

OZUALDO CANDEIAS NO UNIVERSO DO CINEBOCA

MARQUES, Julia Fernandes¹
STECZ, Solange²

RESUMO: O artigo presente defende que o cineasta Ozualdo Candeias coloca-se de maneira deslocada e única dentro da história do cinema produzido na Boca do Lixo paulista. Apresenta-se cronologicamente sua trajetória na Boca, algumas realizações e preceitos artístico-conceituais seguidos por ele e, em oposição, os caminhos que, generalizadamente, os realizadores do Cineboca optaram por seguir. Dessa maneira, é possível construir um perfil diferenciado de Candeias em relação ao contexto em que ele esteve imerso.

PALAVRAS-CHAVE: Ozualdo Candeias; Cineboca; Boca do Lixo.

***ABSTRACT:** This article argues that the filmmaker Ozualdo Candeias is offset and uniquely located in history of cinema made in São Paulo's Boca do Lixo. His trajectory, some movies and artistic and conceptual ideas he used to believe in are chronologically shown. In contraposition, the route that other filmmakers on Cineboca generally followed is also shown. This way, it is possible to raise a distinct profile of Candeias amid himself context.*

***KEYWORDS:** Ozualdo Candeias; Cineboca; Boca do Lixo.*

Introdução

Ozualdo Ribeiro Candeias expressou em sua cinematografia o choque entre os anseios individuais e as linhas de poder. Os indivíduos que abordava mantiveram-se constantemente entre as camadas mais baixas da sociedade, envoltos em seus sonhos e misérias. O cineasta gostava de subverter as ordens instituídas ao fazer o seu cinema, o que dificulta o estabelecimento de relações de influência em sua produção cinematográfica, relações que ele mesmo se recusou a fazer. Sua linguagem é recorrentemente definida como crua, pois ficciona os indivíduos como documentos humanos. Isso com uma câmera livre, que desfila pelos

¹ Graduada no Bacharelado em Cinema e Vídeo na Faculdade de Artes do Paraná (FAP-PR), Bolsista do Programa de Iniciação Científica (PIC/FAP 2010-2011), e-mail: julia.marqs@gmail.com.

² Mestre em História pela Universidade Federal do Paraná. Coordenadora de Cinema e Vídeo da Fundação Cultural de Curitiba/Responsável pela Cinemateca de Curitiba. Coordenadora de Pós-Graduação da Faculdade de Artes do Paraná. Professora de roteiro no Curso de Cinema e Vídeo da Faculdade de Artes do Paraná, onde coordena o Grupo de Estudos de Cinema Latino Americano. solange.stecz@gmail.com

espaços e, ativa, observa. Gardnier, em “O que há para saber sobre Ozualdo Candeias?”, aprofunda um pouco mais essa ideia:

de onde a insuficiência do crítico ao deparar-se com uma obra que, por sua simplicidade e evidência, desafia o crítico a ter o que dizer. Porque se ela instaura uma relação estética imediata com o espectador antes de uma relação com a história do cinema ou com a história, o "especialista" fica sem muito o que fazer (GARDNIER, 2000).

O Cineboca, maneira carinhosa que Candeias utilizava ao citar o cinema realizado na Boca do Lixo paulistana, pode ser definido como um polo de produção de cinema que existiu perto do centro antigo da cidade. Ozualdo trabalhou e frequentou bastante esse eixo, que era habitado por todo tipo de indivíduo marginalizado socialmente, como loucos e prostitutas. Foram estes que deram o nome à região. Cineasta com muita ideologia, Candeias se pôs de modo deslocado mesmo no contexto de realizações em que esteve inserido e dos cineastas com quem trabalhou ao longo de sua carreira. Presente por mais de 20 anos nesse local, onde floresceram muitas das produções fílmicas brasileiras das décadas de 60, 70 e 80, Ozualdo sempre fez os filmes nos quais acreditou, muitas vezes ignorando – ou literalmente recusando – conceitos estético-temáticos ou industriais de cineastas conclamados ou que estiveram à sua volta. Aqui se pretende, modestamente, destacar Candeias por algumas escolhas que fez e que ajudam a defini-lo. Para tal, será feito um traçado cronológico da trajetória de Candeias na Boca, bem como a apresentação de alguns casos mais destacáveis na história do Cineboca, correlacionáveis com o objetivo proposto.

Desenvolvimento

Em 1955, Ozualdo arrisca-se no bairro da Luz, na cidade de São Paulo, ali pelas imediações das ruas do Triunfo, Vitória, dos Gusmão, dos Andrada (STERNHEIM, 2005, p. 15), em busca de apoio com os distribuidores locais para realizar um curta-metragem. Este viria a ser seu primeiro documentário em 16 mm, com nome *Tambaú – Cidade dos Milagres*, e retrataria os milagres realizados pelo padre Donizetti na cidade de Tambaú, perto de Ribeirão Preto.

A história se espalhou e a cidade virou centro de romaria. Procurei o pessoal da Polifilmes, aqui na Rua do Triunfo, que distribuía filmes em 16 mm e que eu conhecia pois alugava fitas deles, e dei a ideia de filmar os milagres do padre de Tambaú. Disse que poderia ir lá e registrar tudo. Então algumas pessoas acreditaram que eu era capaz de fazer um filme documentário e decidiram investir em mim. O Ricardo Paulo Dimbério topou entrar com o negativo e o laboratório. E fui pra Tambaú com minha Multi Maker (REIS, 2010, p. 54).

O cinema chegou à Boca do Lixo porque duas das três estradas de ferro presentes em São Paulo – Sorocaba e Paulista – passavam próximas de lá, nas estações da Luz e Júlio Prestes. Depois, foi instalada na Praça Júlio Prestes a estação rodoviária que atendia a todos os ônibus intermunicipais e interestaduais. Por essas estações rodoviárias e ferroviárias seria feita a distribuição dos filmes, não só para o interior como para o restante do País. As distribuidoras, assim, ganhariam em agilidade. Do fim da década de 50 até meados da década de 60, na Boca do Lixo já se encontravam a Polifilmes, “a Columbia, a Paramount, a Warner, a Art Filmes, a Fama Filmes, a Pelmex, a França Filmes do Brasil, a Paris Filmes e muitas outras” (STERNHEIM, 2005, p. 16).

Ozualdo Candeias, com o seu *Tambaú*, foi um dos precursores em realizações na Boca. Ele, que até aquele momento havia estudado basicamente livros de teor técnico sobre cinema, já havia descoberto o prazer de filmar e se aproximado de profissionais da área. Foi assim que ele chegou até o seminário de cinema do Masp, onde iniciou estudos mais aprofundados. Agora, mais envolvido com o meio cinematográfico paulista, Candeias conhece um cinegrafista de nome George Balardine, que, por saber que Candeias tem um caminhão e larga experiência como caminhoneiro, o convida para simplesmente transportar o equipamento para a rodagem de um filme em que Balardine seria diretor de fotografia. Candeias conta:

Entrei na equipe com o meu caminhão. Um dia o diretor do filme, que não lembro o nome, me pediu para substituir um assistente que faltou. Ele gostou e no dia seguinte me perguntou se eu era capaz de fazer o trabalho do fotógrafo de cena, que também não apareceu. Respondi afirmativamente e me deram uma Rolleiflex. Gostaram das fotos e me pagaram para continuar até o fim. E foi assim que virei fotógrafo de cena e comecei a trabalhar no cinema (REIS, 2010, p. 58).

Foi também por meio de Balardine que Candeias se tornou repórter cinematográfico. Ao cobrir o colega em uma matéria jornalística, Ozualdo teve aprovação dos produtores e logo vendeu seu caminhão e continuou a trabalhar na área. Candeias admite que já nessa época tentava experimentar certo vanguardismo na linguagem. Os belíssimos movimentos de câmera realizados por Ozualdo são sua marca registrada. Essa característica é consequência de sua assumida ousadia. Por motivo de precariedade de equipamento, Candeias declarou que, como as câmeras não tinham *zoom*, ele fazia os movimentos na mão, caminhava e executava-os, e acabou ficando bom nisso (REIS, 2010, p. 60). Em entrevista à Folha de São Paulo, datada de 1º de junho de 1993, Candeias declarou que sua inquestionável inclinação por subverter as normas da linguagem clássica do cinema podia ser percebida mesmo nesse instante de início de carreira:

Em 56 ou 57 comecei a trabalhar como cinegrafista em cinejornal. Aí já era 35 mm. Mas eu comecei a abusar um pouco, sair fora das normas, começaram a dizer que o meu material não montava. Aí eu comecei a fazer as minhas reportagens e já entregá-las montadas e escritas (COUTO, 1993).

Candeias lembra em REIS (2010, p. 65) que ainda no fim da década de 50 conheceu José Mojica Marins e Augusto Sobrado – o Cervantes –, que o chamaram para ajudar na produção de *Sina de Aventureiro* (1958), dirigido por Mojica. Anos mais tarde, Candeias trabalharia na produção de mais dois filmes do mesmo diretor: *Meu Destino em Tuas Mãos* (1963) e *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964). Candeias explica que trabalhou por quase nada nas três produções, só porque queria aprender a fazer longa-metragem. Ainda em 1960, Ozualdo voltou aos trabalhos com documentário e realizou para o Governo do Estado de São Paulo *Polícia Feminina*, que lhe rendeu o prêmio Municipalidade de São Paulo. Segundo publicação da Filme Cultura, de 20 de agosto de 1968, esse foi o primeiro trabalho cinematográfico, dos que realizou, que Candeias considera de certa importância. Em 1962, Candeias lançaria outro documentário, igualmente realizado para o Governo do Estado de São Paulo e premiado com a Municipalidade de São Paulo, o *Ensino Industrial* (FONSECA, 1968).

Em 1966, foi criado um instituto que está na base do processo de maturação da indústria cinematográfica que dali a alguns anos se consolidaria na Boca do Lixo – o Instituto Nacional de Cinema (INC). Através dele, três específicas medidas reverteram o quadro do cinema brasileiro: a obrigatoriedade de exibição do filme nacional, inicialmente de 57 dias no

ano, com aumentos progressivos; o prêmio “adicional de bilheteria”, pagamento, ao realizador, de 5% a 20% da renda líquida obtida ao longo dos dois primeiros anos de exibição do filme; e o “prêmio de qualidade”, 300 salários mínimos da época dados anualmente a 12 filmes selecionados (ABREU, 2002, p. 21). Nesse momento ainda não havia a Embrafilme, que seria criada em setembro de 1969, como empresa vinculada ao INC.

A criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), uma autarquia federal, pelo Decreto-Lei n. 43, de 18 de novembro de 1966, “consolida um programa que concentra no Estado a possibilidade de desenvolvimento industrial do cinema, visto ser um órgão legislador, de fomento e incentivo, fiscalizador, responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais” (ABREU, 2002, p. 20-21).

No específico caso do Cineboca, um grande destaque também deve ser dado ao que Abreu consideraria como um dos pontos principais do decreto: “a destinação dos recursos obtidos pelos depósitos compulsórios das empresas distribuidoras estrangeiras ao financiamento de filmes de longa-metragem” (ABREU, 2002, p. 21). Inclusive, para Ozualdo, o cinema na Boca deu certo porque as distribuidoras e exibidoras começaram a optar por coproduzir os filmes nacionais; assim, elas obteriam mais lucro, pois também seriam donas das fitas. A partir disso, diversos filmes começaram a ser realizados com o capital de distribuidoras estrangeiras, como também dos donos de cinema (REIS, 2010, p. 151).

Foi à Boca do Lixo que Candeias recorreu quando precisou terminar o seu **A Margem** (1967); sem dinheiro, ele procurou no local algum distribuidor que financiasse seu longa de estreia.

Eu sabia que ninguém ia me dar um longa de graça. Então fui juntando dinheiro, juntando gente aqui e ali, e resolvi fazer um filme do meu jeito, rompendo regras rígidas do cinema. Uma delas era: não filmar exterior sem sol. Eu filmava exterior de qualquer jeito – nublado, cinzento... Outra: não fazer nada fora de cenografia, evitar as locações. Só filmei em locação. Não filmar neguinho feio, pé-de-chinelo, negro. Fiz a fita só com essa gente. Percebi que a minha temática era dos vencidos (COUTO, 1993).

Embora pudesse ter certeza de suas escolhas técnicas e estilísticas já nesse momento, Candeias não poderia imaginar que esse filme o faria ser reverenciado por muitos, como também seria utilizado como bandeira de certo movimento heterogêneo que surgiria ali na Boca com um nome que dialogaria com essa mesma obra – o Cinema Marginal. Após a realização de *A Margem*, jovens intelectuais como Rogério Sganzerla e Carlos Reichenbach

começaram a depurar novos ideários para a base conceitual de realizações no campo do cinema. Eles fariam emergir algo que iria se contrapor ao Cinema Novo. Em ABREU (2002, p. 39) lê-se sobre a Boca do Lixo, que “a sua existência e de seu cinema foi poeticamente anunciada em 1968 pelo filme *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, que marca uma transição ou um rompimento com os preceitos éticos e estéticos propostos pelo Cinema Novo”. Candeias chegou a fazer uma pequena participação nesse filme de Sganzerla, embora dure poucos segundos em quadro, está eternizada na fita a presença de Ozualdo no contexto de realização do filme. Em 1969, também ali na Boca seria realizado *As Libertinas* – primeiro filme de longa-metragem feito por meio de cooperativas de produção, por membros desse mesmo grupo que invadiu a Boca do Lixo. Em um formato bastante popular, o de episódios, foi dirigido por Antonio Lima, Reichenbach e João Callegaro. Outras características desse cinema, o aproximaria consideravelmente do público brasileiro das classes C e D. Ainda em ABREU (2002, p. 40) são apresentados elementos que ajudariam a definir aquele grupo como um movimento, e eles estariam já nesses dois filmes de abertura:

Os dois filmes visavam claramente a um diálogo com o mercado exibidor – e com seus filmes B –, em atitude de provocação estética e política, procurando explorar temas “agressivos” com a violência, a avacalhação, a ironia e o deboche – elementos típicos do Cinema Marginal –, mas também com humor, mulheres bonitas e erotismo – ingredientes de apelo popular que fundariam a *pornochanchada*.

Esses filmes inicialmente fizeram um grande sucesso de público; eram as massas que os realizadores almejavam alcançar, e, utilizando-se de escolhas previamente apoiadas pelas camadas populares, de fato conseguiram. *As Libertinas*, por exemplo, ficou 40 semanas em cartaz em cinemas do centro de São Paulo. O segredo da mágica encontra-se em grande medida aqui:

As libertinas buscou atrair o público com a divulgação apoiada em frases promocionais apelativas, parecendo criar um estilo. Os anúncios publicados na imprensa escancararam: “Um filme SEXO de João Callegaro (sexo-diretor), Carlos Reichenbach (sexo-diretor) e Antonio Lima (sexo-diretor) [...] Três sexo-histórias: 1º. sobre sexo; 2º. sobre sexo, 3º sobre-sexo [...] Todos gostam da beleza! Todos apreciam a ousadia! Todos vão gostar de... *As libertinas* (ABREU, 2002, p. 40).

Candeias trabalhou na produção do episódio de Antonio Lima d’*As Libertinas*. Porém, não fez um cinema nem próximo do ideário do grupo marginal e, conseqüentemente, era

apenas alguém que se relacionava com o coletivo, mas que fazia o seu cinema, com ditames próprios. Mesmo em *A Margem*, que foi posto como filme precursor do movimento, as diferenças de estilo são gritantes. Na edição do Diário de Notícias datada de 27 de novembro de 1968, Jaime Rodrigues destaca:

Essa « estória mais ou menos estranha » é localizada no universo marginal de uma favela à beira do Rio Tietê, onde dois casais [...], sobrevivendo sob mínimas condições humanas, marginalizadas do contexto social, tentam reintegrar-se na existência através do amor (RODRIGUES, 1968).

O cunho existencial do discurso do filme fica evidente, não somente no excerto, mas na obra, além de uma abordagem extremamente séria no que é dito. Em um filme baseado em personagens reais, Candeias mantém o tom realístico em seu modo de narrar, e alterna-o com uma sensível abordagem suprarrealista; assim ele enuncia um “choque entre a sensibilidade do indivíduo diante da dureza do quadro social e as suas tentativas de superação de tal contexto problemático” (RODRIGUES, 1968). Para Reis (2010, p. 78), Candeias diria: “reconheço que os meus filmes não são bonitos nem engraçados e não me interessa fazer fitas que as pessoas vão ver para rir, chorar ou levantar o pinto. Eu procuro outro tipo de reação em outro tipo de platéia”. Pela data em que foi registrado o depoimento, fica evidente que Ozualdo manteve seu ideário individual no que diz respeito a suas realizações. Chegou à Boca antes da grande maioria dos profissionais que realizaram cinema por lá, e já fazendo filmes que tinham a face conceitual que ele trabalhou por toda a vida, independente de valorosos apoios financeiros ou aprovação. Candeias não trabalhou por sucessos ou simples retornos lucrativos.

Depois de *A Margem* veio a proposta de dirigir um episódio de *Trilogia do Terror* (1968), com argumentos de Mojica Marins. Candeias acabou por reescrever o roteiro que lhe foi dado, por se recusar a dirigir algo que não se parecesse com ele, e criou o episódio *O Acordo*. Em 1969, Candeias realizou mais um filme, esse produzido por Cervantes, com quem Candeias já havia trabalhado em filmes do Mojica Marins – citados anteriormente. De título *Meu nome é Tonho*, foi a primeira realização da produtora MASPE Filmes, com sede na Boca do Lixo. “A idéia do produtor era trabalhar na linha do *spaghetti western* (banguê-banguê italiano), então no auge da popularidade, mas Candeias acabou realizando um filme que dialogava com a cultura do interior” (ABREU, 2002, p. 33).

Todos os meus filmes têm um compromisso com a realidade. Tem um filme meu, “Meu Nome É Tonho”, que tem muito mais a ver com Guimarães Rosa que o “A Hora e a Vez de Augusto Matraga” feito pelo Roberto Santos. Falaram que era western porque esse é o referencial que se tem no cinema, e porque tinha uns cavalos lá. Mas é uma coisa brasileiríssima, que tem a ver com a minha vivência no interior do Mato Grosso (COUTO, 1993).

Como pode ser observado, Candeias não permitia de modo algum que um apelo ou necessidade de mercado atrapalhasse os seus sólidos conceitos sobre o fazer cinematográfico. Ao longo de sua carreira, optou por realizar sozinho diversos segmentos de uma produção fílmica – como direção, produção e montagem –; por não ter apoio financeiro para seus filmes, não tinha como pagar devidamente uma equipe. Os seus projetos majoritariamente acabaram sendo produções muitíssimo baratas, o que ao mesmo tempo lhe permitiu bastante liberdade ao realizar.

Os filmes feitos na Boca do Lixo a partir da década de 60, inicialmente, eram produções de baixíssimo custo, assim como as de Candeias. Porém, o grupo marginal que estava realizando na Boca acabou se dispersando e enfraquecendo em poucos anos. Ainda em 1969, começaram a ser produzidos filmes um pouco diferentes, filmes que tinham mais apelo e menos ideologia, e que, por esse motivo, atraíam produtores e exibidores com maior facilidade.

Enquanto as práticas do cinema marginal paulista esmaeciam, germinava um *cinema (erótico) popular brasileiro* que logo seria enquadrado em um gênero abrangente rotulado por seus opositores de pornochanchada (ABREU, 2002, p. 43-44).

Apesar da titulação pejorativa, derivada das comédias eróticas que começavam a ser massivamente produzidas lá, esse coletivo era formado por um grupo bastante heterogêneo que trabalhava amparado nos gêneros B do cinema, com o “similar nacional”, e realizavam aventuras, derivações do *western*, do terror. Filmes sempre regados com bastante apelo erótico, “mais como razão ou pressão do exibidor do que livre escolha dos cineastas” (STERNHEIM, 2005, p. 14).

Em 1973, David Cardoso, ator, produtor e, posteriormente, diretor de filmes da Boca, convidou Candeias para dirigir o primeiro filme da DACAR Produções, localizada na Boca do Lixo; o filme foi *Caçada Sangrenta*. Segundo David, a fita mal se pagou, e isso porque tinha mulher pelada. Ele queria fazer um filme de aventura, mas o resultado foi

hermético, cheio de metáforas: “[...] o estilo autoral de Candeias, que procurava aplicar no cinema suas próprias idéias, não se encaixava bem no projeto cinematográfico de David Cardoso, que visava a um cinema comercial bem realizado” (ABREU, 2002, p. 75). Como diretor, Candeias se impunha rigidamente – ele poderia até fotografar ou atuar em um filme que não fosse do seu perfil, mas nunca assinaria uma obra que não se enquadrasse em seus preceitos artísticos. Um caso que atesta isso é o de *Dezenove mulheres e um homem* (1977), filme de aventura com muita ação, dirigido por David Cardoso, no qual Candeias atuou. Esse filme tinha apelo comercial suficiente para se eternizar como o único filme nacional a ficar dois meses no Cine Marabá (ABREU, 2002, p. 114). Ozualdo participou de diversos outros filmes realizados na Boca do Lixo até 1985, muitas vezes como fotógrafo de cena, diretor de fotografia, ator e operador de câmera. E foram de fato muitos filmes produzidos na Boca.

A Boca do Lixo era responsável por cerca de 60 a 90 filmes brasileiros produzidos anualmente, em média, na década de 70. Arriscou todos os subgêneros possíveis da pornochanchada: o filão da comédia, o porno-drama, o porno-horror, o porno-policial, o porno-*western*, e até mesmo o porno-experimental [...] No horizonte das propostas da Boca, alguns filmes e diretores se destacaram por sua *performance* técnica e artística, como Ody Fraga com *Reformatório das Depravadas* (1978) e *A Dama da Zona* (1979); Jean Garret, diretor de *Mulher, Mulher* (1979) e *Força dos Sentidos* (1980); Claudio Cunha, com *O Dia em que o Santo Pecou* (1976) e *Amada Amante* (1978), e Sílvio Abreu, com *Mulher Objeto* (1981) (ABREU, 1996, p. 78)

No ano de 1970, Candeias cedeu uma entrevista a Oswaldo Mendes, do caderno Variedades do jornal *Última Hora*, no qual revelou sua opinião sobre o contexto dessa indústria de cinema comercial. Nesse momento, o modo de produção do Cineboca seguia uma fórmula: “erotismo + produção barata + título apelativo + divulgação em mídias populares, que, com níveis diversos se estabeleceu como um modelo” (ABREU, 2002, p. 141). Nessa entrevista, Candeias conta sua visão sobre a ordem de produção do cinema da Boca:

Fazer cinema pelo dinheiro. No aspecto sócio-econômico, talvez seja isso o que interesse, porque no mínimo o dinheiro vai ficar aqui. Mas, nessa altura, eu desistiria de fazer cinema. Porque eu acho que quem faz cinema sem recursos, está preocupado mais com o mundo em que êle vive, sem ficar pensando em bilheteria (MENDES, 1970).

Porém, nem tudo foram flores, e nos anos 80 o Cineboca começou a entrar em crise, e por um conjunto de motivos de proporção nacional, que aquele eixo de produção

cinematográfica de São Paulo não conseguiu se esquivar. A evolução ascendente da taxa de inflação demandou dos produtores que buscassem um retorno rápido de bilheteria, que cobrisse os gastos e que mantivesse a máquina funcionando. Então, as produções começaram a ser feitas com cada vez menos dinheiro e com atrativos mil, que permitisse que o filme rendesse mesmo com pouco tempo em cartaz. “Sem salas, forçados a uma competição desnivelada com o similar estrangeiro e sem contar com um auxílio da Embrafilme no crédito à produção, a Boca só esperava um pequeno empurrão” (GAMO, 2006, p. 30), e esse foi dado no sentido do filme de sexo explícito.

Depois que *O Império dos Sentidos* (1976) e *Calígula* (1979) – filmes que exibiam atos sexuais explicitamente –, conseguiram entrar no circuito de exibição dos cinemas brasileiros através de mandados judiciais, a porta encontrava-se semiaberta para aqueles que apresentassem interesse semelhante por exibir seus filmes um tanto mais ousados, tão esperados pelo público da pornochanchada, cansado de só ver “peito e bunda”. Então, os donos dos cinemas, que há anos financiavam os filmes produzidos na Boca do Lixo, por perceberem o contexto de crise e o esvaziamento das salas de cinema, pressionaram os produtores a abraçarem esse novo filão agora possível no cinema brasileiro. Caso contrário, os seus filmes não teriam verba alguma para realização. Mas o problema era ainda maior, esse filmes pornográficos que fossem produzidos teriam ainda que concorrer com “a invasão bárbara dos filmes de sexo explícito (*hard core*) estrangeiros no mercado exibidor brasileiro” (ABREU, 1996, p. 82).

Apesar de apelar para animais, anões, travestis, tipos homossexuais e temas bizarros o pornô nacional foi broxando no bojo da impotência geral do cinema brasileiro, entre 1989 e 1994. Os filmes de sexo explícito foram os últimos produtos da Boca do Lixo [...]. No mercado pornográfico, sai muito mais barato, além de ser muito mais rentável, importar cinco fitas americanas do que rodar um único produto da Boca (ABREU, 1996, p. 87-88).

Esse foi o fim do Cineboca. Não foi possível competir com o modelo estrangeiro, nem de produção, como também não o estético. E o pessoal da Boca não conseguiu pensar e realizar outro cinema – que não o pornográfico – que naquele momento tivesse retorno financeiro. Candeias depôs para REIS que os realizadores que estavam produzindo filme pornô na Boca, naquele momento, não souberam mudar e “procurar novos temas, e talvez investir mais na produção para melhorar as fitas e segurar o público, fizeram o contrário: não

mudaram nada e diminuíram os custos da produção. As fitas ficaram piores e os expectadores sumiram mais ainda” (2006, p. 161).

Para Candeias, as coisas também ficaram mais difíceis e, embora tenha falecido no ano de 2007, o seu último longa-metragem, *O Vigilante*, foi realizado em 1992 (ANGELO, 2005). Algumas publicações, posteriores ao lançamento do seu último longa, podem atestar as tentativas de Ozualdo em realizar outros filmes, como insinuar fatos desmotivantes. Para o Jornal O Estado de São Paulo, em 94, o diretor fala da tentativa de lançar um filme com outro tipo de perfil.

Acho que a minha temática ficou meio fora de moda. Não tem mais gente interessada em ver miséria na tela. Então, em *O Capanga* eu quero mostrar alguma coisa de classe média mesmo. [...] Há alguma coisa de submundo. Só que agora é a Boca do Luxo, e não a Boca do Lixo (ORICCHIO, 1994).

Em 1996, Ozualdo anunciou que no segundo semestre começaria a rodar o longa-metragem “O Lenço Machado de Sangue”, e que teria mais um projeto engatilhado, “Fome e Fotonovela”. “Haverá o dinheiro necessário? Tanto faz. ‘Com o mínimo eu já meto a cara’, afirma. ‘Filmes exigem ousadia” (BARROS, 1996). Ousado, definitivamente Candeias o era; porém, nenhum desses projetos chegou às vias de fato.

Considerações finais

Membro permanente do Cineboca, porém localizado como exceção em seu meio ou contexto, Candeias construiu sua cinematografia independente de correntes de estilo ou tensões econômicas. Sempre voltado para o modo como via o mundo e se relacionava com ele, optou por desenvolver uma linguagem expressiva autoral, liberta da obrigatoriedade de aceitação ou mesmo compreensão dos outros. Continuou a frequentar a Boca do Lixo, mesmo depois da falência do cinema que lá era produzido. Isso porque, como em uma espécie de nostalgia, em suas visitas ao Bar do Teixeira – localizado na Rua do Triunfo – saudava o passado que capturou em documentários como *Uma Rua Chamada Triumpho 1969/70* (1971), **Uma Rua Chamada Triumpho 1970/71** (1971), ou *Bocadolixocinema ou Festa na Boca* (1976), além do livro publicado em 2001 também com o título de *Uma Rua Chamada Triumpho*, com o registro fotográfico de 20 anos na Boca do Cinema. Por outro lado, pouco

desse passado podia ser observado no ambiente ainda na década de 90: “sobrou a molecada fumando crack” (BARROS, 1996), diria o próprio.

Embora não compactuasse com as opções comerciais generalizadamente feitas por seus companheiros de Boca, Candeias via com orgulho o que aconteceu naquele eixo de produção cinematográfica. Talvez resida aí o fato de ele ter se mantido tão vinculado àquele cinema, mesmo depois deste ter virado história. Para Candeias, aquele momento do Cineboca foi único no Brasil, pois o capital privado investiu no cinema, e por isso se criou bastante mão de obra na área. Para ele, foi um caso sem precedentes no País.

Aparentemente parece que a Boca foi uma coisa somente folclórica mas, na verdade, foi um fenômeno social e cultural. [...] Eu estava ali, envolvido com aquela raça toda durante 20 anos. [...] Assim deu pra falar com todas as pessoas e ver o que elas queriam, o que elas sonhavam. Essas pessoas, na maioria pessoas desconhecidas, anônimas, que fizeram possível o fenômeno da Boca do Lixo (FERREIRA, 1989).

O escritor Marcos Rey, que foi à Boca trabalhar como roteirista profissional, falou sobre esses mesmos anônimos sobre os quais Candeias discorre afetuosamente, porém, bastante desagradado, afirmou: “um escritor latino-americano precisa se resignar com seus cenários. Em livros, teatro ou filmes só tem sua miséria para vender” (ABREU, 2002, p. 66). Possivelmente, esse ambiente, para Marcos Rey incômodo e precário, tenha cativado Candeias pelos mesmos motivos. Ao menos como musa para seus temas, a Boca do Lixo deve ter servido a Candeias. Ainda em 1986, de maneira um pouco confusa, após ter afirmado que o seu cinema em nada se assemelhava com o então realizado na Boca, este cineasta justificaria a sua permanente presença lá afirmando que seria um problema existencial.

As pessoas trabalham, fazem grupos nas esquinas para tomar café ou cachaça [...] Mesmo quando eu morava na Bela Vista, eu vinha pra cá. Estou envolvido nisso. É um problema que vem da cultura e da memória. Se um dia derrubarem esses prédios, alargarem essas ruas, as pessoas aqui vão ficar órfãs [...] O fato é que isto está existindo e naturalmente vai se acabar (OLIVEIRA, 1986).

As pessoas sobre as quais Ozualdo fala são as expostas ainda no começo do presente texto – os indivíduos marginais, as prostitutas, os loucos –, que se refugiavam na região, antes mesmo de se pensar em distribuição de cinema naquele eixo, ou além, em realizar filmes de maneira industrial. Figuras que permaneceram a povoar a Boca do Lixo mesmo com a

presença do povo do cinema. Candeias inclusive declarou que um dos personagens de seu filme *As Belas da Billings* (1987) foi literalmente inspirado em uma dessas figuras que vagavam pela Boca (REIS, 2010, p. 123). Mais um perfil social marginalizado que Candeias retratou em sua filmografia, de maneira dura e crua, mas sempre com seriedade, respeitosa. Sobre a força do cinema realizado por Candeias, em publicação de 1986 do jornal *Última Hora*, João Luiz Vieira reflete:

[...] a possibilidade concreta de um cinema de qualidade de produção que alcance o referencial exibido pela televisão é obrigada, ainda, a conviver com formas mais marginais e alternativas. Mesmo que tais formas jamais alcancem a visibilidade de outras épocas, elas sobrevivem (VIEIRA, 1986).

Referências

ABREU, N. C. P. **Boca do lixo**: cinema e classes populares. 810 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

_____. **O olhar pornô**: a representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

ANGELO, V. **O vigilante**. Portal Brasileiro de Cinema. 2005. Disponível em: <http://www.heco.com.br/candeias/filmes/longas/04_03_10.php>. Acesso em: 07/04/2010.

BARROS, F. L. Candeias se prepara para rodar seu décimo longa-metragem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 mai. 1996. Mimeo.

COUTO, J. G. Ozualdo Candeias termina *O vigilante*. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1 jul. 1993. Mimeo.

FERREIRA, J. Ozualdo Candeias. **Cine Imaginário**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 43, jun. 1989. p. 8-10. Mimeo.

GAMO, A. C. **Vozes da Boca**. 162 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

GARDNIER, R. O que há para saber sobre Ozualdo Candeias? **Contracampo: Revista de Cinema**, n. 25/26, 2000. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/25/sabersobreozualdo.htm>>. Acesso em: 07/04/2010.

MENDES, O. Um Hamlet caboclo, à maneira simples de Ozualdo Candeias. **Última Hora**, São Paulo, 17 ago. 1970. Mimeo.

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

ORICCHIO, L. Z. Mostra traz cinema marginal de Candeias. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 1 fev. 1994. Mimeo.

OLIVEIRA, L. Pistoleiro da Boca. Sua arma: o cinema. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 7 jun. 1986. Mimeo.

REIS, M. **Ozualdo Candeias**: pedras e sonhos no Cineboca. São Paulo: IMESP, 2010.

RODRIGUES, J. A Margem. **Diário de Notícias**, p. 2, 27 nov. 1968. Mimeo.

STERNHEIM, A. **Cinema da Boca**: dicionário de diretores. São Paulo: IMESP, 2005.

VIEIRA, J. L. Candeias, centelha de brilho ímpar. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 28 abr. 1986. Mimeo.