



Ozualdo Candeias, um cinema da miséria

Ozualdo Candeias, un cine de miseria

Ozualdo Candeias, a cinema of misery

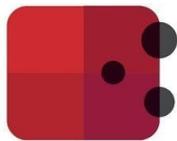
Beatriz Pôssa de Carvalho

Mestranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Licenciada em Letras pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro (RJ). Brasil.
E-mail: beatrizpossa99@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-6493-4333>

Manoel Ricardo de Lima

Doutor em Teoria Literária e Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professor do Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Bolsista de Produtividade do CNPq (PQ-2). Rio de Janeiro (RJ). Brasil.
E-mail: manoelricardo.lima@unirio.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9243-6597>

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Resumo: O ensaio trata de uma relação do cinema de Ozualdo Candeias com o surgimento do Cinema Marginal brasileiro e a sua proposição anárquica como política e, ao mesmo tempo, como há uma conversa impensada e perto do impossível com algo da literatura brasileira, desde a ideia de *Limite*, de Mário Peixoto, entre o filme e o poema, até a escritura da miséria de João Antônio.

Palavras-chave: Ozualdo Candeias; Cinema Marginal; Literatura brasileira; Miséria.

Resumen: El ensayo aborda una relación entre el cine de Ozualdo Candeias y el surgimiento del cine marginal brasileño y su propuesta anárquica como política y, al mismo tiempo, cómo hay una conversación irreflexiva y casi imposible con algo de la literatura brasileña, desde la idea de *limite*, de Mário Peixoto, entre la película y el poema, hasta la escritura de la miseria de João Antônio.

Palabras clave: Ozualdo Candeias; Cine Marginal; Literatura brasileña; Miseria.

Abstract: An essay on the link between Ozualdo Candeias' films and the spark of the Brazilian *Cinema Marginal* movement and its anarchic vein as politics and, at the same time, a free conversation, somewhat close to the impossible, with Brazilian literature, all the way back to the idea behind Mário Peixoto's *Limite*, between film and poem, reaching João Antônio's writings on poverty and misery.

Keywords: Ozualdo Candeias; Brazilian Marginal Cinema; Brazilian literature; Misery.

*um preto, um pobre, um estudante, uma mulher sozinha
blue jeans e motocicletas, pessoas cinzas normais
garotas dentro da noite, revólver: cheira cachorro
os humilhados do parque com os seus jornais
carneiros, mesa, trabalho, meu corpo que cai do oitavo andar
e a solidão das pessoas dessas capitais
a violência da noite, o movimento do tráfego*

Belchior

*Estou em pé na plataforma do
bonde elétrico e totalmente
inseguro em relação à minha
posição neste mundo, nesta cidade,
na minha família. Nem de
passagem eu seria capaz de
apontar as reivindicações que
poderia fazer, com direito, na
direção que fosse. Não posso de
modo algum sustentar que estou
nessa plataforma, que me seguro
nesta alça, que me deixo
transportar por este bonde, que as
pessoas se desviam dele ou andam
calmamente ou param diante das
vitrines. É claro que ninguém exige
isso de mim, mas dá no mesmo.*

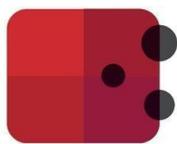
Franz Kafka

Ozualdo Ribeiro Candeias começou a fazer cinema de um modo muito singular. Mais ou menos em finais dos anos 1940, trabalhava como caminhoneiro e, em suas viagens infinitas pelo interior do Paraná, São Paulo e Mato Grosso, decidiu comprar uma câmera para registrar o aparecimento de supostos discos voadores. Passava horas dirigindo pelas estradas do país, numa época em que, segundo ele, “estava pintando muito disco voador” (Candeias, 2010, p. 50), e, por isso, precisava filmar os possíveis encontros com esses seres extraterrestres, pois entendia que ninguém acreditaria nele se apenas relatasse. Perseguindo essa ideia fixa, termina nunca se deparando, de fato, com os seres verdes ou azulados de outros planetas, mas foi apresentado ao prazer de filmar. Assim, passa os anos seguintes da sua vida aprendendo esse novo ofício, sempre guiado pelo desejo de contar histórias e torna-se, inicialmente, repórter cinematográfico, experimentando maneiras de inovar as formas de filmar, narrar e montar.

É na Boca do Lixo de São Paulo que Candeias aprimora o seu gesto com a câmera e com o cinema, trabalhando nas mais diversas funções: fotógrafo, produtor, roteirista, montador e diretor. Desde a década de 1920, devido à proximidade das estações ferroviárias (que facilitava o transporte das latas dos filmes), a região da Boca, no centro da cidade de São Paulo, foi ocupada por produtoras e distribuidoras cinematográficas, como a estrangeira *Paramount* e a brasileira *Vera Cruz*. Nas imediações do pequeno quadrilátero entre a Rua do Triumpho e a Rua Vitória, começaram a se instalar trabalhadores do audiovisual de toda a sorte, como atrizes e atores iniciantes, produtores esperançosos, diretores inventivos, técnicos de luz e de som. A região da Boca, entre os bairros de Santa Ifigênia, Luz e Campos Elíseos, passa também a abrigar boa parte da população mais pobre do centro de São Paulo durante os anos 1950.

No início da década anterior, o Bom Retiro foi o bairro escolhido pelo interventor federal Ademar de Barros, indicado por Getúlio Vargas, para ser a Zona de Meretrício da cidade de São Paulo. Segundo o levantamento do pesquisador Enio Rechtman (2015), as prostitutas foram confinadas ao bairro por determinação do poder público, sob a alegação de que o confinamento traria benefícios para a elite paulistana que habitava a região central da cidade, que “não queria conviver com esses tipos perigosos, causadores de desordens e violência, principalmente na noite de sábado quando aumentavam os transtornos” (Rechtman, 2015, p. 77). O confinamento das prostitutas no bairro do Bom Retiro perdurou até o ano de 1953, momento em que, às vésperas da comemoração do IV Centenário da cidade de São Paulo, o Estado decretou

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

o fim da Zona. Após forte repressão policial, os habitantes dessa região tiveram que migrar para a Boca do Lixo, nas proximidades do bairro. Quem enfrenta com força esse momento truculento é o escritor e repórter paulista João Antônio que figura em diversos dos contos que escreve o ambiente da Boca e seus desdobramentos e empenhos ao redor. Em *Paulinho Perna Torta*, por exemplo, um conto de 1965 que se esgueira entre a ficção e o relato, como quase sempre é a escritura de João, publicado no livro *Leão-de-Chácara* (1975), ele imprime o caráter descabido da violência policial sofrida pela população da Boca:

As mulheres engolem depressa tubos de tóxicos e despejam álcool no corpo. Os corpos pelados, sem pressa pelas ruas, vão às labaredas, ardendo como bonecos de palha. O horror é uma misturação. Gente, cantoria, grito; é esguicho d'água, é tiro, correria desnorteada. Xingação, berreiro, choro alto e arrastado, cheiro de carne queimada e fumaça. Voa de tudo pelas janelas. Quebram cama, cadeira, oratórios... Sangue se espirra no lixo da rua. [...] Meteu-se fogo também. [...] Eu nunca vi morte assim e sei lá como me aguento quieto, me remexendo por dentro e não podendo fechar os olhos (Antônio, 1975, p. 93).

Numa outra ponta dessa relação com a Boca do Lixo, Candeias, que foi morador da região, filma curtas documentais a partir daquele espaço, lugar, circunstância, sentido: *Uma Rua chamada Triumpho 1969/70* (1971) e sua segunda versão *Uma rua chamada Triumpho 1970/71* (1971), e *Bocadolixocinema ou festa na boca* (1976). Os dois primeiros filmes são montagens de fotografias feitas por ele mesmo na Boca, registros preciosos e intensos de grandes cineastas e técnicos anônimos que por lá circulavam e trabalhavam. O terceiro filme é um documentário sobre a festa de final de ano de 1976 na rua do Triumpho, organizada por ele, repare-se, para celebrar os grandes feitos dos cineastas da Boca daquele período, e que contou até com premiação (“Vênus Boca do Lixo” e “Miss Boca do Lixo”, por exemplo, eram algumas das categorias).

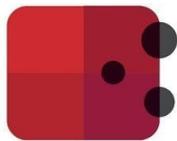
O que sem tem aí é um ambiente diferido da Boca do Lixo, quando coexistiam os fazedores de cinema, boêmios, marginais e prostitutas e, que, nesse amálgama, ao mesmo tempo, deixa emergir ao final da efusiva e militarizada década de 1960, o

chamado Cinema Marginal brasileiro. Ozualdo Candeias pode ser considerado um precursor desse cinema anárquico e arejado, um trabalho que se opõe diretamente à postura política convocatória do Cinema Novo, com Glauber Rocha e Leon Hirszman, dois de seus expoentes, num instante em que se encontravam quase esgotados os esforços artísticos e intelectuais após o golpe civil-militar de 1964. Ao lançar seu primeiro longa-metragem, em 1967, chamado *A margem*, Candeias antecipa, mesmo que não intencionalmente, o tipo de estética que começaria a ser popularizada no cinema da Boca do Lixo por cineastas como Rogério Sganzerla e Andrea Tonacci. O crítico José Carlos Avellar (2002) fez a seguinte contextualização do filme *A margem*:

Para melhor perceber o cinema de Ozualdo Candeias, e particularmente seu primeiro filme, convém inseri-lo nesse contexto: São Paulo, 1967, entre o Cinema Novo e Cinema Marginal, pouco depois da Vera Cruz, pouco antes da pornochanchada, entre o Instituto Nacional do Cinema e a Embrafilme – para usar apenas referências cinematográficas; entre o golpe de 1964 e o ato institucional nº 5 de 1968, para resumir o quadro político. Não porque o filme seja coisa datada, presa ao instante em que surgiu e que se esgote nele, mas porque o conhecimento do tempo que ele enfrenta ajuda a revelar, ao lado do que mais ou menos se propôs a realizar, tudo aquilo que incorporou da tensão e da invenção que o vento ia levando pelo ar (Avellar, 2002, p. 36).

Ou seja, é nesse momento de confusa transição que Candeias se insere definitivamente na cinematografia brasileira, realizando filmes que em sua inventividade é, ao mesmo tempo, pontapé do Cinema Marginal e síntese perfeita de sua proposta – até mesmo em seu título. De algum modo, essa proposição pode, com algum contexto, retomar o projeto de Mário Peixoto, que desdobra seu cinema entre o filme e o poema, em 1931, com o lançamento de *Limite* e, ao mesmo tempo, de *Mundéu*. O que sobra, como esperança incansável, entre *Limite* e *A margem*, é retomar num “anacronismo desprendido”, por exemplo, uma ideia de um jogo ainda não escrito: um cinema que não existia. Há uma questão aí – no termo, nas imagens, no pensamento e no procedimento –, que diz muito acerca de um desvio do caminho. Em *Limite*: três naufragos, um barco

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

à deriva, nenhuma fuga, nenhum retorno, planos imensos e, seguindo o que disse Marina Moros (2009) sobre o filme, “nada de margem ou de resistência, mas anacronismo desprendido. Nem atraso, nem nostalgia, mas desacordo temporal – e de lugar – com um cinema que não existia.” Seguindo o corte, Mário de Andrade, num texto publicado na Revista Nova em 1931, se impressiona com os poemas de *Mundéu*, quando Mário Peixoto escreve um cinema diferido de livros próximos ao seu, como o *Alguma poesia* (1930) de Carlos Drummond de Andrade, por exemplo. Tanto o filme como o livro armam um pacto, um vínculo, entre a terra e o mistério, nem luxo nem lixo, e uma virtude que Mário de Andrade (1997) denomina como “a inconsciência dos fatais”. Basta ver e ler alguns fragmentos e imagens do longo, forte e denso poema “Jongo”, de Mário Peixoto, com um elenco de personagens pretos, pobres, ferrados, porém dançando o jogo do jongo em dia de festa e muito álcool:

da imbaúba
do couro de boi
do fogo
e
do sol pra secar
pra temperar
saiu o condongueiro
zunindo na dança

pim bim bim bim bim bim bim piú
pim bim bim bim bim bim bim piú

temperador
itacaundi
 diu
itacaundi
 diu
itacaundi
 diu

barril grande
chamador

tum tum tum tum buicum bacum
tum tum tum tum buicum bacum

no terreiro vermelho
 incandescente
o suor dos corpos
o frenesi do jongo

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

o requebro dos quadris

no varjão quieto
o eco do tambor
a monotonia do canto
e o compasso do batuque
rolando
rolando

pela várzea afora
dentro da noite
clara de medo
no terreiro vermelho
o instinto à solta
nos olhos de desejo
nas bocas sensuais
através das labaredas loucas
subindo em espirais
gingando
curvando
enleando
doidas também
como a dança
o diabo no corpo
que sofre
ri
escancara a dentuça branca
a beijada larga
a língua vermelha
gosmenta
babando delírio
as chamas da fogueira
coleiam clareiam
caras infernais

tum tum tum tum buicum
bacum
tum tum tum tum buicum
bacum

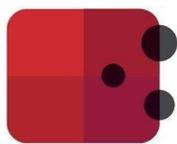
[...]

sobe poeira barrenta
que os pés chatos
carcomidos
de sola grossa
de crosta grossa
suspendem na ânsia dos pulos
dos gritos das umbigadas

[...]

branco quanto tá doente

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

manda chamar dotô
nego quando morre
foi cachaça que mato

[...]

sobre os corpos caídos
rolando no chão
em gemidos selvagens
o jongo continua
e o cheiro da cachaça
que sobe
governa tudo
desordem
giros
cambaleios

álcool no terreiro
deu tudo que pôde
fez tudo que pôde
nas horas que avançam
restam corpos tombados
inertes
e o círculo preto
da fogueira em cinzas

o batuque quebrou na noite
e a várzea pasma
e sacode o feitiço do encanto

do céu
desce um orvalho fino
peneirando os campos

(Peixoto, 1997, p. 45-53)

Em *A margem*, de Candeias, o elenco de personagens, urbanos e desajustados, perambula às margens do Rio Tietê, vagando pela inércia da subsistência em busca de comida, dinheiro e satisfação sexual. Caminham e aguardam um barco para levá-los, esbarrando, durante essa dolorosa andança, com cadáveres de amores antigos. É o barco, as personagens, a heterotopia e o viveiro de pobres que salta nas imagens dessa cinematografia, como se, em algum momento, essas imagens pudessem nos salvar. Tanto é que esse tipo de olhar sobre figuras e espaços marginalizados nunca abandonaria Candeias, que se dedicou a retratos por vezes duros, por vezes ternos, de uma população pobre e explorada. Descrito por Rubem Biáfara, em uma crítica de 1967 sobre *A margem*, como uma espécie de “Pasolini brasileiro” (e aqui bastaria ver

Accattone, do poeta italiano, com o genial Franco Citti), seu interesse por figuras como prostitutas, aleijados, mendigos e bêbados estão presentes como uma força propulsora de seus filmes, tanto que esse desenho e essa modulação de personagens, nos anos seguintes, se tornam frequentes no Cinema Marginal. Sobre esse tipo de cinema da Boca do Lixo, o crítico Paulo Emílio Sales Gomes, no ensaio *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*, de 1973, afirma:

Conglomerado heterogêneo de artistas nervosos da cidade e de artesãos do subúrbio, o Lixo propõe um anarquismo sem qualquer rigor ou cultura anárquica e tende a transformar a plebe em ralé, o ocupado em lixo. Esse submundo degradado percorrido por cortejos grotescos, condenado ao absurdo, mutilado pelo crime, pelo sexo e pelo trabalho escravo, sem esperança ou contaminado pela falácia, é porém animado e remido por uma inarticulada cólera. O Lixo teve tempo, antes de perfazer sua vocação suicida, de produzir um timbre humano único no cinema nacional (Sales Gomes, 1996, p. 104-105).

O signo do lixo se torna fundamental no cinema que passa a ser realizado na Boca, impulsionado por esse gesto impensado de Candeias. De um lado, o poeta concretista Augusto de Campos, à época considerado hermético demais, elabora um jogo gráfico no poema LUXO, de 1965, compondo a palavra numa abertura de páginas a partir de um seu oposto, LIXO. Esta sintomatologia do jogo social estava à vista, da luta de classes à luta das e com as imagens, quando o país se desenvolvia industrialmente, as cidades cresciam desordenadamente e uma imensa parcela da população padecia oprimida em seus meios frágeis de existência e sobrevivência:



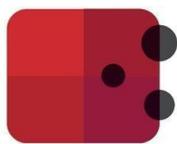
Figura 1: Poema LUXO (1965), de Augusto de Campos. Fonte: Campos (1979, p. 118)

É assim que tanto o Cinema Marginal quanto a literatura de escritores impertinentes como Assis Brasil (1929-2021), Campos de Carvalho (1916-1998) e João Antônio (1937-1996), por exemplo, se expandem em torno dessa oposição entre os que oprimem e os que são oprimidos. Há todo um pensamento em torno do caráter do subdesenvolvimento como uma espécie de diapasão ou mesura inespecífica desse período. O crítico e pesquisador Ismail Xavier, no livro *Alegorias do subdesenvolvimento*, publicado em 1993, dedica-se em especial a um filme mais comentado que *A margem*, também um marco do Cinema Marginal: *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. O olhar sobre o subdesenvolvimento nesse filme, para o autor, vem da ideia do “atraso como condição, modo de ser, dentro de um mecanismo infernal que define tal mundo como farsa, imitação degradada, conferindo-lhe o favor da síntese no emblema do lixo” (Xavier, 2012, p. 183). Ou seja, o ambiente da Boca do Lixo, e a matéria-lixo mais especificamente, é não só a origem do fazer cinematográfico dos realizadores desse tipo de cinema, mas também age como receptáculo de uma explicação ontológica da própria condição marginal. O cinema da Boca, a partir do momento em que percebe o lixo como “imitação degradada” do mundo, precisa encontrar ferramentas para a manutenção de uma nova lógica de existência, o que pode ser ilustrado pelo curta-metragem *Lacrimosa* (1970), dos cineastas Aloysio Raulino e Luna Alkalay, em que vemos uma tela com os dizeres “o lixo é o único meio de sobrevivência”.

Nas palavras do próprio Candeias: “quase sempre os troços que eu invento têm um pouco disso: eu saio na rua e tropeço nas coisas. Umas eu chuto e outras não, eu levo pra casa” (Candeias, 2002, p. 28). Por isso, é descrito pelo crítico e cineasta Jairo Ferreira como “marginal entre marginais”, “um dos raros cineastas brasileiros a andar a pé por sua cidade” (Ferreira, 2016, p. 42). O signo do lixo e sua relação com a Boca também são elementos evocados por Candeias em *As Bellas da Billings*, de 1987. O longa acompanha a vida de profissionais das ruas de São Paulo e se inicia com lixeiros fazendo a coleta na região do Morumbi até o centro, na Rua do Triunfo. Ao parar o caminhão frente a um grupo de artistas de rua, um lixeiro vende uma bolsa para o protagonista Jaime, que carrega nas mãos livros de Platão e de Charles Bukowski. É a partir da aquisição da bolsa encontrada no lixo que Candeias segue Jaime em suas perambulações pela cidade em busca de suas irmãs, acompanhado de um violeiro, interpretado por Almir Sater, com quem esbarra no meio do caminho.

Logo no início da fita, o malandro Jaime para na frente do Bar Soberano, muito

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

frequentado por cineastas no auge da produção da Boca do Lixo, e remonta para o violeiro o passado de glórias daquele lugar com um ar nostálgico. Dentro do bar estão Ody Fraga, Carlos Reichenbach, Jairo Ferreira, Inácio Araújo (todos cineastas ou críticos atuantes durante o auge da Boca) e o próprio Candeias, e Jaime decreta: “Ah, mas a Boca não é mais aquela...”. A mãe de Jaime e suas irmãs, Aspásia e Verônica, vivem em uma casa próxima à represa Billings, e pegam restos de comidas de restaurantes para conseguir matar a fome e dar de comer às galinhas. As imagens dos personagens devorando com as mãos os alimentos que estavam no lixo não são poucas: a janta de macarrão com ovo cozido e restos de carne é a mesma todas as noites e há sempre mais convidados à mesa improvisada. A temática da miséria e da fome é recorrente não apenas nesse filme, mas em quase todos, em maior ou menor grau, na obra de Candeias.

O média-metragem *Zézero* (1976), parte da *Trilogia Proibida* de Candeias, também se destaca na obra do cineasta. No filme, uma sereia surge no deserto de uma zona rural como uma miragem e promete então a Zé (este nome-prefixo de “zero”) as promessas da civilização, mostrando seu corpo nu coberto de película de filmes e recortes de jornais, o convencendo a abandonar sua família e partir para São Paulo. Zézero então começa a trabalhar na construção civil, mas rapidamente vai se esgotando o dinheiro para enviar para a família no interior. Ao fim, o protagonista ganha na loteria, retorna ao lar e encontra sua casa vazia e sua mulher e filhos sepultados na terra árida. A sereia solta uma gargalhada e grita, em resposta, o que ele pode fazer agora com todo esse dinheiro: “enfiar no cu”. Em um texto sobre o filme, o crítico Carlos Augusto Calil diz:

Nessa parábola sobre a falácia da mídia e exploração sórdida dos precários trabalhadores rurais e urbanos, constrói-se uma implacável crítica do milagre econômico do regime militar. A condenação de Candeias é dupla: pelo viés moral e político. Contra o artificialismo da situação, as promessas, ilusão e engodo dos poderosos mancomunados. Contra a corrupção do sistema social. Para tornar o prato ainda mais indigesto, Candeias adota a feiúra deliberada como outra ferramenta de agressão à estética burguesa. Aqui não há lugar para o belo (Calil, 2002, p. 41).

Sobre seus trabalhos, Candeias afirma: “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 da plateia” (Candeias, 2010, p. 78). Nesse filme tido como o mais direto em suas críticas à ditadura militar (via comentário acerca da loteria), há pouco espaço para a beleza e a esperança. Há apenas a miséria, a violência, a ilusão da felicidade através do capital, o retorno ao lar e o encontro com os cadáveres. O crítico Inácio Araújo descreveu Candeias como o “cineasta dos destinos incompletos, mal formados, situados entre o milagre redentor e o silêncio espesso da imagem” (Araújo, 2002, p. 44). Isso também é porque *Zézero* se encerra de modo tão duro, com os gritos da sereia lhe informando o que fazer com todo aquele dinheiro, aquela esperança. Não há projeto ou propósito, há apenas a necessidade de intervir no mundo, intuitiva e inutilmente.

De modo semelhante, em *Aopção ou as rosas da estrada* (1981), Candeias também se debruçou sobre esses assuntos e impasses sociais. Essa fita assombrosa, por sua temática e estrutura, que toca no tema da prostituição, muitas vezes apresenta certos sentidos de filmes como *Viver a Vida* (1962), de Jean-Luc Godard, *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, ou mesmo *A ilha nua* (1960), de Kaneto Shindô, em suas imagens secas, esqueléticas. *Aopção* retrata a trajetória de mulheres trabalhadoras de zonas rurais que moram à beira da estrada. Elas abandonam a lavoura para se prostituir para caminhoneiros nas estradas, buscando meios de chegar à cidade grande. O próprio Candeias é um desses caminhoneiros que circulam pelo filme, protagonizando uma cena em que ri de um escrito na parede do banheiro do posto de gasolina.

Aopção é um filme silencioso, como boa parte das fitas de Candeias, autor de um cinema insubordinado, porém emudecido, porque é importante figurar os que não podem falar ou dizer, e possui talvez as sequências mais poderosas de seu trabalho. São impressionantes duas cenas de sexo, em específico: a primeira, em que um caminhoneiro bate com um martelo nas nádegas de uma prostituta e em seu próprio pênis, e a segunda, em que outro caminhoneiro usa graxa como lubrificação. Não há nenhum respiro até o final do longa, quando, já na cidade grande, são mostradas mulheres exercendo diversas funções, como operárias, caminhoneiras, motoristas de ônibus e coletoras de lixo. As mulheres leem jornais com fotografias dos personagens que acompanhamos durante o filme, seguidas das manchetes: “dama da noite é estrangulada às margens do Tietê”, “esfaqueada na Boca”, “operário participante de greve foi demitido e sumiu”.

O fim de *Aopção* remete, em partes, à operação que Candeias realiza em *Zézero*. Após as violências sofridas, os personagens imaginam um futuro possível, com perspectiva de melhora – um final feliz. Apesar disso, o que encontram é a morte, como em *Zézero*, ou a perpetuação do ciclo de miséria, como em *As Bellas da Billings* – em que temos, ao fim, o desabafo de uma mãe, que durante o filme transforma a virgindade da filha em moeda de troca, ao ver os baldes de restos de comida recolhidos em restaurantes sobre sua mesa para o jantar: “É por isso que as *coisa* não vão pra frente. Olha o que eles *joga* no lixo”. Há em todas essas fitas a exploração da força de trabalho e dos próprios corpos marginalizados (a prostituta, o operário, o mendigo) como única opção de subsistência no ambiente da cidade grande. Citando novamente João Antônio, há uma descrição sintética dessa situação em seu conto *Abraçado ao meu rancor*, retirado do livro de mesmo nome, de 1986, sobre a população proletária da cidade de São Paulo:

Gentes molambentas, caras enrugadas, pescoços de galinha, peles de fuligem de quem trabalha no puxe encalacrado e se raspa pra viver. Ou escapar com vida, livrar a cara nesta selva complicada. Complicadinha.

Viver... Viver é assim, aturdir-se? Aqui se batalha e aqui não se para. É preciso, hoje mais amanhã, se aturdir pelo trabalho. Assim fazem as pessoas e será provavelmente para se esquecerem de que vivem aqui. E bom não é. Mas viver é isto? (Antônio, 2001, p. 75).

Nesse sentido, é por essas razões que os personagens de Candeias atiram-se às ruas e conhecem cada canto da cidade que os excluem. No seu cinema inquieto, que tem a andança como ponto central, há proximidades com uma certa tradição de literatura urbana marginal, mas, acima de tudo, com certas postulações filosóficas, de tomada de posição radical contra o movimento do capital e o modo de vida pequeno-burguês. Seus personagens, é bom notar, nunca andam sós, e Candeias reivindica a cumplicidade como uma das maneiras possíveis de se colocar diante do mundo, ainda que, na maior parte das vezes, o destino de seus personagens caminhem inevitavelmente para o fracasso. Essa espécie de fraternidade entre as figuras marginais que protagonizam seus filmes está presente na relação de amizade entre os operários de *Zézero* e entre as prostitutas de *Aopção*, e na simbiose entre Jaime e o violeiro de

As Bellas da Billings – longa em que, aliás, encontramos diversas imagens simbólicas desse tipo de relação, como a de um homem que ajuda um deficiente físico a se lavar e a se locomover antes de um dia de trabalho pedindo esmolas no centro da cidade.

Foi nesses tipos que Candeias encontrou o objeto para seus trabalhos, não tendo encontrado os seres extraterrestres que almejava capturar com sua câmera, ao início de sua atividade cinematográfica. Foi com muita gravidade que buscou contar as histórias do que viu nos tempos em que andava pelas estradas do interior do país, ele mesmo “marginal entre marginais”. *Aopção* exemplifica bem como o cinema de Candeias, que tem como gênese essa perambulação pelas estradas, acaba desenvolvendo uma sofisticação de linguagem particular para retratar a miséria da experiência humana e do subdesenvolvimento. É um cineasta impensado que se vê, segundo ele próprio, “no trem da História, mas não na privada, nem no restaurante, nem estou dormindo. Estou na plataforma e às vezes vou para o limpa-trilho” (Candeias, 2010, p. 165).

Referências

ACCATTONE - Desajuste Social (*Accattone*). Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alfredo Bini, Cino Del Duca. Cidade: Pigneto, Roma. Arco Film. Itália, 1961. 117', sonoro, P&B, 35mm.

A ILHA nua (*裸の島 - Hadaka no Shima*). Direção: Kaneto Shinô. Cidade: Mihara, Hiroshima. Produção: Eisaku Matsuura, Kaneto Shindô. Kindai Eiga Kyokai. Japão, 1960. 96', sonoro, P&B. 35mm.

A MARGEM. Direção: Ozualdo R. Candeias. Produção: Ozualdo R. Candeias, João Bento Rodrigues, José Lienerski, Abel C. Rodrigues, Virgílio Roveda, Douglas R. Candeias, Gilmar R. Candeias. Cidade: São Paulo. Brasil, 1967. 96', sonoro, P&B, 35mm.

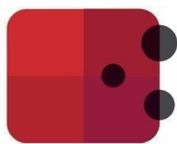
ANDRADE, Mário. A respeito de Mundéu. In: PEIXOTO, Mário. **Mundéu**. Rio de Janeiro: 7Letras, 1997, p. 9-12.

ANTÔNIO, João. Paulinho Perna Torta. In: **Leão-de-Chácara**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

ANTÔNIO, João. Abraçado ao meu rancor. In: **Abraçado ao meu rancor**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

AOPÇÃO ou as rosas da estrada. Direção: Ozualdo R. Candeias. Produção: Ozualdo R. Candeias, Zé Risonho, Alan Fontaine, Renato Petri, Virgílio Roveda. Cidade: São Paulo. Candeias Produções Cinematográficas. Brasil, 1981. 87', sonoro, P&B, 35mm.

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

ARAÚJO, Inácio. O limbo das almas e a anomalia dos corpos. *In*: ALBUQUERQUE, Heloísa; PUPPO, Eugênio (orgs.). **Ozualdo Candeias: 80 anos**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

AS BELLAS da billings. Direção: Ozualdo R. Candeias. Cidade: São Paulo. Candeias Produções Cinematográficas, Embrafilme, Secretaria de Estado dos Negócios da Cultura (SP). Brasil, 1987. 90', sonoro, cor, 35mm.

AVELLAR, José Carlos. Três notas sobre o que está no centro da margem. *In*: ALBUQUERQUE, Heloísa; PUPPO, Eugênio (orgs.). **Ozualdo Candeias: 80 anos**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

BOCADOLIXOCINEMA ou festa na Boca. Direção: Ozualdo R. Candeias. Produção: Sady Scalante. Cidade: São Paulo. Brasil, 1976. 12', sonoro, P&B, 35mm.

CALIL, Carlos Augusto. O marginal. *In*: ALBUQUERQUE, Heloísa; PUPPO, Eugênio (orgs.). **Ozualdo Candeias: 80 anos**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

CAMPOS, Augusto. **Viva a vaia**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CANDEIAS, Ozualdo R. Biografia: a margem da Boca. *In*: ALBUQUERQUE, Heloísa; PUPPO, Eugênio (orgs.). **Ozualdo Candeias: 80 anos**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

CANDEIAS, Ozualdo R. Depoimento de Ozualdo Candeias. *In*: REIS, Moura (org.). **Ozualdo Candeias: Pedras e Sonhos no Cineboca**. São Paulo: Coleção Aplauso - Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016.

IRACEMA, UMA TRANSA AMAZÔNICA. Direção: Jorge Bodanzky, Orlando Senna. Produção: Wolf Gauer. Cidade: Belém. Stopfilm. Brasil/Alemanha, 1974. 91', sonoro, cor, 35mm.

LACRIMOSA. Direção: Aloysio Raulino, Luna Alkalay. Cidade: São Paulo. Brasil, 1970. 13', silencioso, P&B, 16mm.

LIMITE. Direção: Mário Peixoto. Produção: Mário Peixoto. Cidade: Mangaratiba. Brasil, 1931. 118', silencioso, P&B, 35mm.

MOROS, Marina. Limite, de Mário Peixoto: um filme à deriva (ou sobre como restar entre a impossibilidade e a soberania). **Ômnibus**, n. 27, V, julho 2009. Disponível em: <https://www.omni-bus.com/n27/limite.html>. Acesso em: 26 jun. 2024.

O BANDIDO da luz vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: Rogério Sganzerla, Julio Calasso, José da Costa Cordeiro, José Alberto Reis, Paulo Villaça. Cidade: São Paulo. Brasil, 1968. 92', sonoro, P&B, 35mm.

PEIXOTO, Mário. **Mundéu**. Rio de Janeiro: 7Letras, 1997.

RECHTMAN, Enio. **Itaboca, rua de triste memória**: imigrantes judeus no bairro do Bom

Retiro e o confinamento da zona do meretrício (1940 a 1953). Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015.

SALES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória do subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

UMA RUA chamada Triumpho 1969/70. Direção: Ozualdo R. Candeias. Produção: Jorge Alberto M. Teixeira, Antonio Roberto de Godoy, Cesário Felfeli. Cidade: São Paulo. Cingeral e Longfilme. Brasil, 1971. 11', sonoro, P&B, 35mm.

UMA RUA chamada Triumpho 1970/71. Direção: Ozualdo R. Candeias. Produção: Jorge Alberto M. Teixeira, Antonio Roberto de Godoy, Cesário Felfeli. Cidade: São Paulo. Cingeral e Longfilme. Brasil, 1971. 9', sonoro, P&B, 35mm.

VIVER a vida (*Vivre sa Vie*). Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Pierre Braunberger. Cidade: Paris. Les Films de la Pléiade. França, 1962. 85', sonoro, P&B, 35mm.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

ZÉZERO. Direção: Ozualdo R. Candeias. Produção: Ozualdo R. Candeias. Cidade: São Paulo. Brasil, 1974. 31', sonoro, P&B, 35mm.

Recebido em: 18/04/2024 | Aprovado em: 10/06/2024