

A cidade como horizonte esfacelado em *Aopção* ou as rosas da estrada, de Ozualdo Candeias: um esboço de descrição.

Fábio Raddi Uchôa*

Resumo

O filme *Aopção ou As Rosas da Estrada* (1981), de Ozualdo Candeias, representa a vida de trabalhadoras rurais exploradas, que deixam o trabalho no campo em direção a uma destino incerto: o horizonte esfacelado das estradas de rodagem e da capital paulista. O objetivo deste trabalho é a descrição do referido filme, na tentativa de demonstrar como a idéia de esfacelamento se faz nele presente em termos narrativos e estilísticos.

Palavras-chave: Ozualdo Candeias, *Aopção* ou *As Rosas da Estrada*, cidade de São Paulo.

Abstract

Le film *Aopção ou As Rosas da Estrada* (1981), réalisé par Ozualdo Candeias, représente la vie de travailleuses rurales exploitées, qui abandonnent la campagne vers un destin incertain: l'horizon morcelé des routes et de la ville de São Paulo. L'objectif de ce travail est décrire le film mentionné et indiquer comment l'idée de morcellement se fait présente en lui, en termes de narration et style.

Mots: Ozualdo Candeias, *Aopção* ou *As Rosas da Estrada*, ville de São Paulo.

Reafirmando uma forma de produção característica na obra de Ozualdo Candeias, a realização de *Aopção* (1981) foi especialmente fragmentada, limitada pela escassa quantidade de dinheiro disponível. Segundo depoimento do cineasta, depois de feita uma hora e meia de copião, frente à falta de recursos, a tendência seria dar o filme por acabado. Então, os atores teriam topado continuar o trabalho sem uma boa remuneração, sendo a parte técnica bancada pelo cineasta e o processamento feito na Cinemateca Brasileira. Ainda segundo Candeias, depois de quase tudo pronto haveria o financiamento da Embrafilme, que entretanto não teria chego às suas mãos antes do filme ser concluído (CANDEIAS, 198-). Sejam verdadeiras ou falsas as informações relatadas pelo cineasta, o fato é que foi criada em torno da realização do filme, com ajuda da crítica e do próprio Candeias, a idéia interrupção: um filme cuja produção, precária, sem um rumo traçado de antemão, acompanha os trancos e barrancos das possibilidades financeiras levantadas pelo cineasta. A referida idéia, consonante com a falta de rumo presente na produção de outros filmes do cineasta, pode ser tomada como

* Mestrando pela Escola de Comunicações e Artes da USP. O trabalho faz parte de uma pesquisa maior intitulada "A representação da cidade de São Paulo nos filmes de Ozualdo Candeias", com o apoio da FAPESP desde maio de 2006.

um ponto de sintonia inicial, para a aproximação em relação ao filme.

Repetindo a predileção pela representação de personagens em condições subalternas e de exclusão presente em outras fitas do cineasta, *Aopção* consegue, com êxito, tratar da falta de dignidade do ser humano a partir de uma construção na qual os planos narrativo e estilístico dialogam em torno da idéia de esfacelamento.

É a história de trabalhadoras rurais, bóias frias, que fogem das plantações de cana ou cacau em busca de um vida melhor, representada pela incertitude dos horizontes das estradas de rodagem. Seus movimentos não são motivados por um objetivo construído que acene como o resultado de um futuro construído e próximo. Pelo contrário, sem perspectivas, suas ações parecem apenas uma fuga em direção a um horizonte esfacelado, um presente contínuo, fazendo do esfacelamento uma das idéias predominantes do filme. A viagem de personagens femininas sem nome, que “não se desenvolvem como personagens, a partir de uma lógica formal de causa e efeito,” (VIEIRA, 1986) é guiada pelo desenho das estradas com referências díspares de todo o Brasil e tendo como logradouro final, não anunciado, a cidade de São Paulo. A andança dessas personagens sem rumo, bastante próxima à deambulação presente em filmes do Neo Realismo e da Nouvelle Vague, se dá durante grande parte do filme por uma paisagem de beira de estrada, composta por destroços detritos e dejetos de civilização, caracterizados em diversos momentos pela diluição do delineamento das formas, propiciados pelo trabalho com brancos estourados. A cidade em si aparece como o ponto final do não-horizonte das estradas, espaço esfumado no qual o esfacelamento da vida, do horizonte e dos próprios corpos das personagens é reiterado, com referências mais constantes a movimentos circulares e à cultura de massas, num processo de degeneração total de uma das moças.

Esse esfacelamento do destino das personagens, tendo ecos sobre a situação política do país e o esmaecimento da dignidade do ser humano em toda a sua plenitude e significado (VIEIRA, 1986), atinge no filme os próprios corpos, agredidos e explorados. Assim como em outras obras do cineasta, eles têm uma função especial para o desenvolvimento do filme. Neste caso, em direção ao seu esfacelamento total, aos diferentes espaços percorridos correspondem diferentes formas de agressão e exploração: no canavial, a exploração como mão de obra barata; nas estradas, como prostitutas; na cidade, ainda como prostitutas, mas também como entretenimento e material notícias de jornal.

O objetivo da discussão aqui proposta é identificar a maneira pela qual a idéia de esfacelamento se faz presente nos âmbitos estilístico e narrativo do filme. Para tanto, serão

descritos alguns de seus trechos, levando-se em conta a forma de abordagem dos corpos e o poder de ação dos personagens, sobre o próprio espaço ou sobre a definição do desenrolar da narrativa. A partir de tal abordagem, pretende-se também questionar o lugar ocupado pela cidade na trajetória dos referidos personagens.

No canavial, o trabalho braçal.

O filme já começa ríspidamente, com imagens documentais do trabalho de bóias frias, em sua maioria mulheres, trabalhando no corte da cana de açúcar. As imagens em branco e preto assumem uma ambiência áspera, com a contribuição do som da cana sendo cortada e da aspereza da própria imagem, um pouco surrada, com uma textura semelhante àquela das folhas de cana.

O duro trabalho dessas pessoas, incluindo alguns momentos de alimentação e descanso, é mostrado de uma maneira, ao mesmo tempo, bela e chocante. A câmera explora os detalhes e, principalmente, as faces. Por mais que seus corpos estejam realizando um trabalho, o corte da cana, a câmera se fixa em suas faces, dando a impressão dos corpos de tais trabalhadores estarem submersos no canavial, esfacelando-se junto com o corte da cana. Na abordagem de tais fisionomias, a violência necessária para o encurtamento da distância e o desvendamento da beleza das texturas faciais, imbuídas pela aspereza cortante das folhas de cana.

No final do expediente, uma das mulheres observa, pensativa, um braço mecânico que amontoa as canas cortadas. A câmera esboça um giro em torno de sua cabeça, revelando a sua face e deixando escapar-lhe uma ponta de insatisfação em relação à sua situação. Ou, quem sabe, uma sensação de não saber como escapar de tal exploração e para onde ir.

Poucos são os momentos nos quais o espaço físico da paisagem é enquadrado de uma mesma forma, estaticamente, durante a duração de um mesmo plano. A câmera tende a explorar este espaço, rompendo com o seu prevalecimento por meio de movimentos (zons; chicotes) explorativos. Com efeito, o que comanda os exercícios de exploração feitos pela câmera são os corpos. Trata-se de uma exploração permeada por tensões, no âmbito da qual, o poder da câmera sobre os personagens e seus corpos é reafirmada. Em alguns momentos, a relação esboçada pela câmera com os corpos e a paisagem explicita um domínio, próximo àquele existente nos documentários *Uma rua chamada Triumpho 1969/70* e *Uma rua chamada Triumpho 1970/71*, nos quais a câmera desliza sobre as fotografias num trabalho de

table top.

A exploração destas moças como mão de obra mal paga é trabalhada, com tons de tirania, durante a tensa situação do pagamento. Relembrando o dia do pagamento de *Zezero*, onde a opressão do chefe é anunciada por rosnares de cães, no caso de Aopção a tensão é assumida pelos corpos, o seu posicionamento e a sua abordagem pela câmera. Encontram-se retesados, de pé, como bois, organizados em roda à espera do patrão, o vaqueiro da boiada. Um violento *zoom-in* aproxima-se da cabeça de uma das boias frias, aumentando a tensão e a visceralidade da aproximação em relação aos corpos e dando tons de desespero à situação destas trabalhadoras.

Neste primeiro momento de trabalho no canavial, as personagens são mostradas como oprimidas, dotadas de um poder de ação limitado quase aos simples atos de cortar canas, comer e receber o pagamento do fazendeiro. Suas motivações e projetos transparecem, fragmentariamente, em algumas arestas do ríspido cotidiano no canavial: são apenas pensamentos de insatisfação captados por alguns dos *closes* de rostos. A tensa falta de iniciativa dos personagens, como acima descrito, está refletida no trabalho com os corpos e a sua abordagem pela câmera.

Estradas sem rumo: prostituição em direção ao horizonte esfacelado.

Depois de explorar as trabalhadoras no corte da cana, o filme dá espaço a um ambiente de beiras de estrada. Se comparados com a situação do canavial, os acostamentos e postos de gasolina, povoados pelo constante ruído de automóveis, constituem-se como uma paisagem sobre a qual os personagens e seus corpos, de limitada iniciativa, parecem não possuir poder. Assim como as pontuais caronas, com inícios e fins abruptos, também os personagens não se afirmam: impossível o estabelecimento de relações duráveis. Fora da plantação de cana, em direção a um horizonte indeterminado, os corpos continuam sendo explorados, como objetos, sexualmente ou como entretenimento.

Nesta segunda parte do filme, compreendida entre a saída das bóias frias do campo e a sua chegada à cidade de São Paulo, a idéia predominante é a fragmentação do destino destas moças, presente em sua fraca iniciativa sobre as ações, e de seus próprios corpos, que em alguns momentos unem-se à esfacelada paisagem das beiras de estrada. Refletindo o esmaecimento dos personagens, mais dois aspectos merecem destaque nesta parte do filme: o processo de desilusão religiosa por parte das moças e a falta de nitidez dos contornos,

construído por meio da saturação da cor branca em um filme em branco e preto.

Um das bóias frias pega carona com caminhoneiro. Para onde vão? Parece incerto: fuga. A passagem dos dois por uma ruína, provavelmente das missões jesuíticas no sul do país, não se caracteriza por um mero resultado de beleza estética. Diz sobretudo respeito ao rumo tomado por estas mulheres: missão mal sucedida da qual sobram fisicamente apenas ruínas. Ou ainda um processo de catequização dizimador das culturas indígenas. Processo de aculturação baseado na imposição de outra língua e outros costumes, levando povos indígenas à uma situação comparável àquela vivenciada pelas bóias frias do filme: exploração e perda dos parâmetros culturais que dão sentido à vida. O esfacelamento de seus horizontes de vida.

Alguns dos filmes de Ozualdo Candeias, como *A margem*, *O Candinho* e *Aopção ou As rosas da estrada*, gestam uma forte crítica à igreja católica e aos ideais seguidos por seus adeptos. Em *Aopção*, o catolicismo está relacionado aos projetos ambicionados e não realizados pelas bóias frias. A segunda parte do filme, marcada pelas caronas com caminhoneiros, representa um processo de transformação das trabalhadoras em prostitutas: em troca das caronas concedem seus corpos. O catolicismo é retomado em alguns momentos do filme nos quais tais personagens parecem ter consciência de sua situação e da impossibilidade de respeitar os ideais de pureza da referida religião.

O entregar-se corporalmente para estas moças, lhes aparece como uma desconstrução da ilusão casar-se, na igreja, de véu e grinalda. A referida ilusão, ambição esfacelada, aparece pelo menos duas vezes durante o filme, compondo com o esfacelamento das figuras (saturação dos brancos) e das relações entre os personagens, o esfacelamento geral de suas vidas que culminará na cidade.

Em uma seqüência com tons líricos, a câmera gira em torno de uma das moças, mirando sua alva face esfacelada no branco confuso dos destroços que compõem a paisagem, que como um clarão dá a impressão de unir céu, terra e corpo. Segurando uma criança no colo, parece uma santa, cujos pensamentos são tomados pela imagem de uma igreja, na qual a mesma casa-se. Reafirmando o pessimismo quanto ao futuro, a seqüência termina com a imagem de um homem carregando o caixão de uma criança.

A única opção para as personagens parece ser, portanto, entregar-se à estrada, aos motoristas e aos caminhoneiros. Em alguns momentos, tal entregar-se é trabalhado no filme em termos de um ofuscamento entre terra e céu, decorrente da saturação dos brancos e da dificuldade de delineamento das formas. Assim como horizonte indiviso é trabalhado na

chave do esfacelamento, com o avançar das reiteradas caronas o corpos estão cada vez mais unidos à uma paisagem composta por fragmentos e dejetos.

A recorrência a imagens feitas próximas ao ponto de vista do passageiro de automóveis, tendo à frente um horizonte inexistente, tomado pelo branco estourado, é anunciada durante a primeira carona de uma das moças. Com o chapéu de bóia fria levado pelo vento, aceita a carona de um rapaz que estava parado na beira da estrada com um chevette branco. De dentro do carro, a partir do ponto de vista da passageira, o parabrisa é tomado por um branco ofuscante, impregnando o próprio carro com o vazio de um horizonte inexistente.

Aos poucos, as moças vão se transformando em prostitutas que, desinibidamente, exibem seus corpos às beiras das estradas em busca de caronas. Em outro destes momentos, nos quais o horizonte é ofuscado, o filme adquire tonalidades oníricas. Num plano de conjunto onde o horizonte torna-se novamente uma linha indivisa, a moça se vê correndo por um terreno descampado, perseguida por outras duas, que tentam à força tirar a sua roupa, deixando-a pelada. A brincadeira, continua num matagal por entre um entrelaçar de corpos. Em sintonia com a subjetividade da personagem, a seqüência consegue passar ao espectador a sua sensação de estar sendo despida, assim como o branco do céu despe a linha do horizonte ou, ainda, a prostituição despe os antigos ideais católicos.

Outra carona, pega por uma das moças, é mais longa, transparecendo um silêncio maior e

retomando o domínio sobre os corpos dos personagens exercido por uma câmera que os explora. Nela estão novamente presentes a câmera que circula em torno das cabeças, imagens de parabrisas, com ofuscamento entretanto menor do branco, e a comparação do corpo a uma máquina. O encontro da moça com o caminhoneiro aqui é representado por meio de um longo plano, à beira da estrada, no qual são realizados movimentos circulares em torno da cabeça dela e, depois, em torno da cabeça dos dois. A carona culmina novamente no sexo forçado. Numa cabana abandonada, à beira da estrada, o caminhoneiro tenta possuí-la, passando graxa em seu membro para melhorar a lubrificação.

Durante grande parte do filme, não existem referências espaciais aos locais percorridos pelas moças: o horizonte, ou o não-horizonte, parece estar em toda a parte, todo o Brasil. As primeiras referências espaciais aparecem por meio de placas que indicam os destinos das vias. A primeira a aparecer indica: “Salvador/ Vitória”. A próxima referência espacial é a placa de um caminhão: “Rio Grande – RS”. A seguinte é uma outra placa, agora com as cidades: “Feira de Santana/ Itaberaba/ Ibotirama/ Brasília”. Mais uma placa:

“Joazeiro”. Logo, Avista-se a Basílica de Nossa. Senhora da Aparecida, a última parada antes da cidade de São Paulo.

São Paulo: Horizonte esfumado

A cidade aparece fortuitamente no horizonte indefinido das personagens do filme, como um lugar não necessariamente ambicionado mas, sobretudo, imantado e não menos esfacelado. Como um ponto de energia centrípeta, ponto terminal da malha viária e referência para os movimentos dos carros e corpos, São Paulo surge para uma das personagens como um *sky line* esfumado. Depois de uma imagem na qual movimento dos carros aponta para o centro da cidade, a personagem observa a paulicéia como uma parede indefinida e coberta por uma névoa espessa. A forma pela qual a imprecisa linha, que divide prédios e céu, é explorada assemelha-se aos procedimentos da primeira seqüência de um documentário, do mesmo cineasta, chamado *Rodovias* (1962): movimentos horizontais sucedidos por um *zoom-in*. No caso do documentário, a linha do horizonte formada pelos prédios é discernível e o ponto de referência visado pelo *zoom* é o prédio do Banespa. Em *Aopção*, o horizonte esfacelado parece não levar a câmera a um ponto de referência ou repouso; o *zoom* repetido enfaticamente 3 vezes (dois *zoom-in* e um *zoom-out*), aponta para o nada.

Respeitando um movimento que leva das estradas de rodagem ao centro da cidade, as moças chegam ao viaduto da Santa Efigênia. As duas seqüências, que mostram cada uma das moças observando o Vale do Anhangabaú de cima do viaduto, reproduzem uma forma de abordagem dos personagens recorrente no filme: a câmera ensaia movimentos circulares em torno de suas cabeças, tendo estas como referência. Deslumbradas, as mulheres observam uma paisagem urbana formada pelas centelhas das paredes dos prédios, em segundo plano formadas pelos com a ajuda dos movimentos de câmera. Estas seqüências ajudam a caracterizar São Paulo como um local sem horizontes. Os movimentos circulares, já presentes anteriormente no filme, são reiterados na cidade, contribuindo também para a limitação da profundidade de campo e, conseqüentemente, dos horizontes.

Engolidas por esta cidade de horizontes inexistentes, seus destinos parecem estar fadados ao esfacelamento. Por mais que tenham se deslumbrado, o possível encaminhamento dado a elas pela cidade não é menos anônimo. Da região central, ganha destaque a boca do lixo e, nela, a atividade que sobra para essas moças sem rumo: a prostituição. Nas mãos da dona de uma casa de shows eróticos, lhes é apresentada mais uma forma de exploração dos

corpos. Em cima do palco da casa, pede que tirem suas e girem seus corpos como espetos de churrasco.

O esfacelamento total do destino de uma dessas moças é selado, durante as cenas finais do filme, com a sua transformação em notícia sensacionalista de jornal. Uma delas, que parece ter tido uma colocação melhor na cidade, trabalhando como motorista, lê no jornal o triste fim da companheira: “Meretriz é estrangulada às beiras do Tietê.” Atenuando a miserabilidade deste destino, tão insignificante e esfacelado quanto o próprio trajeto realizado até a cidade, a última seqüência mostra, novamente por meio de planos com movimentos circulares em torno de cabeças, dois lixeiros lendo e, finalmente, colocando na lata de lixo um jornal cuja manchete faz referências ao assassinato da moça.

Bibliografia:

- CANDEIAS, Ozualdo. “Candeias: mestre do cinema marginal.” *Popular da Tarde*, 198-. p.15. Entrevista concedida pelo cineasta ao jornal.
- CURY, Antônio Alves. “As rosas da estrada.” *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v. XV, n.40, ago.-out. 1982, p.82-83.
- FERREIRA, Jairo. “Candeias, opção do cinema independente.” *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 de junho 1978, caderno *Folha Ilustrada*, p.27.
- GAMO, A. C. *Aves sem rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias*. Campinas, 2000. 99f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – IA-Unicamp.
- PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Orgs.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- TELES, Angela Aparecida. *Cinema e Cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92)*. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica.
- VIEIRA, João Luiz. “Horizonte perdido”. *Caderno de Crítica*, Rio de Janeiro, n.1, maio 1986, p.37-38.