OZUALDO CANDEIAS

Entre o cinema de gênero e o autorismo

NATÁLIA DE OLIVEIRA CONTE DELBONI

Tese doutorado - Orientação: Marcelo Bulhões

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

BAURU - 2021

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
CAMPUS BAURU
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Natália de Oliveira Conte Delboni

OZUALDO CANDEIAS: ENTRE O CINEMA DE GÊNERO E O AUTORISMO

Bauru

Natália de Oliveira Conte Delboni

OZUALDO CANDEIAS: ENTRE O CINEMA DE GÊNERO E O AUTORISMO

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da área de concentração Comunicação Midiática, da Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação da UNESP, campus de Bauru, como requisito à obtenção do título de Doutora em Comunicação, sob orientação do Prof. Adj. Marcelo Magalhães Bulhões

Bauru
2021

Delboni, Natália de Oliveira Conte.
OZUALDO CANDEIAS: ENTRE O CINEMA DE GÊNERO E O AUTORISMO / Natália de Oliveira Conte Delboni, 2021 198 f. : il.

Orientador: Marcelo Magalhães Bulhões

Tese (Doutorado)–Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2021

1. Cinema de Autor. 2. Ozualdo Candeias. 3. Cinema Marginal. 4. Cinema Brasileiro. 5. Ditadura Militar. I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. II. OZUALDO CANDEIAS: ENTRE O CINEMA DE GÊNERO E O AUTORISMO.

Natália de Oliveira Conte Delboni

OZUALDO CANDEIAS: ENTRE O CINEMA DE GÊNERO E O AUTORISMO

Banca Examinadora

Prof. Adj. Marcelo Magalhães Bulhões – UNESP
Presidente da banca e Orientador

_____

Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração - UFOP
Banca Examinadora

_____

Profa. Dr. Ricardo Alexino Ferreira - USP
Banca Examinadora

_____

Prof. Dr. Arlindo Rebechi Júnior – UNESP
Banca Examinadora

_____

Prof. Dr. Cláudio Bertolli – UNESP
Banca Examinadora

Bauru
2021

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Bauru

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE NATÁLIA DE OLIVEIRA CONTE DELBONI, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 28 dias do mês de junho do ano de 2021, às 16:30 horas, no(a) via sistemas de videoconferência e outras ferramentas para comunicação a distância, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de NATÁLIA DE OLIVEIRA CONTE DELBONI, intitulada **Ozualdo Candeias:entre o cinema de gênero e o autorismo.** . A Comissão Examinadora foi constituida pelos seguintes membros: Professor Associado MARCELO MAGALHAES BULHOES (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de Ciencias Humanas / UNESP/Bauru, Professor Doutor ARLINDO REBECHI JUNIOR (Participação Virtual) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicacao de Bauru, Professor Associado CLAUDIO BERTOLLI FILHO (Participação Virtual) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru / UNESP Bauru, Professor Adjunto CLAUDIO RODRIGUES CORAÇÃO (Participação Virtual) do(a) Departamento de Comunicação - Ênfase em Audiovisual / UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO, Professor Associado RICARDO ALEXINO FERREIRA (Participação Virtual) do(a) Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final:_ APROVADA___. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Professor Associado MARCELO MAGALHAES BULHOES

Digitalizado com CamScanner

Aos meus pais que com sabedoria e amor edificaram minha vida.

À Ozualdo Candeias que driblou as amarras da censura e deu voz para aqueles que vivem nas margens.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é uma tarefa difícil nesse momento. O trabalho de pesquisa, por mais solitário que possa parecer, nos mostra os braços e as mãos de pessoas que estão dispostas a nos ajudar, nem que seja com um carinhoso apoio. Antecipadamente, desculpo-me pelo tamanho da lista. Ela vai condizer com o carinho que tenho por cada um que aqui se apresentar. Pois então, vamos lá!

Como não iniciar com os mais sinceros agradecimentos ao meu querido orientador **Marcelo Bulhões**. Percorremos um caminho difícil desde o primeiro ano. Percalços da vida pessoal quase nos desanimaram. Mas, com a sabedoria que só um verdadeiro orientador poderia ter, não nos deixou hesitar em continuar no processo de pesquisa. E na reta final passamos por uma pandemia que nos distanciou fisicamente, mas mesmo virtualmente, sempre se fez presente nos momentos mais necessários. Obrigada pela presença, pelo carinho e por deixar tudo mais leve e possível.

Agradeço à **Unesp**, responsável por anos de minha formação acadêmica, profissional, social e política. Aos **colegas de pós,** companheiros de cafés entre as aulas, do descanso entre as árvores e conselhos entre os suspiros da pesquisa. Pessoas que me fazem acreditar que não há porque desistir de um mundo melhor e não deixam a esperança esmorecer. Aos docentes que me fizeram crescer a cada disciplina, em especial os queridos **Prof. Dr. José Carlos Marques, Profa. Dra. Simone Luci Pereira, Prof. Dr. Laan Mendes de Barros e Profa. Dra. Kênia Cardoso Vilaça de Freitas**, que fizeram os créditos obrigatórios se tornarem prazer e estímulo.

Aos professores **Claudio Bertolli Filho** e **Arlindo Rebechi Jr**, agradeço a atenta leitura do relatório de qualificação e por suas três horas de reunião online, em meio ao isolamento social devido a Covid-19, disponibilizadas com falas que foram decisivas no andamento desta tese. Agradeço também aos professores **Cláudio Coração**, e **Ricardo Alexino Ferreira** que prontamente aceitaram participar da banca de defesa.

Agradecimento especial ao amigo **Fabrício Mesquita Aro** pelas reuniões on-line com discussões sobre o cinema de Candeias e pelo ombro sempre à disposição para apoiar, mesmo que virtualmente, os momentos de cansaço. Às queridas **Aracéli**

Carvalho e Aline Lisboa, pelo carinho e estímulo, por tornar os dias mais leves, sempre com uma bela xícara de café, e por me ensinarem a ser grata pela amizade. **André Eiras**, colega da docência, que contribuiu com este trabalho ao me orientar pacientemente sobre fatores históricos e políticos do nosso país. Às queridas amigas-irmãs **Samantha Alves**, **Mirian Ribeiro** e **Camila Paredes** pela compreensão da ausência que se fez necessária em tantos finais de semanas e encontros.

Ao meu amor de vida **Fábio Delboni**, tão dedicado a me apoiar, facilitando a rotina diária, não me deixando desistir mesmo nos momentos mais difíceis. Obrigada por dividir momentos de descanso com minhas tardes e noites de leituras, pela paciência em fases de estresse, pelos *cookies* e *macarrons* nos últimos dias de trabalho, por compreender quando me perdia em madrugadas de escrita. Por tudo eu agradeço. Mas principalmente por dividir a vida comigo.

Por fim, agradeço àqueles que me movem todos os dias desde o momento que acordo. Ao meu amado pai **Sérgio R. Conte,** que tanto se dedicou para que eu tivesse a melhor formação que foi possível, pela sabedoria em me orientar a ser paciente e pelo amor infinito. À minha querida irmã **Beatriz Conte**, que tantas vezes ouviu meus desabafos sobre os percalços desses quatro anos, mesmo de longe sempre presente em meus dias. E à minha querida e amada mãe **Ana Rosa O. Conte**, minha inspiração para sempre olhar para o mundo e desejar o bem. Obrigada não só por ser a base da minha formação pessoal, mas por minha construção social e política.

É isso! Pai, mãe, finalizamos essa jornada!

Um caminhoneiro que por estradas retas encontrou uma vereda tortuosa para chegar ao cinema nacional.
Bentinho, ator

Em 1958, quando dirigia A sina do aventureiro, conheci Ozualdo Candeias, um fotógrafo e ex-caminhoneiro, que se tornaria um dos meus melhores amigos e também um excelente cineasta, hoje respeitado e admirado pelo mundo cinematográfico como um grande crítico da sétima arte, por empunhar a verdade de seus sentimentos.
José Mojica Marins, cineasta

O mais impressionante é que era um clima de amor, admiração e confiança. Sabíamos que ele tinha muito talento e queríamos fazer o melhor possível. Mas o filme estava só na cabeça dele, não havia roteiro nem diálogos. Era um filme de autor, ele mesmo criava as cenas, guiava o jipe, ele mesmo escolhia os lugares, ele mesmo fotografava, ele mesmo fazia o figurino.
Barbara Fazio, atriz. (sobre a participação em A Herança)

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

Ozualdo R. Candeias

RESUMO

Ozualdo R. Candeias foi um cineasta brasileiro com farta produção a partir dos anos 60, conhecido por seu estilo de fazer cinema, sempre com poucos recursos e por ter exercido diversas funções em seus processos de trabalho. Era diretor, fotógrafo, cinegrafista e até figurinista. Sua estreia em longa-metragem de ficção, *A Margem* de 1967, foi destaque entre os críticos e abriu espaço para o pensamento do movimento Cinema Marginal entre os anos de Ditadura do Brasil. Visitante assíduo da Boca do Lixo construiu sua carreira pelos caminhos da Rua *Triumpho* e em longas conversas no Bar Soberano, onde conhecia histórias que contribuíram para as suas narrativas. Candeias já foi tema de pesquisas acadêmicas; estudos procuraram compreender o seu trabalho e suas composições imagéticas. Porém, ainda há uma lacuna sobre a produção cinematográfica de Candeias, principalmente ao que se realizou posterior à *A Margem*. Assim, este trabalho é uma proposta de análise da seguinte problemática: se há dimensões em seu cinema que parecem tender para o autorismo, por outro lado, filmes como *Meu Nome é Tonho* e *A Herança* indicam apontamentos para o "filme de gênero", paradigma cuja homogeneização nega o próprio autorismo. Tomando tal tensão como ponto incitador da análise, esta tese se dirige a quatro de suas obras, filmes produzidos entre 1967 e 1974, anos em que se considera o Cinema Marginal como principal movimento cinematográfico nacional do momento. *A Margem* (1967), *Meu Nome é Tonho* (1969), *A Herança* (1970/71) e *Zézero* (1974) compõem o objeto desta pesquisa que vai procurar identificar estratégias estilísticas como indício de autoria em tais obras, as quais certamente entram em tensão com aspectos do "filme de gênero". A tese se fundamentou no conceito de política de autor defendido pela revista *Cahiers du Cinéma* e para apoio metodológico sobre questões de gêneros textuais e intertextualidade terá apoio em Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, bem como Jacques Aumont, David Bordwell, Robert Stam e Francis Vanoyé, que serão base para as análises fílmicas. O cinema nacional será contextualizado a partir de nomes que integram a própria trajetória de estudos da sétima arte no Brasil, tais como Ismail Xavier, Jairo Ferreira, Fernão Ramos, Paulo Emília e Jean-Claude Bernardet.

Palavras-chaves: Ozualdo Candeias, Cinema brasileiro, política de autor, Ditadura, Censura, estética cinematográfica.

ABSTRACT

Ozualdo R. Candeias was a Brazilian filmmaker with extensive production from the 1960s, known for a style of making cinema, always with few technical resources and for handling various functions during the filming. He was at the same time a director, photographer, videographer, and even costume designer. His debut film in a fictional feature film, A Margem, from 1967, stood out among critics and opened space for the spirit of the Cinema Marginal movement between the years of the Dictatorship of Brazil. A frequent visitor to Boca do Lixo, Ozualdo built his career along the paths of Rua Triumpho and in long conversations at the Soberano Bar, where he learned stories that contributed to his narratives. Candeias was the subject of academic research, in which studies sought to understand his work and his imagery compositions. However, there is still a gap in Candeias' cinematographic production, mainly what he did after A Margem. Therefore, this work aims to analyze the following problem: if there are dimensions in his cinema that seems to tend towards authorism. However, films such as Meu Nome é Tonho and A Herança indicate notes for the genre film, a paradigm whose homogenization denies authorism itself. Having such tension as an inciting point in the analysis, this thesis addresses four of his works, produced between 1967 and 1974, years when Cinema Marginal is considered the main national cinematographic movement of the moment. The films A Margem (1967), Meu Nome é Tonho (1969), A Herança (1970/71), and Zézero (1974) compose the object of this investigation, that explores to identify stylistic strategies as evidence of authorship, which surely come into tension with aspects of the genre film. The thesis is based upon the concept of author policy advocated by the magazine Cahiers du Cinéma. As methodological support in matters of textual genres and intertextuality, authors such as Mikhail Bakhtin and Julia Kristeva, as well as Jacques Aumont, David Bordwell, Robert Stam, and Francis Vanoyé, will be the basis for the analysis of films. The "National Cinema" is contextualized from names that integrate the trajectory of studies of the seventh art in Brazil, such as Ismail Xavier, Jairo Ferreira, Fernão Ramos, Paulo Emília, and Jean-Claude Bernardet.

Keywords: *Ozualdo Candeias, Brazilian cinema, author policy, Dictatorship, Censorship, cinematic aesthetics.*

LISTA DE IMAGENS

Figura 01: Tambaú: a cidade dos milagres.....34
Figura 02: imagem de Polícia Militar Feminina.....35
Figura 03: imagem de Ensino Industrial.....36
Figura 04: imagem de América do Sul – episódio Santana de Yacuma.....38
Figura 05: imagem cartaz do episódio O Acordo, em A Trilogia do Terror.....39
Figura 06: imagem de filmagem de Caçada Sangrenta.....43
Figura 07: imagem de AOpção ou As Rosas da Estrada.....44
Figura 08: cartaz de Manelão, o Caçador de Orelhas.....45
Figura 09: imagem de A Freira e a Tortura.....46
Figura 10: imagem de As Belas da Billings.....47
Figura 11: imagem de O Vigilante.....49
Figura 12: cena final de Aruanda.....59
Figura 13: cena final de O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro.....65
Figura 14: cena do filme O grande Roubo do Trem.....96
Figura 15: modelo 1 de cartaz do filme A Margem.....109
Figura 16: modelo 2 de cartaz do filme A Margem.....109
Figura 17: imagem do filme A Margem. Tempo: 1:30:35.....112
Figura 18: imagem do filme A Margem. Tempo: 1:11:25.....113
Figura 19: sequência de imagens do filme A Margem. Tempo: 0:05:19.....116
Figura 20: imagens do filme A Margem. Tempo: 0:16:43.....117
Figura 21: imagens do filme A Margem. Tempo: 0:17:04.....118
Figura 22: imagem do filme A Margem. Tempo: 1:07:03.....118
Figura 23: imagem do filme A Margem. Tempo: 0:28:13.....118
Figura 24: imagem do filme A Margem. Tempo: 0:29:13.....119
Figura 25: imagem do filme A Margem. Tempo: 0:18:20.....119
Figura 26: imagem do filme A Margem. Tempo: 0: 05:29.....120
Figura 27: imagem do filme A Margem. Tempo: 0:46:29.....120
Figura 28: imagem do filme A Margem. Tempo: 1:23:15.....120
Figura 29: imagem do filme A Margem. Tempo: 0:10:24.....122
Figura 30: cartaz em p&b do filme Meu Nome é Tonho.....123
Figura 31: cartaz em cores do filme Meu Nome é Tonho. 123
Figura 32: certificado de exibição obrigatória do filme Meu Nome é Tonho....124

Figura 33: certificado de autorização de exibição emitido pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas para o filme Meu Nome é Tonho.....125
Figura 34: montagem de cenas da abertura do filme Meu Nome é Tonho.....126
Figura 35: sequência de cenas de Tonho iniciando sua jornada.....127
Figura 36: imagens de sequência representando personagens com elementos visuais do cowboy de western. Tempo: 0:1:18.....130
Figura 37: imagens de sequência representando as situações do cotidiano representadas nas cenas. Tempo: abertura 0:1:18.....132
Figura 38: imagens de cenas que mostram a caracterização do personagem Tonho. 134
Figura 39: imagens de cenas que mostram o uso dos enquadramentos aberto e médio em Meu Nome é Tonho.....135
Figura 40: imagens de cenas que mostram o uso dos enquadramentos aberto e médio em A Margem. 136
Figura 41: cartaz modelo 1 de cartaz do filme A Herança.....137
Figura 42: cartaz modelo 2 de cartaz do filme A Herança.....137
Figura 43: imagem do filme A Herança: representação do ambiente e costumes do homem rural brasileiro. Tempo: abertura 1:22:23.....141
Figura 44: Imagem do filme A Herança. Tempo: 1:30:35.....142
Figura 45: imagens do filme A Herança. Troca de olhares em close como recurso de “diálogo de olhares” entre os personagens. Tempo: 0:09:35.....143
Figura 46: imagem do filme A Herança. Movimentos do personagem principal em referência paródica ao western.....144
Figura 47: imagem do filme A Herança. Tempo: 0:06:22.....146
Figura 48: imagem do filme A Herança. Tempo: 1:09:40. 146
Figura 49: imagem do filme A Herança. Tempo: 1:10:59.....147
Figura 50: imagem do filme A Herança. Tempo: 1:25:48.....147
Figura 51: cartaz modelo 1 de cartaz do filme Zézero.....148
Figura 52: cartaz modelo 2 de cartaz do filme Zézero. 148
Figura 53: sequência de montagem do filme Zézero. Tempo: 15:48.....153
Figura 54: sequência de montagem do filme Zézero. Tempo: 15:48.....154
Figura 55: sequência de montagem do filme Zézero. Tempo: 07:37.....155
Figura 56: sequência de montagem do filme Zézero. Tempo: 08:40.....156
Figura 57: sequência de montagem do filme Zézero. Tempo: 10:32.....156

Figura 58: sequência de montagem do filme Zézero. Tempo: 15:20.....156
Figura 59: sequência de montagem do filme Zézero. Tempo: 17:42.....156
Figura 60: sequência de montagem do filme Zézero. Tempo: 30:32.....157
Figura 61: sequência de montagem do filme Zézero. Tempo: 02:32.....158
Figura 62: sequência de montagem do filme Zézero. Tempo: 31:32.....158
Figura 63: sequência de montagem do filme Zézero. Tempo: 21:55.....159
Figura 64: sequência de montagem do filme Zézero. Tempo: 05:33.....161
Figura 65: sequência da abertura de Zézero.....164
Figura 66: sequência da abertura de A Margem.....165
Figura 67: sequência da abertura de Meu Nome é Tonho.....166
Figura 68: sequência da abertura de A Herança.....167
Figura 69: sequência final de A Herança.....170
Figura 70: sequência da abertura de A margem - demarcação territorial.....172
Figura 71: sequência dos primeiros minutos de Zézero - demarcação territorial.....174
Figura 72: sequência da chegada de Zézero na cidade - demarcação territorial.....175
Figura 73: sequência de cena em composição satírica ao western clássico em Meu Nome é Tonho.....182

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....18

Capítulo 1. ENTRE CAMNHOS DO CINEMA NACIONAL

1.1 Marca de uma nova estética: o *udigrudi*.....24

1.2 Candeias e o cinema brasileiro.....30

1.3 Cadeias: apontamentos de uma biografia.....32

1.4 *A Margem*: estreia com maestria.....50

1.5 Sociedade e cultura: Brasil nos anos 60 e 70.....56

Capítulo 2- O AUTORISMO NO CINEMA

2.1. Quem é o autor de cinema? 68

2.2 O autor de cinema no Brasil. 72

2.3 Uma questão de estilo 80

CAPÍTULO 3 – AUTOR E GÊNERO

3.1 Gênero e intertextualidade.....86

3.2 Gênero no cinema.....92

3.2.1 *Western*: do hambúrguer ao *spaghetti*.....96

3.2.2 Do *western* nacional ao “udigrudi” 99

3.3 Autorismo no cinema de gênero.....100

CAPÍTULO 4 – FRAGMENTOS DE CANDEIAS

4.1 A razão metodológica.....104

4.2 *A margem*.....108

4.3 *Meu nome é Tonho*.....122

4.4 *A herança*.....136

4.5 *Zézero*.....147

CAPÍTULO 5 – FRAGMENTOS DE CANDEIAS

5.1 Do gênero ao autorismo? 161

Considerações finais.....186

Referências bibliográficas.....190

Referências fílmicas.....195

Referências hemerográficas.....197

Site consultados.....198

INTRODUÇÃO

Desde a origem da linguagem, o ato de contar histórias passou a fazer parte do dia a dia do homem. A criação de textos a partir do uso das palavras começou a despertar o interesse em uma resposta que ainda é tema de muitos questionamentos - quem é o autor? A autoria passa a ser uma palavra de prestígio nas artes, valorizando a produção individual e promovendo a identificação de obras. No cinema a noção de autoria é debatida, uma arte coletiva que busca a legitimação de sua forma em meio a tantas questões.

Não se pode afirmar que a reflexão a respeito da relação entre a produção estética e seu autor seja recente. Mais especificamente, o vínculo entre uma personalidade do criador, ou autor, e a obra é tema que comparece em momentos diversos na história da arte. Aliás, a palavra *autor* é objeto de questionamento desde os gregos. Obras como *A República*, de Platão e *Poética*, de Aristóteles, de maneira mais ou menos direta, transparecem indagações e postulados sobre o vínculo autor-obra. A relação entre a "coisa" artística - literária, dramatúrgica, pictórica, musical - e seu autor é discutida desde muito antes das tecnologias que a permitiram ser largamente difundidas, como a prensa de Gutemberg e a facilitação da impressão em papel. Com o passar do tempo, sobretudo a partir do século XIX, a partir da noção de gênio criativo, maior status passou a ser fornecido à figura do autor.

O estudo sobre o autor literário possui certo acento na França, país em que, no transcurso dos séculos XVIII, XIX e XX, a literatura adquiriu dimensão de verdadeira instituição a ser cultuada. Não estranha, então, que autores como Michel Foucault, Roland Barthes e Jacques Lacan tenham se dedicado à discussão do problema autoral, com "respostas" singulares e agudas. Assim, no campo literário vem o questionamento sobre a própria noção de autoria, ou seja, até que ponto se pode aferir a presença de uma marca singular e inconfundível no âmbito da forma de expressão na obra de um escritor, em conjunção com um universo temático. Não é de estranhar também que a questão do autor tenha "migrado" da literatura para o cinema, sendo o cinema francês do final dos anos 50 o período privilegiado para isso.

Mas antes de tratarmos do autorismo na gênese da *Nouvelle Vague*, ou seja, o entorno da revista *Cahiers do Cinema*, vale lembrar que por volta da década de 10 do século XX o cinema passa a se notabilizar como expressão singular, uma dramaturgia própria, com encenação em moldes estritamente fílmicos, demonstrando

preocupação estética singular. Aliás, tal afirmação de autonomia leva à noção de roteiro cinematográfico como dimensão textual distinta do campo literário e teatral. Se o cinema começa a tomar forma de arte diferenciada já no início do século XX, a teorização a respeito de suas possibilidades expressivas passa a fazer parte do interesse de críticos. O cinema começa a ser tomado como expressão própria, em diversos modos de manifestação, ganha estudiosos, interessados em avaliá-lo com acuidade. Tal sinal de autonomia, aliás, parece ser representado numa terminologia; designações e noções como os de plano, enquadramento e montagem passam a fazer parte do vocabulário cinematográfico. Ao mesmo tempo, e em escala cada vez mais internacional, profissionais envolvidos na elaboração de um filme começam a ter definições de funções específicas e etapas de elaboração estabelecem como um processo de produção de feição industrial, sobretudo nos Estados Unidos.

O status de arte singular para o cinema já havia sido defendido no *Manifesto das Setes Artes* por Ricciotto Canudo em 1923, o qual incluía como sexta arte a literatura. Ora, se toda arte tem um autor, cabia-se então, baseado nas diversas pessoas e funções necessárias para realização fílmica, perguntar: quem é o autor do cinema?

Alguns críticos de cinema estavam articulando a palavra *autor* para designar o realizador de um filme e as impressões sempre foram divergentes. De um lado havia a defesa de um autor na figura do roteirista, aquele que coloca as palavras para a criação a ser projetada na tela; de outro, o autor seria encarnado na figura do diretor, que torna manifesta, a partir do roteiro, a própria linguagem cinematográfica, materializada em um filme particular.

Em 1948, Astruc publicou um artigo que se tornou manifesto para os jovens que se aplicariam na questão autoral. A *Câmera-caneta: o nascimento de uma nova vanguarda* (a vanguarda dos anos 20) aborda a criação cinematográfica em relação à literária, comparando-se os seus "aparelhos criadores", a câmera e a caneta. "O autor escreve com sua câmera como um escritor escreve com uma caneta". (Astruc, 1948, ed. 144, *L'ecran Français*). Nesse contexto, a revista *Cahiers du Cinèma*, especializada em crítica cinematográfica, no início dos anos 50 conta com jovens que estavam dispostos a debater intensamente a questão da autoria. Tendo como seu editor-chefe André Bazin, a revista publicou diversos artigos de nomes que, mais tarde, tornar-se-iam diretores: Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol, François Truffaut. Para esses jovens, os escritores literários servem de exemplo,

precisamente por sustentarem uma marca inconfundível na escrita, um caminho para se pensar a questão do autor cinematográfico.

Segundo Bernardet, os ensaios dos jovens críticos se direcionam à abordagem autoral no sentido de dignificar as obras dos cineastas. “Os escritores são considerados valores seguros no firmamento da cultura, de modo que reencontrar aspectos de seus temas em filmes é maneira de valorizá-los e de consolidar o status do cineasta” (Bernardet, 2019, pg. 23).

Ressalte-se, então, que há uma preocupação em relação à excessiva presença literária nos filmes. Não se espera que o filme seja construído a partir de princípios somente textuais, como, por exemplo, a explicitação verbal que constrói as passagens e as relações entre personagens, em detrimento da dimensão plástica, no campo da encenação, composição de quadros, cortes etc. Por isso, explica Bernardet, os valores literários que dignificam o cinema não são as narrativas verbais, já que o cinema possui seu próprio conceito de linguagem, mas os valores morais da literatura.

Essas discussões vão desaguar, anos depois, em uma Teoria do Autor, que há décadas é tema de diversos trabalhos acadêmicos. Assim, diversos estudos buscam identificar matrizes temáticas reincidentes em determinados diretores cinematográficos para atestar uma marca estética, ou um estilo (único) que lhe determinaria autoria. Mas seria possível identificar tal marca autoral em um cineasta pertencente a uma “escola” de cinema baseada em “inspirações” em notícias midiáticas e populares cas e alegorias narrativas? Autorismo no cinema de Ozualdo Candeias? Tal indagação norteia este trabalho.

Ozualdo Candeias foi um cineasta brasileiro que dirigiu filmes a partir de 1967, apesar de anos de experiência como cinegrafista em período anterior. Seu primeiro filme, *A Margem*, lançado em anos conturbados na política nacional, com forte censura militar no campo da cultura e do saber e em uma fase crítica para o cinema, quando o Cinema Novo começa a perder força e abrem-se portas para o chamado Cinema Marginal, até hoje considerado um marco na trajetória do cinema brasileiro.

Candeias não teve formação na área audiovisual, sua experiência profissional é autodidata. Basicamente, procurou conhecer profundamente os equipamentos de filmagem lendo manuais e testando vídeos que se empenhava em fazer, buscando produzir imagens de extraterrestres e Ovnis, registrando casamentos e batizados durante viagens como caminhoneiro pelos estados da região central do país. Aos poucos seu interesse pelo cinema aumenta, passa a viver em São Paulo e a

frequentar a região da Boca do Lixo, principalmente na Rua *Triumpho*, um dos locais de profícua produção cinematográfica.

Seu conhecimento sobre os equipamentos e um rápido curso sobre cinematografia fizeram de Candeias um cineasta que buscou valorizar a fotografia. Ao mesmo tempo, seu cinema se notabilizaria pelo apuro na interpretação dos atores. Ao todo produziu 10 longas-metragens, dois médias-metragens, 11 curtas-metragens e 6 documentários, além de reportagens para cinejornais.

Para esta pesquisa, foram selecionados os filmes lançados entre os anos de 1967 e 1974, período do chamado Cinema Marginal, sendo quatro longas-metragens e um média-metragem: *A Margem* (1967), *Meu Nome é Tonho* (1969), *A Herança* (1970/71) e *Zézero* (1974).

O Cinema Marginal origina-se após o Cinema Novo, fase que consagrou as obras *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), ambos de Glauber Rocha e *Macunaína* (1968) de Joaquim Pedro de Andrade. Ismail Xavier, em *Alegorias do Subdesenvolvimento* (2012), classifica Glauber Rocha como um dos mais autorais cineastas brasileiros. Em *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (2019), Ismail reconhece matrizes reincidentes na linguagem cinematográfica produzida por Glauber, identificando-o como um representante da Política de Autor. A fase sequente ao cinema de Glauber vai encontrar um desafio maior diante da acirrada censura e falta de políticas públicas de financiamento cultural. Daí, procedimentos alegóricos e metafóricos mais herméticos despontariam como recursos de driblar impedimentos censórios. Ao mesmo tempo, o período se dedicaria, sobretudo em diretores que depois receberiam a alcunha de marginais, tais como Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, a dar vazão a elementos da cultura popular, aliados à experimentação que nega ou radicaliza a negação da dramaturgia convencional, aliada ao “resgate” de gêneros tradicionais, como a chanchada e o “filme de gênero”.

A denominação *Marginal* para se referir a um conjunto de filmes produzidos entre os anos de 1967 a 1974 é polêmica, fato que será acolhido no primeiro capítulo deste trabalho. Vale salientar, de todo modo, que *A Margem* é considerado por muitos autores, como Fernão Ramos, o filme que deu início ao “movimento”. Não por apresentar todas as características das obras produzidas nessa fase, mas por apresentar uma diferença cinematográfica marcante do que foi realizado no Cinema Novo.

Ora, seria então possível encontrar um novo nome representante da Política de Autor nesse contexto marginal? Nesse ponto encontra-se o desafio aqui projetado. Considerando Ozualdo Candeias um construtor de polêmicas fílmicas que, desde o primeiro momento, indica diferenças estilísticas de nomes do Cinema Marginal como Bressane e Sganzerla, parece esboçar-se uma empreitada certamente válida, a do questionamento em torno do autorismo na trajetória do cinema brasileiro.

Como dizíamos, o autorismo passou a ser questão de realce na França pelos críticos da revista *Cahiers du Cinèma*, que publicavam textos sobre cinema desde 1951. Produto já legitimado pelos cinéfilos e estudiosos da área, nomes como André Bazin, Claude Chabrol e François Truffaut passam a defender o cinema não como produção coletiva, mas um ofício em que o diretor desempenharia papel excepcional na definição da forma audiovisual, caleada ou não em roteiros textuais pré-estabelecidos.

A proposta dos jovens “turcos” vai tentar relacionar o autor do cinema com o autor literário, a partir da menção de Astruc, no final da década de 40, que associa a câmera filmadora a uma caneta, em alusão ao instrumento da literatura. O termo *camera-stylo* torna-se, então, a base para a teoria que demonstra que o diretor “escreve com a luz”, produzindo imagens, sons e definindo um estilo, ou seja, uma propositura estética individual, única, inconfundível.

Os *Cahiers* associam-se, como é bem sabido, ao surgimento da *Nouvelle Vague*, tendo Bazin, que morreu antes do aparecimento dos filmes de Truffaut e Godard, como espécie de mentor intelectual, que trabalhou sua defesa do realismo cinematográfico. Tais questões serão abordadas no decorrer da fundamentação teórica desta tese.

A propósito, o primeiro capítulo busca delinear o cenário nacional cultural e político em que o cinema brasileiro estava inserido. Também delineia-se uma breve biografia de Candeias, incluindo uma breve avaliação de *A Margem*, sua obra inaugural, a partir de pesquisa histórica em periódicos nacionais em versões online hospedadas em plataformas dos jornais *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo* e na Hemeroteca Nacional, vinculada à Biblioteca Nacional. Importante registrar nessa introdução que alguns materiais que seriam pertinentes a esse capítulo não foram de possível acesso. Além do isolamento social do ano de 2020, devido à pandemia do Covid-19, que obrigou o fechamento de bibliotecas de universidades como Unesp e USP, também necessários documentos constantes do site institucional do antigo

Ministério da Cultura, hoje extinto pelo atual presidente Jair Messias Bolsonaro, não estavam mais disponíveis. Não se encontravam mais materiais historiográficos cadastrados até o dia 29 de maio de 2021, momento em que se finaliza esta tese.

O segundo capítulo vai dedicar-se aos fundamentos teóricos da teoria da Política de Autor, desde seus primórdios na França até apresentações críticas sobre este publicados no Brasil. Para este capítulo, artigos da revista *Cahiers du Cinéma* foram essenciais para a total compreensão do pensamento sobre autorismo que era emanado por seus críticos. Jean-Claude Bernardet é chave para a discussão sobre o autorismo no Brasil, com dados históricos sobre o cinema nacional e avaliações de filmes aqui produzidos.

Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva e Robert Stam são autores-degraus para o capítulo três, no qual se apresentam teorias sobre gêneros do discurso, gêneros cinematográficos e intertextualidade. Também estão presentes nesse capítulo reflexões sobre o gênero *western*, conteúdo relevante para base das análises que serão apresentadas no capítulo quatro, uma vez que *A Herança* e *Meu Nome é Tonho* são filmes com franca relação com o gênero.

Por fim, os capítulos quatro e cinco serão o desenvolvimento da apresentação e análise do escopo desta pesquisa. Os filmes serão avaliados em tópicos que buscam contemplar elementos distintos, tais como a produção, temas e estrutura audiovisual. A análise dos filmes terá como base a metodologia da análise fílmica de conteúdo e de imagem e som, em busca de reconhecimentos de matrizes estilísticas e temáticas das obras de Ozualdo Candeias durante o período do Cinema Marginal.

A conclusão deste trabalho trará uma reflexão sobre o cinema de Candeias segundo a tensão fundamental: autorismo versus “cinema de gênero”. Tal tensão parece ser um caminho instigante para a reflexão a respeito do cinema brasileiro em arco mais amplo.

CAPÍTULO 1. Entre Caminhos do Cinema Nacional

1.1 Marca de uma nova estética: o *udigrudi*

O ano era 1896, aparelhos criados pelos Irmãos Lumiére, em Paris, chegam ao Rio de Janeiro e as primeiras projeções são realizadas em 08 de julho em uma pequena sala do *Jornal do Commercio*. No ano seguinte, em 31 de julho, o Salão de Novidades Paris é instalado na cidade pelos irmãos Segreto como a primeira sala de cinema do país. Em 1898 inicia-se a produção do cinema nacional e a exibição da primeira película realizada em solo brasileiro: a entrada da Baía da Guanabara é exibida pelas lentes de Afonso Segreto e marca, em 19 de junho, o Dia do Cinema Brasileiro. Novos empresários passaram a investir na importação, exibição e produção de filmes. Eis o pequeno cenário de advento do cinema nacional.

De início, a maioria dos registros eram filmes sobre assuntos naturais. Em 1908 desperta-se o interesse pelos filmes posados, sendo um deles considerado de grande relevância, *Os Estranguladores*, de Antônio Leal. Segundo Paulo Emílio (2016, p. 125), estima-se que a obra tenha sido exibida mais de oitocentas vezes, tendo setecentos metros, quase quarenta minutos de exibição e composta por dezessete quadros. Leal abre uma nova tendência do cinema brasileiro que se seguiria para as próximas décadas: os filmes construídos a partir de histórias criminais. Além de ter relativa relação com filmes *noir* americano da década de 1940 e 50, os cineastas brasileiros passam a buscar nas crônicas policiais o material narrativo. “A professorinha de São Paulo que anavalhou o noivo na terça-feira de Carnaval é evocada em *Noivado de Sangue ou Tragédia Paulista*. Um assassinato que ficou famoso nos círculos mundanos do Rio inspirou *Um Drama da Tijuca*”. (Paulo Emílio, 2016, p.126). Caso parecido vai ocorrer na década de 70, quando obras do Cinema Marginal vão reproduzir crimes que ficaram famosos nas mídias tradicionais, como *O Bandido da Luz Vermelha,* de 1968, de Rogerio Sganzerla e *Matou a Família e foi ao Cinema*, de Júlio Bressane, lançado em 1969. Nessa fase a temática se fortalece como característica dos filmes produzidos no período.

Os anos 50 são marcados pela Companhia Vera Cruz e o retorno das produções ao reduto paulistano. De 1953, *O Cangaceiro* de Lima Barreto marca um tema, o banditismo rural, que seria um fecundo território para o Cinema Novo na década de 60 e do Cinema Marginal na década de 70. A narrativa com tonalidade

épica de *western* em visada para o Nordeste possuía certa extração na literatura do nosso Romantismo, tornando-se importante temática a partir de então. De outro lado, Amácio Mazzaropi estampa a figura do caipira, mesmo que estereotipado segundo alguns, nas telas.

Paralelamente, nesse mesmo período na Europa, precisamente na França, surgia um grupo de jovens críticos de cinema que fundavam uma das mais importantes revistas sobre cinema em todo o mundo, a *Cahiers du Cinéma*. A publicação torna-se referência em crítica cinematográfica com nomes como André Bazin, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol e François Truffaut, articulistas que se firmariam como diretores defensores do que se cunhou como Política dos Autores. Essa forma de propor o cinema vai ser destaque do Festival de Cannes de 1959, quando produções desenvolvidas por alguns desses jovens cineastas sinalizavam uma marcada distinção dos filmes franceses produzidos até então. Os filmes produzidos segundo o olhar da Política de Autores ficaram conhecidos tanto pelo arejamento estético que exalavam e, no caso de *O Acossado*, de Godard, aguda retificação dos códigos do cinema clássico, como por indicar a aproximação do cinema com o campo geral da criação em arte, principalmente a literatura. Para os jovens da *Cahiers du Cinéma*, a experiência do diretor ao manipular uma câmera cinematográfica deveria aproximar-se da liberdade de um autor literário ao trabalhar com sua caneta, exprimindo suas percepções pessoais, mesmo o cinema sendo considerado uma produção coletiva. Voltaremos a isso no capítulo 2.

No Brasil, filmes com acento de criação artística individual também aparecem na década de 50. Nomes como Nelson Pereira dos Santos e Walter Hugo Khouri estreiam fitas que exaltam a influência do Neorrealismo italiano e da própria *Nouvelle Vague* com os olhares dirigidos à realidade brasileira. Apesar de antagonistas em propostas cinematográficas, ambos cineastas exprimem personalidades. Khouri está na contramão de Nelson Pereira. Enquanto Nelson desponta a crítica social, econômica e racial em *Rio 40 Graus* em 1955 e deflagra o Cinema Novo, *Noite Vazia* de Khouri, lançado anos mais tarde, vai contradizer o auge do discurso do cinemanovista. No lugar do regionalismo, trata-se de visada para a angústia erótica da grande cidade de São Paulo.

> De um lado Nelson Pereira dos Santos, influenciado pelo neorrealismo italiano, opta pelo testemunho da vida real, câmera na mão, na rua, sem artifícios. Do outro, um cineasta formado pelos grandes estúdios, no ambiente da Vera Cruz, que tem grandes recursos técnicos e uma vontade de qualidade superior. (DESBOIS, 2016, p. 99)

Para Debois, Khouri apresenta a vertente europeizante de cineastas como Bergman e Antonioni, o que o leva a ser criticado por alguns cineastas, como Glauber. Ele ainda aponta que o filme *Fronteiras do Inferno,* de 1959, reafirma as intenções artísticas e as propostas estilísticas do cineasta, sendo uma obra que apresenta um "drama sufocante carregado de conflitos psicológicos. "Ele filmará dos anos 1960 (*Noite Vazia*) aos 1970 (*Eros, Deus do Amor*) até esgotar essa veia antonioni-bergmanesca abrasileirada". (Debois, 2016, p. 100).

Rio 40 Graus, filme de Nelson que quase foi censurado, além ser considerado o incentivador do Cinema Novo, movimento que destaca Glauber, segundo Debois, é uma obra que se aproxima da poesia contando fatos cotidianos de garotos cariocas que vivem na favela e passam um dia de domingo em pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro. "Com esse filme simples e justo, Nelson Pereira dos Santos realiza uma aliança entre a verdade e a poesia que Paul Éluard teria admirado" (Debois, 2016, p.102).

Os primeiros anos da década de 60 se marcam por com filmes retratando a Bahia, mas é em 1961 que *Barravento*, de Glauber Rocha, "inaugura" o Cinema Novo. Mesmo tendo reduto de produção no Rio de Janeiro, o Cinema Novo fortaleceu o tema da ruralidade social brasileira mais drástica e das necessidades sociais urgentes do Nordeste. Além de Glauber, nomes como Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro Andrade, Ruy Guerra e Cacá Diegues vão marcar o cinema nacional com carimbo de qualidade e expressão militante e audaciosa. "Tomado em conjunto, o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol". (Paulo Emílio, 2016, p.199).

Segundo Ismail Xavier, Glauber, trata-se do primeiro representante da Política de Autor no cinema brasileiro. "Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno de colonizador, espaço de censura ideológica e estética -, o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da vida, da atualidade e da

criação". (2001, p. 64). O cineasta representante do Cinema Novo, em suas obras, relaciona atualidade com realidade brasileira, traduzindo a expressão cinematográfica em estética da fome, em que a falta de recursos técnicos transforma-se em linguagem de força, expressão contundente.

Como é bem sabido, os ventos anunciados pelo Cinema Novo começaram a se dissipar após 1964, com o Golpe Militar, recebendo maior cerceamento em 1968 com o AI-5 e após censura implantada. Seu último intento, *Macunaíma*, de 1968, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, tem “raiz” no Movimento Antropofágico da década de 20 pela via da adaptação literária da obra homônima de Mário de Andrade. O retrato do “herói sem nenhum caráter” visto em *Macunaíma*, vai reabrir as portas do conceito proposto por Paulo Emílio em 1966 em seu texto “Panorama do Cinema Brasileiro: 1896-1966”. No texto, ele relata que os temas dos filmes conduzidos no final da década de 1910 foram baseados na ideia de que “o crime compensa”, o que teria proporcionado certo êxito às histórias do cinema da época, como o exemplo, o citado por ele, *Os Estranguladores*, de Antonio Leal em 1912. (2016, p. 132).

Não raras vezes associado ao Tropicalismo, *Macunaíma* encerraria a fase do Cinema Novo e, em certa medida, deixaria traços para um novo “movimento”, o Cinema Marginal, um conjunto de filmes marcados pela presença agressiva do grotesco, do aleatório e do abjeto, produzidos entre os anos finais da década de 60 e começo de 70. Tais marcas estéticas parecem diretamente associadas à fase em que o país estava dominado pela censura de imprensa e rigorosa fiscalização do conteúdo midiático e artístico de modo geral. Surgem cineastas que buscavam em suas produções inflexões de contracultura, burlando a censura pela via alegórica e recusando as tendências realistas cinemanovistas. A subversão da linguagem ganha foco em detrimento do engajamento político em sentido estrito que o Cinema Novo propunha, assinalando uma forma de inserção cultural antagônica à geração de Glauber e Nelson Pereira. “Abandonam os dilemas do engajamento e incrustam-se na exasperação, no deboche e na curtição. Progressivamente se acentua a ruptura com a geração anterior, na qual diversos diretores tiveram raízes” (Ramos, 2019, p. 178).

A terminologia *marginal* provoca questionamentos e mesmo a recusa de muitos de seus realizadores. Segundo Ramos (1987), a palavra *marginal* nos leva a duas significações com implicações simbólicas. A primeira, nos remete à ideia do que fica à margem, ao lado, em paralelo a algo ao campo do *mainstream* ou a formas que,

embora fora do grande circuito comercial, seriam de todo modo “aceitas”. A segunda já remete ao símbolo da depreciação ideológica de algo que está fora de padrões e leis que envolvem uma sociedade; sinônimo de delinquente, vagabundo e vieses comportamentais inaceitáveis em termos morais. Para Ramos, quando falamos sobre o que seria a fase do cinema marginal no Brasil, as duas denominações devem ser levadas em consideração. “Ao nos aproximarmos desta questão é imprescindível termos em mente o processo de produção característico do cinema numa sociedade capitalista industrial, assim como o conflito existente entre a realização do valor da mercadoria cultural no mercado e suas pretensões de refletir ou abordar uma realidade em contradição com esta estrutura. (Ramos, 1987, p. 16).

A denominação para tal fase do nosso cinema inapelavelmente evoca o filme *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, que retrata o cotidiano de personagens excluídos da sociedade; e no cerne do próprio “lixo”, situações tingidas de lirismo e com certa tonalidade “surrealista". Essa é a obra que delinearia o caminho para o que seria o Cinema Marginal.

Quanto às condições materiais de produção, os poucos investimentos destinados para essas produções são perceptíveis, porém, a criatividade e a ousadia de seus cineastas ultrapassam tais limitações, ao mesmo tempo em que a própria precariedade, exposta agora em termos de “feiura” e abjeção se tornam componentes estéticos. A crise financeira enfrentada pelos cineastas brasileiros já era presente desde antes do Cinema Novo, mas é com o Marginal que essa situação se torna mais grave. Tais questões econômicas se articulam de modo contundente à estética desconstrutiva do padrão narrativo convencional. A radicalização de inovações e a transgressão experimental se tornam mais agudas. Um c*inema de invenção*, segundo Jairo Ferreira (1986).

Entre os temas, comparecem com frequência a crise dos valores burgueses, a exploração do grotesco e do abjeto, o desespero e a angústia, com sangue e violência. Em muitos casos, os filmes se aproximam do fazer documentário, mas com o teor de crítica social, como no ícone desse período, *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, está longe de qualquer pendor à clareza e ao “didatismo de esquerda”, como em certos momentos do Cinema Novo.

Rogério Sganzerla e Júlio Bressane radicalizam o controle de produção cinematográfica com a criação da Produtora *Belair*, em 1970. Juntos buscaram maneiras e estratégias para a produção de obras que pudessem transparecer a

proposta do Cinema Marginal levando ao ápice as características para o cinema da época. Juntos e através da *Belair*, formaram uma dupla significativa para o cinema nacional. Apesar de ter vida breve, somente quatro meses, a produtora produziu importantes filmes como *A Família do Barulho*; *Carnaval na Lama*, *Copacabana Mon Amour*; *Barão Olavo*, *O Horrível*; *Cuidado, Madame*; *Sem Essa, Aranha* e *A Miss e o Dinossauro*.

O Bandido da Luz Vermelha, de Sganzerla, adquire caráter de marco estético provocativo do fazer cinema desse período. Uma das falas principais do personagem do Bandido parece operar como propositura desse cinema: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba”. Tal frase indicaria, também pelo uso da gíria, um posicionamento "anti-intelectual" dos cineastas "marginais" e dos artistas, de modo geral, diante da censura vigente no Brasil, sinalizando a crise de um país acuado, sem perspectivas.

Em *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*, Ismail Xavier indica que o *Bandido da Luz Vermelha* apresenta uma linguagem própria ao comportar colagens de filmes italianos e norte americanos como *thriller*, *noir* e o *spaghetti* em representações precárias de filme de bilheteria.

Outra obra emblemática é *Matou a Família e foi ao Cinema*, de Júlio Bressane, lançado em 1969, expressão desconcertante e provocativa, transgressora em larga medida; forma cinematográfica que punha nosso cinema em um caminho criativo praticamente inédito. A partir de um título metacinematográfico, que instala a provocativa contradição entre matar, ato hediondo de tirar a vida de alguém, e “ir ao cinema”, que convencionalmente é associado a entretenimento e diversão, a linguagem se radicaliza na noção pela abjeção. O filme vai tratar de temas polêmicos em uma estética cuja radicalidade salta aos olhos do espectador, com a forma da performance cinematográfica que eleva o nível do enredo para um campo metafórico ou alegórico da situação vigente no país. “Seu campo de experiencia não poderia, nesse sentido, ser outro que não o da representação da violência, morte, sexo, fato insólito, dados que o cinema mais recorrente “domesticou” e que a modernidade dos anos 60 procurou trabalhar” (Xavier, 2014, p. 403).

Apesar de alguns cineastas do movimento cinemanovista migrarem para a experimentação do Cinema Marginal, a transição entre os períodos não aconteceu de forma orgânica e as reflexões sobre esse processo colaboram com o entendimento das propostas distintas entre as duas tendências. Segundo Ramos, Rogério

Sganzerla e Helena Ignez, por exemplo, foram protagonistas de discussões sobre o afastamento dos “princípios glauberianos” do cinema nacional. “A polêmica atinge o ápice com a publicação, em dezembro de 1970, de uma entrevista conjunta de Rogério Sganzerla e Helena Ignez ao jornal *O Pasquim*, em que ambos criticam agressivamente o Cinema Novo, chamando - o de “conservador de direita”, “paternalizador” e representante da “antivanguarda””. Glauber responderia classificando os marginalistas com “O *Udigrudi* é um aborto restaurador do formalismo decadente”. (Ramos, 2019, p. 178).

Em São Paulo, diretores como Carlos Reichenbach e João Callegaro iniciam uma série de produções com posturas que parecem digerir antropofagicamente vertentes do cinema hollywoodiano, recriando o cinema de gênero e absorvendo de modo provocativo emblemas da cultura midiática de massa, algo de modo geral rejeitado pelo Cinema Novo. O grupo se assenta na região da Boca do Lixo e dentro do princípio “avacalhar” abraça demandas da contracultura. Outros cineastas que dialogavam com o Cinema Marginal também estiveram presentes na Boca Paulistana, como João Silvério Trevisan, Júlio Calasso e José Agripino de Paula, que estabeleciam associações com José Celso Martinez e o Grupo Oficina.

1.2 Candeias e o cinema brasileiro

Ao lado de Bressane e Sganzerla, Ozualdo Candeias é figura incontestavelmente destacada e associada ao Cinema Marginal. Segundo Ferreira (2000), Candeias é considerado o precursor do Cinema Marginal com *A Margem*, que teria influído no próprio nome dessa vertente cinematográfica. O filme tem um enredo com toques de surrealismo, em produção visivelmente precária. Durante quase uma hora e meia, os personagens mendigos, prostitutas, loucos, parecem não ter ligação entre si, mas no final, quando todos se reúnem, a obra parece apontar para uma unidade entre os caracteres.

A Margem aponta para a alegoria e a dimensão mitológica que unifica os destinos dos seres errantes. Ferreira explica que apesar de não afirmar em nenhuma entrevista sua relação com histórias mitológicas, o diretor deixa transparecer no filme uma relação da morte pelas percepções da lenda grega: “O milagre cinematográfico de Ozualdo Candeias – tão voluntário quanto a maioria dos milagres – consiste em dar a uma realidade social um revestimento mitológico. As condições de vida à

margem do Tietê estão na tela sem disfarce – um inferno na terra, antes de outro inferno, talvez menos insuportável, ao fim do Tietê, no Aqueronte". (Ferreira, 2000, p. 43).

Após *A Margem*, Candeias produziu cinco obras até meados da década de 70, fase em que o Cinema Marginal perde forças após o exílio de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla. O cineasta passa por referências ao cinema italiano, adaptações shakespearianas e intertextualidade chapliniana. Quanto aos temas, prostituição, miséria pobreza e a perda da "identidade rural" na passagem para a vida urbana.

É possível perceber em suas obras um diálogo aberto com filmes clássicos do Cinema Novo, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, além de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Sganzerla. Certos temas desses filmes são refletidos por Candeias, fazendo ecoar o popular, o nacionalismo, problemas do homem brasileiro, relações entre a cidade e o campo e a presença avassaladora da cultura midiática. Porém, contradiz a proximidade com Glauber em termos ideológicos; está desatrelado de uma visão messiâncio-revolucionária, longe do modo como a alegoria comparece no Cinema Novo.

Angela Aparecida Telles, em sua tese *Ozualdo Candeias na Boca do Lixo* (2012), defende a expressão "estética da precariedade" para referir-se à forma como Candeias desenvolve sua linguagem cinematográfica. Segundo ela, ele buscava rompimento com os clichês do cinema consolidado e ousa em recursos inovadores, até mesmo ousados para sua época. Vale lembrar que, nesse sentido, *A Margem* foi um marco no cinema nacional, o que veremos ainda no final desse capítulo.

Entre os novos caminhos cinematográficas firmados por Candeias, podemos demonstrar o persistente uso da câmera subjetiva em grande parte do filme, sem que se indique "quem olha'"; afastamento radical de qualquer glamourização na construção dos personagens; representação de tipos sociais praticamente nunca levados à tela por nossa cinematografia, como a prostituta e o deficiente; desprezo por atores conhecidos ou profissionais e valorização dos atores da "escolinha" e da Rua Triumpho; proximidade afetiva da realidade mais abjeta da vida brasileira nos centros urbanos; certa inclinação pelo documental pelo cinejornalismo, o "tom de realidade", que se amalgama à dimensão simbólico-metafórica.

As situações narrativas dos filmes de Candeias perpassam questões sociais de integração do homem à cidade e ao campo, representando transformações culturais drásticas que seus personagens viveram ou teriam vivido, como em *Meu Nome é*

Tonho, *A Herança* e *Zézero*. Comparecem tipos que modificam suas formas de ser no trânsito rural-urbano. Segundo Telles, (2012, pag. 24), “para o diretor, a modernização idealizada combinou o arcaico, a desigualdade, a pobreza, a violência com o desenvolvimento e os avanços tecnológicos”. Esses espaços demonstram que a tradição e o novo se acomodam diante do consumo desenfreado e das condições precárias de existência de um presente que tenta sobreviver com valores de uma sociedade do passado. Tudo isso está em *A Margem*, que representa “duas São Paulo”, separadas por uma fronteira que classifica quem fica de cada lado. Assim, o filme opera uma metáfora da realidade paulista - e brasileira em linhas mais gerais.

1.3 Candeias: apontamentos de biografia

Rubens Biáfora o chamou de “o Pasolini Brasileiro” e Jairo Ferreira, após intitular um capítulo sobre Candeias em seu livro *Cinema de Invenção*; de “o marginal entre os marginais”. E finaliza o texto com a seguinte frase: “De certa forma, Candeias é um Buñuel de nosso cinema” (Ferreira, 2016, p.49).

A história desse cineasta brasileiro é tão envolta de lendas míticas quanto a de seu primeiro filme. Até data e local exatos de nascimento são desconhecidos. De pai imigrante português, teria nascido e vivido sua infância em Olímpia, embora tenha sido registrado, em 1922, em Cajubi. Para os jornalistas Arthur Autran, Hernani Heffner e Ruy Gardnier em entrevista ao *Portal do Cinema Brasileiro*, Candeias disse não sabia ao certo onde nasceu, mas lembrava-se de ouvir que seus pais afirmavam ser em uma cidade próxima a Cuiabá, Mato Grosso. Passa parte de sua vida em São Paulo, visita familiares em Marília, interior do estado, e depois volta ao Mato Grosso.

Quando jovem, exerceu diversas atividades, trabalhou em fábricas de metalurgia, móveis, vendeu sorvete, foi *office boy* e até serviu ao exército. Foi para a cidade do Rio de Janeiro em busca de trabalho, se voluntariou na Aeronáutica, mas foi solicitada sua saída devido a “mau comportamento e indisciplina” nas aulas. Voltou para São Paulo, casou-se, começou a trabalhar como fiscal de obra na prefeitura, mas comprou um caminhão e adicionou a atividade de caminhoneiro ao seu dia a dia. Ao final da vida, contabilizou quatro casamentos e quatro filhos.

Visitou muito o interior dos estados de São Paulo e Mato Grosso e - tudo indica - interessou-se por histórias de discos voadores, que supostamente apareciam na região. Os supostos eventos ufológicos teriam sido o empurrão para adquirir sua

primeira câmera. “Eu ia para o interior etc., e aparecia por ali muito disco voador. Um dia resolvi comprar uma camerazinha, pensei em comprar câmera de fotografia pra fotografar o cujo”, contou em entrevista para o site *Portal do Cinema Brasileiro*. Arrumou um sócio e decidiu não só fotografar disco voador, mas filmar os locais e acontecimentos por onde passava. Tornou-se autodidata, estudou em livros técnicos e linguagem audiovisual; conseguiu ser um grande conhecedor de equipamentos cinematográficos e começou a filmar com sua câmera Keystone.

Em São Paulo assistiu a *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, de 1955, e também encantou-se com *Matar ou Morrer*, de Carlos Manga, de 1954, ao qual, ainda em entrevista ao *Portal do Cinema Brasileiro*, Candeias chamou de “o melhor bangue-bangue brasileiro que eu já vi, feito exatamente como o americano”. Conheceu Eliseo Fernandes, assistente de câmera da produtora Maristela, quando foi convidado para atuar e trabalhar em algumas produções como cinegrafista.

Uma reportagem sobre os “milagres” do padre Donizete, em Tambaú, abriu portas para produção de cinejornais e documentários. *Tambaú, a cidade dos milagres* (1955) apresenta-se como um documentário tradicional em sua estrutura. O filme inicia-se com a peregrinação de fiéis que seguiam de trem de São Paulo ao interior, em Tambaú, para receber as bênçãos da última missa realizada por Padre Donizetti, famoso por realizar “milagres” e “curas”. A câmera de Candeias é perspicaz nesse trabalho, registrando três momentos: o primeiro é antes da partida do trem, captando os fiéis que aguardam o instante da cura. São homens e mulheres, em maioria, sentados ao chão e em albergues, agrupados para espantar o frio e a fome. No segundo momento, na viagem, capta o trajeto e a chegada a Tambaú. Na cidade, retrata as ruas organizadas para receber os fiéis. Um senso de contraste fica claro ao focalizar o comércio religioso local e o amontoado de pessoas doentes e deficientes levados pela fé. Ao final aparece Padre Donizetti, com bênção e cura. O filme termina com uma chuva de pétalas de rosas jogadas por um avião.

Podemos aqui perceber que Candeias utiliza um universo temático caro a ele em obras futuras, como em *A Margem*, *O Candinho, A Opção ou As rosas da Estrada* e *As Bellas da Billings*. “Em termos de construção imagética, com sua atenção à pobreza e à degradação humana a partir de planos documentais, notamos certo diálogo com a estética neorrealista, porém carregada no gosto pelo disforme e pelo grotesco”. (Uchôa, 2019, p. 286).

Figura 1: Tambaú: a cidade dos milagres. Fonte: portaldocinemabrasileiro

Após esse trabalho e por influência de amigos da Boca do Lixo, Candeias matricula-se no Seminário de Cinema que era organizado pelo MASP (Museu de Arte de São Paulo). No caso de Candeias, o seminário foi finalizado na FAAP (Faculdade Alvares Penteado) devido à transferência de prédio e coordenação. Entre os anos de 1940 e 50, São Paulo passa por uma significativa efervescência cultural, vide a inauguração de vários museus e instituições que primavam pela propagação de produções de arte, como Masp (1947), MAB (1947), MAM (1949). O cinema brasileiro acompanhou o ritmo cultural e expandiu-se com a abertura da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* (1949-1954), *Companhia Cinematográfica Maristela* (1950-1958) e *Multifilmes* (1952-1955). O MASP organiza o primeiro Seminário de Cinema, tendo sua primeira edição em 1949 e consolidando-se em 1951 como um centro de estudos cinematográficos.

Candeias esteve presente nas primeiras turmas, logo após a realização de *Tambaú, a Cidade dos Milagres*. Entre seus professores estavam nomes do cinema nacional como Roberto Nanni e Máximo Barro. Em entrevista ao *Portal do Cinema Nacional*, Candeias conta que teve aula de literatura, roteiro e argumento com a roteirista Nelly Dutra Ruschel, grande incentivadora de sua busca por conhecimento. Nessa época leu nomes importantes da literatura nacional, como Euclides da Cunha, Guimarães Rosa. “Li Guimarães Rosa e nunca tive problemas para entender e muito menos Euclides da Cunha, uma que eu sou meio caipira também, acho que facilita.” Interessava-lhe também a psicanálise. Freud teria se tornado um dos autores de sua cabeceira.

Candeias realizou dois documentários de caráter didático e promocional. *Polícia Feminina Estadual*, produzido com financiamento do Governo do Estado de São Paulo, retrata a polícia feminina em duas situações, o resgate de um garoto que viaja de trem sozinho e precisa retornar para casa dos pais sob proteção e a prisão de uma mulher que tenta fugir e resistir à detentiva. O curta foi encenado por atores para demonstrar na prática o trabalho desses profissionais.

> *Polícia Feminina* é um negócio interessante porque não tem mais nada parecido. Eu encenei como era feita a formação e qual era a obrigação das policiais femininas. Não era só andar de revolverzinho por aí. Elas davam assistência às mulheres e às crianças, às pessoas que estavam meio perigando. Depois mostrava a instrução militar, aquela coisa toda. (CANDEIAS, apud REIS, 2010, p. 64)

Figura 02: imagem de Polícia Militar Feminina. Fonte: portaldocinemabrasileiro

No caso do segundo documentário, *Ensino Industrial*, de 1962, também financiado pelo Governo do Estado de São Paulo, Candeias ganhou um concurso para seleção de equipe de produção. No início contava com equipe de filmagem como fotógrafo, iluminador e diretor de produção. Mas a verba não foi suficiente e terminou o trabalho sozinho. O objetivo do filme era promover as ações educacionais do Governo Carvalho Pinto através das implementações de escolas técnicas profissionalizantes. O filme traz uma mulher que conta as dificuldades de vida do filho e como o neto pode seguir outro caminho devido às facilidades do ensino técnico. Também com o modelo de “documentário encenado”, Candeias busca certa

inventividade no âmbito da linguagem cinematográfica, como bruscos e rápidos movimentos de câmera em panorâmica para demonstrar o crescimento do menino, personagem principal, marcando a passagem do ginásio para o ensino técnico. A mulher, avó da personagem, é responsável pela narração em voz *over* de todo o filme, buscando criar um efeito de credibilidade que atenuaria a característica institucional do filme.

Figura 03: imagem de Ensino Industrial. Fonte: portaldocinemabrasileiro

No mesmo ano e também financiado pelo Governo de Carvalho de Pinto, Candeias realizou outro filme institucional, *Rodovias*, de 1962, cujo intuito era alardear o projeto de evolução da malha rodoviária do estado. O documentário segue o modelo expositivo e utiliza voz *over* para acrescentar dados informativos. “A grandiloquência da voz *over* mimetiza a magnitude do progresso, alcançado pelas obras do Governo do Estado de São Paulo” (Uchôa, 2019, p. 287). Segundo Uchôa, para quebrar a linearidade e certa monotonia das imagens das rodovias, Candeias utiliza movimentos de câmera que sugerem uma espécie de moldura estilística que futuramente irá reverberar em um estilo cinematográfico nas obras de ficção.

Não é possível determinar com exatidão a data de filmagem da série *A Marcha para o Oeste* que Candeias dirigiu. De todo modo, Uchôa (2019) indica que *Marcha para o Oeste nº 3* foi registrada entre os anos de 1955 e 1958 e *Marcha para o Oeste nº 5* entre 1958 e 1959. Essa data é possível a partir da verificação da presença de figuras públicas e a relação com o período em que exerceram cargos públicos.

Registros da *Cinemateca Brasileira* indicam o lançamento das obras em 1960-1965. Michel Saddi era o responsável pela produção e captação de recursos financeiros com governos municipais.

Marcha para o Oeste nº 3 representa o desenvolvimento da região de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, com intuito de captar investidores e aumentar o progresso econômico. *Marcha para o Oeste nº 5* possui a mesma proposta, apresentar a região de Corumbá, no mesmo estado. As produções utilizam da *voice over* para produzir eloquência às informações e dados estatísticos. No entanto é possível perceber que Candeias utilizou de sua ironia para também fazer uma crítica ao crescimento urbano que afeta grupos que não vivem nos grandes centros. O título da série já propõe uma intertextualidade com o projeto propagado pelo Estado Novo durante a Ditadura Varguista, (1937-1945). Outras contradições podem ser percebidas em cenas que enquadram espaços rurais e urbanos enquanto o narrador explana sobre um cosmopolitismo de Corumbá. “A mesma estranheza será encontrada nas sequências finais de *Marcha para o Oeste nº 3*, onde a *voz over* anuncia um considerável fluxo de comércio nacional e internacional, sobre as imagens de humildes canoas de madeira, encostadas na lamacenta margem do Rio Paraguai.” (Uchôa, 2019, p. 290). O tema da urbanização estará presente em várias obras de Candeias, incluindo sua estreia *A Margem* em 1967.

Em depoimento a Reis, Candeias explica que *Marcha para o Oeste* foi um modelo de trabalho que realizou como fonte de renda, pois, na época, uma lei determinava que salas de cinema passassem um filme formato de curta antes das sessões como forma de informação para o público. Ele ainda explica que fez muitos vídeos desse estilo, na maioria das vezes fazia o trabalho todo sozinho, “Muitas vezes eu escrevia, filmava e montava o cinejornal inteiro... Aprendi a disfarçar a picaretagem, a fazer umas coisas bonitas, a montar o negativo e a fazer a narração direta para o ótico. Com isso, fui aprendendo um bocado sobre montagem e outras coisas mais. Foi uma puta escola.” (Candeias, apud Reis, 2010, p. 62). Trabalhou com produtoras de cinejornais como a *World Press*, o que o levou a fazer viagens por quase todo o Brasil filmando e produzindo audiovisual de caráter documental.

Outro trabalho de Candeias foi a série *América do Sul*, com o qual percorreu Argentina, Andes e Peru. O primeiro episódio da série retrata Santana de Yacuma na Bolívia, o segundo é sobre tribos indígenas do Paraguai, o terceiro registra o carnaval de Puno no Peru e finaliza com imagens do Lago Titicaca na região dos Andes. Os

filmes nunca foram totalmente finalizados, segundo Ruy Gardner (2005), grande admirador do trabalho de Candeias e que organizou os filmes para que pudessem ser exibidos. “A solução: passar os filminhos, mesmo não concluídos e sem som, como um especial de televisão, e, já que o formato televisivo impede o vazio sonoro, colocar o diretor como comentador de seus filmes.”

Figura 04: imagem de América do Sul – episódio Santana de Yacuma. Fonte: portaldocinemabrasileiro

Como bem se sabe, no início final dos anos 1950 e início dos 60 o cinema brasileiro estava dando os primeiros passos do que seria conhecido como Cinema Novo. Em 1955, *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, trazia impacto e reflexão sobre o engajamento social que o cinema brasileiro poderia promover no cerne da renovação da linguagem, com as influências claras do neorrealismo italiano. Nesse momento, Candeias vai para Boca do Lixo e lá se integrou ao ambiente de produção cinematográfica. Começou a trabalhar em diversas funções de equipe de cinema, inclusive com José Mojica Marins, que mais tarde seria seu parceiro na *Trilogia do Horror*, em 1969.

Figura 05: imagem cartaz do episódio O Acordo, em A trilogia do Terror.
Fonte: portaldocinemabrasileiro

Seu último trabalho como documentarista antes de estrear como diretor de longas, foi o *Casas André Luiz* (1967), que registrava o trabalho de um orfanato para crianças com deficiências intelectuais. O institucional possui narrativa incômoda desde o início, quando uma mãe entrega seu filho a uma enfermeira da casa. A trilha remete a filmes de terror e a voz *over*, que ressalta o amor e o carinho com o qual as crianças são tratadas, é contradita com imagens de menores arrastando-se pelo chão ou brincando aprisionadas, entre grades e muros. Segundo Alessandro Gamo (2005), o filme ficou censurado por mais de 15 anos, sendo somente liberado para maiores de 18 anos.

Figura 06: imagem Casas André Luiz. Fonte: portaldocinemabrasileiro

No mesmo ano de lançamento de *Casas André Luiz*, Candeias começa a filmar *A Margem*, que seria a sua estreia no âmbito da ficção. “Inspirado” em fatos que ouvia e lia pela mídia, *A Margem* narra a história de cinco pessoas que andam a esmo pela margem de um rio, o Rio Tietê, que separa São Paulo da região suja e lodosa em que vivem as personagens. O filme teve uma ótima recepção da crítica.

Em seguida, o diretor recebeu uma “encomenda”, o primeiro episódio da *Trilogia do Terror*, de José Mojica Marins, média-metragem com atmosfera de narrativa fantástica. A história é de uma mulher que, com medo de envelhecer, faz um pacto com o diabo: entregaria a ele a filha virgem em troca de mantê-la sempre jovem.

> Como tinha que ser um pouco extravagante, eu fiz algumas coisas como mulherada de peito de fora e uns caras grandões maquiados como se fossem mulheres. Inventei um monte de situações de terror fantástico, de sexo, violência, religião, mas com coisas nossas. Acho que deu certo. Logo depois do lançamento do filme eu fui a uma boate, encontrei o Mauro Rosas e ele me apresentou à Cacilda Becker e ao Walmor Chagas como o diretor caipira expressionista do cinema brasileiro. Achei engraçado, mas não disse nada. (CANDEIAS, apud REIS, 2010, p. 83)

Em *O Acordo, Candeias* flerta com o gênero do terror e com crenças populares, como a lenda do lobisomem, e situações insólitas de medo, como a desfiguração de rosto da personagem incorporada por um espírito maligno. Há também uso de “risos maquiavélicos” ou sarcásticos, algo que também aparecerá em seus trabalhos posteriores.

Em 1969 lança *Meu Nome é Tonho*, um “*bang-bang* à brasileira”, com um protagonista-herói com nome popular muito próprio do interior dos estados brasileiros do sudeste. Temas como grilagem e incesto são planos de fundo para cenas de violência e sangue, que provocaram rejeição em alguns cinemas no Brasil, como em Porto Alegre. Nesse filme, Candeias usa do improviso de atores amadores como expediente criativo. A obra seguinte é *A Herança*, de 1970, livre adaptação de *Hamlet*, em que, mais uma vez, Candeias vai tratar de personagens que lutam em busca de sobrevivência diária e aborda temas com demandas sociais, como exploração do trabalho e reforma agrária.

Na década de 70, Candeias retoma a vertente documental e produz *A Rua Chamada Triumpho*, duas edições em formato de curta-metragem para registrar, por meio de fotografias, o cotidiano da região da Boca do Lixo de São Paulo, ambiente de efervescência da produção cinematográfica nacional. Candeias demonstrou preocupação com a demarcação da história local quando laborou com fotografias, espécie de registro de memórias da Boca, exibindo seu trabalho como fotógrafo. Em 1976, Candeias também vai fazer outro registro importante em o *Bocadolixocinema*, em que retrata uma festa de fim de ano organizada pela comunidade daquela região do centro de São Paulo. Anos mais tarde, em 2001, Candeias compila suas imagens fotográficas de mais de 30 anos e lança o livro *Uma Rua Chamada Triumpho*. Para cada imagem há textos informativos escritos pelo cineasta; no final há anexos com nomes de profissionais do cinema que aparecem nas fotografias, espécie de homenagem e registro.

Já em *Zézero*, média-metragem lançado em 1974, há certa inflexão: o tratamento da cultura midiática de massa desponta, problematizada e posta para uma visão agressivamente crítica. Ao mesmo tempo em que o contexto brasileiro era de forte censura à expressão artística, sob vigência do Ato Institucional nº 5, segundo Ortiz e Autran (2019) o país vai acompanhar a forte expansão da produção e consumo de bens simbólicos, sobretudo no âmbito das telecomunicações. O Cinema Novo já não existia e o Cinema Marginal já perdia suas forças diante da própria censura e das condições de produção. Assim, a realização de cinema no país na segunda metade da década de 70 terá que se adaptar a pretensões políticas institucionais e de mercado. “Enterrados os sonhos de radicalidade do Cinema Marginal – que, assentado em imagens muitas vezes abjetas e chocantes e na fragmentação narrativa, colidia com o público e a censura - e perdidas as bases políticas do Cinema Novo com a devastação das propostas nacionalistas e libertadoras, uma guinada deveria ocorrer para possibilitar a continuidade da produção.” (Ortiz e Autran, 2019, 204).

Nos inícios dos anos 70, junto com os lançamentos de *Meu Nome é Tonho* e *A Herança*, é preciso lembrar obras que não se associavam ao Cinema Marginal realizadas por diretores consagrados na fase do Cinema Novo. *Como era Gostoso Meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos, lançado em 1970, é um exemplo de filme que apresentava discussões sobre “a questão nacional”, mas com interesse em captar o grande público, ficando entre as 25 maiores bilheterias de lançamentos entre 1969

e 1972, atingindo mais de 800 mil espectadores. Assim como, em 1973, *Toda Nudez será Castigada*, de Arnaldo Jabor, adaptação da obra teatral de Nelson Rodrigues, tornou-se o quarto filme mais visto daquele ano. Em 2005, entraria para a lista dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos, pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine).

Assim, percebe-se uma reestruturação da relação entre produção e mercado no cinema nacional, embora as amarras da censura impedissem o arrojo da livre expressão audiovisual. Segundo Bertolli (2016, p. 16) a literatura e outras artes tomam-se de metáforas e analogias como recursos insistentes somados a produções cheias de humor e escrachos que iam, inclusive contra a proposta de conduta da educação moral e cívica do governo militar.

O momento favorece o surgimento de um modelo de filmes que ficaria conhecido como pornochanchada, com influência de filmes italianos e recuperando a tradição da comédia popular da década de 40 adiciona-se títulos chamativos, muitos com duplo sentido, e altas doses de cenas eróticas. O “gênero” ganha o público e entre 1970 e 1975 é responsável por nove das 25 maiores bilheterias do cinema brasileiro.

Tal é a atmosfera da produção de *Zézero*, o último filme de Candeias dentro de certo “espírito” do Cinema Marginal. O filme enseja uma reflexão contundente a respeito da reificação do indivíduo na passagem da vida rural para a urbana, tendo o protagonista seduzido pelo sonho de consumo, emblematizado pelos equipamentos de mídias e suas promessas de ventura, entre elas as incitadas por revistas com fotografias de mulheres nuas que despertam o desejo de *Zézero*. Por essa via, transversal, o filme dialoga de modo conflituoso com a temática erótica em voga.

Candinho e *A Visita do Velho Senhor*, ambos de 1976, formam com *Zézero* uma espécie de trilogia, que transitou fora de circuito por risco de censura. *Candinho* é um média-metragem com afinidade temática com outras de suas obras, como *Meu Nome é Tonho* e *A Herança.* O protagonista do título do filme possui certo ponto em contato com um personagem de *A Margem,* o “louco” em permanente devoção a uma flor. No caso, a flor do personagem Candinho é a cruz. Outro ponto de contato, em termos temáticos, é a questão religiosa, presente em documentários como *Tambaú* e em *Zézero*.

A visita do Velho Senhor é um curta em linguagem de extrema experimentação. Inicia-se com grande sensualidade e erotismo, o que se revela ao adentrar cenas de

personagens reais: um velho senhor que visita uma prostituta e tortura durante o encontro. A narração é toda feita em *voice off* e o uso incansável de closes nos olhares dos atores é proposição que promove desconforto.

Caçada Sangrenta, de 1975, primeiro filme colorido de Candeias, foi produzido e encenado por David Cardoso, que ficaria famoso por suas atuações nas pornochanchadas da década de 70. Aqui Candeias dialoga com o *thriller* policial em uma perseguição que se inicia na cidade de São Paulo e segue até a região de Corumbá,Mato Grosso do Sul. Cenas de erotismo e nudez são muito presentes, mas, diferente do modelo que unia humor e sexualidade na pornochanchada, *Caçada Sangrenta* comporta violência e sangue.

Figura 06: imagem de filmagem de Caçada Sangrenta. Fonte: portaldocinemabrasileiro

Durante os anos 70 o cinema brasileiro buscou nas produções da pornochanchada uma maneira de manter a produção cinematográfica em meio a crise da censura. O país adentra à década de 80 envolta em desalento econômico e incertezas. Com o enfraquecimento do regime militar, o afrouxamento da censura incide sobre o cinema erótico até então em voga - em que o sexo é mais sugerido e estimulado, em vetor cômico, do que exposto diretamente - e a produção, antes centrada na Boca do Lixo, enfrenta uma brusca queda de público entre os anos 1979 e 1990. A Embrafilme, criada em 1969 para dar aportes ao cinema nacional, chegou a apoiar mais de 3 mil salas de cinema no país em meados de 1975. Porém, a crise de público aliada a ataques do meio cinematográfico descontentes com a política da empresa levaram ao seu fechamento em 1990.

Todavia, nesse cenário Candeias vai produzir alguns de seus trabalhos de maior destaque. A maturidade do trabalho do cineasta pode ser observada em *A Opção ou As Rosas da Estrada*, de 1981, filme premiado no Festival de Locarno com um Leopardo de Bronze. No filme, Candeias se volta às suas raízes de documentarista e faz uma ficção com ares de história real: a vida de mulheres em zonas rurais e sua trajetória errante e perigosa em direção à cidade grande. Nesse percurso, há o retrato da rotina dos caminhoneiros que rodam pelas estradas e da prostituição de mulheres iludidas com o sonho da vida na capital.

O crítico João Carlos Rodrigues (2005) afirma que *A Opção* é o melhor filme de Candeias e um dos melhores longas-metragens brasileiros de todos os tempos. Segundo ele, poucos filmes brasileiros possuem como ele um traço autoral. Se levarmos em conta os bastidores da produção, a hipótese de autorismo pode se relacionar com o acúmulo de funções que Candeias incorporou, pois além da direção, foi responsável pelo roteiro, fotografia, montagem e até atuação. Aqui, Candeias também demonstra maestria técnica e estética demonstrada anteriormente, com planos detalhes semelhantes aos que marcam os olhares em *A Margem*. No âmbito temático há também recorrência, ao dar vazão, na fábula, à vida de exploração do trabalho, como fez em *Meu Nome é Tonho*, e à errância existencial de seres marginalizados e despossuídos, como em *A Margem* e *Zézero*. A crueza aliada ao lirismo faz eco com *A Margem.*

Figura 07: imagem de A Opção ou As Rosas da Estrada. Fonte: portaldocinemabrasileiro

Se em *Meu Nome é Tonho* o algoz das propriedades rurais é Manelão, homem de boa aparência, letrado, com roupas caras e mulheres sempre à sua disposição, em 1982 Candeias vai apresentar outro personagem de mesmo nome, mas que em nada

se assemelha ao tipo vilão de matador do filme de 1969, o qual faz remissão intertextual a tantos matadores dos filmes de *western* da década de 60, principalmente italianos. *Manelão, o Caçador de Orelhas* narra a trajetória de um homem sem emprego e doente que aceita o trabalho de executar algumas famílias para beneficiar latifundiários. Manelão não é um matador de aluguel à maneira dos vilões *spaghetti* italianos, mas somente um caboclo que trata de uma doença venérea e faz o serviço de matar por necessidade. O registro de suas mortes é contado pelo número de orelhas de suas vítimas, cortadas como prova do trabalho executado. O filme, como outros de Candeias, é silencioso em grande parte; a *voice off* e o som das rodas do carro de boi são responsáveis por "incômodos"ao espectador. O uso do *zoom* é marca recorrente e promove certa imprevisibilidade estética.

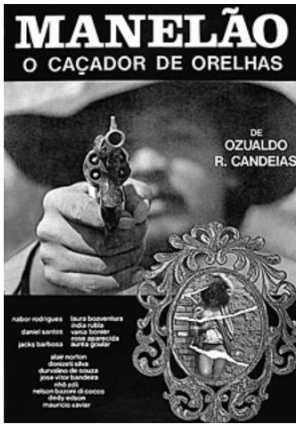


Figura 08: cartaz de Manelão, o caçador de orelhas.
Fonte: portaldocinemabrasileiro

Sendo o final dos anos da ditadura marcado por brechas de liberdade de expressão, exemplo disso parece ser um filme dirigido por Ody Fraga, *E agora, José? - Tortura do sexo*, lançado em 1980. Trata-se da história de um homem que, embora alheio à política, é preso, torturado e morto por agentes da repressão militar. Ou ainda *Paula, a história de uma subversiva*, de 1979, dirigido por Francisco Ramalho Jr., que desenvolve a narrativa do relacionamento de um arquiteto ex-militante do partido comunista e convertido em projetista para o governo que se envolve com uma jovem da luta armada. Ao final ambos são presos e torturados. Os dois filmes circularam sem quaisquer problemas com a censura.

Porém, em 1983, dois anos antes da “oficial” reabertura política brasileira, Candeias realiza *A Freira e a Tortura*, filme que permaneceu sob censura por quase um ano. Sob protestos, teve pré-estreia no Cine Marambá de São Paulo somente em 1984. A campanha a favor de *A Freia e a Tortura*, organizada pelo então sociólogo Fernando Henrique Cardoso, colocou o filme de Candeias em uma posição de representação da luta contra a repressão, tornou-se um dos símbolos artísticos de oposição aos últimos anos do regime.

A obra é uma adaptação da peça teatral *O Milagre da Cela*, de Jorge Andrade. Um delegado de polícia encontra uma jovem freira que realiza trabalhos sociais em uma favela na cidade de São Paulo. Tendo suas atividades interpretadas como ações subversivas por aparelhos de repressão, é levada à prisão, submetida a diversos métodos de tortura, inclusive as sexuais. Apesar da temática, dificilmente se pode sustentar para o filme uma denúncia “crua” ou contundente, ou seja, uma postura pouco aderente ao viés mercadológico. Segundo Uchôa (2019, p. 201), Candeias tinha interesse no grande público, visto a escolha da filmagem em película colorida. Busca financiamento junto a Embrafilmes e outros financiadores e parcerias com atores reconhecidos dos filmes da Boca do Lixo, como David Cardoso, que interpreta o delegado. Ressalta-se aqui que o teor sexual não raramente é caminho de incitação erótica, o que lança um ponto conector com as comédias eróticas dos anos 70.

Figura 09: imagem de A Freira e a Tortura. Fonte: portaldocinemabrasileiro

De 1987, *As Belas da Billings* é, em certa medida, uma homenagem de Candeias à Boca do Lixo, desde o início da narrativa: um homem, catador de lixo no bairro do Morumbi, chega à região do centro de São Paulo e vende uma bolsa que havia sido descartada.O lixo como metáfora é mais uma vez trazido por Candeias. Se

em *A Margem* as personagens perambulam entre focos de lixo, em *As Belas da Billings*, elas sobrevivem justamente dele. Um cantor de música sertaneja, interpretado por Almir Sater, conhece um jovem pseudointelectual que anda pela Boca do Lixo com livros de Charles Bukowsk e Platão. Logo nas primeiras andanças apresenta para o cantor o Bar Soberano, reduto de cineastas e artistas de São Paulo. Quando a câmera adentra ao estabelecimento lá estão, entre fotos e conversas sobre os anos 70, Carlos Reichenbach, Jairo Ferreira, Ody Fraga e o próprio Ozualdo Candeias. Essa cena, com tom de melancolia, parece ser uma celebração do próprio cinema produzido na região da Boca.

A narrativa segue até a casa do jovem que vive com a mãe, as irmãs e sob o apadrinhamento de um senhor que aparenta ser o mandatário do local. Traços de uma "família problemática" se delineiam e se acentuam. O lixo é um componente fundamental da vida das personagens. A plasticidade como elemento expressivo que dá relevo ao lixo marca o filme, enquanto "sons de lixo", como ruídos, buzinas e carros de som, fazem parcerias com cantigas entoadas pelo personagem de Sater.

Figura 10: imagem de As Belas da Billings. Fonte: portaldocinemabrasileiro

Em consequência do modo de produção centralizado em modelo estatal, o final dos anos 80 e início de 90 corresponde ao momento de maior crise no cinema brasileiro, talvez um dos mais desalentadores de sua trajetória. A Embrafilme, apesar de não contemplar a totalidade dos investimentos das produções de filmes, durante sua vigência teve grande relevância em termos econômicos, permitindo um salto qualitativo e quantitativo na década de 70. Com denúncias de mau uso de seus

recursos, somada a uma nova postura política em que a rubrica “liberal” é sinônimo de recuo da participação estatal na esfera da cultura, o órgão sofre reformulação em 1987 e é extinto em 1990 pela Lei nº 8.029.

Os filmes com temáticas sexuais foram desaparecendo aos poucos dos circuitos, assim como praticamente toda a produção cinematográfica no país. Em 1990 foram lançados 35 filmes, caindo para 19 em 1991, 6 em 1992 e somente 3 em 1993. Em 1994, a forma de se produzir cinema no país se alterou, passou a ser baseada em incentivo e renúncias fiscais nas esferas nacional, estadual e municipal. A Lei do Audiovisual, promulgada por Itamar Franco em 1993, e o desenvolvimento da Lei Rouanet, em 1994, permitiram o investimento de capital privado e de estatais nas produções. Somente nesse momento o cinema brasileiro parece reerguer-se, momento que ficou conhecido como Retomada. O destaque foi para o filme *Carlota Joaquina*, de Carla Camuratti, de 1995, considerado o ponto matricial do “ressurgimento”. E a tendência seria de crescimento: 16 filmes em 1995, 19 em 1997, chegando aos anos 2000 com 28 filmes até o “auge” de 121 filmes em 2015. Nessa fase, alguns títulos adquirem repercussão internacional, como *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles em 2002 que acumulou público de mais de 3 milhões de espectadores. Outro êxito de público foi *Tropa de Elite I* de 2007 e *Tropa de Elite II* de 2010, ambos dirigidos por José Padilha, com mais de 11 milhões de espectadores cada.

Candeias não participou diretamente e tal Retomada Seu último longa foi lançado em 1993, *O Vigilante*, e não consta na contagem formal de filmes lançados no ano, pois não circulou pelas salas de cinema, somente por alguns cineclubes de São Paulo. Seria muito simplório indicar para esse filme o retorno de Candeias ao tema da migração do interior para a capital. *O Vigilante* ultrapassa essa esfera. No filme, aliás, violência é tão intensa e ao mesmo tempo não é possível estabelecer para ela uma relação de causa e consequência. Ademais, a desilusão impera diante da noção de justiça. Um homem decide vingar-se de um hediondo crime ocorrido no bairro em que vive, uma jovem virgem e que sonha se casar de véu e grinalda é estuprada e assassinada. O vigilante que trabalha no centro da cidade, motivado por narrativas de cordel que lê em uma banca de jornais, mata os criminosos e expõe os corpos trajados de vestidos de noiva em um ponto de ônibus na região onde o crime aconteceu. A marca de “justiça”, resvalando para a barbárie, se esvai quando ao entrar em um ônibus para sair da cidade o vigilante é vítima de um assalto cometido por

menores de idade. A cena, muito baseada no uso do *zoom*, foca em uma criança brincando com uma arma, personagem do grupo de ladrões. A cena final do filme é composta por uma sequência de planos detalhes, uma sucessão de tiros saindo dos canos dos revólveres, sem que seja possível apreender de onde e para onde vão, nem ao menos quem se feriu ou faleceu. A câmera de Candeias registra um *looping* de disparos que parece não ter fim, assim como o ciclo de violência de uma sociedade distópica. No início do filme, uma frase, sorteada pelo popular realejo, parece dar a senha de *O Vigilante*: “é difícil dar alguma mensagem de esperança na época dos Collors.”

Figura 11: imagem de O Vigilante. Fonte: ozualdocandeias.com.br

Como se pode colher desse panorama breve, a produção cinematográfica de Candeias é significativa. Ao todo foram 10 longas, 2 médias, 11 curtas, 4 vídeos de registros, 6 documentários e muitos vídeos-reportagem para cinejornais e audiovisuais institucionais. Faleceu em 2007, aos 88 anos, de insuficiência respiratória. Por ocasião da sua morte, a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura divulgou nota de pesar. Assinada por Orlando Senna, afirma que Candeias foi “o mais radical experimentalista do cinema brasileiro”. O portal de notícias G1 e o jornal *O Estado de São Paulo* publicaram a mesma manchete: “Morre Ozualdo Candeias, o papa do cinema marginal”.

Em 2014, o documentário *Ozualdo Candeias e o Cinema*, dirigido por Eugênio Puppo, estreia no projeto CineSesc do Serviço Social do Comércio. A produção acolheu vídeos, fotos e áudios captados e gravados pelo próprio Candeias,

restaurados, buscando fornecer um ponto de vista do diretor sobre sua obra, a pornochanchada e claro, a saudosa Rua do Triumpho.

1.4 *A Margem*: estreia com maestria

Seis personagens percorrem a margem de um rio lodoso e sujo. O ambiente é feio, imundo, por vezes grotesco. Vão se encontrando no decorrer da história e dão vida a mais de uma hora e trinta minutos de narrativa quase sem diálogo (e uma caprichada trilha sonora), com a ação de mais de 40 minutos em câmera subjetiva, que inicia o filme. Essa foi a estreia de Ozualdo R. Candeias: ousadia e expressividade artística retratando para o olhar do espectador uma permeabilidade desconcertante entre o feio e o belo, o lirismo e a abjeção, a degradação e a esperança.

A Margem foi lançado em 1967, meses depois de *Terra em Transe*, de Rocha. O filme de Ozualdo esteve somente em dois cinemas paulistas, o Cine Marabá e Cine Regência, mas conseguiu destaque da crítica, a qual estava em larga medida envolvida em polêmica sobre a obra de Glauber. Estreou no Rio de Janeiro somente em 1068. Rendeu ao diretor os prêmios Governador do Estado de São Paulo e Instituto Nacional de Cinema (INC) de Melhor direção de 1967, além de condecorações pelo INC nas categorias de melhor atriz coadjuvante para Valéria Vidal e melhor partitura musical para Luiz Chaves. Ganhou mais relevância com o passar do tempo, passando a ser considerado precursor do Cinema Marginal.

Sua estreia em São Paulo foi divulgada por *O Estado de São Paulo*. Em fevereiro de 1967, após uma exibição prévia para jornalistas críticos de cinema, o jornal já anunciava suas expectativas com *A Margem* em artigo intitulado “O Pasolini Brasileiro”, sinalizando que o filme causaria polêmica, apreço e desapreço. Mas, o foco do texto foi anunciar o talento do estreante cineasta e as condições de produção do filme:

> Em “*A Margem*”, que foi rodado em tempo e condições recordes, com orçamento baixíssimo e absoluta parcimônia de recursos técnicos, Candeias, numa intuição e numa simplicidade quase parecida à dos verdadeiros pintores ou artistas primitivos, procurou narrar duas histórias paralelas que não se entrosam, mas afinal, dão sentido e unidade à ação fílmica. (O Estado de São Paulo (05 de fevereiro de 1967)

O título do artigo dirige-se à explanação crua do universo popular, o que aproximaria Candeia de Pasolini, pelo menos em alguma medida do que realizou o cineasta italiano: “...debruçando-se sobre a existência dos vagabundos, mendigos, marginais e prostitutas das margens do Tietê”. (Estado de São Paulo, 1967, p. 7, ed. 28.163, ano 88).

Meses depois, após a estreia nos cinemas paulistanos, em 1 de dezembro uma nova matéria apontava os destaques do III Festival de Cinema Nacional e entre os filmes estava *A Margem*. O texto assinado por somente “do enviado especial” questionava as opções estéticas de Candeias, ao mesmo tempo em que apontava para a expressividade do tecido visual: “Sua visão lírica, mística e ao mesmo tempo ingênua, num registro que lembra um Fellini primitivo, está servida por imagens de grande força (e quase só imagens, pois o filme tem pouquíssimos diálogos).” (Estado de São Paulo, 1967, p. 9, ed. 28.416, ano 88).

Em 17 do mesmo mês, *A Margem* receberia menções em duas páginas do jornal. Rubens Biáfora fez uma espécie de balanço entre os lançamentos de 1967. No título, o nome do estreante Candeias dividiu espaço com Bergman e Khouri. Já no primeiro parágrafo sugeriu como as três obras mais importantes do ano *Persona* (lançado internacionalmente em 1966), de Bergman, *Noite Vazia,* de Khouri e *A Margem*: “... bem como o lançamento da parábola “*A Margem*”, de Ozualdo Candeias que, também está entre o que de melhor, mais pessoal e insólito aqui foi produzido nos últimos 356 dias”. (Estado de São Paulo, 1967, p.18, ed. 28.420, ano 88).

Ele também aponta que a obra foi a maior surpresa do ano e, apesar de sua dificuldade interpretativa, é singular: ao mesmo tempo “realista, fantástica e poética”. Segundo Biáfora, Candeias poderia reivindicar para si o título de “autêntico primitivo”; e sugere que *A Margem* é a mais brasileira das películas já feitas.

Em páginas posteriores da mesma edição do jornal, uma crítica assinada por “sucursal de Recife” endossa o posicionamento sobre *A Margem*. Inicia com uma contextualização biográfica de Candeias e faz um breve panorama sobre as condições precárias da produção do filme. Em seguida, uma curta entrevista com o cineasta, Candeias comenta algumas de suas escolhas importantes, metade em câmera subjetiva e metade em objetiva. Questionado sobre uma cena em que uma personagem morta demonstra um breve riso, Candeias responde: “é porque nos meus filmes os mortos podem rir”.

No Rio de Janeiro, outros jornais deram espaço ao filme de Candeias, inclusive os de abrangência interestadual como o *Jornal do Brasil* e o *Correio da Manhã*. Em nota na edição de 22 de novembro de 1967, o *Jornal do Brasil* inclui uma nota de Maurice Capovilla sobre o filme que teria visto em São Paulo: “Depois de *A Margem*, você não deve sair do cinema dizendo se gosta ou não do filme. O que interessa é que ele causa pânico; intranquiliza, por sua honestidade e sinceridade. Um grande filme”. Cinco dias depois, *A Margem* aparece na categoria “filmes em lançamento”. Miriam Alencar, em 10 de dezembro do mesmo ano, faz crítica desfavorável ao filme, afirmando que Candeias “tentou fazer poesia, amor e tragédia, mas ficou só na intenção”; e aponta o momento em que a jovem interpretada por Luci Rangel acaba se corrompendo para a vida de prostituição, o que, segundo a crítica, deixou o filme “arrastado”.

Como de costume, o *Jornal do Brasil* nos meses de abril e novembro realizou a “Cotação JB”, uma avaliação de críticos do cinema que elencam os melhores e os piores filmes em cartaz nos meses anteriores. Assim, na edição de 10 de abril de 1968, entre os oito avaliadores, somente Fly Azeredo, José Carlos Avellar e Miriam Alencar se posicionaram em relação a *A Margem*, categorizando-o como “mau”. Já em novembro, o voto de Albert Shevinsky posicionava 2 estrelas positivas para o filme, pontuando-o com a nota 0.4.

O *Correio da Manhã*, jornal que ainda contava com expressiva circulação na década de 60, fez sua primeira menção sobre *A Margem* em novembro de 67. Sob as siglas do crítico S. C. P., anunciou o lançamento do filme no Rio de Janeiro chamando-o de “um filme experimental brasileiro”. Ressaltou que o diretor também realiza as atividades de argumento, roteiro, fotografia, montagem e produção. Em 02 de março de 1968, Jaime Rodrigues dedicaria uma página inteira para crítica e imagens de *A Margem*, explanando a dualidade das opiniões que o filme suscitava: “um filme que surpreendeu e que espantou pela originalidade e poder de criação”. Na sequência, Rodrigues ressalta as particularidades do filme como uma obra *própria* de seu autor:

> Revelando uma admirável estilística, num país onde a preocupação maior não é o estilo, mas o enquadramento aos modismos em voga, *A Margem* reintegra nos quadros do cinema brasileiro algo que se supunha extinto: o lúcido e rigoroso desenvolvimento do tema, ao lado de uma superior visão da problemática individual diante dos impasses surgidos da problemática social. (CORREIO DA MANHÃ, 02 de março de1968).

Rodrigues aponta para a terminologia “marginal”, dirigida à locação e à representação dos personagens: “onde a marginalidade dos habitantes deste mundo é um jogo perigoso e, quase sempre, acarretando o fracasso do mais fraco, o marginal – o homem ou a mulher de *A Margem*”. E em seguida: “exilado na miséria dos barracos à beira d'água, marginal nas duas camadas extremas da sociedade”; e, por fim, para reafirmar a condição de existência da personagem: “as duas formas naturais de saída daquele marginalismo”. O retrato particular, singular de cada personagem também e referenciado pelo crítico, incluindo dimensões psicológicas com foco no existencialismo sartreano. “um filme sobre o amor num meio ambiente tragicamente hostil a qualquer manifestação de individualidade”. Ele também indica uma suposta influência de Chaplin na construção do personagem interpretado pelo ator Bentinho, o jovem que se apaixona por uma loira e lhe dá uma flor como demonstração de sentimento. Refere-se a ele como “chapliniano homenzinho”. Rodrigues finaliza o texto manifestando sua admiração por Candeias: “*A Margem* revela um autor cinematográfico dotado de grande força de expressão”.

Em abril do mesmo ano, Salvyano Cavalcanti de Paiva comenta sobre a reestreia do filme no RJ: “Um filme brasileiro inteligente, sensível, de grande força plástica, de conteúdo humano admirável – sem engajamentos espúrios. Obra social pujante dirigida por um cineasta estreante que surpreende: Ozualdo R. Candeias.”

Ainda no *Correio da Manhã*, Antonio Moniz Viana, figura que influenciou cineastas brasileiros com seus textos de crítica jornalística e livros, também se dedicou a avaliar *A Margem* em outubro de 1968. Distante da data de lançamento, ou seja, um pouco distante do “calor da hora”, ele abre o seu texto afirmando que o cineasta que o surpreendeu e representa um papel importante no cenário do cinema brasileiro naquele contexto:

> *A Margem* se apresenta agora ao exame mais atento, à análise de virtudes inesperadas – volta a propor uma descoberta: a de um artista instintivo e impetuoso, o talento à flor da pele e a coragem da modéstia numa hora em que a soberba, tão mais fácil, serve de álibi ou de máscara a alguns gênios sem talento, sem vergonha e sem caráter. (CORREIO DA MANHÃ ,18 de abril de 1968.)

Moniz Vianna sugere ainda associações de Candeias com cineastas como Jean Vigo e Fellini, indicando um “realismo audacioso e, às vezes, sórdido”. E sentencia: “indiscutivelmente o melhor filme nacional do ano passado”.

Mais dois jornais cariocas também abordaram a repercussão de *A Margem*, *O Jorna*l e o *Diário de Notícias*. Logo no terceiro dia de 1968, Geraldo Santos Pereira, crítico de *O Diário de Notícias*, aponta influências europeias ao filme ao noticiar sobre a premiação do INC. Além disso, aponta particularidades do seu diretor: “O filme projeta uma verdadeira personalidade do autor, o paulista Ozualdo R. Candeias, responsável pelo argumento, roteiro, produção, direção, fotografia e montagem. Apesar de sua atmosfera “*demodée*” de filme “*d’avant-garde*” da época do cinema mudo”.

Meses mais tarde, Alex Viany, que mais tarde se tornaria “historiador” do cinema brasileiro, particularmente do Cinema Novo, dedicou meia página de jornal para falar do filme de Candeias. Viany observa o caráter de deslocamento de *A Margem* das vagas cinematográficas brasileiras da época, indicando que mesmo com péssima publicidade de estreia, este não deveria ser ignorado por sua marca de pessoalidade: “É, pelo contrário, obra de um talento muito pessoal, quase marginal, mesmo em sua falta de contato com as correntes mais modernas do cinema, em geral, e do Cinema Novo, em particular.” Viany também faz suas “apostas no âmbito das influências cinematográficas que teriam desaguado em *A Margem*, como a “*avant-garde*” francesa dos anos de 1920, a apresentação de seu “*lumpenproletariat*” que, segundo o crítico, parece ter saído de um filme europeu de 20 e início de 30. Finaliza o texto manifestando expectativa pela próxima obra de Candeias e reiterando um juízo praticamente unânime sobre a estreia de Candeias: “cineasta ímpar”. Naturalmente, tal juízo interessa de perto à nossa investida aqui, a qual deve avaliar até que ponto se pode asseverar a pessoalidade ou singularidade dos filmes de Candeias nos títulos imediatamente realizados após *A Margem*.

No periódico *O Jornal*, uma crítica assinada pelas siglas N. H. S. inicia seu texto com considerações sobre a falta de incentivo ao público brasileiro para que conheça os filmes produzidos em seu país, relatando que foi abordado pelo gerente do cinema que o “alertou” pejorativamente que o filme a que iria assistir era brasileiro. Sua avaliação crítica sobre *A Margem* manifesta que o “cineasta caminhoneiro” teria superado tal “condição” com a própria obra realizada: “Surpreendeu-me, para ser honesta, levada em circunstância de ser obra de um simples motorista de caminhão”.

O texto elogia a construção dos tipos sociais e suas falas em momentos essenciais para o escancaro da realidade sórdida irreparável do ambiente marginalizador em que se apresentam. Finaliza atribuindo a nota 4,0, em uma cotação de 0 a 10.

A também carioca e com circulação em São Paula *Revista Filme e Cultura* imprimiu páginas da sua sexta edição com crítica de *A Margem*. A matéria diz que a obra pretende contar a história de quatro pessoas sem importância e que tanta importância deram ao amor que acabaram sucumbindo a ele. A matéria também cita opinião de outros críticos: "*A Margem* é, antes de tudo, uma experiência – bem sucedida, segundo Walter Hugo Khouri, Rubens Biáfora e outros".

Fora do eixo Rio-São Paulo, o filme mereceu destaque em publicações de Brasília e Pernambuco. O *Diário de Pernambuco*, em janeiro de 1968, anuncia que Ozualdo R. Candeias lançou seu primeiro filme e que este estaria sendo muito comentado entre as rodas dos interessados em cinema. Em 20 de agosto do mesmo ano o crítico Fernando Spencer faz uma avaliação sobre o filme e solicitou a estreia dele na capital pernambucana. Ainda nesse texto, Spencer avalia *A Margem* a partir de frases de críticos paulistas que utilizaram expressões como: "*A Margem* é um poema rústico" (Roberto Sanntos); "Sem rebarbas ou demagogias, é um murro em favor da dignidade do homem" (Luis Sérgio Person); "Cinema corajoso de imaginação e poesia cruel" (Carlos Diegues); "Uma das mais originais e legitimas brasileiras de todas as películas da história do nosso cinema" (Rubens Biáfora). Após a compilação das críticas, Spencer explica que Dilson Lins, diretor do Cinema-Arte de Recife, enviou um telegrama ao diretor solicitando a estreia de *A Margem* na cidade.

Já na capital nacional, de novembro a início de dezembro de 1967, o *Correio Brasiliense* menciona *A Margem* em notícias sobre as indicações aos prêmios do Festival de Cinema de Brasília, mais tarde informa sobre que o filme recebe menção de honra para a atriz Valéria Vidal. Em 09 de dezembro o crítico Olívio Tavares de Araújo em seu artigo *Panorama do Cinema Brasileiro* dedica um espaço para comentar suas avaliações de *A Margem*. Logo no primeiro parágrafo Araújo mostra que a origem do cineasta é pertinente à avaliação do cinema, visto que o filme foi chamado de "obra de um ex-chofer de caminhão". Ao contrário, mostra que somente uma pessoa como Candeias, que não participou dos redutos de intelectuais do cinema nacional poderia expor "o estado de acidente, de explosão, de incômoda excrecência que tem *A Margem*, dentro das estruturas instaladas do Cinema Novo". A originalidade de Candeias também é destacada por Araújo, exaltando as tomadas de altíssima força

expressiva e que não se expande em frases feitas ou clichês. Ainda faz a relação de influências europeias que, segundo o crítico, vão do neorrealismo mais ortodoxo ao requinte estético de Fellini, claro com toques de misticismo e base na mitologia do rio Aqueronte, caminho para encontrar as almas dos mortos.

Ao final contextualiza o legado de *A Margem* no cinema nacional: “Egresso de um esquema marginal ao cinema institucionalizado (seja ou não real a história do caminhão), Candeias instaura, cinematograficamente, a visão de um mundo que não se conhecia ainda através do filme, no Brasil”.

1.5 Sociedade e cultura – Brasil anos 60 e 70

Em 1956, o Brasil começava um ambicioso plano, “50 anos em 5”, liderado pelo então presidente Juscelino Kubistchek, do Partido Social Democrático (PSD). Um projeto desenvolvimentista é posto em prática, ao som do surgimento da bossa nova, no cerne de um projeto de modernidade econômica, tudo sintetizado por um plano de metas que envolvia alto investimento na infraestrutura, na agricultura, na energia e no transporte do país. Como marco dos anos de Juscelino e espécie de emblema desse élan de modernidade, a construção de Brasília. Entre estratégias para colocar seus planos em ação, o presidente busca atrair investimentos de capital internacional no Brasil, o que abriu espaço para multinacionais, principalmente empresas do setor automobilístico. O crescimento econômico aconteceu, incluindo o aumento do poder aquisitivo da classe média, mas teve como drástica consequência o aumento da dívida externa e a alta da inflação.

No mundo, o conflito ideológico entre Estados Unidos e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, conhecido como Guerra Fria, fica mais sensível e candente com a Revolução Cubana em 1959. No contexto da inflexão dos Estados Unidos nas decisões políticas dos países da América do Sul, inclusive o Brasil, Jânio Quadros elege-se em 1960, pelo Partido Trabalhista Nacional (PTN) para a presidir o país a partir da nova capital em Brasília.

Mas nem o *jingle* “Varre, varre vassourinha/ varre, varre a bandalheira” foi capaz de suportar as pressões do início de seu mandato. Na tentativa de diálogos com países de ideologias que debatiam com a Guerra Fria, Jânio desperta o medo comunista por setores da direita e do conservadorismo, principalmente quando

concede a Medalha Cruzeiro do Sul a Che Guevara. Renuncia uma semana depois, concluindo somente sete meses de governo e passando o poder para João Goulart.

Jango assume a presidência logo após sua visita à China em missão diplomática; quando chega ao Brasil, enfrenta o clima de polaridade da Guerra Fria e medo da ameaça comunista que ganhava forma entre os conservadores brasileiros. Uma vez que em 1960 o modelo eleitoral brasileiro permitia a eleição de presidente e vice-presidente de maneira separada, João Goulart foi eleito diretamente pelo povo. Após discussões e emendas constitucionais, o congresso legitima a posse de Goulart, mas alocando uma espécie de parlamentarismo, uma forma de não lhe dar plenos poderes, compartilhando a responsabilidade do presidente com o então primeiro ministro Tancredo Neves. Tal situação limitava iniciativas reformistas do presidente, suas propostas de reformas, como a agrária, tributária, eleitoral e universitária – seu projeto de Reforma de Base.

Nesse contexto, a produção cultural no Brasil vai se dirigindo com ênfase a demandas de transformação social. “Setores da intelligentsia, dentre os quais artistas, tornaram-se tradutores de demandas sociais na operação de confluência, negociação, e viabilização de interesses, antagônicos ou não, contribuindo para a intermediação entre o público e o privado” (Ridentti, 2014, p.37).

O governo de Juscelino Kubistchek não possuía um projeto específico para a cultura em seu plano de metas, mas sua política de nacionalismo desenvolvimentista aquece as discussões sobre “identidade nacional”. O clima de avanço e produtividade em vetor de modernização naturalmente se enlaça com o incremento dos setores de *mass media*, o incremento da indústria cultural. Ao mesmo tempo, uma geração de jovens artistas passa a protagonizar uma renovação - como se despontasse uma nova dentição do Modernismo.

A Revista Brasiliense foi responsável por registro de parte desse cenário artístico. A publicação surge em meados de 1950 e perdura com edições bimestrais até 1964, passando a dar destaque para as artes em 1960, liderada pelo então historiador Caio Prado Júnior. Segundo Ridenti, o artigo *O teatro como expressão da realidade nacional*, escrito por Gianfrancesco Guarnieri, teria marcado o início de temas voltados à cultura na revista. Nesse texto, o autor elogiava a “lei dos dois por um”, que obrigada as produtoras de teatro a encenarem uma peça nacional a cada duas internacional, tal regra estimularia a procura por dramaturgos e temas nacionais. Em 1962, a partir do número 41, o Cinema Novo leva o tema cinema para as páginas

da revista, sempre com abordagens relacionando as estéticas artísticas e a realidade nacional. Ridenti observa que uma crítica era constante na Brasiliense.

> A idealização romântica do homem do campo era tão nítida na maioria das críticas teatrais da Brasiliense, como nos trechos citados, que chegava a ser caricata. Posição mais equilibrada encontra-se nas críticas de cinema, em geral assinadas por Maurício Capovilla. Em artigo de junho 1962 sobre o insurgente "Cinema Novo", Capovilla definiu-o como um slogan para unificar num movimento comum os esforços isolados de renovação... (RIDENTI, 2014, p. 66).

No campo do cinema, o avanço *hollywoodiano* nos mercados internacionais de cinema fortalece cada vez mais ideologias e traços de uma cultura americana do Norte para demais países, extrapolando os limites continentais. No Brasil, cineastas preocupam-se, então, com a representação de uma cultura brasileira nas telas dos cinemas. Esse posicionamento pode ser vislumbrado no artigo intitulado "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento", de Paulo Emílio. No início de seu texto o autor faz a seguinte declaração: "Em cinema o subdesenvolvimento não é apenas uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela" (Emílio, 2016, pg. 186). Após tentativas de formação de caminho nacional para o cinema e passada a "ilusão industrial" da Vera Cruz, novos cineastas buscam aclimatar as contribuições do Neorrealismo italiano e, um pouco depois, da *Nouvelle Vague* francesa, espécie de epicentro da defesa do cinema de autor.

O cinema de autor, do modo como foi explanado pelos jovens críticos e cineastas franceses, buscava romper com as amarras do modelo industrial, representado principalmente pelo esquema de produção nos Estados Unidos, na matriz de Hollywood. Dedicam-se os "jovens turcos", pois, a dar ênfase ao *estilo* do diretor de um filme. Essa forma de pensar o cinema começa a interessar os jovens cineastas brasileiros, como Nelson Perreira dos Santos, entre as décadas 50 e 60, que buscam associar autorismo e retratação contundente da vida social brasileira. Como bem se sabe, o Cinema Novo, a partir de 1964, é fruto dessa busca, tendo na figura de Glauber Rocha uma espécie de liderança. "Na diversidade das alternativas autorais, o Cinema Novo manifestaria uma mesma vontade de superar a indigência

crítica do cinema comercial através da afirmação de uma prática cinematográfica desmistificadora, engajada, deflagradora" (Hollanda e Gonçalves, 1999, p.38).

O cinema, então, representaria um veículo propício para declarar e refletir sobre a realidade brasileira. A experiência do Neorrealismo italiano funcionava como conceito matriz: a precariedade de recursos seria disposta como arma de representação das demandas sociais e políticas, colhida das ruas, dos campos, do povo e levadas de volta, às telas. Ramos (1983, p. 13) comenta que o Cinema Novo é a tendência cinematográfica que estava em busca da representação do homem brasileiro, com ânsia por conhecer a realidade brasileira. "Trata-se enfim da intrincada questão da identidade nacional que atormenta os produtores culturais, a forma política específica que assumem as preocupações com o possível "nacionalismo cultural" no campo do cinema brasileiro".

Em 1960 acontece a I Convenção de Crítica Cinematográfica, em São Paulo. Nesse evento a exibição de um filme instigou os debates na articulação entre os caminhos estéticos e a esfera de produção do cinema no Brasil. A discussão focava na possibilidade de produção não empresarial e proposição de uma linguagem "descolonizada". *Aruanda*, dirigido e produzido por Linduarte Noronha, de 1959, é um documentário que insere alguns elementos de ficção para evocar a história da população remanescente do quilombo Serra Talhado, na Paraíba. Trata-se do retrato de uma realidade não retratada no cinema da época. Utiliza poucos recursos, mas com alta expressividade. Ou melhor, a própria expressividade deriva da assunção da precariedade de recursos técnicos. "Vindo das lonjuras do Paraíba, Linduarte Noronha dava uma resposta das mais violentas às perguntas: Que deve fazer dizer o cinema brasileiro? Como fazer cinema sem equipamento, sem dinheiro, sem circuito de exibição?" (Bernardet, 1978, p. 25).

Figura 12 - Cena final de Aruanda. Tempo: 0:07:41

Em 1961 Glauber Rocha realiza *Barravento* e em 1962, patrocinado pelo CPC (Centro Popular de Cultura), é produzido *Cinco Vezes Favela*, filme que reunia cinco curtas assinados pelos diretores Marcos Farias, Miguel Borges, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues. Cada um com um episódio, narra o cotidiano e as possibilidades de emancipação de moradores das favelas do Rio de Janeiro.

> A ideia de um cinema nacional feito segundo os modelos da indústria cinematográfica norte-americana e europeia, passaria a ceder terreno a uma nova perspectiva: a realização de filmes "descolonizados", vinculados criticamente à realidade do subdesenvolvimento, capazes de traduzir a especificidade da vivência histórica de um país de Terceiro Mundo. (HOLLANDA E GONÇALVES, 1999, p.37).

Aruanda foi considerado uma espécie de ponto deflagrador das posturas essenciais cinemanovistas, embora a estética do movimento evoluísse a cada lançamento. A propositura visual de *Ganga Zumba*, de 1963, de Cacá Diegues, vai tematizar a vida de um dos líderes do Quilombo dos Palmares, com música e dança de rituais africanos, em locações "reais", como era a proposta de ficção documental do Cinema Novo. Assim como *Vidas Secas*, do mesmo ano, de Nelson Pereira dos Santos, retoma um autor do "realismo de 30" para retratar a vida dos retirantes nordestinos. Ambos os filmes buscavam uma inserção aguda na pauta social e política brasileira daqueles anos, delineando uma propositura cinematográfica que Glauber Rocha consagraria com o conceito de *estética da fome*.

Após a derrota da esquerda em 1964, os cinemanovistas continuam com foco nas relações de identidade nacional, mas a vertente altera-se diante da nova realidade. Era preciso identificar o brasileiro dentro dessa nova ordem que foi estabelecida. Os filmes buscavam discutir o pensamento nacionalista, mas o Estado havia se tornando extrema direita, por isso o cinema torna-se aliado de difusão de ideias divergentes, visto a capacidade do meio em amplitude internacional.

O manifesto *A Estética da Fome* foi apresentado em 1965 por Glauber no Congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, em Gênova, na Itália; em seguida

publicado na terceira edição da *Revista Civilização Brasileira* (1965). Ele tinha como objetivo mostrar o abismo de classes da América Latina, buscando provocar reflexão aguda sobre a realidade social. O conceito de estética da fome, postulando o afastamento do cinema dos países subdesenvolvidos da estética edulcorada do cinema industrial, sobretudo da matriz *hollywoodiana*, tornava a pobreza, a precariedade técnica como via decisiva da expressão estética que escancarava a realidade social brasileira mais dura. Assim, portava uma força motriz de intervenção cultural para a conscientização das classes e promoção da luta revolucionária. Com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964 - espécie de materialização da *estética da fome* em filme dirigido pelo próprio Glauber - pode-se dizer que "o Cinema Novo assumia um papel de vanguarda no plano da produção cultural, conduzindo uma reflexão extremamente representativa da ousada aventura política empreendida pela juventude ao longo dos anos 60" (Hollanda e Gonçalves, 1999, p.46).

O movimento englobaria 20 obras envolvendo propositura de cinema com certo pendor marxista. Tal engajamento, no entanto, esbarrou algumas vezes em críticas de artistas do próprio movimento de esquerda, com alegações de hermetismo, o que afastaria os filmes do grande público. Ao mesmo tempo, uma vez que Glauber propunha para o cerne da estética da fome uma envergadura autoral, segundo Hollanda e Gonçalves (1999), questões mais rígidas, originadas do CPC, com influência do Partido Comunista Brasileiro, viam no autorismo a "possibilidade de um impedimento à comunicação imediata com o povo" (Hollanda e Gonçalves, 1999, p.38). Além disso, a classe intelectual formada de jovens das classes médias passava a ser objeto da própria denúncia, ainda que formada por "revolucionários". Tal nível de questionamento ou de dilema atingiria também outras áreas das artes brasileiras.

O cinema da década de 60 teve um importante tema discutido em suas obras, o cinema verteu-se para a crítica do sistema agrário em reflexão à miséria, o fortalecimento latifundiário e os diversos sistemas de opressão e repressão que atingia o camponês. Bernardet (2009, p. 71) explica o foco temático com a analogia de um "pacto tácito" não consciente entre os movimentos cinematográficos e certa proteção da burguesia industrial ao não ter questionada. A estratégia foi explorar o conceito das Ligas Camponesas, dando a elas um caráter feudal, assim os cineastas criticavam o subdesenvolvimento regional sem exaltação das relações capitalistas.

> No caso brasileiro, a reação contra o semicolonialismo e o subdesenvolvimento só se poderá fazer com o apoio das classes que os suportam como um entrave à própria expansão – expansão da indústria e do mercado interno – quer dizer, à burguesia industrial, o comércio ligado a esta burguesia, os setores esclarecidos da classe média e o proletariado industrial. É com apoio nessas classes, nos seus interesses e nas suas reivindicações, que coincidem, aliás, com interesses do desenvolvimento do país, que a "intelligentsia brasileira deverá forjar a ideologia de libertação nacional. (MOTTA, apud, BERNARDET, p. 72)

Nesse sentido, é possível observa o uso de terminologias que constroem um campo semântico com a definição de povo, como uma convocação para a nova sociedade, a nação que se reconhece e encontra nas telas a sua aderência com o país em que vive, produzindo uma cultura e uma civilização brasileira. Os anos de liderança de ofertas nos cinemas brasileiros, construiu um ideário de comportamentos, interesses baseados em histórias, músicas, padrões de vestuários e de ações e consumos oriundos dos produtos disseminados pelos filmes americanos. Ao buscar representações de uma realidade nacional, cineastas do Cinema Novo buscaram por um denominador comum que pudesse unir o conjunto da sociedade brasileira. Paulo Emílio, ainda em seu artigo mencionado acima, explica:

> Não somos europeus em americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. (BERNARDET, 2009, pg.88)

A proposta da estética da fome reforçou a precariedade do cinema brasileiro como analogia à condição do povo, pautando-se com o engajamento revolucionário anticolonialismo e anti*hollywoodiano*, pois o cinema industrial representaria a falta do nacionalismo, a mentira e a exploração dos países do terceiro mundo. Segundo Ramos (1983, p. 78) o cinema dos primeiros anos de 1960 usou a miséria e a violência como forma de conscientização para a liberdade nacional; já o cinema após 1964 engajou-se nos entremeios da cultura brasileira, tomando o homem brasileiro como tema e em busca da definição de povo brasileiro. "Nos anos 1965/66 estamos imersos

nas redefinições no interior do Cinema Novo, uma perspectiva mais “cultural” minimiza a intervenção política anterior e parte para procura desta “faixa muito mais profunda” que supostamente manteria ileso este setor diante das possíveis retaliações de golpe” (Ramos, 1983, p. 78)

O espectro daquele contexto tem na industrialização da cultura um espaço para a música. No início de 60, a chamada MPB, robustecida pelo êxito Bossa Nova em fins dos 50, desenvolve um sistema de estrelas da música. Os festivais promovidos primeiramente por emissoras de rádio e depois pela televisão foram a porta de entrada tanto para que o público reconhecesse novas vozes da música brasileira como palco de manifestações com ecos de inflexão política com a propagação de ideias revolucionários da esquerda. Em pouco tempo, os festivais deixaram de ser simples palcos de entretenimento para representarem ambientes de protestos em manifestações coletivas.

No campo do teatro, o Oficina, liderado por José Celso Martinez, nascido como um grupo teatral em 1958, interpreta peças com a proposta de revolucionar com arrojo conceitos estéticos, ao mesmo tempo em que seu “desbunde” confrontava valores da vida burguesa da burguesia. No início da década de 60 trabalha com obras existencialistas de Alberto Camus e Sartre, mas chama a atenção do público conservador com *Um Bonde Chamado Desejo*, em 1962, e *Pequeno Burguês*, em 1963. O impacto maior viria com a montagem de *O Rei da Vela*, de 1967, e *Roda Viva*, de 1968,

A efervescência cultural que se apresentava no país vai despertar uma outra face da nação. Ou despertar uma espécie de discussão aguda, candente e vibrante em vários momentos, entre o estético e o político, postas a serviço da transformação radical de nossa conformação social. De outro lado, em 1964 movimentos de direita como *A Marcha da Família com Deus pela Liberdade* dão força à manobra política do Golpe de 64, liderado por Marechal Castello Branco, que imediatamente à sua posse edita o Ato Institucional I, suprimindo direitos políticos dos cidadãos e instaurando a Ditadura no Brasil. No ano seguinte, o Ato Institucional 2 extingue os multipartidarismo, autorizando somente a existência legal de dois partidos, a Arena, representado os simpatizantes militares, e o MDB, que representaria a oposição. A eleição indireta é decretada e instituído o estado de sítio em todo o território.

Os setores da cultura vão responder ao golpe de 64 reforçando o engajamento da criticidade da realidade política e social brasileira. O filme *Terra em Transe*, 1967,

de Glauber, faz uma espécie de parábola da história do Brasil da década de 60 até então, parodiando situações, personagens e tendências das medidas políticas tomadas no país nesses últimos seis anos. Apesar da censura da ditadura, o filme foi lançado em 1967 no Rio de Janeiro, mas em Portugal só foi permitido em 1974.

O Ato Institucional 5 estabeleceu rígida censura em toda produção cultural e jornalística. Assinado pelo General Costa e Silva em 1968 e vigorando até 1979, dava poder incessante aos governantes para punição de qualquer que fosse considerado inimigo do regime. O AI-5 foi um “segundo golpe” do então governo militar, significou a derrota do movimento revolucionário e impedimentos para a produção cultural no país, visto o acirramento da censura como mecanismo de intimidação das manifestações populares. “A derrota de 68, os sinais de desgaste das alternativas “militares” a minúcia e a violência da ação repressiva, configuram um período de dispersão e isolamento” (Hollanda e Gonçalves, 1999, p.95).

Os discursos patrióticos e ufanistas são destacados diante a imposição do então contexto social, objetivando signos morais liberais que tendiam à negação do coletivo. De 64 a, aproximadamente, 1975 viveu-se rígido cerceamento da cultura brasileira, chegando a punições extremas a quem não dialogasse com os princípios ditatoriais, como a tortura e a morte. Ao mesmo tempo, Hollanda e Gonçalves (1999, p.95) explicam que a censura também terá que conviver com o vapor da indústria cultural que busca o encontro com padrões internacionais. A mídia torna-se cada vez mais popular; a Tv e o rádio produziam conteúdo que divulgavam obras governamentais e exaltavam as belezas nacionais para atrair as multinacionais. Por fim, o *mass media* figurava-se com a ascensão do espetáculo, da superficialidade e do consumo para as massas urbanas.

Os artistas que ainda primavam por uma arte engajada e crítica buscavam um caminho alternativo, uma via fora do *mainstream*, na literatura, no cinema, na música e no teatro. A dimensão estética em larga medida adere à alegoria e à metáfora, cujo teor de denúncia muitas vezes não era identificável pela censura. O tropicalismo é uma das vertentes mais pujantes desse caminho, estética que se põe como recriação do Brasil em vertente alegórica; postura de rebeldia diante aos padrões e sistemas, tanto da direita burguesa e provinciana, quanto da esquerda moralista e vitimista. Recusa seguir padrões políticos convencionais e de comportamento moral tradicional. Os tropicalistas também estabelecem liames com a contracultura, no cerne da indústria cultural. Vale lembrar que ao lado de Caetano Veloso, Gilberto Gil e do artista

plástico Hélio Oiticica, cineastas “marginais” como Rogério Sganzerla, Julio Bressane e André Tonacci são associados ao movimento.

Além de incomodar frontalmente a direita conservadora, a vanguarda tropicalista atiçou o olhar da esquerda que pregava uma arte engajada nas formas tradicionais do pré-64. Fato registrado no Festival Internacional da Canção realizado em São Paulo, em 1968, Caetano Veloso e o grupo Os Mutantes apresentavam a canção *É Proibido Proibir* com movimentos e roupas extravagantes, incluindo gritos e declamas poéticos, quando foram fortemente vaiados. O discurso do artista não poderia ser mais enfático sobre a sua forma de ver o novo momento da arte brasileira:

> Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem... Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada” (...) O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira. Mas eu e Gil já abrimos o caminho. (...) Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso, baby. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem… se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! (CAETANO VELOSO, apud Hollanda e Gonçalves, 1999, p. 68).

O Golpe de 64 e o AI-5 de 68 causaram intimidações e dificultaram os trabalhos dos cinemanovistas, mas não os impediram totalmente de suas produções. Para tornar possível a produção em cinema, muitos artistas vão migrar da linguagem realista da arte protorevolucionária de 64 para os tons da metáfora e da alegoria, algumas vezes tingidas de inflexões surrealistas. *Macunaíma*, de 1969, de Joaquim Pedro de Andrade, é destaque da fase final do Cinema Novo, já com características “tropicalistas”. “Com *Macunaíma*, o Tropicalismo no cinema se revela mais radical do que a canção na reivindicação de uma identidade nacional, com o desejo de realmente libertar-se dos moldes americanos e europeus castradores” (Debois, 2016, p. 205).

Outra “ode” com certa inflexão tropicalista vai ser *Como era Gostoso o meu Francês* (1970), de Nelson Pereira dos Santos, que Debois (2016, p. 207) chamou de “um dos raros filmes na língua original”, o tupi-guarani. A obra é inspirada na história

da disputa entre França e Portugal pelas terras brasileiras em 1594, e apresenta os índios como canibais. “O filme foi um sucesso: o tropicalismo, com suas audácias indígenas indigestas, traz ao Cinema Novo a dimensão que lhe faltava para a adesão do grande público” (Debois, 2016, p.208). Nelson faz uma reflexão sobre a identidade brasileira desde a escolha de seu idioma; inclui legendas, recurso muito utilizado em filmes estrangeiros no Brasil, mas para discutir raízes nacionais pré-coloniais.

Segundo Ramos (2018, p.145), os filmes que se aproximam do tropicalismo vão fazer uma contraposição do ultramoderno, a cultura de massa e a contemporaneidade, produzindo imagens e referências problemáticas, que tensionam ou demonstram de modo crítico a presença norte-americana no universo dos *mass media* do terceiro. É o que pode-se observar em uma cena de *O dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, quando Antônio das Mortes caminha pelo sertão e se vê seu cenário modificado pelo “progresso” emblematizado pela marca de combustível Shell.

Figura 13: cena final de O dragão da maldade contra o santo guerreiro – 1:32:10

Se o Cinema Novo em alguma medida estabelece relações com a corrente tropicalista (caso de Terra em Transe, que teria “influenciado” Caetano Veloso), uma nova onda estética parece estreitar o campo das correspondências. A partir de 68, produzem-se filmes que indicam a impossibilidade de concretizar a integração política e a transformação de personagens dos cotidianos em heróis. *O Bandido da Luz*

Vermelha, aliás, parece escancarar a frase “Seja Bandido, Seja Herói”, de um dos arautos tropicalistas, o artista Hélio Oiticica. E faz soar pela boca do protagonista do filme certa propositura do “movimento” marginal: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha”. A trilha do grotesco, do objeto, da violência provocativa se dá, portanto. “Construirá um cinema único na representação do disforme, do grotesco e do animalesco” (Ramos, 2019, p. 145).

O Estado Militar não poderia abafar o cinema, uma vez que a sociedade brasileira aderia ao progresso com os ares da indústria cultural. Por isso apoiou o cinema, mas o controlou através da censura. Para isso criou em 69 a Embrafilme, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura.

CAPÍTULO 2 - O AUTORISMO NO CINEMA

2.1 Quem é o autor de cinema?

"A noção de autor no cinema é e sempre foi problemática" (Aumont e Marie, 2006, p. 26): assim se inicia o verbete *autor* no *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Os autores referem-se aos questionamentos levantando sobre a autoria dos filmes logo no início da década de 1990 quando, no lastro da tradição do teatro, considerava-se o roteirista como autor e o diretor como um mero executor.

Com a evolução e compreensão da dinâmica cinematográfica em torno das relações entre produção, distribuição e criação, os produtores de cinema passam a deliberar sobre o responsável criativo da criação fílmica. "A noção de autor tem relações estreitas com as fases da luta dos intelectuais e dos artistas pelo reconhecimento do filme como obra de arte, expressão pessoal, visão do mundo própria a um criador". (Aumont e Marie, 2006, p. 26).

Um artigo publicado na edição 144 da revista *L'ecran français* em 1948 teria sido a primeira reflexão sistemática sobre o conceito de autor no cinema. Alexandre Astruc avaliou o papel do artista plástico e literário e o relacionou com o papel do cineasta. Utilizando-se de um símile, o crítico observa como uma caneta nas mãos de um escritor pode produzir a "mesma arte" que um cineasta com sua câmera construindo imagens em movimento. Astruc atribui o termo *caméra-stylo* à forma de conceber o cinema que surgia no final da década de 40.

> É por isso que eu chamo a esta nova era do cinema a *caméra-stylo*. Essa metáfora tem um sentido bastante preciso. Ela quer dizer que o cinema irá se desfazer pouco a pouco dessa tirania do visual, da imagem pela imagem, da narrativa imediata, do concreto, para se tornar um meio de expressão tão flexível e sutil como o da linguagem escrita. (ASTRUC, 1948, ed. 144, *L'ecran Français*)

Há muito a literatura vem valorizando o papel do criador, não excluindo-o de sua obra. Por exemplo, como separar *Irmãos Karamazov* de seu criador, Fiódor Dostoiévski? Ou, ainda, é possível questionar se *Dom Casmurro* teria tido a mesma genialidade se não tivesse sido escrito por Machado de Assis? O mesmo pensamento Astruc leva ao cinema: "E *Cidadão Kane* funcionaria noutra forma exceto aquela à

qual Orson Welles lhe deu?". Questões sobre estilo literário são encaminhadas ao cinema para uma referência ao fazer artístico, assim como já acontecia nas artes plásticas e em outras artes já consagradas.

Tais questões sobre o fazer cinematográfico foram também debatidas por pelos jovens da *Cahiers du Cinéma*, que formataram suas observações em torno de uma designação, *a política de autor*. Destacam-se aí nomes como André Bazin, Truffaut, Godard e Chabrol. Esses jovens críticos tornar-se-iam, mais tarde, representantes da *Nouvelle Vague*, um momento cinematográfico francês que propunha uma nova linguagem no regimento cinematográfico, relativizando preceitos na montagem clássica russa, como o corte preciso e rígido e o efeito de invisibilidade do padrão hollywoodiano. A linguagem proposta pelos cineastas da *Nouvelle Vague* trazia o uso de planos extensos e valorização da profundidade de campo e da iluminação como elementos de composição narrativa, como que explorando com a câmera os acontecimentos, os espaços e as personalidades das personagens dentro de um devir. Além disso, para eles a linguagem cinematográfica deveria ser construída de forma pessoal, criada a partir das pessoalidades de cada cineasta que, assim como um escritor ou artista plástico, desenha suas impressões com sua caneta ou seu pincel. O cineasta passa a "escrever com a luz" da sua câmera, como um quadro impressionista feito a partir de imagens em movimento.

Robert Stam, em *Introdução à Teoria do Cinema*, trata do autorismo, termo que, segundo ele, articula as noções de teoria de autor e política de autor ao existencialismo filosófico de Jean Paul Sartre. Tendo como premissa do pensamento sartreano que "a existência precede a essência", Stam lembra que Godard também parafraseou Sartre ao dizer que "a existência do cinema precede a essência". Seria, então, o cinema de autor uma expressão de subjetividade do diretor, manifestação de sua percepção não como dimensão autobiográfica, mas como uma realização estética perceptiva, comportando uma reincidência instalada na forma e no conteúdo dos filmes. Bazin ainda defende que há uma divisão entre os diretores que seguem o roteiro e as convenções que lhes são passadas e aqueles que utilizam de um roteiro para explorar a *mise-en-scéne* como forma de expressão, sendo esse último um representante do autorismo.

O jovem crítico François Truffaut, que mais tarde se tornaria renomado diretor, escreve em 1954, na edição de nº 31 da *Cahiers*, o artigo *Une certaine tendance du cinéma français*, em que explica as premissas da política de autor, expondo seus

pontos de vista. Defende que as obras nas quais os diretores assumiam o controle criativo posicionavam-se contra um cinema francês acadêmico e elitista. E exaltava cineastas que, embora situados no contexto norte-americano, sob ditames dos produtores de Hollywood, teriam atingido uma expressão pessoal, como Orson Welles, Nicholas Ray e Robert Aldrich. As palavras de Truffaut, apoiada pelos jovens turcos, representaram um marco na forma de ver o cinema mundial pelos franceses.

> É difícil superestimar a natureza provocativa da intervenção de Truffaut, em especial o seu apoio ao cinema norte-americano na era do "engajamento" sartreano e do domínio da esquerda na cultura francesa, quando os Estados Unidos, para os intelectuais franceses, soavam macarthismo e guerra fria, e Hollywood significava a poderosa fábrica de sinhôs que destruíra grandes talentos como von Stroheim e Murnau. (STAM, 2003, p. 103)

Os artigos da *Cahiers du Cinéma* fizeram com que o cinema norte-americano pudesse ser visto além do *star system*, abraçando nomes importantes como o de Alfred Hitchcock, que passou a ser objeto de estudos de Erick Rohmer e Claude Chabrol. Eles sustentaram que o mestre do suspense não era um simples diretor atinente a uma dinâmica padronizada de produção, mas um autêntico criador na expressão cinematográfica.

Elemento das análises críticas feitas pela *Cahiers*, a *mise-en-scène*, é posta como um caminho para chegar-se a elementos que justificariam o caráter autoral do diretor. Não só o enredo, mas o conteúdo e forma são possibilidades de avaliar algo além da transmissão da diegese, ou seja, revelar alguma matriz de genuína criatividade. As materialidades estéticas que se põem em tela e moral do realizador refletem uma ideia de unidade de obra que informa a individualidade do artista autor. Segundo Bernardet (2018), essa perspectiva se pauta nos modelos românticos em que se exagera a expressão individual. Aqui, o autor é visto como um criador.

> O autor, em última instância, revela Deus, e não será essa a função do cinema? As grandes obras dos grandes autores não são filmes, mas se identificam com o próprio cinema. Já tivemos acima um exemplo desse tipo de colocação a respeito de Hitchcock: "se ele se engana então o cinema inteiro se engana". [...] O romantismo

> não está longe: “o artista tornou-se um Deus criador”, escreve o alemão Herder. (BERNARDET, 2018, p. 71).

As estratégias argumentativas apresentadas pelos artigos franceses requisitavam o status de arte para o cinema, visto o valor subjetivo e de expressão do autor, atestando singularidade como investimento valorativo. Buscava-se estabelecer o cinema em um panteão das artes, o que seria possível através da *mise-en-scène*, em seu sentido mais amplo, delineada pelo diretor.

Tal ativismo francês, apesar de liderado pelos *Cahiers*, vai encontrar em seu lugar de nascimento também um crítico. Bazin preocupou-se com a defesa da autoexpressão como raiz da política de autor. Segundo ele, essa posição deixava o cinema em situação de vulnerabilidade, com o risco da maior valorização do autor em negligência ao próprio filme. O filme deveria ser absorvido como filme, em sua especificidade. “a *politique des auteurs* parece-me conter e defender uma verdade crítica essencial de que o cinema necessita mais do que as outras artes, precisamente porque um ato de verdadeira criação artística é mais incerto e vulnerável no cinema do que em qualquer outro lugar. Mas sua prática exclusiva leva a outro perigo: a negação do filme em benefício do elogio de seu autor.” (Bazin, 1957).

Os críticos franceses olhavam para o cinema além dos limites territoriais. Se por um lado criticavam a indústria do cinema americano, por outro viam em Hollywood também alguns diretores representantes de suas ideias. “Paradoxalmente, os campeões da *politique des auteurs* admiram o cinema americano, onde as restrições à produção são mais pesadas do que em qualquer outro lugar. Também é verdade que é o país onde as maiores possibilidades técnicas são oferecidas ao diretor.” (Bazin, 1957). Com artigos assinados por Andrew Sarris no periódico *Film Culture* no início da década de 1960, vai se formatar a ideia da Política de Autores como teoria, chamada por ele de teoria do autor. Aqui vão se atribuir as configurações do autorismo, não nos moldes franceses. Apesar de apoiar-se no *Cahiers*, Sarris vai propor uma naturalização da tendência corporativa com o objetivo de defender a superioridade do cinema hollywoodiano.

Em *Notes on the Auteur Theory*, artigo publicado na *Film Culture* em 1962, Sarris estabelece diretrizes para uma teoria em formatação, distanciando-se da posição dos franceses. “Depois de o princípio da continuidade autoral ter sido aceito

até mesmo em Hollywood, os filmes jamais parecerão os mesmos novamente" (Sarris, 1962). Sarris também apresentou suas críticas à Política de Autores ao questionar as condições técnicas e culturais de produção dos filmes em todo o mundo, que não estariam sendo consideradas pelos críticos da *Cahiers*. O americano não releva essas condições. De todo modo, para ele são partes integrantes do processo criativo. "A Teoria do Autor valoriza a personalidade de um diretor precisamente por causa dos entraves à sua expressão" (Sarris, 1962).

A proposta americana de Teoria do Autor previa três fundamentos elementares. Primeiro refere-se ao diretor como verdadeiro autor da obra, assim como o *Cahiers*. Porém, aponta que a avaliação de um filme poderia ficar ao critério tendencioso do crítico, que valorizaria o nacionalismo. Aqui, Sarris retira o caráter cerceador da criatividade da indústria cinematográfica, apontanda-o como um elemento de tensão entre o avaliador e a própria noção autoral. Em segundo assinala a necessidade da personalidade indistinguível do autor, o que seria uma espécie de assinatura do diretor. E, por último, para a avaliação do interior do filme, destaca a questão da *mise-en-scène* como manifestação do subjetivismo do criador, conferindo à criação unidade orgânica, distinguindo-o das demais obras produzidas.

Voltando à França, lembre-se que a Política de Autor pelos "jovens turcos" ecoou em vários países, além dos Estados Unidos, Inglaterra e outros territórios que já produziam um cinema mais industrial. E teve uma incidência peculiar no cinema do terceiro mundo. No Brasil, marcas do autorismo serão encontradas em críticas publicadas em jornais e revistas especializadas, como *A Cena* e a *Revista de cinema*, bem como se tornou um fator importante para o cinema militante que acontecerá na década de 1960, tendo como grande propagador a figura de Glauber Rocha.

2.2 O autor de cinema no Brasil

A questão da autoria tardou a ser tema entre os críticos de cinema no Brasil. Em 1949 em uma publicação da revista *A Cena* com o título *Qual é o autor de um filme?*, o articulista Henri Agel divulgou as ideias dos críticos franceses em território nacional. Uma vez que ainda prevalecia a noção do filme como obra coletiva, não sendo de relevância a questão autoral, o artigo da revista não teve grande destaque entre os interessados em cinema em nosso ambiente cultural. No artigo, Agel inicia referenciando o livro *Les Milles et un Métiers du Cinéma*, no qual Pierre Leprohon

investiga quem seria o verdadeiro responsável por um filme. Agel cita uma frase de Leprohon que indica que desde as primeiras discussões sobre autoria no cinema, ele era relacionado com a literatura. “Um filme é feito para ser visto, como um livro é feito para ser lido. . . O autor só pode ser aquele que fez as imagens.” Agel abre espaços para as discussões sobre a *mise-en-scène* quando expõe que o trabalho do responsável pelo filme é a de *mise-en-forme* visual e dramática de um cenário que se realiza na essência da criação cinematográfica.

Em 1954, Luiz Carlos Bresser-Pereira, que na época atuava como crítico amador, reuniu em dois ensaios uma pesquisa sobre terminologias referentes ao universo cinematográfico. No primeiro, a palavra autor não é citada, e na segunda é acompanhada com a definição: “quem escreve a história do filme”. Nessa perspectiva alguns intelectuais e cineastas brasileiros vão direcionar o pensamento sobre a questão, valorizando a função do diretor. Por mais que a política de autor não tenha sido ponto de destaque para se discutir cinema no país, ressalve-se que a valorização do diretor esteve presente em alguns críticos brasileiros.

A influência do cinema italiano também foi fator importante da presença da noção de autor entre nós. O Neorrealismo é transparecido nas páginas da revista da capital mineira *Revista de Cinema* e vai “traduzir” parte do autorismo que será assumido, de modo mais ou menos enfático, mais tarde com o Cinema Novo. A revista mineira, na década de 60, desenvolveu séries de reportagens sobre os principais cineastas neorrealistas, como Fellini e Rosselini, incluindo uma reportagem especial sobre o tema na edição 02 de 1961, em que J. Haroldo Pereira utiliza referências de Bazin e citações da *Cahiers* francesa.

Jean-Claude Bernardet desenvolveu pesquisa sobre a política de autor no Brasil que resultou na obra *O autor no Cinema,* lançada em 1994 e reeditada em 2018, com contribuições adicionais de Francis Vogner dos Reis. Bernardet (2018, p. 99) faz uma breve reflexão sobre os principais críticos cinematográficos e suas publicações sobre filmes nas décadas de 40 e 60. A começar com Rubens Biáfora e B.J. Duarte, Bernardet contextualiza a distância do primeiro em relação ao pensamento francês. Apesar de Biáfora questionar a posição do autor, o crítico não exprime em seus textos questões como independência criativa e proximidade com o pensar individual do diretor. Já Duarte aproxima-se, segundo Bernardet, da defesa dos jovens do *Cahiers* e ainda escreve sobre o problema decisivo que envolve a questão autoral, o estilo.

Antonio Moniz Viana, que mais tarde inspiraria o pensamento crítico de Paulo Emílio, ao citar, em inúmeros textos, críticos estrangeiros, em especial nomes da *Cahiers*, apesar da posição contrária em relação ao diretor John Ford, faz transparecer o conceito de autor em cinema. “Quando, em fins de 1949, Moniz Vianna tece fartos elogios à *Boulevard do Crime* e fala do “mundo” de Marcel Carné, seu vocabulário deixa perceber que gira numa órbita propícia para aceitar a ideia de autoria” (Bernardet, 2018, p. 114). Duarte, Biáfora e Moniz não trataram especificamente sobre a política de autor, mas todos valorizaram a presença e atuação do diretor em seus textos, apoiando em conceitos que estavam sendo difundidos na *Cahiers*.

Moniz também assinalaria aproximação com a concepção francesa de autorismo quando passa a utilizar o termo *estilo* em seus artigos. Para ele, o estilo não poderia ser definido como uma tendência fixa de um diretor, mas algo que se aprimora em suas próprias matrizes. Por mais que não utilize expressões próximas a *autorismo*, sua perspectiva em torno do autorismo fica clara ao produzir, em 1952, uma resenha sobre o filme *O Sol Brilha na Imensidade*, de John Ford. “Ford não se limita a retomar um tema que já havia explorado, como reitera a fidelidade do artista a si próprio. E, ainda que se repetindo, se renova”. (Moniz, apud Bernardet, 2018, p. 115). O texto traz elementos sobre o que o crítico considera como estilística, um procedimento de linguagem que depende da “luz própria” do seu criador.

Almeida Salles também vai debater em seus ensaios a questão estilística dos filmes, inclusive propondo uma definição para essa terminologia, como “pouco mais que modo, maneira, jeito ou toque”. Ainda em estudo de Bernardet, comparecem expressões de Salles que contribuem para compreensão do estilo em cinema.

> Almeida Sales, por exemplo, fala (1952) em “preeminência de uma mesma temática e a insistência num certo estilo de direção” na obra de Figueroa; dele e de Fernandez, diz que não criaram seu cinema pois assimilaram, “exclusivamente, a técnica e o estilo estrangeiro”. A palavra estilo tem outras aplicações: “unidade de estilo” de cenografia (1952), “o estilo da fita é o da tragédia” (1953), “Laughton é um ator de velho estilo interpretativo” (1956). (BERNARDET, 2018, p.124).

Por meio das avaliações de Bernardet, podemos perceber que para Sales o estilo deve existir em função da narração e da temática; e com valorização da unidade expressiva e conteúdo. A partir disso, o crítico classifica o filme de Luís Sergio Person, *São Paulo Sociedade Anônima*, de 1965, como a primeira obra de autor do cinema urbano paulista, considerando-a como um depoimento pessoal do diretor. Ele também destacou o filme *Limite*, de Mário Peixoto, de 1931, como maior exemplo de obra individual.

Walter Hugo Khouri, cineasta brasileiro relevante, embora estigmatizado muitas vezes, sobretudo no período cinemanovista, como crítico aproxima-se intimamente dos jovens da *Cahiers*. Trata-se de fato de um dos diretores brasileiros que mais se aproximaram da noção de Política de Autor, apesar de nunca ter utilizado essa palavra em seus textos. Como fica claro em sua avaliação sobre *Sede de Paixões*, de 1949, dirigido por Ingmar Bergman: “Bergman tinha oportunidade de variar infinitamente sobre seu tema obsessivo, do qual toda sua obra é uma admirável concentração nunca saturada”. (Khouri, apud Bernardet, p. 133).

Como diretor, Khouri surge com destaque por sua “personalidade”. Comparando-o a Nelson Pereira dos Santos, Debois coteja *Vidas Secas*, de 1963, com *Noite Vazia*, de 1964, roteirizado e dirigido por Khouri. “Essa dicotomia é constatada quando cada uma das duas correntes estéticas assinaladas produz uma obra excepcional: Walter Hugo Khouri dirige uma obra-prima do filme urbano “bergamo-antonioniano”, *Noite Vazia*, e Nelson Pereira dos Santos cria uma do filme do sertão, neorrealista e poético”. (Debois, 2011, p. 126).

Além de incidir sobre a questão do estilo como parte de seus textos sobre filmes de outros cineastas, alguns críticos tomarão Khouri como um diretor que busca a unidade de estilo, principalmente após o lançamento de *Na Garganta do Diabo*, de 1960, afirmando que o cineasta proporciona uma reiteração estilística em seus filmes. Em contrapartida, em *Revisão Crítica do Cinema*, Glauber Rocha, afirma que Khouri é um “artista equivocado e vítima de equívocos” (2003, p. 118), alegando que o diretor não se define diante do tempo, indicando-lhe falta de engajamento. Glauber reconhece a capacidade “poética” de Khouri, mas não o exalta como diretor, poislhe faltaria impor a razão e não se opor a ela de maneira romantizada: “Alienado consciente de sua alienação, estará se convertendo num intelectual servil a qualquer estado de mentira e injustiça”. Percebe-se que tal comentário indica que nesse

contexto no Brasil não parecia haver sincronicidade entre os críticos a respeito das produções de diretores brasileiros.

Paulo Emílio de Sales Gomes, conhecidamente um dos críticos que mais se empenharam aos estudos do cinema brasileiro e um dos que estiveram mais próximos dos representantes da *Cahiers de Cinèma*, dedicou anos de sua vida em Paris escrevendo a biografia do cineasta Jean Vigo, que ganhava destaque póstumo na Cinemateca Francesa. Na época, a publicação da obra esteve sob a responsabilidade de André Bazin e recebeu excelentes críticas de outros nomes da *Cahiers*:

> Passou-me pelas mãos o manuscrito do mais belo livro de cinema que eu tenha lido. Em 80 páginas datilografadas o autor P. E. Salles Gomes reconstitui dia a dia a filmagem de *Zéro de conduite*. 100 páginas são consagradas a *L'Atalante*. Como não ficar perturbado pela descrição da morte de Vigo. Seria lamentável se este livro não encontrasse editor, posto que sempre houve unanimidade sobre o autor de *L'Atalante*. Estou persuadido de que publicado, e é necessário que o seja inteiramente, não se poderá mais escrever 10 linhas sobre Vigo sem que se refira a ele (TRUFFAUT, apud SOUZA, 2002, p. 332)

Porém, apesar da proximidade com "os jovens turcos", Paulo Emílio nunca aderiu à Política de Autores. Ao contrário, sempre questionou a legitimidade dos métodos de aferição da própria noção de autorismo. Em seus textos também comparece a palavra *estilo*, mas com sentido diverso do empregado pelos críticos dos *Cahiers*, pois para ele o conceito de estilo se dá na coletividade e não na individualidade do diretor. Bernardet afirma que "Paulo Emílio está perfeitamente familiarizado com a política e seu método, só que não acredita na validade de um método que, para ele, não se diferencia da tradição (os gêneros)." Paulo Emílio considerava o método como uma crítica narcisista, valorizava o produtor e indicava que o diretor era "encarregado de coisas artísticas". (Bernardet, 2018, p. 157) Em momento de efervescente discussão sobre a valorização do diretor cinematográfico, Paulo Emílio escreveu um polêmico ensaio, *Artesão e Autores,* no qual questiona o método proposto pelos *Cahiers* em relação à avaliação das marcas do autor, defendendo que a capacidade criativa está além das posições hierárquicas ou do nível de autoridade exercidos por determinados membros da equipe responsável por um filme. Paulo Emílio categoriza o papel da função criadora do filme utilizando duas

analogias, a do artesão e a do autor. O artesão seria o criador que possui profundo espírito de equipe. Modesto participante de uma obra de expressão coletiva, está mais próximo dos moldes acadêmicos e clássicos e, principalmente, possui caráter social, ou seja, eleva em suas ideias coletivas. Já o autor procuraria dar relevo de sua personalidade à obra; seria mais moderno e teria concepção individualista. Seus filmes seriam voltados para uma relação psicológica com a criação e sugeririam uma natureza conflitiva, como uma confissão do criador.

No mesmo ensaio, Paulo Emílio enfatiza que delimitar a função criadora ao status do diretor é minimizar a importância de outros membros do processo de construção de uma obra audiovisual:

> As noções de artesão e autor não se aplicam exclusivamente aos que exercem na cinematografia as funções de diretor, mas também aos produtores executivos, roteiristas e argumentistas, abrangendo ainda, de forma mais complexa, os encarregados de tarefas técnicas. A associação automática entre o filme e o nome do diretor é fruto da convenção. (Gomes, 2016, p. 245).

Bernardet (2018, p. 163) afirma que *Artesãos e Autores* foi o texto que mais tentou combater a Política de Autores no Brasil. Gustavo Dahl, crítico e cineasta de origem argentina e infância uruguaia que se dedicou ao cinema brasileiro desde a juventude, trabalhou com Paulo Emílio e se considerava herdeiro de suas ideias. Dedicou-se profundamente à questão da autoria. Iniciou manifestando preocupações e reflexões no *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*, onde, por ocasião de uma Mostra de Cinema Francês ocorrida na capital paulista (1959), delineou uma proximidade clara com o pensamento dos críticos da *Cahiers*. Sobre cineastas representados na mostra escreveu: “Clouzot, Becker e Lara não reservam surpresas. Os dois primeiros parecem estar se dedicando à exploração de seus antigos sucessos, na doce ilusão de que isso é estilo” (Dahal, apud Bernardet, 2019, p. 166).

Apesar de no início de 60 Dahl estar dialogando diretamente com a questão autoral francesa, ele a atualiza para a “questão nacional”, afirmando que não há necessidade de uma indústria cinematográfica forte para que haja um cinema autoral forte. Esse pensamento se dá conforme seu contato com o neorrealismo italiano, quando passa a demonstrar interesse pela associação entre um “cinema pobre” e a

expressividade criativa, talvez aproximando-se da concepção de artesão e autor proposta pelo “mentor” Paulo Emílio.

“Revolucionar com autorismo” não raramente funciona como lema a nortear as discussões do provocador cultural e cineasta Glauber Rocha, sobretudo em fase de alardeamento do Cinema Novo. A defesa de sua percepção sobre a Política de Autores é clara: “O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política”. (Glauber, 2003, p. 36). Tal posição parece sintetizar o que Fernão Ramos aponta sobre o Cinema Novo em *Cinema Marginal (1968-1973)*, (1987, p. 19), situando que os filmes de engajamento político estariam fora da indústria e, por isso, postados em situação de marginalização pela estética radical em contundência crítica de seus diretores.

As defesas de Glauber se fazem no uso reivindicatório do cinema de autor como cinema de revolução, sendo que para ele não haveria necessidade de adjetivar um autor como revolucionário, pois a própria essência do ato cinematográfico autoral traduziria tal caráter. Assim, Glauber faz ecoar as posições de Paulo Emílio para dizer que um diretor reacionário é o mesmo que um diretor artesão e não um autor.

Em *Revisão Crítica do Cinema*, Glauber defende veemente a Política de Autores, a maneira de desenvolver a liberdade criativa longe dos grandes estúdios e da indústria. Com baixos orçamentos e carência de recursos técnicos, os filmes encontrariam formas de livrar-se das convenções e encontrar a realidade em uma visão inconformista, rebelde e violenta em termos estéticos. O cinema não seria somente um instrumento, mas uma ontologia capaz de contribuir para a compreensão da “essência” do ser e da sociedade. Assim, a noção de autor para Glauber está decisivamente articulada com a recusa da indústria, dos estúdios e da linguagem convencional que afastariam o cinema da realidade. A única missão dos autores brasileiros seria, como interpretra Bernardet referindo-se a Glauber, “lutar contra a indústria antes que ela se consolide em bases profundas” (2018, p. 172). Ao mesmo tempo, ainda em *Revisão Crítica do Cinema* Glauber propõe que o autor de cinema priorize a humildade, já que o seu cinema possuiria “causas maiores” que as circunscritas a um ego de criador.

Glauber elege Nelson Pereira dos Santos como representante do cinema de autor no Brasil por ter produzido o “primeiro filme nacional verdadeiramente engajado”, *Rio, 40 Graus* (1955), que representaria o povo de forma clara e sem tendências ao populismo: “Suas ideias eram claras, sua linguagem simples, seu ritmo traduzia o

complexo de uma grande metrópole: o autor estava definindo na *mise-en-scène*". Rocha (2003, p. 105). Fascinado pela "subversão" dos processos cinematográficos, *Rio, 40 Graus* foi, aliás, de importância para Glauber seguir como diretor de cinema.

A carreira de Glauber como diretor assinala sua forma peculiar de vivenciar a Política de Autores. Em seus filmes realizados durante o Cinema Novo buscou plasmar a palavra revolução em imagens e sons por meio de uma estética autoral característica. *De Barravento* (1962) a *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1968), há a presença de uma linguagem própria que buscou unir a "câmera na mão" em grandes ambientes abertos a um regime que, mais que "retratar" a realidade, parece se impregnar dela.

Ismail Xavier, intérprete da obra de Glauber, em *Sertão Mar* (2019) e *Alegorias do Subdesenvolvimento* (2012), afere as marcas autorais do cineasta. Segundo ele em Glauber o empunhar da câmera é caminho de tradutor das subjetividades das personagens, como a pulsação de Manuel, Rosa e Antonio das Mortes que saltam à tela através do ritmo de câmeras às vezes subjetivas. O tempo também é marcado com traço peculiar em filmes glauberianos, como a intervenção do narrador alterando a marcação do tempo elástico com discursos de personagens como Firmino, que fala olhando para a câmera, em *Barravento*. Assim como a "representação teatral" de Porfírio Diaz em *Terra em Transe* e de *Antonio das Mortes* (1969), enfatizando o pensamento de que cinema de autor é sinônimo de cinema engajado em vetor brechtiano. Assim como o contraste do popular e do erudito mesclando a obra de Villa Lobos à poesia de cordel do cantador em *Deus e o Diabo*. "O estilo cinematográfico em Glauber se afina às condições de sua produção, marca sua posição estético-ideológica ao cinema dominantes, dá ensejo a que a própria textura do filme expresse o subdesenvolvimento que o condiciona e transforma a sua precariedade técnica de obstáculo em fonte de riqueza de significações" (Xavier, 2019, p. 128).

É importante acolher do posicionamento de Glauber a compreensão de que o período do Cinema Novo foi uma fase de recessão do cinema brasileiro, agravando-se ainda nas próximas décadas. Se não bastasse, o estado nacional passa a vivenciar o acirramento dos poderes da censura prévia com o AI-5 de 1968. Mas mesmo antes, já no início dos 60, o cineasta busca utilizar a falta de recursos e até de equipamentos técnicos para a expressão mais contundente em singularidade autoral. Vale, à guisa de síntese, tomar Bernardet que reproduz um trecho do artigo de Glauber "*Das Sequoias às Palmeiras*", publicado em 1970.

> O que pensamos conseguir no Brasil é uma indústria na qual seja defendida a liberdade de expressão do autor, para evitar a autocensura econômica [...] Queremos no Brasil uma indústria na qual o diretor seja autor do filme e o produtor só o administrador econômico e técnico dele. [...] Queremos que o cinema novo seja uma indústria, com nova mentalidade, onde o diretor tenha liberdade de criação [...] O que queremos é criar para o futuro uma tradição estética e econômica de cinema. (GLAUBER apud BERNARDET, 2018, p. 183).

2.3 Uma questão de estilo

Mas, afinal, o que é estilo? Essa pergunta permeia - de modo mais ou menos direto - os estudos do campo da arte desde a antiguidade. Uma das balizas de tal percurso está na origem na palavra latim *stillus*, que significa ponteiro com o qual se escreve, de acordo com a definição do *Dicionário Hauaiss* (2001). No âmbito da filosofia, abarca-se a definição como uma forma de conhecer a sensibilidade e os processos de criação de obras de arte.

Na perspectiva de David Bordwell, teórico do cinema, o estilo está diretamente ligado à evolução técnica do cinema, como simples domínios que são necessários para a construção da linguagem cinematográfica, como por exemplo, a *mise-en-scène*, enquadramentos, foco, trabalho de cores e aspectos como edição, montagem e som. O estilo seria, então, a escolha de determinados elementos que no cerne da criação e as decisões tomadas pelo criador do objeto audiovisual são determinantes para o resultado final.

Ele ainda afirma que se pode construir um estilo individual, como o estilo de Hitchcock, ou o estilo grupal, caso do cinema da “montagem soviética” dos anos de 1920 e 30. “Em qualquer um dos casos estaremos falando, minimamente, sobre escolhas técnicas características, só que, agora, na medida em que estas se mostram recorrentes em um corpo de obras” (Bordwell, 2013, p. 17). Lembrando que tais questões se articulam aos temas.

Já em *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, Aumont e Marie contextualizam que a palavra *estilo* se refere à parte da expressão individual, existente a partir da liberdade expressiva para construção de um discurso. “É também um conjunto de caracteres singulares de uma obra de arte, que permite aproximá-la ou de outras

obras para compará-las ou opô-las", (Aumont e Marie, 2006, p. 109). A partir desse enfoque a História da Arte teria aglutinado reincidências estilísticas que permitem definir estilos por grupos globais, como a arte barroca ou renascentista. Aumont e Marie indicam ainda que o estilo exerce a função classificatória e coletiva num sistema de produção de determinada arte. Porém, se há um estilo que foge à regra, esse caracteriza-se como transgressão, marcação de singularidade e inovação individual: um estilo pessoal.

Em outra obra, *As Teorias dos Cineastas* (2004), Aumont discute o tema identificando o papel criador daquele que desenvolve o estilo de um filme. Para ele, o cinema inventa imagens da realidade, mas entre a imagem pensada e realizada e a realidade em si existe o visível e é nessa área vaga que os cineastas trabalham, exprimindo os seus sentimentos e marca pessoal à criação dos produtos audiovisuais. Segundo Aumont, para a Política de Autores o estilo é a impressão do DNA do cineasta em sua obra, utilizando da linguagem cinematográfica para escrever suas imagens com uma câmera.

Assim voltamos à teoria de Astruc, que nos leva ao conceito da *caméra-stylo* ou câmera-caneta. Ele explica que em cinema a realidade já existe, porém é o cineasta que a organiza em forma de imagens sequenciais, desenhando cada detalhe e articulando o sentido dos acontecimentos. "Essa escrita, como a outra, tem sua ferramenta, a câmera; mas da mesma forma como a caneta não faz o escritor, não é a câmera que faz o cineasta, é... o estilo (a direção)". (Aumont, 2004, p. 84).

No entanto, pergunta-se, então: "quem" é o cineasta? Se nos anos de 1920 o termo fora criado para designar todos que fazem algo de produtivo no processo de cinema, incluindo criativos de cenografia e diretores, nos anos 30 inicia-se uma busca pela definição mais precisa de autor, figura primacial na criação do filme, com uma espécie de disputa entre diretor, roteirista e produtor pelo título de cineasta. Mas foi só com a Política de Autores que a palavra toma o contexto da defesa da criação do cinema como pertencente à arte, muitas vezes com contornos de preciosismo, sob o comando e propositura estética do diretor, figura individual.

Vale o registro que no *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema* apresentado nas referências bibliográficas não constam os termos cineastas e diretor. No entanto, o último aparece na terminologia de direção:

> um diretor (*metteur-en-scéne*), para os críticos dos *Cahiers du Cinéma* e mais ainda os de *Prèsence du Cinéma*, era um cineasta realizado, que, mestre de sua arte e de suas intenções, era capaz de encarnar um sentimento de mundo, por intermédio das figuras de corpos de atores fotografados em seus movimentos e em um meio. (AUMONT E MARIE, 2006, p. 80).

De todo modo, consagrou-se na trajetória da sétima arte a convicção de que alguns nomes de diretores tiveram seu estilo marcado nas telas, como Alfred Hitchcock e Nicholas Ray, que se caracterizariam por uma constância de temas, imprimindo o seu DNA, uma espécie de constância no modo de expressão. O autor não é necessariamente quem desenvolve o roteiro (e no caso do sistema Hollywood o roteirista era função especializada), mas aquele que interpretaria em forma de *mise-en-scène* e outros aspectos impressões, podendo então criar formas reconhecíveis, traços de uma "personalidade artística". O autor é aquele que marca e reitera suas matrizes em suas obras, e não somente em um determinado filme, ou seja, a análise desses pontos engloba um conjunto de trabalhos, como um arquétipo. "O autor é, nessa concepção, um cineasta que se repete". (Bernardet e Reis, 2018, p. 37). O que se repete, então, pode ser chamado de matriz e esta pode ser sintetizada como uma expressão sob traços reiteráveis em sequência de filmes, sendo o criador um artista que se constrói, naturalmente, em um conjunto de filmes. Esses traços podem estar relacionados à temática, a um gênero, a um uso específico de câmera, forma de edição, entre outras estratégias da cinematografia. A matriz não é um filme, mas se manifesta no filme, e só é perceptível quando se concretiza na recorrência.

Eis, nesse âmbito, o papel do crítico e do pesquisador: reconhecer as matrizes em obras de seu autor objeto de estudo. Por isso, os críticos devem estar atentos à produção conjunta do cineasta, debruçando-se sobre suas obras e assinalando se de filme a filme se sustenta um estilo cinematográfico. Aparentemente, a Política de Autores pode proporcionar uma metodologia de Análise Fílmica coerente, quando o estudioso elencaria os elementos repetitivos, que poderiam até ser fixados em uma espécie de tabela métrica. Porém, muitos cineastas que vivenciaram a Política de Autores não repetiram as matrizes em suas obras. Ao mesmo tempo, podem-se identificar variantes dentro de um "padrão". Hitchcock, por exemplo, buscou seguir

uma fórmula" em quase todos seus filmes, mas seu modelo sempre se inovava e evoluía a cada trama filmada. E em um filme como *Sob o Signo de Capricórnio* (1946), por exemplo, as matrizes não são tão exatas, plenamente identificáveis a partir dos filmes anteriores. Ou seja, um autor pode usar do sistema de repetição no segundo, terceiro, quinto e sexto filme, inovando e no primeiro, quarto e sétimo construir narrativas com “desvio estilístico” ; ou ter seu estilo supostamente tolhido diante do produtor, realizar uma obra “encomendada” segundo ditames mercadológicos.

Ao mesmo tempo, há de se refletir a respeito da "consciência" no processo criativo, ou seja, até que ponto o cineasta é ciente de sua unidade estilística, uma vez que a matriz não seria estabelecida previamente e talvez não nunca percebida por ele. “A matriz não é uma meta que o autor visualizaria previamente e, conhecendo-a, poderia programar os meios de alcançá-las" (Bernardet e Reis, 2018, p. 45). Tal horizonte se avizinha de discussões a respeito da “inconsciência” do processo criativo, dando margem a conceitos de interferência do "sonho", da presença da “intuição” ou do “inconsciente” no cerne das individualidades do criador.

Sendo elas existentes por “inspiração" do cineasta, este recorreria ao “inconsciente” que se manifestaria nas escolhas dos elementos de sua linguagem, sem sincronia com o pensamento lógico e objetivo. “Os artistas organizam com o próprio talento o conteúdo do inconsciente coletivo” (Bernardet e Reis, 2018, p. 46). Isso parece tornar ainda mais complexo o papel daquele que analisa o filme, pois o crítico deverá captar o que o próprio autor não percebe, encontrando as nuances de “pensamentos enigmáticos” quando, muitas vezes, “informa” ao cineasta sobre elas.

André Bazin defende que o recurso principal para o cineasta imprimir suas matrizes é a *mise-èn-scéne*. No seu clássico ensaio *O Mito do Cinema Tota,* de 1992, Bazin faz uma reflexão sobre a necessidade do ser humano em superar a morte e a perda através da noção de representação, como por exemplo, os egípcios que buscavam eternizar líderes e reis por meio da mumificação, ou a arte bizantina que, com as artes plásticas, “eternizavam” as imagens de suas figuras sociais importantes em pinturas e esculturas. Assim, também a fotografia surgiria da necessidade do homem de reconstruir uma noção de realidade, sendo para Bazin a maior invenção para o avanço das artes.

Bazin defende que o cinema surge com a força da vontade que o homem tem de recriar a realidade da melhor e da forma mais próxima da “verdade”, incluindo a fotografia, o movimento, o som e a cor. A essa relação entre tais componentes,

segundo Bazin produzir-se-ia um “realismo integral”, que traduziria o objetivo do cinema na construção de uma representação total da realidade, fiel à natureza. A técnica da linguagem cinematográfica capaz de criar a plenitude do cinema enquanto arte da realidade estaria, segundo ele, na construção da *mise-en-scène*.

Essa percepção foi possível com o advento do cinema falado ou sonoro e o declínio do cinema mudo, fase que se cunhou chamar de Cinema Moderno. Bazin teorizou sobre a evolução da linguagem cinematográfica em artigos e ensaios publicados nas revistas francesas de cinema, principalmente a *Cahiers du Cinéma*. Nos registros textuais dos anos 50, a discussão sobre o cinema sonoro também abriu portas para reflexões sobre a montagem e fórmulas estereotipadas, como no uso do campo e contracampo. Nesse contexto a *mise-en-scène* passa a ser tratada com mais valor pelos jovens turcos, pois veem nela a estratégia mais pertinente para a construção do Cinema do Realismo proposto por Bazin.

> “Para a maioria dos críticos dos *Cahiers*, a *mise-en-scène* era a arte de exibir apropriadamente o corpo humano. A tarefa do diretor era relacionar o corpo ao seu ambiente, usando o plano para desdobrar a ação e criar ritmo visual” (BORDWELL, 2013, p. 111).

Bordwell, por sua vez, relembra que o próprio Astruc, idealizador do termo *camera-stylo*, renegou a hiper valorização da montagem em favorecimento da *mise-en-scène*, explicando que os cortes são estratégias para exemplificar movimentos bruscos, como no olhar repentino entre atores durante uma cena. Ou seja, a montagem justificaria a razão do corpo ser e estar no espaço fílmico. Por isso, a montagem torna-se, apesar de essencial, um elemento que integra a *mise-en-scène*. Ora, o mestre da montagem, Sergei Eisenstein, não era renegado pelos críticos da *Cahiers*. Ao contrário. O russo é reverenciado pelo senso de composição, ou seja, pelas suas contribuições para a compreensão da *mise-en-scène*.

As concepções sobre o realismo cinematográfico de Bazin direcionou a arte e o desenvolvimento da linguagem do cinema como um novo patamar estético, possibilitando aos novos cinéfilos uma nova hermenêutica cinematográfica, ampliando a capacidade interpretativa do audiovisual. Durante toda a década de 90, por exemplo,

em quase todo o mundo, cineastas e críticos tomaram a *mise-en-scène* e os conceitos de autorismo como uma pauta de afirmação do “cinema de arte”.

Aqui, torna-se oportuno evocar Telles (2012) que aponta para a linguagem do cinema de Candeias, nomeada por ela por “estética da precariedade”. Para a pesquisadora, as construções imagéticas do diretor são mesclas de fotografia, jornalismo e do cinema com a experiência aplicada aos cinejornais. Trata-se, naturalmente, de fatores que o aproximariam de um autorismo aplicado. “A estética da precariedade foi construída dentro das premissas do cinema de autor e do rompimento com procedimentos da narrativa clássica do cinema.” (Telles, 2012, p.36).

Tratar do autorismo em Candeias, discutir sua possibilidade e seus limites, interessa de perto a esta tese. Através da análise das obras de Candeias, será avaliada a cinematografia desenvolvida pelo diretor e a possível representação do homem do campo em seus filmes segundo uma propositura estética peculiar. Interessa-nos perceber nuances que levariam à problematização do cinema de autor para esse diretor e avaliar a possibilidade de aproximação teórica da vertente defendida pelos jovens críticos da *Cahiers*. E uma vez que a obra de Candeias é marcada pela relação com o gênero *western* - sobretudo nos filmes que buscamos analisar - é importante discutir a questão do autorismo em seu cinema convocando um pouco a questão dos gêneros e da intertextualidade.

CAPÍTULO 3 - O AUTOR E O GÊNERO

3.1 Gênero e intertextualidade

As ciências da comunicação frequentemente recorrem à linguística para compreender seus produtos midiáticos, pois ela é responsável pelas bases teóricas e metodológicas dos estudos da língua e da linguagem, fator essencial para qualquer processo comunicativo. Desde os primeiros estudos de Ferdinand de Saussure a área busca os reconhecimentos dos significados de signos que compõem os discursos, aprimorando-se com o tempo e especializando-se na compreensão da produção de sentido dos textos. Para iniciar esse capítulo foi necessário recorrer a definições teóricas para aquilo que dá sentido para as expressões humanas, o discurso. Mais particularmente, interessa-nos a questão da intertextualidade.

Roland Barthes, em *A Teoria do Texto* (2004), busca em metáfora conduzir o entendimento sobre a composição textual. Segundo ele, o texto seria como uma trama de tecido que quando unidas formam uma matéria compreensível e significativa. Os fios desse organismo seriam formados por registros históricos e sociais apreendidos inconscientemente pelo produtor do texto em situações e tempos diversos estruturando-se em texto.

> Torna-se então o próprio objeto de todas as hermenêuticas; da "restituição" do significante, passa-se naturalmente à interpretação canônica do significado: o texto é o nome da obra, como algo habitado por um e um só sentido, um sentido "verdadeiro", um sentido definitivo; ele é o "instrumento" científico que define autoritariamente as regras de uma leitura externa (BARTHES, 2004, p. 264).

Barthes abre um importante caminho para se pensar a história pela linguística, pois o texto passa a servir de interpretações para o registro de fatos históricos, sociais, comportamentos religiosos, do ensino e da literatura. Para ele, as discussões sobre texto acontecem no campo da recepção, onde esse só se concretiza nas reações do próprio receptor, dando vida ao texto e criando o discurso. Não seria então o texto um produto da estética ou da estrutura, mas um volume de marcas em constante mutação.

> Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, faz quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura (BARTHES, 2004, p. 62).

Ele vai buscar nos estudos do linguista russo Mikhail Bakhtin a noção de dialogismo, ou seja, o caráter dialógico da atividade linguística em sua concretude; e o diálogo entre muitos textos dos ambientes sociais e culturais que se fixam no interior de cada texto; um cruzamento de falas no cerne das práticas da linguagem diversificada em distintos contextos culturais. Bakhtin dedica seus estudos em busca da compreensão das “tessituras” que serão abordadas por Barthes, defendendo o dialogismo como forma de produção comunicacional da vida social, ao contrário ao do monologismo, e produzindo os sentidos de discursos através da interação do enunciador e do enunciatário. Bakhtin explora a ideia de diversas, ao menos duas, interlocuções presentes, sendo essa a condição essencial para a existência do diálogo.

Apesar de basear seus estudos na literatura canônica, com especial dedicação a Dostoiévski e Rabelais, Bakhtin não despreza a linguagem oral ou popular. Ao contrário, considera que o universo vocal dá existência à produção das letras, e em concordância não faz separação, nesse viés, entre a cultura oral e a cultura escrita. As relações dialógicas implícitas na construção do diálogo é a base da formação enunciatária. “A essência da linguagem nessa ou naquela forma, por esse ou por aquele caminho, se reduz à criação espiritual do indivíduo” (Bakhtin, 2016, p. 23). A linguagem é sempre um ponto de vista do falante, mas também de um indivíduo sem relação direta com os participantes da comunicação discursiva. O enunciado gerado pelo diálogo não é somente uma unidade mínima de sentido, como propõe a comunicação gramatical. A essa questão Bakhtin (2016, p. 26) explica que o ouvinte exerce papeis ativos e responsivos ao compreender o significado discursivo, concordando ou discordando com ele. Então, completa-o, aplica-o em novos discursos favorecendo novos significados linguísticos.

Segundo sua teoria, a compreensão oral ou de elementos e eventos culturais é passiva, uma ação abstrata que é responsiva plenamente quando produzida entre as tessituras do enunciado que surge das comunicações dialógicas. Assim, toda

compreensão é ativamente responsiva. O discurso só existe, afinal, em forma de enunciados concretos, mesmo os enunciados individuais que atuam em diversos e heterogêneos campos comunicativos. Os enunciados *relativamente estáveis* que são produzidos pela comunicação oral e escrita, Bakhtin os menciona como gêneros do discurso.

É importante salientar, nesse caminho, a diversidade existente dos gêneros do discurso. Em *A Estética da Criação Verbal*, publicado em 1979, quase quatro anos após sua morte, o russo demonstrava a diversidade dos gêneros do discurso em consonância estreita com a variedade de atividades humanas na esfera da produção econômica e da vida social. Cada esfera social conduz seus gêneros, surgindo novos gêneros à medida que a esfera se amplia e se diversifica.

> Cumpre salientar de um modo especial a heterogeneidade dos gêneros do discurso (orais e escritos), que incluem indiferentemente: a curta réplica do diálogo cotidiano (com a diversidade que este pode apresentar conforme os temas, as situações e a composição de seus protagonistas), o relato familiar, a carta (com suas variadas formas), a ordem militar padronizada, em sua forma lacônica e em sua forma de ordem circunstanciada, o repertório bastante diversificado dos documentos oficiais (em sua maioria padronizados), o universo das declarações públicas (num sentido amplo, as sociais, as políticas). E é também com os gêneros do discurso que relacionaremos as variadas formas de exposição científica e todos os modos literários (desde o ditado até o romance volumoso). (BAKHTIN, 2016, p. 279)

Bakhtin também atenta para a importância de classificar os gêneros em primários ou simples e em secundários ou complexos. Gêneros simples se formariam da comunicação discursiva imediata, cotidiana, espontânea, como o diálogo do dia-a-dia. Já os gêneros complexos seriam elaborados normalmente pela escrita, sendo a literatura um de seus campos mais avançados. Ou em outros meios como o cinema (os distintos gêneros narrativos cinematográficos). Os gêneros complexos, em maioria, seriam desenvolvidos com aspectos de individualidade, como a literatura, quando os diversos gêneros são possibilidades diversas de expressão individual da linguagem. Nos gêneros discursivos artístico-literários, as características individuais seriam chamadas de estilo e podem apresentar diversas camadas e aspectos da personalidade entre a linguagem. Os estilos de linguagem para Bakhtin são, em

resumo, estilos de gêneros de determinadas esferas da atividade prática humana e da comunicação, com condições específicas de cada campo inscritas nos gêneros correspondentes. Quanto ao estilo, ele considera ser indissociável das unidades temáticas e dos ouvintes em condições concretas de recepção, leitores ou parceiros do diálogo. Bakhtin é sempre atento, pois, às condições materiais de produção e recepção dos discursos.

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin afirma que em cada grupo social, em cada época, há um repertório específico de formação de discurso, implicando em uma comunicação socioideológica. “A cada grupo de formas pertencentes a um mesmo gênero, isto é, a cada forma de discurso social corresponde um grupo de temas.” (Bakhtin, 2006, p. 42). O linguista russo aprofunda-se na questão da formação da linguagem nos grupos sociais e retrata que o signo linguístico é, em suma, um signo ideológico, marcado em uma tela social e histórica de uma determinada época. No sistema linguístico há marcas ideológicas do discurso; o signo se torna o espectro material do pensamento de cada grupo, de cada classe social e cultural em quadrante histórico específico.

A questão do estilo das obras artísticas naturalmente passa, para Bakhtin, pela escolha dos signos. O artista, para Bakhtin, é aquele que sabe como abarcar a vida cotidiana em seu interior e em seu exterior no cerne do manejo do material semiótico, não se limitando-se a uma das esferas, devendo situar-se sempre à fronteira do mundo em que está criando, pois, a introdução a esse mundo comprometeria a definição estética da arte. Para ele, a obra de arte possui valores que estão alinhados ao autor, à forma como este está presente no seu mundo criado. “O ato estético engendra a existência num novo plano de valores do mundo; nasce um novo homem e um novo contexto de valores — um novo plano do pensamento do homem sobre o mundo.” (Bakhtin, 2016, p. 206). Mas tudo isso é também operação com signos.

No cerne dos gêneros do discurso, para Bakhtin o diálogo possui a forma de réplicas, seja em formas diretas de citação, seja em vozes dialógicas implícitas nos enunciados estáveis. Os diálogos são nitidamente delimitados pelas alternâncias dos indivíduos do discurso, adquirindo caráter interno de acordo com o sujeito em questão, indicando assim a individualidade, o estilo em uma visão de mundo em toda a linguagem da obra. E como já dito, os textos não são genuínos na visão bakhtiniana; ao contrário, são compostos por vozes adjacentes e, por isso, as marcas de individualidade estão vinculadas a um processo comunicacional do campo cultural e

social, às obras predecessoras que forma as correntes de formação do autor. Um discurso nunca é totalmente autônomo, não é falado por uma única voz, mas é recolhido por várias vozes, gerado por muitos outros textos, anteriores, que se entrecruzam no tempo e no espaço do falante e do receptor.

As contribuições de Bakhtin e seu círculo foram a base para pesquisas de outros autores da contemporaneidade, como o já citado Roland Barthes e a linguista Júlia Kristeva, responsável pela alcunha do termo intertextualidade. Sobre a categorização dos signos e suas relações, Bakhtin estabeleceu algumas categorias como polifonia, cronotopo, entre outros, as quais seriam fecundas para os estudos posteriores não apenas no campo da linguística. O termo *dialogia*, que remete à necessária relação entre qualquer texto e outros textos, indicando que todo texto é constituído de uma intersecção de esferas textuais, possuiria enorme ressonância nos estudos de literatura e das artes de modo geral. Uma vez que Bakhtin atenta para as infinitas possibilidades discursivas de uma cultura, em que se localizam os textos de artes que podem apresentar influências identificáveis ou ocultas, apontou para um horizonte fecundo de interpretação. Sabendo-se que o dialogismo é uma espécie de nervo teórico bakhtiniano, primeiramente aplicado aos estudos literários, como em *Problemas da Poética de Dostoiévski* ou em *Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais*, não aplica-se, no entanto, somente à cultura erudita, mas a manifestações da cultura popular e da cultura de massa. Assim, um autor como Robert Stam, em *Introdução à Teoria do Cinema*, afirma que a intertextualidade é um conceito valioso para o campo do cinema.

Para Kristeva, acolhedora fértil do legado de Bakhtin ao aprofundar a discussão sobre dialogismo, cunhando assim o termo intertextualidade, aponta que todo discurso é um cruzamento de superfícies textuais, um cruzamento de citações diretas ou indiretas. A esse processo ela chama de relação intertextual.

> O termo intertextualidade designa esta transposição de um (ou vários) sistema (s) de signos em um outro, mas já que esse termo tem sido frequentemente entendido no sentido banal de “crítica das fontes” de um texto, preferimos a ele o de transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação do tético - posicionamento enunciativo e denotativo. (KRISTEVA, 1974, p. 60)

Nessa perspectiva conceitual, a associação entre o enunciador e o enunciatário, seja na linguagem verbal ou não verbal, determina diretamente a construção dos enunciados, a partir do momento em que a geração de sentido se dá com a participação de todos os membros do diálogo. Nesse ponto Bakhtin rejeita ou ultrapassa a concepção saussureana que opõe língua(social) e fala (individual) na circulação do signo, pois a vida dos enunciados implica um emissor e um receptor em interação social, sem segmentação estanque. Trata-se de atores em fatores sociais dinâmicos. Os enunciados, precisando dos participantes dos diálogos para existir, não ficam isentos das vivências de seus atores refletidos no sistema de linguagem, ou seja, nos signos. Cada membro ativo do enunciado passa por experiências sociais, coletivas que tomam forma e geram uma nova significação para os signos.

Com essa relação entre o enunciado e a interpretação significativa, podemos acessar melhor o campo da intertextualidade, com respeito à noção de que todo texto incorpora, inapelavelmente, outros textos, podendo-se reconhecer tal alteridade quando um autor constrói sua obra com referências verbais, imagens ou a sons, a outras obras e autores, ou até à sua própria, como uma forma de “complemento” ou de elaboração de novos sentidos.

> O eixo-horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, além disso, os dois eixos, por ele denominados diálogo e ambivalência, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas essa falta de rigor é, antes, uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se como dupla. (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Bakhtin e Kristeva não citam textos audiovisuais em seus estudos, porém, Stam considera que as teorias sobre dialogismo - citando Bakhtin, ou intertextualidade, conforme Kristeva - é um frutífero campo para as pesquisas em cinema. O autor americano ainda explica que o conceito de carnavalização de Bakhtin tem sido importante para os estudos das produções da América Latina, como no cinema brasileiro. Ele usa como exemplo as obras produzidas nos anos 40 e 50 pela

companhia brasileira Atlântida Cinematográfica, que desenvolveram um gênero que ficou conhecido como chanchada. As histórias eram paródias de produtos hollywoodianos, como *Matar ou Correr* dirigido por Carlos Manga em 1954 que aparenta uma relação direta e satírica com *Matar ou Morrer*, faroeste americano de 1953 dirigido por Fred Zinnemann.

Stam cita dois exemplos em que a carnavalização Bakhtiniana se cruza diretamente com a intertextualidade. O primeiro é a natureza da arte moderna brasileira moderna sob as “ideias antropofágicas” dos anos 20 e retomadas mais tarde com o movimento tropicalista na década de 60. “De fato, a teoria e a prática da antropofagia artística podem ser vistas como a contribuição especificamente brasileira à discussão internacional de intertextualidade.” (Stam, 1992, p. 55).

Tratando-se do cinema marginal brasileiro, em *O Bandido da Luz Vermelha* Sganzerla dedica-se ao vetor paródico-intertextual com o qual “carnavaliza” os gêneros cinematográficos. O filme funde a gêneros dominantes do cinema americano como o faroeste, o policial, musical, ultrapassando qualquer segmentação. Deslocados de seu uso mercadológico, tais gêneros são apontados como em suas convenções, em atitude anti-ilusionista, transformando o filme em uma realização intertextual que incorpora às avessas o *kitsch* da cultura de massa e dos filmes de *mainstream* em realização estética desconcertante.Trata-se, no fim das contas, de uma atitude antropofágica. “Os artistas brasileiros deveriam digerir produtos culturais importados para depois explorá-los como matéria-prima para uma nova síntese, voltando assim a cultura metropolitana imposta, transformada, contra o colonizador”. (Stam, 1992, p. 55).

Tais apontamentos servem para indicar que a questão de gêneros cinematográficos parece ser fecundo solo para as avaliações dos filmes de Candeias, uma vez que seu cinema possui, sobretudo depois de *A Margem*, uma relação intertextual explícita com um gênero "clássico", o *western*. Para tal é necessário acolher características dos agrupamentos estilísticos do cinema clássico.

3.2 O gênero no cinema

A história da cultura tem frequentemente buscado formas de categorizar as formas de arte. Aristóteles em *A Poética* visitou as estruturas do teatro grego com o intuito de classificar seus tipos e estilos. E dedicou-se a considerar a epopeia. Assim, nomeou e definiu gêneros: a comédia e a poesia épica e a tragédia. Com o passar

dos séculos, o vasto campo da literatura, das artes plásticas e da música encontraram abordagens de classificação e categorização em gêneros ou em escolas artísticas. O cinema, que em sua raiz encontra fontes de outras arte, naturalmente apropriou-se de denominações de gêneros da literatura e do teatro para especificar formas reincidentes em determinados grupos de produtos da sétima arte.

Aumont e Marie (2012, p. 141) abordam a questão dos gêneros cinematográficos como agrupamentos de obras que têm caracteres comuns, como enredo, ambiente e estilo, estando fortemente ligados a demandas econômicas e institucionais de produção. E indica o modelo industrial hollywoodiano como o que mais delimitou as fronteiras entre os gêneros.

> Os gêneros cinematográficos nunca foram tão claramente definidos como no cinema clássico hollywoodiano, em que reinava uma divisão de trabalho particularmente bem organizada (a ponto de certas empresas terem sido às vezes identificadas com a produção de gênero bem preciso, como os filmes de gângsteres da *Warner*, na década de 1930. (AUMONT E MARIE, 2012, p. 141)

Para os autores, no cinema industrial o gênero pode ainda comportar cenas obrigatórias, citando exemplos como o número de cantados e dançados no musical ou o duelo ritualizado do *western*. Para fins deste trabalho, será considerada a definição de gênero proposta por Nogueira em *Manuais de Cinema II* (2010, p.20):

> No entanto, podemos afirmar, resumidamente, que um gênero cinematográfico é uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas. (NOGUEIRA, 2000, p.20)

Nogueira explica que gêneros cinematográficos clássicos, como o western, drama, musical, terror e o filme de ação, apresentam critérios narrativos de classificação a partir do reconhecimento do enredo. Entre essas características estão o perfil dos personagens, os locais ambientados, temas, época, iconografia, adereços, objetos, figurinos e opções estilísticas como música, montagem e fotografia. Assim, para que um filme seja “indicado” para determinado gênero é necessário que partilhe

um elevado números de pontos semelhantes a determinada classificação segundo outros filmes similares.

Todavia, a classificação de gênero nem sempre é uma tarefa simples. Muitas vezes diversas obras ultrapassam as representações dos gêneros consensuais, sobretudo quando se leva em conta uma série de “recusas” provindas da arte modernista em consórcio com a evolução artística e a hibridação midiática da comunicação pós-modernista. É o que pode-se observar nos filmes de animação que hoje considera-se um novo gênero, os filmes experimentais e independentes, que exploram recursos desconcertantes a fim de afastar-se da concepção estanque de gênero, as premissas criativas do cinema de autor, além dos distintos formatos de curta-metragens, documentários, videoclipes e filmes publicitários.

Os clássicos formatos de gênero do cinema mundial, estampados como etiquetas mercadológicas da produção hollywoodiana, são fórmulas facilmente reconhecíveis pelo público em geral, o que gera uma segura inserção em um mercado cinematográfico maximizado.

> Os gêneros constituem, portanto, um capital hermenêutico seguro para o espectador – conhecer os gêneros ajuda a interpretar um filme, e ajuda a escolher o filme que se pretende ver, com um risco mínimo de engano. (NOGUEIRA, 2010, p. 7).

Rick Altman acrescenta Nogueira e afirma que a indústria do cinema estrutura seus gêneros de maneira sistemática e impositiva em relação ao público, pois os gêneros reafirmam as crenças coletivas e individuais dos grupos aos quais são direcionados. “Paradoxalmente, a visão padrão do gênero cinematográfico trata a indústria e o espectador como agentes um do outro. Se em certo sentido a resposta coletiva do público "cria" os gêneros.” (Altman, 2000, p. 26, tradução nossa). Assim, flagra-se que os gêneros surgem da relação do público com os produtores, a indústria.

Frequentemente um tipo de gênero é determinado pela representação de um filme canônico , cuja força passa a determinar características classificatórias. Nogueira divide as obras cânones em formais e informais, sendo a primeira demonstrada pelos filmes que tendem ao caráter prescritivo e conservador, determinando as premissas criativas das obras futuras; e o segundo cânone informal,

mais descritivo e liberal, aceitando as mutações e os desvios, geralmente negando os cânones clássicos, evitando a denominação. Porém, é necessário refletir sobre as atualizações de público e das evoluções tecnológicas. O risco de esgotamento e o excesso de repetições da fórmula com baixa adição de criatividade podem levar a mutações nos gêneros clássicos, inclusive releituras nada canônicas.

Para Stam (2010, p. 149) a “lei do gênero” não permite a miscigenação dos gêneros, porém, até mesmo filmes hollywoodianos promoviam hibridações em suas fórmulas, muitas vezes pelas próprias razões comerciais. Observa-se o fenômeno em musicais que incorpora elementos do drama ou da comédia, e o filme de ação que acrescenta em si elementos do terror. Ele ainda aponta que os gêneros estão abertos à reconfiguração, o contrário, padecem de

> provincianismo hollywood-centrismo” e retira das discussões filmes não representados pelos cânones, como “a chanchada brasileira, o musical de Bombaim (Bollywood), a cabareteira mexicana, o filme de tango argentino e os musicais egípcios com Leila Mourad. (STAM, 2010, p. 149)

Ainda há casos em que determinados gêneros cinematográficos estão em camadas mais profundas, sendo necessária uma análise estilística e narrativa atenta para avaliar a questão. Stam cita o exemplo de *Taxi Driver* que analistas o classificam como um faroeste, ou *Nashiville*. que em críticas é apontado como um filme reflexivo sobre Hollywood. Essa questão reflete a generalização que os gêneros clássicos impõem sobre o mercado cinematográfico, que implica na classificação de gêneros por razões comerciais.

A crítica generalista do cinema aponta que os gêneros clássicos possuem traços fundamentais que os distinguem. Como já mencionado, para alguns gêneros são emprestadas de outras artes expressões para suas nomenclaturas, como o drama e a comédia, termos originados do teatro, ou o *film noir*, que busca em um fenômeno literário sua nomeação. Nogueira explica que a titulação de gêneros pode ser assentada em diversos elementos:

> ... as emoções que suscitam (exemplos da comédia, do terror ou do *thriller*), os temas que abordam (a ficção científica, o fantástico ou o *western*), os materiais que privilegiam (o musical) ou mesmo o seu conteúdo narrativo (ação). (NOGUEIRA, 2010, p.23).

Além dos clássicos, há inumeráveis subgêneros, como os que perdem destaque com o decorrer dos anos, como o filme de gângsters e os filmes que são importantes em determinadas circunstâncias histórica, como os filmes de guerra ou propaganda. Ressalta-se aqui o interesse desse trabalho sobre o gênero *western*, uma vez que toca diretamente aos filmes que nos interessa analisar da obra de Candeias.

3.2.1 *Western*: do hambúrguer ao *spaghetti*

Se muitos consideram o *western* um gênero genuinamente americano, outros o consideram uma narrativa de fundo mitológico que criou diversos heróis nacionais para exaltar o ideário nacionalista do americano forte e desbravador. Isso pode ser notado na obra considerada, por Vugman (2006, pg. 164) como o primeiro "*western* e berço do gênero", *O grande Roubo do Trem*, de 1903, dirigido por Edwin Porter.

Figura 14: Cena do filme O grande roubo do trem, 1903 e dirigido por Edwin Porter

Ao lado de sua importância para a evolução da linguagem cinematográfica, o filme a trouxe para as telas aquele que se tornaria o primeiro grande astro do *bang-bang*, Bronco Billy, codinome de Max Aronson, que se consagraria anos mais tarde com *Bronco Billy and the Baby*, de 1915, concretizando um formato narrativo para o gênero.

Ainda nesse início de século XX, entram em cena David W. Griffith e Thomas H. Ince e começam a trabalhar com o *western*, que sofria com críticas pela repetição de padrões narrativos em todos os filmes do gênero lançados até então. Para Vugman (2006), a importância de Griffith como gênio do cinema norte-americano é de tamanha relevância a afirmação do *western*. Entre 1908 e 1913, ele teria realizado alguns dos melhores *westerns* de rolo já filmados, período em que experimentou novas formas de expressão e gramática fílmica, especialmente com as possibilidades de aumentar a tensão por meio de recursos da montagem. Por exemplo, o *close-up*, já introduzido por outros realizadores, é aperfeiçoado por Griffith, que também criou e desenvolveu outros aspectos da narração cinematográfica" (Vugman, 2006, p. 165).

Segundo Philip Kemp, em obra *Tudo sobre o Cinema*, foi a partir de *No Tempo das Diligências*, de 1939 com direção de John Ford, que os filmes de faroeste começaram a ser dirigidos por grandes diretores de Hollywood, entre os quais Michael Curtiz, Fritz Lang e Howard Hawks. Após a Segunda Guerra Mundial, Ford ganha maior destaque no cinema mundial com obras como *Rastros de Ódio,* de 1956.

Até os dias de hoje, o cinema norte-americano reproduz a fórmula do *bang-bang* em suas produções mais com atualizações narrativas que são pertinentes ao período histórico do *western* clássico e referências intertextuais a alguns diretores. Exemplos podem ser citados como *Django Livre*, de 2013, com o diretor Quentin Tarantino levando o número de tiros e litros de sangue ao exagero, característica de suas obras.

Porém, vale pensar sobre os filmes do gênero *western* pelo caráter mitológico atribuído a esses filmes. Segundo Richard Slotkin (1996), historiador americano, os filmes *bang-bang* foram capazes de reconstruir um imaginário mitológico da sociedade americana. Segundo ele, imagens de uma terra desértica, onde poucas pessoas convivem, com um velho *saloon* e um jovem destemido em busca de uma vingança ou de provar a honra, ou ainda, libertar uma jovem casta representam a tentativa de retomar os valores simbólicos de uma sociedade que já não representava seus princípios. Vugman completa que tais valores também revelavam a forma de

tratamento do índio, figura muito presente nos filmes, fato que já era consumado nas chamadas literaturas de cativeiro, que apresentavam o indígena e a natureza como empecilhos para o desenvolvimento de uma “sociedade superior”. Tal alardeamento da "civilização" e do "progresso” é estampado nas inúmeras cenas em que somente o cowboy americano, destemido, pode libertar a mulher indefesa aprisionada pelos aborígenes.

> Nessas narrativas, ele domina a arte da guerra e da sobrevivência na selva, alcança o cativeiro, mata os índios e conduz a mulher de volta para a colônia. Sua ação mais violenta é justificada pelo resgate simbólico dos valores mais elevados da civilização cristã e ele encontra sua redenção. (VUGMAN, 2006, p. 161)

Como se sabe, fora da américa, a Itália se rendeu ao gênero e produziu filmes de relevância, principalmente com o cineasta Sérgio Leone, que ganhou destaque a partir do declínio das produções norte-americanas na década de 50. Segundo o pesquisador Rodrigo Pereira, os procedimentos técnicos utilizados por Leone trilharam caminhos para as produções que seriam feitas em série. A trilogia de Leone responsável pela popularização do *western spaghetti* é composta por *Por um Punhado de Dólares* (1964), que estabeleceu novos padrões para o gênero e fez uma relação intertextual com clássicos norte-americanos e com o cinema japonês de *Yojimbo* (1960) de Akira Kurosawa; *Por uns Dólares a Mais* (1965) que deu sequência à saga interpretada por Clint Eastwood com muito mais violência e retratos de sangue e, por último, *Três Homens em Conflito* (1966), ou na tradução literal “*O Bom, o Mau e o Feio*”, quando Leone parece afirmar que no oeste não há definições de caráter. Leone ainda se destacaria com *Era uma Vez no Oeste* (1969), sempre acompanhados da trilha sonora de Ennio Morricone, que estabeleceu um novo padrão musical para o universo do *western*.

> As partituras são fúnebres, tétricas e atonais, em perfeita sintonia com o que acontece na tela – o que levou críticos a classificarem os bangue-bangues italianos de “operísticos”. Raramente ouvida nos *westerns* clássicos, a guitarra elétrica aparece com frequência, na companhia de ruídos amplificados animais (uivos, relinchos,

> cacarejos) ou mecânicos (revólveres sendo engatilhados, sinos). Destaca-se ainda o uso de assobios e da voz humana como se fossem instrumentos. (PEREIRA, 2002, pg. 42)

Após essa fase, o cinema italiano de *bang-bang* começa a dar sinais de abatimento e cineastas tenderam o gênero para paródias e comédias estilo pastelão. O maior representante dessa vertente é o cineasta Enzo Barboni com a sequência *Meu nome é Trinity* (1970) e *Meu nome ainda é Trinity* (1971). Outro grande sucesso do estilo ainda foi supervisionado por Leone, *Meu Nome é Ninguém* (1973) e dirigido por Tonino Valerii. Segundo Pereira, a fórmula esgotou-se totalmente na Itália em 1976, deixando ou "devolvendo" sua história e marcas aos Estados Unidos. Clint Eastwood continuou atuando e, mais tarde, esteve na direção de seus próprios *westerns*, produzindo o que muitos críticos consideram sua obra prima, *Os Imperdoáveis* (1992).

3.2.2 Do *western* nacional ao udigrudi

Mas o faroeste, seja americano ou o *spaghetti* também teve seus reflexos nos países dos trópicos. No Brasil, o *cowboy* dá lugar ao cangaceiro ou ao homem do campo e a árida terra do velho oeste se transforma na secura do nordeste ou nas pastagens do interior dos estados brasileiros. Sendo um dos seus maiores representantes duas obras do diretor Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969).

Segundo Pereira, a primeira experiência cinematográfica do gênero no país teria sido com o filme *Dioguinho* (1917), de Guelfo Andaló. Esse mesmo personagem seria trazido novamente em 1957 em uma refilmagem de Carlos Coimbra. O formato *western* seria facilmente reproduzido no brasil por profissionais que imigraram para o país e sentiram-se confortáveis para reproduzir estereótipos que seriam compreendidos em qualquer cultura.

Assim, é possível reconhecer que *Dioguinho*, personagem que Andaló levou ao cinema, é considerado um "bandido de preceitos" e que tem em Lampião seu maior influenciador local. Anos mais tarde, *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, inaugura o que Pereira, chama de "*western feijoada*". A Companhia Vera Cruz, produziu a obra que teve recorde de bilheterias, ganhou prêmios de melhor filme de aventura e trilha sonora no Festival de Cannes, que o projetou para mais de 80 países. Curiosamente,

ele foi filmado em Vargem Grande do Sul, interior do estado de São Paulo, mesma cidade onde Ozualdo Candeias filmou *Meu Nome é Tonho* (1969).

O cangaço ganha destaque nos filmes “western feijoada”, principalmente pela figura de Lampião que moldaria o protagonisma dessas produções, as quais ganharam o apelido de *nordesterns* por alguns críticos. E segundo Pereira, os argumentos dos *nordesterns* são muito próximos aos *westerns* norte-americanos: “um bandido vai de amores por uma mulher e foge com ela, tendo o encalço seus antigos companheiros de crime” (Pereira, 2002, p. 64). Ele ainda acrescenta que em qualquer gênero o mais importante é a sua fidelidade às suas estruturas narrativas que a sua localização geográfica. “Um *western* não precisa obrigatoriamente ter por cenário Arizona, Texas, Califórnia ou Wyoming, desde que explore as convenções do gênero de forma intensa e inequívoca” (Pereira, 2002, p. 63).

Em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, Glauber reencontra o mito do herói do gênero *western*. Antônio das Mortes, o protagonista, não consegue se encontrar em um meio social e promove o seu autoexílio, tradicional posição das personagens principais de clássicos do gênero, como *Rastro de ódio*, de 1956 e *O homem que matou o facínora*, de 1962, ambos dirigidos pelo cineasta John Ford. Porém, é possível observar que Glauber utiliza desse gênero produzindo um contexto mais realista e saltando ao personagem o engajamento de justiça, o aspecto quase lúdico da representação da violência pelo sentimento de prazer.

Se Glauber Rocha procurou retratar o gênero dos *cowboys* através dos seus cangaceiros em representações políticas simbólicas, o período cinematográfico que se segue a ele, chamado Cinema Marginal, também buscou essa referência em um dos maiores representantes, o cineasta Ozualdo R. Candeias.

3.3 O autorismo e o cinema de gênero.

Em 1957, o artigo *De la Politique des Auters*, de André Bazin, é publicado na edição 70 da revista *Cahiers du Cinema*. Bazin inicia seu texto com uma frase de Tolstói, que cita Goethe e Shakespeare, “tudo o que eles colocam em seus nomes é considerado bom.” Mais adiante, complementa explicando a visão dos críticos da *Cahiers* em seus artigos publicados desde alguns anos anteriores que aparentam uma tendência à defesa da chamada política de autores.

> Segue os mais estritos adeptos da *politique des auteurs* no final tirar o melhor proveito, pois, com ou sem razão, eles sempre veem em seus diretores favoritos a manifestação das mesmas qualidades específicas. É assim que Alfred Hitchcock, Jean Renoir, Roberto Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks ou Nicholas Ray, a julgar pelas páginas de *Cahiers*, aparecem como diretores quase infalíveis que jamais poderiam fazer um filme ruim. (BAZIN, 1957)

Estava então aberto os traços para o conceito de cinefilia, o interesse por cinema não estaria com foco somente nos filmes, mas também em seus autores. Após a Segunda Guerra Mundial o mundo cinematográfico encontra a grande produção industrial do cinema hollywoodiano, no caso, a classificação dos filmes em estilos e temas, apesar de retomar nominações das artes literárias e plásticas, indicam uma formatação na produção em escala dos estúdios. Até meados da década de 1940, o *star system*, sistema de contratos exclusivos entre produtoras de Hollywood para controle da vida de atores e artistas proporcionou conhecimento mais abrangente sobre os nomes que fariam sucesso nos filmes, como Joan Crawford e Cary Grant, dando apelo ao público que iriam aos cinemas para ver filmes específicos de determinados artistas, aumentando a consagração da figura celebridade.

Na Europa, os jovens turcos buscavam uma reação ao cinema homogeneizado americano, tido como cinema de gênero popular. A defesa de um cinema autoral vai relacionar-se com o conceito de cinema de arte, nas singularidades de estilos que determinados cineastas praticavam em suas obras, chamando-os assim de autores, como na literatura, através da metáfora de Astruc: *camêra-stylo*.

À ideia de autorismo não é possível unir o conceito de gêneros, pois ambos apresentam profundas divergências, apesar de não “definitivas”. Em premissas o autorismo privilegia o estilo absolutamente singular, enquanto o cinema de gênero organiza a criatividade em uma fórmula segura. O cinema de autor propõe uma ruptura com as convenções, o cinema de entretenimento vê o gênero como um fator de avaliação de uma obra. Pode-se sintetizar que o autorismo está ligado à representação de um estilo próprio, enquanto a questão do gênero diz respeito à reiteração temática, de situações narrativas e de procedimentos no cerne da própria linguagem cinematográfica.

Robert Stam revela que as preocupações dos críticos de cinema de autor também vertiam sobre as diferentes práticas cinematográficas. Segundo ele, os

adeptos ao autorismo dedicavam seus olhares na refração do cinema comercial, deixando pouco espaço para o cinema experimental, e muitas vezes acusados de possuírem uma linguagem elitista, o que dificultaria a compreensão de suas mensagens pelas classes mais populares, que começava a ser defendida pelo movimento do Terceiro Cinema. No entanto, abre também espaços para instâncias mais abstratas, como “a enunciação, subjetificação, escritura e intertextualidade” (Stam, 2010, p. 146)

Buscombe, em *The idea of genre in american cinema*, vai teorizar sobre os gêneros do cinema americano. Ele atenta aos elementos visuais que são empregados, como no *western*, onde a forma exterior (estética) é responsável pela compreensão da forma interior. “Um cavalo no faroeste não é apenas um animal, mas símbolo de dignidade, graça e poder.” (Buscombe apud Stam, 2006, p. 147).

Os críticos franceses buscavam refutar o cinema de puro entretenimento proposto pelos americanos, mas também viam em cineastas dos Estados Unidos princípios de um cinema de autor. Alguns cineastas americanos foram defendidos pelos *Cahiers*, mesmo produzindo obras que aproximavam do conceito de gênero. É o caso de Alfred Hitchcock que era enaltecido pelos escritos, com destaque para Truffault, que destacava a expressividade artista dentro do sistema industrial americano, o que gerou o famoso livro Hitchcock/Truffautl, onde o francês destaca a obra do cineasta americano em compilação de resultados de entrevistas.

O que se observava era a singularidade do olhar de diretores como, Anthony Mann, Howard Hawks Nicholas Ray, apesar da produção de gêneros, aprofundando-se na noção de *mise-en-scène*, os acondicionamentos dos planos pela montagem, a elaboração do quadro cinematográfico pela angulação, movimentos de câmera, direção de arte, direção de atores, cenografia etc. A Política de autores valoriza a *mise-en-scène* porque é através dela que o cinema se distancia da literatura. (Bernardet, 2018, p. 56).

Nogueira (2010, p. 10) afirma que o cinema autoral pode dialogar com o cinema de gênero e, até mesmo, dar origem a um novo modelo. Ele cita alguns cineastas que ganharam notoriedade pela depuração dos códigos da cinematografia de alguns gêneros clássicos, proporcionando sofisticação na linguagem audiovisual, entre eles Douglas Sirks com seu melodrama clássico, John Ford e Sergio Leone que concederam maturidade estilística e a revisão do *western*, Hitchcock com a transformação dos códigos essenciais do thriller, John Carpenter com novas

narrativas do terror e Woody Allen que sofisticou a comédia com intelectualidade. Autores que conseguiram construir obras de arte e singularidades, como Billy Wider e o gênero *noir* em *Sunset Boulevard* de 1950 e *Double Indemity* de 1944, e Nicolas Ray com o melodrama em *Rebel without cause* de 1955. E ainda cineastas que mesmo fora dos grandes estúdios fizeram destaque para toda a história do cinema, como Stanley Kubrick, Ridley Scott e Steven Spielberg.

> De algum modo, podemos dizer que todos estes nomes rivalizam com outros cuja obra é indesmentivelmente marcada por uma enorme singularidade artística, trabalhando muitas vezes fora, nas margens ou contra aquilo que convencionalmente se entende por gêneros e que são inquestionavelmente tidos como grandes autores da história do cinema mundial: Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Akira Kurosawa, Carl Dreyer, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Manoel de Oliveira, Lars Von Trier ou Pedro Almodovar são alguns deles. É à obra destes artistas que se deve a categoria do cinema de autor. (NOGUEIRA 2010, p. 17)

Para a Política de Autores, o verdadeiro autorismo reverbera a matriz de uma obra, impondo camadas estéticas próprias do idealizador do filme, repetindo-se, mas sempre com a singularidade de quem o faz. O cinema de entretenimento visa a formatação de um modelo simples e seguro, limitando a criatividade do autor que deve adequar-se à linguagem visual e narrativa própria do gênero, podendo gerar uma massificação de obras cinematográficas que, apesar de homogêneas, são confiáveis ao público, que já conhece sua forma e não tem dificuldades de aceitação. À princípio o autorismo seria antagônico ao filme de gênero, mas também é perceptível o caráter mutante do gênero que pode se adequar ao tempo, ao espaço e ao público.

Ora, seria possível então o gênero estar presente em um cinema autoral? No próximo capítulo esse trabalho vai partir da metodologia análise fílmica para explorar os filmes de Ozualdo Candeias, produzidos de 1967 a 1974, revendo suas narrativas e intertextualidades entre os clássicos gêneros, com destaque ao western, e buscando matrizes reincidentes de um estilo próprio, autoral.

CAPÍTULO 4 - Fragmentos de Candeias

4.1 A razão metodológica.

A análise fílmica é um caminho metodológico que pode permear áreas acadêmicas e a crítica cinematográfica de diversas naturezas, atingindo campos como a publicidade e o jornalismo. É importante distinguir a análise e a crítica fílmica. Embora não seja possível estabelecer uma metodologia rigorosa e "absoluta" para se analisar um filme, é válido considerar que esta deve contemplar, fundamentalmente, duas dimensões: a primeira dedica-se a decompor as imagens e os sons de um filme, fazendo uma descrição plástica dos componentes; e em segundo momento, devem-se estabelecer parâmetros para se aferir relações entre os elementos decompostos.

Já a crítica fílmica, muito presente nas áreas no campo do jornalismo cultural, está relacionada à atribuição de valores a um determinado filme. Ou seja, a crítica é um juízo, uma valoração da dimensão estética. Muitas vezes utilizam-se fórmulas prontas de avaliação plástica sem considerar as individualidades de cada obra, o contexto histórico das estéticas cinematográficas, os aspectos sociais e culturais. Essa é uma modalidade mais superficial, mas que pode tangenciar a análise.

Vanoye e Goliot-Lété, em *Ensaio sobre a Análise Fílmica* (1994), propõem uma reflexão sobre o ato de avaliar os filmes, sendo essa atividade para fins comerciais ou acadêmicos. Segundo os autores, para tal é necessário haver distanciamento em relação ao crítico e à obra em questão, algo que só é possível se o filme não mais estiver em sua completude, pois é o conjunto dos elementos cinematográficos na formação estrutural que faz com que um objeto audiovisual possua o poder de cativar e envolver o espectador. Assim, os autores propõem uma desconstrução, uma depreensão do produto audiovisual, separando seus elementos essenciais de cinematografia a fim de possibilitar a visão individual e técnica, buscando evitar ao máximo que o analista seja envolvido em meandros de subjetividade. Para tanto, a análise deve acontecer em duas fases. A primeira se dedica à desestruturação da linguagem fílmica elementar, possibilitando a percepção dos planos, enquadramentos, movimentos de câmeras separadamente e com intuito técnico. O segundo momento diz respeito à avaliação das associações dos elementos isolados. "Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos." (1994, p. 15).

O trabalho de análise, segundo os autores, pode ainda ter duas vertentes – a poética ou a estética. A poética busca compreender os modos com os quais o filme produz determinado efeito de sentido sobre o espectador, produzindo um discurso da narrativa apresentada. Já a questão estilística, que é de interesse desse trabalho, teria o foco nos efeitos de sentidos. Na proposta dos autores, com a concepção poética da análise fílmica, o crítico constrói maior distanciamento, uma espécie de antídoto à influência de sua subjetividade, evitando uma reconstrução do filme tomada por sua afetividade. “Como se deve ter compreendido, a desconstrução equivale à descrição. Já a reconstrução corresponde ao que se chama com frequência a “interpretação”. (Vanoye e Goliot-Lété, 1994, p.15). Muitas vezes, tem-se o hábito de considerar a interpretação como extrapolação com relação ao filme.”

O estilo cinematográfico caminha *pari passu* com a história do cinema, desde a sua criação. David Bordwell indica que estilo e a evolução técnica são complementares, sobrepondo-se. Sobre essa questão, teoriza:

> No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: mise-en-scène (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do sim. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo (s) cineasta (s) em circunstâncias históricas específicas (BORDWELL, 2013, p. 17)

Nesse sentido, cada filme é afetado por um estilo naturalmente e pode ser caracterizado de várias maneiras, como, por exemplo, um estilo singular de um cineasta, como Hitchcock; ou um agrupamento de estilos comuns, com a montagem Soviética. Bordweel explica que independente da forma pela qual o estilo for pontuado, a discussão estilística deve abranger os termos das escolhas técnicas.

Aumont e Marrie apontam estilo como “a parte da expressão deixada à liberdade de cada um, não diretamente imposto pelas normas, pelas regras de uso.” (2006, p; 109). Apontam, portanto, para uma maneira particular de manifestação do discurso cinematográfico, mas também indicam o reconhecimento de grupos estilísticos, agrupados por partilharem características comuns e que se aproximam no

cerne dos gêneros cinematográficos. No gênero *western*, por exemplo, é perceptível um conjunto de caracteres, de procedimentos de linguagem que se repetem, como o plano americano que marca, pela montagem de ações paralelas a posição dos *cowboys* em duelo, as roupas características dos personagens principais que se compõem, por exemplo, com um lenço do pescoço e chapéu, sem falar no ambiente árido recortado pelo enquadramento, que pode indicar a presença de um *saloon*.

O interesse pela composição estilística fílmica não é, aliás, recente. Desde, pelo menos, *O Nascimento de uma Nação,* de 1915, que delineou ou concretizou a chamada narrativa clássica e forneceu o senso de autonomia da linguagem cinematográfica, os interessados pela sétima arte iniciaram as discussões sobre o fazer cinematográfico em termos de estilo. Bordwell explica que as reflexões sobre o tema são, até os dias atuais, responsáveis pela evolução da discussão a respeito da linguagem do cinema e afirma que a revista *Cahiers du Cinéma* teve papel importante na própria formatação do estilo de fazer filmes, com destaque para o papel de Bazin frente ao periódico.

Ao final da Segunda Guerra Mundial na Europa, revistas especializadas em cinema, como *La Revue du cinéma* e *L'ecran Français*, que haviam sido extintas ou estavam clandestinas, ressurgem já em 1945, acompanhadas das aberturas de cineclubes em todo o país, lançamentos de livros sobre cinema e estreias de filmes proibidos pela guerra, produzidos desde o fim da década de 1930. É também o momento em que os franceses puderam ter contato com inúmeros filmes americanos, produzidos pelo sistema hollywoodiano e com técnicas e processos que ainda não estavam consolidadas na Europa, como o uso de *technicolors,* o formato de sagas cinematográficas e a atmosfera visual *noir, por exemplo.* Ao mesmo tempo, na Europa também foram produzidos filmes importantes, como os do movimento do neorrealismo italiano, com a presença de cineastas como Rosselini e De Sica, e a produção francesa, com nomes como Bresson e Lenhardt.

Com a recepção de uma nova safra de filmes americanos, grupos de críticos acirraram opiniões divergentes. Se de um lado, o grupo que ficou conhecido como *nouvelle critique* defendia que o cinema sonoro era uma estratégia de levar os filmes a representar com mais fidelidade a realidade humana, por outro lado, artistas conservadores anunciavam o cinema mudo como a única forma possível de fazer "cinema de arte" e alegavam que a fala no cinema o aproximava ainda mais da dramaturgia e do estigma de "teatro filmado". Os pró-cinema falado não tiveram

grande força nas críticas especializadas em primeiro momento, mas com Astruc, jovem crítico da década de 1940, destaca-se a defesa dos filmes falados e passa a ter proeminência seu conceito de *câmera-stylo*, que em larga medida fundamentou as abordagens de um novo periódico que surgiu no início dos anos 1950, a *Cahiers du Cinéma*. “Examinando essa situação, os autores da *nouvelle critique* concluíram que a estética do tempo do cinema mudo era um beco sem saída.” (Bordwell, 2006, p. 80).

Bazin tornava-se um elemento de destaque nesse contexto, escrevendo para diversos periódicos da época, inclusive tornando-se diretor da *Cahiers du Cinéma*. O periódico então inicia seu trabalho de análise e crítica cinematográfica avaliando filmes de diversos países, mas com destaque para os americanos, que apresentariam algumas singularidades estéticas. Singularidades que passam a ser fator para as abordagens a respeito da noção de autoria. A *Cahiers* passa a ser, aliás, uma referência importante para os cineastas no cenário dos debates sobre estilo. Em seu artigo “*La Politique des Auteurs*”, Bazin aborda a questão do estilo:

> O seu ponto de partida é uma apreciação amplamente composta de gosto e sensibilidade: tem de discernir a contribuição do artista enquanto tal, independentemente das qualidades do tema ou da técnica: ou seja, a pessoa por trás do estilo. (BAZIN, 1957).

Segundo Bordwell, as edições da *Cahiers* foi fecunda para o cinema desenvolver com mais contundência o estilo, sem as amarras da dramaturgia, aprimorando a *mise-en-scène* cinematográfica como tradutora da estilística, elemento essencial nos debates sobre a política de autor. “Para os críticos dos *Cahiers*, a *mise-en-scène* tornou-se a condição prévia quase mística para a arte cinematográfica.” (Bordwell, 2006, p. 111).

Visto que o estilo de um filme é, entre outros, a manifestação individual do criador que ordena os elementos de linguagem cinematográfica, tais elementos dessa linguagem precisam ser separados e reduzidos na análise, assim como propõe Vanoye e Goliot-Lété. A teorização da cinematografia é tema de autores como Marcel Martin, já em 1955, e por estudiosos contemporâneos, como Laurrent Jullier e Michel Marie.

Tais considerações servem como introdução ao propósito deste capítulo, que vai apoiar-se nos conceitos de análise fílmica e na questão do estilo para desenvolver análise dos filmes de Ozualdo Candeias. Naturalmente, também são importantes as abordagens sobre gêneros e intertextualidades pautadas em Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, apresentados páginas atrás. O escopo analítico dedicar-se-á a quatro filmes dirigidos por Ozualdo Candeias durante o período conhecido como Cinema Marginal: *A Margem*, 1967; *Meu nome é Tonho*, 1969; *A Herança*, 1970/71; *Caçada Sangrenta*, 1973 e *Zézero*, 1974. Cada avaliação considerará os seguintes pontos: a) informações gerais: título, gênero, duração, ficha técnica e tema principal, b) resumo da obra: breve sinopse sobre os fatos narrativos, c) observações gerais sobre a obra: resenha crítica sobre o filme, considerando dimensões históricas e culturais, d) estrutura audiovisual: reflexões sobre os sentidos visual, narrativo e ideológico. Será apresentada a relação das matrizes reincidentes dos filmes propondo uma visão da Política de Autores para as obras de Candeias produzidas entre 1967 e 1974. Para subsidiar a organização textual, serão inseridos fotogramas em "formato de decupagem". Cumpre, aliás, fornecer uma ficha técnica, começando com *A Margem*.

4.2 *A Margem*

a) Informações gerais

Título: *A Margem*
Ano: 1967
Gênero: Drama
Duração: 96min
Material original: 35mm, 2613mt, 24q.
Produção: Candeias, Ozualdo; Saddi, Michael
Companhia(s) distribuidora(s): Companhia Cinematográfica Franco- Brasileira
Argumento: Candeias, Ozualdo
Roteiro: Candeias, Ozualdo
Direção: Candeias, Ozualdo
Direção de fotografia: Manccini, Berlamindo
Direção de som: Caballar, Júlio Perez; Carlini, Estélio
Montagem: Candeias, Ozualdo
Trilha musical: Chaves, Luiz

Termos descritores: Rio, Habitação, Mendicância, favela, cinema marginal Certificados: Censura Federal 32517 entre 21.09.1967 e 22.09.1967, proibido para menores de 18 anos. Censura Federal 33774 entre 21.09.1967 e 30.11.1967, trailer proibido para menores de proibido para menores de 18 anos.

Certificado de Produto Brasileiro: B1001186200000 de 15.04.2010.

Prêmios: Prêmio Coruja de Ouro, 1968 e Prêmio Adicional de Qualidade, 1968 do INC - Instituto Nacional de Cinema para Melhor direção, Melhor música e Melhor atriz coadjuvante. Menção Honrosa de Melhor Música e Melhor Atriz para Vidal, Valéria, no Festival de Brasília, 3, 1967, Brasília, DF. Prêmio Governador do Estado de São Paulo de Melhor Diretor, Melhor Atriz, e Melhor Música.

Cartazes:

Figura 15: modelo 1 de cartaz do filme A Margem.

Figura 16: modelo 2 de cartaz do filme A Margem

b) Resumo da narrativa

Dois casais protagonizam diferentes histórias de amor em meio à margem do rio Tietê, que separa os personagens da grande cidade de São Paulo. Vidas envoltas em tragédias revelam valores de indivíduos que vivem à margem da sociedade, entre os anseios da vida e da morte.

c) Observações gerais

A Margem foi lançada em 1967, ficando um pouco mais de uma semana em cartaz. Tornou-se, pois, um fracasso de público, mas caiu nas graças de estudantes e especialistas em cinema e arte, sendo até hoje objeto de estudos e pesquisas sobre o cinema brasileiro.

O filme pode ser dividido em duas partes: a primeira traduz o olhar dos personagens com a câmera subjetiva, e a segunda, produzida com o ponto de vista da câmera externa, acompanha nos personagens da trama por distintos ambientes. Logo no início, uma canoa adentra ao quadro levando uma mulher misteriosa ao ambiente de pobreza à margem de um rio lodoso e sujo. Quatro personagens despertam para essa chegada com troca de olhares. Depois reaparecem em outras situações narrativas.

Uma negra prostituta, interpretada por Valéria Vidal (que recebeu menção honrosa no III Festival de Brasília do Cinema Brasileiro de 1967 e melhor atriz pelo Prêmio Governo do Estado de São Paulo) parece se apaixonar por um “burguês”. Ele tenta se encaixar em um terno surrado e usa uma gravata que parece sufocá-lo, papel interpretado por Mario Benvenutti. A relação dos dois é construída durante sua deambulação entre matagais, canteiros de obras e o escombro de uma igreja, cuidada por um homem que, com uma túnica de estopa e uma cruz ao pescoço, comporta-se como se acreditasse ser um sacerdote.

O andar a esmo desses personagens proporciona o encontro com um jovem ingênuo, interpretado por Bentinho, que aparenta possuir um nível de loucura, a qual aflora em suas ações; e com uma mulher loira, interpretada por Lucy Rangel, que trabalha como ambulante no centro da cidade. Ela parece ser a razão do amor nutrido pelo jovem, que tenta desajeitadamente entregar-lhe uma flor encontrada no meio do caos e da sujeira.

A negra e o burguês passam a primeira parte do filme perambulando e trocando olhares e gestos sugestivos de pequenas intenções de carícias. Nesses caminhos, encontram outros personagens que também vivem à beira do rio e parecem tão perdidos quanto eles. Todavia, ao mesmo tempo, todos parecem enfeitiçados pela “magia” do rio, uma vez que desenvolvem gestos lúdicos, gratuitos. Às vezes, alguns dançam. A negra e o “burguês” encontram um casal que, em meio a um delírio, simula um encontro amoroso em um carro imaginário. O homem desaparece deixando a

mulher aos prantos e clamando por ele. Ainda em deambulação, o casal depara-se com um estranho casamento, com fogos de artifícios e uma noiva com branco vestido. Esse momento é responsável por uma das poucas falas presentes no filme. Incomodada pelo silêncio, a negra diz: “Será que não se pode mais falar em noiva?” Incomodada com o silêncio do “burguês”, ela continua: “Eu? Noiva de araque”.

O encontro com o estranho casamento será o motivo da morte do casal à margem do Tietê. A mulher negra demonstra sonhar com a possibilidade de um matrimônio e, em um momento que está sozinha, tem seu vestido rasgado por um abusador desconhecido. O “burguês”, sensibilizado, presenteia-a com um vestido de noiva branco. Ambos caminham para a igreja, em escombros, sob o som de percussão de um balde e um pedaço de madeira que o peculiar “sacerdote” utiliza como se fossem sinos. A sequência é interrompida por um plano que traz a imagem de prisão do “burguês”, que ressurge em sequência com interpretação corporal indicativa de desespero e angústia. Ele retira seu incômodo terno e joga a gravata no chão e, em corrida desabalada, acaba encontrando a morte com um obstáculo no chão que o faz cair. Enquanto isso, a mulher negra o espera na igreja, morrendo ao aguardá-lo.

Tal núcleo narrativo intercala-se com outro, o da vida de outro casal. O jovem, com aparência de louco, encontra a flor e tenta entregá-la à amada, mulher loira, mas não consegue “sair” de sua própria loucura. Ele também acompanha à distância os encontros da mulher negra e do “burguês”, sempre protegendo sua flor, mesmo quando a mulher a pede com ânsia. O jovem acompanha a mulher loira em diversos momentos, mas também vai para o centro da cidade com outro casal, que busca sobreviver da mendicância. A mulher loira trabalha no centro de São Paulo como uma espécie de copeira ambulante, mas é aliciada por uma outra mulher, que a leva a um prostíbulo. Lá tenta fugir de suas funções e acaba morrendo em uma briga com uma prostituta embriagada, tomada pela ira da perda de um cliente. Em suas andanças, o jovem encontra um caixão que fora deixado por pessoas do prostíbulo. Ao se deparar com sua amada, tomado por um momento de tormento, deixa a flor nas mãos da morta. Como que perdido em seus próprios sentimentos, ele sai correndo em direção à linha de trem e acaba sendo atropelado.

Os quatros personagens ressurgem em conjunto correndo em direção ao rio, como que em busca de uma espécie de redenção. À margem do Tietê, encontram a misteriosa mulher que comparecia na abertura do filme. Entram no barco e seguem,

rio adentro, juntos ao pôr-do-sol, compondo uma imagem de teor simbólico-mitológico, de pós-morte.

Figura 17: imagem do filme A Margem. Tempo: 1:30: 35.

Lançado na vigência da Ditadura Militar, embora o filme tangencia elementos de transgressão e possua grau de denúncia social, recebeu a sanção de veiculação da censura. Teria favorecido essa autorização o uso da linguagem ambígua na construção das cenas, principalmente na primeira parte do filme. Com a trilha instrumental vertiginosa acompanhando mais de 40 minutos de filmagens em câmera subjetiva com sequências ilógicas de ações das personagens, o filme provoca sugestões em imagens surrealistas e requerem interpretações para além de uma dimensão naturalista. Um exemplo a ser mencionado é a sequência em que a personagem de Valéria Vidal se depara com um homem lendo um livro com o título “Platão” e o seu autor é “E. Kant” escritos à mão, de maneira improvisada. O personagem leitor não mais comparecerá na trama e o filme não elucida sua função na história.

Figura 18: imagem do filme A Margem. Tempo: 1:11: 25.

Todos os episódios de *A Margem* teriam sido construídos “baseados em fatos reais”, dos quais o cineasta tomou em conhecimento, pois, em âmbito biográfico, a trajetória de Candeias possuiria proximidade com o dia a dia do povo. O próprio cineasta transpareceu suas “intenções” fílmicas em uma entrevista a Moura Reis para elaboração do caderno na *Coleção Aplausos*, produzido pela Imprensa Oficial: “Minha proposta na fita era de que todo esse tipo de personagem marginalizado, por vontade ou não, que a gente vê muito por aí, tem tanta dignidade quanto qualquer outra pessoa” (Reis, 2010, p. 72).

Tendo ou não se baseado em situações factuais, o filme realiza um delineamento *sui generis* de associação ao mundo popular. *A Margem* proporcionou muitas discussões na cinefilia, não só pela sua estética diferenciada, mas pelo suposto teor mitológico, possível compreender quando Jairo Ferreira compara a mulher que representaria a morte ao mito do Aqueronte, propondo uma analogia entre a mulher misteriosa e o barqueiro de Hades. Ao final do filme, quando a morte alcança os personagens, a misteriosa dama, que tanta inquietação causou aos moradores daquela região lodosa, ressurge, porém, à frente do barco, levando os desesperançosos a um novo caminho, talvez àquele em que uma esperança seja possível. “A barca volta para recolher os mortos: os quatro marginais, tomando-a, se libertam ou apenas se evadem.” (Ferreira, 2016, p. 44). Mas Candeias ainda conta a Reis que nada foi planejado e que não tinha conhecimento de muitas das figuras de teor mitológico apontadas em críticas especializadas sobre o seu filme.

> Aquela história da *Divina Comédia* de Dante, que alguns críticos andaram falando. Nunca pensei nisso. Naturalmente eu tinha que botar os personagens indo pra algum lugar. Se estivessem numa estrada, poderiam embarcar no mesmo caminhão. Mas estavam na beira de um rio, onde tem barco. E como todo mundo, eles embarcam para algum lugar que, esperam, seja melhor que a beirada do Tietê. (REIS, 2010, p. 74).

Um aspecto que também vale ser mencionado nesse momento é o ato de perambular dos personagens. O *Acossado*, um dos filmes mais relevantes da carreira de Godard e referencial da Política de Autores, também valoriza o ato de andar ou perambular sem rumo para demonstrar para o espectador, pelos olhos dos personagens, como uma câmera documental, uma realidade social contingente. No entanto, segundo Reis, Candeias diz que não teve contato com filmes *nouvelle vague* antes de dirigir *A Margem*.

Mas antes de discutirmos o suposto autorismo em Candeias, cumpre assinalar que o regime audiovisual produzido por Candeias no filme é sempre referenciadas pela crítica como ambíguas, pois a beleza da composição plástica dos quadros e sequências produzem um contraste, um choque com a realidade grotesca dos cenários. Fernão Ramos (1987, pg. 88), por exemplo, interpreta tal questão como uma luta do sublime contra o feio e aponta que elementos que representam esses adjetivos entram em embates durante todo o filme, como a presença do branco do vestido de noiva entre a sujeira do lixo. É a representação do abjeto enfrentado a imagem do belo em sua consagração. Esse é um dos pontos que chamam a atenção para alocar *A Margem* simplesmente como uma obra de Candeias, ou seja, como uma estilística pessoal, sem associação às marcas emblemáticas do chamado Cinema Marginal. Embora com certa negação de procedimentos narrativos convencionais, aspecto caros aos “marginais”, Candeias trata de um tema rejeitado pelos cineastas do Marginal, a redenção pela via do sublime. O “resgate de almas” e o fim do sofrimento pela morte não é próprio de um movimento que buscava representar uma realidade “esculhambada” pela via da explanação do abjeto, do grotesco, do grito, do furor gratuito, dimensões tão caras ao Cinema Marginal.

d) Estrutura audiovisual:

“E até hoje eu ouço isto. Reconheço que meus filmes não são bonitos nem engraçados e não me interessa fazer fitas que as pessoas vão ver pra rir, chorar ou levantar o pinto. Eu procuro outro tipo de reação em outro tipo de plateia.” (Reis, 2010, p.78). Essa declaração de Candeias apontaria para seu objetivo na realização cinematografia de *A Margem*, ou seja, provocar no espectador as reflexões sobre aquele que não é retratado pelo cinema brasileiro ou pela mídia e imprensa; de modo geral, os que vivem à margem da cidade cosmopolita.

No cerne da atividade cinematográfica, Candeias apoia-se em sua experiência de 15 anos como cinegrafista das produções da boca e explora recursos de câmera em longos planos e sequências. Os quase 50 minutos iniciais do filme são marcados pelo ponto de vista de uma câmera subjetiva, principal recurso estético da “primeira parte” do filme. Tal proeza não havia sido feita por nenhum cineasta brasileiro. Conhecido é o caso do diretor Robert Montgomery, que usou integralmente a câmera subjetiva no filme *A Dama do Lago*. Em *A Margem*, os olhares dos personagens funcionam como uma instância que “devolve” o olhar à instância narradora da câmera subjetiva, a de um personagem "desconhecido" cujo olhar opera como ponto de vista a partir do qual são produzidas as imagens que vemos na tela. Ao “devolverem” o olhar para a câmera subjetiva, promove-se a ruptura com a chamada “quarta parede”, atitude antinaturalista e metacinematográfica.

A propósito, o filme inicia-se com a perspectiva da mulher misteriosa e a montagem no uso de campo e contracampo busca produzir certa vertigem e inquietude ao espectador, que vê os personagens que se apresentam pelo “olhar do outro”. O personagem A olha para personagem B que retorna o olhar para A, que olha para personagem C, que olha para personagem D. Tal agenciamento parece indicar, portanto, que a questão do olhar é fundamental no filme. Ou, pelo menos, lança um convite tático ao espectador para que ele se entregue ao ato do olhar para o mundo que se exibe.

Figura 19: sequência de imagens do filme A Margem. Tempo: 0:05:19

A valorização do ponto de vista pela câmera subjetiva que “colhe” o olhar dos demais personagens associa-se com à pouca quantidade de falas presentes no roteiro. Tal início silencioso, em que se escuta apenas a trilha sonora, intensifica a dimensão da visualidade posta no jogo de olhares. Candeias parece ter uma necessidade maior de manifestar-se mais pela imagem e menos pelos diálogos. Esse é um gesto estético que submete o público a uma realidade segundo a visão da câmera, tangenciando a linguagem documental que denuncia o mundo degradado. Naturalmente, tal traço documental é diluído pela ausência de uma propositura dedicada ao “conhecimento objetivo” de uma realidade, próprio da postura do em termos canônicos.

O efeito provocado pelos planos também tira proveito dos signos sonoros, como no momento da presença da dramaticidade da chegada e da segunda aparição da moça misteriosa com trilha sonora que exala certa atmosfera de suspense. A música composta por Luiz Chaves dá ritmo e fornece atmosfera, às vezes tensas, às vezes lírica, a praticamente todos os acontecimentos. Ela está presente na quase totalidade das cenas. É também marcante em momentos de delírio dos jovens que dançam ao redor do rio e no final, na composição do “quadro da redenção” das almas levadas pela canoa. Há ainda contraposição entre os sons que ficam à margem do rio com o barulho da cidade grande, como sons de buzinas, carros e ruídos de vozes. Sugere-se que no silêncio dos que estão na margem se encontram as “mensagens”,

postadas em seus olhares. Exilados da cidade, os personagens estão sem os sons urbanos. Estariam, pois, dentro de outra dimensão,outra temporalidade, para além ou aquém dos ritmos urbanos.

Essa diferença de registros entre cidade e periferia-margem é presente em quase todo o filme em termos óticos por meio do uso da profundidade de campo: uma ponte separa os dois mundos que são incompatíveis e na tela apenas ao fundo se diversificam os prédios. A cidade rejeita aquele que nela não se encaixa, embora dependa dela para sua existência econômica e social. Os personagens movimentam-se e agem com indisposição ou tensão com a cidade. Os planos que Candeias cria deixam clara a separação desses ambientes e de quem pertence a cada um deles. Aqui, a urbanização não faz parte da vida de quem está à margem, acostumado ao lodo e à sujeira.

Para evidenciar a separação espacial, o filme aponta uma nova forma de ver a cidade, a partir da periferia, sem que nunca o olhar da câmera adentre ao mundo do progresso urbano". E para isso ele escolhe angulações que propiciam a profundidade de campo para representar ao fundo das cenas a urbanização distante. Nessas composições, as águas do Tietê são responsáveis por nos indicar que aqueles personagens estão à margem da sociedade: o rio separa prostitutas, caminhoneiros em um cotidiano de extremo abandono. A margem do rio funciona como um divisor, limite entre a cidade grande, no movimento da produtividade, e o universo em que circulam personagens, alheios, vivendo outra temporalidade.

Figura 20: imagens do filme A Margem. Tempo: 0:16:43

Figura 21: imagens do filme A Margem. Tempo: 0:17:04

Figura 22: imagem do filme A Margem. Tempo: 1:07:03

Figura 23: imagem do filme A Margem. Tempo: 0:28:13

Figura 24: imagem do filme A Margem. Tempo: 0:29:13

Figura 25: imagem do filme A Margem. Tempo: 0:18:20

A estreia de Candeias se fez com esmero na composição de quadros, incluindo linhas geométricas e a preferência pelo uso do quadro composto na regra dos terços para valorizar elementos essenciais para as sequências. Essa técnica permite o máximo de equilíbrio na composição e enquadramento, destacando os objetos de maior importância narrativa da cena. Tal procedimento não permite, na maioria das cenas, que o personagem chegue ao centro do quadro, postando-se quase sempre aos cantos, nas margens do enquadramento. Em algumas cenas, a regra dos terços pode indicar abundância de espaços vazios e evidenciar a aparência física do ambiente na tela.

Figura 26: imagem do filme A Margem. Tempo: 0: 05:29

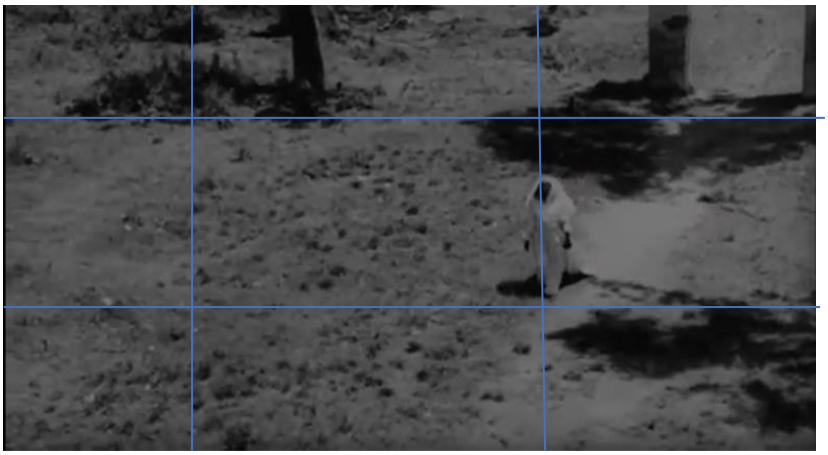


Figura 27: imagem do filme A Margem. Tempo: 0:46:29

Figura 28: imagem do filme A Margem. Tempo: 1:23:15

Se falamos anteriormente de certa marca documental, é preciso, todavia, assinalar que *A Margem* está longe de um pendor de representação sociológica ou

factual-jornalística, aspectos caros ao neorrealismo e, em certa medida, a realizadores do Cinema Novo, como Nelson Pereira dos Santos em *Vidas Secas* (1963), por exemplo. O regime das imagens e as situações narrativas de *A Margem* não permitem uma associação com um vetor de representação sociológica. Tampouco funcionam no cerne de um discurso denuncista das mazelas de nossa ordenação social, em que os personagens representariam categorias sociais segundo um delineamento claro de sua função na estrutura econômica da vida brasileira. O filme caminha em vetor anti-naturalismo, possuindo teor onírico-simbólico-mitológico, com larga abertura interpretativa. O uso de *travelling* lento contribui para a atmosfera de sonho, os caminhos pelos quais as personagens andam, perambulam, são espaços abertos, evocativos de isolamento; as ações dos personagens se marcam muito menos por algum propósito objetivo, pragmático. Seus gestos e ações estão mais para o gratuito, tangenciando o insólito. Ao lado do delineamento de planos abertos, há enquadramentos de planos fechados em formato *close-up*, recurso que proporciona ao espectador a observação próxima dos olhares, do jogo fisionômico, de uma gama insondável de suas experiências. Os olhares dos personagens são recursos que mais *sugerem* que representam com clareza pensamentos vinculados à trama.

Câmera subjetiva, personagens a esmo, fora do enquadramento naturalista e desfocados de “visada sociológica”; uma narrativa com elementos sugestivos em dimensão mitológico-onírica; uma câmera que não explica o mundo, mas acompanha seres em deambulação gratuita; planos abertos em que os personagens ficam nas “bordas” - tais elementos em *A Margem* delineariam o início de certa propositura autoral? É preciso, naturalmente, conferir se nos filmes posteriores desses componentes se reiteram.

Figura 29: imagem do filme A Margem. Tempo: 0:10:24

4.3 *Meu Nome é Tonho*

a) Informações gerais

Título: *Meu Nome é Tonho*

Ano: 1969

Gênero: Drama Rural

Duração: 90min

Material original: 35mm, 2.450,2mt, 24q.

Produção: Cervantes, M. Augusto de; Lima, Nilza de

Companhia(s) distribuidora(s): Produtora e Distribuidora Cinematográfica Ibéria Ltda

Argumento: Candeias, Ozualdo

Roteirista: Candeias, Ozualdo

Direção: Candeias, Ozualdo

Câmera: Overbeck, Peter

Iluminação: Overbeck, Peter

Técnico de som: Cabalar, Julio

Montagem: Elias, Luiz

Cenografia: Clayton, Antonio

Música: Nogueira, Paulinho

Locação: Vargem Grande do Sul – SP

Termos descritores: Rio, Habitação, Mendicância, favela, cinema marginal Certificados: Censura Federal 43480 de 01.09.1969.

Prêmios: Melhor Diretor no III Festival de Cinema de Marília, em 1969. - Governador do Estado de São Paulo de melhor edição e revelação de 1969 - Menção honrosa no festival de cinema de São Carlos de 1969.

Cartazes:

Figura 30: cartaz em p&b do filme Meu Nome é Tonho.

Figura 31: cartaz em cores do filme Meu Nome é Tonho.

b) Resumo da narrativa:

Um homem, Tonho, decide sair em busca de sua história e deixa sua família adotiva. No caminho encontra um bando de malfeitores liderados por um facínora, Manelão. Tonho decide vingar-se do bando e acaba descobrindo personagens ligados à sua origem familiar.

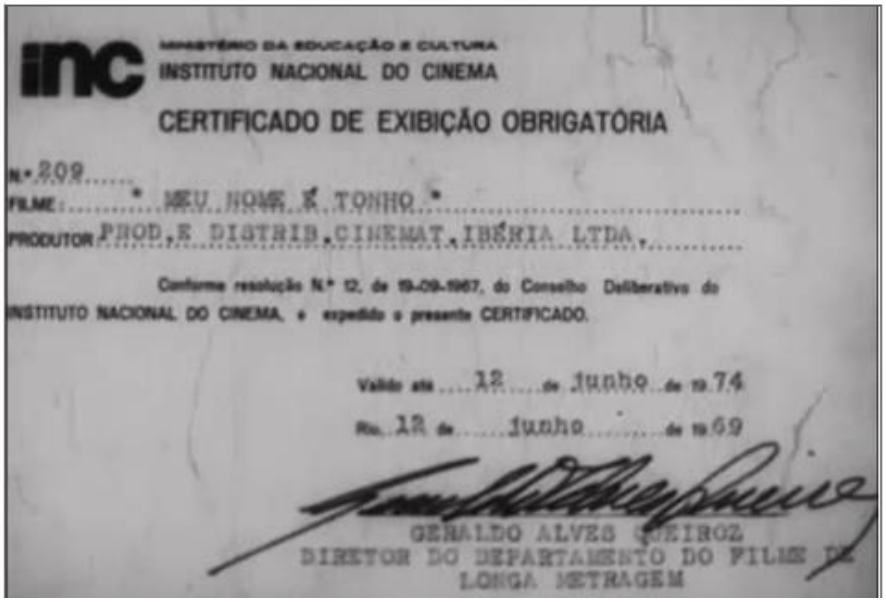
c) Observações gerais:

Na primeira sessão em que *Meu Nome é Tonho* foi exibido, em Belo Horizonte, o filme foi interrompido no meio e enviado ao departamento de censura. Em Curitiba, parte do público foi à Secretaria de Segurança para questionar a autorização de veiculação da censura. Em Porto Alegre, o dono do cinema central entregou a fita à Secretaria de Segurança com a justificativa de que "a minha cidade é séria e não

posso passar isso”. Esses episódios foram contados por Candeias em entrevista a Reis e demonstram parte da recepção do filme em salas de cinema brasileiras em 1969.

Questões incômodas retratados no filme, como incesto e violência explícita, parecem ter causado desconforto no público. Assim, muito do teor do filme parece se flagrar nas próprias reações do público que pode ter sido provocado também pelo excesso de risadas e grunhidos emitidos pelos personagens, traduzindo abjeção dos personagens pela condição humana.

Para a exibição do filme, Candeias recebeu o certificado de exibição obrigatória do INC (Instituto Nacional de Censura), válido de 12 de julho de 1969 a 12 julho de 1974, e o certificado de produção concedido à Produtora Ibéria expedido pelo Departamento da Polícia Federal de Serviço de Censura de Diversões Públicas. Ambos os documentos passam, pois, a ser exibidos no início da projeção, comprovando a autorização de veiculação em todo território nacional.


MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA

CERTIFICADO DE EXIBIÇÃO OBRIGATÓRIA

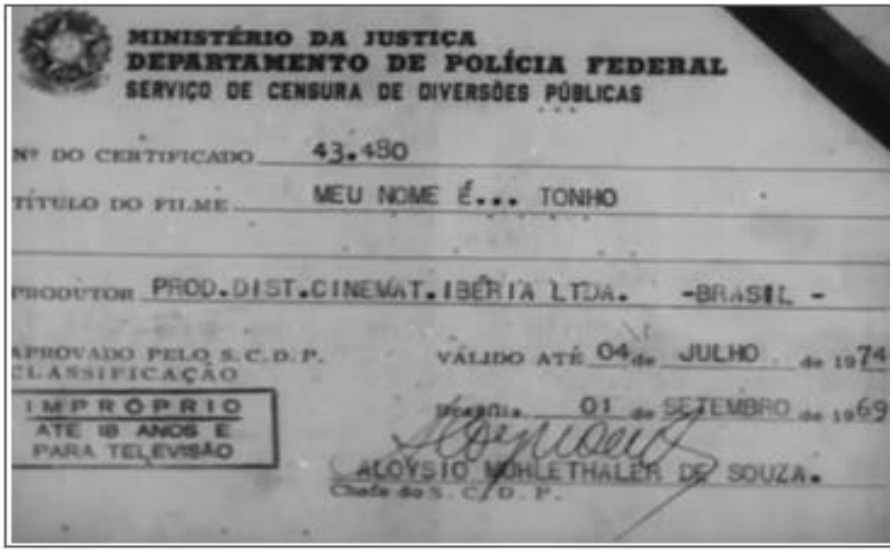
N.º 209
FILME: "MEU NOME É TONHO"
PRODUTOR: PROD.E DISTRIB.CINEMAT.IBÉRIA LTDA.

Conforme resolução N.º 12, de 19-09-1967, do Conselho Deliberativo do INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA, é expedido o presente CERTIFICADO.

Valido até 12 de junho de 19 74
Rio, 12 de junho de 19 69

GERALDO ALVES QUEIROZ
DIRETOR DO DEPARTAMENTO DO FILME DE LONGA METRAGEM

Figura 32: certificado de exibição obrigatória do filme Meu Nome é Tonho.


MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Nº DO CERTIFICADO 43.480

TÍTULO DO FILME MEU NOME É... TONHO

PRODUTOR PROD.DIST.CINEMAT.IBÉRIA LTDA. -BRASIL-

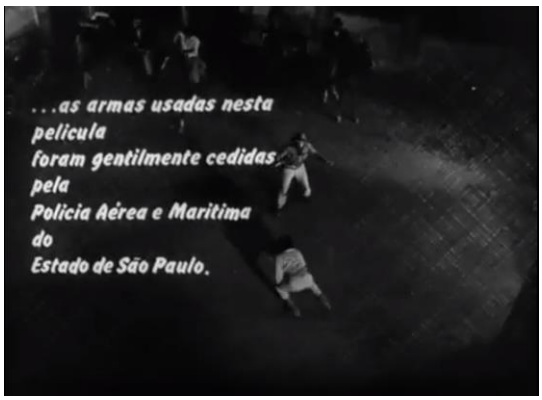
APROVADO PELO S.C.D.P. VÁLIDO ATÉ 04 de JULHO de 1974
CLASSIFICAÇÃO
IMPRÓPRIO
ATÉ 18 ANOS E
PARA TELEVISÃO

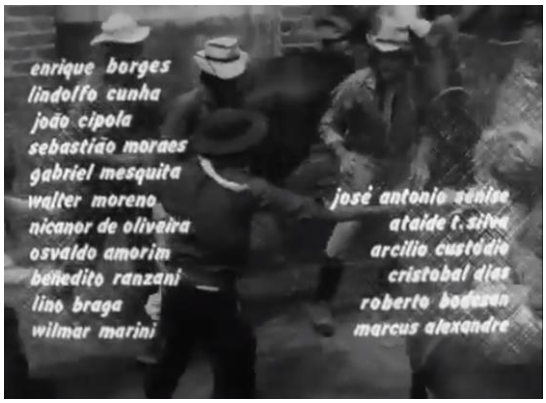
Projeto 01 de SETEMBRO de 1969

ALOYSIO MOHLETHALER DE SOUZA.
Chefe do S.C.D.P.

Figura 33: certificado de autorização de exibição emitido pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas para o filme Meu Nome é Tonho.

Ainda nos primeiros minutos do filme, Candeias faz a declaração do gênero que se trata a obra. Na abertura editada em formato de um clip musical e sonorizado com uma trilha em solo de viola, apresenta, além da equipe de produção e atores, diversas cenas e alguns quadros do filme em um segundo plano. Esse é o momento em que há o primeiro contato com a proximidade do *western* que será desmembrada no decorrer do filme, oferecendo ao espectador uma espécie de resumo das principais cenas.


...as armas usadas nesta
pelicula
foram gentilmente cedidas
pela
Policia Aérea e Maritima
do
Estado de São Paulo.


enrique borges
lindolfo cunha
joão cipola
sebastião moraes
gabriel mesquita
walter moreno
nicanor de oliveira
osvaldo amorim
belledito ranzani
lino braga
wilmar marini

josé antonio
ataide t. silva
arcilio custodio
cristobal dias
roberto bodstein
marcus alexandre

Figura 34: montagem de cenas da abertura do filme Meu Nome é Tonho.

Na representação acima é possível observar elementos característicos do western, como os famosos duelos do primeiro quadro, as vestimentas como chapéu, calça jeans, camisa e lenço amarrado ao pescoço como na segunda e quarta imagens e uma espécie de *saloon* com uma dama na terceira cena. Aqui, ao espectador não é revelada a história, mas fragmentos que indicam o estilo em que serão introduzidos.

A abertura do filme se faz em chave meta-cinematográfica e altamente estilizada: os atores que darão vida às personagens caminham em fila, como uma trupe teatral prestes a entrar em cena. Nesse momento há um tom de leveza de imagens e sons que seguem com a dança da jovem de cabelos longos ao vento. Também no início há um agradecimento à população de Vargem Grande do Sul, cidade no interior de São Paulo, onde tudo foi filmado. Mas a menção de agradecimento será quebrada logo nos primeiros cinco minutos com a mudança da faixa sonora, pelo trotar dos cavalos que promovem uma ruptura sonora. Importa assinalar desse início que tal encaminhamento é de inscrição anti-ilusionista na incursão metacinematográfica: reflexivamente, o filme anuncia que um filme de ação, um faroeste brasileiro, tem início. Paródia, intertextualidade e metacinema dão, pois, a tônica no início de *Meu Nome é Tonho*. Nesse ponto, embora de modo sutil, o antinaturalismo metacinematográfico de *Meu Nome é Tonho* se associa com o antinaturalismo de *A Margem.*

A música que acompanha a bela jovem de cabelos negros e longos que corre e dança é a canção *Menina*, de Paulinho Nogueira executada com viola, inscrevendo certa associação com trilhas sonoras de filmes de Sérgio Leone compostas por Enio Marricone, muito marcadas por assobios e instrumentos de corda. Em seguida, um homem, que mais tarde declara-se Tonho, inicia sua jornada por estradas de terra e

pequenas cidades sem nomes. Sua viagem é feita a cavalo e sua imagem é uma típica representação do *cowboy*, do protagonismo do *western* que vai desbravar novas terras em busca de um lugar que lhe seja bom. Um homem lança a primeira frase em alto som do filme: *"Um dia ele tinha que ir"*, em seguida uma mulher consola o homem com a frase: *"Ele não era da nossa gente"*. Através desse diálogo percebe-se que Tonho sai de sua terra em busca de suas raízes, de sua história, assim como os cavaleiros dos westerns americanos que perambulam pelos desertos do Velho Oeste dos Estados Unidos.

Figura 35: sequência de cenas de Tonho iniciando sua jornada.

Ao sair do acampamento em que vivia com sua família de criação, Tonho cavalga pelo chão de terra do interior do Estado de São Paulo e encontra um grupo. O diálogo com um dos homens que estão perambulando em busca de um lugar melhor esclarece que não estão fugindo da seca ou de alguma condição adversa, mas de Manelão, líder de um grupo de capangas que aterrorizam a região roubando terras. O crime de Manelão é a representação de quem tem poder sobre os mais simples e fracos. Seu bando invade propriedades rurais, mata homens, crianças e idosos e leva mulheres jovens para uma espécie de bordel particular, onde o líder malfeitor vive com suas "noivas". Uma vez que se inscreve, no início, em vetor antirrealista e meta-cinematográfico, Manelão é estilização do vilão.

Tonho chega à cidade e uma praça modesta representa a vida urbana do interior do país. Nela, um homem em um coreto acompanhado de sua mãe e esposa, anuncia que irá interpelar em nome da população a Manelão, pedindo que pare com os crimes contra a população. Trata-se de Seu Risonho, que reitera verbalmente sua

amizade com o líder do bando. No entanto, em sua visita a Manelão, Risonho acaba sendo vítima de uma morte cruel, encenando-se a primeira cena de violência do filme e abrindo espaços para as que seguirão, pois a inserção meta-cinematográfica que enfatiza o gênero implicitamente sugere ao espectador que de um *western* devem ser esperadas outras mortes e duelos. Em seguida, os capangas de Manelão vão à casa de Risonho, matam de forma violenta sua mãe e levam sua esposa para o bordel de Manelão. Por final, tomam suas terras.

A grilagem vai pontuando, em diversos episódios de toda a narrativa, a violência e imposição de poder são as armas mais poderosas contra os proprietários de terra, que são mortos e carregados em uma carroça movida por animais que são conduzidos pelos capangas. As cenas que retratam tal escalada de violência, são tomadas por gargalhadas aterrorizantes do bando de Manelão como símbolo da desvalorização da vida que fenece entre a sujeira e o sangue. Mulheres são carregadas e laçadas como animais, utilizadas como objeto erótico e sádico pelo vilão e sumariamente descartadas quando já não mais lhe servem.

A relação de poder de Manelão com seus capangas e a população é enfatizada aos 31’40” do filme, quando o vilão adentra à cidade e as pessoas começam a correr para dentro de suas casas ou de espaços em que possam se esconder. Manelão e alguns de seus homens entram no cartório de imóveis, pergunta sobre registro de terras de alguns nomes e os capangas admiram-se com sua capacidade de leitura. Com a informação da negatividade do registro, o bando parte para mais uma sessão de matança. Sem a intervenção de seus moradores, Manelão registra as terras em seu nome.

Com um terço do tempo do filme já decorrido, Tonho reaparece na cidade. Ele encontra uma jovem, uma das noivas de Manelão, e se relaciona com ela. Em conversa com a moça, percebe que essa mulher com quem tivera uma relação sexual poderia ser sua irmã, pois ela conta que quando jovem seu irmão, chamado Tonho, foi sequestrado por uma família de ciganos, a mesma com a qual ele viveu até então. Ela ainda conta que sua família foi morta pelo bando de Manelão e, por isso, estava vivendo naquele bordel.

Ao saber da possibilidade de incesto, o semblante de Tonho se altera. Os sorrisos e brincadeiras de quando estavam deitados na cama dão lugar a um rosto preocupado e sisudo, o corpo posiciona-se em um canto no quarto e de lá sai com as mãos na cabeça. Ao chegar ao salão do bordel, capangas de Manelão insinuam uma

briga com Tonho que, agora sem medo da morte e sem hesitar, parte para a luta. Tonho mata diversos homens e desafia o líder para um duelo com local e hora marcados. Em uma típica cena de “gênero de *bang-bang*”, em que o filme estabelece relação intertextual em sentido estrito com o *western* em uma de suas situações mais típicas, Tonho acaba com todo o resto do bando e com o malfeitor Manelão.

Admirada com a coragem de Tonho, a jovem, suposta irmã, pede que seja levada com ele, mas o herói, apesar do sentimento gerado por sua irmã perdida, segue em sua perambulação (a partida do herói, no final do filme, também é emblemática do gênero, como em *Rastros de Ódio* ou *Os Brutos Também Amam*). Ao final, em uma cena de ousadia e raiva, a moça levanta seu vestido mostrando o sexo para a sombra deixada pelo homem, o herói.

O filme foi encomendado pela Produtora Ibéria a Candeias, que colhia os frutos de reconhecimento da crítica por *A Margem*. O diretor teve que incorporar ao título do filme o segmento “Meu Nome”, clara estratégia mercadológica pela associação ao filme, de sucesso à época, *Meu Nome é Coogan*, de 1968, dirigido por Don Siegel e estrelado por Clint Eastwood. Títulos como esse fortaleceram-se no segmento “*bang-bang* à italiana”, incluindo o filme de Sergio Leone, de 1973, *Meu nome é Ninguém*. O filme de Candeias tinha pouco patrocínio e alguns deles desistiram antes do final das filmagens, o que fez com que o cineasta utilizasse de poucos recursos financeiros e técnicos para concluí-lo. Os atores não eram profissionais, a maioria fazia parte da escola de teatro de José Mojica Marins e muitas funções foram exercidas pelo próprio diretor, como a cenografia e fotografia de muitas cenas. A precariedade dos recursos financeiros traduz-se na narratividade de *Meu Nome é Tonho*. Cada dificuldade é transformada em linguagem. Assim, o amadorismo dos atores, que produzem gargalhadas incômodas e aterrorizantes, funciona como elemento estilizador e antinaturalista, levando o filme à tonalidade de paródia do *western*. A precariedade é, pois, a própria chave do movimento paródico-intertextual e meta-cinematográfico.

d) Estrutura Audiovisual:

Meu Nome é Tonho apresenta componentes que o cinema de Candeias delineará e serão aprimorados em filmes que analisaremos nos próximos itens. A representação do homem do campo ganha largo espaço entre os temas do cineasta, configurando-se em uma forma cinematográfica que aponta singularidades. Marca

também o de “filme de gênero” em sua cinematografia, mesmo que em vetor paródico, com a afirmação de ingredientes reconhecíveis e reiterados do *western*, embora esteja longe do mero decalque.

O “seu estilo” é construído a partir do gênero, porém, amplia as possibilidades de representação por meio da inserção de elementos da cultura brasileira da região sudeste. Em *Meu Nome é Tonho*, a abertura é construída com elementos da tradição rural brasileira, como o chapéu, carro de boi e animais tradicionais de fazenda, porém alguns personagens utilizam lenço no pescoço e armas na cintura, como típicos *cowboys* americanos.

Figura 36: imagens de sequência representando personagens com elementos visuais do cowboy de western. Tempo: 0:1:18

Os personagens são tipificados, sem profundidade psicológica e com papéis definidos segundo sua função na trama dentro do enquadramento do gênero western. No limite, representam etiquetas pré-moldadas. No entanto, a incursão paródica do filme tanto abraça quanto acaba por denunciar tal condição de tipificação. Se, de modo muito reconhecível, Tonho representa o herói mítico dos *westerns* norte-americanos

e mesmo de alguns *spaghettis* italianos, o vetor paródico-intertextual, com inscrição às vezes cômicas, ameaça e chega a desfazer a própria idealização do herói típico. Com Manelão, vilão liderado e protegido pela ignorância de seus capangas, a caracterização é semelhante. Ou melhor, a ocorrência paródica faz com que, em piscada meta-cinematográfica ao espectador, não deva ser levado “a sério” em sua vilania. Quanto a outra situação típica do *western*, o resgate da moça “desviada” (como em *Rastros de Ódio*), irmã de Tonho, não tem seu “final feliz”, apaziguador.

Ao mesmo tempo em que se calca na paródia, para representar o caipira (que no filme comparece como espécie de versão brasileira do *cowboy*), *Meu Nome é Tonho* parece se desviar de alguns estereótipos, como os do cinema de Mazzaropi. Tal afastamento se dá nas linhas das trajetórias dos personagens principais. Tonho é um jovem que sai em busca de sua família verdadeira, pois havia sido sequestrado quando criança e, por isso, vivia com uma família de ciganos; ele vai encontrar a realidade das cidades do interior, onde o valor da bala é maior que o da vida. Manelão representa o drama do crime grilagem, ou seja, uso das ações ilícitas para conseguir terras que não lhe são de direito.

A imagem da cidade de que Tonho encontra é a típica de um vilarejo do interior brasileiro, com praça e coreto para declarações ou eventos “importantes”. Os indivíduos estão às portas das casas ao redor da praça, crianças brincam nas ruas, animais que estão soltos nas ruas e terrenos. Mas, naturalmente para a inscrição no gênero *western*, tais espaços são postos a serviço das situações típicas do gênero, ou seja, são espaços do *western* brasileiro.

Figura 37: imagens de sequência representando as situações do cotidiano representadas nas cenas. Tempo: abertura 0:1:18

A vertente anti-naturalista do “filme de cinema” que se expõe como tal se faz também com a atuação dos atores, em sua incorporação “canhestra” dos tipos. O amadorismo parece ser caminho para estilizações em exploração de expressões e olhares. E a forma como a câmera capta o olhar acontece de maneira compensatória às limitações da fala, expressando, em sua maioria das vezes, o pavor e temor de quem vive à mercê da violência pela via da gestualidade e expressão fisionômica. Candeias contou com o bando de capangas de Manelão todo composto por atores em formação ou, na maioria, figurantes. Ele usa muito *closes* para revelar os olhares e compensar a falta de falas, pois são poucos os momentos em que há troca de palavras. Mas há uma linguagem sonora oral, presente nos gemidos, grunhidos e risos

espontâneos. Esses sons trazem uma clima de “avacalhação” em determinadas situações e se explicita o caráter de representação, denuncia-se o “filme de cinema” em chave intelectual paródica; os “filmes de gênero” em sua codificação marcada. Uma das sequências mais reveladoras desse procedimento acontece quando os assassinos jogam o corpo de uma mulher morta cruelmente em um poço de água sob os sons de gargalhadas. A total abjeção pelo valor da vida e do ser humano é a representação dos risos altos, exagerados e, na maioria das vezes, assustadores, mas de um assustador que também denuncia, pelo exagero, a própria codificação, o próprio “gesto” cinematográfico de assustar.

Os risos acontecem de modo imoderado, às vezes excessivo, anti naturalista, principalmente nas cenas de brutalidade como nas sequências de morte, como se a diversão fosse garantida pela crueldade sádica. Um dos momentos em que tal aspecto fica claro é a comemoração dos capangas que são “presenteados” com uma ida a um convento, local onde as mulheres estariam vulneráveis aos crimes e abusos sexuais. Os sons de risos, gargalhadas e grunhidos são acompanhados de imagens de sangue, sujeira e morte: o grotesco em Candeias é assumido nos termos de uma codificação do gênero *western* em que a intertextualidade é traço autorreferente.

A sonoplastia, construída com a trilha sonora e o barulho do cavalgar dos cavalos, contribui para a construção mítico-paródico dos tipos do faroeste. As aparições do personagem Tonho estão sempre elaboradas com traços estilizados do faroeste “clássico” americano ou *bang-bang* à italiano, como a posição do objeto em seu cavalo em movimento no centro da tela, a posição do corpo dobrando levemente as pernas em atitude de espreita no momento de retirar as armas da cintura ou o movimento alternando os braços, em alto grau de estilização, ao atirar nos inimigos.

Figura 38: imagens de cenas que mostram a caracterização do personagem Tonho.

Meu Nome é Tonho e *A Margem* são obras que se assemelham pelo caráter antinaturalista que se apresentam, apesar da oposição temática, incluindo o espaço físico e caracterização. No filme de estreia, as personagens que perambulam pela margem do rio expressam-se em maioria pelos olhares e gestos, em *Meu Nome é Tonho* o mesmo acontece, mas com adicional de gargalhadas e gemidos. Em ambos filmes, Candeias conta os retratos de personagens que são influenciados pela

localização em que vivem, em meio a precariedade dos espaços físicos e a violência a que são submetidos. Para isso, a câmera em enquadramento aberto e médio é o recurso que parece melhor se adequar, favorecendo a grande área com a imagem da personagem em posição de acordo com a regra dos terços para dar maior destaque aos espaços em questão. Em *Meu Nome é Tonho* é o árido da terra e os ambientes rurais com cercas de madeira e arames e as árvores e matagais. Em *A Margem*, o espaço lodoso que separa a margem e a cidade.

Figura 39: imagens de cenas que mostram o uso dos enquadramentos aberto e médio em Meu Nome é Tonho.

Figura 40: imagens de cenas que mostram o uso dos enquadramentos aberto e médio em A Margem.

4.4 *A Herança*

a) Informações gerais

Título: *A Herança*

Ano: 1970

Gênero: Drama Rural

Duração: 90 min

Material original: 35mm, BP, 24q

Produção: Rillo, Cleusa; Cury, Antonio Alves; Fernandes, Otavio; Roveda, Virgilio

Companhia(s) distribuidora(s): LF. Longfilm

Argumento: Candeias, Ozualdo R.

Roteirista: Candeias, Ozualdo R.

Direção: Candeias, Ozualdo R.

Câmera: Candeias, Ozualdo R.

Iluminação: Candeias, Ozualdo R.

Técnico de som: Caballar, Julio

Montagem: Elias, Luiz

Cenografia: Candeias, Ozualdo R.

Música: Lona, Fernando e França, Vidal;

Locação: São Paulo

Termos descritores: Literatura, Cinema Marginal

Certificados: Certificado de Censura 58.250, válido até 04.06.1976; proibido para menores de 14 anos.INC Certificado do Filme Brasileiro 041, válido até 29.04.1976.

Prêmios: Melhor diretor no Prêmio Air France de Cinema, 5, 1971, RJ. Melhor diretor e Melhor atriz coadjuvante no Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1971, SP. Prêmio especial para Ozualdo Candeias e Troféu Carlitos no Prêmio APCA, 1972 - Associação Paulista de Críticos de Arte, SP

Cartazes:

Figura 41: cartaz modelo 1 de cartaz do filme A Herança.

Figura 42: cartaz modelo 2 de cartaz do filme A Herança

b) Resumo da narrativa:

Um jovem, Omeleto, sai de sua casa no interior do sertão para estudar Direito na capital, porém seu retorno é antecipado pela morte de seu pai. Ao chegar à

fazenda, encontra o tio casado com sua mãe e assumindo a administração das terras. Omeleto encontra seu pai em sonho, que lhe conta que, na verdade, foi assassinado pelo seu irmão. O jovem promete vingar-se para que a alma de seu pai possa descansar em paz. Como se nota, *A Herança* é uma adaptação de *Hamlet* de Shakespeare, para o universo caipira.

c) Observações gerais:

Ousadia poderia ser uma palavra para definir o filme *A Herança*. Candeias propõe uma nova versão da obra-prima de William Shakespeare, *Hamlet*, ambientada no interior do sertão, em uma fazenda. Nas mãos do diretor, o príncipe da Dinamarca se torna o jovem Omeleto

A Herança logo mostra o tema principal do filme. Após a apresentação com montagem de imagens de todos envolvidos no filme em formato de créditos e sob trilha sonora de uma tranquila música caipira, um giro acontece: a música é alterada para uma marcha fúnebre e um grupo de pessoas carrega um caixão sobre o chão de terra árida. Uma mulher chora sobre o corpo do ex-marido, é a mãe de Omeleto que segue para o enterro sem a presença de seu filho. Segue a cena com Omeleto chegando à cidade, passeando a cavalo, observando que nada mudou, inclusive a vida de algumas pessoas que aparentam passar por momentos de pobreza e abandono. Em sua propriedade, onde diversos trabalhadores vivem desde sua infância, é recebido com abraços e momentos fraternos, inclusive por sua mãe que ao vê-lo, demonstra angústia sob o olhar inquisidor do novo marido, seu antigo cunhado.

Insatisfações com a mãe começam a perturbar o jovem que passa a observar o tio com desconfiança. Este também se incomoda com a presença do sobrinho, agora enteado, e planeja uma maneira de se livrar dele. Omeleto comporta-se de maneira incomum e encontra sua antiga namorada, uma jovem negra que vivia na fazendo com o irmão e o pai.

Em *Hamlet*, seria Ofélia; no filme de Candeias, ela se apresenta sem nome, mas, assim como na obra original, também possui forte relação com o pai e o irmão, que a repreendem pelo amor que sente pelo jovem. Aqui, Candeias nos apresenta uma família de negros que explicam questões vividas pelo racismo e preconceito de classe que impediriam o relacionamento entre a jovem negra e Omeleto, por ser ele além de branco, intelectualizado e abastado. Nesse mesmo momento, planos trazem os sonhos de Omeleto, em que o jovem se pinta com terra para poder ficar negro, com

sua amada. Tal representação da linguagem simbólico-onírica em certa medida associa-se a *A Margem*, que foi construída sob princípios da alegoria.

Na fazenda, rumores de fantasmas apavoram os trabalhadores e capangas, mas é o próprio Omeleto que vai encontrar o espírito do pai falecido em cena que aparenta ser sonho ou delírio do jovem. Seu pai explica que não sofrera uma morte natural, pois seu próprio irmão o envenenou para, ao matá-lo, tirar-lhe a propriedade e a esposa. Assim, o jovem passa a nutrir o objetivo de vingar a traição sofrida pelo pai para que a alma deste possa descansar

Nesse momento, o filme entra em sua "segunda fase" em que Omeleto passa a demonstrar um comportamento adoecido pela dúvida: cenas de longas perambulações pelas terras demonstram certo caráter "existencialista" que o filme passa a incorporar. A célebre cena da peça de Shakespeare em que Hamlet segura um crânio humano e declara o monólogo "*To be ou not To be*" é encenada pelo protagonista segurando em suas mãos o crânio de um boi. Após monologar, solta e uma alta gargalhada. O traço intertextual-paródico presente em *Meu Nome é Tonho*, é aqui recoberto pela atitude anti-canônica em relação à obra de Shakespeare.

Omeleto inicia seu plano de vingança. Aproveita da arte de um grupo que se apresenta em circo na cidade para escrever uma cantiga que denunciaria o crime de seu tio. Os músicos começam a cantar e provocar incômodos na plateia que entreolha-se ao compreender o teor da mensagem. A maior afetação vem do tio de Omeleto, que se dirige a uma Igreja para pedir perdão pelo crime. Nesse momento o filme, aos 44 minutos, repete um dos pensamentos que Hamlet expresso na peça original: "Não... matá-lo agora é mandá-lo para o céu, pois deve estar rezando e se arrependendo... Haverá céu?" Logo depois da apresentação no circo, Omeleto conversa com sua mãe em seu quarto e em uma discussão ele acaba, por fim, matando o pai de sua amada, que observava escondido o seu comportamento. Sem demonstrar arrependimento e expressando um sorriso sarcástico, esconde o corpo e passa a exibir um comportamento desconfiado de seu tio e seus capangas, os quais tramam para que ele volte a São Paulo, pois lá não estaria sob a proteção daqueles que o queriam bem na fazenda e poderia ser facilmente morto por ordem do tio. No entanto, Omeleto não vai à capital e esconde-se na cidade.

Tais correspondências com a obra de Shakespeare chegará à "equivalente Ofélia" do filme. A jovem passa a demonstrar demência pela dor de saber que o seu amado matou seu pai. Em seguida, o irmão quer vingança e, junto ao tio, arma-se

uma emboscada para Omeleto. O plano, no entanto, é interrompido quando a jovem é encontrada morta e Omeleto volta à fazenda para acompanhar o enterro, onde, a partir de brigas com o irmão da amada, inicia-se uma série de confrontos que vai atingir os momentos finais do filme.

Além de duelar com o irmão de sua namorada morta - como no final de Hamlet - ele também duela com seu tio. Em uma sequência cuja remissão intertextual explícita é aos *westerns* americanos, entre tiros, gritos e gemidos, sua mãe acaba sendo morta por engano, assim como o irmão de sua namorada e seu tio. Omeleto é ferido e morre ao lado do corpo da mãe.

O final possui um desfecho distinto de *Hamlet*. Se na tragédia de Shakespeare a herança fica com Fortimbrás, um parente mais próximo, que passa a governar a Dinamarca, no sertão brasileiro, uma carta de Omeleto é lida por um personagem que diz: “Meu desejo é que minhas terras fiquem com aqueles que nelas nasceram”. Esse personagem percebe que toda a terra estava destinada para quem sempre viveu e trabalhou por ela. Na cena final são revelados os rostos dos que viveram e trabalharam por aquelas terras; agora, novos donos. Em sequência, o corpo de Omeleto é levado em um carro de boi puxado por esses trabalhadores. E assim, o filme transparece um “senso de justiça.”

d) Estrutura Audiovisual:

Assim como *Meu Nome é Tonho*, *A Herança* inicia-se com vetor metalinguístico e autorreferente, apresentando os integrantes da equipe de realização do filme sem que haja uma moldura nítida que separe tal momento do campo ficcional, o do espetáculo. Nomes e fotos dos atores, produtores e trabalhadores em geral são criados sobre imagem de um aglomerado de pessoas que, mais tarde, reconhece-se como funcionários da fazenda em que se passa o filme, ou seja, os figurantes que vão compor as cenas.

A abertura tem duração de 2’20” com trilha sonora calma e tranquila ao som de viola caipira, a mesma que vai acompanhar outras cenas no decorrer do filme. No entanto, logo a música muda bruscamente e uma marcha fúnebre apresenta a nova sequência, que se inicia com imagem de roda de madeira, um carro de boi que está transportando um caixão. O ponto de vista é objetivo e a câmera, em registro panorâmico, traz as características físicas do local: a terra seca apesar de alguns locais com poças d’agua, um pasto que não aparenta estar verde e algumas árvores

secas. Um plano aberto revela em contraluz um funeral e o rosto de uma mulher chorando.

Figura 43: imagem do filme A Herança: representação do ambiente e costumes do homem rural brasileiro. Tempo: abertura 1:22:23.

Os motivos temáticos “morte e terra” se cruzam no momento do enterro, quando a vala é focada pela câmera, por alguns segundos, e o tema musical *Funeral do Lavrador* sublinha as imagens, a mesma trilha musical composta por Chico Buarque para *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Durante todo o filme os dois elementos temáticos, terra e morte, estarão presentes, representados pelos homens e mulheres que vivem da terra e pelas ações realizadas pelos personagens que indicam a busca pelo poder desmedido. E *A Herança* mescla a “realidade rural” com um personagem que se urbaniza em período de estudo na capital.

A sonoplastia é um elemento bastante relevante em *A Herança*. Assim como Em *A Margem* e *Meu Nome é Tonho*, o diálogo é escasso, praticamente inexistente, e os elementos sonoros são construídos com os sons associados aos espaços da natureza do interior do Brasil: vento, animais, árvores e folhas ao chão, tudo é expressivo. O filme é quase mudo, composto em legendas na tela que identificavam os pensamentos, reflexões e alguns diálogos. Há preferência pela sonorização a partir de trilhas, como em *A Margem* e *Meu Nome é Tonho* e pela sonoplastia local, produzida no próprio ambiente rural, como em *A Herança*.

Muito da narrativa de A *Herança* se apoia nas reflexões dos personagens expressas em formato de legenda. Em alguns momentos os pensamentos parecem se formar em diálogos, mas logo percebe-se que tudo é “dito” pelas expressões corporais dos atores. O frame abaixo é flagrante de tal procedimento: o pensamento de Omeleto ao chegar à cidade e avaliar que tudo continua igual desde a sua partida, como se o tempo não tivesse passado. Sob uma tradicional música caipira de viola, o ator caminha pela cidade pensando sobre a situação daqueles que vivem ali. Seus pensamentos são legendados sobre o quadro, que comporta elementos comumente tratados para representação de uma cidade do interior caipira, como pessoas sentadas na calçada, animais domésticos livres, as vestimentas dos personagens e destaque para a sonoplastia que engloba mugidos, berros e latidos de animais.

Figura 44: Imagem do filme A Herança. Tempo: 1:30: 35.

Os discursos orais comparecem, basicamente, de dois modos. No primeiro a voz é alta e o espectador tem nítida percepção das palavras pronunciadas. Isso ocorre, por exemplo, na cena que Omeleto pronuncia “*To be or not to be*”. O segundo modo comparece nas últimas cenas do filme, quando o personagem Fortimbrás, vendo Omeleto à beira da morte, pronuncia palavrões ao seu ouvido quando descobre que as terras foram deixadas para os trabalhadores da fazenda. Nesse caso, só é possível ter a percepção da leitura labial do personagem, mas o áudio não se escuta.

Outro recurso para demonstrar pensamentos e relações entre os personagens é o enquadramento fechado. Nesse caso, destacam-se os olhares e o jogo fisionômico e expressivo dos personagens, que sugerem reflexões vinculados à trama e à própria oralidade. Às vezes o quadro em *close* - também designado plano detalhe - acompanha a legenda para explicitar trechos relevantes à narrativa.. Em outras não há necessidade de tal complemento, pois a montagem em plano e contra plano sugere "diálogos mentais" entre os personagens. Nos dez minutos iniciais do filme é possível observar esse recurso: na chegada de Omeleto em sua casa, diante do olhar ameaçado do novo marido, ele e a mãe trocam olhares induzindo o espectador à compreensão do termo que a mulher estaria sentindo ao ver o retorno do filho.

Figura 45: imagens do filme A Herança. Troca de olhares em close como recurso de "diálogo de olhares" entre os personagens. Tempo: 0:09:35

As referências intertextuais ao gênero de *western*, assim como em *Meu Nome é Tonho*, também são evidentes. O som do cavalgar dos animais proporciona ritmo à narrativa e serve à caracterização da vivência rural dos personagens. Todos os percursos dos personagens, aliás, são realizados a cavalo, com exceção dos momentos fúnebres e religiosos, em caminhadas. O gênero *western* também se

manifesta nos momentos de duelos e lutas entre personagens. Nesses momentos a *mise-en-scène* se esmera na referência a emblemas visuais do gênero, como a posição de pernas arqueadas de cowboy retirando armas da cintura e movendo os braços de forma alternada ao atirar contra seus rivais.

Figura 46: imagem do filme A Herança. Movimentos do personagem principal em referência paródica ao western.

No entanto, *A Herança* não pode ser considerada um decalque do western, sua aproximação sugere paródia com o gênero, assim como também em *Meu Nome é Tonho*. Para tal conotação, Candeias escolhe a sátira a alguns tipos apresentados, como no minuto 16, ao enquadrar em plano médio a aproximação de Omeleto a um grupo de homens armados liderados por seu tio, atual padrasto. A imagem de sua chegada ao grupo é feita com uma representação exagerada de um andar ritmado e com o corpo arqueando para os lados, ao mesmo tempo que balança os braços abertos ao lado do corpo. Em seguida, a câmera faz um movimento de *zoom* em looping em direção aos rostos dos capangas de seu padrasto, exaltando características físicas que não são comuns aos valentes *cowboys* de *western*. Ao invés da barba bem feita, roupas limpas e chapéu alinhado à cabeça, vemos vários homens com roupas descosturadas, sorrisos com dentes incompletos e chapéus que faltam algumas partes. A câmera se abre em plano médio e Omeleto faz o fechamento

daquela cena com possível piada sobre a barriga protuberante de um dos capangas, batendo levemente em seu corpo enquanto sobe o som de gargalhadas. Em seguida, com olhar de quem julga que o momento ocorrido sem importância, ele para em uma esquina e observa dois cachorros brincando.

Mais adiante, ao desconfiar que a morte de seu pai não foi algo natural, e sim um conluio, o herdeiro passa a provocar os capangas de seu tio de formas que beiram o bizarro, como pulando em colos e fazendo caretas. Para essas expressões, Candeias valoriza o movimento de *zoom* para captar as expressões faciais de Omeleto. É possível observar também que Candeias tem uma certa predileção ao uso desse movimento de câmera, em especial em momentos em que os sentimentos precisam ser mostrados, visto que o filme praticamente não tem falas verbais. O *zoom* torna-se um complemento para a falta de verbos.

O zoom também é a linguagem que vai atuar em momentos de suspense, como percebido aos 11 minutos de filmes. O *zoom out* é levado em direção ao olhar de Omeleto e seguido de cortes rápidos que mostram sua namorada de infância e o protetor irmão da jovem, abre-se o plano e é registrado um homem armado. A montagem que alinha a trilha ao fundo, é feita com movimentos rápidos e provocam o espectador a se colocarem como uma câmera que aproxima-se da mente das personagens. Em poucos segundos percebe-se claramente a declaração de que ali havia mais um inimigo de Omeleto. O mesmo observa-se nas cenas de aparições do espírito de seu pai. A câmera é quase subjetiva, em rápidos movimentos em out e in sequenciados é possível ver o homem com capa preta sob gritos que parecem remeter aos filmes clássicos de terror.

O filme explora uma codificação muito marcada do *western*, ao mesmo tempo em que a paródia se constrói. De modo ambivalente, o filme tanto reitera quanto abre vias para a desautomatização discursiva do gênero pela paródica – já assinalada pela "incorporação" de *Hamlet,* de Shakespeare.

Em *A Herança* encontra-se como traço comum com *A Margem* a ambiguidade interpretativa a respeito da loucura, nesse caso da namorada de Omeleto e nele próprio. Ambos os personagens são atingidos pela presença da morte. A jovem, ao saber do desaparecimento de seu pai, passa a ampliar seu espaço corporal que antes era contido por movimentos curtos e restritos. Ao adentrar ao espaço físico da fazenda em que vive, a natureza parece exercer um estímulo em seu corpo e mente, provocando, assim, a loucura, como se a morte de seu pai a levasse à sua própria

morte. A câmera em movimentos circulares e em posição *plongeé* registra o rosto da jovem que junta as mãos em posição de oração, um corte muda a cena para posição *contra-plongeé* para enquadrar o céu que recebe diversos pássaros negros voando, os mesmos que sobrevoavam o casebre onde Omeleto escondeu o corpo do pai morto da namorada. A câmera se abre em plano médio registrando a jovem que inicia uma sequência de danças e giro, depois, corre a esmo pela natureza, ao mesmo tempo que em *zoom in* a câmera se afasta em plano aberto.

Em Omeleto a loucura é tangenciada ou sugerida pela transformação física e de caracterização geral da personagem durante a diegese. Nas primeiras cenas, ele está vestido com trajes elegantes, terno, camisa e chapéu alinhados ao cabelo penteado e o chapéu com fecho de metal. Com o envolvimento com a trama, ao saber do motivo da morte de seu pai e na sequência da morte do pai de sua namorada e consequente suicídio desta, as transformações de sua efígie fazem transparecer os danos mentais que o atormentam. A elegância da aparência de um jovem estudante de direito que chega da capital dá lugar a um homem com cabelos despenteados, barba em crescimento, roupas amassadas e, por vezes, rasgadas. A transformação pode ser exemplificada pelos quadros abaixo, demonstrativos da mudança.

Figura 47: imagem do filme A Herança. Tempo: 0:06:22

Figura 48: imagem do filme A Herança. Tempo: 1:09:40.

Figura 49: imagem do filme A Herança. Tempo: 1:10:59

Figura 50: imagem do filme A Herança. Tempo: 1:25:48

Em *A Herança* Candeias parte do clássico da literatura universal, *Hamlet* de Shakespeare, para tratar das questões da terra e do homem do ambiente rural. Sua linguagem parece mesclar o lirismo demonstrado em sua estreia com *A Margem* e inflexões à paródia do gênero *western*, como em seu segundo filme *Meu nome é Tonho*. Na análise dos três filmes citados, percebe-se que o cineasta parece ter certa predileção por alguns recursos da linguagem cinematográfica, principalmente com a questão plástica da sonoplastia. A escolha pela escassez de falas verbais é perceptível nas três obras, o uso de trilhas, sons emitidos pelos atores e edição sonora completam as interpretações e a narrativa de cada história. O uso do movimento de *zoom* e os enquadramentos em *close-up* e plano detalhe são utilizados para insinuar os pensamentos ou para acompanhar as legendas referentes às personagens.

Percebe-se até aqui que há também interesse em Candeias por planos abertos evidenciando os locais em que se passam os filmes, como o rio lodoso da capital, as áreas rurais e as cidades que localizam-se próximas a essas regiões. A montagem parece propor a relação das personagens com os espaços físicos. Isso acontece ao sequenciar planos gerais dos ambientes com close-ups das figuras presentes em cenas, como figurantes e animais.

4.5 Zézero

a) Informações gerais

Título: Zézero

Ano: 1974

Gênero: drama

Duração: 31 min

Material original: 35mm, BP, 820m, 24q

Produção: Candeias, Ozualdo

Companhia(s) distribuidora(s): Candeias, Ozualdo

Argumento: Candeias, Ozualdo

Roteiro: Candeias, Ozualdo

Direção: Candeias, Ozualdo

Direção de fotografia: Candeias, Ozualdo

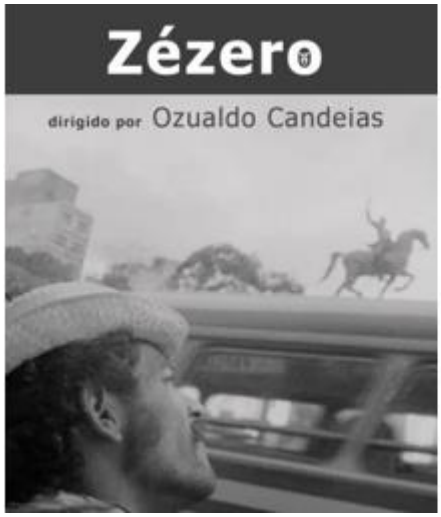
Direção de som: França, Vidal; Candeias, Ozualdo

Montagem: Elias, Luis

Trilha musical: França, Vidal; Candeias, Ozualdo

Termos descritores: Migração; Trabalho; Sexo. Prostituição; Cinema Marginal.

Cartazes:



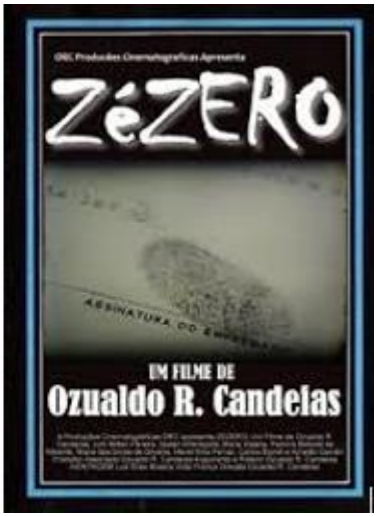


Figura 51: cartaz modelo 1 de cartaz do filme Zézero.

Figura 52: cartaz modelo 2 de cartaz do filme Zézero. Capa produzida para edição especial de Coleção Globo Vídeo.

b) Resumo da narrativa:

Um homem é ludibriado por uma mulher sobre as vantagens e possibilidades da vida na cidade de São Paulo/Capital. Ele deixa o sertão e suas precariedades para conhecer as promessas de riquezas com trabalho, a sorte da loteria e o encontro com lindas mulheres.

c) Observações gerais:

Lançado em 1974, diferentemente de *A Margem*, *Meu Nome é Tonho* e *A Herança*, Zézero é um filme no formato curta metragem. Candeias retoma o tema da exploração do homem já exposto nos filmes anteriores, ou seja, focaliza a crença - com a posterior desilusão - em uma vida próspera e de sucesso no cerne da sociedade de consumo.

O filme inicia-se com uma cena que o inscreve em atmosfera antinaturalista, tangenciando a alegoria: uma mulher caminha pelo sertão, envolta em sacolas e fitas de filmes fotográficos. Em suas mãos muitas revistas, jornais que com fotografias de homens bem vestidos, mulheres com roupas elegantes, outras nuas, algumas celebridades. Um homem com roupas surradas carregando um grande feixe de madeira se aproxima e se encanta com tais “itens” apresentados pela figura, principalmente com as informações sobre Loteria Esportiva, belas modelos nuas e uma folha de jornal com “classificados” que anunciam vagas de emprego.

Esse homem é Zézero, protagonista do filme, que vive em ambiente rural sertão, com esposa e filhos que padecem da falta de tudo necessário à sobrevivência, como alimentação e condições mínimas de saúde. Cansado da vida sofrida de sua família, parte para a cidade de São Paulo, seduzido pelas “boas oportunidades”.

Já na grande cidade, Zézero depara-se com imagens do mundo urbano da sociedade de consumo – carros e ônibus que circulam às pressas em ruas movimentadas, bares abertos frequentados por homens vestindo ternos e mulheres bonitas e atraentes. Zézero é roubado logo nas suas primeiras horas na capital, levam-lhe uma faca e o deixam desprotegido, dormindo ao relento. Passa a noite e encontra novamente a fome e a indiferença dos transeuntes paulistanos. Um homem com roupas de executivo, que observava Zézero em seus momentos de dificuldades, lhe oferece trabalho. A caminho do emprego, outros homens, outros Zézeros estão com o agenciador. A imagem que aparece é de um dedo pressionando a digital em uma almofada de tinta de carimbo,registrando sua marca em um contrato de trabalho.

Os companheiros de trabalho de Zézero protagonizam sequência de cenas que surge à tela em uma montagem ágil e vertiginosa. Em momentos de trabalho em uma construção, uma obra repleta de lama e sujeira, enquanto fazem a refeição sentados entre os equipamentos das suas funções, um rádio de pilha sintonizado da Rádio Nacional propaga o resultado da Loteria Esportiva, que todos conferem. Radialista fala nomes de jogadores famosos, um dos trabalhadores mostra uma carta que escreveu para Pelé, que nunca respondeu.

A câmera apresenta um homem que chega ao local acompanhado de outros dois que aparentam ser seguranças. O barulho de rosnar de cães e gatos indica a personalidade poderosa e autoritária daquelas pessoas. Novamente, dedos marcam suas digitais para depois registrar em contratos e recibos de pagamentos. Em um looping de quadros, os homens estão novamente em imagens de trabalho em meio ao barro e, em seguida, acompanham pelo rádio o anúncio do prêmio da Loteria Esportiva. A rotina é interrompida por um outro homem de terno que lhes apresenta o "Baú da Felicidade", o conhecido programa de sorteios idealizado pelo empresário e apresentador Silvio Santos. O *jingle* do Baú compõe a cena com a foto de seu idealizador.

A moradia dos trabalhadores é mostrada por duas mulheres que em um banco de madeira em frente a um casebre flertam com esses homens. Ao fundo, escuta-se a transmissão radiofônica de um jogo de futebol. Zézero se encanta por uma das moças e se prepara para encontrá-la. Após um banho precário em ambiente compartilhado, relaciona-se sexualmente com a jovem. Uma ocorrência metafórica comparece articulando o ato sexual ao universo da máquina: a locução do rádio se cruza ao som de um motor em consonância rítmica com sos movimentos sexuais.

Mais uma vez as digitais marcam o recibo de pagamento de trabalho, mas a câmera foca os números, deixando em primeiro plano os descontos do salário que seria pago aos trabalhadores. Uma carta indica que Zézero envia parte do que ganha para sua família, outra correspondência, de um amigo, avisa que suas crianças estão passando por dificuldade e finaliza o texto com a frase: "E essa tal de loteria, não dá?". Zézero passa a gastar cada vez mais com a Loteria Esportiva e o "Baú da Felicidade" e a trabalhar com maior intensidade.

Zézero encontra uma prostituta próxima ao barraco em que mora, aproxima-se e demonstra interesse, o qual é respondido por gestos com os dedos que indicam dinheiro. Então, com violência ele carrega a mulher para um lugar afastado e a agride,

enquanto tenta abusar dela sexualmente. A mulher consegue fugir. Sons de animais rosnando compõem a sonoplastia: a animalização de Zézero. O personagem, em seu estado “primitivo”, masturba-se enquanto aparenta transe mental. Nesse momento comparecem planos com imagens apresentadas pela mulher do início do filme; e pelo sonho de premiação na Loteria Esportiva. Zézero ganha o prêmio dos sonhos e retorna para sua casa, indo ao encontro de esposa e filhos.

Ao chegar ao local é recebido pela peculiar mulher do início e por um amigo que lhe comunica: “Deus levou a mulher e as crianças para um lugar melhor”. Diante de túmulos na terra e da cruz que indica o sepultamento de sua família, Zézero grita: “E agora, o que eu vou fazer com todo esse dinheiro?” A mulher, ainda envolta em sacolas, revistas e fitas de celulóide, proclama em alto som, repetindo-se por cinco vezes: “Enfia no cu”. A câmera realiza um close na boca da mulher enquanto ela repete a frase. O plano detalhe congelado da imagem dos lábios em formato de U encerra o filme.

Embora apresente singularidades, a temática de *Zézero* não é isolada na cinematografia de Candeias. Com *Candinho* e *Senhor Pauer*, o filme forma *A Trilogia Proibida*, dois médias-metragens e um curta-metragem com um ponto central: crítica, com viés metafórico, ao período do regime militar brasileiro. “São metáforas sobre os explorados, como o catador de papel, o operário de obra, os caras que põe o dedo pra receber o salário porque não sabem escrever, assinar o nome, que têm armas pra reagir, mas ficam com medo.” (CANDEIAS apud Reis, 2010, p. 105).

Aqui, mais uma vez, Candeias dá destaque a histórias de exploração de crenças, ilusões e, principalmente, denuncia uma estrutura econômica que explora a força de trabalho enquanto o universo da cultura de massa abastece-lhe sonhos e promessas. Pode-se dizer, pois, que é o filme mais “engajado” de Candeia, embora esteja longe do tom didático do cinema de vertente esquerdista tão em voga nos anos 60. De todo modo, a posição de Candeias marcou-se clara quanto aos objetivos de *Zézero*: “É a crítica que eu faço seriamente ao regime militar que inventou a loteca. Mostro na fita o sonho da cidade grande, da riqueza, a questão da exploração do sexo e do dinheiro, da violência, de toda uma sociedade burguesa que toma o dinheiro de quem trabalha.” (CANDEIAS apud Reis, 2010, p. 106). A *Trilogia Proibida* não foi enviada para avaliação da Censura, segundo Candeias, que preferiu evitar possíveis problemas futuros e dedicou-se a exibições clandestinas em universidades e cineclubes. Em depoimento ao Portal do Cinema Brasileiro, Candeias conta que as

fitas foram objeto de debate na USP em uma aula de Paulo Emílio Salles Gomes. Em uma universidade em Campinas, o filme teve cancelada a exibição em razão da presença militar na região.

d) Estrutura audiovisual:

Zézero é um dos trabalhos de Candeias em que o cineasta exerceu a maior parte das funções: argumento, produção, roteiro, iluminação, cenografia e direção. O curta-metragem é uma obra em que Candeias explora recursos similares aos seus longas-metragens, a começar pela sonoplastia, um fator essencial do discurso audiovisual do filme. O silêncio das personagens é substituído por "sons midiáticos": narração de jogo de futebol, *jingle* do "Baú da Felicidade", áudios sobre Loteria Esportiva, sons de televisão. A própria trilha musical, com teor de "suspense", é frequentemente acompanhada ou sobreposta por uma locução radialista. Rosnar e gritos de animais comparecem em situações importantes do filme, como nas cenas "animalizadas" de vivência sexual do protagonista. A representação central da metáfora se coloca na cadência do início ao fim, proporcionando uma formação narradora descritiva do imaginário popular e simples.

A falta de sincronia do som em relação às imagens é um recurso provocador de desconforto. Assim, tal "desajuste" na textura audiovisual é promotora de uma atitude distanciada, crítica, da cultura e do universo do consumo estimulado pela publicidade. Tal rudeza que nega o modelo convencional da relação som-imagem é dimensão estética em que o incômodo é componente da própria atitude crítica. No lugar da tônica em um "discurso engajado" com feição didático-documental, o filme faz da própria rudeza dramatúrgica o modo contundente da denúncia.

Assim como a sonoplastia, a montagem busca o desconforto. Os quadros são sobrepostos em ríspidos cortes, secos, validando uma negação da fluência de comunicação com o espectador. A mise-èn-scène, por sua vez, é calcada na atitude anti-naturalista, na estilização dos corpos em direção ao grotesco. O sexo, em duas sequências, busca o "feio", a anti-idealização dos produtos massivos. O ato sexual mais parece uma luta corporal, marcada por gestos toscos, inacabados; os corpos se debatem em contorções e rompantes; incidem em repugnância e violência. O filme faz uma marcação antinaturalisa, anti-ilusionista e de caráter metacinematográfico na montagem: a inserção de duas telas brancas que demarcam o começo da primeira e o final da última cena de sexo.

Figura 53: Sequência de montagem do filme Zézero. Tempo de início: 15:48.

A retratação espacial do plano aberto é elemento expressivo da mise-èn-scène como dimensão da vivência das personagens. Com enquadramentos em planos abertos, o filme explora as relações do migrante com a cidade grande, espaço que

nunca lhe pertence, vislumbrado de longe, ambiente de sujeira e degradação. O filme se abre, aliás, em plano aberto geral, quando se vê a imagem da mulher, com conotação mítica, ou, pelo menos, antinaturalista, em cena. A natureza, o solo e as poucas plantas da terra árida destacam-se ao envolverem o corpo solitário dessa mulher. O ambiente físico onde Zézero vivia com sua família é espaço árido, ou seja, parece gerar descontentamento no protagonista, que decide migrar para a vida urbana da metrópole.

Figura 54: Sequência de montagem do filme Zézero. Tempo de início: 15:48.

Todavia, uma vez na cidade grande, a personagem nunca é pertencente ao espaço cosmopolita, mas habita áreas reclusas, ambiente que acolhe precariamente aqueles que não se integraram à dinâmica do "sucesso" econômico. Ao chegar na capital paulista, Zézero passa a primeira noite ao relento, em uma área aberta entre lixo e sujeira. Ao fundo, há sinais da urbanização, prédios e carros que estão distantes. Aqui é possível observar o trabalho de Candeias com a montagem de Zézero valorizando o *zoom* e os planos abertos. Na sequência que se inicia aos 7'35" a câmera vai testemunhar o assalto que sofre a personagem ao chegar na cidade grande: ao caminhar pelas ruas movimentadas, em enquadramento plano americano,

um homem se aproxima de Zézero e sutilmente, em cortes rápidos a mão do assaltante segura o seu ombro e depois retira a sua faca da cintura. Em seguida retoma o plano americano e um zoom out abre a cena até plano geral, enquadrando a cidade com circulação de pessoas que não se importaram com o furto que acabara de acontecer.

Figura 55: Sequência de montagem do filme Zézero. Tempo de início: 07:37

Ao acompanhar o início do trabalho de Zézero na construção civil, a câmera focaliza em *plongée*, reduzindo os trabalhadores a pequenos seres em meio ao lodo e ao barro. O ambiente em que vivem com os demais trabalhadores é retratado em planos abertos e planos gerais, mas a profundidade de campo faz ver a cidade, distante de Zézero. Assim como na imagem que deixa o barraco que serve como moradia em plano próximo, em que também edifícios e antenas de radiodifusão, mais uma vez, estão afastados do dia a dia do protagonista e seus companheiros. Ao final,

quando Zézero retorna à sua cidade, mais uma vez é visto em meio ao terreno seco do sertão, assim como quando encontrou a “mulher mítica” no início do filme.

Figura 56: Sequência de montagem do filme Zézero. Tempo de início: 08:40

Figura 57: Sequência de montagem do filme Zézero. Tempo de início: 10:32

Figura 58: Sequência de montagem do filme Zézero. Tempo de início: 15:20

Figura 59: Sequência de montagem do filme Zézero. Tempo de início: 17:42

Figura 60: Sequência de montagem do filme Zézero. Tempo de início: 30:32

Se o filme utiliza enquadramentos abertos para destacar a espacialidade a qual pertence Zézero, também valoriza os destalhes com o uso dos *close-ups*. O uso desse enquadramento, com marcados movimento de *zoom* em certos momentos, parece ter a função expositora da exploração vivida pela personagem. Nesse caminho, o caráter anti-naturalista se articula ao grotesco e ao abjeto que denunciam a reificação do indivíduo no impérido do capital na grande cidade.

Nos primeiros minutos, o filme estabelece uma sequência de *closes* e planos detalhes para expor as ideias da mulher como se dispostos em formatos publicitários, exercendo no personagem a função de sedução e despertando os desejos de consumo e de ascensão a uma vida economicamente próspera. Tais sequências promovem uma espécie de liquidação, pelo excesso, do próprio teor de propaganda-sedução dos apelos publicitários, pondo-os em dimensão crítica. Assim, a ocorrência audiovisual funciona como um discurso anti-publicitário. Na segunda parte, quando Zézero já está em trabalho na cidade grande, o efeito *close* vai ser o indicativo da exploração. A câmera vai fechar em pequenos ângulos os números dos descontos de salários e destaca o fator motriz para que os abusos aconteçam, o analfabetismo impresso nas impressões digitais.

Figura 61: Sequência de montagem do filme Zézero. Tempo de início: 02:32

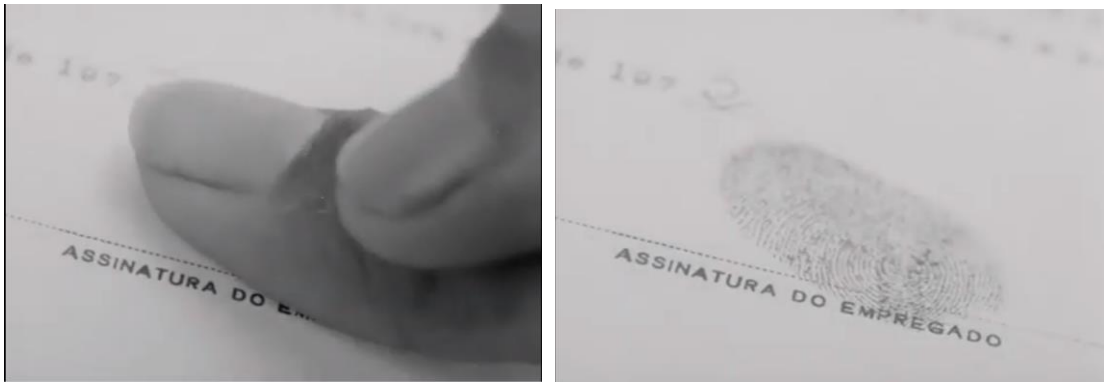


Figura 62: Sequência de montagem do filme Zézero. Tempo de início: 31:32

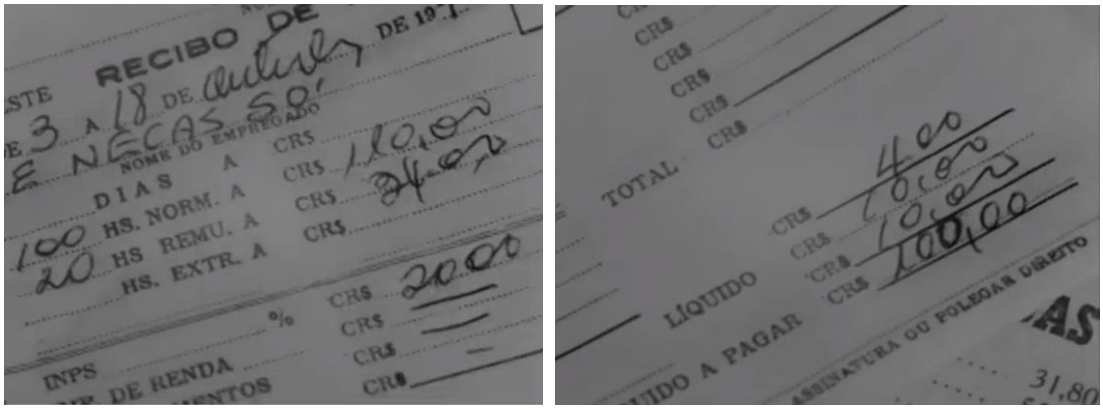


Figura 63: Sequência de montagem do filme Zézero. Tempo de início: 21:55

A viagem de Zézero a São Paulo é desenvolvida no filme de modo *sui generis*, por meio da exposição de fotos do personagem Zézero colocadas sobre páginas de revistas e jornais. Assim, intensifica-se a postura antinaturalista. Ao mesmo tempo, a câmera move-se em *travelling* para captar imagens que indicam os locais nos quais a "mulher mítica" já havia se apresentado para seduzir o protagonista. Com isso, o filme explora a saturação visual de imagens e suportes midiáticos. Trata-se naturalmente de uma atitude em que a feição metalinguística, meta-cinematográfica, dirige-se criticamente aos meios de comunicação como agenciadores da exploração do imaginário do indivíduo. Expõem-se os reclames visuais, anúncios, propagandas da Loteria Esportiva, do Baú da Felicidade, ou de moda que prometem um novo estilo de vida. Emblemas visuais saturam a textura cinematográfica. Esse recurso é inovador na obra de Candeias. Recurso "primitivo" para suprir uma demanda econômica, tais momentos funcionam são a própria expressão da saturação visual do mundo da mercadoria em vetor midiático, posto em atitude reflexiva.

Figura 64: Sequência de montagem do filme Zézero. Tempo de início: 05:33

A Margem e *Zézero* são os dois primeiros filmes de Candeias que tratam de questões que se passam dentro da cidade grande. O primeiro mostra a vida de quem mora nas regiões afastadas do centro de São Paulo, o segundo, um homem que sai de uma região de sertão e segue em busca de prosperidade e realização de sonhos, também na capital. Mesmo nesses casos, assuntos relacionados à territorialidade parecem ser caros a Candeias. Somados à *Meu Nome é Tonho* e *A Herança*, nas quatro obras registra-se uso de planos abertos em montagem com uso de *zoons* e *close-ups,* que faz com que a câmera perambule sob a apresentação das personagens e às relações com o espaço em que se vive.

É fato também que Candeias valoriza a sonoplastia em suas obras. Em todas elas, e em *Zézero* não é diferente, a falta de registro verbal é compensada com edições de efeitos sons e trilhas que acompanham o pensamento das personagens e transporta para identificação de possíveis gêneros, como o *western* e o drama. Assim, o próximo capítulo fará uma reflexão sobre o trabalho de Ozualdo Candeias nesses filmes e a sua relação com a noção de autoria.

CAPÍTULO 05 - Reflexão sobre Candeias

5.1 Entre o "filme de gênero" e o autorismo?

O percurso realizado até aqui tem como horizonte uma reflexão a respeito da articulação entre as obras dirigidas por Ozualdo Candeias durante o chamado período do Cinema Marginal e os conceitos de autorismo difundidos por artigos da importante revista *Cahiers du Cinéma*. A partir da revisão bibliográfica, que se fez pertinente à avaliação desta pesquisa, e através de procedimentos de análise fílmica, chegamos agora a um campo convidativo ao exercício interpretativo.

O cinema de Candeias recebeu louvores de alguns críticos quando do lançamento de *A Margem*. Alguns viam ali um filme "existencialista" que ao mesmo tempo colocava no centro um debate de natureza social, a respeito dos efeitos da urbanização, na exibição peculiar de personagens-tipos excluídos ou que colhem migalhas da produção econômica dos grandes centros. Em seguida o diretor lançou dois filmes que destoam em linguagem e contexto do seu primeiro, indicando inflexões ao cinema de gênero *western* embora tais filmes não sejam meros decalques dos cacoetes e modos de narrar produzidos nos moldes industriais americano e italiano. Seu quarto filme, *Zézero*, média-metragem, retoma o tema do primeiro longa e faz uma crítica *sui generis*, com uma feição em que a textura cinematográfica é "contaminada" pelo próprio universo que critica, o dos meios de massa, à exploração da crença de ascensão econômica do período da Ditadura no Brasil.

Se nosso propósito é tangenciar ou avaliar marcas de autorismo no cinema de Candeias, é preciso avaliar nesse momento se de fato há aspectos estilísticos e temáticos similares de um filme a outro, reiterados em sua cinematografia.

Como um primeiro traço comum em suas obras, salta à vista do espectador a rarefação da linguagem verbal oralizada. Assim, os filmes dão vazão a uma espécie de comunicação silenciosa, dando ênfase a expressões faciais, jogos fisionômicos e movimento do corpo dos atores na conformação do quadro cinematográfico. Assim, o trabalho de áudio, com a trilha sonora e a exploração de sonoplastia do ambiente (sons do meio social), é dimensão importante da composição cinematográfica. Em *A Margem*, a trilha sonora é uma das promotoras do ritmo da narrativa, a alternância da execução musical propõe ou sugere a percepção dos sentimentos e pensamentos das personagens. Na abertura, acordes de violão lembram trovas medievais transformadas em toadas próprias da cultura musical brasileira tocadas por uma viola

caipira. Enquanto isso, imagens do filme e informações sobre a equipe de produção estão na tela. As fotos que ilustram essa abertura compõem os atores como casais. Assim, o filme insinua ao espectador que ele irá assistir a um filme “romântico”, ou seja, uma história ou várias histórias de amor. Nessa parte é possível entrever o ambiente que vai adentrar-se à tela, mas não há indicações mais precisas sobre do que se trata o filme. A trilha também atua para essa percepção nebulosa. Todavia, a hipótese de uma “trama romântica” aprazível é quebrada com uma inserção musical com teor de suspense e a imagem da entrada da canoa pelo centro da tela na primeira cena. Dessa maneira, a trilha insere uma tensão entre gêneros de *mainstream*, o melodrama e o suspense. Tal atitude de “desconcerto” ou de programado desajuste entre a previsibilidade do “filme de gênero” e uma dimensão que escapa dela parece percorrer o cinema de Candeias, de maneira mais ou menos incisiva.

Algo semelhante acontece com *Meu Nome é Tonho* e *A Herança.* No primeiro a trilha da abertura é um anúncio do gênero *western*, a viola caipira inicia uma melodia em ritmo lento, mas em segundos o compasso é alternado para música semelhante às composições dos *spaghettis* italianos. Na tela surge o enquadramento em plano americano de um cavalo correndo; aos poucos a câmera abre para um plano geral e a imagem de um tradicional *cowboy* americano aparece cavalgando em direção ao campo de visão do espectador. A trilha muda novamente para um ritmo lento, próprio da música sertaneja brasileira, e as personagens são apresentadas com suas vestimentas compostas pelo típico chapéu, lenço do pescoço, e em alguns casos, o volumoso bigode em destaque. Todavia, a ruptura com o vetor de entretenimento do “filme de gênero” se faz pela postura anti ilusionista: na tela os atores, sem encarnam seus personagens, caminham em fila indiana durante a exibição dos créditos da equipe de produção do filme.

Em *A Herança* a trilha é semelhante a *Meu Nome é Tonho* – com semelhante ritmo e caminho melódico das composições do *western* que cobre toda a abertura. Porém, as personagens são trazidas com um recurso que mais tarde Candeias utilizaria também em *Zézero*: cenas do filme estão no fundo da tela, mas sobrepostas por montagens de recortes de silhuetas dos atores em momentos de interpretação. Ao final, uma câmera se fecha em *zoom* no centro da tela e através de um corte surge o carro de boi, que serve como transporte funerário do corpo do pai de Omeleto, sob uma trilha musical que lembra ou sugere a marca de “filmes de suspense”.

A trilha vai permanecer em associação com com o gênero *western* durante toda a trama, mas há momento de abertura ao universo da música brasileira caipira quando dois repentistas contam a história da morte do pai de Omeleto, que teria sido tramada pelo seu tio, incluindo as urdiduras para a realização do casamento entre e a mãe da personagem principal. A música cantada, que explicita em forma de conto como o crime aconteceu, tem rimas em cada verso, deixando a história atraente. A introdução do elemento nacional indica que, embora se trate de uma adaptação de um clássico inglês, a narrativa acontece em terras brasileiras. Na letra da canção comparecem expressões próprias da cultura rural do sudeste brasileiro, como “catira”, “nó nas tripas”, “preto velho” e “mandingueiro”. A atitude de aproximação com a cultura brasileira é estabelecida por moldes que sugerem a tradição cultural regional.

A abertura de *Zézero* é composta com trilha que em linhas gerais diverge de outras de filmes de Candeias, uma vez que o ritmo é acelerado, sincopado, “nervoso”, certamente composto por bateria, com destaque para o som dos pratos. Na tela, não há imagens dos atores/personagens, somente imagens brancas, como um papel cortado, onde inserem-se nomes da equipe de produção, em fundo preto. A música “animada” aos poucos começa a ter seu ritmo reduzido e entra em uma fase mais dissonante, até finalizar. Inicia-se, então, a sonoplastia da primeira cena: som de bumbos alternados com uivos de lobo – apresentação da mulher misteriosa que, como uma sereia, seduz o protagonista.

Ora, se a abertura de *Zézero* não estabelece associação com um gênero cinematográfico específico, a partir do tempo 2:30 são inseridos pequenos versos em moda de viola caipira que orientam a compreensão dos fatos que se apresentam, como um narrador onisciente que faz comentários entre as cenas contribuindo o desenvolvimento da história. Nesse caso, a trilha não se relaciona com o *western*, mas com a cultura do ambiente do caipira. A trilha se modifica quando Zézero chega à cidade; a partir de então, a viola é substituída por *jingles* publicitários, narrações de futebol e atualizações dos prêmios da Loteria.

Compreende-se que as faixas de trilha sonora das aberturas dos três primeiros filmes funcionam como um prenúncio da narrativa e sinalizam o gênero a que, de modo mais ou menos direto, o filme se associa. Em *A Margem*, a trilha inicia com sugestão de melodrama, pela presença de momentos de lirismo “romântico”. No entanto, tal expectativa é contrariada com com uma atmosfera musical de tensão, que parece remeter a filmes de ação ou suspense ao se iniciar a primeira cena do filme.

Em *Meu Nome é Tonho* e *A Herança*, o gênero *western* é entregue, denunciado por seu correspondente brasileiro rural, ou seja, a música característica caipira. Já em *Zézero* a noção temática ou de gênero não é ajustada na abertura em âmbito musical, o que corresponderá a desassociação com filmes de gênero no âmbito do *mainstream*.

Figura 65: Sequência da abertura de Zézero.

Figura 66: Sequência da abertura de A Margem.

Figura 67: Sequência da abertura de Meu Nome é Tonho.

Figura 68: Sequência da abertura de A Herança.

Se em *A Herança* e *Meu Nome é Tonho* a trilha sonora comporta-se como um indicativo que o filme se apresentará como cinema de gênero, destoam dos moldes os efeitos de sonoplastia. O trote dos cavalos em *Tonho* não acontece da maneira conhecida, tornada convencional e emblemática, como em clássicos do gênero. No

filme o som não é orgânico e é explícita a falta de qualidade técnica, a ausência de sincronia entre imagem e som. Em *A Herança* tal desajuste fica ainda mais claro, pois a total falta de sons verbais exacerba a utilização de efeitos de som.

Vale relembrar aqui que esses filmes foram lançados em período do cinema marginal, quando a "avacalhação" era uma proposta estética assumida programaticamente por distintos realizadores. O grito, o alarido desconectado da imagem, a disjunção sonora, o choque com a imagem são marcas estéticas do *udigrudi* como expressão do escracho estético geral. Embora o cinema de Candeias associe-se com dificuldade no "movimento" marginal, há tais ousadias estéticas no campo da sonoplastia que fazem pensar em, pelo menos, uma marca de negação de convenções do *mainstream*.

Diferentemente, os filmes *western*s clássicos americanos e italianos foram construídos com significativa qualidade técnica que proporcionava sincronia perfeita em imagem e som, naturalmente em consonância com o domínio dos processos convencionais de dramaturgia, ou seja, o manejo da chamada linguagem clássica. Pode-se dizer que no Brasil, nos *westerns* de Candeias os espectadores, habituados com imagens coloridas de um *cowboy* cavalgando ao som de Ennio Morricone, receberam efeitos incômodos, nas aterrorizantes risadas de *Meu Nome é Tonho*, grunhidos de *A Herança*, de certo modo em associação com os latidos e rosnar de animais e sons de motosserras de um filme declaradamente anti-gênero, *Zézero*.

Em outro âmbito, no cerne da *mise-èn-scène* para o desenvolvimento da diegese e respectivos temas, a disputa por um espaço físico é recorrente nos *westerns* clássicos; o combate entre o homem branco e o índio americano vai comparecer a um número significativo de filmes do gênero. Grandes lutas e duelos aconteciam em prol da expansão da conquista americana no Velho Oeste; o *cowboy* branco deveria defender uma honra e expandir a civilização - contra a "barbárie" do "primitivo" - normalmente resgatando uma presença feminina, que de alguma forma estava ameaçada pela presença dos peles-vermelhas. O faroeste contribuiu ou expandiu, assim, a imagem do selvagem como malefício à ordem e ao progresso, naturalmente no vetor do estereótipo, o que vigorou até os anos 60, quando se ensaiam os primeiros "*westerns* revisionistas", que trataram de forma menos negativa o povo indígena.

Meu Nome é Tonho não defende uma honra feminina, ao menos a princípio, mas ele protege a honra da terra. O *cowboy* herói Tonho procura a justiça para sertanejos sitiantes roubados através de grilagem executada com violência e

crueldade. Porém, diferentemente de alguns clássicos do *western*, o bandido não é o nativo, mas um grupo de malfeitores liderado pelo representante do poder e do dinheiro, domínio esse exercido através da abjeção ao ser humano.

Omeleto é a figura central da adaptação de *Hamlet* feita por Candeias. *Em A Herança*, a personagem também vai vingar-se pela terra, assim como Tonho. A princípio, busca-se a verdade da morte do pai para que sua alma possa descansar em paz. No final fica claro, todavia, que a justiça só é feita quando a herança é destinada àqueles que realmente a mereciam: não ao tio que mata o irmão ou o filho que seria o verdadeiro herdeiro, mas às famílias que por anos trabalharam na terra para que ela e os proprietários prosperassem.

Se no percurso da década de 60 ideias de profundas reformas sociais vieram à tona, entre as quais a luta pela terra, o tema da reforma agrária, no início dos 70, em *A Herança* se faz com a consagração da distribuição agrária na carta testamento deixada por Omeleto, já morto, em seu bolso. Quem o encontra é Fortimbrás, herdeiro sequente daquelas terras, que lê o desejo de divisão das terras para os trabalhadores rurais. Fortimbrás movimenta sua boca como se estivesse balbuciando raivosas palavras sobre o acontecimento, mas no filme escutam-se rugidos de um leão, metáfora do comportamento de tal personagem. A confirmação de justiça é representada pelos rostos das personagens-tipos que mostraram ser os verdadeiros herdeiros. Como em *A Margem*, quando as “almas” são levadas pelo barco, Omeleto também consegue a sua redenção em *A Herança*. A cena final é uma metáfora àquele que, religiosamente, deu sua vida para fazer a justiça divina, visto a descrença na justiça dos homens. O corpo de Omeleto é levado para o fundo da tela branca em um carro de boi, o mesmo em que levaram o corpo de seu pai para o cemitério, mas seu corpo é colocado deitado, com as pernas juntas e braços abertos, sugerindo uma analogia ao Cristo crucificado.

Figura 69: Sequência final de A Herança.

Mas é preciso verificar tais situações, e suas articulações temáticas, no cerne da propositura cinematográfica. Afinal: que marcas na textura audiovisual indiciariam o tangenciamento de uma peculiaridade, de um “estilo Candeias”? Em que medida se pode flagrar, no cerne da linguagem cinematográfica, o autorismo nesses filmes de Ozualdo Candeias? Durante as análises fílmicas foi possível registrar que “a terra” parece ser predileção temática de Candeias, estando presente nos quatro filmes analisados, assim como diversos recursos de câmera que buscam traduzir os grunhidos e risadas sem preceitos que estão presentes em seus filmes.

A primeira verificação vem de *A Margem* e *Zézero,* filmes em que a luta por espaço não envolve a terra em seu sentido estrito, o chão onde se finca, mas na noção de pertencimento. Os tipos são os mesmos, homens e mulheres que estão distantes das relações legais estabelecidas, não são donos de propriedades, mas prostitutas, deficientes, falidos e imigrantes que buscam um lugar para serem reconhecidos como integrantes da sociedade. Nessas duas obras não há um herói que tenta salvar algo

ou estabelecer uma glorificação, são pessoas que nada possuem, nem ao menos alguém para lutar por eles.

Para demonstrar tal relação, a câmera de Candeias passeia pelo espaço físico valorizando todos elementos presentes em quadros, mas em destaque para as condições físicas em que as personagens estão inseridas. Em *A Margem* a abertura se dá em câmera subjetiva, a lente conduz o espectador para as áreas que mostram o rio rodeado por entulhos, as áreas lodosas e a presença das personagens em meio ao caos. Já no primeiro minuto a câmera adentra ao filme pela canoa, como se estivesse dentro do rio, o ponto de vista cinematográfico parte de dentro do rio, caminha pela margem e encontra seus moradores, como se procurasse uma possibilidade de existência naquele ambiente. Para isso, Candeias une o movimento de *travelling*, que é direcionado pelo navegar da canoa, e o movimento de aproximação do *zoom in* em direção às personagens e *zoom out* ao abrir a cena e enquadrar em plano aberto o lodo ou o matagal em que os pés estão inseridos.

Figura 70: Sequência da abertura de A margem - demarcação territorial

Em Zézero essa demarcação territorial acontece em dois momentos: a apresentação da origem de Zézero, o sertão em que vivia com sua família, e o reconhecimento no novo ambiente em que ele adentra, a cidade grande. O plano aberto é utilizado para registrar a presença dos dois personagens iniciais, a mulher mítica e de Zézero. Quando os dois se aproximam, a mulher inicia uma apresentação dos itens de representação midiática, como os jornais, revistas e rolos de filmes, o registro da cena é feito em rotação 360 graus, girando em torno dos elementos e alternando em movimento de *zoom*, proporcionando uma visão vertiginosa do tal encontro. Ao fundo da cena observa-se o local, a terra em que estão e que logo será abandonada por Zézero. Para demonstrar a saída de Zézero de sua casa, um *zoom out* é aplicado a partir de um plano médio que registra sua família e até o rápido movimento que vai colocar em plano aberto uma praça características de uma cidade do interior, Zézero em primeiro plano e ao fundo a sua família.

Figura 71: Sequência dos primeiros minutos de Zézero- demarcação territorial

Quando Zézero entra na cidade grande, ele o faz através de uma porta que aparenta ser de uma rodoviária ou ferroviária, esse momento parece ser demonstrado como uma passagem através de uma espécie de portal que a personagem sai de sua terra de origem e adentra à terra de sonho. A câmera se comporta em duas angulações, inicialmente demarca a entrada nesse mundo através de uma panorâmica que se abre em *zoom out* dando espaço para carros, prédios e centros comerciais; em segundo momento a câmera alterna em close e plano médio em angulação *contra-plongée* focando na figura de Zézero em primeiro plano que observa admiradamente monumentos históricos, *outdoors* e veículos que passam em alta

velocidade. Em um corte seco o plano é aberto e Zézero está ao centro enquanto acorda de uma noite dormida na rua entre as sujeiras da noite da cidade.

Figura 72: Sequência da chegada de Zézero na cidade - demarcação territorial

A demarcação em *A Margem* é de um espaço que não é capaz de absorver as pessoas que não se enquadram nos padrões sociais cosmopolitas. As personagens são rejeitadas pela cidade que as separam através de um rio, sendo que ficam ao lado ruim, sujo e lodoso. No minuto 53 do filme, após a primeira morte entre as

personagens, a câmera registra o movimento da cidade de São Paulo em *plongée*, como se estivesse posicionada sobre um viaduto, ao lado esquerdo da tela um homem empurra a cadeira de rodas de outro, aparentemente deficiente. A dificuldade de inserção nas ruas cosmopolitas é o retrato da dificuldade de mobilidade da cadeira de rodas entre calçadas e carros em movimento.

O desenvolvimento da personagem da mulher loira acontece nesse ambiente. Ela que é uma espécie de copeira que leva cafés aos prédios empresariais da barulhenta avenida, enfrentando os assédios dos homens que atende e a exaustão de longas caminhadas durante o dia. Mais uma vez a câmera é um *plongée* em plano aberto que observa de cima os movimentos da personagem.

As demais personagens, a mulher negra que ainda vive e o jovem que aparenta alguma deficiência intelectual não adentram por muito tempo ao ambiente cosmopolita. Ambos perambulam pela margem que frequentemente funciona como um demarcador em um quadro em grande profundidade de campo - ao lado mais próximo do espectador há as personagens, o rio, o lodo e a sujeira, ao fundo há a cidade com os carros em viadutos, grandes edificações como analogia ao progresso.

Em *Zézero*, a personagem principal, imigrante, é absorvida para a construção dessa cidade com promessas de prosperidade. Ao mesmo tempo em que colabora com a edificação de prédios e casas em bairros e centros de São Paulo, Zézero exerce essa atividade em uma condição de subemprego, movido pelo ludibriar dos meios de comunicação e propaganda. Zézero nunca pertenceria aos ambientes em que construiu, pois, a estrutura social em que ele se encontra não permite. Aqui, Candeias usa o mesmo recurso de angulação de câmera, o *plongée*, pois as cenas são demonstradas como se um narrador fizesse uma explanação sobre a história que vê. Na sequência que se inicia, aos 10 minutos do média-metragem, a câmera já se posiciona para registrar a marcação das digitais de Zézero sobre o contrato de trabalho e segue para as cenas em que ele se une a outros homens e trabalham em meio ao barro e ao cimento em condições precárias.

O uso da profundidade de campo que separa os ambientes da personagem e a cidade moderna também é vista em dois momentos em *Zézero*. Nos primeiros minutos em que ele chega à capital e quando há marcações das condições de moradia dos trabalhadores. Percebe-se a reincidência de mostrar em primeiro plano as narrativas principais que envolvem as personagens e ao fundo as imagens que representam o progresso.

Como já dito, Candeias parece deixar de lado a necessidade da expressão oral da fala verbal, opta então pela câmera que conta ao espectador os pensamentos e até acontecimentos das narrativas, e para isso o recurso que parece ter melhor escolha é o *zoom*. Vito Ângelo (2005) opina que “Ninguém faz um *zoom* como Candeias. A cada filme do mestre do cinema marginal essa sensação se renova.” Fato é que o *zoom* parece ser elemento essencial em obras de Candeias para completar o efeito de dramaticidade ou substituir a fala verbal não presente. Em um período de censura acirrada parece ser essa uma estratégia.

Em *A Margem* observa-se que há dois movimentos presentes de maneira excessiva, o *zoom* e movimentos de aproximação das personagens com a câmera, principalmente quando utilizado para destacar as trocas de olhares. Nos primeiros 50 min do filme, a câmera subjetiva caminha para “dentro do pensamento” das personagens e aos poucos se afasta, como um narrador que não revela o que se passa com eles, mas sugere pelas expressões que carrega. Nesses casos é evidente a falta de profundidade de campo, visto a abertura excessiva da lente objetiva, contrapondo com as muitas cenas em plano aberto para referenciar o ambiente presente, como já mencionado. Ao final do minuto 21 do filme, o casal protagonizado pela mulher negra e o homem de terno iniciam uma sequência formada por *closes* e movimentos de aproximação com a câmera, ora a câmera caminha até a personagem ou objeto focalizado, ora é a personagem que aproxima-se da lente.

Em *Meu Nome é Tonho* e *A Herança* é frequente o *zoom* que se amplia em plano aberto para dar lugar aos espaços amplos e vazios da natureza, recurso muito utilizado também nos clássicos do *western*. Dessa maneira, a solidão do *cowboy* que cavalga a esmo é declarada ao espectador, a personagem é o reflexo de seu ambiente rude e seco, o que o torna forte para fazer a justiça que lhe é esperada. Tal análise é possível aos 12 minutos de *Meu Nome é Tonho*, a personagem Tonho, que havia saído de casa onde fora criado, sai cavalgando e por um momento para como se estivesse perdido, fazendo rodeios sobre o cavalo, enquanto o céu parece escurecer sob sons de trovões. Tonho usa quase um minuto para demonstrar que está sem direção em sua nova jornada, mas depois ele coloca uma capa e começa a andar por uma estrada de terra, o *zoom* se abre e é possível ver o cavaleiro solitário que torna-se menos visível enquanto o plano se afasta em *zoom* até atingir o plano geral. Já *A Herança*, parece ser a obra a qual o zoom desempenha papel importante no desenvolvimento da linguagem do filme. Há diversos momentos em que o *zoom*

parece ser exaustivo e até precário, como na sequência em que as personagens estão em um show de violeiros articulados com Omeleto para cantar uma moda de viola que representasse em sua letra a verdadeira causa da morte do seu pai. A cena inicia-se com um *close* na boca do cantor e em *zoom out* se abre. Aqui a imagem é trêmula e com falta de sincronia entre áudio e imagem, em seguida, a câmera posiciona atrás do cantor e passando pelo seu ombro há um *zoom out* até a plateia, novamente a câmera se comporta como que acompanhando o andar do cinegrafista, pois ao chegar no enquadramento de plano médio, recua como se fosse um encosto, um reflexo causado por um impacto. O *zoom* construído dessa maneira, contribui para a cena seguinte, a câmera segue mostrando os rostos das personagens presentes, incluindo o desconforto do tio e da mãe de Omeleto, que movimentam os corpos como se quisessem levantar daqueles bancos.

Em *Zézero* o efeito *zoom* é determinante para a compreensão dessa história quase completamente sem comunicação verbal. Apesar de muito usar esse movimento de câmera, este nunca é usado com as personagens, mas para sugerir duas chaves interpretativas: a ideia dos meios de comunicação de massa como agentes de sedução do jovem imigrantes e a exploração salarial da condição de subemprego à qual ele precisa se submeter. Candeias utiliza *o zoom* de maneira muito rápida e fragmentada; mesmo quando “fecha” a imagem nas revistas, documentos ou assinaturas feitas pelas digitais, não permite que o espectador seja “colocado” em cena, ou seja, há um distanciamento do objeto, uma forma divergente das primícias desse movimento de aproximação. Assim, o filme promove a dúvida e a reflexão. Tal agilidade na forma de usar o *zoom* é inesperada e, por isso, desagradável. Efeito de um filme contestador no cerne da textura cinematográfica.

Com as análises, observou-se que o *zoom* é um recurso estilístico presente de maneira significativa nas obras de Candeias, demonstrando ser essencial para a produção de sentido. Nos filmes fica explícito que o *zoom* é a técnica estilística que complementa a sonoplastia e a produção sonora verbal, ou a falta dela. Nos filmes *Meu Nome é Tonho* e *A Herança*, vai ser um fio de intertextualidade com clássicos *spaghettis* ao conduzir a tensão em cenas de duelos armados e perseguições, com frequência abrindo uma sequência em *closes*, normalmente dos rostos dos atores e segue enfatizando os espaços locais. Em *Zézero* o *zoom* é minimizador da saída de homem de sua casa ao focar na família próxima uma igreja no centro de uma praça e segue para retratar o camponês em outra parte da cena, mais adiante de seus

parentes, somente se despedindo de um outro homem. O excesso de zooms colabora com o desconforto visual para os espectadores, remetem à agressão e à insatisfação, como uma referência anárquica ao momento da ditadura e censura.

Se, em larga medida, os filmes de Candeias aqui avaliados não dispensam processos básicos da linguagem cinematográfica clássica - processos fundamentais de continuidade entre os planos, promovendo relações na lógica das ações e no delineamento espaço-temporal - há, todavia, um uso “original” do classicismo, ou melhor, uma atitude que em larga medida parece ameaçar a linguagem clássica. Isso já se revelava em *A Margem*, com um delineamento de situações “gratuitas” em nível dramatúrgico. Em *Zézero* há certa radicalização de ameaça da linguagem clássica e mesmo acintosa negação de alguns de seus procedimentos, como, por exemplo, o *zoom* que ao invés de aproximar, distancia o espectador da história, no lugar de funcionar como procedimento de aproximação afetiva do espectador.

Quanto ao gênero *western* em *Meu Nome é Tonho* e *A Herança*, o classicismo é assumido para um uso "desobediente" *western*, ou seja, as inflexões às matrizes do cinema industrial americano e aos *spaghettis* italianos são reconhecíveis, mas na inserção de procedimentos metalinguísticos, seja pela paródia de teor “esculachado”, seja pela atitude metacinematográfica de desvelamento do espetáculo cinematográfico, no início de *Meu Nome é Tonho*, o cânone ilusionista do classicismo é transgredido. O caráter intertextual e metalinguístico menos se associa a uma apropriação direta ou “respeitosa” ao cânone clássico, funcionando como ocorrência paródica que desestabiliza os parâmetros do gênero *western*. Tal aspecto, aliás, parece se inserir até no figurino.

Em *Meu Nome é Tonho*, apesar do figurino ser revelador do gênero na abertura, há roupas são mais simples, muitas até descosturadas, desmazeladas, ou seja, distantes de uma tentativa de mero decalque do gênero. Assim, o figurino compõe com o corpo do ator uma caracterização que beira a irrisão e o grotesco. As camisas, por vezes, estão abertas e desalinhadas ao corpo do ator e os chapéus nem sempre são tradicionais de *cowboy*. Um dos peões, por exemplo, usa um típico chapéu de cangaceiro nordestino, provocando uma espécie de desajuste na representação da estirpe cultural. Em *A Herança*, a modificação física pela qual Omeleto passa é transmitida pela mudança de trajes. No início o personagem usa ternos alinhados e limpos e ao final está de camisa aberta, barba e cabelos sem corte e o rosto levemente sujo com a terra. Naturalmente pode-se ver aí um resultado da progressão dramática

da trama, em que os heróis são afetados fisicamente pela narrativa e incorporam as lutas corporais e duelos. Todavia, o sujo e o asqueroso são uma anti-retratação dos tradicionais americanos, em que o *cowboy* é intocável, mantendo sua aparência de mito intocável.

Se em *Rastros de Ódio*, de John Ford, de 1956, Ethan é o mito da luta "civilizatória" na empreitada de expansão do homem branco, invencível e seus homens possuem a consciência do motivo da empreitada, no *western* avacalhado de Candeias, com *Tonho* o bando de Manelão se aproxima de uma retratação que oscila entre o pastiche e a paródia agressiva, levando a uma representação da degradação do próprio mito. As risadas dos personagens, de teor grotesco - que constantemente podem atormentar o público - de certo modo satirizam os belos *cowboys* de faroeste clássico. Tonho, personagem central, tampouco se aproxima da figura de Ethan e de outras efígies do *western* clássico. Trata-se de um herói que não tem um histórico consagrado de lutas, foi criado por uma família de ciganos e possui caráter questionável, uma vez que engana um homem para vender seu cavalo, um animal com problemas na visão. O teor de humor e de irrisão também comparece no momento em que Tonho prende o bando de Manelão e os obriga a dançarem juntos e nus em coreto da cidade. Em seguida, mata-os.

O Homem que Matou o Facínora, de 1962 e também dirigido por Ford, é um *western* com tema similar a *Meu Nome é Tonho.* É a história de como um homem, senador Stoddard, matou o vilão Liberty Valance que aterrorizava a região, tudo em um *flashback* de 25 anos. A primícia é a possível versão de como um homem, simples e inexpressível, torna-se um herói, uma lenda. Tonho apresentaria, em visão aparente, proximidade com Stoddard, pois também não busca reconhecimento do seu feito, matar Manelão e livrar a pequena cidade do malfeitor. Mas Tonho se apresenta desde sempre como um anti-herói dentro do próprio enquadramento do bandoleiro ou do cowboy, ao contrário de Stoddard, um almofadinha. Tonho é, assim, um *cowboy* "desfigurado" em sua efígie: nada belo, grotesco nos gestos, sujo, desalinhado, como uma sátira ao modelo clássico *hollywoodiano*.

Para a chave satírica do filme apresenta-se o excessivo uso de *close-ups*, ora em peças de vestimentas e acessórios como chapéu, lenço amarrado ao pescoço, esporas nas botas e cinturões cheios de munições dos homens do filme, ora fechando em plano fechado nos rostos das personagens que fazem parte do banco do Manelão, especificamente nas bocas e dentes durante longas cenas de risos com teor de

perversidade. O fechamento intertextual do filme se dá com as sequências que seguem após a exibição das risadas, sempre dada por violência sem precedentes e com profunda abjeção.

A primeira sequência de cenas de brutalidade acontece aos 18 minutos, quando o código para iniciar sessão de tortura ao “amigo” de Manelão é dado por ele com um belo *close* de um sorriso no rosto. Em seguida, cenas de violência serão intercaladas com *closes* de faces que assistem com gargalhadas a barbárie e imagens de um matador sempre em *contra-plongèe* e plano americano, em caracterização do *cowboy* dos tradicionais *westerns*. Observa-se que a montagem da narrativa clássica é quebrada e há a transgressão de elementos morais caros aos *westerns*, a morte não é honrada e tão longe está da noção de defesa da expansão territorial, como os filmes norte-americanos. A morte recebe gargalhadas de deboche evidenciadas pela montagem e pelos *closes* de Candeias.

Figura 73: Sequência de cena em composição satírica ao western clássico em Meu Nome é Tonho.

É possível então perceber que Candeias tem inflexões diretas ao gênero do *western clássico*, como as produções de John Ford, mas seu gesto cinematográfico é desobediente, posto em chave reversa da glorificação heroica. *Meu Nome é Tonho* e *A Herança* são referenciais à estética visual e temática, porém, também estabelecem profunda tensão com o gênero canônico, marcando, então, indicativos do Cinema Marginal. *Zézero* não se aproxima de um faroeste, trata-se da trajetória de um imigrante manipulado por meios de comunicação que vai em busca da sorte em uma grande cidade, promessas de um sonho sustentado pela Loteria Esportiva ou Baú da Felicidade, produtos midiáticos da ditadura na década de 60 e 70. *A Margem* parece

destoar dos demais filmes, porém, também sensibiliza-se com os tipos - em que o dado sociológico dirige-se ao alegórico - que se encontram à marginalidade da urbanização.

Dos quatro filmes analisados pode-se afirmar que há algumas associações temáticas, de um lado *Meu Nome é Tonho/A Herança*, de outro lado *A Margem/Zézero*. Em *A Margem* se estampa desde o início a separação da cidade grande e o ambiente de exclusão. Em *Meu Nome é Tonho*, a dominação das terras impostas pela força e o medo e em *A Herança* a briga por terras que não incluía o pensamento sobre aqueles que nelas nasceram e a cultivaram parecem funcionar mais como força motriz da diegese para uma revisitação nada referente ao *western*. Já em *Zézero* a busca por um espaço com promessas de sorte de quem foi ludibriado se faz por uma estética que radicaliza o desagrado ao cânone cinematográfico.

Em *Meu Nome é Tonho*, certamente muitos espectadores foram aos cinemas esperando encontrar um tradicional *bang-bang*, mas foram surpreendidos pela denúncia da grilagem, violência, risos aterrorizantes e total abjeção pelo ser humano e as suas condições de pertencimento ao seu espaço, no caso, sua terra. O poder da bala é mais forte. Em *A Herança* a reforma agrária é declarada nos instantes finais e induz à reflexão sobre quem seriam os verdadeiros merecedores daquelas terras. No entanto, mais do que um delineamento temático relevante, tais filmes saem do "prumo" cinematográfico convencional, ou ameaçam desestabilizá-lo.

Em entrevista veiculada em 2001 na Tv Cultura ao programa *Provocações* de número 41, Candeias afirma que seu cinema é regionalista e contraria a "fama" que teria por fazer um cinema de linguagem difícil. "Posso ser instintivo, tudo isso que falam por aí, mas tem uma coisa que ninguém percebeu é que meu cinema é pra lá de racional". Essa característica apontada pelo próprio diretor é perceptível não só em sua estética. Se o Cinema Novo ficou conhecido pela estética da fome, o cinema de Candeias poderia ser conhecido como a *estética da crueza* e do primitivismo. A câmera aberta para a o olhar do espectador "explorar" o ambiente, o *zoom* que leva o olhar do espectador ao objeto, o enquadramento comum aos filmes de gênero convivendo com uma anti-representação heróica, as falas verbais somente em momentos necessários, a valorização do silêncio, a supervalorização da imagem "gratuita" de *A Margem*, tudo isso é indiciador de um cinema pouco afeito à concessão comunicativa de *mainstream.* Em *Zézero* há a inserção de telas brancas entre as cenas de sexo e o uso de *zoom* em velocidade alta que aparecem como quadros que,

às vezes, podem não ser percebidos. Em *A Margem*, aparição de um homem lendo um livro de Emmanuel Kant em uma sequência sem que tivesse relação direta com a narrativa é um exemplo de um caráter "ilógico". Ainda em *A Margem*, o teor antinaturalista impregna as cenas que sugerem as mortes das personagens, no viés da alegoria.

Ora, seria então possível aproximar os filmes de Candeias analisados neste trabalho do conceito de Política de autor? Nossa visão lançada em momentos analíticos aponta que os quatro filmes são inerentes a uma estética que não se assemelham sempre em conjunto, o que afasta Candeias de uma reiteração estilística marcada. *Meu Nome é Tonho* e *A Herança*, ao dialogarem com a mesma inclinação ao *western*, apesar do grau paródico que exprimem, apresentam traços estilísticos também afins. Já em *A Margem* e *Zézero* certa afinidade temática não significa associação estilística "coerente". Ainda assim, há, como vimos, certos procedimentos que indicam um manejo reiterado de processos e certas afinidades no plano de expressão, embora não formem um todo coeso. Nesse sentido, o cinema de Candeias *tangencia* o autorismo.

A Política de Autor defendida pelos críticos da revista francesa *Cahiers du Cinéma* propõe a exclusão do gênero nos moldes de indústria cinematográfica, devido à massificação de formatos e linguagens. Porém, cineastas como Ford e Hitchcock foram mencionados pela revista por se mostrarem singulares em seus gêneros, inserindo matrizes reiteradas em um conjunto de suas obras. No caso de Candeias, apesar de *A Herança* e *Meu Nome é Tonho* apresentarem-se com características de filmes de faroeste, o rompimento com alguns cânones dos clássicos, como a montagem, as trilhas, cenários e personagens que representariam o homem brasileiro em paisagens nacionais em meio a pobreza e a miséria, apontam para certo fundo comum à experiência neorrealista parece ter influenciado Candeias, que a adicionou às suas ideias de gênero, uma estética crua e precária, oposta às epopeias de John Ford ou até mesmo de Sergio Leone, mas ainda aqui não se pode falar de um cinema de forte inflexão neorrealista.

Não se pode afirmar que Candeias se vinculou a um movimento cinematográfico nacional, apesar de Jairo Ferreira afirmar que *A Margem* teria sido precursora do movimento Cinema Marginal. O que se percebe é que os filmes analisados aproximam-se do Marginal em sua estética de precariedades; são filmes produzidos com reduzidos orçamentos, que criam narrativas às vezes fragmentadas

e com elementos transgressores até aquele momento no cinema nacional. Candeias, todavia, é marcadamente distinto do teor estético de diretores como Sganzerla e Bressane, por exemplo. Seu “primitivismo” estabelece um caminho solitário. A estrutura dos filmes analisados rompe com a estrutura clássica de oferecer uma narrativa que apresenta um herói forte e mítico, assim para provocar o público que não espera pelo o que vai receber das telas. Em nenhum deles pode-se identificar uma personagem com personalidade ou existencialista, são tipos que representam um todo social.

No cinema de Candeias, sua câmera faz um catálogo de tipos brasileiros, há mestiços, brancos, negros, caboclos deficientes, caipiras, migrantes e prostitutas que perambulam pelos cenários. Seus filmes produzidos entre 1967 e 1974 não são possíveis de serem classificados como pertencentes a um movimento, são narrativas construídas sem a intenção de enquadramento, mas, ao mesmo tempo, há proximidades claras com o cinema de gênero.

A autoria de Candeias não é determinante em suas obras. Mesmo nos moldes do *western*, identificáveis em intertextos com os clássicos do gênero, há transgressões que nos levam a uma noção de “abrasileiramento” ao estilo de Candeias, ao estilo do tema que lhe é caro em suas obras: uma leitura em que a promessa de modernização do país, o discurso de “Este é um País que vai pra Frente”, parece derreter-se no caráter ora pujante da alegoria de *A Margem*, ora com a derrisão dos *anti-cowboy* de *Meu Nome é Tonho*. Se o autorismo não é sustentado em seu cinema, ou seja, há dificuldade de fixação de uma estilística, ainda assim muitas vezes se pode identificar a "impressão digital” desse cineasta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como explanado na introdução desta tese, o percurso aqui realizado teve o propósito de avaliar até que ponto a marca do autorismo se associa à produção e Candeias no período do chamado Cinema Marginal, entre os anos de 68 e 74, Evocamos, pois, noções de autorismo contempladas principalmente pelas publicações da revista francesa *Cahiers du Cinéma* nas décadas de 50 e 60. Os dados bibliográficos levantados e as análises fílmicas realizadas conduziram até aqui um movimento analítico e reflexivo. Antes, todavia, realizamos certa contextualização de Ozualdo Candeias na história do cinema brasileiro, o reconhecimento de traços das condições culturais e sociais do período que, de algum modo, se comunicam ou se projetam sobre seus filmes, além de questões sobre o chamado Cinema Marginal, abordagens sobre a teoria da intertextualidade pautadas em Bakhtin e Kristeva, definições sobre cinema de gênero, com ênfase nas características do *western.*

As análises dos quatro filmes de Candeias que compõem o escopo deste trabalho, *A Margem* (1967), *Meu Nome é Tonho* (1969*), A Herança* (1970/71) e *Zézero* (1974), propiciaram o levantamento de questões em esfera interpretativa, no cerne da discussão sobre autorismo, o qual, como vimos, parece entrar em conflito com o "cinema de gênero".

Dado panorâmico histórico das produções do cinema brasileiro, ao lançar *A Margem*, Candeias delineia uma marca discursiva cinematográfica que sinalizava um vigor expressivo de grande destaque naquele contexto considerado por muitos como o de início de declínio do Cinema Novo. É possível dizer que, mesmo de modo discreto, em certa medida o filme se alinhava com o Cinema Novo, sobretudo ao dirigir-se aos "tipos brasileiros" excluídos. Mas o filme difere das linhas básicas cinemanovistas ao não propor uma dimensão utópica de superação de nosso abismo social, tampouco portar uma "mensagem" em vetor marxista. Abre caminhos para o chamado Cinema Marginal. A repercussão da estreia de Candeias foi considerável (como revelam algumas referências da crítica cultural cinematográfica indicadas pela pesquisa hemerográfica, aqui já expostas). O filme naturalmente gerou expectativa sobre o que o diretor faria em suas posteriores películas.

De fato, em *A Margem*, Candeias exprimiu certa originalidade, não só pelo tratamento temático singular, fazer sua câmera se aproximar do lumpemproletariado e divisar nele lirismo e "surrealismo", mas também por lançar às telas uma abordagem

cinematográfica pouco explorada no cinema nacional, com longos períodos de câmera subjetiva, *closes* e *zooms* pouco habituais, uma vez que se prestavam mais a acompanhar os passos dos personagens, seus gestos avulsos, do que subtrair uma "trama interessante", na narratividade em um filme com escassa audição verbal.

No longa que viria em seguida, *Meu Nome é Tonho*, Candeias deriva pelo cinema de gênero, com uma clara relação intertextual com o gênero *western*. Através da análise foram perceptíveis as referências aos clássicos do faroeste – a presença do cowboy que cavalga a esmo e duela com o malvado vilão, as roupas típicas como chapéu, cinto de armas e camisa xadrez, e os grandes espaços registrados em planos abertos e com profundidade de campo. No entanto, no interior desse "reconhecimento" do gênero, o filme estabelece desvios cruciais aos emblemas do *western*.

Tal caminho também está em *A Herança* que, partindo da adaptação de *Hamlet* de Shakespeare, também aponta ao *western*, apresentando alguns de seus elementos estéticos e temáticos conhecidos. Todavia, aqui não há o *cowboy* propriamente dito, mas um jovem que volta para a sua terra para vingar a morte de seu pai, que acaba por se dar em um típico duelo *spaghettis*, ao som de trotes de cavalos e longas cavalgadas.

Candeias exprime nessas obras um vetor paródico e até errático, transgressor, da sua versão do filme de gênero. Tonho é um cowboy às avessas, não possui o caráter elevado e emblemático dos heróis americanos, menos ainda as habilidades em duelos. Ele apanha, se machuca, é chacota de seus inimigos, se envolve em um possível incesto e consagra uma vitória somente nos últimos minutos do filme. Quase sempre ouvindo os risos exagerados das personagens que compõem o bando do vilão Manelão que marcam-se como o grotesco e o deboche.

Em *A Herança* a questão da terra é determinante no enredo. A estética do *western*, todavia*, deságua no* escracho e funciona como marca de subversão do próprio gênero, negando o classicismo, levando a estilização paródica ao limite do insólito. Nesse ponto o som é essencial, a sonoplastia é tomada por "descontinuidades" ou desconexões – tornando expressiva a pouca ou quase nenhuma manifestação verbal. A plasticidade sonora que parece irregular, fora de sincronia e "mal feita", faz do precário uma expressão singular. Em que outro cineasta brasileiro o *western* é parodiado com tal propositura?

Zézero retoma e insiste na noção de territórios de exclusão cosmopolita – o senhor da cidade grande em drástica separação com o protagonista imigrante e os espaços da cidade, em profundidade de campo, deixam claro o abismo de espaços sociais, sedimentado pelo tema da exploração da mídia e do sonho da loteria esportiva. Tudo é ritmado pela sonoplastia de uivos, latidos, sons de animais e *jingles* publicitários, narrações de rádio e tv - nos momentos em que o filme remete à problematização dos discursos do *mass media*.

Um recurso técnico de suposta predileção de Cadeias está no uso do *zoom*, de fato muito presente nos quatro filmes. O recurso se aplica, no âmbito da *mise-en-scène*, à pouca mobilidade das personagens e sua escassa verbalização. A tríade *zoom*, perspectiva e sonorização dá aos filmes de Candeias um "jeito único", um "jeito Candeias". Em linhas gerais, o *zoom* "fecha" em primeiríssimo plano ou em registros de olhares que se comunicam; a profundidade de campo funciona para segmentar, delimitar o semirrural do espaço das cidades em *A Margem* e "isola" o rural do urbano em *Zézero*; a sonorização contribui para a animalização do homem em sua miséria. Tais processos estéticos recorrentes nos filmes, – inscritos nas temáticas da exclusão urbana, exploração, alienação e reificação pela mídia e publicidade, e no tratamento do crime da grilagem e da reforma agrária - se dão como mais um elemento da cinematografia altamente estilizada de Candeias. Nesse sentido, embora Candeias abrace o *western*, - o "cinemão" clássico - são marcas de uma postura anticlássica.

Assim, nessa altura, em que ecoa o subtítulo desta tese ("entre o autorismo e o cinema de gênero") deve-se apontar como um dos principais saldos de nossa empreitada em que o gênero *western* em Candeias é submetido a uma espécie de desvio crucial. Nesse ponto, deve-se levar em conta que a subversão do clássico *hollywoodiano* ou até mesmo dos *spaghettis* italianos encontra no seu cinema uma singularidade, uma vez que é distinto do modo como tantos outros diretores do chamado Cinema Marginal realizam a transgressão da cultura cinematográfica da matriz mercadológica e industrial por excelência do cinema mundial, Hollywood. Há uma tensão entre os gêneros de *western* e o "estilo Candeias". Na própria tensão ou conflito decisivo entre autorismo e "filme de gênero" parece residir muito da importância do cinema de Candeias para a discussão dos caminhos do cinema brasileiro. No âmbito do tratamento temático e das situações narrativas, ao mesmo tempo em que o *cowboy* possui caráter duvidoso, em *Meu Nome é Tonho* e *A Herança* ele não tem motivos nobres e muito menos busca redimir uma comunidade. A vitória

de Tonho é suplantada pela possibilidade do incesto. No fim do filme, a personagem feminina é uma “dama às avessas”: na última cena levanta as saias, como dançarina de cancã, e mostra o sexo, em tom de suas partes íntimas em escracho e deboche. Tal “desobediência” no plano das situações narrativas encontra no discurso audiovisual marcas de singularidade, como aqui buscamos demonstrar, as quais são a própria negação do caráter padronizado, antipessoal, do “filme de gênero”.

Como em tantos outros diretores brasileiros, as dificuldades de fazer cinema para Candeias também foram determinantes para conduzir a precariedade como marca expressiva; a falta de “bons atores” conduz a um modo de estilização como marca de linguagem, a falta de recursos utilizando as consequências disso como fator narrativo. Para Candeias, fazer cinema “a qualquer custo”, “de qualquer maneira”, levou os filmes que aqui analisamos a dimensões de uma cinematografia que, mesmo que não receba a designação autoral com letra maiúscula, tangencia o autorismo.

Retomemos, de outro modo, o eixo de tensão. Candeias não é um diretor para o qual se pode afirmar um autorismo “em essência”; mas ele tangencia o autorismo no modo como aborda de modo certamente peculiar - distinto de outros “marginais - o “cinema de gênero”. Em diversos momentos, quando seus filmes parecem se reconhecer como “filmes de *cowboy*”, seu cinema parece inviabilizar a possibilidade de um cinema de autor, porém em outras situações ou cenas, há a singular marca de invenção, a recriação do *western* com uma “linguagem Candeias”. Há, então, uma contradição rica em Candeias – uma articulação com o autorismo, que é muito forte em *A Margem,* e em alguns momentos certo recuo dessa possibilidade. Ainda assim, em diversos momentos reconhece-se a marca da recriação idiossincrática em *Meu nome é Tonho* e *A Herança*. Em *Zézero,* o cinema de Candeias tangencia de modo mais enfático o autorismo.

É bastante conhecido o modo como Paulo Emílio refletiu sobre a posição do Brasil no cinema mundial em seu artigo *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (2016), ao discutir como o cinema se comporta na vida dos países de terceiro mundo que, via de regra, são submetidos a uma cultural colonial dominante com os fluxos cinematográficos norte-americanos. Jean Claude Bernardet em *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História* (1979), comenta que as chanchadas da Atlântida, em sua grande maioria, não foram exatamente uma paródia do cinema americano, mas aproximavam-se do decalque, do mero pastiche. Ele cita a exceção nos filmes de Carlos Manga, fortemente paródicos das matrizes hollywoodianas.

Pode-se considerar que Candeias está no momento do cinema brasileiro ainda muito marcado pela necessidade de negação da hegemonia do cinema norte-americano, processo iniciado com o Cinema Novo. No bojo cronológico do que era designado como Marginal e *underground*, a singularidade de Candeias parece estar na mesma sintonia da tensão que seu cinema estabelece: assinala características dos gêneros, mas com toques de uma autonomia formal. Com isso, Candeias construía, naquela altura do final dos anos 60 e início dos 70, uma obra que comportava potência criativa e poderia estar livre das amarras da censura, ou seja, o inofensivo “filme de gênero”, mas não deixando de atingir a realidade brasileira (temas como reforma agrária, grilagem), em chave intertextual e metalinguística pela incursão no *western*.

Não se pode afirmar que Candeias exprime o autorismo de modo pujante, tampouco que faz parte de um modelo de cinema nacional capaz de ser levado como um projeto de grupo. Aliás, nesse sentido pode-se afirmar que se trata de um cineasta solitário. Mas pode-se registrar que a “marginalidade” do cineasta se encontra em uma subversão das formas clássicas e do *mainstream* com toques de singularidade, as quais se expressaram de modo inequívoco já em *A Margem*.

Os filmes analisados levaram à compreensão de que, não obstante o cinema de Candeias não poder ser considerado autoral dentro da moldura teórica pautada na *Cahiers du Cinéma*, pois há inflexões claras ao “cinema de gênero”, pois, tendem a uma "impessoalidade", seu modo de subverter os paradigmas desse mesmo “cinema de gênero”, o *western*, tangencia, aponta para sinais (modestos?) de autorismo. Assim, Candeias teria espaço que parece ser só seu dentro da história do cinema brasileiro: seu cinema “a qualquer custo” parece comportar lampejos de um estilo próprio e limites nesse mesmo caminho “pessoal”. Um cinema “a meio caminho”? Sem buscarmos uma resposta definitiva ou definidora, melhor parece ver o “caso” Candeias do contexto de final dos anos 60 e início dos 70 como um fértil exemplo para a reflexão sobre os (des)caminhos do nosso cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno César Pereira de. **Boca do lixo: cinema e classes populares**. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284244?mode=full Acesso em: 23 jav. 2020.

ALTMAN, Rick. **Los géneros cinematográficos**. Barcelona: Paidós Comunicación, 2000.

ANGEL, Henri. **Qual é o autor de um filme?**. Revista A cena muda, ed. 40, 1949. Rio de Janeiro. Disponível em versão digital em: http://memoria.bn.br/pdf/084859/per084859_1949_00040.pdf. Acesso em 06/04/2019.

ÂNGELO, Vito. Zézero. **Portal do Cinema Brasileiro**, São Paulo, 2005. Disponível em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/candeias/filmes/medias/04_04_01.php. Acesso em 14/08/2020.

APPADURAI, A. **Dimensões Culturais da Globalização: a modernidade sem peias**. Editora Teorema. Lisboa, Portugal. 1996.

ASTRUC, Alexandre. **Naissamce d'une nouvelle avant-guarde: la caméra-stylo.** Publicado em L'écran français, edição 144 em 20 de março de 1948. Tradução. Disponível em: http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm. Acesso em 26/12/2019.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema.** Editora Papirus, 2006, Campinas/SP.

AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas**. Editora Papirus, 2004, Campinas/SP.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)**. Editora Hucitec/Unesp, 1993, São Paulo.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. Editora Martins Fontes, 1997, São Paulo.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Editora Hucitec, 1999, São Paulo.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. 4. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Edunb/HUCITEC, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Org. Paulo Bezerra. Editora 34, 2016, São Paulo.

BARTHES, Roland. "**Texto (teoria do)**. In Inéditos, Vol 1. Martins Fontes, 2004, São Paulo

BAZIN, André. **O Cinema: Ensaios**. Editora Brasiliense, São Paulo/S. P, 1992.

Bazin, André. **'De la politique des auteurs'**. Cahiers du Cinema 70, April 1957.

BAZIN, André. **O mito do cinema total.** In: O Cinema: Ensaios. Editora Brasiliense, São Paulo/S.P, 1992.

BERNARDET, Jean-Claude; REIS, Francis Vogner**. O autor no cinema: a política de autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960.** São Paulo. Editora Senac. 2018

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

DESBOIS, Laurent. **A odisséia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus.** Editora Companhia das Letras, São Paulo/SP, 2016.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. **CRÍTICA DE CINEMA EM O TEMPO** - 1953. Disponível em: http://bresserpereira.sitepessoal.com/Works/CriticaCinemaOTempo1953.pdf. Acesso em: 10 de janeiro de 2020.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. **CRÍTICA DE CINEMA EM O TEMPO -1954**. Disponível em: http://bresserpereira.sitepessoal.com/Works/CriticaCinemaOTempo1953.pdf. Acesso em: 10 de janeiro de 2020.

BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas, SP. Editora Unicamp, 2013.

BORDWELL, David. **Cinema clássico holywoodiano: normas princípios narrativos**.In: Teoria Contemporânea do Cinema, vol.II. (Org.) RAMOS, Fernão Pessoa. São Paulo: Editora Senac, 2005.

BUSCOMBE, Edward (1970): **The idea of genre in American cinema**, en Screen vol. 11, núm. 2, 33-45.

BUSCOMBE, Edward. **A ideia de gênero no cinema americano**. In: Ramos, Fernão (org). Teoria contemporânea do cinema – Documentário e narratividade ficcional. São Paulo, Senac, volume II. 2005.

BUSCOMBE, Edward. **Ideias de autoria**. In: Ramos, Fernão (org). Teoria contemporânea do cinema. São Paulo, Senac, volume I. 2005.

CANUDO, R. (1995). **Manifeste des sept arts**. Paris: Séguier.

COSTA, Flávia Cesarino. CÁNEPA. **Cinema Paulista para além dos Estúdios**. In, RAMOS, Fernão Pessoa Ramos. SCHVARZMAN, Sheila. Nova História do Cinema Brasileiro. Vol 1. Ed. Edições Sesc, São Paulo/SP, 2018.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação Colonial?** Editora Companhia das Letas. São Paulo/SP, 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Vigo, Vulgo Almereyda**. São Paulo: Cosacnaify; Edições SESC-SP, 2009.

HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?,** In: Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. (SILVA, Tomaz Tadeu, org.) 5a. ed., Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2004, pp. 103-133

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique. L'avantgarde à la fin du XIXe siècle**. Lautréamont et Mallarmé. Paris: Seuil, 1974.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

NOGUEIRA, Luís. **Gêneros cinematográficos**. Covilhã: Labcom, 2010.

PEREIRA, J. Haroldo. **Para compreender uma revolução geológica do cinema – Realidade cinematográfica e o mundo real: neorrealismo italiano**. Revisa do Cinema, ed. 02, 1961. Belo Horizonte.

PEREIRA, Rodrigo da Silva. **Western Feijoada – O Faroeste no Cinema Brasileiro**. Bauru: Dissertação (Mestrado) Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação/Unesp, 2002

PRYSTON, Angela. **Diferença, pop e transformações cosmopolitas no Recife a partir do Movimento Mangue**. Revista Fronteiras – estudos midiáticos. VI(1):33-46, janeiro/junho 2004. Disponível em: http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/6576. Acesso em 24 de agosto de 2017.

PRYSTON, Angela. **Imagens periféricas: os Estudos Culturais e o Terceiro Cinema**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós- Graduação em Comunicação. Disponível em: http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/73/73. Acesso em 24 de agosto de 2017.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema Novo/ Cinema Marginal, entre a curtição e a exasperação**. In, RAMOS, Fernão Pessoa Ramos. SCHVARZMAN, Sheila. Nova História do Cinema Brasileiro. Vol 2. Ed. Edições Sesc, São Paulo/SP, 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite**. São Paulo. Editora Brasiliense. 1987.

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

REIS, Moura. **Ozualdo Candeias: pedras e sonhos na Cineboca**. São Paulo. Imprensa Oficial, Coleção Aplausos, 2010.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema**. São Paulo. Editora Cosac & Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SARRIS, Andrew. **Notes on the auteur theory em 1962**. Filme Culture, New York, nº 27, Winter, 1962.

SLOTKIN, Richard. **Regeneration Through Violence: the mithology of the american frontier, 1600-1860**. Wesley University Press, Middletown, Connecticut, 1996.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil.** São Paulo: Editora SENAC, 1999.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Paulo Emílio no Paraíso**. Rio de Janeiro: Record, 2002

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas. Editora Papirus, 2003.

TELLES, Angela T. **Ozualdo Candeias na Boca do Lixo: a estética da precariedade no cinema paulista.** São Paulo, Editora Educ: Fapesp, 2012.

TRUFFAUT, François. **Une certaine tendance du cinéma français**. In: Cahiers Du Cinéma, 1954.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo, editora Papirus, Campinas/SP, 1994.

VUGMAN, Fernando S. Wester. In: MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Editora Papirus, São Paulo, 2006.

XAVIER, Ismail. BERNARDET, Jean-Claude, PEREIRA, Miguel. **O desafio do cinema. A política de estado e a política de autores**. Rio de Janeiro. Editora Jorge Zahar, 1985,

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal.** São Paulo. Editora Cosac & Naif, 2012.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail**. O olhar e a cena**. São Paulo, Editora Cosac & Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo. Editora Duas Cidades e Editora 34, 2019.

FONTES HEMEROGRÁFICAS

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro. De 1967 a 1968. Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 20/01/2020

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro. De 1967 a 1968. Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 20/01/2020

REVISTA FILME & CULTURA. Rio de Janeiro. De 1967 a 1969. Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 20/01/2020.

CORREIO BRASILIENSE. Brasília, Distrito Federal. Edições de 1967. Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 20/01/2020.

O JORNAL. Rio de Janeiro. Edições de 1968. Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 20/01/2020

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife. Edições de 1968 e 1969. Disponível em: http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/. Acesso em: 20/01/2020

A FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo. Edições de 1968. Disponível em: https://acervo.folha.com.br/index.do. Acesso em: 20/01/2020

O ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo. Edições de 1967 a 1970. Disponível em: https://acervo.estadao.com.br/. Acesso em: 20/01/2020

TV CULTURA: São Paulo. Programa Provocações 41. Disponível em: https://tvcultura.com.br/videos/7553_provocacoes-41-com-osvaldo-candeias-bloco-01.html. Acesso em 30/05/2018.

SITE CONSULTADOS

CANDEIAS, Ozualdo R. (2001). Entrevista Contracampo. Revista de Cinema. Disponível em: http:/www.contracampo.com.br. Acessado em 15 nov. 2019.

CONTRACAMPO (2001). Revista de cinema. Dossiê Ozualdo Candeias, n. 25/26. Disponível em: http://www.contracampo.com.br. Acessado em: 15 de novembro de 2019.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A Herança. Direção: Ozualdo R. Candeias. Long Filmes Produções Cinematográficas, São Paulo, 1971, 35mm, p&b, 90 min.

A Margem. Direção: Ozualdo R. Candeias. São Paulo, 1967, 35 mm, P&B, 96 min.

Boca do lixo cinema ou Festa na Boca. Direção: Ozualdo R. Candeias.

Produção: Sady Scalante. São Paulo, 1976, 35 mm, p&b, 12 min.

Deus e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Copacabana Filmes, Rio de Janeiro, 1963, p&b, 125min.

Limite. Direção. Mário Peixoto. Funarte, Rio de Janeiro, 1931, Coleção Tesouros do Cinema Brasileiro, p&b, 35 mm, 120 min, silencioso.

Matou a Família e Foi ao Cinema. Direção. Júlio Bressane. Rio de Janeiro, 1969, p&b, 80 min.

Noite Vazia. Direção. Walter Hugo Khoury. São Paulo, 1964, Isto É Cinema Brasileiro n. 13, p&b, 98 min.

O Bandido da Luz Vermelha. Direção. Rogério Sganzerla. Riofilme e Sagres Vídeo, Rio de Janeiro, 1968, p&b, 92 min.

Uma Rua Chamada Triumpho 1969-70. Direção: Ozualdo R. Candeias. São Paulo, Cinegeral e Loin Filmes Produções Cinematográficas, 1971, 35 mm, P&B, 11 min.

Zézero. Direção: Ozualdo R. Candeias. São Paulo, 1974, 35 mm, P&B, 31 min.