O Documental na Obra de Ozualdo Candeias[1]

Alessandro Constantino GAMO[2]
Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP

RESUMO

O cinema documental teve um papel importante na formação do diretor Ozualdo R. Candeias que o incorporou em suas obras com uma problematização em torno dos seus usos e formas. Uma problematização que produziu um diálogo entre seus documentários e filmes de ficção e que expressam os caminhos de intervenção do próprio autor, através de procedimentos como a narração em *voz over*, usos da câmera e recursos de montagem.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro; documentário; cine-jornal; Ozualdo Candeias.

TEXTO DO TRABALHO

Há uma tensão na relação entre a opção documental e a ficcional nos filmes de Ozualdo R. Candeias. Uma tensão que reflete as variadas formas que assume o cinema documentário entre os anos 1950 e 1970 e a insistência do diretor em marcar uma posição autoral.

No início de seu trabalho com cinema, nos anos 1950, Candeias exerceu a função de cinegrafista para diversos cine-jornais pelo Brasil, como o *World Press*, o *Bandeirantes da Tela* e o *Notícias Catarinenses*, e trabalhou para as produtoras de Jorge Neto, para a Jota Filmes, a Campos Filmes, a produtora de Primo Carbonari, entre outras pequenas produtoras cinematográficas e cinejornais regionais de existência mais curta.[3] Vem daí boa parte de seu aprendizado e treinamento no manejo das câmeras 35mm e também do desenvolvimento de uma noção de enquadramento e movimentação

[1] Trabalho apresentado no GP Cinema do X Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

[2] Professor do curso de Imagem e Som, UFSCar email: alessgamo@yahoo.com

[3] Existem poucos destes cine-jornais deste período que podemos identificar com certeza como feitos por Candeias.

de câmera muito particular que ressoam, em sua obra posterior, na relação que o diretor estabelecia com os objetos e pessoas filmados.

Percebe-se que, pouco a pouco, Candeias começou a se destacar no panorama dos cinegrafistas, o que, curiosamente, possibilitou uma relação mais completa na elaboração do produto final. No começo, as imagens por ele registradas para abordar os temas de reportagens que lhe eram designados apresentavam enquadramentos e movimentos inusitados, o que dificultava o trabalho de montadores tradicionais. Para facilitar o trabalho, Candeias passou a auxiliar e supervisionar a montagem e escrever os textos das reportagens, pois percebeu a necessidade de textos com um ritmo e tamanho diferenciado para uma melhor articulação com a montagem. Um aprendizado que deu margem para algumas experimentações e também aprimoramento técnico.

> Para o Carbonari eu fazia os jornais inteiros, que para mim era muito interessante. E dava certo porque as minhas reportagens marcavam muito; os meus documentários, reportagens, já contrariavam as coisas estabelecidas. Os montadores se recusavam a montar porque diziam que estava tudo errado. Daí eu pegava, montava e dava certo. O Jacques Deheinzelin viu uns documentários meus e ficou entusiasmado como eu conseguia fazer aquilo. Tudo máquina na mão. É qu eu ficava fazendo experiência de montagem e não sei mais o que...[4]

Ainda sobre estes trabalhos iniciais, Candeias afirma que:

> Então eu já entregava montado e escrevia, E para falta de sorte deles e sorte minha, a coisa agradava muito. Então eu fazia muita experimentação de ordem estética, o problema da linguagem com o problema da montagem, problema com luz, com o movimento de câmera. Tudo isso eu experimentei em cinegrafia. No cine jornal e em documentários que ninguem queria fazer, esses documentários de terceira ou quarta categoria para prefeitura de cidade do interior. Chance de experimentar e colocar um troquinho no bolso.[5]

Ao contrário de certo mito de formação que busca enquandrar Ozualdo Candeias como um autodidata cinematográfico, desenvolvera um sólido apredizado durante os três anos nos que cursou o Seminário de Cinema do MASP, entre 1957 e 1959 – curso que foi a base do curso de cinema da FAAP. Lá, pôde aprimorar as referências que

[4] In CANDEIAS, Ozualdo. *30 anos de Cinema Paulista*. Cadernos da Cinemateca Brasileira 4. São Paulo, 1980, p. 78.
[5] In GAMO, A. C. *Aves sem rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias*. 2000. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Unicamp. Campinas, 2000 p. 85.

aprendera por livros para relações de fotografia, montagem, roteiro, direção; o que não torna, entretanto, incorreto considerá-lo um experimentador nato.

Se analisarmos seu primeiro documentário realizado com o apoio de uma produtora cinematográfica, *Tambaú, cidade dos milagres* (1955),[6] notamos na sua construção, a utilização da narração, da *voz over,* como norteadora do entendimento sobre o fato, algo comum no documentários produzidos até os anos 1960. Entretanto, a presença do ironia é marcante e potencializa a força própria das imagens. Percebe-se a preocupação em cobrir diversos aspectos do evento da última benção do Padre Donizetti: desde a viagem dos romeiros, a espera num galpão durante a noite fria, a movimentação na cidade no dia seguinte, a exploração comercial da religiosidade, a teatralização da benção e os 'milagres' conquistados. Há um rigor que inclui detalhes de pontos de vista trabalhados em campo-contracampo, como o dos peregrinos no galpão e uma imagem de Nossa Senhora Aparecida na parede e a atenção aos olhares daqueles deserdados da sorte.

Compreendemos no entanto uma construção que busca ter elementos para trabalhar a ironia e a visão crítica sobre o fato retratado. E aqui entra o Ozualdo Candeias diretor, que fez a narração, onde compara o galpão dos romeiros a um "depositário de esperanças", enquanto escutamos também a tocata "Jesus Alegria dos Homens" de J.S. Bach. Atenta em outro momento para as "autoridades da terra", quando mostra policiais balançando seus cacetetes, garantindo a segurança numa praça da cidade e, mostrando o comercio de indulgências religiosas, produtos milagrosos na cidade e revistas com a história do beato, conclui o narrador que "irreverente e lucrativo é o florescente mercado de artigos religiosos", numa cena na qual aparece o próprio Candeias olhando produtos numa barraca e saindo de cena com um semblante debochado.[7]

Foi a partir do resultado de *Tambaú, cidade dos milagres,* que Candeias chamou a atenção de alguns técnicos de cinema, em especial de Eliseo Fernandes, que então trabalhava na Maristela, e sugeriu que o diretor fizesse o Seminário do MASP. E psoteriormente abriu caminho para os trabalhos em cine-jornal e nos outros documentários.

[6] Portanto anterior ao período do Seminário de Cinema.
[7] A narração também foi feita por Candeias.

Outro exemplo da mesma atitude do documentarista crítico e irônico, encontramos em *Casas André Luís* (1967), no qual, ainda durante os letreiros, vemos um aviso: "Ajude meu amigo, os pequenos débeis mentais". No filme, o diretor cria uma atmosfera de estranhamento desde esta abertura, com uma música que remete a filmes de terror e potencializa duas fotografias que chamam a atenção: a imagem do armário onde - saberemos mais tarde são guardados os nomes e endereços dos contribuidores de dinheiro da Casa e, em seguida, a imagem de uma boneca de pano pendurada pelo pescoço, pertencente ao quarto das meninas. O clima sombrio continua na primeira cena, na qual uma mãe entrega a filha excepcional para uma funcionária da instituição que chega à sua casa numa Kombi; a expressão da mãe e dos parentes parece antecipar o pior. O registro da chegada à Casa mostra "os minuciosos exames" que as crianças passam. A narração – que salienta lado positivo do acesso a exames - entra em choque com imagens das crianças presas pelos braços ou incomodadas num exame odontológico.

Nas cenas das brincadeiras no pátio, vemos as crianças brincarem de roda com a presença constante no enquadramento de grades atrás delas. Em outro momento, uma porta de ferro se abre e saem crianças em fila, para brincarem no pátio cercado. A 'explicação' vem pela narração: "suas condições não permitem maiores liberdades, que termina pouco além dos pátios de recreio". Outros menores, sentados ou se arrastando pelo chão, agrupados "segundo seu nível mental", contrastam com uma narração a seguir que lembra que "de qualquer maneira, amor, carinho, é a constante que norteia a administração desta Casa". A música, cantada pelo coro de meninas da Casa, cita aspectos positivos da instituição, enquanto vemos closes das crianças rodando no pátio. Para o fim, Candeias reserva o aspecto mais triste:na hora de dormir, visita uma sala com diversos berços, a câmera aproxima-se e uma enfermeira acomoda e exibe bebês orfãos com deformações físicas.[8]

A direção utiliza encenação em momentos chaves, onde representa o funcionamento administrativo da instituição, com imagens da chegada e cadastramento de uma criança. Mas a mensagem crítica passa principalmente na última parte do filme, quando mostra a consulta aos cadastros de colaboradores, aquelas "milhares de pessoas

[8] Aqui podemos traçar um paralelo com o uso de pessoas com algum tipo de deformação física como personagens em outros filmes de Candeias, como *As belas da Billings* e *Aopção*. Em Candeias esta perspectitva situa-se no limite entre o choque e a manifestação do direito por uma vida digna.

de boa vontade que mensalmente contribuem com seu quinhão" e a narração conclui que "qualquer importância para a Casa de André Luis tem imensa importância", enquanto vemos uma funcionária contar um maço de dinheiro, seguida por um plano no qual a câmera circula uma pilha de cédulas.

Nos momentos do almoço e do pátio, a câmera se movimenta com aproximações dos rostos, movimentações na mão, angulações pouco usuais e chicotes, procedimentos estéticos que serão recorrentemente vistos em outras realizações de Ozualdo R. Candeias. Vale aqui salientar a presença, na equipe do filme, dos dois técnicos que melhor entenderam e colaboraram com a visão cinematográfica de Candeias: o fotógrafo Eliseu Fernandes e o montador Luiz Elias, presentes também em outras obras do diretor.

Na produção documental de Ozualdo Candeias, a opção pela encenação de situações apresenta outra faceta de seu trabalho como diretor. Particularmente em *Polícia Feminina* (1960), filme produzido pelo Governo do Estado de São Paulo. O diretor fora estimulado por Jacques Deheinzelin a apresentar a proposta para um concurso estadual e, após ganhar, contou com a "colaboração técnica artística" – anunciada nos créditos - do Seminário de Cinema, com a participação de Máximo Barro na montagem, Peter Overbeck na cenografia, Alfredo Schmit na câmera e Juarez Dagoberto no som e mixagem.

O filme começa com a encenação da viagem de trem de uma criança que ruma desacompanhada a São Paulo. Durante a viagem, a Polícia Feminina é avisada e irá receber o menino na estação. Paralelamente, somos apresentados à história de uma mulher que desembarca do mesmo trem na Estação Júlio Prestes e é presa após resistir à prisão. São as duas facetas do trabalho daquelas prestativas políciais. O documentário se desenvolve como uma ficção do dia de folga de uma policial que acolhe o menino até encontrar seu pai, que vem do interior do Estado.[9]

A narrativa trabalha diversos climas – a estação sombria a noite, a prisão da mulher, o dia com a criança num clube da cidade – o Clube Espéria, do qual Candeias foi sócio e onde realizou diversos registros fotográficos – e o trabalho delas na

[9] Sobre a encenação no cinema documentário ver RAMOS, F. P. *Mas afinal, o que é mesmo docxumentário*. Senac, São Paulo, 2008.

delegacia.[10] A cena da prisão da mulher na estação é realizada com certo requinte, valendo-se de *travellings* e uma iluminação que remete a filmes *noir.* O filme apresenta uma decupagem clássica e em dois momentos há uma articulação de planos subjetivos do menino, que rementem ao trabalho que o diretor realizará na primeira parte de *A Margem* (1967). Por fim, a imagem de um batalhão de policiais femininas se funde a imagens da cidade de São Paulo.

Procedimentos documentais se mesclam em vários momentos com a produção ficcional do diretor. A recorrência do uso da câmera na mão, dos planos que se atêm aos rostos e se aproximam dos corpos, como buscando um contato mais profundo com as pessoas, faz parte deste procedimento de reportagem. Como percebeu o pesquisador Robert Stam, a propósito de *A Margem*,

> Candeias mostra-se particularmente intrigado pelo espaço que separa os rostos humanos da lente da câmera. Repetidamente mãos se estendem até o campo de visão da câmera, num gesto de comunicação que habilmente metaforiza o impulso básico inspirador do filme em si. [11]

Também fazem parte destas técnicas o movimento brusco da câmera, a constante variação de foco e desfocagem de um mesmo plano e o uso da lente *zoom* para inserir objetos ou personagens no quadro. São utilizações que remetem àquelas feitas pelo Cinema Verdade e filmografias que com ele dialogam. O interessante no caso de Candeias é a dimensão da importância desses usos para o diretor.

Em *Aopção* notamos o uso da *zoom* em quase todos os finais de planos, seja aproximando-se como afastando-se dos objetos-personagens. Este recurso, pelo modo 'excessivo' como foi utilizado, exacerba um caráter de momento-plano único, que fora registrado de modo rápido, urgente, pelo operador de câmera, sem tempo para correções graduais de foco e lentos movimentos de câmera ou da *zoom*. Percebe-se também a insistência do diretor em manter os finais dos planos, que terminam com pequenos chicotes de câmera. Estas partes, comuns aos registros com a câmera na mão nos filmes documentais, em geral são cortadas durante a montagem – principalmente em obras que buscam 'falsear' os cortes. Em quase todos os filmes ficcionais de Candeias, percebemos

[10] Sobre o trabalho de encenação no filme: " Fiz todo ele interpretado de propósito. Foi a minha primeira tentativa de trabalhar com atores." In CANDEIAS, Ozualdo. *30 anos de Cinema Paulista*. Cadernos da Cinemateca Brasileira 4. São Paulo, 1980, p. 78.
[11] In STAM, Robert, JOHNSON, Randal. "On margins: Brazilian Avante-Garde Cinema". In *Brazilian Cinema*. Rutherfor, Fairleigh Dickinson University Press, 1982. p 313.

a presença desta saída de câmera preservada após a montagem, fator que consideramos associado a um caráter documental, específico do procedimento de filmagem, que o diretor acredita ser essencial preservar e relacionar com sua obra.

Outro recurso que preserva o viés documental é a interação entre personagens e pessoas comuns em ambientes não exclusivos de filmagem. Nota-se este recurso em vários filmes de ficção, algo que dialoga internamente com a construção diegética na medida em que, em geral, os personagens de Candeias são marcados por uma perambulação constante. Um exemplo encontramos em *O Candinho* (1976), no qual o personagem central, entre suas andanças, encontra e se insere numa festa popular, mostrando a foto que carrega para as pessoas: a câmera de Candeias acompanha sua 'infiltração', o que gera uma reação entre as pessoas que respondem embaraçadas e fazem gestos imprecisos para o personagem. Em seguida, Candeias registra em *close* o rosto das pessoas que por vezes olham para a câmera.[12]

Resquício de uma preocupação documental na filmografia de Ozualdo Candeias é o uso de imagens estáticas de registros fotográficos feitos pelo diretor. Candeias formou um grande acervo fotográfico, que documentam diversas regiões do centro de São Paulo ao longo de quatro décadas. As fotos aparecem diegeticamente numa cena de bar em *As bellas da Billings* (1986); em *O Candinho*, para mostrar os locais pelos quais o personagem passara; e em *Zézero* (1975), associados à imaginação do personagem. Há fotografias da cidade nos letreiros iniciais ou finais em *Aopção* (1981), *As belas da Billings e O Vigilante* (1992). Encontramos outros usos de fotografias também em *Meu nome é Tonho* (1969) e *Manelão* (1982).

A breve análise aqui apresentada abre caminho para discutir alguns elementos da perspectiva documental na obra de Candeias. Particularmente, como a presença do registro documental se dá de modo variado e em meio a intervenções de caráter autoral. Seja no período de cine-jornais e primeiros documentários nos quais se percebe a presença da narração irônica que redimensiona a interpretação dos fatos, seja em obras ficcionais por meio de procedimentos específicos de trabalho com as imagens.

[12] O procedimento de contato com pessoas da rua, buscando gerar uma situação nova a partir da interação, foi recorrente no Cinema Verdade e ramificações e foi particularmente utilizado pelo Cinema de Rua, movimento de meados dos anos 1970, que produziu reportagens baseadas na inserção e improvisação no meio.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, I. "Ozualdo Candeias." In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe. (Org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000. p.81-82.

AUTRAN, A. "A margem". In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). **Ozualdo R. Candeias**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.52-53.

_____, HEFFNER, Hernani, GARDNIER, Ruy."Biografia. A margem da Boca". In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). **Ozualdo R. Candeias**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.14-31.

BERNARDET, J-C. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

_____ **O autor no cinema**. São Paulo: Brasiliense:, 1994.

_____ **Cineastas e Imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____ "Cinema Marginal?". In: PUPPO, E.; HADDAD, V. (Org.). **Cinema Marginal e suas fronteiras**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. p.12-15.

CANDEIAS, O. **Uma rua chamada Triumpho**. São Paulo: ed. do autor, 2001.

_____. Depoimento para **30 anos de cinema paulista**. Cadernos da Cinemateca Brasileira 4. São Paulo, 1980.

FERREIRA, J. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Max Limonade, 1986.

GAMO, A. C. **Aves sem rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias**. 2000. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Unicamp. Campinas, 2000.

_____ "Ensino Industrial." In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). **Ozualdo R. Candeias.** São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.76.

_____"Tambaú, cidade dos milagres". In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). **Ozualdo R. Candeias.** São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.74.

_____"Rodovias". In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). **Ozualdo R. Candeias.** São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.77.

_____"Casas André Luis". In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). **Ozualdo R. Candeias.** São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.79.

GOMES, P. E. S. "Zezero." In: CALIL, C. A.; MACHADO, M. T. (Org.). **Paulo Emilio, um intelectual na linha de frente**. São Paulo: Brasiliense/ Rio de Janeiro: Embrafilme,1986. p. 300-2.

PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). **Ozualdo R. Candeias**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

RAMOS, F. P. **Mas afinal, o que é mesmo docxumentário?**. Senac, São Paulo, 2008.

RAMOS, J. M. O. "O cinema brasileiro contemporâneo. (1970-1987)." In: RAMOS, F. P. **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987. p.399-454.

STAN, R., JOHNSON, R. "On margins: Brazilian Avante-Garde Cinema". In **Brazilian Cinema**. Rutherfor, Fairleigh Dickinson University Press, 1982.

XAVIER, I. "Iracema: Transcending Cinema Verité. IN. BURTON, Julianne. **The social documentary in Latin America**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.

WILLIAMS,C. (ed) **Realism in the cinema.** London: Routledge & Kegan Paulk, BFI, 1980.