

Uma São Paulo de revestrés: Sobre a cosmologia varziana de Candeias *

* Este texto foi originalmente escrito em 1991, para um livro que acabou não saindo. Aproveitei-o sem retoques na tese de livre docência em março de 2007. A pequena revisão que fiz na presente versão inclui várias inserções pontuais, procurando manter o mesmo tom e concepção iniciais. Justificam-se, por alguns destes retoques, certos acréscimos na bibliografia.

RUBENS MACHADO JR.
ECA/USP

Resumo

Os filmes de Ozualdo Candeias criam um universo urbano singular desde seu primeiro longa-metragem, *A Margem* (1967). Com *Zezero* (1974), *O Candinho* (1975) e *A Opção ou as rosas da estrada* (1981), esse cineasta paulista surpreende o país revelando-lhe uma espécie de face oculta, graças a um novo estilo e ponto de vista.

Palavras-chave

Ozualdo Candeias; Cinema Brasileiro; Cinema Marginal; Cidade de São Paulo; Espaços de Exclusão; Relação Cidade/Campo; Análise de Filmes.

Abstract

“Ozualdo Candeias’ films create a unique urban universe since his first feature film, *A Margem (The Margin)*, made in 1967. With *Zezero* (1974), *O Candinho (The Little Candide)*, of 1975, and *A Opção ou as rosas da estrada (The Option or The Roses of the Road)*, made in 1981, this filmmaker from the state of São Paulo surprised his country showing it, thanks to a new style and point of view, a kind of hidden face.”

Key Words

Ozualdo Candeias, Brazilian Cinema, Underground Cinema, São Paulo City, Exclusion Areas, Relation City/Country, Film Analysis.

Impacto do Cinema Marginal

Os anos finais da década de 60 assistem o surgimento do Cinema Marginal, chamado também de Cinema da Boca ou do Lixo. Seus realizadores freqüentavam a região da Boca do Lixo, onde se concentram as empresas do comércio cinematográfico na cidade. O termo *cinema do lixo* obviamente indica também uma característica importante desses filmes, que era, sem dúvida, focar a deterioração urbana. Glauber veio a criar mais tarde o depreciativo Cinema Udigrudi para execrá-lo como macaqueação do *underground* americano. O apelido carrega dois sintomas do tempo. Enquanto imitação do cinema subterrâneo dos EUA, estes filmes ganhavam na ideologia cinemanovista o valor de um conteúdo de cunho imperialista; e depois, justamente quando o Cinema Novo procurava resolver o seu problema com o mercado, o que o levou ao projeto estatal da Embrafilme, eram por demais inconvenientes esses filmes mal acabados tecnicamente, radicalizando algumas das propostas centrais da própria estética cinemanovista.

De qualquer modo esse cinema acabou não se restringindo unicamente a São Paulo, ganhando expressão no Rio, um pouco em Minas e na Bahia. Pode-se pensar o Cinema Marginal como uma reação à situação cultural por que passava o país no período 1964-1968, com a politização das manifestações artísticas face aos fechamentos ocasionados pelo golpe militar. Neste sentido o Cinema do Lixo pode ser visto ao lado do movimento tropicalista que eclodiu principalmente na música popular e no teatro.

Tanto o Udigrudi como o Tropicalismo contrapõem-se não somente à situação oficial do país como também a recalque operado

durante anos pela mentalidade das esquerdas — ou, de outro modo, da camada culta de oposição — na tentativa de forjar uma arte e uma sociedade nos moldes de um projeto nacional que a ditadura vinha reprimir. Dentre as características deste projeto esquerdizante da *intelligentzia* oposicionista hegemônica (que foi ao lado do sindicalismo, alvo principal da repressão militar em 1964 e 1968) há uma idéia de Brasil emancipado da influência imperialista e de uma cultura nacional e popular que deveria ser afirmada. O Cinema Novo, o CPC, e o Teatro de Arena eram alguns dos baluartes mais criativos em sintonia com tal proposição.

A explosão anárquica tanto do Tropicalismo como do Cinema Marginal atacava não só o *status quo* como também a mentalidade desta oposição. É conhecido o episódio das fortes críticas nacionalistas ao uso da guitarra elétrica, estigma do *rock*, por Caetano Veloso e seus companheiros. Analogamente, o Cinema do Lixo “adota” estilemas e linguagens do cinema ianque. E fazia a sua mistura de elementos de diversas origens e extrações como num grande liquidificador que tenta reciclar e recombinar toda uma heterogeneidade cultural do país — de modo análogo à *geléia geral* tropicalista. Ora, nesta múltipla recuperação de culturas estanques e reprimidas fará vir à tona, como veremos, muito daquilo que o nosso cinema mais inteligente e culto vinha evitando nacionalmente.

O Cinema Marginal recupera uma série de aspectos considerados então “alienados” dentro do espectro de valores dominantes entre artistas e intelectuais. Não só o que era importado como aquilo que era aqui feito sob influência direta da indústria cultural internacional. Era assim que o Tropicalismo mantinha consideração pelo samba, o *rock*, a jovem guarda, o bolero, a bossa nova, a música sertaneja e a erudita. Opondo-se ao processo de filtragem seletiva dos cinemanovistas com relação às estéticas possivelmente “imperialistas”, que abrangiam o produto industrial de alta e de baixa extração, os marginais eram, ao invés, receptivos, e adotavam ecleticamente uma profusão de técnicas e materiais da indústria cultural nacional e internacional.

Deste modo o Cinema Marginal permite o afloramento da realidade múltipla que constitui a vivência urbana de uma metrópole.

Choca face ao Brasil idealizado pelo Cinema Novo, que resistia a associar a sua idéia de povo à modernização cultural que já se via por toda parte nas metrópoles. Suspeita-se assim que a própria paisagem da cidade grande esteja implicada no interior dos códigos cinemanovistas com a integração da presença imperialista à nossa cultura — materializada tal integração no progresso técnico que já vinha pulsando havia décadas junto à vida nacional nestes pólos urbanos, mesmo que desigual e injustamente.

Com os filmes marginais o cinema podia recuperar uma visão mais livre e espontânea da vida metropolitana. Ironicamente para com os postulados do Cinema Novo, bastava sair “com a câmera na mão e uma idéia na cabeça”, resgatando radicalmente a Estética da Fome glauberiana. No entanto, as primeiras captações desta nova realidade representada não esperariam tal articulação de idéias se concretizar enquanto debate público ou movimento artístico — o que só veio a ocorrer a partir de *O Bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. Antes disso surge *A Margem* (1967), filme de estréia de Ozualdo Candeias, muito importante para a formulação das propostas do Cinema Marginal, e considerado por muitos como a fita que inaugura o ciclo.

Com a chegada do Cinema Marginal a cidade ganha uma ótica inusitada, pois o seu ponto de vista não é mais o que vimos prevalecer no entre guerras e nos anos 50, ou então nos anos 60. Não é mais a ótica de quem procura partilhar o sonho dominante de cidadania nela produzido, nem de amargar os seus descaminhos sociais ou existenciais (Machado Jr., 1989, 2004, 2007). Trata-se de assumir o posto dos excluídos desta cidadania. Seja através da instauração de um olhar cândido e avesso às abstrações convencionadas pela gramática cultural e cinematográfica, seja pelo estilhaçamento de todas as convenções acumuladas. É o que eclode respectivamente n’*A Margem* e n’*O Bandido da Luz Vermelha*.

A esta altura o balizamento do olhar marginalizado remetia não somente ao plano da cultura e da política estabelecidas e válidas para os alfabetizados como também àquele plano que abarca o conjunto da sociedade. Neste “nivelar por baixo” se podiam confundir o Cinema Marginal e o *mainstream* feito na Boca do Lixo. Emerge

uma metrópole crua e, por assim dizer, vista pelo ângulo da barbárie. Por outro lado, além desta mimese da condição excluída, o cinema desdobra indefinidamente o seu interesse em várias direções, sobretudo as comerciais. Dá ensejo à comédia erótica e a uma série de gradações que tentariam conjumar barbárie e *status quo* — sobrevivendo aí uma frágil abordagem política entre os dois pólos, principalmente se considerarmos o conjunto da produção, da pornochanchada ao Super-8. À revelia de Glauber Rocha, a sua Estética da Fome poderia ser aqui interpretada muito radicalmente no sentido de um pragmatismo permissivo, numa espécie de Tropicalismo desmesurado, deixando na saudade a régua e compasso da vanguarda.

Há, entretanto diferenças estéticas consideráveis entre o conjunto básico de filmes que constitui o ciclo do Cinema Marginal; e mais ainda entre este e o cinema de Ozualdo Candeias, incluindo-se em especial *A Margem* (Xavier, 1985, p. 19-20). O que costuma ser apontado como distinção são características reais, embora um tanto genéricas e insatisfatórias enquanto categorias de análise: Candeias teria um “primitivismo” e um “lirismo” não só particularíssimos como inteiramente estranhos à estética marginal. Têm sido poucas, apenas menções indicativas e muito vagas, as aproximações com o realismo poético francês do entre-guerras, ou com Buñuel.

A tentativa de buscar realizadores aproximáveis de seu estilo nos levaria a outros cineastas paulistas também considerados singulares, como José Mojica Marins ou Aron Feldman. Talvez o único traço comum a se pesquisar de início indique-nos algo semelhante a um virtual autodidatismo na construção de seus próprios estilos, e uma certa crueza, que é identificada como elaboração pouco culta, ou derivada de um processo de formação “inculta”. De outro lado, na consistência do seu estilo é reconhecida uma elaboração técnica coesa e elevada, mesmo na simplicidade das soluções, por vezes da mais rústica. Sabe-se que foi não só um profissional bastante requisitado no meio, fazendo carreira especialmente em fotografia cinematográfica, como ocupou posição de destaque junto à comunidade profissional da Boca do Lixo, como atestam as pesquisas a respeito, os seus contemporâneos no *métier*, o livro de fotos que

publicou (Candeias, 2001), além de seus três curtas: *Uma rua chamada Triumpho 1969/70* (1971), *Uma rua chamada Triumpho 1970/71* (1971) e *Bocadolixocinema ou festa na boca* (1976).

A Margem

A Margem traz sem dúvida à cena um olhar inteiramente novo no quadro do cinema que então se conhecia. Seus personagens representam párias da sociedade e perambulam pelas imediações do rio Tietê. Logo vemos, portanto, que a designação contida no título diz respeito não só ao rio e afluentes dos arrabaldes paulistanos mas também à condição social dos enfocados. E, pensando bem, inclui-se logo a própria estética inusitada da narrativa que nos faz acompanhar intrigantes despossuídos a céu aberto, logrando a custo desenhar uma trama ao mesmo tempo naturalmente óbvia e difícil.

Da fauna humana que perambula pelas margens do rio destaca-se logo um tipo melhor vestido (Mário Benvenuti), quase um janota arrumadinho perto daquelas figuras bastante indigentes. O seu tique principal é arrumar o colarinho esticando o pescoço; mesmo quando semi-submerso nas águas fluviais em que fora lançado por brincadeira por uma desqualificada à qual parecia expor-se condignamente. Entre as pessoas que circulam no começo do filme, com efeito começa a desenvolver-se uma relação especial entre este engravatado e aquela rameira negra (Valéria Vidal) que o interpela docemente com um elenco vulgar de meneios sensuais. O que acontece nessa longa seqüência de cortejo pelas imediações do rio e da várzea descampada e abandonada, às vezes incipientemente industrial, outras inteiramente rural, assemelha-se a uma dança ritual feita de passos cuidadosos, olhares fingidores e uma movimentação coreográfica regida pela destreza rítmica do diretor.

Este casal vai aos poucos se aproximando mas o interesse mútuo vai, da parte de Benvenuti, se mostrando difícil, cedendo pouco a pouco à excitação de Valéria. A certa altura, quando se estabelece um interesse retribuído e ele já parece admitir com mais satisfação sua companhia, ela lhe chama a atenção para um casamento numa favela adjacente, mostrando-se impressionada com a figura da noiva.

Depois de idas e vindas, lá pelo meio do filme, ela aparece nas margens do rio, por seu turno, um tanto vexada e vestida de noiva. Ele, como sempre, cria suspense, com estranhos longes de condignidade. Dois dos convivas que entrecruzam seus caminhos pela várzea estão presentes nesse último momento de suposto casório, e manifestam alegria pelos dois que se entreolham com dificuldade. Em sua efusividade pedem para ser padrinhos do casamento e, quando os dois já parecem aceitar o ritual, tudo é interrompido pela chegada de uma viatura da polícia que parece interessada no noivo. Protela-se o enlace, assim como entre os dois haviam se protelado também os encontros carnais, cuja irrealização construía a hipótese lírica de um sentimento sublime que se preservava em meio à banalidade mais rasteira.

Inopinadamente este noivo surge assassinado à altura do meio da película, pouco após uma desabalada e solitária corrida. Os diálogos são raros, e nada acrescentam à compreensão da trama, que vive das sugestões ambíguas dos movimentos ou das nuances corporais e faciais dos protagonistas.

A partir da morte do noivo a ação vai acompanhar os demais “desqualificados” daquele *habitat* (Seria muito forçado dizer “habitantes” daquele *habitat*? Vagantes, os personagens de Candeias não são vinculados a espaços que se possam identificar com clareza como ambientes caseiros, privados, íntimos, de pernoite, ou mesmo *de estar*, num sentido convencional; e mesmo num sentido repostado em termos de moradia precária, favela ou “debaixo da ponte”, sem teto, não se verificaria propriamente um *habitar* no filme). O rapaz semi-abobalhado que queria ser o padrinho (Bentinho) continua à toa, cismando de quando em quando de levar uma flor que carrega consigo à mocinha loura da favela, que trabalha de copeira no Centro da cidade servindo café em escritórios, onde é molestada e atacada pelos patrões. Bentinho, por sua vez, nada consegue receber do falso paraplégico que conduz na jornada de mendicância. Num de seus deslocamentos a copeira é morta na rua por uma meretriz que lhe cruza o caminho com aparentes desavenças e, até onde se pode distinguir, tendo com ela notável semelhança fisionômica. Até o fim do filme seguem-se cenas intermitentes alusivas ao ritual fúnebre da

copeira, acompanhado do lamento de Bentinho, que não teve tempo nem talvez coragem de confessar-lhe o amor, que agora, delirante, parece conseguir realizar.

O filme termina como começa, num barco que atravessa o rio, antes vazio, agora ocupado por alguns desses personagens, cujas posturas persistem na ambigüidade que vem tensionar o banal com o onírico. A crueza do estilo de Candeias reside em parte nessa ambigüidade cênica, à primeira vista simples, que não parece exigir dos atores — em sua maior parte não profissionais — mais do que uma presença corporal, que emana certa postura natural compromissada somente com a expressão de um sentimento singular, singelo por vezes. Isso leva a uma *mise en scène* estranhamente compósita, entre banalidade e sonho. É sonho no sentido de compor uma proximidade palpável dos corpos, isolando-os do espaço que já parecem incorporar em sua presença expressiva e autonomizada. Qualquer especulação sobre o estilo “primitivista” elaborado de Candeias terá nos seus fundamentos oníricos um solo promissor, a exemplo dos parâmetros contemporâneos ou não da arte primitiva (Barou, 1993, p. 90, 117). Congênita, esta dupla dimensão do banal e do onírico traz na imagem o que é da ordem do espaço físico, contingente, mas também o que é da ordem do espaço imaginado pelos corpos, pelos personagens, em transcendência tênue, vagamente rastreadável.

O seu universo está ligado ao que os cientistas sociais definiriam como lumpen-proletariado, o exército de reserva que circunda o mercado de trabalho sem conseguir nele colocar-se. Essa camada social integrante de toda a sociedade capitalista pode fornecer mão de obra incessantemente às sociedades industriais que a marginalizam. Não costuma ter, um pouco como a classe média, uma ideologia correspondente ao seu processo material de sobrevivência, tal como a teria a burguesia, o operariado ou o campesinato. Mendigos, ladrões, prostitutas, marreteiros, ambulantes e toda a sorte de atividades instáveis que fazem a marginalia urbana é desprovida muitas vezes daquela imagem carregada, pitoresca ou exuberante que o olhar dos integrados ao sistema, confundido ao da indústria cultural, costuma produzir.

Mas também a categoria de lumpesinato não apreende inteiramente o mundo d'*A Margem*. Se aquele *zanzar para nada* dos personagens indica uma dispersão da vida social (sem vínculos estáveis e determinados com seu processo de produção), notaremos que este *zanzar* é composto da objetividade de *caminhadas*, incessantes e decididas, ao longo do filme. Se o ambiente emana a *desolação* do abandono e da ruína, temos que notar a segurança e a destreza do olhar que a surpreende. Para esta contradição-em-termos entre segurança e desolação também contribui a trilha jazzística executada pelo Zimbo Trio, num certo sentido diametralmente oposta à miséria da cena. Circula pelo filme, vivificando-o, um vigor cuja origem é ignorada.

Quando, nos filmes seguintes, Candeias aborda o universo sertanejo ou caipira com uma autenticidade igualmente inusitada e uma familiaridade desenvolta, julgamos esbarrar numa vertente sólida da formação de seu estilo cru capaz de recriar a ingenuidade do olhar cinematográfico sobre o urbano. Vai nisso também a ajuda de uma correlata aura que passou a acompanhar seus filmes dizendo respeito à origem do autor, que teria largo conhecimento do interior brasileiro graças à profissão anterior de caminhoneiro. E, com efeito, depois do episódio "O acordo", no longa *Trilogia do Terror* (1968), de *Meu nome é Tonho* (1969), *A Herança* (1971) e *Caçada Sangrenta* (1973), todos eles ambientados no campo, filma dois médias-metragens que marcam um regresso, uma retomada do urbano: *Zezero* (1974) e *O Candinho* (1975).

Orbitários da metrópole

Tanto *Zezero* como *Candinho* são personagens rurais atraídos para a cidade grande, impulsionados respectivamente pela miséria e pela violência do campo. No primeiro caso, à beira da trilha da necessidade, *Zezero* topa com o que seria uma insinuante sereia prometendo-lhe uma cornucópia de maravilhas da sociedade de consumo. Vindo para São Paulo o caipira é recrutado a partir de suas andanças pela cidade assim que chegado na estação ferroviária, para trabalhar na indústria da construção civil.

Acompanhamos então o rude cotidiano de um excluído cuja cidadania se resume ao trabalho pesado, a ouvir o radinho de pilha, jogar na loteria esportiva, e lambuzar o dedão no dia do pagamento. Quando sobra algum, pegar uma biscate das mais baratas nos arrabaldes varzianos. Quando nem isto é possível ele se resigna à masturbação imaginando ao som de cuíca uma espécie de colagem de fotografias de revistas para homens. Tal montagem funciona como preâmbulo de sua premiação na loteria esportiva. Quando retorna ao interior, carregado de produtos e de mercadorias, não encontra mais a sua família. Quem lhe avisa da desapareção dos seus é a mesma sereia cabocla que lhe anunciara a cidade grande. Perguntando a ela o que fazer então com aquilo tudo que conseguira, obtém a resposta mais óbvia e crua: — “Enfia no cu!” — Esta frase é repetida cada vez mais soletrada, e em planos mais aproximados da boca da sereia, até congelar-se a imagem, com ela fechando-se para a tônica final, num close, que faz jus literalmente à obscenidade pronunciada.

O fato de ter Candeias utilizado a expressão chula não é exatamente o que choca. A exclamação de Zezero ao ganhar na loteria, bem como as cenas de sexo tal como ele as filmou chocam igualmente. De outro ângulo, diríamos que chocam tanto quanto as passagens do filme que nada teriam de obscenas. A coerência formal do filme é tão patente que nos surpreende que as passagens “chulas” não se destaquem, já que *um mesmo nexo* parecia ter perpassado cada cena: o semblante da esposa na cena de despedida, o recrutamento em massa nas ruas para o serviço, as refeições no ambiente de trabalho, o ritual do dia do recebimento — tudo enfim soa à desqualificação e à redução do homem a um estado bruto, selvagem e incomodamente natural.

Tal embrutecimento se assevera um tanto em *O Candinho* (1975). Interpretado por Eduardo Llorente, que compõe um tipo próximo do abobalhado de Bentinho n’*A Margem*, Candinho seria um tipo ainda mais boçal. Desde o primeiro plano do filme, em que mostra felicidade e sideração entre jabuticabeiras ensolaradas ao distinguir o canto de pássaros, sua idiotia nos parece tão congênita quanto o seu pisar manquitola. Logo no segundo plano um ancião que carpia sofre um mal estar e é atendido por Candinho, seu filho.

Os capangas de um fazendeiro recebem ordem de expulsar àqueles que “não trabalham”, modo cruel de referir-se à invalidez do velho e à sua família. Banidos, eles se dispersam a partir de um primeiro vilarejo em dia de festividades populares, como numa comemoração de reisado.

Candinho chega a São Paulo trazendo consigo apenas uma pequena imagem do rosto de Cristo, que passa a mostrar aos transeuntes, que o empurram depois de alguma curiosidade. Outros indicam-lhe qualquer coisa indefinida em meio de uma metrópole fotografada como uma sucessão de paredões, incólumes à sua deriva. A secura de concreto o leva de volta aos limiares da cidade habitados pela fauna que já conhecíamos de *A Margem*. Uma prostituta sem-teto que improvisa o seu ganha pão numa casa demolida para dar de comer aos filhos, parece ser uma das integrantes da família desalojada no início do filme.

Mas Candinho, a rigor, não trava contato com ninguém, exceto por seu indagar pela imagem sacra. Apenas uma boliviana que carrega o filho, em trajes típicos, parece segui-lo à distância em seu périplo absurdo. Mas nada manifesta de prático. É um ícone alusivo, no final sabemos, à libertação guerrilheira dos povos oprimidos, ou algo semelhante. Tal conclusão é autorizada pelas cenas derradeiras da fita, onde Candinho finalmente encontra-se com um homem de túnica e coroa de espinhos, parecendo com ele decepcionar-se. É que entre os convivas deste Cristo um tanto folgazão e sorridente, figura o cruel fazendeiro que o expulsara. Este Jesus que tomava cafezinho com o seu ex-patrão apresentava num perfil algo maroto, com dois toquinhos que saltavam à frente da sua coroa de espinhos, sugerindo os chifres do diabo. E isto num mesmo momento em que aparentava o convívio amigável com o coronel durante o cafezinho. A seguir, sob o som de flautas andinas ele desdenha daquela imagem que carregava consigo e apresenta pela primeira vez um olhar firme e seguro, para a frente. O plano final apresenta, com a mesma música, em composição visual diferente (Uchôa, 2006, p. 189) e inesperada, uma metralhadora pendurada numa cruz. Fica no ar a dúvida, para além da ruptura com a perspectiva religiosa anterior: Os ecos sugestivos da luta armada não seriam muito distantes para Candinho e esta boliviana que o acompanha calada, carregando um bebê-boneca?

THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA

BY CHARLES C. SMITH

THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA

FROM THE FOUNDING OF THE COLONIES TO THE PRESENT

IN SEVEN VOLUMES

VOLUME I

THE FOUNDING OF THE COLONIES

1607-1776

THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA

BY CHARLES C. SMITH

THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA

FROM THE FOUNDING OF THE COLONIES TO THE PRESENT

IN SEVEN VOLUMES

VOLUME I

THE FOUNDING OF THE COLONIES

1607-1776

THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA

BY CHARLES C. SMITH

THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA

FROM THE FOUNDING OF THE COLONIES TO THE PRESENT

IN SEVEN VOLUMES

VOLUME I

THE FOUNDING OF THE COLONIES

1607-1776

THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA

BY CHARLES C. SMITH

THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA

FROM THE FOUNDING OF THE COLONIES TO THE PRESENT

IN SEVEN VOLUMES

VOLUME I

THE FOUNDING OF THE COLONIES

1607-1776

uma Câmera Otimista? Ou aí o Otimismo reverteu-se em algo diferente? Nada indica restar no filme razões para otimismo ou crenças, exceto nas próprias buscas e na idiotia de Candinho.

Se em *Zezero* uma parte do impacto vinha do contraponto diametral a tudo o que se fazia na época, Pornochanchada incluída, agora temos uma espécie de glosa, algo mais semelhante à paródia praticada pelo Cinema Marginal, em seu diálogo a Chanchada. Mesmo porém como glosa, o efeito de oposição diametral se refaz: — o paralelismo, aqui, é efeito de contraste cabal. Ao contrário do que temos com Mazzaropi, não é possível rir do jeito caipira que Llorente empresta ao personagem, ainda que sua fisionômica evoque os comediantes circenses que o antecederam no cinema brasileiro desde os caipiras caricatos dos anos 10 e 20, como os Arruda, Sebastião e Genésio. Por mais excêntrico que seja o rodopio reflexo desse Candinho, de aparente desorientação, girando manquitola a cada dez passos, não provoca hilaridade, mas desconcerto. O giro sobre si próprio é feito com certa aflição, o que nos faria supor nele um olhar transitório, fluido e convulso, uma vista panorâmica do entorno muito precária, em comentário possível do modo controverso e arrevesado com que o próprio Candeias (e não só Candinho) vê a cidade, conjugando algum transtorno e determinada platitude.

Se em algum sentido há nos filmes de Candeias um olhar arrevesado sobre a cidade, como de revestrés, invertendo expectativas, ele começaria com a surpreendente placidez d'*A Margem*. Nestas paragens plácidas, personagens pouco convencionais, mesmo parecendo saídos de sonhos, estariam na verdade procurando o seu sonho. Seus trajetos se lançam, se entrecortam, se interrompem, ou confluem em rotas fadadas à *dispersão* nas margens baldias da cidade. Como meteoritos, só brilharão na proximidade, prestes à extinção. Posteriormente, diríamos que o corpo de *Zezero*, ao procurar vínculos mais acertados, vinha esboçar na metrópole movimentos de *rotação*. Ele se deslocava *em torno dela*, sem nela alicerçar-se propriamente — do mesmo modo que *em rotação* era como se aproximaria das meretrizes na várzea, ou da sereia, quando da sua primeira aparição. Já Candinho descreve espasmodicamente um movimento de *revolução*, mas sobre si

mesmo, em repentes de um trajeto retilíneo que prosseguirá, como numa espécie de instabilidade atávica, rebelde ao rumo pré-estabelecido. Este rodar é um gesto de simultânea perda e de busca de rumo, que vem selar, como num arremate barroco, a sua imagem de caipira desintegrado.

Fato isolado na paisagem artística do país, a várzea sublimada na obra de Candeias nos sugere um campo de interrogação a ser proposto, algo como uma *geopoética* negativa da cidade de São Paulo. Ao contrário do que ocorre nas metrópoles brasileiras tradicionais, litorâneas todas elas, temos no interior e no planalto a dificuldade dos grandes centros em lidar com zonas ribeirinhas e alagadiças, pelas inundações constantes em precipitações torrenciais, o que faz a valorização imobiliária da zona elevada. Nos modelos paradigmáticos de Rio de Janeiro e São Paulo invertem-se as ocupações entre alturas e baixios: — as zonas de habitação precária do morro carioca encontram-se tradicionalmente na várzea paulistana. Quando no estádio de futebol se vê alguém chamar o outro de varziano, é mobilizado aí um valor simbólico classista, fala-se no fundo de alguém de condição muito baixa, não é só de uma falta de classe futebolística, ou do amadorismo dos campos de arrabalde. No cinema só vai eclodir plenamente o personagem do varziano nos anos sessenta, e já por obra do Cinema Marginal. Candeias tem nisso papel central, cria uma prática isolada, tornando surpreendente e expressiva uma tradição inexistente ou recalçada, que mal poderia ser divisada antes, em exceções bucolizantes, como em Mazzaropi. *O Corintiano* é de 1966, e serve bem de comparação, pela contraposição a Candeias, pela desconversa da carga social implicada, e até pelo desprante que configura. Trata-se do migrante rural ou do caipira (mal) integrado na vida urbana, a qual o mantém à sua margem, sem vínculos, em meio à violência e aos restos da sociedade, entre a condição lumpen e a do assalariado precário.

N' *A Opção ou As rosas da estrada*, concluído em 1981, temos uma variação sobre o tema, mas feita sobre personagens femininos, que saindo de diferentes pontos do interior do país, caem na estrada para “fazer a vida” Não há aqui um horizonte de redenção predeterminado, com símbolos de mãe ou do salvador, qualquer

promessa de fortuna, ou um simples vestido de noiva. Há simplesmente um difuso sonho de sucesso, uma sina a ser tentada, e um destino — senão de cada uma das moças, do próprio filme — de chegada a São Paulo, à metrópole. Candeias aqui explora o que já estava disseminado pelos seus outros filmes: os tipos femininos em sua presença rústica, física. Apresenta um painel etnicamente diversificado mas centrado no tipo caboclo, de que faz um elogio das singularidades fisionômicas, trazendo-as irredutivelmente nativas. Suas belezas não decorrem dos tradicionais artificialismos da cultura feminina. Não há aquela gestualidade coquete da mulher urbanizada, qualquer tipo de cosmético, penteado ou adornos e vestuários que realcem suas atratividades, discutíveis, de estigmatizadas sereias sem canto.

Não há como caracterizar esse tipo de beleza — ou melhor seria dizer *viço* — emanado dos tipos femininos de *A Opção*, dada a *naturalidade* que alcançam. Vai aí uma forte dose de naturalidade no sentido de banal, ou vulgar; mas vai também algo de uma naturalidade no sentido de selvagem, inculta. Imagina-se que configurem a *anti-star*, o contrário absoluto do modelo de beleza veiculado pela Rede Globo de Televisão, ou dos tipos femininos consagrados contemporaneamente pela indústria cultural. Banais ou selvagens, vulgares ou incultas, isto mesmo que atrai nessas mulheres não é senão o grande interesse da obra de Ozualdo Candeias.

Seus personagens chegam à cidade, mas dela não participam. Ocupam, mesmo no interior dela, um hemisfério desqualificado, permanecem personagens descategorizados. Não nutrem com as suas atividades qualquer desejo de afirmação profissional, ou projeto de vida na cidade. Seus empregos são provisórios, são simples meios de sobrevivência, formas imediatas de lutar. A propósito, são um ponto forte as cenas de briga nos filmes de Candeias. Parecem sempre muito bem feitas em suas coreografias e denotam um realismo incomum. São parte importante na definição das motivações dos personagens. Seus interesses têm leis próprias e os levam a brigar. Raramente entra em pauta, declarada, a motivação externa a tais leis naturais, que são como que intrínsecas aos personagens. A cidade, como estruturação de leis sociais, nada teria a ver com os caminhos a seguir, que permanecem à sua margem. Deste modo, eles não

adquirem a condição de cidadão. Seu estar-aí-no-mundo é pura emanção de suas meras presenças físicas, de certo modo resvalando o estatuto cênico de figuras oníricas. Contingentes e imaginários, eles se isolam em suas órbitas próprias, embora sujeitos aos choques de trajetória, alienação gravitando autônoma ao largo de uma cidadania remota.

Em *A Opção* temos orbitários diferentes daqueles dos filmes anteriores, já que vimos trajetos serem descritos desde as estradas, em distância enorme, universo do camioneiro. Estas rosas apanhadas à beira do caminho sofrem uma atração longínqua da cidade, em rota contingente, estradeira, retilínea. Este filme faz a transição para outro ainda mais diferente dos anteriores, *As Bellas da Billings* (1987), que pede uma outra abordagem. Vinte anos depois de *A Margem*, a inserção profissional de Candeias no mundo cinematográfico não é mais tão marginal. O filme trará consigo reverberações deste percurso profissional do autor, já aqui em plenos anos 80, década de integrados. Em sua cosmologia não se observam exatamente órbitas.

As Bellas da Billings virá retomar d'*A Opção* ou *As rosas da estrada* as rotas retilíneas, percorremos o mundo das ruas. É passando pelo Centro que atravessamos São Paulo de norte a sul, como numa queda vertical, para chegar às águas represadas da Billings, onde vicejam mal dormidas, e algo estagnadas, outras rosas, estas colhidas na região central, na Boca do Lixo. Nossos personagens já não são tão marginais, seriam de um lumpesinato em vias de integração; ainda que não tenham se integrado. Em águas mal paradas, continuamos no universo da várzea, ainda que cortando o Anhangabaú. O violeiro Almir Sater acompanha o trajeto pela cidade de Jaime (Carlos Ribeiro), encontrando figuras de algum modo alegóricas do percurso de Candeias: Mário Benvenuti (de outros seus filmes, e das produções locais), José Mojica Marins (talvez o único cineasta de um espectro estético comparável ao seu), Claudette Joubert (beldade emblemática das pornochanchadas da Boca). São personagens tensionados entre condições que não ocupam plenamente. Ficam entre “vagabundos” e “profissionais liberais” que vivem de expedientes e pequenos golpes. Em plena cidade do trabalho, este caráter de vacância parece entretanto derivado diretamente

daquele anterior, do marginal varziano. Tal *caráter vacante*, de resto, pode ser considerado como categoria central da estética em pauta.

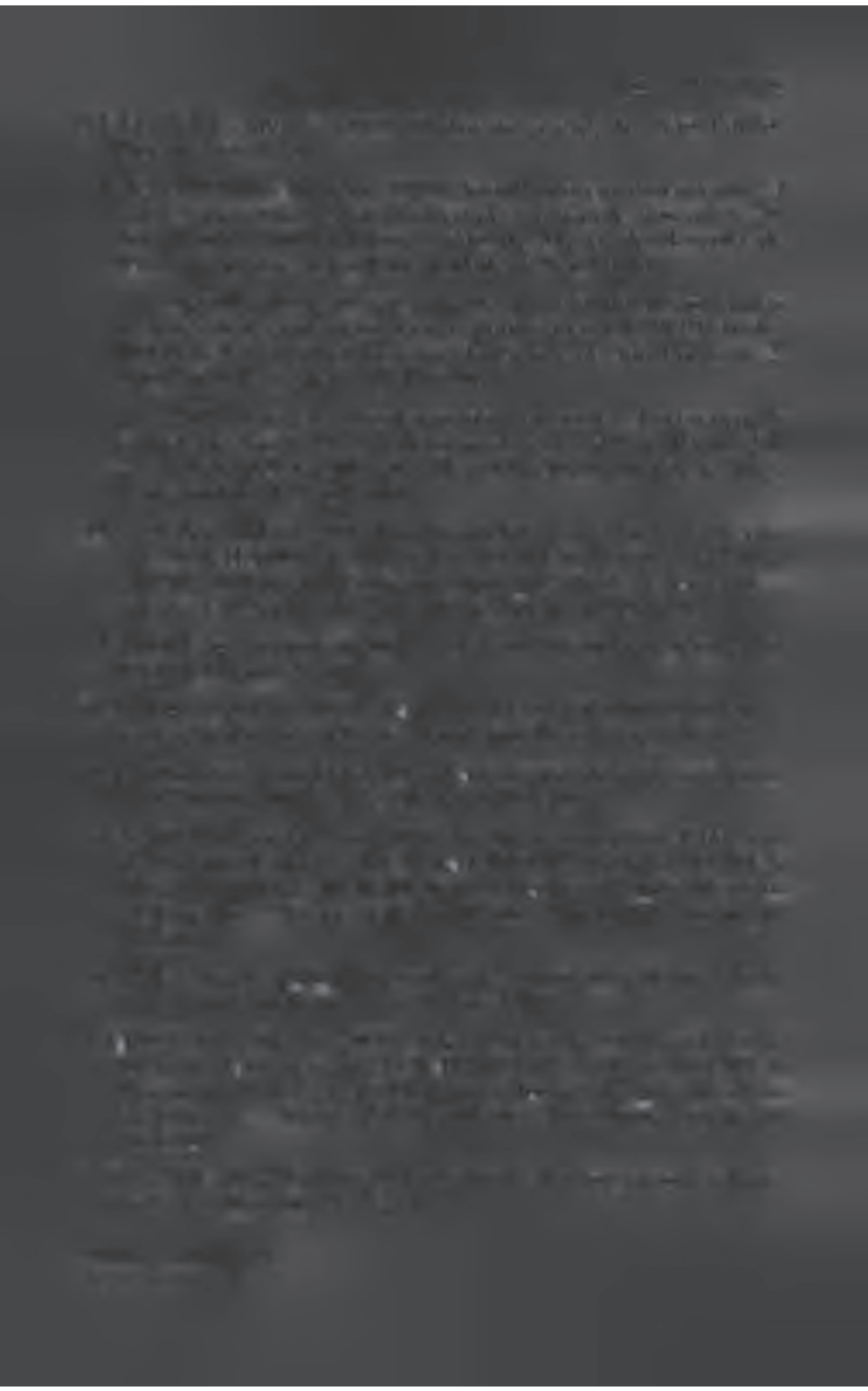
Os malandros e vagabundos que até aqui povoavam a cinematografia paulistana ficavam à margem das leis da cidade, mas tinham delas um bom conhecimento, inclusive como estratégia de ação. Já vimos desde *Fragments da Vida* (1929), de José Medina, o quanto os vagabundos são vistos — e se vêem — de acordo com as mais consabidas regras urbanas. Aqueles que, sem ingressarem na marginalidade propriamente dita, ocupam-se de pequenos expedientes, como os sorveteiros de Procópio Ferreira em *O Homem dos Papagaios* (1953), de Armando Couto, e o de Mazzaropi em *Gato de Madame* (1956), de Agostinho Martins Pereira, se colocam em suas funções um tanto provisoriamente talvez, mas se concebem como homens da cidade. Eles estão prontos a uma melhor adaptação às suas leis, seja para subir na vida seja para não se deixar explorar demais, naquela que é, afinal, a “cidade do trabalho”. Mesmo os “malandros” de Colé e Adoniran Barbosa em *Mulher de Verdade* (1954), de Alberto Cavalcanti, se inseriam através de uma vida comunitária própria, enquanto grupo de amigos que faziam serenatas e compunham sambas, numa atividade tipicamente urbana que, assim como aquela dos meliantes, é tradicionalmente marginal às leis da cidade, mas as pressupõe, trabalhando precisamente na sua subversão.

E mesmo sobre o aspecto temático da chegada na cidade — que deveria supor um período de interação com as leis ainda desconhecidas da metrópole —, as coisas se darão a quilômetros de distância das soluções de Candeias. Em *Chofer de Praça* (1958), de Milton Amaral, Mazzaropi chega de uma pequena vila do interior com algumas economias, aluga imediatamente uma casa e põe-se a procurar emprego no jornal, abraçando em poucos dias e com muito gosto a profissão de motorista de táxi. No cinema paulista, como já vimos, *Candinho* (1954) é um momento privilegiado na abordagem deste choque de culturas cidade-campo, que seria um motivo central na composição da personalidade urbana de São Paulo. E acontece ali aquele amortecimento conciliador que se interessa menos pelas desarmonias do que pelas saídas mágicas, e nas quais as integrações do migrante, efetivamente, com ou sem conflitos, se eclipsam.

O migrante recente em São Paulo tem sido sempre discriminado cinematograficamente, numa espécie de cosmopolitismo incompleto. É como se uma paulistanidade plena o repelisse de sua paisagem mais cristalizada, empurrando-o para aquelas mais fluidas e indistintas, marginais ou recém construídas (Machado Jr., 1989). A São Paulo mais conhecida o estranha, estrangeiro ou não. Em vez do Anhangabaú ou da Avenida Paulista, vemo-lo mais à vontade em cenários genéricos, indistintos ou descaracterizados. Do mesmo jeito que aquela senhora humilde “empaca” diante do movimento das ruas, em *São Paulo, A Sinfonia da Metrópole* (1929), de Kemeny & Lustig, e se “arreceia em transpol-as”, a cidade vive criando imagens estigmatizadoras — tanto para aqueles que *ainda não se adaptaram* a ela como para aqueles que opõem resistência à adaptação, ou a ela se contrapõem. O papel da *mídia* em construir tais imagens é tradicional e notório numa cidade que cresce rapidamente e tem um processo de adaptação cultural necessariamente violento, ocasionando uma excitação descontrolada destes mecanismos de fabricação de imagens-a-exorcizar, de que Mazaropi é bom exemplo.

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. 1952. « L'espace onirique ». *XXe siècle*, Paris, nouvelle série, n°2: Nouvelles constructions de l'espace.
- BAROU, Jean-Pierre. 1993. *L'Oeil pense : Essai sur les arts primitifs contemporains*. Paris : Balland, 198 p.
- BERNARDET, Jean-Claude. 1980. A cidade, o campo. In: (diversos autores) *Cinema brasileiro: 8 estudos*. Rio: MEC, EMBRAFILME, FUNARTE, p. 137-150.
- CANDEIAS, Ozualdo. 2001. Uma rua chamada Triumpho. São Paulo: ed. do autor, 142 p. il.
- FERREIRA, Jairo. 1986. Cinema de Invenção. São Paulo: Max Limonad, 304 p.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. 1986. Zezero. In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa; (org.). *Um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio: Embrasilme, p. 300-302.



XAVIER, Ismail. 1985. Do Golpe Militar à Abertura: A Resposta do Cinema de Autor. In: *O desafio do cinema*. Rio: Jorge Zahar, p. 7-46.