

Lucas Martins Fernandes



A Boca do Lixo nas fotografias de Ozualdo Candeias¹

FÁBIO UCHÔA

Mestre e doutorando em Ciências da Comunicação pela ECA-USP

Resumo: Este artigo examina os retratos feitos por Ozualdo Candeias, na Boca do Lixo, entre os anos 1960-70. A partir da contextualização histórico/cinematográfica, são identificados alguns dos usos sociais de tais fotografias. Uma análise de estilo, baseada na representação dos corpos e nas intervenções sobre o material fotográfico, sugere pontos de contato entre as imagens fixas e os filmes do cineasta.

Palavras-chave: Ozualdo Candeias. Boca do Lixo. Fotografia. Corpo. Cidade de São Paulo.

Abstract: This article examines the portraits made by Ozualdo Candeias, between the years 1960-70, at Boca do Lixo. From the cinematographic and historical background, it's possible to identify some of the social uses of these photographs. An stylistic analysis, considering the representation of the bodies and the interventions on the photographic material, suggest points of contact between the pictures and movies of the filmmaker.

Keywords: Ozualdo Candeias. Boca do Lixo. Photograph. Bodies. City of São Paulo.

Résumé: Dans cet article, on examine les portraits réalisés par Ozualdo Candeias, a la Boca do Lixo, aux années 1960-70. L'interrogation de ces photos a partir de son contexte historique et cinématographique, nous permet d'identifier leurs usages sociaux. Une analyse stylistique, basée sur la représentation des corps et sur les interventions sur le matériel photographique, aide a mettre en relation les images fixes et les films du cineaste.

Mots-clés: Ozualdo Candeias. Boca do Lixo. Photographie. Corps. Ville de São Paulo.

Ao longo de sua carreira, Ozualdo Candeias usa a técnica fotográfica de diversas formas, migrando entre a fotografia fixa e a fotografia de cinema. Os filmes realizados entre os anos 1960-80 são conhecidos por uma estética violenta, repleta de *zooms* e *travellings*, que enfatiza a paisagem humana do campo e da metrópole. As populações socialmente excluídas, especialmente os migrantes, são enfatizadas a partir de uma estética que une o primitivo ao erudito (FERREIRA, 13 jun. 1978), a banalidade ao sonho (MACHADO JR., 2007: 19). Entre as pesquisas realizadas, são raras as referências a Candeias como fotógrafo urbano. Baseado no acervo fotográfico da Cinemateca Brasileira, este artigo explora um grupo de fotografias que documentam os habitantes e trabalhadores da Boca do Lixo paulista. Tais imagens fixas indicam um tipo de sociabilidade específica, estabelecida por Candeias com o pessoal daquela região, pautada pela dignificação da pobreza. O estudo de seus procedimentos formais, por outro lado, sugere relações entre a produção de imagens fixas e em movimento do cineasta. Entre nossos pontos de partida estão: a) a contextualização da produção fotográfica de Candeias, b) a singular recorrência do retrato como forma privilegiada e c) a construção dos tipos humanos pelas lentes do fotógrafo/cineasta, levando em conta a abordagem dos corpos e dos espaços da cidade.

Além de diretor de cinema, Candeias é conhecido como um fotógrafo aficionado pela fauna física e humana da Boca do Lixo. Tratam-se, em sua maioria, de retratos feitos na região, entre as décadas de 1960-80. O aspecto fragmentar da coleção de fotografias do cineasta impossibilita uma abordagem mais ampla e sistemática. Ele é composto por um conjunto de ampliações e negativos depositados na Cinemateca Brasileira, além do livro de fotografias intitulado *Uma rua chamada Triumpho*, publicado pelo próprio Candeias em 2001. Entre os documentos da Cinemateca, há: duas pastas de fotografias feitas na Boca do lixo, contendo cerca de 50 fotografias cada; um álbum de fotografias de cineastas brasileiros composto por 110 páginas; uma coleção de retratos de diretores de cinema emolduradas em pequenos quadrinhos, com 9 retratos; um conjunto de retratos também de cineastas, baseado em foto-montagens; além, das fotos de *still* feitas para os filmes *O meu nome é Tonho* (Ozualdo Candeias, 1969) e *A opção* (Ozualdo Candeias, 1981).

1. Agradecimentos ao Arquivo Ozualdo R. Candeias e à Heco Produções, por permitir o uso das imagens contidas neste artigo. As fotografias discutidas fazem parte do acervo fotográfico da Cinemateca Brasileira.

O começo das atividades de Candeias como fotógrafo é nebuloso. Não existem dados exatos a respeito das influências ou do aprendizado das técnicas de revelação/ampliação, trabalho este feito certamente por ele mesmo. As informações aqui expostas baseiam-se em entrevistas concedidas pelo cineasta e em uma crítica escrita por Ricardo Mendes (2002). O primeiro trabalho de Candeias como fotógrafo acontece no filme *Mulheres modernas* (1958), de Alberto Cunha. Quanto à primeira máquina, trata-se de uma *Exakta*, comprada por recomendação de Ody Fraga, durante as filmagens de *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967). Em sua iniciação à fotografia, além das dicas de Jacques Dehenzelein, com quem trabalhava, realiza um aprendizado autodidata, acompanhado por um intenso processo de experimentação (Cf. MENDES, 2002: 94).

A informação de que Candeias inicia o trabalho com fotografias a partir de 1967, presente em depoimento do cineasta, contrasta com os dados de um currículo, escrito possivelmente por ele mesmo, em 1979 (CANDEIAS, 1979). No referido documento, entre os anos de 1964-67, consta uma viagem por países da América do Sul, levantando dados para a realização de um longa-metragem sobre culturas incaicas e pré-incaicas. Neste contexto, Candeias toma imagens de populações andinas, organizadas no documentário *América do Sul* (1965). De acordo com o currículo consultado, haveria ainda cerca de 3.000 fotografias, realizadas durante a mesma viagem. Quanto à existência e ao destino de tais materiais, não conseguimos maiores informações.

A partir dos anos 1970, a técnica fotográfica é usada com novos objetivos: “Fotografia era então uma etapa de investigação para a produção de seus filmes, mero veículo a serviço de outro, o que revela uma relação muito objetiva, direta, com a técnica.” (MENDES, 2002: 94). Isto pode ser tomado como um uso próximo à ideia de fotografia de *still*, com a produção para a divulgação do filme e, também, com o objetivo da previsão de espaços usados para as filmagens, bem como uma organização dos futuros enquadramentos do filme. A grande quantidade de fotografias de *still* existente na Cinemateca Brasileira, referentes aos filmes *Meu nome é Tonho* e *A opção*, indicam a possibilidade de tal uso instrumental. Por outro lado, é interessante confrontar esta referência de Mendes com o processo de filmagem, baseado na incorporação do imprevisto, sugerido pelo produtor Virgílio

Roveda². Em termos de produção e de filmagem, os filmes do cineasta são obras abertas ao acaso. Incluem desde um roteiro maleável, de acordo com a disponibilidade de atores no dia das filmagens, até o uso experimental da câmera, atenta a transeuntes ou acontecimentos não previstos. Daí a impossibilidade de uso das fotografias de *still* enquanto uma forma rígida de previsão de enquadramentos.

Ao longo dos anos 1970-80, Candeias participa de diversas produções eróticas da Boca do Lixo. Em muitas delas, trabalha como câmera, diretor de fotografia, ou fotógrafo de *still*. Paralelamente a tal atividade, de forma rotineira, o cineasta realiza um amplo trabalho fotográfico sobre a Boca do Lixo³, enfatizando a vida cotidiana, os habitantes, as prostitutas, a arquitetura dos casarões, as construções nas imediações do bairro da Luz, bem como os trabalhadores da indústria cinematográfica. Entre o material, predominam os retratos, de cineastas, atores, atrizes, técnicos, críticos, intelectuais, carregadores de fitas, além dos moradores de rua da região. Embora Candeias atribuísse à sua produção um caráter esporádico, ingênuo e sem propósito aparente, as fotografias consultadas remetem-nos a um empenho ou um projeto. Há um esforço, quase compulsivo, de fixar os corpos dos frequentadores da Boca naquele espaço.

2. Depoimento concedido por Virgílio Roveda ao pesquisador em 19. 03. 2007.

3. Leva-se em conta aqui o livro *Uma Rua Chamada Triunfo*, bem como a coleção de fotografias depositada pelo cineasta na Cinemateca Brasileira.

As exposições fotográficas e o livro *Uma rua chamada Triunfo*

Em 1984, os retratos feitos por Candeias compõem a exposição *A boca*, organizada por José Maria do Prado, da Imprensa Oficial. As movimentações em torno desta exposição podem ser acompanhadas pelas cópias de cartas, folhetos e recortes de jornal pertencentes à sucinta coleção de documentos depositada pelo cineasta na Cinemateca Brasileira. Do ponto de vista da cobertura feita pela imprensa, a exposição contribuiu para a divulgação dos habitantes da Boca e do tipo de cinema ali produzido.

Anos depois, tais retratos são reorganizados na exposição *Uma rua chamada Triunfo*, inaugurada no MIS-SP em junho de 1989. Ela era composta por 17 painéis de mais de dois metros de altura, de material impermeável, acompanhados por uma mostra de Comédias Eróticas. Ligada à Secretaria de Estado da Cultura, a mostra foi itinerante, percorrendo diversos Estados do país. Durante a década de 1990, a exposição acompanhou mostras de

filmes dedicadas a Candeias, como aquelas realizadas em 1993 no Clube recreativo Tro-ló-ló, em Tatuí, contexto da pré-estreia de *O vigilante* (1992, Ozualdo Candeias), e em 1994, no Clube de Cinema de Marília.

Posteriormente, tais fotos originaram o livro “Uma rua chamada Triumpho”, bancado pelo próprio cineasta e publicado em 2001. A partir das imagens presentes neste livro, é possível indagar algumas questões e traçar características. Entre elas estão a reincidência do espaço da Boca do Lixo, de forma a colocá-la não apenas como palco, mas também como personagem. Além disso, verifica-se o mapeamento dos profissionais do cinema, frequentadores e figuras socialmente excluídas ligadas à região. No caso das pessoas fotografadas, há uma dignificação e uma troca simbiótica de significados. Elas são transformadas em personagens de uma crônica urbana, ambientada nas imediações da Boca.

Boca do Lixo: localização imaginária; espaço de produção cinematográfica

A Boca do Lixo situa-se nas imediações das estações da Luz e Júlio Prestes, região esta que anteriormente, no século XIX, fazia parte da Chácara Mauá. A região é inicialmente ocupada por residências de classe média, hotéis e pensões familiares. Aos meados da década de 1950, porém, é ocupada pela prostituição. A partir deste período, possível origem da designação “Boca do Lixo”, o espaço passou a ser associado ao trabalho de mulheres da vida, à criminalidade, à marginalidade e à delinquência. Associação esta para a qual contribuíram as páginas de jornais sensacionalistas e as crônicas policiais. Entre tais referências estão os escritos de Romão Gomes Portão (S.D.) e de Hiroito Joanides (2003).

O segundo livro citado, uma memória sobre a região, contribui para a compreensão de alguns dos significados a ela atribuídos. Trata-se da autobiografia de um personagem que, entre os anos 1960-70, era conhecido como o rei da Boca do Lixo. Influenciado por uma sociologia positivista, Joanides traça a constituição, a ascensão e o declínio da Boca. As mais variadas formas de crime, associadas àquele espaço, são vistas por Joanides como reflexos de uma sociedade delinquente. Para ele, a Boca constitui-se como

uma sociedade à parte, com suas formas de sociabilidade, sua ética, seu comércio, seu lazer, além de uma estrutura social com cargos e funções identificáveis. Neste sentido, o livro pode ser visto como um sucinto almanaque dos tipos de delinquência (que vão da prostituição ao lenocínio, passando pelo roubo de canetas Parker) e das atribuições relativas a cada uma delas.

A localização da Boca do Lixo, entre a Estação da Luz e a Estação Júlio Prestes, a torna um local de acessibilidade estratégica. Isso representava vantagens, em termos de distribuição cinematográfica, permitindo que uma fita alcance rapidamente os mais longínquos recantos do país, com a simples ajuda de uma pessoa com um carrinho de mão. Em decorrência da geografia privilegiada, segundo Inimá Simões (1981: 13), desde meados do século XX algumas distribuidoras de filmes já estavam instaladas no local. Ainda nos anos 1920, situada à rua General Osório, a Distribuidora Matarazzo foi uma das primeiras. Com o crescimento do mercado cinematográfico brasileiro, durante a década de 1930, foi a vez dos estúdios norte americanos, como a Universal, a Columbia Pictures e a Fox, montarem seus escritórios de distribuição.

Inicialmente relacionada à distribuição de filmes, a Boca do Lixo passa a sediar produtoras. Oswaldo Massaini é um dos primeiros a produzir filmes na área. Com seus trabalhos antes restritos à distribuição, a Cinedistri parte para a produção em 1953, associando-se ao filme *Rua sem sol* (1953), de Alex Viany, e instalando-se na Boca do Lixo a partir de 1956. Gradativamente a produtora de Massaini torna-se uma das mais sólidas do país, com filmes como *Absolutamente certo* (1957) e *O pagador de promessas* (1962), ambos de Anselmo Duarte.

Egressos dos grandes estúdios dos anos 1950, como a Vera Cruz, a Maristela e a Multifilmes, outros produtores despontam na região a partir dos anos 60. Entre eles, Alfredo Palácios e Antônio Polo Galante, que se associaram em 1968, dando origem a mais uma produtora: a Servicine.

As comédias eróticas resultam de uma forma de produção típica da Boca do Lixo paulista no período 1970-83 (Cf. ABREU, 2006). Embora não constituam um conjunto homogêneo de filmes, os mesmos dialogam em termos de forma de produção. Durante o referido período, nas imediações do bairro da Luz, em São Paulo, prospera um sistema que aproxima: produtores,

distribuidores, grupos de exibidores e um público suficientemente amplo para sustentar a continuidade do processo. Trata-se de um esquema que articula produção, distribuição e exibição. Em *O imaginário da Boca* (1981), Inimá Simões identifica estas realizações pelo modelo “produção barata + erotismo”. O mesmo é estimulado pelas leis de mercado, implementadas pelo Estado, relacionadas à obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros no cinema. Apesar de financiadas principalmente pelo setor privado, as comédias eróticas refletem um momento no qual o Estado autoritário implementa um projeto modernizador no campo da cultura e, mais especificamente, do cinema.

A partir do final da década de 1960, há uma mudança espacial na distribuição das atividades cinematográficas de São Paulo. A Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC) e o Museu de Arte Moderna (MAM-SP), antes situados na região central, transferem-se para outros pontos da cidade. Os críticos e diretores que conviviam na rua Sete de Abril passam a concentrar-se na rua do Triunfo, espaço relacionado às produtoras e à distribuição cinematográfica. Assim, Boca transforma-se num local de encontro e de negócios, frequentado pelos mais diversos profissionais ligados ao cinema.

Reunido no Bar Soberano (rua do Triunfo), a partir de 1968, entra em atividade um grupo de cineastas conhecido como “Cinema Cafajeste”, algumas vezes associado à ideia de Cinema Marginal. Fazem parte deste grupo João Callegaro, Antônio Lima, Carlos Reichenbach e Jairo Ferreira. Suas movimentações têm início com as filmagens do curta *Essa rua tão augusta* (1966-68), de Reichenbach, e continuaram com a realização de *As libertinas* (1968), de Callegaro, Lima e Reichenbach.

Ao longo das décadas de 1960-70, Candeias documenta as atividades deste grupo. Entre os eventos fixados pelas lentes do fotógrafo/cineasta está a festa do “Prêmio Ferradura”, uma espécie de Oscar subdesenvolvido às avessas, destinado aos piores filmes do ano. Como salienta Inimá Simões (1981), a atribuição criada por Antonio Lima, Ozualdo Candeias, Bernardo Vorobow, Mojica Marins e Carlos Reichenbach é recebida de maneira reticente por membros da crítica paulista convidados para participar do júri. A cerimônia da entrega, feita em 1972, é fotografada e filmada por Candeias. Estes trabalhos resultam nos documentários *Uma rua chamada Triumpho 1970/71* (1971) e *Uma rua chamada Triumpho 1971/72* (1971), realizados pelo cineasta.

Nas fotografias de Candeias, Boca não é um mero espaço da cidade. Trata-se de um reduto, relacionado a um imaginário de crimes e prostituição, cuja marginalidade é compartilhada com as pessoas fotografadas. Estas últimas, em sua grande maioria de classes populares, são retratadas pelo cineasta/fotógrafo de maneira próxima, honrosa e nostálgica. Por outro lado, em termos das poses e dos usos, parte do material examinado poderia ser pensado como um grande álbum de família, tomando a Boca do Lixo como uma grande comunidade de pertencimento.

Um álbum de cineastas e celebridades do cinema brasileiro

Na coleção de fotografias da Cinemateca Brasileira, chama atenção um pequeno álbum de fotos de cineastas e celebridades. Cada uma das 110 páginas possui entre um e três retratos. No início do álbum, encontram-se cineastas estranhos à Boca do Lixo. Entre eles: José Medina, os irmãos Del Pichia, Vitorio Capellaro, Trigueirinho Neto e Abílio Pereira de Almeida. Já a partir da segunda dezena de fotografias, passa-se ao espaço da Boca do Lixo e seus frequentadores, como que trazidos à rua do Triunfo pela vontade de Candeias em fixá-los naquele espaço. A partir da ordenação das fotos, aos poucos, nos aproximamos da Boca do Lixo. É como se a região tivesse um poder de imantação. Como se a história do cinema brasileiro, reorganizada por meio do gesto do fotógrafo, tivesse por cenário necessário a Boca do Lixo.

Nesta coletânea coexistem duas formas de registro. Por um lado, algumas das fotos revelam a ação do fotógrafo diretamente sobre os corpos e o espaço. Isso está presente nos enquadramentos, na escolha do retrato como forma, bem como no trabalho de ampliação. Entre os principais traços interventivos, destacam-se: a) a criação de verticalidades, unindo corpos e espaços; b) a construção de uma aura, atribuindo ao espaço traços oníricos; e c) o uso do recorte, de maneira a aproximar os técnicos e cineastas em relação à Boca do Lixo, ou ainda, gerando o acúmulo de corpos. Por outro lado, existe a apresentação pura e simples dos objetos, numa tentativa de documentação antropológica.

Imaginarariamente, a rua do Triunfo é cercada por figuras verticais. É o caso da torre da estação Júlio Prestes, dos postes da rede elétrica, dos orelhões e das fachadas dos prédios. Nas fotos de Candeias, existem rimas, entre a referida verticalidade e a postura dos corpos em pose. A presença da estação Júlio

Prestes, por exemplo, gera um forte impacto visual. Embora esteja presente em apenas quatro das 110 páginas, a sua aparição ecoa sobre as demais fotos.

No caso da imagem da página 78, por exemplo, os corpos de seis pessoas encontram-se de pé, em uma das calçadas da rua do Triunfo (FIG. 1). Ao fundo, os diferentes elementos do espaço urbano rimam, de forma a reiterar tal verticalidade. Há também uma parede imaginária, vertical, unindo as fachadas das diferentes casas da rua. Ressaltada por uma espécie de brilho branco, conseguido por meio de intervenções durante a ampliação da fotografia, nota-se uma superfície esbranquiçada. Ela parte do lado esquerdo, no primeiro plano, para o lado direito, ao fundo. Trata-se de um movimento que, acompanhado pelos postes situados à esquerda da rua, desemboca na torre da estação de

trem. Desta forma, corpos, fachada dos prédios e postes rimam com a verticalidade imposta, ao fundo, pela torre.

Um terceiro elemento a contribuir para a rima vertical, predominante na composição desta foto, é a provável ação do fotógrafo sobre a ampliação. O ato de interferir no suporte, recortando-o, aparece em diversas imagens da coleção de Candeias, depositada na Cinemateca Brasileira. No caso da foto da página 78 do álbum, a intervenção explica o fato do corpo do rapaz, situado em primeiro plano ao lado esquerdo, estar cortado, restando para dentro do quadro apenas trecho de suas pernas e de sua maleta. No outro canto da fotografia, um homem de

Figura 1: Álbum de cineastas e personalidades de Ozualdo Candeias, página 78. Acervo fotográfico da Cinemateca Brasileira.



terno também tem a ponta do cotovelo cortada pela borda do quadro.

Por meio da verticalidade, os profissionais de cinema e a Boca do Lixo rimam, unindo-se. Promove-se um diálogo, no qual os corpos adquirem características urbanas (verticalidade) e o espaço urbano é humanizado. Eis o efeito da névoa, que percorre a rua do Triunfo captada pelo fotógrafo. Ela se aproxima de algo brilhante, onírico, cuja nebulosidade contribui para a sua apreensão enquanto algo uno e aparentemente importante. Com seus reflexos brancos, que podem ser aproximados da noção benjaminiana de aura (Cf. BENJAMIN, 1994), a rua parece única e longínqua. Com seus contornos parcialmente embaçados, auráticos, unindo-se ao fundo com a torre, a rua do Triunfo deixa de apresentar-se apenas como palco, passando a ser também um personagem.

Como um álbum familiar, este conjunto de imagens de Candeias aproxima membros de um mesmo grupo, que possuem algo em comum. A função de tais imagens não tem a ver com o espaço de exposição das galerias ou dos museus. Um álbum deve ser manipulado, passado de mão em mão. Aparentemente, ele cumpre a simples função de comprovar que aquelas pessoas existiram e estiveram reunidas naquele local. Não um lugar qualquer: a Boca.

A confecção do álbum sugere, novamente, uma ação do fotógrafo sobre o material fotográfico. Ele elege, seleciona, recorta, aproxima, une diversos corpos – cuja identificação seria impossível, para uma pessoa estrangeira ao cinema paulista da época, sem a ajuda das legendas. Eis mais uma forma de poder sobre as pessoas fotografadas, que terá reflexos sobre os personagens dos filmes de Candeias. Um álbum é uma coleção de fragmentos, unidos com a finalidade de legitimar um determinado grupo. No caso de Candeias, o gesto originador do álbum, para além de validar um conjunto de cineastas, atores, atrizes, críticos e técnicos de cinema, possui uma vertente espacial: busca unir tais corpos ao espaço da Boca, espaço imantado e, do ponto de vista do álbum, fundador do próprio cinema brasileiro.

Com o intuito de exemplificar tal gesto fundador, podemos retornar ao grupo de fotografias, para a descrição de mais alguns exemplos. A ação de recorte propicia uma aproximação, entre os corpos e o espaço da Boca. Na página 65 do álbum, em uma

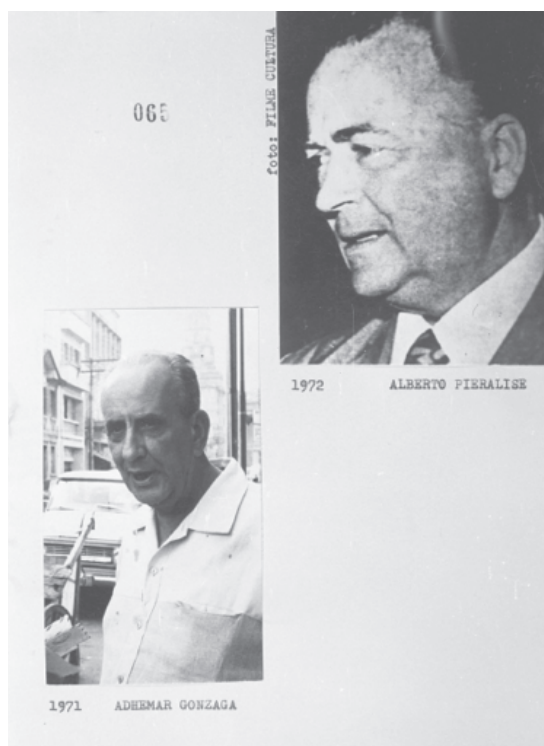


Figura 2: Álbum de cineastas e personalidades de Ozualdo Candeias, página 65. Acervo fotográfico da Cinemateca Brasileira.

mesma cartela, encontram-se fotos de duas pessoas diferentes. Ademar Gonzaga está na Boca do Lixo; Alberto Pieralisi, não (FIG. 2).

No retrato de Adhemar Gonzaga, percebem-se novamente as rimas verticais, explicitadas em primeiro plano pela relação do corpo com os postes e, ao fundo, pela enevoadada presença da torre da estação Júlio Prestes. A intervenção do fotógrafo sobre as ampliações está sempre presente e, em alguns momentos, tende a uma segunda forma de recorte que atua sobre os próprios corpos, aproximando-os por meio de colagens fotográficas, nos quais os contextos de origem de cada material são descartados.

Outro efeito do recorte é o amontoamento de corpos, tendo por pano de fundo as calçadas e interiores de bares da região. Na página 100, por exemplo, Candeias faz uma homenagem aos tipos humanos que transitavam pelas imediações da Boca (FIG. 3). Prostitutas, transeuntes, um mendigo e até um estranho

anão, cuja fisionomia lembra aqueles de *Também os anões começaram pequenos* (1970), de Werner Herzog, encontram-se contemplados nesta fotomontagem. Provenientes de fotos e contextos fotográficos diferentes, estão de tal forma recortados e aglomerados que dão a impressão de um grande amontoamento de corpos, ao qual foi ironicamente atribuído pelo fotógrafo o nome “Pygocentrus Piraya”.

O nome científico usado nesta cartela remete-se a uma espécie de piranha, típica de rios brasileiros. Nesta foto, seu uso ironiza as prostitutas, mas também sugere um mapeamento documental da fauna humana frequentadora da Boca do Lixo. Trata-se de um dos traços, apontados por Ricardo Mendes na obra fotográfica de Candeias (MENDES, 2002: 94). O título da composição da página 100 refere-se a tais figuras a partir de um ponto de vista objetivo, uma tentativa irônica de roupagem científica, embora aplicada a imagens resultantes de uma abordagem bastante informal e descontraída.

Alguns dos comentários, tecidos a respeito da exposição fotográfica *A boca* (1984), contribuem para pensar no álbum

fotográfico aqui discutido. No artigo “Flagrantes de uma estética bizarra” (01 jun. 1984), Miguel de Almeida enfatiza o universo urbano e, em especial, os personagens marginais retratados por Candeias. Inspirada na Geografia Urbana, a argumentação deste crítico identifica nas fotografias uma paisagem física e humana. Nela, coexistem diferentes temporalidades, comportamentos e linguagens. Eis a base da estética bizarra referida por Almeida: a constatação de tal multiplicidade de elementos, em busca do desconhecido, do inaudito. É possível depreender que neste espaço, cuja arquitetura incorpora temporalidades variadas, os personagens também apresentam múltiplas fisionomias e comportamentos.

Miguel de Almeida interessa-se também pela manipulação, exercida por Candeias sobre as pessoas retratadas. Trata-se de um olhar crítico, pautado pela “alquimia da transformação” (ALMEIDA, 1 jun. 1984). Uma transformação presente na ideia de um clique quase irônico – flagrando os personagens, descobrindo algo inaudito –, ou ainda, nas referências à caricatura⁴. Neste extremo, chegamos a uma nova maneira de manipulação dos corpos, de forma a reafirmar o poder exercido pelo fotógrafo sobre os personagens. No álbum aqui discutido, a deformação dos corpos pelo uso da lente grande angular é explicitada apenas em um dos retratos; aquele de Luiz Sérgio Person, na página 36 (FIG. 4). Apesar disso, este efeito é amplamente usado em outras das fotos da coleção de Ozualdo Candeias, disponibilizada pela Cinemateca Brasileira.

O uso da grande angular aparecerá em outros trabalhos do fotógrafo/cineasta, tais como o livro de fotografias *Uma rua chamada Triunpho* e o documentário *Bocadolixocinema* (1976). Ao explorar o grotesco, o uso da grande angular nos remete a um ensaio fotográfico, publicado por Candeias em *Cinema em Close-Up* (CANDEIAS, 1977). Neste ensaio acompanhado por um pequeno texto, são apresentadas fotos de uma moça nua,



Figura 3: Álbum de cineastas e personalidades de Ozualdo Candeias, página 100. Acervo fotográfico da Cinemateca Brasileira.

4. Junto com a exposição *A boca*, Candeias expôs um conjunto de caricaturas, feitas por um amigo, inspiradas nas fisionomias de personagens presentes nas fotos. Este dado está presente no próprio artigo de Miguel Almeida (1 jun. 1984).



Figura 4: Álbum de cineastas e personalidades de Ouzaldo Candéias, página 36. Acervo fotográfico da Cinemateca Brasileira.

feitas com uma “objetiva de foco curto” (CANDEIAS, 1977: 9). O cineasta/fotógrafo questiona o uso do corpo feminino presente no cinema, no teatro e na publicidade da época. Segundo ele, o nu era utilizado para vender “desde segredos de Estado a papel higiênico” (CANDEIAS, 1977: 9). Nas referidas imagens, o corpo da garota tem as nádegas aumentadas, dando origem a uma massa de celulite, passando assim a um outro tipo de registro. O corpo chama a atenção pela expressividade de sua massa. Nas palavras do próprio fotógrafo, “a celulite, a luz e a deformação foram utilizados como elementos estético/dramáticos”. (CANDEIAS, 1977: 9)

O gosto pelo grotesco aparece também nos filmes do cineasta. Neste caso, a distorção dos corpos decorre do uso de lentes alternativas, da superexposição da película à luz, ou ainda, da predileção por corpos deformados. O curta-metragem *A visita do velho senhor* (1976) é um bom exemplo. No seu início, é usado um tipo de lente que embaça a imagem, mimetizando a visão distorcida de um portador de catarata. Já no filme *A opção* (1981), há um deficiente físico, que come segurando o garfo entre o ombro e o pescoço, sobe escadas de cabeça para baixo e usa os braços como pernas.

Outra referência ao uso da grande angular é um conjunto

de retratos de cineastas, também constantes no acervo da Cinemateca Brasileira. Neles estão representados cineastas como Sérgio Person, Ary Fernandes, Anibal Massaini, Edward Freund, Lima Barreto e Maurício Rittner, a partir de uma técnica baseada na colagem. O retrato inicial de cada uma destas pessoas, feito com uma grande angular, é recortado. Depois, ele é colado sobre um novo fundo, composto por outros rostos e objetos, contendo também legendas com os nomes do cineasta e dos filmes por ele produzidos. A imagem final representa rostos grotescos, circundados por figuras fragmentadas e legendas. A moldura, por sua vez, atribui à foto um uso específico. Suas dimensões reduzidas indicam uma possível troca de mão em mão. Por outro lado, essa moldura destaca as figuras dentro dela representadas. Os cineastas são afirmados enquanto estrelas, dignas de serem memoradas e afixadas em uma parede como um quadro. Tais retratos servem como provas, da existência das pessoas retratadas e do ofício por elas realizado. Assim como o álbum, tais quadrinhos podiam ser passados de mão em mão, de forma a legitimar e unificar uma família, um acontecimento ou um ritual. A troca de fotografias, cuja forma remete àquela de certos retratos familiares, pode ser vista como mais uma forma de manipulação dos corpos, agora transformados em personagens, ou membros de um grande clã. A partir da documentação fotográfica realizada por Candeias vislumbra-se o tipo de envolvimento estabelecido por ele com os frequentadores e a produção cinematográfica da Boca. A convivência estabelecida parece ultrapassar o contato profissional, configurando-se como o reconhecimento, ou legitimação social, do cineasta/fotógrafo como o detentor do poder de fixar e criar a memória daquele grupo de pessoas. Nos retratos de Candeias, é possível identificar algumas das funções sociais, atribuídas por Pierre Bourdieu (1965) às fotografias familiares. Trata-se de um instrumento de solenização, usado em momentos rituais, que escapam ao cotidiano. Sua função é aquela de integração, a partir da manutenção de uma memória coletiva, que anula uma memória simplesmente individual. Os indivíduos, por sua vez, são fixados em condutas socialmente reguladas e aprovadas, indicadas pelas legendas e pela ordenação dentro das imagens. Em muitas das fotos de Candeias, a Boca do Lixo está em festa. Trata-se de um ato simbólico de resistência, do cinema nacional diante do cinema estrangeiro, tendo por heróis os cineastas, técnicos e habitantes da Boca.

A ação de Candeias sobre os corpos, o espaço e o suporte em si da imagem atinge outro patamar quando pensamos nos documentários *Uma rua chamada Triumpho 1970/71* (1971) e *Uma rua chamada Triumpho 1971/72* (1971). São duas versões de um curta-metragem realizado pelo cineasta. Neles, a história da rua do Triunfo e de seus profissionais é contada, a partir da reapropriação das fotografias feitas por Candeias. Por meio da técnica de *table top*, as fotografias ganham dinâmica, abordadas pelos nervosos movimentos óticos e oscilações de câmera feitos pelo cineasta. Assim, a câmera explora tais imagens recortando-as, percorrendo-as minuciosamente, aproximando-se, distanciando-se, entre outros deslocamentos bruscos. Os trechos de fotografias, recortados pelos enquadramentos escolhidos, sucedem-se ao som *off* de uma voz que cumpre a mesma função das legendas no caso do álbum: explica quem são as pessoas apresentadas pelas imagens, citando nomes, filmes e empresas às quais estão ligados. Novamente nestes documentários percebe-se a importância dada aos corpos, apresentados por meio de retratos filmados. Assim como nas fotos, a Boca aparece como um importante espaço/cenário. Nos filmes, ela adquire uma história e uma temporalidade na qual os corpos e a atividade cinematográfica se inserem.

Os comentários aqui reunidos constituem um ponto de partida, para um estudo mais amplo a respeito da produção fotográfica do cineasta. Eles sugerem um exame do uso das fotos pelos frequentadores da Boca do Lixo, bem como das poses e das relações estabelecidas entre fotógrafo/cineasta e fotografados. Um trabalho de reorganização e mapeamento da obra fotográfica de Candeias, levando em conta um universo documental mais amplo, possivelmente existente, porém até agora inacessível, poderá ajudar a responder estas indagações.

Referências

- ABREU, Nuno César. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2006.
- ALMEIDA, Miguel de. *Flagrantes de uma estética bizarra*. *Folha de S. Paulo*, 01 jun. 1984.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, Arte e política*. Obras escolhidas vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

- BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1965.
- CANDEIAS, Ozualdo R.. Ozualdo R. Candeias. *Cinema em Close-Up*, v. 3, n. 14, 1977, p. 8-9.
- _____. [currículo do cineasta] 1979. Arquivo Plínio Garcia Sanchez. Cinemateca Brasileira.
- _____. Ozualdo Candeias. Entrevista concedida a Jairo Ferreira. *Cine imaginário*, v. 4, n. 43, jun. 1989, p. 8-9.
- _____. *Uma rua chamada Triumpho*. São Paulo: Ed. do autor, 2001.
- FERREIRA, Jairo. Candeias, opção do cinema independente. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 13 Jun. 78, p. 27.
- JOANIDES, Hiroito de Moraes. *Boca do lixo*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2003.
- MACHADO JR., Rúbens. Uma São Paulo de revestres: Sobre a cosmologia varziana de Candeias. *Significação*, São Paulo, n. 28, 2007, p. 111-131.
- MENDES, Ricardo. Candeias fotógrafo. In: PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloísa. *Ozualdo R. Candeias 80 anos*. São Paulo: Heco Produções, 2002, p. 94.
- PORTÃO, Ramão Gomes. *Estórias da Boca do Lixo*. São Paulo: Livraria Exposição, s.d.
- SIMÕES, Inimá. *O imaginário da Boca*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

Arquivos Consultados

- Coleção Ozualdo Candeias – Setor de Fotografia da Cinemateca Brasileira.
- Arquivo Plínio Garcia Sanchez – Arquivos Especiais/ Cinemateca Brasileira.
- Coleção Ozualdo Candeias – Arquivos Especiais/ Cinemateca Brasileira.

Data do recebimento:
4 de setembro de 2011

Data da aceitação:
23 de dezembro de 2011