

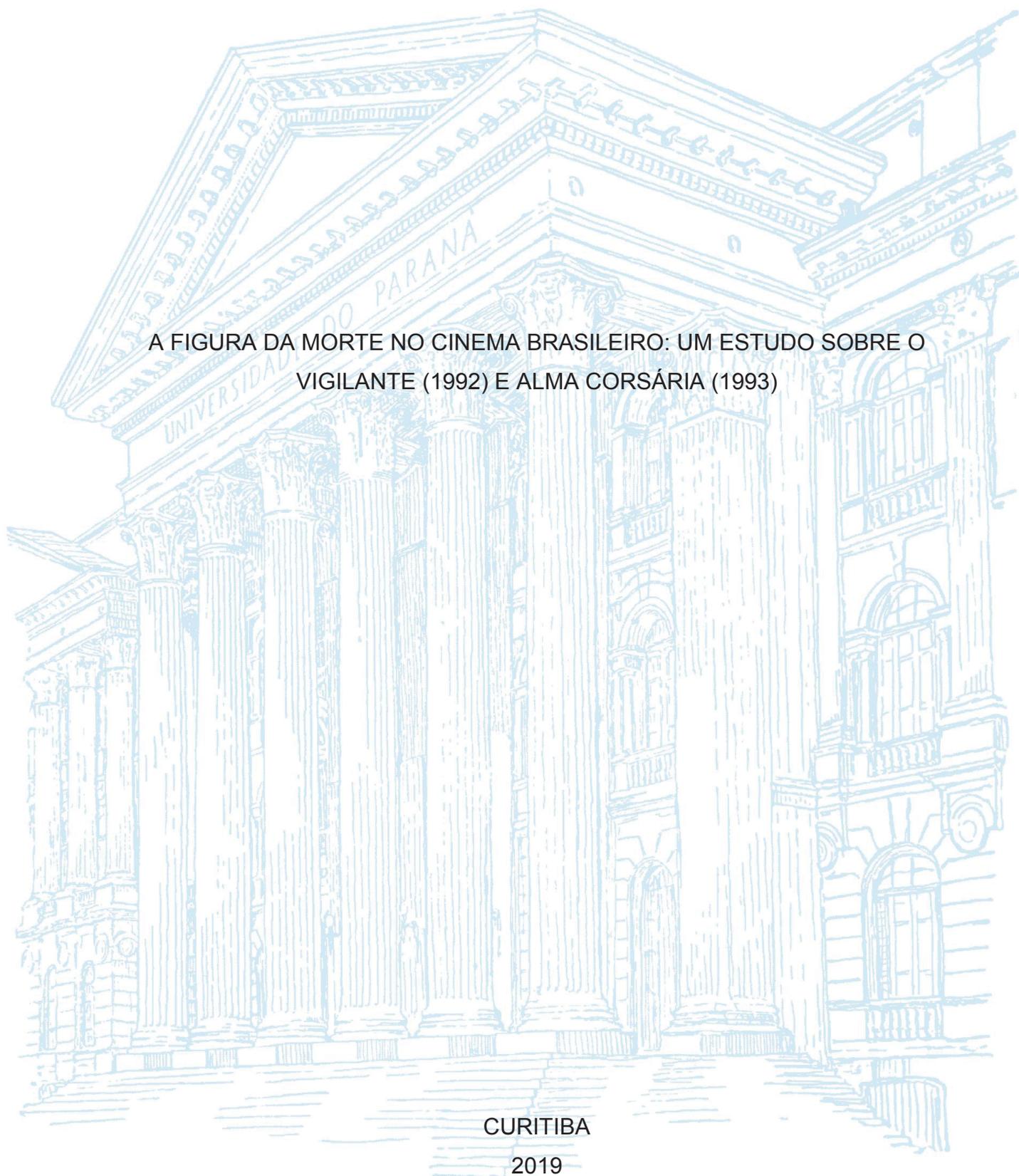
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VINICIUS PINHEIRO POLICARPO COMOTI

A FIGURA DA MORTE NO CINEMA BRASILEIRO: UM ESTUDO SOBRE O
VIGILANTE (1992) E ALMA CORSÁRIA (1993)

CURITIBA

2019



VINICIUS PINHEIRO POLICARPO COMOTI

A FIGURA DA MORTE NO CINEMA BRASILEIRO: UM ESTUDO SOBRE O
VIGILANTE (1992) E ALMA CORSÁRIA (1993)

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Comunicação, no Curso de Pós-Graduação em Comunicação, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Hertz Wendel

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Cabral
(Elaborado por: Sheila Barreto (CRB 9-1242))

Comoti, Vinicius Pinheiro Policarpo

A figura da morte no cinema brasileiro: um estudo sobre O Vigilante (1992) e Alma Corsária (1993). / Vinicius Pinheiro Policarpo Comoti. – Curitiba, 2019.

96 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Hertz Wendel.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná.

1. Comunicação. 2. Cinema brasileiro. I. Título.

CDD 791.43



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR SETOR DE ARTES COMUNICACAO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO COMUNICAÇÃO -
40001016071P8

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em COMUNICAÇÃO da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **VINIUS PINHEIRO POLICARPO COMOTI** intitulada: **A FIGURA DA MORTE NO CINEMA BRASILEIRO: UM ESTUDO SOBRE O VIGILANTE (1992) E ALMA CORSÁRIA (1993)**., após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua Aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 29 de Abril de 2019.

HERTEZ WENDEL DE CAMARGO
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

MAURÍCIO AUGUSTO PIMENTEL LIESEN NASCIMENTO
Avaliador Interno (PPGCOM/UFPR)

PEDRO PLAZA PINTO
Avaliador Externo (UFPR)

É muito raro hoje que um espectador assista a um bom filme, está sempre a ver a si mesmo, a ver o que deseja ver. Ele realmente assiste a um filme quando este não permite que ele entre, quando há uma porta que lhe diz: “Não entre”. O espectador só assiste a um filme se algo na tela resiste a ele. Se ele pode reconhecer tudo, vai se projetar no filme, então não poderá mais ver as coisas. Se ele assiste a uma história de amor, verá sua própria história de amor. Não sou o único a dizer que é muito difícil ver um filme, mas quando digo “ver” é realmente ver. (...)

Ver um filme significa não chorar quando chora um personagem. Se não entendemos isso, então não entendemos nada. Por isso falei sobre portas que se fecham. A meu ver, há alguns filmes que são como portas, ainda que neles não haja portas, filmes que se assemelham a portas que não permitem nossa entrada como protagonistas. Mantemo-nos à margem.

Pedro Costa

RESUMO

Esta dissertação é um estudo sobre a figura da morte nos filmes *O Vigilante* (1992) de Ozualdo Candeias e *Alma Corsária* (1993) de Carlos Reichenbach. Para a análise dos filmes, será desenvolvida a noção de figura e sua relação com o Juízo Final, partindo de autores como Walter Benjamin e Erich Auerbach, para delimitar em cada filme a revelação de sua aparição na imagem cinematográfica, e aqui a mobilização de autores como George Didi-Huberman e outros que trabalham a imagem em sua potência do sensível. Em *O Vigilante*, a morte é evocada pela atmosfera sádica da favela comandada pela gangue de Lobão, acarretando aos mortos, o corpo exposto em sua bizarrice. A violência que liga essas mortes é trincheira ao derradeiro destino do boia-fria que se vê aos tiros com crianças que declamam o assalto ao ônibus que o levaria de volta para o campo. Em *Alma Corsária*, a morte é uma bela mulher que aparece na vida do poeta Torres. Ela é de outra ordem dos acontecimentos do filme, apenas Torres a vislumbra em sua performática presença. Depois do lançamento do livro de poesia, ela o leva para a margem do rio. Resta o contraponto entre a imagem de uma arma apontada para a câmera, e o melhor amigo evocando evohé na outra margem: ambos quebrando a transparência da imagem para almejar ao gesto, a sua virtude utópica, condizente à postura de cineastas do berço marginal e que em pleno início dos anos 90, se deparam com o colapso do cinema brasileiro.

Palavras-chave: *O Vigilante*; *Alma Corsária*; Figura; Cinema Brasileiro dos anos 90.

ABSTRACT

This thesis is a study on the death figure in the films *O Vigilante* (1992) by Ozualdo Candeias and *Alma Corsária* (1993) by Carlos Reichenbach. For the film analyses, the notion of figure and its relationship to the Last Judgment will be developed, starting with authors like Walter Benjamin and Erich Auerbach, to delimit in each film the revelation of its exposure in the cinematographic image, and herein the mobilization of authors like George Didi-Huberman and others who work the image in its sensory potency. In *O Vigilante*, death is evoked by the sadistic atmosphere of the slum in command of Lobão's gang, bringing the dead to the body exposed in its bizarreness. The violence that bonds these deaths is a trench to the yokel's final destination in a shooting with children who assault the bus that would take him back to the country. In *Alma Corsária*, death is a beautiful woman who appears in the life of the poet Torres. She is on a different order from the events of the film, only Torres has a glimpse of her performative presence. After the release of the poetry book, she takes him to the riverbank. What stays is the counterpoint between the image of a gun aimed at the camera and the best friend evoking evohé on the other margin: both break the transparency of the image aiming for the gesture, for its utopian virtue, consistent with the posture of filmmakers from the marginal cradle who in the beginning of the 90's are facing the collapse of Brazilian cinema.

Key words: *O Vigilante*; *Alma Corsária*; Figure; Brazilian Cinema of the 90s.

AGRADECIMENTOS

À CAPES pela bolsa que possibilitou uma dedicação integral à pesquisa durante os dois anos.

Ao orientador Hertz Wendel pela incondicional confiança.

Aos professores componentes da banca Maurício Liesen e Pedro Plaza, pela clareza e apontamentos.

Aos amigos pela poesia.

Aos meus pais e irmãos pela vida.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – AS QUESTÕES DOS FILMES	14
1.1 VEREDA METODOLÓGICA E A TENSÃO DAS NOÇÕES	16
CAPÍTULO 2 – O VIGILANTE	29
2.1 A ÚLTIMA FITA DE OZUALDO CANDEIAS	31
2.2 O CAMPO, A FAVELA E O RETORNO	36
2.3 O CERCO DAS CRIANÇAS	43
2.4 A MORTE SÁDICA	50
CAPÍTULO 3 – ALMA CORSÁRIA	57
3.1 CINEMA, PALAVRA PROSTITUTA	59
3.2 EVOHÉ!	72
3.3 A MULHER VESTIDA DE PRETO	77
CAPÍTULO 4 – ÚLTIMO DIA, ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES	84
4.1 OS DESPACHOS	86
REFERÊNCIAS	90
FILMOGRAFIA	97

INTRODUÇÃO

No início do programa *Provocações*, número 41, do dia 10/06/2001, Antônio Abujamra apresenta Ozualdo Candeias: “Considerado o realizador mais marginal do cinema brasileiro. A marginalidade sempre atraiu a gente. Me diga uma coisa Candeias. Por que que você é tão desconhecido?” O cineasta rebate, “Não, pro meu gosto por exemplo eu não sou tão desconhecido, tanto que estou aqui”. Abu insiste, “Mas você é desconhecido. Por exemplo, em Ourinhos ninguém sabe que você existe?” Candeias revida, “E se eu disser que eu também não sei onde fica Ourinhos”. Abu decreta, “É um erro seu hein!” e Candeias sela, “Então o erro é nosso”.

No final do programa *Provocações*, número 130, do dia 23/03/2003, Antônio Abujamra se despede de Carlos Reichenbach: “Diga tudo o que você quiser, com a liberdade com que talvez você não tenha podido ter e tem agora. Aproveite esse momento da sua liberdade que você não pôde usar ainda. Agora, fala pra lá”. Carlão se apronta, “O que eu queria na verdade, no fundo é... Como eu disse, eu sou um utopista. Eu enxergo o meio do cinema como uma forma, realmente, de enriquecimento pessoal-existencial. Eu espero do cinema e de quem faz cinema exatamente isso. Enxergar a alma de quem faz, não é? Eu gostaria demais de poder ver uma geração surgir da sombra de Gênova. Eu gostaria demais de ver uma geração de provocadores, de rebeldes, de novos inventores, de transgressores. O que a gente está assistindo é um período de cinismo assustador, onde realmente uma ameaça de um novo anti-cristo consegue transformar toda a nossa expectativa em cinismo. Eu acredito, eu continuo acreditando. Não acabaram as utopias! Não dou por fim as utopias! É utopia sempre! Utopia é vanguarda. Utopia é vida. É isso!”.

Em ambas as circunstâncias, sente-se a costumeira ardência de Abu em seus atiçamentos. Ele gosta da erupção, do embate, da inquietação, em prol de um debate mais acalorado, mais pulsante, mais cálido. Ozualdo Candeias e Carlos Reichenbach, cineastas brasileiros que começam as suas trajetórias no berço libertário e inventivo do Cinema Marginal, assimilado entre o final da década de 60 e início da de 70, se juntam ao “líder” insurgente na primeira década do século vinte e um.

O que os três têm em comum? Um olhar crítico sobre a cultura brasileira. Eles são frutos de uma geração na qual o modernismo de 22 entra em ebulição, quebram ilusões, despontam utopias. Eles aliam a arte à uma postura inflamada, em suas “experimentações” são capazes de quebrar muralhas que se apresentam como nebulosas. Se pensarmos apenas na relação do programa *Provocações* com a televisão brasileira, vejamos que essa é uma pequena vereda perto de todo o campo de atuação de Abu, que vai do teatro, cinema, poesia, novela, podemos evidenciar a “vanguarda” que se avulta.

Nesse ínterim, o cinema de Ozualdo Candeias e Carlos Reichenbach segue a mesma passagem. Filmografias que instigam a imagem cinematográfica (o “contrato” entre imagem e som) e desfilam a sua poética, onde o “espírito se vê sacudido independente de toda representação”¹ (ARTAUD, 1982, p.14). Seguindo com Artaud, poderíamos dizer que a obra de Candeias e Carlão é “mais excitante que o fósforo, mais cativante que o amor” (ARTAUD, 1982, p.7).

Longe de serem parecidas esteticamente (são universos totalmente díspares), mas por físgarem a essência da criação no sentido que Jairo Ferreira propõe: “da forma nasce a idéia (Flaubert) e não há linguagem revolucionária sem forma revolucionária (Maiakovski) e, como o poeta Roberto Piva, só acredito em poeta experimental que tenha vida experimental” (FERREIRA, 1986, P.88). Essa verve atravessa toda a filmografia dos dois cineastas, que independente dos rumos (Carlão seguiu fazendo longas, enquanto para Candeias foi seu último), se deparam com o coroamento de uma crise do cinema brasileiro em pleno início da década de 90.

Como entendemos pelas falas, passaram pela fenda, seguindo com a mesma energia e lucidez. O que fica dessa cruzada, são dois filmes que esta dissertação busca investigar: *O Vigilante* (1992) de Ozualdo Candeias e *Alma Corsária* (1993) de Carlos Reichenbach. A pesquisa tem como objetivo geral analisar o “cinema de invenção” na passagem de uma crise (90-94), que se “resolve” na retomada do cinema brasileiro em 1995.

Se detém no trajeto de cada obra, suas particularidades, seus declínios, para delas explorar o que lhes bacorejam. Neste diálogo entre os filmes, a figura da morte se acirra e torna-se chave de análise que desfia as relações depois de seus entreveros isolados. O mapa metodológico se estreita ao contato com os filmes, desdobramentos que reforçam o caráter

¹ Tradução do espanhol pelo autor.

“processual” dos caminhos e que demonstra o que Jacques Aumont abrange na sua possível definição da “análise do filme”:

Não existe um método universal para analisar filmes. A análise de um filme é interminável, pois seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, num filme sempre sobra algo de analisável. É necessário conhecer a história do cinema e a história dos discursos que o filme escolhido suscitou para não os repetir; devemos primeiramente perguntar-nos que tipo de leitura desejamos praticar (AUMONT, 2004, p.39).

Uma pergunta que antes de ser a “aplicação de um modelo” sobre um objeto, se destrincha ao mormaço de uma questão que se constrói na sedução/comunicação entre pesquisador e objeto. No exame do cinema “moderno” sobre os anos 90, e aqui toda a mobilização da “história” para seguirmos com Aumont, *Alma Corsária* e *O Vigilante* trazem o seguinte problema: Como aparece na imagem cinematográfica a figura da morte? Qual a relação com o último plano de cada filme?

O caminho para a compreensão dessas perguntas, e todo um percurso dialógico como já citado, acarretou à escrita, uma ferroada mais literária, sagaz ao dispor do pensamento. As penugens do ensaio, no contorno da “virtude como volúpia” (AUERBACH, 2010, p.28) de Montaigne, como também com Adorno e sua concepção mais feérica ao dissabor de uma ciência esturricada em sua fissura e pragmatismo. Para Adorno, “a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia” (ADORNO, 2003, p.45). Nesse embalo, a heresia desta pesquisa é justamente o arredar de uma postura fria, com as estruturas prontas, ao insultar dos filmes em sua vitalidade. Da heresia, surgiu a figura e outras camadas dos filmes e entre eles, no ritmo de uma “informalidade”:

O modo como o ensaio se apropria dos conceitos seria, antes, comparável ao comportamento de alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir das regras que se aprendem na escola. Essa pessoa vai ler sem dicionário. Quando tiver visto trinta vezes a mesma palavra, em contextos sempre diferentes, estará mais segura de seu sentido do que se tivesse consultado o verbete com a lista de significados, geralmente estreita demais para dar conta das alterações de sentido em cada contexto e vaga demais em relação às nuances inalteráveis que o contexto funda em cada caso (ADORNO, 2003, p.30).

A estrutura da dissertação é formada por quatro capítulos. O primeiro se chama *As Questões dos Filmes* e trabalha com o desenho teórico que acompanha o estudo dos filmes. O segundo se chama *O Vigilante* e se focará nas especificidades do filme de Candeias. O terceiro capítulo se dedica ao mesmo esforço sobre *Alma Corsária*. O quarto e último capítulo se chama *Último dia, últimas considerações* e se destina ao contraponto dos filmes, destacando sobretudo o último plano de cada filme, e as últimas ponderações sobre o problema..

Ao leitor, antes de adentrar a tessitura, um verso para o reiterar de seu impulso: “A leitura é um ato de anarquia” (ENZENSBERGER, 1995, p.17).

CAPÍTULO 1

AS QUESTÕES DOS FILMES

¿chegará ao fim

o filme de mim?

Sérgio Rubens Sossélla

1.1 VEREDA METODOLÓGICA OU A TENSÃO DAS NOÇÕES

O cinema brasileiro exhibe em seu corpo singularidades que despertam perguntas que raramente se concretizam em repostas tangíveis. Como diria o crítico Paulo Emilio Salles Gomes, com “o cinema brasileiro tudo muda de figura” (GOMES, 1986, p.263). Uma problemática que guarda no seu subterrâneo um reflexo mais amplo, ao ponto do pior filme brasileiro ter “uma função reveladora” em nossa sociedade, para seguirmos pelos preceitos do crítico.

O pior filme brasileiro é relativo, e em relação ao discurso de Paulo Emilio, podemos evidenciar antes de qualquer julgamento estético, uma forte postura crítica com o filme brasileiro e o seu lugar no país. Uma penosa situação, que se condimenta “na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (GOMES, 1996, p.90), restando ao nosso universo cinematográfico brasileiro, ser estrangeiro na sua própria terra. Novamente Paulo Emilio nos simplifica a questão: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é” (GOMES, 1996, p.90).

Nessa tônica, o cinema brasileiro está imbricado com um problema cultural, mais complexo e abrangente, que envolve a própria constituição do Brasil. Como prova disso é a antiga relação entre o cinema brasileiro e o Estado, com “raízes históricas profundas”², forjando um quadro que apesar de haver pontos frutíferos, manteve sempre uma linha instável e imprecisa.

É com a constatação de que o “círculo vicioso precisa ser rompido” e o objetivo de “reequacionar o papel do Estado”, que Jean-Claude Bernardet, no artigo *Cinema e Estado* de

² “O vínculo entre os cineastas e o Estado tem raízes históricas profundas, entre as quais podemos citar rapidamente: a força do Estado na sociedade no decorrer da história do Brasil, o caráter autoritário dessa sociedade, e as consequências dessa característica na produção cultural; a precariedade da formação do mercado de bens culturais, fazendo com que os produtos culturais de mais alto custo de produção, com exceção da TV, raramente se tenham tornado viáveis no mercado; os vínculos de dependência que a elite social e cultural manteve/mantém com matrizes europeias; a formação da camada dos produtores culturais que, pela sua origem social e/ou pela necessidade de encontrar meios de produção e de circulação de suas obras, acaba se vinculando de alguma forma, com maiores ou menores contradições, às esferas do poder, ocasionalmente do capital, aos altos escalões burocráticos; a presença maciça de filmes importados no mercado brasileiro, no quadro do capitalismo internacional, e, em consequência, a política de investimento na produção brasileira e a dificuldade de exportação” (BERNARDET, 2009, P.173).

1983, lança inquietações sobre o assunto, prevendo o que esperaria o cinema brasileiro na década de 90³.

A crise na relação é exposta quando o então presidente Fernando Collor, anunciou em 1990, o fim da “Lei Sarney e de instituições federais como a Pró-Memória, Funarte, Embrafilme, Fundação do Cinema Brasileiro” (BERNARDET, 2009, p.182) e assim culminou com os ”piores anos da história do cinema brasileiro” (NAGIB, 2002, p.110), atingindo principalmente a produção de longas-metragens, até o seu lento “reajuste” com a criação da Lei de Incentivo (1993) e a euforia em torno do cinema da retomada em 1995⁴.

Uma crise do cinema brasileiro, que por mais acentuada com as medidas do governo Collor, já estava em processo anos antes, pautado por uma estrutura estatal “pobre, emperrada, ineficiente” (BERNARDET, 2009 p.183), restando às “queridinhas” Embrafilme⁵ e Fundação do Cinema Brasileiro, a queixa de “inoperância, má gestão administrativa, favoritismo, não cumprimento de compromissos”, como bem flagrou Jean-Claude Bernardet, que inclusive no artigo *A Crise do Cinema Brasileiro e o Plano Collor*, escrito no calor do momento (23/06/1990), determinava que a saída estava na revisão da “figura do produtor”.

Para ele o “cinema-de-autor-dependente-do-Estado em extinção” precisava ser revisto. Estamos falando de uma revisão sobre mecanismos de produção e sua relação com o Estado em 1990, mas também da dependência do cinema de autor com este.

O cinema de autor no cinema brasileiro, se concretiza entre o final da década de 50 e meados de 70, envolvendo o Cinema Novo e o Cinema Marginal, tendo como anseio a “convergência entre a política dos autores, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem” (XAVIER, 2001, p.14), opondo-se assim ao cinema clássico e industrial.

A “constelação moderna”, apesar de diferenças de filmes e estilos, guarda em sua essência uma “ruptura” que transbordou para o cinema brasileiro, o questionamento da

³ Sobre a “previsão” da crise de 1990, poderíamos refletir sobre os filmes feitos na década de 80 e sua relação de “vazio” em relação ao “país”, ao “cinema brasileiro”, que como um “cego às avessas”, deslocaram a “realidade” do “sonho”, para uma imagem da qual estamos “acordados no cinema quando na tela passa um filme estrangeiro” (AVELLAR, 2011, p.158).

⁴ “A partir de 1995, a produção brasileira melhora. São lançados vários títulos, entre eles *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, que, independentemente de qualquer julgamento de qualidade estética, funciona como espécie de marco zero da Retomada do cinema brasileiro” (ZANIN, 2003, p.26).

⁵ Para uma visão global sobre a trajetória da Embrafilme e a consequente degradação, vale ressaltar dois textos que enriquecem o debate: *Cinema Cativo* (1987) de Ipojuca Pontes e *Artes e Manhas da Embrafilme* (2011) de Amancio Tunico.

“transparência das imagens e o equilíbrio da decupagem clássica” (XAVIER, 2001, p.17) conjugado às inquietações da cultura brasileira, chegando ao radicalismo na experiência do Cinema Marginal.

Estes, “rompem o contrato com a platéia e recusam mandatos de uma esquerda bem pensante, tomando a agressão como um princípio formal da arte em tempos sombrios” (XAVIER, 2011, p.18), como é possível identificar nos “desconfortos” de autores como Júlio Bressane, Andrea Tonacci, Luiz Rosemberg, João Silvério Trevisan, Neville d’Almeida, Carlos Reichenbach, Ozualdo Candeias, entre outros.

O “cinema de invenção”, prioriza o abjeto, o escárnio, a fúria, o conflito, a “representação da experiência dos vencidos”, bebendo da fonte das vanguardas artísticas (Limite) e da Tropicália. Como diria Jairo Ferreira⁶, um “projeto estético avançado onde se elimina “o que não é” para se vislumbrar “o que será”. Outro cinema, outra coisa. Independente até dos independentes, marginal entre marginais, rebelde entre rebeldes. Cinemagia, cineutopia/cineatopia” (FERREIRA, 2016, p.23).

Porém, a “sintonia experimental” vai se murchoando com o decorrer dos anos, principalmente na década de 80, quando se percebe o esgotamento do seu dinamismo e a constatação de que “as forças vivas já são outras” (XAVIER, 2011, p.34). Como já colocado, é interessante reiterar o quadro. A década de 80 é marcada pelo processo de degeneração da relação entre Estado e cinema brasileiro, mas também pela mudança na relação dos cineastas com as tradições do cinema brasileiro, restando ao “cinema moderno” o papel de “pai calado e ranzinza”, para nos guiarmos pela análise de Jose Carlos Avellar sobre os filmes do período em *O cego às avessas*.

Entramos na década de 90 com a explosão da chama que vinha se acumulando, o neon⁷ se esgarça, culminando um novo tempo do qual o próprio cinema seria posto em suspensão⁸:

⁶ Vale ressaltar que o cineasta, crítico e autor do clássico *Cinema de Invenção*, faz pequenas participações em ambos os filmes delimitados para análise, legitimando seu maior envolvimento com o “grupo”.

⁷ Referência a filmes dos anos 80 que assimilaram a fogueira pós-moderna e que Renato Luiz Pucci Jr denomina “neon-realismo”: “Em vez do quase desespero em vista da falta de confiança na representação, assume-se que as imagens não podem mesmo ter a credibilidade de antigamente. Por isso, nos filmes pós-modernos opera-se sem receio com a representação naturalista, combinando-a com a revelação autoconsciente da sua falsidade” (PUCCI, 2008, p.225).

As vicissitude do cinema brasileiro no início dos anos 1990 repunham o fantasma da sucessão dos ciclos que, em determinado momento, parecia ser etapa superada. Travado, o sistema - cuja dissolução precoce tanto preocupou Paulo Emílio – parece estar sempre em formação, talvez porque condenado pela história maior a não se consolidar. O tempo parece apenas mudar a forma, e também a força, dos seus obstáculos. O que, dada a sofisticação e novidade radical dos entraves em torno de 1990/93, projetou sombras de uma crise crônica e insuperável para uma cinematografia que passou a partilhar seus dramas de sobrevivência e desenvolvimento com um elenco enorme de experiências nacionais em que a nova cifra do debate era a esfera do “audiovisual” em seu conjunto, sinal de uma condição subalterna do cinema que invertia as hierarquias do passado na constituição da esfera pública de massas (XAVIER, 2001, p.39-40).

O que voltava era novamente a se explicitar “o fantasma da sucessão dos ciclos”, que sempre esteve presente no nosso subdesenvolvimento, provido pelos “colapsos” e a lógica da “queda que dá ritmo à história” (BERNARDET, 2008: p.44), e que entre 1990/93, se agrava ao ponto da agonia se transformar em ceticismo:

As novas gerações, distantes da participação que marcou nos anos 60 a nossa realidade política e cultural - Tropicalismo, Cinema Novo e Marginal -, não têm demonstrado maiores inclinações por projetos nacionais ou movimentos estéticos mais coletivos. Mesmo quando em sintonia com as ideias do pós-moderno, que reivindica a recuperação do diálogo com o passado, elas raramente se voltam para as tradições em que estão inseridas. Egresso dos anos 60, o realizador paulista Carlos Reichenbach Filho já observou que o cineasta da nova geração, ao contrário do da sua, decupa o roteiro fechado no seu quarto. Experiência pessoal e formação chegando até ele pela indústria cultural, ele estaria perdendo a condição de transeunte da sua própria cidade (MACHADO, 1992, p.207).

A desconfiança de Carlão não atinge apenas os sucessores, mas também uma lógica mais vasta e pecaminosa: “Volto a insistir num ponto, toda essa discussão da retomada do cinema brasileiro passa, a meu ver, pela formação do público. Não vai haver retomada nenhuma se, estrategicamente, não passarmos por isso” (REICHENBACH, 1998, P.16). O cinema brasileiro no início da década de 90 se vê sem “passado”, sem “estado” e com o dedo apontado justamente num mote que sempre lhe rondou, o público.

⁸ “No fundo, o que poderia parecer uma postura ou perspectiva equilibrada entre o conformismo e a ruptura não é senão um misto mal analisado entre um formalismo infantil, onde se misturam metalinguagem e citações pós-modernas (descontextualizadas) e um mimetismo mercadológico” (PARENTE, 1995, p.38).

Seguindo a pesquisa que consta no catálogo da mostra *Cinema brasileiro Anos 90: 9 questões*, organizada por Eduardo Valente, João Luiz Vieira e Ruy Gardnier, os piores anos seguindo a quantidade de longas-metragens que saíram em película e tiveram a datação da primeira exibição pública nos anos 90, foram os anos de 1992⁹ com 9 filmes e 1993¹⁰, com 11 filmes.

É nesse intervalo problemático, que Ozualdo Candeias realiza *O Vigilante* (1992), e Carlos Reichenbach, *Alma Corsária* (1993). Filmes com assuntos diferentes, mas tratados por “autores” que advindos do Cinema Marginal, trazem a sua “modernidade” para o contexto neo-liberal, onde a moda é a grande pergunta sobre o cinema brasileiro: “quem precisa dele?” (Escorel, 2005: p.20). Nesse sentido, tanto Candeias como Carlão, são verdadeiros “adivinhadores de água”¹¹, sendo “capazes de fazer brotar água no sertão, contrariando todos os prognósticos, vencendo todas as adversidades” (Escorel 2005, p.22). Pois apesar da insalubridade, da amargura, da desconfiança e imprecisão, esses espíritos¹² não sossegaram enquanto não concretizassem as suas ideias e os seus filmes.

Colocando em relação *O Vigilante* e *Alma Corsária*, destaca-se a figura da morte. Esta é onipresente na violência da favela em *O Vigilante*, e se materializa como uma bela mulher em *Alma Corsária*. São entidades que promovem o confronto com o corpo, chegando ao ponto de serem decisivas na resolução dos filmes. A figura da morte é o mote de caminhos que se consumam com a imagem do “Juízo final”, tanto o bóia-fria como o poeta são postos em afronte ao último crepúsculo. Do primeiro não sabemos o destino, apenas uma arma

⁹Seguindo a pesquisa, os filmes de 1992: *Assim na Tela Como no Céu*, de Ricardo Miranda, *O Canto da Terra*, de Paulo Rufino, *A Gaiola da Morte*, de W. A. Kopezky, *Oswaldianas*, de Lúcia Murat, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Inácio Zatz, Roberto Moreira e Ricardo Dias, *Perfume de Gardênia*, de Guilherme de Almeida Prado, *A Piranha*, *o Cafetão*, *o Travesti e seu Amante*, de Mário Vaz Filho, *Safadas e Chifrudos*, de Carlos Nascimento, *A Serpente*, de Alberto Magno e *O Vigilante*, de Ozualdo Candeias.

¹⁰ Seguindo a pesquisa, os filmes de 1993: *Alma Corsária*, de Carlos Reichenbach, *A Árvore da Marcação*, de Jussara Queiroz, *Capitalismo Selvagem*, de André Klotzel, *Coisas Eróticas 3*, de Eduardo Rossi, *A Dívida da Vida*, de Octávio Bezerra, *Feiticeiras do Sexo*, sem credito de direção, *Inferno no Gama*, de Afonso Brazza, *Oceano Atlantis*, de Francisco de Paula, *A Saga do Guerreiro Alumioso*, de Rosemberg Cariry, *A TV Que Virou Estrela de Cinema*, de Márcio Curi e Yanko del Pino e *Vagas Para Moças de Fino Trato*, de Paulo Thiago.

¹¹ Vale ressaltar que o texto se aplica diretamente aos filmes *Um Céu de Estrelas* (1996) de Tata Amaral e *Baile Perfumado* (1996) de Lírio Ferreira e Paulo Caldas.

¹² Esta postura dos cineastas, num sentido filosófico, é portadora de uma luz especial, própria dos “vaga-lumes” ao defrontarem a “grande luz” com o seu “lampejo”: “O valor da experiência caiu de cotação, mas cabe somente a nós, em cada situação particular, erguer essa queda à dignidade, à “nova beleza” de uma coreografia, de uma invenção de formas. Não assume a imagem, em sua própria fragilidade, em sua intermitência de vaga-lume, a mesma potência, cada vez que ela nos mostra sua capacidade de reaparecer, de sobreviver?” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.127)

apontada para o espectador; em relação ao poeta, é levado pela morte durante o alvorecer do dia, enquanto do outro lado da margem do rio, o amigo Xavier lhe evoca um saudoso “evohé”.

Se tomarmos o percurso de Erich Auerbach sobre a noção de “figura” e a “interpretação figural”, é possível identificar na “complexidade” do significado desta, uma tênue relação com a “história”, os “acontecimentos mundanos” e a “promessa do fim dos tempos e do verdadeiro reino de Deus” (AUERBACH, 1997, p.50).

A “profecia figural”, segundo o autor, se baseia na “encarnação da figura” em uma lógica de “promessa de fim de mundo e do Juízo Final”, acarretando a “ocorrência futura destes acontecimentos como o preenchimento derradeiro” (AUERBACH, 1997, p.36). Acontecimento e significação se dilatam, e a noção de figura se mostra como um pântano para a redenção:

A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica. Só a compreensão das duas pessoas ou acontecimentos é um ato espiritual, mas este ato espiritual lida com acontecimentos concretos, sejam estes passados, presentes ou futuros, e não com conceitos ou abstrações; estes últimos são secundários, já que promessa e preenchimento são acontecimentos históricos reais que ou já aconteceram na encarnação do Verbo, ou ainda acontecerão na segunda vinda. É claro que os elementos puramente espirituais entram na concepção do preenchimento derradeiro, já que “meu reino não é deste mundo”; ainda assim será um reino real, não uma abstração imaterial; apenas a *figura*, não a *natura* deste mundo, passará e a carne ressuscitará (AUERBACH, 1997, p.46).

A figura “encarna” a vida histórica e a sua latência premonitória. O abalo de realidades, ao “mesmo tempo uma realidade fragmentária provisória e uma realidade eterna velada” (AUERBACH, 1997, p.51). Neste ensejo, a figura da morte nos filmes, é um “fantasma” que reflete na imagem cinematográfica (imagem e som), o embate da redenção, da sobrevivência, de que um dia possa existir a passagem bem assegurada.

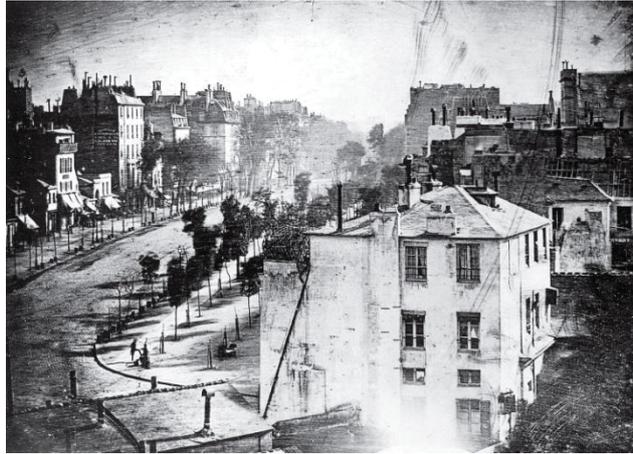
O que não deixa de se refletir no “anacronismo”¹³ de estilos dos cineastas com o seu tempo presente e com o que viria depois na maioria da produção de longas brasileiros. Em *O Vigilante* e *Alma Corsária*, a *mise en scène* carrega no seu núcleo “a ordem necessária para se contemplar o caos” (OLIVEIRA, 2013, p.207), louvando a morte em sua perversidade (Candeias) e revelação (Reichenbach).

O “Juízo Final” está nos filmes não como uma ordem “católica” ou um “discurso bíblico”, mesmo que Auerbach concentre sua análise sobre as figuras do Velho Testamento e sua radiação para a “salvação”. A redenção que está em jogo nos filmes, é da ordem da utopia, esta que Giorgio Agamben, relaciona com o gesto da figura, a objetiva fotográfica e o “Juízo Final”:

A multidão dos humanos - aliás, a humanidade inteira - está presente, mas não se vê, pois o juízo refere-se a uma só pessoa, a uma só vida: exatamente àquela, e não a outra. E de que maneira aquela vida, aquela pessoa, foi colhida, apreendida, imortalizada pelo anjo do Último Dia – que é também o anjo das fotografias? No gesto mais banal e ordinário, no gesto de fazer-se engraxar os sapatos! No instante supremo, o homem, cada homem, fica entregue para sempre a seu gesto mais ínfimo e cotidiano. No entanto, graças à objetiva fotográfica, o gesto agora aparece carregado com o peso de uma vida inteira; aquela atitude irrelevante, até mesmo boba, compendia e resume em si o sentido de toda uma existência (AGAMBEN, 2007, p.28).

Para o autor, o “anjo da fotografia” tem em mãos o “livro da vida”, pois a imagem fotográfica é “o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança” (AGAMBEN, 2007, P.29), levando consigo esta iminência até o “final dos dias, ou seja, todos os dias” (AGAMBEN, 2007, p.30). Provocado pela fotografia de Daguerre, *Boulevard Du Temple*, a “primeira fotografia em que aparece uma figura humana”, Agamben alude ao gesto banal deste homem que foi engraxar as botas, uma forte conotação utópica.

¹³A noção de “anacronismo” segundo Georges Didi-Huberman: Em “cada objeto histórico todos os tempos se encontram, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com outros” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.46) e, nesse sentido, a “imagem seria, portanto, a malícia na história: a malícia visual do tempo na história” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.131).



A figura engraxando as botas

Em *O Vigilante*, o boia-fria e sua trupe, decidem voltar para o campo. Ele está no ônibus de volta, quando crianças intimam o assalto. Ocorre a troca de tiros e a última imagem do filme é uma arma apontada para a câmera. O “Juízo Final” do boia-fria é marcado pela violência insana, que num primeiro momento é advinda do espaço da favela, para depois se expandir até a estrada. A figura da morte não tem corpo na redenção, apenas rastros pontuados pelos tiros. Não saberemos se ele conseguiu voltar ou se foi morto; temos apenas o gesto da arma e a sanha em relação ao acontecimento.

Em *Alma Corsária*, a figura da morte é despertada pela vida do poeta Torres, ela é uma bela mulher vestida de preto, interpretada pela atriz Carolina Ferraz. Em várias situações se insinua para Torres, fazendo constantes aparições, até o derradeiro encontro e o “Juízo Final”. Depois do lançamento do livro do poeta com o seu melhor amigo Xavier, a “morte” lhe busca e o “Juízo Final” é arrojado pelo gesto do amigo, que almeja a palavra *evohé*, palavra de forte prelúdio poético, mas que também se refere à última palavra destilada pelo pai de Torres antes de morrer.

Seguindo esta trilha, no “preenchimento” da figura da morte e a sua “promessa de fim de mundo”, constatamos que tanto na vida do boia-fria, como na do poeta, a morte mesma travestida diferentemente, se ecoa ao “gesto” derradeiro, no último e grande “acontecimento”. O que estaria por trás da figura da morte que regula os corpos, expostos em sua bizarrice em

O Vigilante e sedutora e performática em *Alma Corsária*? A imagem da arma¹⁴, a imagem do amigo, a imagem que “queima” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.67).

A encarnação do cinema experimental¹⁵ em pleno diagnóstico de sua inviabilidade: o Estado que financiava e se fortificou como o maior arrimo para este tipo de filme, quebrado; o público se eclipsou; a crítica que no passado louvara a “modernidade”, agora se desbaratinava em pontuais rechaços; o cineasta brasileiro chega na Retomada (1995) fatigado com a sua história e fascinado pelo novo idioma global. Aliás, considerações que nos levam a sopesar sobre o que afinal de contas, “retomamos” com a Retomada. A questão se aguça, se nos depararmos com a sua maior prova, *Carlota Joaquina*:

O problema é: onde está a história? onde estão a ação, o drama, o conflito? O que pensar de uma sociedade ou de um segmento de sociedade que aplaude espetáculos de que a história, o drama, o conflito foram eliminados, empurrados para fora do espetáculo? De que maneira essa sociedade vive e faz a sua história? Devo dizer que *Carlota Joaquina* e *A rua da amargura* me parecem dar uma resposta bastante negativa a essa questão, como se a construção dramática desses espetáculos refletisse uma falta, uma carência de iniciativa histórica (BERNARDET, 1995, p.86).

A flama utópica está no desequilíbrio de *O Vigilante* e *Alma Corsária* com a iniciativa histórica, na postura de cineastas que encaram o fazer cinematográfico como uma arte, um ofício que se desprende da finalidade para se esbaldar pelas trincheiras da invenção. E nada mais irônico do que tanto Candeias como Carlão, usarem da figura da morte e o seu gesto profético, a utopia do “último dia todos os dias” (MARTIN, 2015, p.24), como bem definiu Adrian Martin, em seu entrelaçamento sobre a questão da figura e sua inclinação utópica, abordando desde autores como Auerbach e Agamben, como também outros importantes visionários do assunto, como Walter Benjamin, Paul Ricoeur e Nicole Brenez.

Para o autor existem três formas para se observar o “pensamento figural”:

¹⁴ Cabe aqui a lembrança do filme *O Grande Roubo do Trem* (The Great Train Robbery, 1903) de Edwin S. Porter, no qual o desfecho é um homem apontando a arma para a câmera.

¹⁵ Experimental pensado aqui em seu contraído laço com a história do cinema brasileiro. Como disse Julio Bressane sobre o filme dos irmãos Segretto, considerado o primeiro filme brasileiro: “no esboço de seu signo, existe já o elemento experimental” (BRESSANE, 1995, p.153).

Acredito que há três maneiras de situar o figural – seja como uma forma particular de criação ou como uma ferramenta crítica de interpretação artística. Primeiro, podemos situá-la, como fez Auerbach na grande marcha traçada pelo livro *Mimesis*, como algo que floresceu e morreu num tempo específico e num dado lugar histórico: precisamente como uma “cena do drama na literatura” (européia ou de qualquer outro país). Segundo, podemos ver a arte figural ou o pensamento figural, como algo que, para além do seu momento histórico, permanece sempre latente, possível, virtual – algo que emerge sob novas formas, às vezes surpreendentemente. Creio que foi isso que ocorreu durante o período de Weimar, em parte em consequência das faíscas lançadas pela análise de Auerbach sobre Dante e outros. (...) Depois temos ainda uma terceira possibilidade, vigorosamente perseguida por Bill Rout no seu extenso texto de 2000 - sobre Brenez e a ideia de figuração – intitulado: “For Criticism”, um trabalho ao qual eu devo muito. Para Routt, a interpretação figural (que tende sempre, na sua perspectiva, para um verdadeiro delírio alegórico) é absolutamente fundamental, essencial e inerente ao próprio ato da crítica. A crítica é o que preenche a obra de arte, elevando-a, redimindo-a – e também completando-a, finalizando-a, fechando-o na conclusão do circuito figural que Auerbach primeiro traçou. Porém, é este encerramento realmente definitivo? Aqui ocorre-me a apresentação de Andrew Benjamin numa conferência sobre Spinoza, que teve lugar em Melbourne em 2006. Nela, Benjamin entrou empaticamente naquilo que descreveu (segundo Walter Benjamin) como a *nomeabilidade* da obra artística – a sua potencialidade ou qualidade para ser nomeada, para convocar o seu próprio nome – e ao mesmo tempo a invocação que dirige ao crítico e ao espectador, para que assumam essa (de forma alguma fácil) tarefa (MARTIN, 2015, p.24-25).

Será na direção dessa terceira explanação sobre a noção figural¹⁶, que a figura da morte nos filmes, “convoca” ao espectador a sua “nomeabilidade”, aticando a imagem e som até “queimá-los”, estarecendo os vários tempos, e que apenas “uma construção sintomal de acontecimentos de imagem”, arquitetado como “um trabalho de montagem, de construção de sentido, de tecelagem de elos” (DUBOIS, 2012, p.117), abrirá uma vereda¹⁷ pelo contraponto de visões que mantém a redoma utópica ao tranco de mais um “conflito” do cinema brasileiro.

¹⁶ A noção de figural é trabalhada por Jean-Fraçois Lyotard em *Discurso, Figura* (1971), que apesar de não ser usado diretamente nesta pesquisa, foi a grande base para o desenvolvimento contemporâneo da noção “figura”. No artigo *Figuras do mal no filme biográfico brasileiro*, a autora dialoga a visão de Lyotard, com a de Dubois, formulando a figura sendo “a ação da lógica do visual como algo que vem de dentro da própria imagem e diz respeito ao sensível” (GUTFREIND, p.2013, p.100). Já na tese *A figura humana no cinema: matéria, desejo e comunidade* temos um caminho que não evoca ao trabalho de Lyotard, seguindo mais pelos rumos de Auerbach, Dubois e Aumont: “A imagem carregaria consigo fardo similar ao de um vampiro, criatura que mataforiza a ideia de incompletude, um corpo vazio, macilento, que sobrevive à custa da energia de outros seres” (COSTA JÚNIOR, 2018, p.62)

¹⁷ A vereda aqui pensada como um “andar na selva úmida da imanência, aceitar a persistência dos obstáculos, tropeçar nas raízes e sentir os cipós passando sobre nosso rosto. É querer respeitar a complexidade, e mesmo a desordem, do mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.48).

Se deixarmos um pouco de lado os filmes em si, e voltarmos para Paulo Emilio e pensarmos sobre o “pior filme brasileiro” e o seu lugar no país, não seria exagero estabelecer esse nó utópico à própria constatação do nosso familiar subdesenvolvimento se tratando de cinema. O cineasta entra em questão, restando a nós, os delírios dos grandes embriagados¹⁸, apaixonados em seus desassossegos, esvoaçados contra a correnteza feroz, iluminados pela virtude do escombros, como muito bem nos esclareceu Walter Benjamin em seu arranjo sobre o “caráter destrutivo”:

O caráter destrutivo tem a consciência do homem histórico, cujo sentimento básico é uma desconfiança insuperável na marcha das coisas e a disposição com que, a todo momento, toma conhecimento de que tudo pode dar errado. Por isso, o caráter destrutivo é a confiabilidade em pessoa. O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda parte, tem de desobstruí-lo também por toda parte. Nem sempre com violência brutal, às vezes com a mais refinada. Já que vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada. Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz. O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas. O caráter destrutivo não vive do sentimento de que a vida vale a pena ser vivida, mas de que o suicídio não vale o esforço (BENJAMIN, 2012, p.243).

O que em *O Vigilante e Alma Corsária* “queima” é justamente a pirraça de quem tem uma “desconfiança insuperável na marcha das coisas”, e conseguindo traçar um caminho onde “outros esbarram em muros ou montanhas”, está destinado a estar sempre na “encruzilhada”. Na beira do abismo, à revelia de uma erupção, que determina e entorna a figura da morte em seu “Juízo Final”, a vida nos (dos) filmes é contornada pela potência de “um novo caminho”. O afresco do “risco intransferível”¹⁹. O berro ressoando pelo dia nublado.

Sobre o “caráter destrutivo” de Walter Benjamin, Didi-Huberman nos recoloca sobre o papel do poeta (cineasta) na sociedade, que transpira “não apenas como “criador”, mas como “destruidor”, não somente como destruidor, mas como “produtor”, o que é para

¹⁸ Como diria Denis Diderot: “Quanto mais penso, mais o paradoxo do autor confunde-me. Se esse artista não nasceu embriagado, a melhor instrução não lhe ensinará nunca senão a imitar desagradavelmente a embriaguez” (DIDEROT, 2013, p.38).

¹⁹ Torquato Neto em *Pessoal Intransferível*: “Escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. Nada no bolso e nas mãos. Sabendo: perigoso, divino, maravilhoso. (...) E fique sabendo: quem não se arrisca não pode berrar. Citação: leve um homem e um boi ao matadouro. O que berrar mais na hora do perigo é o homem, nem que seja o boi” (NETO in SALOMÃO, 1982, P.63).

Benjamin, uma maneira de colocar a “questão do direito do poeta à existência” política” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.115), chegando à conclusão sobre a “tomada de posição” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.112), como o antagonismo da simples tomada de “partido”, vociferando ao “poeta” e sua “tomada de posição”, todos os germes da utopia e a sua conseqüente “revolução”.

Persiste na filmografia de Candeias e Carlão, esse flunar entre a “destruição” e o “conflito” de uma cultura em constante aviltamento, mesmo em suas dobras mais enigmáticas, como quando Carlão realiza *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1979) e Candeias *Caçada Sangrenta* (1974), filmes por mais que estivessem ancorados num sistema de produção “profissional”, com uma certa exigência de público e estilo, não deixaram de carregar as marcas de seus criadores. Eles chegam ao início da década de 90, cara a cara com o dragão, revitalizando a pegada “moderna” e com isso, “tomando posição” que se sustenta e se alimenta com a figura da morte.

A figura da morte que esconde o seu jogo para deixar apenas os rastros na imagem, o que coloca a noção de figura além da noção de representação, para “fazer ver o que não se vê, o que está debaixo do visível: um invisível que é, simplesmente, o que faz com que o visível exista” (RANCIERE, 2018, p.64).

Nesta lógica, a figura da morte nos filmes não resiste ao contorno da representação, é mais forte, mais embaraçosa, movediça, o seu domínio é da ordem do sensível. Como muito bem salienta Jacques Rancière, a “era da antirrepresentação não é a era do irrepresentável. É a era do grande realismo” (RANCIÈRE, 2018 p.70). Ou para acrescentarmos com o subtítulo de Philippe Dubois, “presença contra representação, figuração contra narração” (DUBOIS, 2012, p.100). Ou para melhor esclarecer com Luc Moullet, as intempéries da “linguagem cinematográfica”: “não é necessário que as figuras sejam codificadas para serem compreendidas” (MOULLET, 2011, p.15).

A figura desestabiliza a ficção, ao ponto de “incomodá-la²⁰” (AUMONT, 2014, p.164), colocando para a imagem cinematográfica um “revelador inesgotável de passagens novas, de arabescos novos e de harmonias novas entre os tons e os valores, as luzes e as sombras, as formas e os movimentos, a vontade e os seus gestos, o espírito e as suas encarnações” (FAURE, 2010, P.52). A encarnação do espírito guiado não por uma sentença e

²⁰ Tradução do francês pelo autor.

sim pelo modo como se apresenta em imagem e som, restando a observação de Andre Bazin sobre esta constante da qual “o toureiro morre todas as tardes” (BAZIN, 1983 p.134) no cinema.

A invisibilidade pelo recorte do “grande realismo”: um paradoxo que em *O Vigilante* se agita ao colocar realismo e violência, gangrenando a figura da morte que se transpassa de corpo, para uma atmosfera arredia; em *Alma Corsária*, o realismo se conjuga ao romantismo de uma amizade, para materializar a figura da morte no corpo de uma bela mulher, que depois se revelará, a grande conquista amorosa de Torres.

CAPÍTULO 2
O VIGILANTE

Aos olhos dos homens arcaicos, a violência é sempre a causa da morte: ela pôde atuar por efeito mágico, mas há sempre um responsável, um assassinato. Os dois aspectos do interdito são corolários. Devemos fugir da morte e nos colocar ao abrigo das forças desencadeadas que a habitam. (...) Em determinadas condições, por um determinado tempo, o assassinato dos membros de uma determinada tribo é permitido – e mesmo necessário. Entretanto, as mais loucas hecatombes, a despeito da leviandade daqueles que se tornam culpados por elas, não suspendem inteiramente a maldição que atinge o assassinato.

Georges Bataille

2.1 OZUALDO CANDEIAS E A ÚLTIMA FITA

O Vigilante é o último longa-metragem do cineasta Ozualdo Candeias. Dono de uma filmografia que perpassa diversos momentos da história do cinema brasileiro, os seus filmes sempre trouxeram em seu âmago a questão da marginalidade. Um olhar para as pessoas relegadas e o seu universo caótico, permeado pela violência e trambiques, cafajestes e prostitutas, a estrada e os arrabaldes da cidade.

Se em *A Margem* (1968), primeiro longa-metragem e pedra fundamental no decorrer da “sintonia experimental” conhecida como Cinema Marginal, os espectros vagam em suas subjetividades pela margem do rio Tietê, em *O Vigilante* ocorre que a perambulação se concretiza no êxodo rural e o conseqüente desencanto com a cidade grande, traçando uma filmografia que estabelece essa perambulação para além do argumento dos filmes:

A perambulação dos personagens, a inconstância e a precariedade de suas relações encontram determinadas afinidades com os procedimentos de câmara, o tratamento dos roteiros e com o grau de improvisação nas filmagens baseadas nas contingências de produção. (GAMO, 2000, p.41)

É dessa intrincada relação entre o devaneio dos marginais, o marginal desprovido em relação ao social como também o marginal “boçal”, e o estilo cinematográfico de Candeias que incorpora as “contingências de produção” em sua estética, que a pesquisadora Angela Aparecida Teles, cunhou a noção da “estética da precariedade”:

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 (TELES, 2012, p.207-208).

Esses procedimentos criativos que a pesquisadora pontua como a “estética da precariedade”, relacionados com a sobrevivência dos personagens, o “tipo brasileiro” e a “paisagem brasileira”, é conjugada em *O Vigilante* por uma realidade agressiva, espinhosa, como se a “modernidade” do cinema de Candeias atingisse a maturação em pleno inferno. O contrato entre imagem e som é poético, a *mise-en-scène* privilegia o trabalho com o *zoom* e os calculados movimentos de câmera, inclusive é o próprio Candeias o diretor de fotografia e também o cinegrafista²¹.

A imagem está aberta para o espaço e o acaso, temos no cerne o trabalho de encenação, entradas e saídas do quadro, *closes* e proximidade. Mas temos na profundidade de campo as “contingências” da filmagem, que se desloca entre os moradores das redondezas (olhares curiosos para a câmera) e os lugares reais usados como “cenários”. Esta agregação ao filme, enriquece ainda mais o gesto de personagens que pouco carregam do perfil de ator profissional, o que leva a uma dramaturgia baseada na própria experiência daquelas pessoas.

Aliado a essa disposição com o real, está uma camada sonora que privilegia o sensorial, ao colocar ruídos, música e diálogo numa postura onírica, o surreal do gemido de um gato enquanto o boia-fria anda pela multidão de São Paulo, ou o som de helicópteros quando os amigos se decidem sobre a volta para o campo. Sem contar a forte influência da trilha sonora composta principalmente por músicas caipiras.

Seu primeiro filme faz parte do embrião do conjunto de filmes que entre 68 e 73, para seguirmos com a cronologia de Fernão Ramos em seu estudo sobre o Cinema Marginal, desafiaram a “intelectualidade” do Cinema Novo e partiram para propostas mais experimentais e inventivas. Não por acaso, que Jairo Ferreira, em seu mapeamento do “cinema de invenção”, considera o cineasta como o “monumento do experimental em nosso cinema” (FERREIRA, 2016, p.48). A aura aumenta, se pensarmos que “antes de pegar numa câmera, o paulista de Cajubi foi office-boy, lustrador, metalúrgico, criou cavalos no Mato Grosso e serviu como sargento da Aeronáutica” até se interessar por cinema e fazer um “curso no Museu de Arte de São Paulo” (ORICCHIO, 1992):

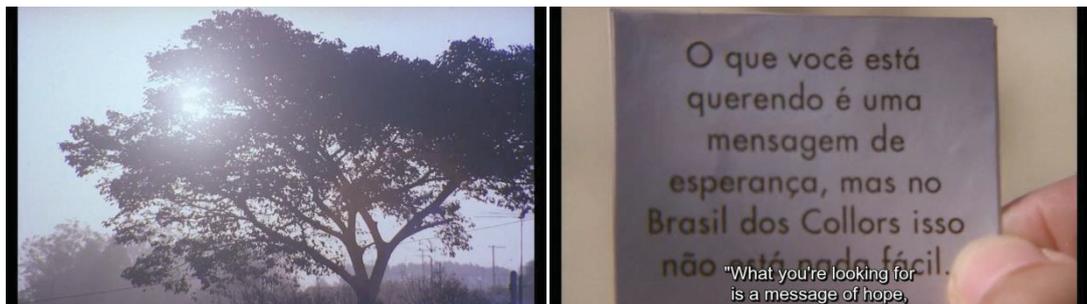
Eu conheci um cara, que trabalhava como assistente de câmera na Maristela, e ele me falou de um seminário de cinema fundado pelo Paulo Emílio,

²¹ Como veremos adiante, Carlos Reichenbach também fotografou o seu filme, além de ter uma história mais consistente como diretor de fotografia do que Candeias, este com um destacado trabalho com a fotografia fixa, como se observa no livro *Uma Rua Chamada Triumpho* (2002).

Roberto Santos, esse pessoal. Era uma escola de tendência comunista bem acentuada. Estavam abrindo no Masp um curso de conhecimentos gerais de cinema. Para fazer o exame de admissão, danei a ler jornais, revistas, estudar cinema. Até então, o John Ford, para mim, era fabricante de carros (risos). (COUTO, 1993(b)).

Apesar das ressonâncias com o ciclo, a singularidade²² de Candeias perpassa a “ausência da dimensão irônica da curtição/avacalho e, principalmente, a busca do sublime dentro do abjeto” (RAMOS, 1987, p.87). Enquanto filmes como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, ou *Meteorango Kid: Herói Intergalático* (1968) de Andre Luiz Oliveira, temos explicitada essa relação da “ironia” com o “abjeto”, em Candeias temos o “abjeto” com outra sutileza, outro trato, constatação que o autor não aprofunda.

No tratado clássico de Longino²³, *Do sublime*, temos a noção do sublime como “o reboio da grandeza da alma” (LONGINO, 2014, p.78), que acontece quando esta se depara com a “grandiloquência”, com “sentimentos elevados”, com a “fantasia”, de um discurso em plena revoada de “emoção”. Se pensarmos essas características e relacionarmos com o abjeto que circunscreve a última fita de Candeias, podemos estabelecer no deboche que perpassa na aspereza da morte, o retumbar de algo mais arraigado em sua significação.



²² Para Maurice Capovilla, “Candeias está à margem de qualquer cinema que se diga marginal” (PUPPO, 2002, p.117).

²³ A relação de autoria e data da obra é incerta, inclusive alguns pedaços perdidos. “Esta é provavelmente do século I d. C. e seu autor se chamou Longino, ou Dionísio, ou Dionísio Longino” (BRANDÃO, 2014, p.69).



O sublime em *O Vigilante*.

Outro ponto do sublime que convém ao filme é a chama da “emoção”. No seu livro sobre a “emoção”, Georges Didi-Huberman, nos esclarece que elas “são também *transformações* (grifo do autor) daqueles ou daquelas que estão comovidos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 39), aliando à comoção o ato “revolucionário”, muito bem exposto no exemplo de um “povo em lágrimas” se transformar num “povo em armas”.

Em *O Vigilante*, a emoção da morte gera mais morte e essa a morte final. A emoção que escancara esse “fantasma” da morte ao beco de experiências frustradas e mal resolvidas, estabelece a feição de um reflexo íntimo, que condiz com a própria excentricidade da natureza humana. A “grandiloquência” do filme está justamente nessa perturbação social, afetiva, e que

se havia alguma chance da esperança surgir na volta para o campo, o destino pregara um novo embuste.

A última fita de Candeias, tem um intrigante elo com a crise de 1990, fato que endossa ainda mais a relação da obra com as “contingências de produção”. Era selecionado pela Embrafilme, quando esta fechou:

Inventei uma história, escrevi essa história e mandei para a Embrafilme. O projeto foi selecionado e deu no que deu. Fechou a Embra, eles me pagaram 2 mil de multa de contrato e os 51 por cento deles ficou por isso mesmo, acabou. Eu fiquei com a minha parte, e tinha 40 mil que era do Governo do Estado. Não pude devolver. Como é que eu vou com 40 mil fazer um filme, barbaridade! Então eu fui nas escolinhas, que eu conhecia uns caras. Tinha uma delas que eu tinha ido falar sobre cinema. Vi uns caras e sondei se eles estavam a fim de uma experiência, a experiência seria o pagamento deles e o pessoal topou. Tinha um problema: todos trabalhavam, então só podia filmar sábado e domingo. Então consegui organizar esses caras e calculei o dinheiro que eu tinha, dava para eu fazer sábado e domingo, roupa não tinha muito problema, ia levar pelo menos um ano para trabalhar nessa fita, se o pessoal aguentasse. (...) A decadência, eu não tenho nada com ela, ela está aí pra ser fotografada, para ser filmada, para ser cantada em samba, sei lá mais o que. Sempre faço filmes com certa crítica social e a decadência dessas pessoas, como em *O Vigilante*. Isso é exatamente o resultado da incompetência dos administradores, por exemplo, do dinheiro brasileiro. Então esse desequilíbrio gera essas coisas todas e as pessoas se viram como podem, não sou eu que invento ou gosto da decadência (PUPPO, 2002, p.27).

A visão da decadência social de Candeias foge do cinema militante ou de qualquer pedantismo panfletário. É um cinema truncado com a sua matéria, que por conhecer bem as agruras de onde divaga (as gírias, as músicas, o folclore de Anibal Vieira), tenta lhe extrair a maior singularidade, a busca do “sublime”.

A “estética da precariedade” não deixa de ser a constituição estética da “miséria e a precariedade como luta política” (TELES, 2012, p.207), porém uma luta política que em *O Vigilante*, se faz com pessoas rechaçadas, inflamadas, e longe de qualquer definição psicológica ou apaziguamento. Lobão, chefe da gangue que inferniza a favela, diz ao vigilante: “prefiro viver um dia de leão do que uma semana de cão”.

E assim os dias vão se intensificando, a política da selvageria se torna palco de um canibalismo disfarçado, sempre pronto para explodir. Não é por acaso, que a morte se

materializa, para depois se lançar em indefinição. O último disparo de Candeias, antes da “constatação de uma falência” (MIRANDA, 2015), é a apreensão de sua ebulição.

2.2 O CAMPO, A FAVELA E O RETORNO

A estrutura de *O Vigilante* pode ser esmiuçada em três partes: o início no campo e a partida; a chegada e a morada na favela; o retorno para o campo. A linha que atravessa os entraves, é o progresso industrial que logrou o destino de pessoas humildes na ilusão de uma melhor condição de vida. Uma crítica que por mais que varia em sua tonalidade, sempre esteve presente no cinema de Candeias:

Nos seus filmes, Candeias problematizou o processo de desenvolvimento industrial vivenciado a partir dos anos 1950, que não logrou mudar a condição de existência na transitoriedade da população pobre – que foi obrigada a abandonar o campo, mas que não encontrou a possibilidade de se fixar na cidade e ali construir uma experiência de vida oposta às duras condições de existência no campo. (TELES, 2012, p.141)

O campo nos é apresentado pela roda de viola²⁴, as pessoas se aproximam do violeiro e a música se estende pela rotina que enlaça o lirismo das tardes e o duro trabalho nos canaviais. Estamos em Cesário Lange e alternam com as imagens dos boias-frias, o café no bule, a devoção aos santos, as comidas típicas, a pinga, e mais roda de viola.

Os planos priorizam os *closes* dos rostos, como também trabalha a *mise en scène* com o zoom e um fino movimento do quadro. Não temos diálogos, apenas ações, olhares, que inclusive em diversos momentos encaram a câmera.

²⁴ “Perdi o cantar do galo até o sol se esconder, o tropeiro e a sua mula tem caminho para vencer. Com a tropa carregada em qualquer caminho chão. Por este mundo a fora, leva e traz tudo que é perdição. Tropeiro de norte a sul, é uma ave sem ninho, o amor e a *muié* nunca cruzou o seu caminho. Morre sem um bem-querer. Sem saudade. Sem carinho”. Letra da música que abre o filme, que segundo consta nos dados do site da Cinemateca Brasileira (<http://bases.cinemateca.gov.br>), é de Rajá de Aragão, Edu Roque e Itapoá

A “estética da precariedade” em *O Vigilante*, poderia nos indagar sobre a veracidade da provocação godardiana²⁵, a respeito da estreita relação entre ficção e documentário. Não temos entrevista, narração over, mas temos a câmera que sabe por onde perscruta, se harmoniza com as aparências, agregando os traços e gestos de pessoas que não condizem com atores e sim os personagens de si mesmos, graças principalmente à proximidade que nos recorda o impulso documental. Por isso não explicitam a tristeza de uma vida de trabalho intenso, apesar de serem a última parte do ciclo da cana e do álcool.



A vida no campo.

A roda de viola é mais do que um simples encontro, esbanja a comunhão, a fraternidade, que nos incita todo o romantismo do campo. O que será totalmente contrastado

²⁵ “Todo grande documentário tende à ficção, e toda grande ficção tende ao documentário”. Jean-Luc Godard.

com a chegada na cidade e a sua realidade truculenta. A busca por uma vida melhor se mostra como o grande engano de suas vidas, são deslocadas do poder do capital para serem agulhoadas pela “sobra” desse mesmo empecilho. O último plano do campo é a imagem de um sol se escondendo atrás da árvore, para em seguida ser alternada pela multidão da cidade e o boia-fria se deparando com um senhor e o seu papagaio.

Ele tira o bilhete, que não o poupa de seu rumo: “O que você está querendo é uma mensagem de esperança, mas no Brasil dos Collors isso não está nada fácil”. Mal pisa em terra “estrangeira” e a “sorte” já lhe prega a previsão. Ele anda pelo povão, meio perdido e inocente, junto com o seu companheiro que também veio buscar a esperança de uma vida melhor na cidade grande. Neste momento, o filme abre uma brecha, retomando a música caipira, porém na perspectiva da indústria fonográfica. O boia-fria diz para o amigo, “deixa que a gente chega lá!”, com o vinil de Milionário e José Rico²⁶ em mãos. Ocorrem as negociatas e interações com outros músicos, mas nenhum acordo é fechado.

O boia-fria então se depara com um senhor suplantado por anúncios em sua vestimenta, que o instrui para a agência que está contratando vigilantes. Vale ressaltar, que os diálogos aparecem, mas pontuais e comedidos, seguindo a lógica de corpos que se comunicam pouco com a fala, para se expressarem por meio de gestos, feições e olhares, que se destacam por uma câmera que desfruta de sua coreografia e contiguidade.

O boia-fria se confronta no espelho com a sua nova instrumentária de segurança, para partir à sua nova moradia: a favela. Procura por “Ceará”, amigo do campo que primeiro chegou à região, perguntando para uma mulher que assim que responde, é abordada por Lobão, chefe da gangue que comanda o local. O vigilante não percebe a inconveniência, e vai de encontro ao seu amigo “Ceará”, abraçando e comemorando a chegada.

A sequência que procede os abraços é significativa do estranho que se adentra ao ambiente hostil, sendo logo percebido e almejado por olhares abespinhados. O plano começa com a imagem geral do subúrbio, com os seus milhares de barracos decorados pelas roupas no varal. A música é de Beethoven, *Fur Elise*, mais conhecida como a música do gás. A câmera se movimenta para baixo, ao mesmo tempo em que o *zoom* vai se fechando. Vemos a rodinha de três adolescentes sendo desfeita pela chegada de “Ceará” e o vigilante. Um dos jovens se

²⁶ Dupla sertaneja que surgiu na década de 70 e se consolidou como um dos pilares da música caipira brasileira.

apronta e leva a dupla de amigos. Aos adolescentes que ficam, resta o *close* de faces desconfiadas, um perguntando para o outro: “você conhece esse cara?”, “conheço não”.

O vigilante aluga um quarto nos fundos da casa de Madame Lurdinha, costureira e mãe de “magrelo”, apelido do menino que os levou, e de uma menina acriançada, que carrega o sonho da mãe em um dia vê-la casando. Assim que entra para conhecer Lurdinha, esta se faculta à supervisão do vestido de noiva aconchegado no manequim. Os detalhes da casa, do armário para a cortina, do rádio às fotografias, respaldam um clima pacato, nostálgico, familiar.

O adolescente “magrelo” apresenta o quarto para o vigilante, se irradiando com o troféu e a pistola do locatário. Tenta pegar, “pô, deixa eu ver!”, o que faz com que o vigilante tire todas as balas do cartucho antes de entregar a arma ao menino. Este novamente se assombra, “três oitão!”, para se animar e estender a mira ao rosto do vigilante, que rapidamente tira a arma da mão de “magrelo”, e alerta para nunca apontar uma arma para ninguém. O menino responde, “pô, mas ta descarregada!”, ao que ele retruca, “os acidentes acontecem porque elas estão sempre descarregadas”.

Os filhos de Lurdinha vivem em sua extroversão, “magrelo” e a irmã dançam, brincam e brigam pelas redondezas. A menina, sempre com vestidos coloridos e maquiagem carregada, não frequenta os mesmos lugares que “magrelo”, aliás, este é uma inconstante entre o “movimento” da gangue de Lobão e o caráter pacífico que se pode admitir de um filho com uma mãe piedosa, indecisão que apenas reverbera a inquietação juvenil num espaço problema.

Num determinado momento, “magrelo” e os amigos decidem pegar a “turbina” do vigilante emprestada, para a realização de um assalto. Planejam na laje, entre tijolos e roupas no varal sendo provocadas pelo vento. Convencem o vigilante sobre o lance e conseguem a “turbina”, o agito não é esquema de Lobão.

A sequencia do roubo é pautada por um minimalismo e austeridade - seria a “solidão de Candeias” (ARAÚJO, 1993)? -, que poderíamos associar ao cinema de Robert Bresson²⁷, no qual a crueza do homem não precisa de muitas palavras. Como nos lembra Serge Daney, o

²⁷ “Respeitar a natureza do homem sem desejá-la mais palpável do que ela é” (BRESSION, 2005, P.21). A relação entre Candeias e Bresson também é observada por Jean-Claude Bernardet no texto para o catálogo da mostra *Ozualdo Candeias 80 Anos*: “esse despojamento do estilo reduzido a um quase nada às vezes bressoniano (nenhuma intimidade entre *Mouchette*, *As rosas* e *As bellas*?)” (PUPPO, 2002, p.9).

cineasta tem desprezo “por qualquer discurso”, residindo nesta ressalva o seu característico “pessimismo” (DANEY, 2007, p.190). Mas como o próprio Bresson sova, “não se confunde pessimismo com lucidez”²⁸.

O *close* no rosto de “magrelo” assobiando é sublinhado pelo canto dos passarinhos. O *zoom* se abre e o carro chega. Novamente o *close* de “magrelo”, olhos arregalados e concentrados, assim como o outro parceiro. Se olham e o foco na mão que tira a arma da cintura, o canto dos passarinhos é crivado pelo motor do carro. Um menino desce do carro para abrir a garagem e percebe a intimação, vira o rosto e “magrelo” lhe aponta a arma. O motorista está atônito enquanto o relógio é tirado do pulso e o tênis do pé. Segue o motor e o canto dos passarinhos, até o motorista retirar do porta-luvas a arma e começar a efetuar os disparos, fazendo “magrelo” e o comparsa saírem correndo, deixando cair a “turbina” e o tênis.



²⁸ No filme *The Road to Bresson* (1985) de Jurrien Rood e Leo de Boer.

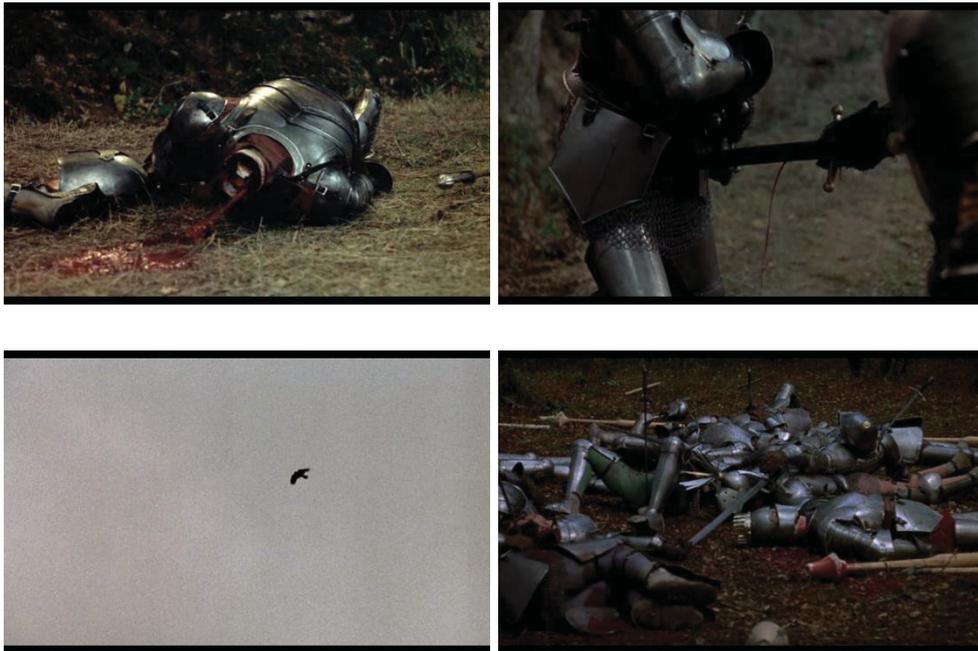


O minimalismo da selvageria.

Sem diálogos, o movimento é íntimo, taciturno, guiado pelos ruídos. Do mesmo modo como em *Lancelot do lago* (1974), para nos atermos em um filme do diretor francês, no qual a amargura humana em relação ao divino se passa num estilo espesso, uma *mise-en-scène* detida e controlada, uma abordagem inventiva do som aliado à potência do ínfimo²⁹, trabalho de uma metafísica num sistema fechado: o apocalipse em planos de um cavalo sobrevivente cavalgando entre os escombros, sendo visto pelo urubu, e a frieza do sangue espichando com virulência. A princesa Guinevere diz para Lancelot, “Deus não é um troféu para levar para casa” e o relinchar das armaduras desvenda a fechadura da porta.

²⁹ Em *Lancelot do Lago*, o som “minimalista” como uma “iniciação”: “É, por isso, parece-me que os antigos introduziram os ritos de iniciação nos mistérios, para que, acostumados ao silêncio neles, transfiramos o sentimento de temor a que nos habituamos a ter pelos deuses para o de confiança nos mistérios humanos” (PLUTARCO,2015,p.75).

Na mesma tônica dos larápios em *O Vigilante*, aqui os cavaleiros vivem uma crise existencial que atinge um todo. Não à toa que o roubo não se concretiza, pois a vítima estava armada; no caso de Bresson, quanto mais a pretensão de santidade mais a reação no sentido da morte. O tênis e a armadura, a arma e a espada, a matéria em desarmonia com a alma mais podre do que incendiada.



A fé do diabo.

O vigilante parece não se importar muito com o fracasso do roubo, reage normalmente, como se não houvesse nenhuma irregularidade no ato. A violência da gangue de Lobão lhe chega pela primeira vez, efetivamente, numa festa do bairro. Ele está se divertindo com o pessoal, Madame Lurdinha e seus filhos em plena euforia, quando chegam os arruaceiros e destroem a festividade. E a partir desse primeiro esbarrão, o vigilante vai gradualmente sendo posto em atrito com a lei da selva e suas implicações monetárias e existenciais.

Seu convívio na vizinhança o faz ser testemunha, num primeiro momento, das constantes intimações que passam os donos das bodegas e as pessoas próximas, para em seguida, ver o seus comparsas do campo serem pestanejados por Lobão, que não demora para

o chamar para uma conversa próxima, pois o vigilante está protegendo o faturamento do bar do “Ceará” e também a fama se espalhou de ser “bom de tiro”.

O plano escuro é elucidado com a entrada do vigilante e a voz de Lobão, “chega mais aí amigo”, surgindo um *close* do rosto de Lobão engolindo uma colherada e pedindo ao vigilante para se sentar. O *zoom* abre e o enquadramento se divide entre os dois na mesa, reverberam as palmas de uma televisão que está fora do plano. Lobão segurando o prato de comida, desfere, “qual é?”. O contra-plano elucidada o programa de auditório na televisão, para novamente a câmera se delimitar sobre os dois na mesa e Lobão perguntar sobre o recado que havia mandado anunciando a sua insatisfação.

O vigilante se vira e fala que veio porque “não tem medo de assombração”, Lobão sorri forçadamente e já embala, “mas você não ta numa de falar de paz, ta?”, ao que o vigilante diz estar errado, “o meu negócio também é guerra”. Lobão decreta, “então a gente vai ter de montão”.

O bar do “Ceará” é extorquido, a mulher do vigilante é abusada, os investimentos se tornam delicados, desde a aspereza da periferia como o engodo da carteira de poupança vão estremecendo a expectativa de um horizonte reluzente. O retorno para o campo vai se amargurando como inevitável remédio, a rixa gera óbitos e a desarmonia parece se disseminar além das ruas do espaço da favela.

2.3 O CERCO DAS CRIANÇAS

O Vigilante é um filme sobre o caipira que vai para a cidade grande e se deparando com um contexto de extrema violência, decide voltar para o campo. Porém, essa volta é marcada por crianças que fingem estarem atropeladas para anunciarem o assalto do ônibus. Com sacos de laranja na cabeça, armadas com revolveres e animadas por uma histeria demoníaca, são protagonistas da troca de tiros que sedimenta o final do filme.

O cerco das crianças³⁰ é uma constante no filme, desde o primeiro momento no campo, onde temos elas acompanhando as rodas de viola com olhares atônitos e entre os

³⁰ Em *Alma Corsária* não temos crianças, a jornada se inicia com os dois personagens principais na passagem entre adolescência e juventude. O letrado aponta lugar e ano (Jabaquara 1957), mas nos perguntamos: por que

boias-frias nos canaviais, como também quando palmilhamos dos arrojos da favela. Será principalmente aqui, no espaço arredio da favela, que as crianças desempenham um papel inquietante, que de secundário em relação à progressão do camponês, depois se mostra essencial na resolução de seu caminho.



As crianças no campo.

No *travelling* que nos apresenta o espaço da periferia, logo depois que o boia-fria consegue o emprego de segurança, a rua é animada por crianças que brincam dentro de latões cheios de água. Elas povoam a efemeridade do lugar com os seus desenfados, andam em bandos rodando piruetas, descendo ladeiras no carrinho de rolimã, se esbarram com os moradores em suas bicicletas, empurram pneus, além de serem atraídas pelo boteco e a mesa de sinuca. O vigilante chega do trabalho e carinhosamente cumprimenta as crianças que sorriem em suas digressões no ponto de ônibus.

O cotidiano violento não acarreta receio para as crianças, elas são blindadas em sua inocência, como quando Lobão vai cobrar o “pedágio” no boteco e se contagia com uma criança pequena. Primeiro ele chega e tira ela do banco, colocando-a na quina ao lado. Encara os donos do bar, “dá uma anistia pra uma *bier* bem gelada aê!”, ao que “Ceará” e a mulher se afligem mutuamente.

O vigilante leva a cerveja para Lobão, a criança continua ao lado, mas distraída com a sinuca. Lobão comemora a cerveja e sorri para a criança, “sacou?”, para em seguida lhe oferecer, “quer?”. A criança sorri, desdenhando a cerveja em relação ao impulso dos tacos.

esse é o único momento do filme que a fotografia é preto-branco? O que estaria por trás das experiências envolvendo os meninos do futebol e o aniversário de Janete? Seria algum “ressentimento”? De qualquer forma, os adolescentes aqui, não estão contornados por uma realidade violenta.

Lobão insiste na provocação, quer saber sobre a mulher do vigilante, que sai repugnado em silêncio. Lobão novamente olha para a criança e diz, “esse cara tá afim de aprontar”, ao que a criança esboça um sorriso.





As crianças na periferia.

Outro momento, um grupo de crianças se reúnem no ponto de ônibus, para se organizarem sobre o “avião”. Elas se dispersam para depois se encontrarem num terreno aberto, com algumas pias e uma banheira na qual dois meninos se banham. São insultados por serem “gordinhos”. Um olha para o outro e diz, “esses caras estão igual a todo mundo. Louco para *escantiar*. Quando não são os negros, são os pobres. E agora deram para *escantiar* os gordos”. O menino responde, “é! mas a gente vai reclamar para quem? Só se for pro Jô Soares”.

Essa inocência que se prolonga durante o filme, e que no espaço da favela se aguça, “onde o homem é pouco mais que o animal, ou um pouco menos” (GARDNIER, 2017, P.1), relega as crianças em suas laboriosas observações sobre a violência até esta os manejar no ciclo vicioso. Antes do vigilante pegar o ônibus para o campo, as crianças já conversam sobre o tráfico e se interessam sobre o conflito, o que durante todo o filme se seguia como um indício frágil, aos poucos vai se descortinando.

As “crianças terríveis”³¹ que atacam o ônibus, são o fruto de uma violência maior, como se a “reserva ecológica” nascesse poluída, para seguirmos com a metáfora que Ismail Xavier usa sobre esses “infantes tão onipresentes”, que em suas desventuras proporcionam “um convite à agressão mútua dos infelizes entre si” (XAVIER, 2009, P.173). Em *O Vigilante*, o “ressentimento” não é específico, vai se desenvolvendo sobre a rotina do crime organizado e o comboio do medo; as crianças pequenas sorriem e brincam, distraídas em sua imaginação, para crescerem e se encrespem com a sua realidade.

³¹ Referência ao lado turvo da infância endossada no livro *As Crianças Terríveis* (1929) de Jean Cocteau.

A infelicidade não é com o outro, é com o sistema, a grande máquina, e se liberta da conotação pessimista e psicológica, cabendo à pergunta “por que ele e não eu?” (Xavier, 2000, p.97), uma outra resolução mais consternada, insultando a dúvida para a decisão da próxima morte nesta macabra ciranda que se condimenta na infância encurralada pelo crime.

E a criança se maneja ao ponto de se sacrificar. Ela tem a consciência do cerco peçonhento, sabe olhar ao redor, seu “ressentimento” é constantemente inflado. Como a menina Nhinhinha, do filme *A Terceira Margem do Rio* (1994) do cineasta Nelson Pereira dos Santos, para seguirmos por um diretor “moderno”³² no início da década.

Ela é filha de Alva e Liojorge, nasce na beira do rio que levou o seu avô (pai de Liojorge) numa canoa e nunca mais devolveu. Vive na companhia da avó, inclusive é com ela que surge o primeiro “milagre”. A menina pede por um sapo, “deixa, deixa, deixa” e surge o coaxo. Pede por uma pamonha de goiaba, uma mulher surge ao seu encontro com a pamonha. A senhora se espanta, mas logo volta ao despercebido.

No entanto, numa noite em que sua mãe está doente, com o plangor rangendo a todos na casa, principalmente Liojorge que se vê impotente frente ao sofrimento, ela pede pela cura e tem a graça atendida. Esse milagre faz além da avó, o pai e a mãe saberem sobre os poderes de Nhinhinha. Ficam receosos e decidem sobre o resguardo do segredo. Nhinhinha apesar do dom, é apenas uma criança, o que seu olhar travesso sempre faz questão de assumir. Quando seus pais pedem chuva para a plantação seca, ela se embirra até realizar o feito: para ela, as maravilhas estão mais na ordem da diversão do que da santidade.

Depois da família ser surpreendida pelo insulto de um bando de malfeitores, vão para a cidade grande (Brasília), onde se ajeitam na casa da irmã de Liojorge. Assim como em *O Vigilante*, o paradeiro é o subúrbio violento, repleto de crianças em suas brincadeiras, inclusive a cena delas empurrando o pneu se repete. Nos dois filmes, a violência não é motivo de medo, de agonia e sim uma condição do espaço. Uma realidade que por não saber outra, se finca como orgânica. No momento em que o carro da polícia sai levando os corpos baleados, ao choro de uma mãe consternada, saldo de uma noite saciada de tiros, as crianças invadem a rua de terra batida brincando de tiroteio. Nhinhinha observa a farra do portão, comendo bombons que “pegou” da televisão para agraciar o desejo da avó.

³² Interessante notar que colocando o filme de Nelson em relação ao de Candeias, podemos refletir sobre a tênue fronteira entre cinema novo e cinema marginal, ainda mais o seu rudimentar antagonismo, como bem ressaltado por Jean-Claude Bernardet: “É como se não conseguíssemos pensar fora desse sistema de categorias.” (PUPPO, 2004, p.12).

Uma das crianças percebe o doce e pede. Nhinhinha lhe dá. As crianças começam a se aglomerar na frente da casa para também pedir. Ela dá e o povo descobre o seu poder, rendendo a fama de “santinha”, a “menina milagrosa”. Seus pais e seus tios estão empolgados com o “talento” que rende uma constante cobertura jornalística. A avó não reclama, faz pedidos, mas não demonstra a mesma euforia. Os bandidos que governam o bairro se incomodam com a movimentação, cobram o “pedágio em dólar” da multidão, lançam um golpe em Liojorge, além de sequestrarem Alva. A violência persiste apesar da divindade.

Os fiéis vão aumentando junto com a complexidade dos pedidos. Nhinhinha se aborrece cada vez mais, tanto com o povo como também com os seus familiares; a única que lhe parece sincera é a sua avó. É como se apenas a criança pudesse ter a clarividência à respeito de que “essa nossa terra é inabitada”, como diz um matador para Liojorge no acordo para a realização da vingança.

Nhinhinha aos poucos vai caindo do banquinho, a poeira traz o samba e também a culpa, pois ela morre e seu último pedido é um caixão rosa com enfeites verdes. O caixão pequeno passa de mão em mão até voejar³³ para o céu, vale lembrar que depois que o Liojorge mata o bandido, a sua “prova de inocência” é carregar o caixão, e nesse sentido, por que não cada um daqueles que buscavam o milagre, serem responsáveis pela morte da menina?



³³ O modo como o filme “trata” o fantástico no universo infantil, se assemelha ao filme *Flames* (1978) de Adolfo Arrieta.



A infância em *A Terceira Margem do Rio*

Do mesmo modo como os trombadinhas de *O Vigilante*, Nhinhinha esculacha o trágico. Essas crianças não querem crescer para prosseguirem o ranço, são desinibidas ao “ressentimento” que lhes cerca, enxergam o sacrifício não como salvação e sim como uma grande alegoria para essa ecologia perversa. O caixão voa para o céu, o riso ignora o disparo: elas são tão altivas que fazem dos adultos próximos, meros coadjuvantes³⁴. Pensemos na feição do vigilante no momento da intimação, ou mesmo no último plano de Liojorge, pequenino diante o horizonte que se esbraveja.

³⁴ No filme brasileiro *Os Óculos do Vovô* (1913) de Francisco Santos, o mais antigo preservado de nossa história, temos a criança como centro da atenção, relegando os adultos à banalidade de uma traquinagem. Aqui não temos aversão, apenas afeto, no sentido do “piolho que segue na juba do leão (e que) jamais terá consciência de que possui um leão inteiro” (SNEGE, 1989, p.3). Em Candeias e Nelson, o “piolho” além de consciente, é desaforado à pretensa “grandeza” do felino.

2.4 A MORTE SÁDICA

Em *O Vigilante*, a figura da morte é provento da violência que cobre a periferia através dos ataques da gangue de Lobão. Sádico e sanguinário, ele coordena a cobrança de “pedágios”, controla o tráfico de drogas, violenta as mulheres que cruzam o seu caminho, impõe a sua autoridade através de uma forte repressão aos contrários.

Uma conjuntura que estabelece a morte pela violência perversa, derivada de assassinatos banais como também por vingança: a morte do dono do bar que não quis pagar o “pedágio”; a morte da filha de Madame Lurdinha, em consequência do rechaço do vigilante em relação às exigências; a morte da gangue pelo vigilante; a morte em “aberto” da sequência final.

A figura da morte se agrupa nesses casos sobre um corpo exposto em sua bizarrice, diferente apenas da sequência final da qual não temos a corporificação. Em parte pelos motivos banais que suscitam as mortes, para também ser realçado pelo modo como Candeias estreita o seu “realismo” aos passos desgovernados de uma humanidade perdida, fissurada, colérica, ao ponto da gangue se transformar num bando de cães famintos abusando da vulva de uma imaculada menina, antes de matá-la.

A primeira morte acontece quando integrantes do bando vão cobrar um dos comerciantes do bairro e são refutados por uma resposta negativa. Informam Lobão, que rodeado e abastecido pelos copos de cerveja e os “baseados”, decreta o veredito. O carro passa e alguém chama o comerciante, seu peito é perfurado por tiros e o sangue se espalha pela boca. A sequência é concebida em três planos complementares: o comerciante descendo tranquilamente, para romper do barulho do motor alguém o chamando; o carro passando com o passageiro atirando; o corpo caindo, o sangue disperso e os últimos rangidos.

A simplicidade do registro, permeado pelos movimentos sutis, o som “seco”, da morte do comerciante, revela um total desprezo em relação aos seus agentes, que simulam como se saboreassem mais um entorpecente. O delírio febril é frisado pelo som de uma flauta que acompanha a mão de Lobão babatando o rosto de uma das moças, para se afundar nos seios e retirar a famigerada pistola. O prazer e a violência para Lobão são a mesma moeda. O que a segunda morte comprova em sua entonação.

A sequência se inicia com um dos meninos da gangue de Lobão, chamando o “magrelo” e o vigilante atendendo. Ele observa e vai chamá-lo, nesse intervalo a menina vem dos fundos e se interessa por uma maçã que o menino está comendo. O bote é rápido, e o menino a puxa para a rua, para ser levada por toda a corja. O que se segue são gargalhadas e um grito de dor; eles a rodeiam para forçarem o proveito de cada um. São sínicos em suas exaltações, debochados com a miséria, apelam ao último fio de humilhação e desespero, assim como os outros estupros decorridos antes, mas dessa vez a sandice gera o falecimento.

A frontalidade dos planos envolvendo o estupro realça a sua brutalidade. As pessoas se espantam, um homem se indigna e cobre além do seu olhar, também o do seu filho. A mulher se revolta e sai pelo varal cheio de roupas. Mas nada impede a morte da menina e a exposição do seu corpo arrebatado, ensanguentado, desmilinguido. A mãe chora com “magrelo”, o desatino de uma perda irreparável; as mãos abaixam o vestido, amarrotam a calcinha e calçam o sapato para o eterno descanso. A melodia que acompanha o abatimento é turva, para ser precedida pela música do gás e a notícia do jornal, “bela boia-fria vacilou favela devorou!”.





A morte da filha de Madame Lurdinha.

A morte da filha de Madame Lurdinha age no vigilante como um despertar que se aglutina com todos os outros aborrecimentos acumulados. A literatura de cordel (As Vinganças de Anibal Vieira) apenas dá uma roupagem para o vigilante empapuçado, que transmutado em outro “personagem”, óculos escuro, chapéu preto e o cachecol cinza, treina os tiros que selarão a sua desforra. As latinhas furadas comprovam o seu talento para a mira, tem em mãos o vestido de noiva que Madame Lurdinha tanto deslumbrou. Ela está traumatizada e o *close* em seu rosto densifica ainda mais o que podemos esperar de um consolo final.

Em conversa com os seus colegas, decidem a volta para o canavial. Reclamam sobre o “Ceará” não ter avisado eles sobre “esse negócio de proteção, pedágio”, ao que a sua mulher em pleno remanso, responde se maquiando, “tá certo! vocês têm que fazer é isso, voltar para aquele cafundó”. Arrumam as malas e os móveis, “magrelo” se entristece ao ver o vigilante ajeitando as suas coisas.

Mas antes de partir, o vigilante precisa acertar as contas, novamente se traja com a “armadura” do justiceiro; sua pupila dilata e o uivo do lobo se estende. A peregrinação vai colidindo com cada um da turma, estes sempre com a arma em punhos, pronto para o disparo, mas são surpreendidos pelo “vingador” que os arrebatam em tiros. A imagem da arma apontada para a câmara resulta em sangue escorrendo e dissipado, o vermelho assim como das outras mortes, se destaca em sua monstruosidade. Um dos bandidos se estreita num beco rodeado de crianças e uma geladeira velha. Ele a abre no esmero, saem várias crianças de dentro, ele se vira e topa com o calibre. Os corpos vão ficando pelo chão, os bandidos morrendo, mas sempre impulsionados por um niilismo que os faz zombar da morte. Lobão louva a sua mão cheia de sangue quando é atingido, se agacha, para depois se venerar com os seus ferimentos até ser consumado pela vingança, que ainda se mostraria parca.



A morte do bando.

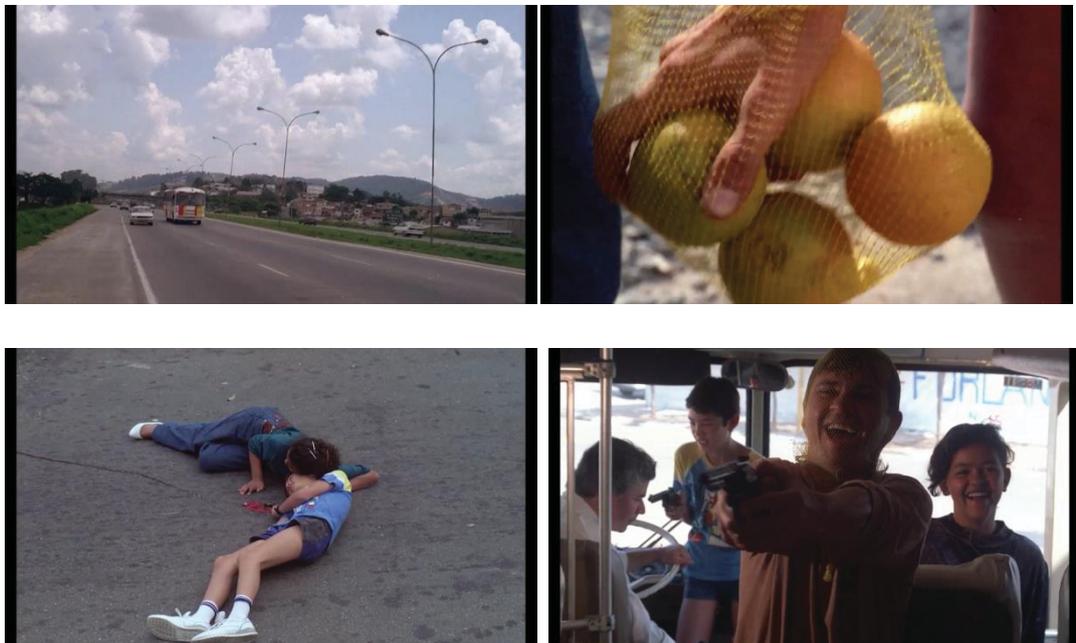
O vigilante conclui a sua vingança e se volta mais uma vez para o espelho, reduto que impera como o lugar de transição de máscaras. Se depois de conseguir o emprego de vigia, ele vai para o espelho e esmera o boné com a inscrição “segurança”, agora ele retira as vestimentas do “justiceiro” e recoloca o boné, porém a sua cabeça não o sustenta mais.

Os corpos dos bandidos são alçados no ponto de ônibus, Lobão trajado com o vestido de noiva e uma maquiagem exorbitante, como também os outros estão enfeitados pelo sangue e o esmalte/batom vermelho. A bizarrice do corpo da figura da morte atinge a sua maturação, a polícia é chamada para tentar resolver o caso. Todas as mortes do filme são expostas em público, como troféu ou recado, com a aparência deformada, como se não

houvesse limite para a violência sanguinária, que não dispensa nem a pose em sua última apresentação.

Para o caso desses delinquentes, a apresentação do óbito se torna mais vistosa, até mesmo porque foi decorrência da reação à violência que essas mesmas pessoas pregavam. O vigilante se despede de “magrelo”, ao que Madame Lurdinha, por mais que o instinto o faz debochar dos corpos da gangue num primeiro momento, continua em sua lástima imponderável.

A violência da favela acarreta a figura da morte e a inquisição do caipira que, desencantado e desiludido, decide voltar para o campo. Porém, essa volta se encarnará como uma “encruzilhada” tempestuosa, um verdadeiro Juízo Final, no qual o “encontro inesperado”, desses que “a migração ou o espaço da cidade oferece meio por acaso numa leitura imediata, mas que dizem algo sobre as determinações vindas de processos mais amplos” (XAVIER, 2009, p.128), desmorona qualquer bondade que se poderia brotar no epílogo de *O Vigilante*.





A volta para o campo.

O ônibus da volta é interceptado por crianças que embrazam o assalto. Elas estão armadas, sorridentes, histéricas, diabólicas. As risadas precedem o silêncio cabreiro, para surgir uma melodia tensa, que rebate o olhar espantado do vigilante. Sua experiência recente o faz estar armado, destravado para o conflito. As risadas persistem e no jogo do plano / contraplano, nos esmiuçamos pelos olhares das crianças e do vigilante, e torrencialmente, suas armas apontadas para o alvo. Acontece a troca de tiros e a imagem de uma arma para a câmera. Para Candeias:

No final do filme, eu não podia tomar uma atitude e eu não quis tomar. Eu podia fazer o seguinte: matar o vigilante ou dizer para ele ir embora. O que não está lá muito correto socialmente, essa coisa toda. Então arrumei uma solução meio confusa: a briga ficou lá dentro, você não viu ninguém morrendo nem nada naquele puta estouro, e o diretor puxou o carro (PUPPO, 2002, p.27-28).

Assim como Bazin escreveu sobre Stroheim e o "cinema da crueldade", no qual os personagens "não choram lágrimas de glicerina, os olhos não são aí mais o espelho da alma que os poros de uma pele suada" (BAZIN, 1989, p.9), em *O Vigilante*, Candeias "puxa o carro" até a mais nefasta transpiração.



O último plano.

Nesta definição, a figura da morte não corporifica, não sabemos quem morreu. Apenas a violência se torna mais rarefeita em sua resolução, o vigilante se esbarra novamente com a morte, mas no regresso as peças mudam de jogo. O “último dia” do vigilante é imbuído por todas as “hemorragias” que foram acompanhando a sua estadia na metrópole, mas a indecisão em relação ao paradeiro final, nos leva acreditar que a imagem da arma apontada para a câmera é a prova de “um rumo traçado por estradas que levam a um inferno cada vez mais fundo” (PUPPO, 2002, p.101).

A figura da morte é essencial no itinerário do vigilante e na compreensão de seu arremate. Ela agrega ao corpo a bizarrice, que também se exala da alma entorpecida desses moribundos. A constituição dessa estória vai se fechando ao fim do ciclo, o que agrega ainda mais a utopia nessa revoada de tiros e espantos, mesmo que o último gesto seja atirar contra o espectador, ou por que não ao “fantasma” que guia tudo isso?

CAPÍTULO 3
ALMA CORSÁRIA

O CAMPO DE VISÃO: A VIDA.

Dziga Vertov

3.1 CINEMA, PALAVRA PROSTITUTA

O cinema de Carlos Reichenbach envolve além de seus filmes, um itinerário especial no trabalho de direção de fotografia com outros diretores, em sua maioria da Boca do Lixo, como Claudio Cunha, Alfredo Sternheim e Jean Garret. Um plano-sequência de *O Gosto do Pecado* (1977), do diretor Claudio Cunha, pode nos servir de base para a relação do trabalho de Carlão como fotógrafo e os filmes que dirigiu.

Júlio Garcia é um advogado bem sucedido, mas está em crise com a recente separação. No início do filme nos é apresentado o divórcio e a sua estremecida frente à situação. O filho pequeno, Julinho, clama para morar com o pai, o que amargura ainda mais a distância e principalmente a quebra do lar. Regina vê o fim do relacionamento como uma oportunidade para se libertar, arrumar outros arranjos para a sua vida, buscar a independência que mesmo com uma rotina estável e bem sucedida, não possuía com Júlio. Depois de separados, decidem por um encontro no motel que frequentavam no passado. Transam. Ele se deleita enquanto ela se regurgita.

O plano-sequência que procede a transa se inicia no alvorecer do dia com o carro estacionado. “Eu fiz alguma coisa errada?” pergunta Júlio para Regina, ambos dentro do carro. “Não. Eu fiz!” responde Regina que sai do carro e vai para a calçada, a câmera se eleva até atingir um *plongée*, seguindo os passos dela até o viaduto. Chega o caminhão de lixo.

Júlio vai atrás de Regina inculcada, um *zoom* sutil enfoca o casal com os carros passando debaixo do viaduto: “Por que você não some? Você conseguiu estragar tudo!” ao que Júlio retruca, “Estou confuso Regina”. “Você é a própria confusão. Eu não posso e nem quero viver essas confusões, entende!”, Regina declara. Júlio se posiciona “Você acha que é isso que eu quero?”, ao que ela desbaratina “Eu não sei o que você quer, eu não sei mais nada de você. Eu sei o que eu não quero!”. Júlio se indigna “O que você quer Regina?”. Ela pontifica “Viver Júlio, viver a minha vida. Até agora eu só vivi a sua. Eu quero errar ou acertar, mas sozinha”. O *zoom* se abre sobre o casal, mantendo o enquadramento do alto, agora com os edifícios da cidade na profundidade da imagem.

“Em outras palavras, você não me ama mais?” indaga Júlio, ao que ela responde “Isso pra mim é assunto encerrado.”. Ele se invoca “Mas pra cama eu ainda sirvo não é?”, ela decreta “É! mas pode haver melhores.”. Júlio decide apaziguar “Vamos, eu vou te levar em casa.” A câmera persegue o casal voltando para o carro, até se ater no lixo sendo triturado pelo caminhão.



Malquerença e o lixo.

O alvorecer da perdição, o vazio do pós-coito, a visceralidade da paixão, a repulsa entre esposa e marido, o tormento da monogamia, os prazeres no capitalismo tardio, a arrebatada do ciclo, o macho se murcha à sua consciência, picota-se o lixo no horizonte turvo: a *mise-en-scène* nos esclarece que o amor é mais delirante que uma família tradicional feliz. O plano-sequência nos angustia por sua acidez, pelo seu jogo de movimentos, sua pericia em articular a decupagem com o mais profundo sentimento humano.

Em relação à evolução da narrativa de *O Gosto do Pecado*, essa sequência ganha um retoque de saber, de aprendizagem. Pois Júlio ainda tenta reconquistar Regina, mesmo frequentando bacanais e começando uma nova relação com Vânia, a sua secretária, mas apenas aceita o fim do casamento quando flagra ela se envolvendo com Enéas, o seu grande amigo.

A independência de Regina materializada faz Júlio oficializar o precoce namoro com Vânia, que acaba seu casamento com Celso. O filme não moraliza as relações rarefeitas, aponta mais para o lado pecaminoso da carne (pecado original), do céu nublado temos um sol tímido se abrindo para Júlio e Vânia, como aponta a citação de Santo Agostinho (Confissões) no final: “Porém, não eram as peras que apeteciam a minha alma miserável... Porque, se alguma delas entrou em minha boca, somente o crime é que lhes deu sabor”.

Essa profundidade existencial-filosófica que *O Gosto do Pecado* procura extrair do fim de um casamento, camadas mais sutis escondidas no cinema de gênero³⁵ (o filme segue uma decupagem clássica, mas seu batimento é subversivo), se embrenha ainda mais nos filmes dirigidos por Carlão, que gravitam numa “linguagem analítico-instrumental (ou metalinguagem) que se auto/reflete em altos escudos (via velha e boa chanchada, desde já metacinema) a partir de uma deliberada deglutição antropofágica da linguagem-objeto original (estrangeira ou não)” (FERREIRA, 2016, p.65).

³⁵ Se seguirmos a ideia do gênero cinematográfico como o filme determinado “pela natureza de suas convenções” (BUSCOMBE, 2005, p.308), formando um “cinema popular” (BUSCOMBE, 2005, p.315) que não esconde a sua vontade de público. Justamente atuando nessa tênue linha entre um cinema de autor e um cinema popular, que a obra de Carlos Reichenbach se cristaliza e desorienta, como atesta o artigo de 1993 que aborda “a questão do gênero no cinema brasileiro” (RAMOS, 1993, p.113), no qual a sua obra é vista fora dessa problemática.

Ou seja, o cinema de Carlão “come”³⁶ todo um repertório cinéfilo que se abre para outros campos, notadamente a literatura e filosofia, e “vomita” essa condimentação em uma *mise-en-scène* que obscurece o sistema de gêneros, chegando ao coração do próprio cinema.

No filme *Alma Corsária*, seu décimo primeiro longa-metragem, numa filmografia que se estende até o ano de 2007 (*Falsa Loura*), a relação com o cinema se estreita ao ponto de ocorrer a entrega de um Oscar para o cineasta Samuel Fuller³⁷. O ato representa mais do que uma reparação de valores, um grande coroamento da cinefilia, que tanto os personagens do filme, como o próprio Carlos Reichenbach desfrutam. No filme *O Demônio das Onze Horas* (1965) de Jean-luc Godard, Fuller responde sobre o que é o cinema: “um filme é um campo de batalha. É amor, ódio, ação, violência, morte. Em uma palavra: emoção.”



³⁶ “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1970, p.13). Como salienta Carlos Eduardo Pereira, “A antropofagia poderia ser na segunda metade dos anos 1960 uma arma estética e política contra a dominação, ingerindo politicamente a cultura estrangeira e estabelecendo ao mesmo tempo relações de alteridade e apropriação” (PEREIRA, 2013, p.95).

³⁷ Tag Gallagher sobre a obra de Fuller: “Cada filme de Fuller é um gasto de energia – caminhada, trilha, corrida – que confronta as pessoas com a morte, ou pior, o destino. Covardes culpam as circunstâncias, bravos carregam-nas adiante, no entanto as odisséias inspiram poucas escolhas morais. Paixões decidem, não a razão. As pessoas mudam quando as circunstâncias (ou fantasias sexuais) mudam. Prazer, desejo, fúria e medo pertencem a nenhuma moral exceto a si próprios”. (GALLAGHER, 2009)



Samuel Fuller recebe o Oscar.

Em outro instante de *Alma Corsária*, o poeta Rivaldo Torres está almoçando num restaurante japonês com a militante que está hospedada em sua casa. Ele está encantado, irradiante, ressaca do jejum “só com sexo”. A câmera se desloca num *travelling* sobre o casal, a conversa entre os dois vai se abatendo. O poeta pergunta segurando as mãos dela, “até quando vamos ficar juntos Eliana?”. Feição abatida, “É! eu não sei”. Surge uma voz e o plano se abre, vemos o casal e Inácio Araújo³⁸ declamando: “o cinema/ Vigo/ a poesia/ Michou/ a poesia e o cinema/ Cocteau”.



³⁸ Crítico de cinema e um grande parceiro de Carlos Reichenbach.



Um adeus com cinema e poesia.

Nomes que povoam um repertório que para além do filme *Alma Corsária*, se canaliza em toda a obra de Carlos Reichenbach, formando uma constelação que se auto-alimenta: Os filmes de Fuller em *Filme Demência* (1986); a poesia/amizade de Orlando Parolini, em filmes como *Império do Desejo* (1980), *Amor, Palavra Prostituta* (1981), *Extremos do Prazer* (1984) e principalmente o curta *Sangue Corsário* (1979); o trabalho como diretor de fotografia (a *mise-en-scène*) em outros filmes; as fotografias do início de *Alma Corsária* usadas também no curta *Olhar e Sensação* (1994); a constante presença de Jairo Ferreira, Inácio Araújo e o ator Roberto Miranda.

Essas equivalências que vão desde a ordem estética como temática, um caleidoscópio muito longe de seu esgotamento, nos remete ao jogo proposto pelo cinema de Carlão, como bem apontou Jairo Ferreira, “Filme de cinema: conteúdo de cinema” (FERREIRA, 2016, p.66). E nessa lógica, os seus filmes da Boca do Lixo - período de *Lilian M, Relatório Confidencial* (1975) até *Extremos do Prazer* - alguns produzidos pelo produtor Antonio Polo Galante, denotam o momento onde mais se torce esse encontro de águas, pois além de trazerem essas citações, também coroavam a pretensão do filme de safadeza³⁹.

Em *Extremos do Prazer* (1984), se “discute alienação, sexo, convicções, psicanálise, marxismo, liberdade e até o próprio filme que está sendo realizado. Um filme que questiona tudo, até a si próprio” (FERREIRA, 2016, p.73). A instabilidade dos personagens contagia o trajeto do filme, que se despreja da trama para se refletir no espelho e se mostrar purgante. Um homem “fala” com a voz rouca do Carlão enquanto deambula entre os personagens estanques: “Eu quero mexer com esses personagens como num jogo de xadrez. Partindo de uma encenação acessível, quase convencional. Com muito sensualismo, já que considero o

³⁹ Filme de safadeza entendido aqui mais como um “cinema cafajeste”, “cinema de comunicação direta” como apontou João Callegaro em seu *Manifesto do Cinema Cafajeste* (1968), do que pornografia explícita.

desejo elemento fundamental da minha dramaturgia. Quero mostrar o corpo, para falar do espírito. Um espetáculo em três atos, que é subvertido gradativamente até se tornar um jogo de espelho. Ok. Corta!”.



O extremo do cinema.

Enquanto esse período explicita a “deglutição” do cinema, dois filmes se afastam do “desejo como elemento fundamental” e partem rumo à um mergulho mais íntimo na biografia do diretor. *Filme Demência* e *Alma Corsária* são filmes nos quais o “conteúdo de cinema” se tingem aos esplendores de um espírito apaixonado. A *mise en scène* continua elaborada, retumbante. Mas enquanto na fase da Boca o Carlão se “mostra” em sua atualidade, nesses filmes ele irá restituir as suas pegadas, quase uma revisão de suas experiências.

Em *Filme Demência* temos as recordações sarapintadas pelo véu de *Fausto*, inclusive o primeiro contato entre ele e Mefisto é no cinema, no qual “estão, lado a lado: o clássico *O Tigre de Bengala*, de Fritz Lang e o pornográfico e canhestro *Edifício Treme-Treme*, de Nilton Nascimento” (LYRA, 2004, p.235). No filme, se destaca o pesadelo no qual a “perda”⁴⁰ vaga e por ventura se esbarra no cinema. Mas o mal-estar predomina nessa viagem entre pai e filha, a ressaca acaba se alastrando, não sabemos se é delírio ou desencanto.

Será justamente em *Alma Corsária*⁴¹ que a vida de Carlos Reichenbach e seu viço com o cinema se aglutinam, convocando o amor aos filmes como núcleo de uma juventude

⁴⁰ Carlão sobre *Filme Demência*: “Em relação ao filme lidar com a minha questão paterna, uma coisa é certa: se tivesse que culpar meu pai por alguma coisa, seria pelo fato dele ter morrido muito cedo. Perdi meu pai na véspera de fazer 14 anos. Foi traumático demais. Era uma pessoa muito especial para mim. Um homem obcecado por enciclopédias. Por causa dele, tenho paixão por livros” (LYRA, 2004, p.234).

⁴¹ Em depoimento para Renato Coelho em 14 de janeiro de 2012, Carlão comenta sobre a relação do filme com a sua vida: “O filme *Alma Corsária* é uma mistura das minhas experiências. Na verdade é a história do Jairo, mas

vigorosa, o “conteúdo de cinema” é a poesia do amator, no sentido de “uma paixão que não se deixa devorar por si mesma” e que se apregoa como sêmen fundamental no floreo do cinema, pois existe o “amador que o aprecia”, para nos inspirarmos em Jean Douchet e *A Arte de Amar*.

Alma Corsária é “a obra-prima derradeira de um mestre do cinema referencial” (ALPENDRE, 2012), como bem pontuado pelo crítico Sérgio Alpendre. Há no filme a referência ao panteão mundial do cinema (Fuller, Vigo, Cocteau), mas também uma mesura ao cinema brasileiro:

Alma Corsária é Humberto Mauro, é José Carlos Burle, é chanchada... As melhores cenas da chanchada... É proposital: o Jorge Fernando faz uma homenagem ao Zé Trindade, ele imita até o jeito do Zé Trindade falar; aquela menina, a Flor, a jurada do Silvio Santos, é uma imitação da Derci Gonçalves jovem... Quer dizer, meu cinema é influenciado por um fascínio muito grande pelo cinema brasileiro como um todo (REICHENBACH, 1999, P.46).

O cinema de Humberto Mauro, dono de uma extensa filmografia, fonte de uma tradição do cinema brasileiro (*Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* de Glauber Rocha), explorava em seus filmes um elo místico entre o homem e a natureza, não por acaso, que para ele “cinema é cachoeira”. Essa relação fica aparente quando o poeta Torres, a pedido de um cafetão das redondezas, vai para o campo⁴² (Dois Córregos) fingir que é o noivo de Anésia.

Ela é prostituta e acredita estar enganando a família, que já desconfia do ofício, como diz a melhor amiga para Torres. A farsa vai se condimentando ao ponto de se revirar: a intensa tosse de Torres, promovida pelo “ar puro”, vai se acalmando, fuma um cigarrinho no quintal com o pai de Anésia para em seguida dançar com ela; Anésia, que desde que conheceu Torres, nunca demonstrou nenhuma simpatia por ele, sente ciúmes de sua melhor amiga, o

também a história do Orlando Parolini, do Percival Gomes de Oliveira, um outro amigo de adolescência, e de certa forma a minha experiência de vida e a minha história também. É uma miscelânea de vários momentos da minha infância, da minha juventude, mas sobretudo dos meus amigos. Então está a história do Parolini lá, a história do Jairo Ferreira lá, aquela história do apartamento do Glicério é a nossa história. O filme pega esse momento, é de certa forma esse embolamento de experiências pessoais, dos meus amigos, o Jairo Ferreira e outros amigos em comum com os quais convivemos” (REICHENBACH *apud* COELHO, 2012, P.93).

⁴² Em *O Vigilante*, o campo também é esse lugar bucólico e se pensarmos em relação ao cinema de Humberto Mauro, o filme de Candeias tem até mais afinidades: enquanto o campo em Reichenbach se delimita ao universo “poético”, em Candeias ele é explicitado em suas particularidades (café, pinga, roda de viola, canavial, cumplicidade, cigarro de palha).

beija ardorosamente; a família de Anésia se impressiona e por mais fechado que o pai possa parecer, ele demonstra afetividade com a situação.

O que era para ser seco, pálido, “artificial”, se torna uma torrente de emoções que apenas o trem⁴³ comporta a sua reflexão. Um romantismo bucólico, e aqui lembremos que quando a amiga, Torres e Anésia visitam o tio no manicômio, ele dispara os versos de Augusto dos Anjos (*As cismas do destino*): “Por tua causa, embora o homem te aceite,/ É que as mulheres ruins ficam sem leite/ E os meninos sem pai morrem de fome!” ao que Torres complementa “Morte, ponte final da última cena,/ Minha filosofia te repele,/ Meu raciocínio enorme te condena!” (ANJOS, 1994 p.28).

Por mais que o teor dos versos seja derrotista, corresponde com a vida de Torres e Anésia na cidade, “cismados em seus destinos”, prevalecendo mais como uma elucidação propícia do espaço. É possível ver a figura da morte, mas ela está na outra margem do rio. A presença feminina se harmoniza com o instinto do poeta, nos lembrando os flertes e galanteios dos casais de Mauro, em *Ganga Bruta* (1933) ou em *Argila* (1940).

Em *Alma Corsária* o campo é revelação existencial, brotar de sentimentos, horizonte gracejado por uma beleza maior, próprio de um plano de Humberto Mauro observando o infinito em *Engenhos e Usinas* (1954), ou de filmes como *Meus oito anos* (1956) e *Carro de Boi* (1974).



⁴³ O trem no sentido do verso do poeta Sérgio Rubens Sossélla: “um trem associa ideias, e assovia” (SOSSÉLLA, 1997, p.29).



O bucólico no cinema brasileiro.

A Chanchada, dentro dela o cinema de José Carlos Burle, se manifesta em *Alma Corsária* nas sequências do lançamento do livro dos amigos Torres e Xavier. O festejo é a fagulha dos *flashbacks*, como também dos cambalachos de Magalhães (Jorge Fernando), dono da editora, e a sua namorada Verinha (Flor). São personagens barraqueiros, recalcados, eles encarnam a “virtude cômico-caricatural” (CATANI, 1983, p.74), se indispõe ao tabu social, agentes de um quiproquó que se regula com a dança. Do mesmo modo que Magalhães e Verinha se provocam dançando com outras pessoas, o casal em *Depois eu conto* (1951), filme de Burle e Watson Macedo, também se ataçam.

Temos a confraternização, se em *Alma Corsária* é o lançamento em *Depois eu conto* é o baile; mas principalmente, o que anima esses encontros, a música. Lucia Nagib atentou que no filme de Reichenbach, “para além da constituição da atmosfera, a música tem ainda uma função narrativa” (NAGIB, 1994). A música⁴⁴ aqui é a catapulta de diversos tempos, distintas paisagens, divisa de pessoas e tonalidades que se configuram de acordo com o teor

⁴⁴ “Toda a música interveniente num filme (e especialmente as músicas de fosso) é suscetível de nele funcionar como uma placa giratória espaço-temporal; isto significa que a posição particular da música consiste em não estar submetida a barreiras de tempo e de espaço, contrariamente aos outros elementos visuais e sonoros, que devem estar situados relativamente à realidade diegética e a uma noção de tempo linear e cronológica.(...) Fora do tempo e fora do espaço, a música comunica com todos os tempos e com todos os espaços do filme, mas deixa-os existirem separada e distintamente” (CHION, 2011, p.68).(Música de fosso é a expressão do autor para a música extra-diegética).

do período. Quando o maestro Joaquim Paulo do Espírito Santo, vestido de estivador, se apronta ao piano e toca *Clair de Lune* de Debussy, tamanho impacto, que essa divisa se dilata e não sabemos distinguir sobre a nostalgia das imagens do oriente (filmadas pelo pai de Carlão), a coreografia do fisiculturista, a margem do rio ou a contemplação da partida de Anésia. Não dura muito a frustração, outra música se irrompe com a banda tocando no fundo da pastelaria, um ar fresco transpassado por um novo ritmo sonoro.



Corpos que dançam.

No caso de *Burle*, a música também tem esse apelo de elipse, sobretudo temporal. O espaço se divide entre um grande salão, repleto de mesas e cadeiras (a costureira conversa no balcão acontece aqui como em *Alma Corsária*), com um largo palco, e a boate *Favela* no subúrbio: em ambas acontecem as apresentações que se diversificam em forma para animar os

bailados nos quais acompanhamos os trambiques de Zé da Bomba (Anselmo Duarte). Essa relação da música com o sobressalto narrativo em *Depois eu Conto*, não é tão brusca ao ponto de estabelecer divisas, tão exploradas no filme de Reichenbach (lembramos que os letreiros potencializam esta divisão cronológica).

Para Carlão, *Alma Corsária* “é Scriabin, é quase música dodecafônica” (REICHENBACH, 1999, P.43). Uma percepção que se alia à pantanosa relação do filme com a trilha sonora, enquanto no filme de Burle e Macedo, a lira fica com a Turma do Funil: “Chegou a turma do funil/ Todo mundo bebe, mas ninguém dorme no ponto/ Ai, ai ninguém dorme no ponto/ Nós é que bebemos e eles que ficam tontos”.





Casais que se amam e se odeiam.

A alusão ao cinema brasileiro no filme é mais íngreme do que o cortejo a autores e a Chanchada. O eco da crise do início da década de 90 é evocado ao expediente da personagem Janete, filha do dono do *Cine Carnaval*. Ela mora no mesmo bairro de Torres e Xavier, ambos apaixonados por ela, o primeiro em sigilo e o outro escancarado. Xavier conhece o pai de Janete em seu aniversário, ajudado por Torres e descontraído por um garoto que se apresenta, “Empório Carneiro, o seu criado!”. Torres e Xavier entram na festa, o menino se dirige ao pai de Janete: “Por que o senhor não fecha o seu cinema e abre um salão de baile?”



O cinema de bairro sua decadência.

O *Cine Carnaval* representa o cinema de bairro, das matinês, reduto de encontros e furto de pôster. A magia de sessões lotadas e a programação de mais de um filme; a mocidade se cultivando pela “transmissão do cinema”⁴⁵ em sua locomotiva mais cativante. Não será coincidência que depois de um tempo os amigos irão se reencontrar nas salas de cinema? As décadas se passam e no lançamento do livro, Janete aparece casada com “Empório Carneiro”, mesma fisionomia caquética, bigode ralo, agora com a herança do sogro. Ele se empolga, “o *Cine Carnaval* eu fechei e transformei num salão de baile. O *Cine Tamoio*, eu fiz dele um estacionamento. Agora, o *Cine São Tomé*, eu vendi pra uma rede de supermercado”. O tom nostálgico pode ser percebido pela mudança na fotografia, como também na reação dos amigos ao ouvirem sobre o fadário.

Para o pesquisador Daniel Caetano, a relação da obra de Reichenbach com o cinema é “rizomática”, no qual “a consciência do cinema se torna uma mola propulsora para a criação. (...) Não a busca de uma imagem definitiva que pretende sintetizar todas, mas apenas uma imagem que, inventiva, se soma a outra e a outra e a outra” (CAETANO, 2012, p.71). Nesta peleja, o cinema de Carlão se encontra sempre liberto, aberto ao que lhe convir “prostituir” de qualquer referência.

3.2 EVOHÉ!

Alma Corsária é um filme sobre a amizade de Rivaldo Torres (Bertrand Duarte) e Teodore Xavier (Jandir Ferrari), amigos que escrevem *Sentimento Ocidental*, um livro de “poesia e prosa a quatro mãos”. O lançamento do livro na *Pastelaria Espiritual*, bodega servida por *China* e seus empregados, incita os caminhos do afeto, nos delineando os percalços de cada um. As lembranças da trajetória como o balanço do “todo”, uma mística que logo nos créditos iniciais nos é disposta.

As fotografias em preto e branco com a voz de Carlão numa elogia a utopia (os personagens centrais desse filme foram inspirados em diferentes amigos de seu realizador e na sua própria experiência de juventude. Coincidência ou não, a geração que retrata privilegiava

⁴⁵ “A transmissão, quando não é uma simples função do social, põe em jogo algo que escapa à simples vontade de transmitir (que é, pode definição, a da escola) e depende da circulação inconsciente de uma letra, de uma frase, de um sinal, de uma imagem” (BERGALA, 2008, p.86).

as sensações absolutas, a amizade e a fé na utopia.), como também nos planos que se distribuem no “movimento” humano: céu (prédios), inferno (debaixo da ponte) e terra (um senhor portando um guarda-chuva observando os prédios entrecortados por um sol desnudo). O senhor fecha o acessório e se prepara para se jogar, mas é barrado por Torres. O fluxo da rua se interrompe, o policial chega, a adrenalina baixa. O suicida pede desculpa ao seu salvador, que lhe manda “pra merda”. Ele o persegue até a pastelaria, onde *China* é categórico: “outro desesperado que ele trouxe do viaduto”.



Prelúdio entre a utopia e o “ciclo” do homem.

Os amigos se conhecem na adolescência, quando morando no mesmo bairro (Jabaquara - 1957), dividem as angústias e alegrias da puberdade, como a rivalidade com outros meninos (acarretando a vingança sobre Arnaldo, do qual Torres participa e Xavier não

concorda), o primeiro amor (Janete), o cinema, a “brincadeira” literária (os amigos desde a adolescência escrevem livros juntos). Xavier é de família abastada, mora numa casa grande, seu pai é dono de ótica e possui um carro elegante. De Torres, sabemos que o seu padrasto não lhe gosta, fazendo-o abandonar escola e amigos para ir morar em Iguape.

Xavier inveja a independência de Torres, que dança sozinho na praça. Crescem, se descobrem, Xavier toca numa banda, Torres “quer ser escritor”. O furor dos comparsas desabrocha no gracejo feminino. No barracão, os casais se enlaçam e a vida dos amigos se desvia, para se chocar na cidade grande. Depois de se encontrarem no cinema, Xavier admite para Torres que reviu as meninas Cecília e Olga, inclusive “saiu” com elas. Eles se estranham para se apaziguarem. Quando Xavier visita Torres no apartamento de Glicério, o debate se acalora, em parte pelas consternações da época (ditadura militar), e a tensão apenas se dilui com o cozimento do cogumelo:

Xavier: Você não acha meio cretino a gente ficar aqui se enchendo com toda essa erudição enquanto as coisas estão acontecendo lá fora. Tanto amigo nosso sendo preso, torturado. Tanta desinformação com a nossa realidade.

Torres: Ah que saco! Você pode se dar ao luxo. Eu nunca tive acesso à essas relíquias.

Xavier: Você já tentou se engajar em algum grupo?

Torres: Já! E me dei mal.

Xavier: Tô me sentindo meio vazio.

Torres: É porque você tem vergonha de ser rico. Se você for em cana? Seu pai tira você na hora!

Xavier: Vai a merda, Torres!

Torres: É isso mesmo. Você tem tudo o que quer! Garotas, carro, faculdade, lojas...

Xavier: O tédio é pior que o câncer.

Torres: O tédio é pior que o câncer (num tom debochado). Burguesinho babaca!

Xavier: Sou, sou burguês sim! e daí, que que tem? Cesário Verde também era.

Torres: Mas que megalomania hein, Teo? O Cesário Verde era doente, frágil, você é forte que nem um bezerro.

Xavier: Vai ficar fazendo apologia da fragilidade agora.

Torres: Eu não! Você que é complexado. Vive aí no analista, para se redimir da sua fortuna.

Xavier: Não torra!

Torres: É isso mesmo, dinheiro não compra talento. As suas poesias são medíocres porque quase beiram o oficial. Você é um acadêmico!

Xavier: Você tem inveja da minha erudição!

Torres: Caguei! O que te falta é vivência. Eu sou maldito porque nasci maldito. Sou filho bastardo como todos os grandes visionários. Moisés, Buda, Maomé, Cristo.

Xavier: Você ta embaralhando tudo!

Uma pequena pausa enquanto Torres acende o baseado.

Torres: Eu estou cem anos na sua frente. Eu fui hippie antes de pintar os hippies. Eu queimava fumo antes de ficar coisa de burguês. Eu aprendi a escrever lendo Marcel Kappa e Brigitte Bijou, porra! Eu lia Verlaine em Iguape e me masturbava. Eu ensinei você a jogar bola. A encoxar as garotinhas. A se defender dos veados. A entrar no cinema sem pagar. A falsificar as cadernetas. A enrolar um baseado.

Xavier: Tudo bem, tudo bem. Só que você parou no tempo. Eu não, eu continuei. Você tem que admitir Torres, eu que te reciclei culturalmente.

Torres: Ah reciclou o cacete. Eu que dei um tempo para viver cara, pra viver como Rimbaud.

Xavier: Sabe qual o seu problema, Torres? É que você não consegue colocar no papel toda essa sua porraloquice.

Não há rancor, feridas, apenas sinceridade de um com outro. O livro se torna prova de uma cumplicidade que a *mise en scène* destaca em sua simetria: o plano de Xavier e Torres andando pelas ruas do Jabaquara, nas bicicletas em Iguape, com as meninas, com os alucinógenos, e principalmente no dia do lançamento. São tão atados, que em nenhum

momento dos *flashbacks*, ressoa algo não resolvido, inclusive conferem quando crescidos, as mesmas atitudes de quando eram adolescentes.



Verso amigo

Para Giorgio Agamben, a “amizade é a *condivisão* que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida” (AGAMBEN, 2004, P.71). Seguindo esta delimitação, podemos salientar que em *Alma Corsária*, a amizade é fonte de uma *condivisão* que além de preceder toda divisão, também procede a “grande divisão” que é a morte. Mesmo depois de Torres ser levado pela figura da morte, Xavier saúda evohé, palavra que o pai de Torres fala antes de falecer com o copo de vinho na mão.

3.3 A MULHER VESTIDA DE PRETO

Em *Alma Corsária*, a figura da morte é uma mulher vestida de preto, interpretada pela atriz Carolina Ferraz, que se manifesta na vida de Torres. São aparições que surgem discretas, frontais, para depois se desdobrarem em danças performáticas sobre os edifícios. A primeira proximidade com a figura da morte é em Iguape. Torres e Xavier andam de bicicleta, ele vira o rosto e se depara com a mulher lhe encarando. Temos o contraponto com a igreja, além de uma melodia esotérica.



A figura da morte em Iguape.

Anos depois, Torres vai se deparar novamente com a dama na casa de Anésia. Ela está do outro lado da margem do rio que passa pelo sítio. Lhe encara com a mesma expressão séria da vez no litoral. Ele traga o cigarro para ser desperto pela amiga de Anésia. Se assusta e volta a olhar para a margem que está vazia. Novamente a figura da morte faz a sua aparição num contexto de perda amorosa para Torres: se em Iguape a questão era Janete, aqui será Anésia e a sua amiga professora. A mesma melodia repercute.



A figura da morte em Anésia.

O terceiro encontro acontece quando Xavier vai visitar Torres no apartamento de Glicério. Eles se envolvem numa discussão acalorada e depois de fumarem um baseado, tomam os cogumelos cozidos. Deliram nus. Xavier nos contornos das capas de vinil. Torres, com uma feição tranquila, olha para o lado e se tibunha ao dançar da figura na cobertura do prédio. Se nos encontros precedentes, a figura da morte estava parada, de mãos baixas, no desatino ela se mexe num bailado excitante, performático, alastrando o lenço amarelo no horizonte do céu. Não estamos na margem do rio, mas na altura dos grandes edifícios, num movimento que nos recorda o plano dos imóveis no começo do filme.



Os cogumelos atijam a figura.

Esta mesma dança no alto, se aguça no desespero de Torres. Ele está voltando para o apartamento e topa com a polícia levando Glicério, acusando-o de abrigar “subversivos”. Ele não sabe que Torres recebeu guerrilheiros, fato que a zeladora desconfiava e agora, tenta alertar o erro para a polícia que dispara. Torres chispa sem destino, num *travelling* intenso, tomado pela música soturna. Alternado com as imagens do céu, ele passa por calçada, avenida, terreno baldio, favela. Nesta sequência, surge um plano que contrasta com os demais, por ser mais solto e subjetivo (câmera na mão), numa lógica de se revirar em palhas na areia da praia. Em seguida, o plano da horizontal dos prédios, da mesma fisionomia dos antecedentes, porém mais acelerado e desfocado, até nos atermos na figura da morte bailando na altura das nuvens. A música se finda e o vento provoca o pano amarelo hasteado.



Berro da agonia

Voltamos ao livro e ao lançamento. Xavier aproveita a presepada de Torres e vai embora com Verinha. O pessoal se despede ao “evohé”. A melodia anuncia a chegada da figura da morte, ao que as tosses de Torres se intensificam. Ela entra na pastelaria e ele vai ao seu encontro; tosse enquanto ela passa a mão em sua boca.





A partida no alvorecer.

Em seguida nos vem imagens dela na margem do rio, junto com o alvorecer de uma lua se retirando entre os fios do poste. *China* desliga o painel e abaixa o portão, o bêbado se despede e se encaminha ao casal. Torres está de mãos dada com a figura da morte, os passarinhos ouriçam os primeiros raios de sol, o bêbado pede para ir junto. O poeta diz, “ainda não é a sua hora, procure outra alma livre” e desce a ladeira junto com a mulher. O bêbado que se viu salvo por Torres na vontade de se suicidar no viaduto, mais uma vez é impedido, e se vira para a câmera declamando a poesia de Cesário Verde: “Não desejemos – nós, os sem defeitos/ que os físicos pereçam!/ Temos ainda o culto pelos mortos,/ esses ausentes que não voltam nunca!”. Ainda com os versos na camada sonora, temos a nuca de Xavier avistando na outra margem do rio, o amigo Torres.

Um *travelling* frontal na direção de Xavier, que alça a mão esquerda imitando a forma de um copo (de vinho) e profere um ávido evohé! O último plano de *Alma Corsária* termina com o rosto de Xavier vibrante, jucundo, deleitoso, quebrando a transparência da imagem, como também qualquer fagulha negativa que a figura da morte pudesse ovacionar.



O último plano.

Para Carlão, a figura da morte no filme:

O que alguns viram como símbolo da mulher ideal, intangível e improvável, prefiro encarar como rito de passagem buscado não como panacéia de todas as angústias e dores existenciais, mas como contingência natural da degeneração do corpo e que Copérnico subestimou. A morte como benção, como enxergam os orientais. É importante lembrar que este é o momento em que Teodore é quem perde alguma coisa: o melhor amigo, aquele que, em vida, sempre perdeu (BRANDÃO, 1995, p.175).

Encarnada no corpo feminino, a figura da morte se atrela à “benção” citada por Reichenbach, ao nos depararmos com as constantes decepções amorosas de Torres e que no Juízo Final, se resolve ao carinho da mulher vestida de preto. Ela é bonita, não fala nenhuma palavra, não chega a inculcar o poeta em suas aparições. Aliás, Torres não comenta com ninguém sobre os ocorridos, como se soubesse, ou por que não tolerasse?, o profético destino de uma pessoa que se jogou à paixão, aos detalhes, as curvas.

Todas as mulheres que passaram em sua vida - Janete, Cecília, Eliana, Anésia, se foram com as ondas do destino. Poderíamos indagar sobre também a sua mãe. Não a vemos, apenas sabemos das histórias do orfanato e a relação aflitiva de Torres com o seu namorado.

Outra questão que a figura da morte apresenta é a relação do seu movimento corporal com o espaço que se apresenta. Em Iguape, ela está parada na margem do rio. No sítio da família de Anésia, está na margem outra vez, mas já com certa distância. Temos o litoral e o campo, longe do espaço urbano, além de fronteiras entre terra e água. Em seguida, a figura dança no topo de um edifício, na boca do céu, com um lenço amarelo. Se antes ela estava quieta, na paulicéia desvairada ela se desembaraça. A performance pode ser sugerida pela ingestão dos alucinógenos, mas nada que se demonstre alarmado ou mesmo uma *bad trip*. Ela dança como se na fronteira entre terra e nuvens, existisse uma grande celebração, uma harmonia entre os ciclos, as trombetas vibram pela elucidação.

É quando Torres se abespinha com a situação de Glicério, que a figura da morte se enlaça num ritmo mais tenso, aflito, resolutivo em sua dança. É como se a partir daquele momento, o pano amarelo alçado ao vento, a vida de Torres fosse entregue ao imperativo do “anjo”. Entre a serenidade das primeiras aparições, ao flambar no alto dos edifícios, temos a

variação de seus passos, mas também suas relações com o espaço. E aqui poderíamos retornar a lógica dos “movimentos” humanos incitados na tentativa de suicídio do bêbado. Tomando assim um itinerário que a figura da morte se desdobra na continuidade de um processo natural, ao ponto da morte de Torres, significar uma perda para Xavier, da qual ele transforma em um brinde à utopia.

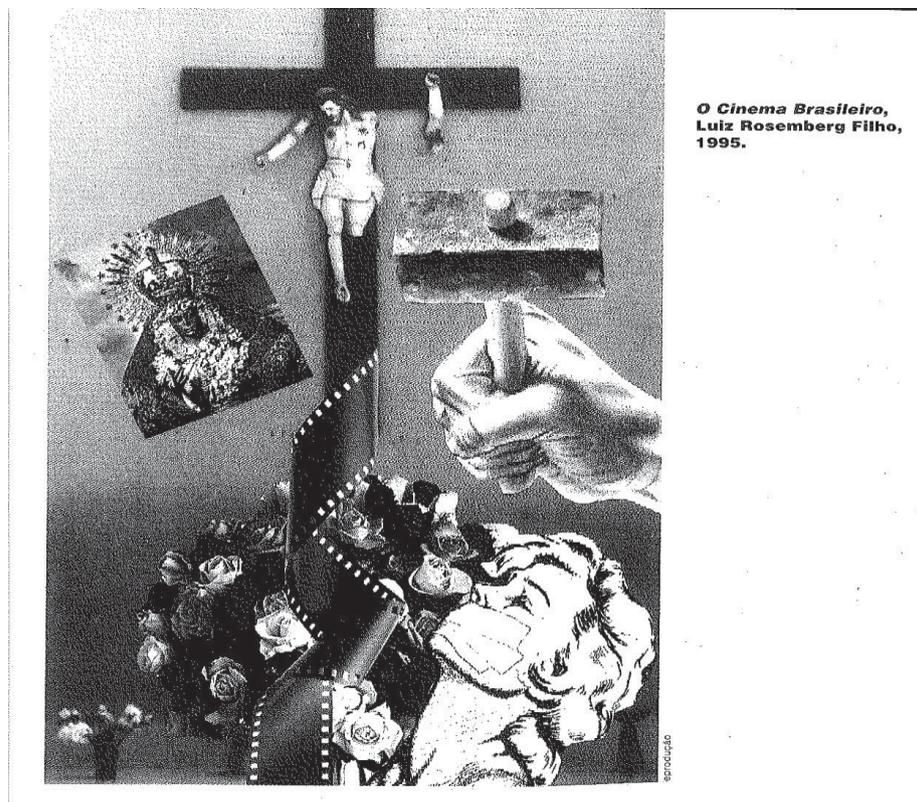
CAPÍTULO 4
ÚLTIMO DIA, ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Havia um rei, havia um reino; eu me errei.

Jamil Snege

4.1 OS DESPACHOS

Em um trabalho de Luiz Rosemberg Filho⁴⁶, intitulado *Cinema Brasileiro*, publicado na revista *Imagens*, (número 5, ago/dez 1995, p.65), temos uma colagem com diversos elementos esparramados pelo quadro.



Dor heterogênea

A cruz com um mártir de braços cortados, tem como continuidade uma película espiralada. De um lado, a mão segurando firmemente o porrete. Do outro, o retrato de uma

⁴⁶ “Um diretor não é um deus ausente na complexidade de uma produção. Ali está com as suas dúvidas, energias, sonhos e riscos. No Brasil, então, esse risco é multiplicado por mil, se você não seguir as ordens de Hollywood para depois ter o seu filminho passado na TV. (...) Como bem diz um provérbio japonês da Era Meiji: As dificuldades são como as montanhas. Elas só aplainam quando avançamos sobre elas”. Texto que o cineasta apresenta o seu horizonte sob o fazer cinematográfico, *Ser um diretor de cinema*, presente no Catálogo da Mostra Cinema Marginal. (PUPPO, 2004, p.125).

santidade. Na parte inferior, o buquê ao lado de uma boca tampada por fitas. A posição do crânio, a leveza do cabelo e as pálpebras contraídas, nos levam a sugerir o açoite. Desenho contrastando com a fotografia das flores. Segue a tônica de cor do fragmento de mão. Estão diante de um deus que depois de crucificado, é novamente extorquido, dessa vez além da carne (os braços), o símbolo (jesus crucificado). Onde estaria o cinema brasileiro?

A película no prosseguimento da cruz violentada é indício de um cinema sem santidade. Mas por que teríamos aquela enorme mão com a marreta cravejada? Suplício e relutância abençoados por um deus pagão? A “profanação” de uma existência bastarda: as flores do velório se transformam em oferenda e a mão que seria a salvação, se mostra a da destruição. Na montagem do cineasta de invenção, o cinema brasileiro se resolve no conflito.



A aparição.

O que dialoga com as imagens do tiro e da saudação. Aliás, mesmo mantendo resoluções diferentes, elas quebram a “quarta parede” e com isso são muito mais efetivas em sua resolução, do que a “radicalidade” da fotomontagem. São naturezas diferentes, pode-se argumentar. Mas elas operam com a opacidade, uma quebra entre o filme e o “meio” cinematográfico, desaguando ao espectador outra projeção aos desfechos. Como nos fala Hans Belting:

Ao espectador, que através deste meio exercitava o olhar para o mundo, o quadro solicitava um esforço de abstração, porque negava a sua própria superfície para simular, por “trás”, um espaço visual que, graças à projeção do espectador, se substituíria ao lugar em que este se encontrava. Assim, poderia falar-se de um “meio incorpóreo”, que transpõe o mundo corporal para uma imagem (BELTING, 2014, p.60).

E será nessa reflexão sobre a “sua própria superfície”, o “meio” cinematográfico tentado pelo gesto⁴⁷, que os filmes *O Vigilante* e *Alma Corsária* explicitam a sua relação com o cinema brasileiro. A opacidade associada ao encontrão envolvendo cineastas “modernos”, com uma grande estrutura vencida, entregue à sua morbidez, desmoronada, e com isso provocando inevitavelmente o embate: o “problema é saber como é que vai ser esta luta; ninguém proibiu os revólveres” (MACHADO, 1992, p.208).

No caso de *Candeias*, a escaramuça se estanca com a arma atirando. A figura da morte em *O Vigilante*, não se prende ao corpo e sim a uma atmosfera diabólica na qual o deságue é um Juízo Final atrelado ao cruel, ao histórico, ao abominável, ao ponto das crianças perderem a pureza para se mostrarem as mais atizadas criaturas. Onde foi o tiro? Quem morreu? A arma se dirige ao espectador, ao público, ao cinema brasileiro.

Para Carlão, as vicissitudes de nosso cinema, existem como uma catapulta: “Concordo com Roberto Santos: você deve fazer de sua carência de recursos um impulso para a criação, a invenção. O cinema brasileiro sempre emperrou quando tentou se tornar indústria, quando não assumiu a sua função de artesanato mesmo” (COUTO, 1993). Em *Alma Corsária*, a figura da morte nos encaminha para esta afirmação, uma elegia ao poético, a perseverança da amizade, do “artesanato” como uma margem possível. Xavier gesticula a mão como se fosse o copo de vinho, olha para a câmera, sabemos que é para Torres que está na outra beira do rio, mas nos encara com a palavra dos corsos. O cinema brasileiro como uma utopia possível, o fim (as crises) como algo orgânico e rejuvenescedor.

O poeta e o caipira se volteiam aos conflitos e encruzilhadas, os espaços lhe impõem perguntas, ao ponto deles não terem medo da consequência da resposta. Porque respondem agindo, amando, atirando. Para o poeta, a água é vistosa, ode ao mar, a serenidade da reflexão. Para o caipira, a água é impura, quase lodo, esgoto a céu aberto. O baseado da gangue de Lobão faz parte do espetáculo dos carneiros, coroamento do poder sobre a favela. O baseado dos poetas é introspectivo, delicado, no quarto. Realidades que não se imbicam também no contexto histórico: o vigilante está ligado ao êxodo rural (1950-1960) e os amigos perpassam diversas décadas (de 50 a 80), tomando como o mais específico e emblemático, os anos retidos pelo regime militar.

⁴⁷ “O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (AGAMBEN, 2018, p.13).

Em relação a figura da morte, os filmes *O Vigilante* e *Alma Corsária*, mantêm as diferenças: um derivado da paisagem violenta e o outro corporificado numa mulher; sangue explícito e jocoso, contrastado com a sutileza de um sangue que pouco se vê na mão da figura da morte; o Juízo Final “aberto” e outro mais “implicado”. Características que não impedem de visualizarmos o caminho da figura até o seu despacho, e principalmente, a força com que preenche o último plano de cada filme.

Essas imagens nos evidenciam a pulsão da “invenção” no cinema brasileiro, jogando com a figura da morte e a opacidade da imagem, um olhar crítico e questionador, que atravessa os filmes, para abarcar o cinema brasileiro e o seu espectador. Imagens que coagulam o “subdesenvolvimento” para se mostrarem transes. Imagens que questionam as suas superfícies para remexerem com as suas falácias. Imagens que lascam os caminhos que a história se move, os grandes rebuliços que se atinam ao que compreendemos como cinema brasileiro.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGAMBEM, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **O amigo & O que é um dispositivo?** Chapecó, SC: Argos, 2014.

_____. Notas sobre o gesto. In: **Artefilosofia**. Ouro Preto, n.4, p. 9-14, 2018.

ALPENDRE, Sérgio. Alma Corsária (1993), de Carlos Reichenbach. In: **Revista Interlúdio**. Disponível em <http://www.revistainterludio.com.br/?p=4985> Acesso em 2 de Dezembro de 2018.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: **Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ARAÚJO, Inácio. Diretor é capaz de unir o belo ao popular. **Folha de São Paulo**, 1 jul. 1993.

ARTAUD, Antonin. **El cine**. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997.

_____. O escritor Montaigne. In: MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios: uma seleção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

AUMONT, Jacques. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

_____. **Limites de la fiction: considérations actuelles sur l'état du cinema**. Montrouge Cedex: Bayard, 2014.

AVELLAR, José Carlos. O cego às avessas. In: Sergio Cohn (org.). **Cinema - ensaios fundamentais**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

BAZIN, André. Morte todas as tardes. In: Ismail Xavier (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

_____. **O cinema da crueldade**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**: para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.

BENJAMIN, Walter. O caráter destrutivo. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema**. Rio de Janeiro: Booklink/UFRJ, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. Carlota Joaquina e o cinema brasileiro. In: **Revista Imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, n.5, agosto-dezembro, 1995.

_____. Cinema e estado. In; **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. A crise do cinema brasileiro e o plano Collor. In: **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pesquisa. São Paulo: Annablume, 1995.

_____. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRANDÃO, Myrna Silveira. Carlos Reichenbach (entrevista). In: **Comunicação&política**. Rio de Janeiro: Ano 2, n.4, agosto-novembro, 1995.

BRESSANE, Júlio. O experimental no cinema nacional. In: ROSA, Carlos Adriano de & VOROBOW, Bernardo (orgs.). **Júlio Bressane**: cinepoética. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

BUSCOMBE, Edward. A ideia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

CAETANO, Daniel Pecego Vieira. **Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade**: os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman. Tese de doutorado em Letras. PUC, Rio de Janeiro, 2012.

CALLEGARO, João. **Manifesto do cinema cafajeste**. São Paulo, 1998. Disponível em <http://www.olhoslivres.com/jornal10.htm> Acesso em 10 de Dezembro de 2018.

CATANI, Afrânio Mendes; SOUZA, José Inácio de Melo. **A chanchada no cinema brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHION, Michel. **A audiovisualização: som e imagem no cinema**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

COELHO, Renato (org.). **Mostra Jairo Ferreira: Cinema de Invenção**/Renato Coelho. São Paulo. Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

COSTA JUNÍOR, Edson Pereira da. **A figura humana no cinema: matéria, desejo e comunidade**. Tese de doutorado em Meios e Processos Audiovisuais. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2018.

COUTO, José Geraldo. Reichenbach diz que chegou à maturidade. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 3 abril 1993.

_____. Ozualdo Candeias termina O vigilante. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 1 jul. 1993(b).

DANEY, Serge. O órgão e o aspirador (Bresson, o diabo, a voz off e alguns outros). In: **A rampa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DIDEROT, Denis. **Ensaio sobre a pintura**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismos das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. **Que emoção! Que emoção?**. Lisboa: KKYM, 2015.

_____. **Quando as imagens tomam posição – o olho da história v.1**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. **A imagem queima**. Curitiba: Medusa, 2018.

_____. **Imagens-Ocasões**. São Paulo: Fotô Imagem e Arte Ltda, 2018.

DOUCHET, Jean. A arte de amar. In: **Contracampo**. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/100/arttraddouchet.htm> Acesso em 02 de Dezembro de 2018.

DUBOIS, Philippe. Plasticidade e cinema: a questão do figural. In: HUCHET, Stéphane (org.). **Fragmentos de uma Teoria da Arte**. São Paulo: Edusp, 2012.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. Modesta proposta para proteger os jovens dos produtos da poesia. In: **Mediocridade e loucura**: e outros ensaios. São Paulo: Editora Ática, 1995.

ESCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de água**: pensando no cinema brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FAURE, Elie. **Função do cinema e das outras artes**. Lisboa: Edições texto e grafia, 2010.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. Rio de Janeiro: Azougue, 2016

_____. Cinema: música da luz. In: CAPUZZO, Heitor (coord.). **O cinema segundo a crítica paulista**. São Paulo: Nova Stella, 1986.

FILHO, Luiz Rosemberg. 100 anos sem cinema: um ensaio de fotomontagens sobre o cinema que rompeu com os padrões bem-comportados de representação. In: **Revista Imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, n.5, agosto-dezembro, 1995.

GALLAGHER, TAG. Por que Samuel Fuller? **Foco Revista de Cinema**. Disponível em <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO1/gallagher-porque.htm> Acesso em 02 de Dezembro de 2018.

GAMO, Alessandro. **Aves sem rumo**: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias. Dissertação de mestrado em Multimeios. Unicamp. Campinas, 2000.

GARDNIER, RUY. “O vigilante de Ozualdo Candeias”. **Contracampo**. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/13-14/ovigilante.htm> Acesso em 03 de Abril de 2017.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Explicapresenta. In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (orgs.). **Paulo Emílio, um intelectual na linha de frente**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____ **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. Figuras do mal no filme biográfico brasileiro. In: **Revista Significação.** n.40, 2013.

LYRA, Marcelo. **Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

LONGINO. Do sublime. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica.** São Paulo: Cultrix, 2014.

MACHADO, Rubens. A grande arte. In: **Novos Estudos CEBRAP.** n.32 março p.199-2008, 1992.

MARTIN, Adrian. **Último dia todos os dias: e outros escritos sobre cinema e filosofia.** Brooklyn, NY: Punctum Books, 2015.

MIRANDA, Marcelo. “De uma margem a outra: Candeias entre a exuberância e a destruição da imagem”. **Cinética.** Disponível em <http://revistacinetica.com.br/home/de-uma-margem-a-outra> Acesso em 03 de Setembro de 2017.

MOULLET, Luc. Da nocividade da linguagem cinematográfica, de sua inutilidade, bem como dos meios de lutar contra ela. In: **Luc Moullet – cinema de contrabando.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2011.

NAGIB, Lúcia. Música dirige destino em “Alma Corsária”. **Folha de São Paulo.** São Paulo, 5 de junho de 1994.

_____ **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90.** São Paulo: Editora 34, 2002.

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

RAMOS, José Mário Ortiz. A questão do gênero no cinema brasileiro. In: **Revista da Usp,** n.19, São Paulo, 1993.

_____ **O cinema brasileiro depois do vendaval.** In: **Revista da Usp,** n.32. São Paulo, 1996/1997.

RANCIÈRE, Jacques. **Figuras da história**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

REICHENBACH, Carlos. A retomada do cinema brasileiro. In: **Estudos de Cinema** / Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP – Ano 1, n.1. São Paulo: EDUC, 1998.

_____. Como transformar a falta de condições em instrumento de criação: Conversa com Carlos Reichenbach. **Revista Cinemais**. Rio de Janeiro: n.18, 1999.

REIS, Moura. **Ozualdo Candeias: pedras e sonhos no cineboca**. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. São Paulo, 2010.

OLIVEIRA, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do cinema clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papyrus, 2013.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Candeias filma saga dos bóias-frias. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 11 nov. 1992.

_____. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PARENTE, André. Cinema brasileiro: anos 80. In: **Comunicação&política**, Rio de Janeiro, Ano 2, n.4, agosto-novembro, 1995.

PEREIRA, Carlos Eduardo. **Carnavalização e antropofagia no metacinema de Carlos Reichenbach**. Tese de Doutorado. Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

PLUTARCO. **Da educação das crianças**. São Paulo: Edipro, 2015.

PUCCI, Renato Luiz. **Cinema Brasileiro Pós-Moderno: o neon-realismo**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloísa.(org.) **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002,

_____; HADDAD, Vera. (org.) **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70**. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

SALOMÃO, Waly. DUARTE, Araújo. (org.) **Torquato Neto** – os últimos dias de paupéria. São Paulo: Max Limonad, 1982.

SNEGE, Jamil. **Senhor**. Curitiba: Beta Publicidade, 1989.

SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. **trem, trens**: novas etimologias. Paranavaí: Edições meio-dia, 1997.

TELES, Angela Aparecida. **Ozualdo Candeias na Boca do Lixo**: a estética da precariedade no cinema paulista. Educ. São Paulo, 2012.

VIEIRA, João Luiz (org.). **Cinema Brasileiro. Anos 90, 9 questões**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil-Rio, 2001.

XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. In: **Estudos de Cinema – Socine**. Porto Alegre: Sulina, 2000.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. O cinema brasileiro dos anos 90. In: MENDES, Adilson. (org.) **Ismail Xavier**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

_____. O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90. In COHN, Sergio (org.). **Cinema**: ensaios fundamentais. Beco do Azougue. Rio de Janeiro, 2011.

FILMOGRAFIA

O Vigilante (1992) – Direção, roteiro, fotografia e produção: Ozualdo Candeias; Montagem: Máximo Barro; Música: Edu Roque; Cia. Produtora: Candeias Produções Cinematográficas e Secretaria de Estado da Cultura do Governo de São Paulo; Elenco: Ariela Goldmann, Bárbara Fazio, Francolino, Mara Prado, Marly Gonçalves, Margareth Abrão, Rogério Costa, Sidney Góes, Solange Abreu, Walter Carlos, Wilson Roncatti, Jairo Ferreira e Rajá Aragão.

Alma Corsária (1993) – Direção, roteiro, fotografia e música original: Carlos Reichenbach; Montagem: Cristina Amaral; Produtora: Dezenove Som e Imagens; Produção: Sara Silveira; Produção Executiva: Maria Ionescu; Direção de arte: Renato Theobaldo; Figurino: Andréia Camargo; Elenco: Bertrand Duarte, Jandir Ferrari, Andrea Richa, Walter Forster, Christiane Couto, Bruno de André, Mariana de Moraes, Jorge Fernando, Flor e Emilio di Biasi; Participação Especial: Carolina Ferraz.