

## **As propostas estéticas de desconstrução do olhar melodramático no cinema brasileiro (1960/80)**

Ângela Aparecida Teles\*

### **Resumo**

Este trabalho discute as propostas estéticas de contestação e de desconstrução do olhar melodramático no cinema brasileiro. Investiga até que ponto as construções imagéticas do cineasta Ozualdo Candeias elaboram uma nova ética das imagens por meio dos procedimentos de agressão e ruptura com a narrativa clássica representada no cinema hollywoodiano.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro, melodrama, desconstrução.

### **Abstract**

This text discuss the elements of we named as the Esthetics of Precariousness: the mobility, the orality, and de precariousness esthetically worked out by means of the mixing up of fiction and documentary of the disconstruction of classical cinema clichés based on photogeny, diegesis, scenery, characters and editing.

**Keywords:** brazilian movie, melodrama, disconstruction.

Para representar a realidade brasileira de maneira a engajar o espectador, a continuidade narrativa tecida pelas intrigas baseadas em fatos inverossímeis e patéticos, no maniqueísmo e no sentimentalismo foi alvo de contestação de múltiplas experiências estéticas agrupadas genericamente sob a denominação de Cinema Novo e Cinema Marginal.

A nova verdade brasileira seria captada por meio da filmagem em locações fora das convenções e dos ideais de beleza e fotogenia consagrados. O cinema de Ozualdo Candeias, especificamente, propunha uma desconstrução de clichês cinematográficos elaborando personagens “típicas” brasileiras como alteridades ao viril *cowboy* e à *femme fatale*. Cabe pensarmos as ambigüidades, as tensões e as composições dessa nova ética das imagens com o discurso melodramático.

De acordo com Ismail Xavier, o melodrama constituiu-se como o gênero no qual a expressividade máxima é buscada na voz, gesto e trejeitos do olhar, exageradamente construídos para tornar visíveis os aspectos psicológicos e morais, mostrando a crença no acesso a uma verdade oculta após uma luta incessante contra toda sorte de vilania e trapaças. O olhar é solicitado a reconhecer as formas mais imediatas do bem e do mal. A técnica do

---

\*

Profa. Adjunta do curso de História da UFU-FACIP.

cinema afinou-se com essa forma de representação criando o “olhar melodramático”, que acabou por “modernizar o melodrama” ao permitir que a expressão teatral abandonasse os excessos do século XIX. Esse crítico enfatiza que já nas primeiras décadas do século XX artistas ligados à arte moderna fizeram outra leitura do cinema, buscando seu potencial revolucionário sufocado pelo ilusionismo baseado no melodrama e apostando na sua superação e na libertação do “olhar sem corpo” da continuidade narrativa. Entre esses movimentos destaca o *cinéma d’avant-garde* dos anos 1920, liderado por Jean Epstein e Germaine Dulac, e o surrealismo. O cinema desejado seria aquele criador do espaço utópico da verdade em oposição ao espaço da mentira identificado com o ilusionismo travestido de realismo no cinema industrial. O cinema seria capaz de captar e revelar a verdade secreta, à qual nosso olhar limitado seria incapaz, ou revelar as pulsões e o inconsciente (XAVIER, 2003:39-43).

Já o neo-realismo italiano foi uma experiência cinematográfica que buscou trazer à tona o potencial revolucionário do cinema por outros caminhos, por meio de alguns procedimentos como a filmagem em externas e em cenário natural, por oposição aos estúdios cinematográficos; pelo recurso a atores não-profissionais e por personagens longe da caracterização dos heróis de feitos extraordinários; em que a ação se rarefaz em oposição a acontecimentos extraordinários, reviravoltas e toda sorte de quiproquós comuns à tradição melodramática do cinema clássico (VERNET, 1995:136-40).

No Brasil, o cinema passou a fazer parte do universo das preocupações de intelectuais e estudantes, como arte e indústria e como problema cultural de relevância, a partir dos anos 1950. Nesse contexto, o neo-realismo foi uma possibilidade para jovens interessados em fazer cinema, como Roberto Santos e Nelson Pereira dos Santos, até a formulação explícita de um novo modelo para o cinema brasileiro manifestada em *Uma Estética da Fome*, escrito em 1966 por Glauber Rocha. (ROCHA, 1965:167).

Ozualdo Candeias (1922-2007) firmou-se como diretor de cinema no contexto em que o exercício do *cinema de autor* era um projeto assumido por vários cineastas, desde o grupo do Cinema Novo, articulado em torno de Glauber Rocha, até a prática singular de Walter Hugo Khoury. A busca por uma temática nacional, por um cinema de autor, e a luta contra a hegemonia do cinema norte-americano no Brasil foi assumida por Candeias. Cada um dos elementos constitutivos do neo-realismo apresentados acima foi radicalizado no seu cinema. A filmagem em locações foi uma premissa básica para esse diretor, assim como o trabalho

com atores não profissionais e o roteiro aberto à improvisação nas locações. A radicalização maior foi quanto à possibilidade do exercício da autoria como cineasta.

Esses elementos ainda se combinaram com o projeto de elaborar um cinema que construísse imagetivamente a realidade brasileira a partir do seu verdadeiro “tipo físico”, do seu espaço geográfico e social, e das condições de vida da população pobre. Para construir um Brasil mais verdadeiro, assumindo como recorte temático a mobilidade dos caipiras pobres no campo e na cidade, foi necessário se insurgir contra as convenções hegemônicas da narrativa clássica e construir outras, mais afinadas com seus propósitos. A precariedade das condições de produção, de distribuição e de exibição do cinema brasileiro foi uma realidade que o diretor enfrentou para construir sua obra cinematográfica. Diante desse traço estrutural, com o qual a grande maioria da população brasileira precisou se enfrentar para sobreviver desde o período colonial, assumindo a condição de nômades e vivendo sempre na contingência, a solução encontrada por Candeias foi realizar um cinema dentro do que era possível e constituir esteticamente a miséria e a precariedade como luta política. A *estética da precariedade* construiu imagetivamente a realidade da miséria, da privação e da contingência a partir da perspectiva do migrante pobre. Essa foi a verdade que o cinema de Candeias buscou problematizar

Para apresentar a realidade de maneira a engajar o espectador, Candeias rompeu cânones do cinema clássico hollywoodiano, uma vez que as convenções narrativas desse cinema não provocariam a fruição estética desejada. A construção da montagem, da sonorização, do cenário e dos personagens buscando representar o “tipo brasileiro” e a “paisagem brasileira” constituíram um tempo presente permeado pela sobrevivência em meio à pobreza e à violência. Saturando a tela com a miséria e a precariedade brasileira, Candeias construiu uma realidade feia, violenta e precária, composta e experimentada em sua intensidade a partir de procedimentos estéticos que assumiram essas características na própria forma cinematográfica.

Para a interpretação da *estética da precariedade*, começo pelos personagens recorrentes nos filmes de Candeias e uma nova fotogenia produzida pela composição de tipos étnicos resultantes da mestiçagem entre a população pobre. Através da construção de personagens-emblema das mesclas culturais é possível acompanhar as nuances da reflexão do diretor sobre a cultura brasileira. A elaboração desses personagens a partir de traços étnicos, assim como sua caracterização psicológica, foram confrontadas com a subjetividade burguesa

representada na narrativa clássica. A mobilidade desses personagens por espaços abertos, em ruínas ou degradados pelo lixo urbano foi o outro elemento da narrativa analisado.

No universo imagético erguido por Candeias os elementos da narrativa clássica foram questionados através da crítica à parábola: personagens de origem rural são postos em movimento sem que dele resulte a chegada a algum lugar ou à clássica solução dos problemas enfrentados pelo protagonista. O narrador constantemente abandona o protagonista e passa a acompanhar o caminhar a esmo e sem destino de outros personagens, que não contribuem para a resolução da trama.

No longa-metragem *Meu Nome É Tonho*, de 1969, o diretor brincou com os clichês do *western* americano, ao mesmo tempo em que buscou caracterizar o mundo rural brasileiro em Vargem Grande Paulista, local das filmagens de *O Cangaceiro*, do diretor Lima Barreto, em 1954. Nele o protagonista é indeciso e ambíguo e só passa a agir motivado pelo incesto que praticara sem o saber. O filme *Zézero*, de 1974, é uma parábola sobre o caipira que migra atrás das promessas de melhores condições de vida que chegavam ao campo pelos meios de comunicação representados por uma sereia tosca. Nessa parábola o protagonista é definido pelo narrador como um Zé Ninguém facilmente manipulável e irresponsável em relação à sua família. O seu retorno vitorioso após vencer na Loteria Esportiva não permite que ele divida as honras de sua glória com os seus, pois os encontra mortos e apenas recebe como coroação final o gesto obsceno da sereia tosca que o havia seduzido.

Em *O Candinho*, de 1976, o filho de uma família de trabalhadores rurais parte para a cidade em busca de um santo milagroso, após sua família ter sido expulsa da fazenda onde trabalhavam. Esse personagem é literalmente um doido, um alienado mental que, após passar uma série de privações em busca de um santo milagreiro, foi encontrá-lo tomando café com o seu algoz. Diante da possibilidade da luta armada que se coloca ao final de sua jornada, permanece indeciso. O filme *Aopção* (1981) aborda o deslocamento de mulheres da zona rural para a cidade, dentre elas, uma bóia-fria do interior de São Paulo. A jornada dessas heroínas é permeada por uma série de atos de violência que inclui a violação de seus corpos e a prostituição. A chegada à terra prometida não garante a felicidade a todas, pelo contrário, muitas delas encontram a morte trágica ao fim da jornada.

No filme *Manelão, o Caçador de Orelhas*, de 1982, filmado no Centro-Sul do País, acompanha-se a trajetória de um caboclo doente que se transformou em matador profissional. O protagonista deste filme é o avesso do caubói viril dos *westerns* e também muito distante do heroísmo dos cangaceiros e das versões brasileiras do justiceiro destemido. Em *As Bellas da*

*Billings*, de 1987, a trajetória de um violeiro que procura desenvolver sua carreira artística em São Paulo se entrelaça à de outros personagens que circulam na *Boca do Lixo*. O protagonista James, um semialfabetizado que faz pose de intelectual, vive de expedientes e do lixo que as irmãs recolhem nos restaurantes da cidade. Por fim, em *O Vigilante* (1992), novamente se trata de um grupo de bóias-frias que migra para São Paulo buscando melhores condições de trabalho e acaba por se envolver na violência das favelas da periferia de São Paulo. A trajetória do protagonista é ainda menos heróica, pois se trata de um bóia-fria que desejava ser músico e na cidade torna-se vigilante e, por último, matador.

Para realizar esteticamente o projeto de mostrar a realidade brasileira Candeias se insurgiu agressivamente contra a estrutura da narrativa clássica, através da desmistificação da história teleológica de um herói protagonista. Seus protagonistas não possuem as qualidades que funcionam dentro das convenções, ou seja, o choque e a agressão ao espectador por meio da negação em dar-lhe o que ele sempre espera encontrar faz parte da sua estratégia narrativa. Observa-se então um movimento no cinema de Candeias que consiste em caracterizar seus personagens como alteridades em relação a clichês cinematográficos do cinema americano e do brasileiro e a composição desses mesmos personagens como “tipos físicos brasileiros”, num embate físico constante na fronteira entre o mundo rural e o urbano, buscando sobreviver a esse meio hostil. Quais processos socioculturais se podem interpretar através desses personagens mestiços que compõem o traço étnico da realidade brasileira que Candeias construiu imagetivamente?

Por meio do personagem mestiço com traços indígenas, cuja identidade está fragmentada em diferentes papéis sociais e experiências culturais presentes no filme *O Candinho*, o narrador constrói o mundo urbano como um lugar de desestruturação da família e das culturas indígenas. O pai mestiço, composto de múltiplas referências religiosas – a tradição cristã, as práticas indígenas e a religiosidade de matriz africana misturadas na cultura rural –, mobiliza esses fragmentos para sobreviver em meio à precariedade da cidade. O índio Jupiá, personagem de *A Margem*, também sobrevive nas ruas próximas à Praça da Sé vendendo o conhecimento tradicional de seu povo sobre plantas medicinais. Através desses personagens e das referências à violência que envolve a disputa por terras indígenas no Brasil, o narrador desmonta qualquer visão romântica do índio brasileiro como reserva pura de nacionalidade e elabora da sua perspectiva uma versão para “a marcha para o Oeste”, constituída em épico fundador dos Estados Unidos pelos faroestes de Hollywood.

Os matadores profissionais, protagonistas dos filmes *Manelão, o Caçador de Orelhas* e de *O Vigilante*, são verdadeiros monumentos iconoclastas contra o *western*, o gênero cinematográfico norte-americano por excelência, e também um gesto demolidor da mistificação em torno da valentia, da coragem e da honra de pistoleiros que circulavam também nas produções caracterizadas como *westerns*. Em *Manelão, o Caçador de Orelhas*, a sentença-emblema do protagonista é dita nestes termos – “Eu nunca matei ninguém. Ora essa. É a minha vara de miço ou a orelha de num sei quem. Acho que vou matar”. Candeias substituiu os motivos desencadeadores da ação no *western*, evidentes nas falas dos heróis (como a vingança, a honra, a defesa da mulher, da família e da propriedade) pela preservação da virilidade no nível mais baixo, que é manutenção do próprio órgão genital. Candeias fez ruir qualquer idealização da vida no campo, mostrando os elementos de violência e de pobreza que compunham o universo de homens que vagam pelo sertão brasileiro em busca da sobrevivência. Nenhuma causa superior os motiva, a contingência e o acaso reduzem esses homens pobres à condição de sobreviventes que se agarram a qualquer expediente para vencer o meio que insiste em hostilizá-los.

Em *O Vigilante* o narrador, ainda que seja ambíguo e pareça apoiar a saída elaborada pelo caipira para fugir à violência na favela, constrói o matador com ironia, a partir de fragmentos de histórias de matadores que circulavam em quadrinhos. Mas a realidade é mais cruel do que os cenários das histórias em que se movem os lendários matadores, pois, ao ser obrigado a ganhar a estrada novamente, o vigilante encontra um grupo de crianças transformadas em pesadelo pela realidade social das favelas e que acabam por confrontá-lo numa cena final em que disparos insinuam um massacre em meio a risos infantis aterrorizantes.

Volte-se agora a atenção para a personagem da prostituta, presente em todos os filmes aqui analisados. No mundo ficcional construído por Candeias as vicissitudes vividas por aqueles que são obrigados ao deslocamento como estratégia de sobrevivência são intensificadas na personagem da mulher pobre transformada em prostituta. Toda grossura, feiúra e sordidez da realidade precária na qual estão imersos os personagens de Candeias são potencializados ao máximo na prostituta. Também o personagem portador de deficiência física e mental pode ser pensado como um emblema das limitações e das privações às quais os marginalizados estão submetidos. Esses personagens, a prostituta e o deficiente, confrontam os ideais de beleza, de higiene e de harmonia evocados no cinema americano.

Dessa maneira, nos filmes de Candeias não é regra encontrarmos atores realizando grandes interpretações, mas sim “tipos físicos” que se aproximam do brasileiro que o diretor desejou representar. Essa apresentação de tipos brasileiros em interação com o meio e em constante mobilidade do campo para a cidade é um dos elementos que compõem o que estou descrevendo e interpretando como *estética da precariedade*. Na direção de atores, Candeias não prioriza a atuação, pois não há preocupação em construir uma subjetividade burguesa tal como se apresenta no melodrama. Seus personagens, ou “tipos brasileiros”, estão sempre buscando sobreviver em um meio hostil e esse combate é permanente. O diretor apresenta esse embate vivenciado cotidianamente sem recorrer às motivações pessoais ou históricas, apenas narra a luta pela sobrevivência travada no presente entre o homem e o meio.

De onde vem essa preocupação antropológica com o tipo genuinamente brasileiro em constante embate com o meio físico? Uma possibilidade para responder a esta questão seria pensar essas elaborações em relação com a literatura, mais especificamente *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Grandes Sertões: Veredas*, de Guimarães Rosa. Este determinismo se expressa no imperativo da sobrevivência, que impulsiona a população pobre à transitoriedade permanente.

A agressividade iconoclasta contra as formas consagradas da cinematografia, através das quais um determinado imaginário sobre o Brasil circulou, também denunciou como estereótipos as imagens construídas sobre o homem brasileiro. Um Brasil feio e miserável sobrevive e pulsa nos filmes de Candeias. A vida da população pobre do campo que migra para a cidade não muda substancialmente, mas é tomada pela precariedade e miséria presentes na cidade. Essa permanência no presente deve ser escancarada pelo cinema e provocar reações. Não se trata de pura agressão, mas de uma provocação, que pretende “dar um recadinho”, chamar a atenção para os problemas, mas que se recusa a apontar um caminho. O que o cineasta propõe é encarar nossas mazelas sem a mediação de melodias suaves, ambientes modernos e higiênicos, rostos bonitos ou natureza primorosa.

Que se pense no carro de boi, uma das imagens de um Brasil rural constante em Humberto Mauro e também trabalhada por Nelson Pereira dos Santos em *Vidas Secas* e por Walter Lima Jr. em *Inocência*. Se em Mauro pode ser entendido como um aliado persistente, mesmo diante das mudanças que avançavam sobre o campo nos anos 50, no filme *Meu Nome É Tonho* (1969) o carro de boi é utilizado para transportar os corpos dos posseiros assassinados e que tiveram suas terras griladas por um bando local. Em *Manelão, o Caçador de Orelhas* (1982), o carro de boi apresenta a lentidão, o atraso e a pobreza do sertão mineiro.

Com esses procedimentos Candeias propõe outra leitura do Brasil rural, ironizando e se insurgindo contra imagens que da sua perspectiva não apresentavam a realidade brasileira.

Através dos procedimentos de agressão e de ruptura com os elementos da narrativa clássica, como o desenvolvimento da jornada do protagonista, o rompimento da diegese e a crítica ao cinema brasileiro – que considerava incompleto para realizar a tarefa de chamar a atenção do público sobre a realidade que o cercava –, Candeias compôs um cinema a partir da destruição e inversão das bases de sustentação do cinema americano, constituído como o grande inimigo do cinema brasileiro. Fazer cinema brasileiro não significava, para Candeias, tratar de “temas ou de paisagens brasileiras”, mas tratá-los numa outra forma cinematográfica que não fosse a consagrada pelo império hollywoodiano. Por isso, sua *mise-en-scène* deveria exacerbar, chocar através da violência dos temas e das formas narrativas: só assim toda a violência, miséria e precariedade que constituíram historicamente a mobilidade de amplos contingentes da população pobre brasileira seriam capazes de produzir indignação e uma reação no público.

Para completar essa proposta estética de fruição das imagens em movimento o diretor provocou outros deslocamentos por meio da experimentação realizada na banda sonora e elegendo a oralidade e a música caipiras como elementos característicos das imagens mais verdadeiras do Brasil que produziu. A fala caipira e as modas de viola compõem quase que integralmente a banda sonora dos filmes *As Bellas da Billings*, *O Vigilante*, *Meu Nome É Tonho*, *Aopção*, *Manelão*, *o Caçador de Orelhas* e *A Herança*. No filme *O Candinho*, um cururu produz um choque entre as imagens e a banda sonora, problematizando a pregação religiosa como forma de alienação da população rural. Em *Zézero* a moda de viola reforça as imagens e costura a narrativa.

A oralidade caipira também está presente nas poucas falas dos personagens dos filmes citados, assim como as festas populares, como a congada, a Folia de Reis e as cantorias dos violeiros. Mas estas manifestações não são apresentadas como algo típico ou externo às películas: elas se combinam para construir de maneira coerente o universo do caipira, que nesses filmes não foi caracterizado como arcaico ou anacrônico, marcado através de uma dicotomia entre o campo e a cidade. Tais permanências são vivenciadas e ressignificadas apontando para a adaptação do homem do campo na cidade. Se a vida do caipira foi desestruturada com o processo de desenvolvimento capitalista que atingiu o campo e a cidade, essas práticas culturais ainda estavam vivas naquele presente e interagiam com outros elementos da cultura urbana; seus filmes são produções de imagens desse processo.

### Referências:

- CAPELATO, Maria Helena et al. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.
- LOURA, Maria Dora; LABAKI, Amir (Orgs.). *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac & Naïf, 2005.
- PUPPO, Eugênio. *Ozualdo Ribeiro Candeias 80 anos*. São Paulo, Heco Produções, 2002.
- ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. *Revista Civilização Brasileira*, n.3, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.
- VERNET, Marc. “Cinema e Narração”. In: AUMONT, Jacques et al. *A Estética do Filme*. 2 ed. Campinas, Papirus, 1995.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *O Cinema Brasileiro Moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naïf, 2003.

### Filmografia

- A Margem*. Ozualdo R. Candeias. São Paulo, 1967, 35 mm, P&B, 96 min.
- Uma Rua Chamada Triumpho 1969-70*. Ozualdo R. Candeias, São Paulo, 1971, 35 mm, P&B, 11 min.
- Uma Rua Chamada Triumpho 1970-71*. Direção: Ozualdo R. Candeias. São Paulo, 1971, 35 mm, P&B, 9 min.
- Zézero*. Direção: Ozualdo R. Candeias, São Paulo, 1974, 35 mm, P&B, 31 min.
- O Candinho*. Direção: Ozualdo R. Candeias. Música: Ozualdo R. Candeias, São Paulo, 1976, 35 mm, P&B, 33 min.
- Bocadolixocinema ou Festa na Boca*. Direção: Ozualdo R. Candeias, São Paulo, 1976, 35 mm, p&b, 12 min.
- Aopção ou As Rosas da Estrada*: Ozualdo R. Candeias, São Paulo, 1981, 35 mm, p&b, 87 min.
- As Bellas da Billings*. Direção: Ozualdo R. Candeias, São Paulo, 1987, 35 mm, color., 90 min.
- O Vigilante*. Direção: Ozualdo R. Candeias. Montagem, São Paulo, 1992, 35 mm, Cor, 77min