

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

SUSANA APARECIDA DOS SANTOS

OZUALDO CANDEIAS E A REPRESENTAÇÃO
DAS MULHERES NOS FILMES *AOPÇÃO OU AS ROSAS*
DA ESTRADA E AS BELLAS DA BILLINGS

SÃO CARLOS -SP

2021

SUSANA APARECIDA DOS SANTOS

OZUALDO CANDEIAS E A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES NOS FILMES
AOPÇÃO OU AS ROSAS DA ESTRADA E AS BELLAS DA BILLINGS

Dissertação de mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Imagem e Som, na Linha de Pesquisa História e Políticas do Audiovisual, do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, sob orientação da Profa. Dra. Luciana Sá Leitão Côrrea de Araújo

São Carlos-SP

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Susana Aparecida dos Santos, realizada em 22/02/2021.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Luciana Sa Leitão Correa de Araujo (UFSCar)

Profa. Dra. Margarida Maria Adamatti (UFSCar)

Profa. Dra. Mariana Baltar Freire (UFF)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.
O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.

DEDICATÓRIA

À minha mãe, Maria.

AGRADECIMENTO

À minha orientadora, professora Luciana, pelo apoio, paciência, revisões e comentários valiosos. Este trabalho não seria possível sem ela.

Às professoras Margarida Adamatti e Mariana Baltar, que participaram da Banca de Qualificação, pela generosidade e assertividade dos comentários.

Às professoras e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, que me acolheram tão bem desde o primeiro dia de aula e contribuíram imensamente para minha formação.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos para a realização desta pesquisa, à Cinemateca Brasileira e à Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som.

Às amigas que fiz na Pós-Graduação: Virgínia, Fernanda, Camila e Hanna, pelo apoio, referências, correções e conversas.

À professora Renata Canales, da graduação em jornalismo, pelo incentivo.

Ao Cassiano, meu companheiro, pelo apoio incondicional em todos os momentos difíceis.

À minha mãe, Maria, pelo apoio e por me mostrar, diariamente, que é preciso seguir em frente.

Às amigas e aos amigos do Sesc, que me apoiaram de diversas formas.

A todas e todos que colaboraram de alguma forma para que este trabalho fosse concluído.

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo os filmes *Aopção ou As rosas da estrada* (1981) e *As bellas da Billings* (1986), dirigidos por Ozualdo Candeias. Por meio da análise fílmica, articulada com os conceitos da teoria feminista e de gênero, a pesquisa destaca a construção das personagens femininas nos dois filmes. A preocupação central é refletir sobre a construção das personagens por meio de recursos cinematográficos, com amparo das teorias de gênero, valorizando assim a ambiguidade das representações. Buscamos, ainda, relacionar a representação das mulheres nestes filmes com outras obras de Candeias e com a *Boca do Lixo*.

Palavras-chave: Gênero. Personagens femininas. Análise fílmica. Ozualdo Candeias. *Boca do Lixo*.

ABSTRACT

This dissertation investigates the films *Aopção ou As rosas da estrada* (1981) and *As bellas da Billings* (1986), directed by Ozualdo Candeias. Through film analysis, articulated with the concepts of feminist and gender theory, the research focus on the construction of female characters in both films. The central concern is to discuss the construction of the characters through cinematographic resources, relying on gender theories, thus valuing the ambiguity of the representations. We also seek to relate the representation of women in these films with Candeias' other works and with *Boca do Lixo*.

Keywords: Gender. Female characters. Film analysis. Ozualdo Candeias. *Boca do Lixo*.

Lista de figuras

Figura 1. A Rosa se destaca dos outros trabalhadores.....	32
Figura 2. Chegada do trator no canavial.....	32
Figura 3. Momento da refeição.....	33
Figura 4. A água compartilhada, bebida direto do garrafão.	33
Figura 5. No final do dia, a volta para casa no pau de arara.....	34
Figura 6. A Rosa aguarda o momento do pagamento.....	34
Figura 7. Trabalhadoras estáticas na cena em que esperam pelo pagamento.....	34
Figura 8. Primeira aparição da segunda Rosa.	35
Figura 9. O olhar da Rosa é atraído pela estrada.	36
Figura 10. Crianças brincam no terreiro da vila de casas dos trabalhadores.....	37
Figura 11. A Rosa tira água do poço.	37
Figura 12. A mulher mais velha, representando a projeção do futuro da Rosa.....	38
Figura 13. Plano que compõe a ideia de projeção do futuro da Rosa.	38
Figura 14. O caminhoneiro insiste em levar a Rosa para o quarto.....	39
Figura 15. O caminhoneiro e a Rosa, plano e contraplano, sombra e luz.	39
Figura 16. Cena no quarto.	41
Figura 17. Sequência de planos na capela.	43
Figura 18. A Rosa conhece a mulher que trabalha no circo.	44
Figura 19. Lana Campos e Indiany antes da apresentação.	45
Figura 20. Lana Campos no ringue.	45
Figura 21. Indiany no ringue.	45
Figura 22. A Rosa encara a câmera.	46
Figura 23. A câmera se aproxima do olhar triste da Rosa.....	47
Figura 24. O casal se vira em direção à câmera.	48
Figura 25. A Rosa deitada, ainda vestida com as roupas do trabalho no campo.....	49
Figura 26. Na cama, o homem tenta beijá-la, ela desvia o olhar.....	49
Figura 27. A Rosa tira suas roupas ao lado do bidê.	50
Figura 28. O homem despeja bebida na boca da Rosa.	50
Figura 29. O homem puxa a Rosa à força.	51
Figura 30. A Rosa em frente à placa da Texaco.....	51
Figura 31. A Rosa está novamente em busca de carona.....	52
Figura 32. Plano e contraplano do caminhoneiro e da Rosa.	53
Figura 33. O homem passa graxa no pênis.....	54
Figura 34. A Rosa desvia o olhar no momento da relação sexual.....	54
Figura 35. Jairo Ferreira e a Rosa se encaram.....	55
Figura 36. As mulheres seguram a Rosa para tirar suas calças.	56
Figura 37. As Rosas dançam na beira da estrada em <i>Aopção</i>	57
Figura 38. As jovens colegiais dançam na beira da estrada em <i>Ninfas diabólicas</i>	57
Figura 39. Encontro entre passado e presente da Rosa.....	59
Figura 40. Conversa entre a Rosa e o caminhoneiro antes da fuga.	60
Figura 41. A Rosa e o caminhoneiro em Aparecida.....	61
Figura 42. A terceira Rosa chega a São Paulo.....	63
Figura 43. A Rosa e os prédios do centro de São Paulo ao fundo.....	63
Figura 44. A primeira Rosa experimenta fantasias no camarim da boate.	64
Figura 45. A primeira Rosa chega para ajudar a cafetina.....	65

Figura 46. A segunda Rosa na boate.	65
Figura 47. A terceira Rosa na boate.	65
Figura 48. A terceira Rosa, de volta às ruas.	67
Figura 49. Notícia da morte da terceira Rosa.	68
Figura 50. Cena final: o jornal é jogado no lixo.	68
Figura 51. Centro de São Paulo ao amanhecer.	73
Figura 52. Margem da represa da Billings.	73
Figura 53. Caminhão do lixo em frente ao Morumbi.	74
Figura 54. Caminhão em frente ao Palácio do Governo.	74
Figura 55. Chegada do caminhão à rua do Triunfo.	75
Figura 56. James se interessa pela bolsa do gari.	76
Figura 57. James e Sater na porta do Soberano.	77
Figura 58. Sequência no Soberano.	79
Figura 59. Alto do prédio da pensão.	81
Figura 60. Glória estende roupas no varal.	82
Figura 61. Glória acompanha a execução da música.	83
Figura 62. A câmera se aproxima de Glória.	83
Figura 63. Glória, violeiro e James na laje.	84
Figura 64. James e Glória dançam na laje.	86
Figura 65. Prostitutas olham Glória com reprovação.	86
Figura 66. Glória após ser rejeitada por James. Hotel Escala ao fundo.	86
Figura 67. Frente da sala de exibição quando James chega à pensão.	88
Figura 68. Frente da sala de exibição quando Glória sai para levar as crianças.	88
Figura 69. A câmera se aproxima do rosto da personagem.	89
Figura 70. Belfiore chega para cobrar o aluguel.	93
Figura 71. Belfiore se aproxima da mulher para propor uma troca.	93
Figura 72. Boneco Oscar.	93
Figura 73. Homem pintado faz gesto com as mãos.	94
Figura 74. Belfiore, James e Sater chegam à casa da Guarapiranga.	95
Figura 75. Belfiore, Aspásia e Eustáquio.	96
Figura 76. Quarto da Mãe.	97
Figura 77. Retrato posicionado para receber os visitantes.	98
Figura 78. Retrato de casal na sala.	98
Figura 79. Aspásia volta sua atenção ao visitante.	100
Figura 80. James apresenta Aspásia e Sater.	101
Figura 81. Verônica e Belfiore riem juntos.	103
Figura 82. Verônica ao ouvir o chamado da Mãe.	103
Figura 83. Sequência da refeição de restos servida na casa da Mãe.	107
Figura 84. Mãe busca restos de comida no restaurante.	108
Figura 85. Verônica chuta a Mãe.	111
Figura 86. Balde com restos de comida.	112
Figura 87. Eustáquio toca Aspásia.	113
Figura 88. Aspásia se cobre após ouvir a irmã.	113
Figura 89. Verônica no carro com Eustáquio.	113
Figura 90. Verônica estende a mão para que Aspásia saia do carro.	115
Figura 91. Verônica se joga para trás após ser abraçada por Eustáquio.	115

Sumário

Introdução	10
Capítulo 1 – <i>Aopção</i> e a trajetória das mulheres do campo em direção à cidade.....	25
A primeira Rosa - trabalho no campo	31
Primeira Rosa - almoço.....	32
Primeira Rosa - pagamento.....	33
Segunda Rosa - apresentação.....	35
Primeira Rosa - casa	35
Segunda Rosa - programa	38
Segunda Rosa - capela	41
Primeira Rosa - circo	43
Primeira Rosa - programa	48
Segunda Rosa - no posto.....	51
Primeira Rosa - de volta à estrada	51
Primeira Rosa - fuga e encontro com outras Rosas	54
Terceira Rosa - apresentação	56
Segunda Rosa - fuga para São Paulo	59
Terceira Rosa - São Paulo.....	62
As Rosas se encontram - boate	63
Terceira Rosa - de volta às ruas	66
Sequência final - manchete de jornal e lixo	67
Capítulo 2 - <i>As bellas da Billings</i>: as mulheres e a Boca do Lixo	70
Notas sobre <i>As bellas</i> e a Boca	72
O lixo e a cidade	73
Soberano: uma viagem no tempo.....	76
Glória: trabalho doméstico e prostituição	80
Andanças pela cidade: James procura sua família.....	91
Família, mulheres em cena e ruínas	95
Mãe e filhas: entre conflitos e formas de sobrevivência.....	110
Dos restos também se faz festa	116
Considerações finais	119
Referências bibliográficas.....	122

Introdução

Neste trabalho, buscamos analisar e compreender os filmes *Aopção ou As rosas da estrada* (1981) e *As bellas da Billings* (1986), ambos dirigidos por Ozualdo Candeias (1922-2007), a partir de uma perspectiva feminista e de gênero, com olhar direcionado, principalmente, para as personagens femininas.

A delimitação dos objetos de estudos foi feita tendo a obra do diretor como ponto inicial. Ou seja, primeiro escolhemos Candeias, depois os filmes. Este caminho começou a ser traçado antes do ingresso formal no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS), enquanto aluna especial na disciplina “Análise fílmica”, ministrada pelo professor Fábio Uchôa. A partir do primeiro contato com o filme *Zézero* (Ozualdo Candeias, 1974), considerando a representação fora dos padrões estéticos e narrativos comuns ao cinema em moldes clássicos, começou a ser trilhada a jornada desta dissertação. Assistidos quase todos os filmes de Candeias, já que alguns não estão mais disponíveis, selecionamos *Aopção* e *As bellas* por conta da presença marcante das personagens femininas e pelo recorte temporal, que engloba momentos distintos da produção cinematográfica brasileira, especialmente da Boca do Lixo, embora apenas cinco anos separem o lançamento dos dois longas.

A dissertação será composta por dois capítulos: “*Aopção* e a trajetória das mulheres do campo em direção à cidade” e “*As bellas da Billings*: as mulheres e a Boca do Lixo”. Ambos se dedicam a analisar os momentos de destaque das personagens femininas, por meio da análise fílmica e sob uma perspectiva feminista e de gênero, utilizando principalmente os conceitos de “sujeito do feminismo” e “tecnologia de gênero”, de Teresa De Lauretis (2014). Paralelamente, buscamos identificar traços característicos do estilo de Candeias na construção das cenas e das personagens analisadas, estabelecendo diálogos com sua obra documental, no Capítulo 1, e com as produções da Boca do Lixo, notadamente no Capítulo 2.

Posto isso, é preciso falar de Ozualdo Ribeiro Candeias. Profissional de cinema, ligado especialmente à produção da Boca do Lixo, em São Paulo, trabalhou como diretor, fotógrafo, cenógrafo, iluminador, ator, entre diversas outras funções. Iniciou como autodidata, comprando uma câmera e alguns livros técnicos que lhe despertaram ainda mais interesse. No início dos anos 1950, ainda sem formação na área, foi trabalhar como uma espécie de ajudante geral nos estúdios da Maristela. Lá conheceu Eliseo Fernandes, que o incentivou a ingressar no Seminário de Cinema do MASP, onde estudou de 1955 a 1957 (UCHÔA, 2017). Em 1955, lançou seu primeiro curta *Tambaú, cidade dos milagres*. A partir daí, durante as décadas de 1950 a 1970,

na esteira das leis de obrigatoriedade de exibição do “complemento nacional” nas sessões de filmes estrangeiros, trabalhou em diversos cinejornais como *Bandeiras da Tela*, *Notícias Catarinenses* e *Marcha para o Oeste*, além de realizar documentários institucionais, como *Polícia feminina* (1960), *Rodovias* (1962) e *Casas André Luiz* (1967). Em 1967, lançou também seu primeiro longa-metragem de ficção *A margem*, sempre elencado entre os melhores do cinema brasileiro e considerado por alguns como inspiração para o Cinema Marginal (AUTRAN, 2002). A respeito disso, é importante salientar, Candeias foge aos rótulos, sendo impossível encaixá-lo completamente em um grupo ou movimento.

Ainda nos anos 1960, dirigiu *O acordo* (1968) e *Meu nome é Tonho* (1969). Na década seguinte, fez os longas *A herança* (1971), *Caçada sangrenta* (1974), dois médias-metragens, o já citado *Zézero* (1974) e *Candinho* (1976), os curtas *Uma rua chamada Triumpho 1969/70* (1971), *Uma rua chamada Triumpho 1970/71*, *Bocadolixocinema ou Festa na Boca* (1976) e *Visita ao velho senhor* (1976), e os vídeos *O desconhecido* (1972) e *História da Arte no Brasil* (1979). Além disso, trabalhou como diretor de fotografia e câmera nos filmes *A noite do desejo* (Fauzi Mansur, 1973) e *Ninfas Diabólicas* (John Doo, 1978), entre outros.

Nos anos 1980, lançou o longa *A freira e a tortura* (1983), o média *Senhor Pauer* (1988), além dos filmes escolhidos como objeto de estudo deste trabalho *Aopção ou As rosas da estrada* (1981) e *As bellas da Billings* (1987). Além de ter atuado como diretor de fotografia em produções da Boca: *O cangaceiro do diabo* (Tião Valadares, 1980), *Desejos sexuais de Elza* (Tony Vieira, 1982) e *Rastros na areia* (Hércules Breseghelo, 1988).

Já nos anos 1990, Candeias ainda dirigiu seu último longa-metragem *O vigilante* (1992) e os vídeos *Lady Vaselina* (1990) e *Cinemateca Brasileira* (1993). As obras dirigidas por Candeias mencionadas acima encontram-se listadas no livro *Ozualdo R. Candeias* (PUPPO, 2002), já seus trabalhos como diretor de fotografia foram pesquisados na base de dados Filmografia Brasileira, no site da Cinemateca Brasileira.

O esforço empreendido por diversos pesquisadores para construir o livro organizado por Eugênio Puppo dá ênfase à obra mais autoral de Candeias. Um esforço para complementar a compreensão de seu legado, buscando seu “período de formação” foi feito por Fábio Uchôa, no artigo publicado em 2017, *O Seminário de Cinema do MASP e a produção documental de Ozualdo Candeias (1955-66)*. Até o momento, pelo que foi levantamos para esta pesquisa, há poucos trabalhos a respeito de sua atuação técnica nas produções da Boca do Lixo, para além das parcerias com David Cardoso.

A diversidade dos trabalhos de Candeias foi comentada pelo crítico Jairo Ferreira, no livro *Cinema de invenção*:

Candeias fez direção de fotografia & iluminação em filmes *hard-core* da Boca do Lixo, lance de sobrevivência & sem preconceito algum. Tudo bem. O trabalho técnico do profissional nada tem a ver com suas mais lúbricas proposições (...) Nada contra. Profissional é profissional. Fiz trilhas sonoras para filmes de consumo & não acho que isso me comprometa em nada. Ao contrário, significou coerência. (1986, p. 49, grifo no original)

Nesse sentido, esperamos com este trabalho apresentar uma contribuição ao identificar referências às produções da Boca do Lixo, nas quais Candeias trabalhou, em suas obras autorais, especificamente em *Aopção* e *As bellas*.

Para que o trabalho chegue a esse ponto, antes precisamos falar da Boca do Lixo, dos anos 1970 a 1980, da produção erótica ao sexo explícito. Para tanto, utilizaremos como principal referência o livro *Boca do Lixo: cinema e classes populares*, de Nuno César de Abreu (2015). O autor utiliza o termo “ciclo da Boca do Lixo” para delimitar a produção cinematográfica oriunda da região da rua do Triunfo e arredores, em São Paulo. Como o próprio título do livro sugere, para Abreu, o principal fator que viabilizou a formação desse polo produtor de cinema, capaz de englobar produção, exibição e distribuição, com características singulares, foi a “afluência de um contingente egresso das classes populares que ali se profissionalizou”. (ABREU, 2015, p. 9)

Este fator é um ponto de partida para entender a complexidade do cinema produzido na Boca do Lixo, vulgarmente denominado “pornochanchada”. Segundo Abreu, a origem desse termo, que possui conotação pejorativa, é fruto de um processo: a boa aceitação do público, das classes populares, levou à aceleração das produções, fator que desencadeou o lançamento de filmes não tão bem acabados. De “comédia erótica”, denominação dada a filmes como *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (Roberto Farias, 1966) e *Adultério à brasileira* (Pedro Carlos Rovai, 1967), passou-se a utilizar a denominação “chanchada erótica” e, posteriormente “pornochanchada”, termo utilizado pela imprensa a partir de 1973 (2015, p. 139-140). O uso generalizado desta definição passou a contemplar tanto obras de produção rápida e mal acabada, quanto aquelas bem elaboradas. (ABREU, 2015, p. 139-140) Segundo Abreu:

De todo modo, a definição tornou-se uma etiqueta, uma pecha, talvez - que “colou”, para um tipo de produção voltada para segmentos populares do público. Pornochanchada agregava o prefixo pornô - sugerindo conter pornografia (conceito sempre conflitante com o de erotismo) - ao vocábulo chanchada (conceito que definia, em geral, produto popular e “mal realizado”) e logo se tornou uma definição genérica para filmes brasileiros que recorriam em suas narrativas, ao erotismo e ao apelo sexual, mesmo que fossem melodramas, dramas policiais, de suspense, aventura, horror etc. Assim,

“pornoanchada” passou a designar (indiscriminadamente) um certo modelo de filmes como se fosse um gênero. (ABREU, 2015, p. 140)

Buscando não aderir à generalização do termo “pornoanchada”, neste trabalho escolhemos utilizar “produção da Boca”, ou expressão similar, para tratar os filmes produzidos ali. A fim de explicar as razões para esse cinema ter sido tão bem aceito na época, Nuno apresenta o processo de formação, influência e antecedentes da Boca, citando a predominância dos grandes estúdios de cinema em São Paulo nos anos 1950, as leis de incentivo e os movimentos políticos dos anos 1960 mundo afora e sua importância para a produção cultural do Brasil, aspecto que destacamos aqui por ir ao encontro dos interesses deste trabalho. Segundo Abreu:

Os movimentos vindos das metrópoles internacionais - os ecos de Maio de 68 na França, a rebeldia pacifista da juventude americana contra a Guerra do Vietnã, a contracultura do movimento *hippie* e *antiestablishment*, as drogas lisérgicas, a “revolução” sexual e a liberação feminina, entre outros - encontraram o Brasil cindido de resistência (luta armada e luta cultural) ao regime militar, que exercia forte repressão em todas as esferas, especialmente a censura aos meios de comunicação de massa e à produção cultural, e promovia a intervenção estatal nos processos produtivos da arte e da cultura. Todas as relações sociais são, de certa forma, “politizadas”. Neste ambiente, a produção cultural teve de aprender a viver, com a cabeça no divã, transitando entre a cultura de massa e a cultura de resistência.

Ao longo da década, a potência transformadora das propostas estéticas (e políticas) do CPC da UNE, do Cinema Novo e do Cinema Marginal, dos teatros de Arena e Oficina e do Tropicalismo, movimentos de forte impacto artístico e cultural nos anos 1960, foi-se diluindo sob a vigência do AI-5 e a violência do regime militar. (ABREU, 2015, p. 15)

Para seguir o recorte da pesquisa, entre os movimentos citados acima, consideramos importante enfatizar aqueles relacionados aos direitos das mulheres, abordando-os no contexto brasileiro. Para isso, utilizaremos os livros *Breve história do feminismo no Brasil*, de Maria Amélia de Almeida Teles (1999), e *Uma história do feminismo no Brasil*, de Célia Regina Jardim Pinto (2003), nos quais as autoras traçam um panorama da condição das mulheres e suas lutas. Teles aborda o tema desde o Brasil Colônia até o início dos anos 1990, enquanto Pinto se concentra no século XX, desde as primeiras décadas até a virada do milênio. Tendo em vista os objetos de estudo, iniciamos citando a primeira menção a respeito dos direitos da mulher no campo, já que esse aspecto será abordado no Capítulo 1.

No período pós-guerra, a partir de 1945 até o golpe militar de 1964, observou-se um esforço organizativo das mulheres, que se reuniam em ligas, associações e comitês, visando sua

participação na consolidação da democracia e na conquista de direitos profissionais, políticos e culturais. Segundo Teles:

Temos de lembrar mulheres como Angelina Gonçalves, operária comunista assassinada no 1º de Maio de 1950, no Rio Grande do Sul, e Zélia Magalhães, também comunista, assassinada no Rio de Janeiro em 1949, em um comício contra a Lei de Segurança Nacional. As mulheres trabalhadoras reivindicavam a extensão dos direitos trabalhistas às mulheres no campo, organizavam campanhas pela sindicalização da mulher e para que elas participassem também nas direções de sindicatos. Em 1963 realizou-se o Encontro Nacional da Mulher Trabalhadora. Foi defendido salário igual para trabalho igual e seu temário tratava, entre outras coisas, da aplicação efetiva das leis sociais e trabalhistas a favor da mulher.

Lutava-se contra as discriminações em relação à mulher e pelos seus direitos, em especial pela reforma do Código Civil, propondo-se então a anulação dos artigos discriminatórios à mulher casada. Questões relativas à libertação da mulher, como autonomia, controle da fertilidade, aborto, sexualidade, não eram sequer mencionadas.” (TELES, 1999, p. 51)

Citamos o assassinato dessas mulheres, seguindo o destaque dado pela autora, para enfatizar que a luta das mulheres por direitos sempre sofreu muita resistência. Ainda segundo Teles, com o golpe de 1964, os movimentos por direitos mais específicos às mulheres praticamente sumiram no país. Todavia, apesar da invisibilidade, elas seguiram lutando contra a ditadura, unindo-se inclusive à luta armada contra a ditadura civil-militar.

Paralelamente, a partir início dos anos 1970, com o crescimento da produção industrial, a valorização de terrenos e a intensificação do fluxo migratório, do qual trataremos no Capítulo 1, as empresas deixaram de construir as vilas operárias, destinadas a abrigar as famílias dos funcionários e localizadas bem próximas ao local de trabalho. Com isso, os custos de moradia, transporte e serviços básicos foram transferidos para o próprio trabalhador. O aumento dessa despesa impactou significativamente na qualidade de vida e no poder de compra de milhares de famílias, levando mulheres da periferia, principalmente na capital paulista, a se organizarem em clubes de mães e donas de casa e associações de bairro. Conforme Teles:

Suas primeiras preocupações foram manifestadas em cartas públicas, lidas primeiramente em algumas paróquias, durante as missas de domingo. Falavam do custo de vida, dos baixos salários e da creche. Esses grupos de mães chegaram a ir até algumas autoridades para exigir as soluções necessárias. Foram mal recebidas e muitas vezes policiais “infiltrados” passaram a rondar os bairros onde elas moravam. Todo cuidado era pouco. Elas receberam o apoio de alguns padres e freiras. As organizações políticas da esquerda também procuravam dar orientação política a esses movimentos, deslocaram alguns militantes dos centros para as periferias. Mas o importante é que elas, corajosamente, começaram a falar de seus problemas. O principal deles era a

necessidade de trabalhar fora, para ajudar na manutenção da família. (TELES, 1999, p. 75)

A partir da organização em torno de direitos para seus filhos e dignidade para a família, essas mulheres se articularam na luta contra a carestia, que deu origem, no final da década de 1970, ao Movimento do Custo de Vida, uma das maiores mobilizações de massa realizadas após 1964. Evento histórico pouco estudado que, nos últimos anos, tem sido alvo de pesquisas acadêmicas devido ao protagonismo feminino. Segundo Teles, foi nesse momento que as mulheres dos movimentos populares começaram a ter contato com o feminismo, cuja organização em grupos, no Brasil, data de 1972 (PINTO, 2003, p. 49). As feministas passaram a frequentar os bairros, vinculadas a grupos de esquerda ou às paróquias. Apesar da crescente sensibilização das mulheres aos problemas relacionados à sua existência no mundo como mulher, Teles explica que havia resistência dentro das próprias organizações:

Dirigentes políticos ou religiosos do bairro cercavam as feministas para impedi-las de falar sobre sexualidade, violência sexual e doméstica, aborto e, enfim, tudo o que envolve mais de perto a condição feminina, a pretexto de que tais questões “só dividem o movimento operário”, enfraquecendo a luta conjunta pelas transformações sociais. Na realidade, só se permitia o debate limitado ao trabalho doméstico, à educação das crianças, à discriminação no trabalho e, no mais, a questões gerais. O estupro era uma palavra quase proibida, só usada nos meios policiais. Os próprios militantes de esquerda chegavam a afirmar que ele ocorria apenas nos países da Europa. (TELES, 1999, p. 76)

Célia Pinto também dá ênfase a esse aspecto ao apontar que:

O feminismo brasileiro nasceu e se desenvolveu em um difícilíssimo paradoxo: ao mesmo tempo que teve de administrar as tensões entre uma perspectiva autonomista e sua profunda ligação com a luta contra a ditadura militar no Brasil, foi visto pelos integrantes desta mesma luta como um sério desvio pequeno-burguês. (PINTO, 2003, p. 45)

Apesar disso, as autoras apontam que a urgência dessas discussões, vindas das próprias mulheres, acabou por romper as barreiras impostas pelas organizações das quais elas participavam e pelos mecanismos de censura da ditadura em curso. A partir de 1975, fortalecidas pela instituição do Ano Internacional da Mulher, por iniciativa da ONU, as ideias feministas passam a ter apelo junto à opinião pública, colocando em pauta a igualdade de direitos e problematizando a submissão da mulher. Enquanto em outros países a iniciativa da ONU foi vista com desconfiança, no Brasil ela serviu como instrumento legal para tornar

público o debate antes relegado a grupos fechados. “A iniciativa da ONU foi particularmente importante para as mulheres brasileiras por ter propiciado um espaço de discussão e organização numa conjuntura política marcada pelo cerceamento das liberdades democráticas.” (TELES, 1999, p. 85)

Data também de 1975 a primeira edição do jornal *Brasil Mulher*, responsável por abrir a imprensa às questões específicas das mulheres. O marco deste ano é bastante significativo, sendo considerado por Célia Pinto “o momento inaugural do feminismo brasileiro” (2003, p. 56). Teles, por sua vez, afirma que a partir daí “estão tecidos os primeiros fios de uma rede que vai se estender por todo o território nacional, e a questão da mulher se transformará em tema de debates e discórdias político-partidárias, eleitorais e públicas.” (1999, p. 89)

Citando novamente as mulheres do campo, Teles comenta que, a partir de 1980, as trabalhadoras rurais passaram a se reunir em encontros regionais e até nacionais, discutindo sobre as condições de trabalho precárias às quais são submetidas, a dupla jornada de trabalho, a raridade do trabalho com carteira assinada e a dificuldade de conseguir a aposentadoria, então só concedida após os 60 anos, com a condição que a mulher não fosse casada.

Em relação à discussão sobre a sexualidade, que ganhou mais espaço na época, e tão presente nos filmes da Boca, Teles enfatiza a dificuldade enfrentada pelas mulheres em falar sobre o assunto. Seja por se tratar de um tabu ou por terem diante de si tantas outras dificuldades, como o custo de vida, a ditadura, a moradia, o debate sobre o prazer da mulher e os direitos ao corpo, segundo a autora, ficava sempre mais restrito aos grupos assumidamente feministas, com pouco envolvimento dos movimentos populares. O tema mais próximo disso, cuja discussão era capaz de unir movimento de esquerda, feministas e igreja, era a luta contra a imposição de uma política de controle de natalidade, propiciada pela chegada e popularização da pílula no Brasil.

Por outro lado, se os movimentos feministas e de mulheres, no Brasil, não conseguiam abordar de forma ampla a questão da sexualidade, a produção cinematográfica da época se apropriava do tema, em especial na Boca do Lixo. Conforme explica Nuno César de Abreu:

Se a pornochanchada, em seu conjunto (abrigoando todos os gêneros) podia ser cinema malfeito voltado a um segmento forçado a manter-se em contato crítico com a realidade do país, por outro lado, respondia a uma ansiedade social, por assim dizer, no terreno da sexualidade - um fenômeno internacional. O sexo estava na cabeça de todo o mundo, nos anos 1970, e tais filmes *refletiam e comercializavam* este “clima” excitante, atuando na vida brasileira pela via do deboche (que apareceu como biscoito intelectual mais fino, na rebeldia estética do Cinema Marginal). Os filmes traziam para o universo das representações populares a chamada “revolução sexual” em

curso desde os anos 1960, e, nela, a liberação feminina, o elogio do erotismo e do prazer, as modificações na esfera dos costumes e dos comportamentos - atitudes liberadas quanto a sexo, moda, drogas etc. Enfim, um aparente processo de desrepressão. (ABREU, 2015, p. 165, grifo no original)

Esses temas, que poderiam gerar avanços em relação às questões femininas, adquirem contornos próprios no cinema da Boca do Lixo, acabando por reafirmar os valores patriarcais a serem contestados. Conforme explica Abreu:

Não obstante seu papel “revolucionário” na tematização da sexualidade, a pornochanchada era “racista, preconceituosa, reacionária e misógina”. Apesar da farta (e superficial) exposição de temas eróticos, as soluções das tramas ou o equilíbrio das narrativas davam-se com a prevalência das instituições: o casamento, o casal monogâmico, a união da virgem ou da moça fiel e romântica com o herói, a punição dos infiéis. Tudo parecia mudar para continuar como estava. Poderíamos dizer que, no campo da representação do comportamento sexual e erótico, estava ocorrendo uma “liberação conservadora”. (ABREU, 2015, p. 166)

Embora concordemos com as afirmações do autor, consideramos importante evitar a generalização em torno do conservadorismo absoluto nas produções da Boca. É preciso levar em conta a ambivalência dos filmes, a exemplo dos apontamentos feitos por José Mario Ortiz Ramos, no artigo “Sexualidades em construção” (1983), no qual elenca uma série de filmes que, em suas palavras “subvertem o pornô”, e por Fábio Raddi Uchôa, que também aponta para esse aspecto ao tratar de “sexualidades tangenciais”, em sua tese *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83)*, publicada em 2013.

Ressaltamos esse aspecto, pois é nesse sentido, tendo como referência a ambiguidade, que se torna possível pensar e refletir a respeito dos filmes de Candeias. Assim como sua forma de filmar, que foge aos modelos narrativos convencionais, não há parâmetros fixos para a análise de sua obra. É preciso desconstruir até mesmo o pensamento contemporâneo feminista, que norteia o desejo de elaboração deste trabalho, para compreender obras carregadas de sentidos ambivalentes, talvez até conflituosos.

Outra característica da Boca, que será abordada em especial no Capítulo 2, é o destaque para o corpo feminino. A presença das mulheres é, basicamente, a chave do sucesso para os filmes produzidos ali. Contudo, o foco não estava na performance das atrizes, mas nas formas do corpo, na maneira como eram filmadas, nos gestos e insinuações, que indicavam aprovação do olhar da câmera e da manipulação de sua imagem para excitação, algo que só foi possível dado o momento no qual essas obras se inserem. Conforme explica Abreu:

Para compreender essa “convivência” entre a mulher e a câmera, é preciso que esses filmes sejam inseridos no *contexto* (como se dizia então) brasileiro dos anos 1970, em que a chamada liberação feminina produz contradições que ganham contornos próprios a um país latino-americano subdesenvolvido, com uma sociedade patriarcal, e se vê enfrentada por um resistente machismo - também prenhe de contradições. A convivência talvez fizesse parte da própria liberação feminina, como atitude afirmativa. (ABREU, 2015, p. 172, grifo no original)

Vindas do interior ou de bairros mais humildes da capital, com o sonho de se tornarem estrelas de cinema, a maior parte das atrizes a estrelarem os filmes da Boca, e foram muitas, caíram no esquecimento. Entre as de maior destaque estão aquelas que posaram para revistas masculinas, onde conseguiram alcançar outros públicos. Era senso comum, inclusive, que as “atrizes da pornochanchada” não sabiam atuar, cabendo à câmera todo o trabalho. Os depoimentos coletados por Abreu em seu livro, entretanto, apresentam outra perspectiva por parte das atrizes. Helena Ramos, Matilde Mastrangi e Patricia Scalvi, atrizes de grande fama à época, foram convidadas a falar sobre suas carreiras na Boca e relatam um ambiente de profissionalismo e dedicação ao trabalho, mesmo diante da precariedade dos roteiros. (ABREU, 2015, p. 171-180)

Com o avançar da década de 1980, a produção da Boca, antes erótica e com muito menos nudez e sexo do que as propagandas insinuavam, passou rapidamente ao pornô *hardcore*, ou sexo explícito. São diversos os fatores que levaram a essa mudança, considerada o momento de agonia da Boca do Lixo. Segundo Abreu, apesar das previsões da imprensa acerca do esgotamento da fórmula utilizada pelos filmes da Boca, o principal fator responsável pela decadência da produção foi a crise econômica mundial que atingiu todo o país, provocando a diminuição drástica do público e o fechamento de salas. Somou-se a isso a abertura do mercado brasileiro para as importações, incluindo filmes de sexo explícito e o enfraquecimento da Embrafilme nos últimos anos da ditadura militar. Com base nas entrevistas coletadas para sua tese, Abreu completa a lista de motivos:

Os fatores que conduziram ao colapso da “indústria da Boca do Lixo” foram arrolados nos vários depoimentos concedidos para esta pesquisa. Uma extensa patologia foi diagnosticada por vozes diversas, e os vetores apontados incluíram: o esgotamento do modelo da pornochanchada, o fim do prêmio adicional de bilheteria, a pressão americana da Motion Pictures, via seu embaixador (com imunidade diplomática) Jack Valenti, contra as medidas protecionistas; a inflação galopante; o aumento dos preços do ingresso; o contra-ataque das grandes distribuidoras americanas, forçando os exibidores a entrar no comércio de liminares contra a lei de obrigatoriedade (obrigando-os, desse modo, a sair da produção); a fragilidade da aliança com os exibidores e distribuidores; a invasão dos filmes de sexo explícito, disputando o mercado

exibidor da pornochanchada; a “destruição” das salas de exibição dos grandes centros urbanos (também pelo sexo explícito) e, evidentemente, a crise econômica mundial que se abateu sobre o país a partir de 1982. (ABREU, 2015, p. 122)

Tendo passado pelos aspectos considerados mais importantes da Boca do Lixo, sempre visando a relação com os filmes escolhidos como objeto de estudo deste trabalho, apresentamos uma síntese das duas obras.

Aopção ou As rosas da estrada acompanha a trajetória de mulheres trabalhadoras rurais rumo à cidade de São Paulo, em busca de condições de vida melhores que aquelas encontradas no campo. Partindo de diferentes partes do interior, entre caronas e caminhadas pela beira da estrada, a história das personagens se confunde, tendo como ponto de encontro a prostituição e a pobreza. Elas passam por abusos, recorrem a vícios, mas também têm alguns momentos de descontração ao longo de suas jornadas. Lançado em 1981, com produção de baixíssimo orçamento, o longa-metragem começou a ser filmado alguns anos antes. Por esse motivo, carrega muitas características do cinema mais abertamente político, típico da década 1970, e trabalha temas em destaque naqueles anos, como a migração e a condição da mulher trabalhadora rural, além da problematização da prostituição, no campo e na cidade, e críticas, mesmo que discretas, à situação econômica e política do país. Em termos de estética e estilo, possui características da obra autoral e documental de Candeias, mas também carrega influências e até citações diretas à produção da Boca do Lixo.

As bellas da Billings ou da Guarapiranga possui um fio narrativo ainda mais confuso. Tendo como ponto de partida a trajetória do lixo urbano, Candeias retrata toda a sorte de tipos marginalizados que habitam a capital paulista. Pessoas sem moradia estável, prostitutas, vendedores ambulantes, malandros e aspirantes a artistas recém-chegados do interior protagonizam o filme. Toda a narrativa é construída em diálogo, direto e indireto, com a produção da Boca do Lixo e a decadência da região. Lançado em 1986, também com baixo orçamento, o filme se situa no período de agonia da Boca, que vivenciava o impacto da crise econômica e se articulava diante da expansão dos filmes de sexo explícito. Nesse contexto, a obra trabalha a condição da mulher, nas telas e na sociedade.

Em relação à bibliografia sobre a obra de Candeias, utilizamos principalmente a dissertação de Alessandro Gamo, *Aves sem rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias* (2000); a tese de Angela Aparecida Teles, *Cinema e cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92)* (2000), e o artigo “Cinema, cidade e memória: a rua do Triunfo” (2009), e a já citada tese de Fábio Uchôa, *Perambulação, silêncio*

e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83) (2013), além de diversos outros artigos. Nestas obras a respeito do diretor, encontramos referências e caminhos a serem mais explorados.

A partir disso, neste trabalho, nos dedicamos a analisar a representação das personagens femininas, ligando a análise estética às questões de gênero e classe. Apontamentos sobre a estética e a classe social (embora não com esse termo) representada nos filmes de Candeias já têm sido trabalhadas pelos estudiosos de sua obra. O que acrescentamos aqui é a categoria gênero, para pensar especificamente a representação feminina.

Para tratar essa representação, elegemos a pesquisadora brasileira Heleieth Saffioti e a italiana Teresa De Lauretis como principais referenciais teóricos. Saffioti (1934-2010) foi uma socióloga marxista, pioneira nos estudos feministas no Brasil. Utilizamos sua obra especialmente para embasar a utilização dos termos “gênero” e “patriarcado”. A escolha por esse referencial é abertamente por preferência às pesquisadoras brasileiras, mais próximas dos objetos de estudo deste trabalho. Teresa De Lauretis é linguista e uma das principais referências teóricas para os estudos de gênero no mundo. Optamos por sua obra, em especial, os conceitos “tecnologia de gênero” e “sujeito do feminismo”, por serem categorias de análise que dialogam de maneira coerente com os filmes escolhidos, oferecendo ferramentas para refletir sobre as questões a serem lidas por trás da tecnologia de gênero cinema.

No livro *Gênero, patriarcado e violência* (2004), Saffioti realiza um levantamento panorâmico dos usos e definições dos termos “gênero” e “patriarcado” e defende a utilização de ambos, concomitantemente, para o fortalecimento das análises sobre a condição da mulher. Segundo ela, o conceito de gênero não significa, necessariamente, a desigualdade entre homens e mulheres. Embora seja fruto de muitas discussões e discordâncias, há consenso em afirmar que “o gênero é a construção social do masculino e do feminino”. (SAFFIOTI, 2004, p. 44) A partir disso, já que não há desigualdade a priori no conceito de gênero, o uso do termo patriarcado, como categoria de análise auxiliar, é crucial.

Patriarcado pode ser definido, basicamente, como um sistema hierárquico de dominação dos homens sobre as mulheres, fruto de um pacto masculino para assegurar a opressão das mulheres. Amparada em Carole Pateman (1993), Saffioti explica que o conceito de patriarcado é o único que se refere diretamente à sujeição da mulher, de forma que sua utilização pela teoria feminista cumpre o papel de trazer à tona o direito político dado aos homens, pelo simples fato de serem homens. (2004, p. 55) Ou seja, nomear o regime atual de relações homem-mulher como patriarcado é importante para que a desigualdade dessa relação seja combatida. Essas

relações ultrapassam o âmbito privado, da família, e se estendem para a esfera pública, do Estado.

A autora trata também de situar historicamente esses termos. Segundo explica, com base nos estudos de Gerda Lerner (1986), o patriarcado é um modo de organização da sociedade que levou milênios para se estabelecer, tendo enfrentado forte resistência das mulheres:

Se a contagem for realizada a partir do começo do processo de mudança, pode-se dizer que o patriarcado conta com a idade de 5.203-4 anos. Se, todavia, se preferir o cálculo a partir do fim do processo de transformação das relações homem-mulher, a idade dessa estrutura hierárquica é de tão-somente 2.603-4 anos. Trata-se a rigor, de um recém-nascido em face da idade da humanidade, estimada entre 250 mil e 300 mil anos. Logo, não se vivem sobrevivências de um patriarcado remoto; ao contrário, o patriarcado é muito jovem e pujante, tendo sucedido às sociedades igualitárias. (SAFFIOTI, 2004, p. 60)

Essa perspectiva histórica, baseada na paleontologia e na antropologia, é crucial para refletir sobre a ordem patriarcal vigente em nossa sociedade, colocando-a como elemento atual e abrindo caminho para problematizar a alteração causada por ela na divisão de gênero.

Ainda segundo Saffioti, gênero é muito mais amplo: “embora o conceito não existisse, o gênero, concebido como significado do masculino e do feminino sempre esteve presente” (2004, p. 60), ou seja, tem pelo menos 250 mil anos. Lembrando que gênero, a priori, não significa desigualdade. A desigualdade é construída dentro da sociedade patriarcal. Conforme a autora, o conceito de gênero foi elaborado em 1968 por Robert Stoller e difundido, tomando a forma de “estudos de gênero”, a partir de 1975, por Gayle Rubin. No Brasil, os estudos de gênero se disseminaram nos anos 1990, com a tradução do artigo *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*, de Joan Scott (1995). O uso do termo gênero é importante para negar o essencialismo biológico do sexo, pois carrega uma perspectiva social e histórica.

Seguindo a linha dos estudos de gênero, abordaremos os conceitos “tecnologia de gênero” e “sujeito do feminismo”, elaborados por Teresa De Lauretis. No mesmo sentido apontado por Saffioti, no artigo “Tecnologia do gênero” De Lauretis (1994) argumenta sobre a importância do conceito de gênero e as limitações de pensá-lo apenas como diferença sexual. Segundo ela:

A primeira limitação do conceito de diferença sexual é que ele confina o pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de oposição universal do sexo (a mulher como diferença do homem, com ambos universalizados; ou a mulher como diferença pura e simples e, portanto, igualmente universalizada), o que torna muito difícil, se não impossível, articular as

diferenças entre mulheres e Mulher, isto é, as diferenças entre as mulheres ou, talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres.” (p. 207)

Este trecho apresenta um preâmbulo do conceito de sujeito do feminismo, que será proposto pela autora, assinalando a urgência de pensar o sujeito mulher como múltiplo e movente. Tal forma de pensamento, segundo ela, só é possível se abandonarmos a ideia de diferença sexual, que opõe homem e mulher e iguala todas as mulheres e todos os homens, confinados no aspecto biológico. Nesse sentido, De Lauretis explica:

Uma segunda limitação do conceito de diferença sexual é que ele tende a reacomodar ou recuperar o potencial epistemológico radical do pensamento feminista sem sair dos limites da casa patriarcal. (...) Por potencial epistemológico radical quero dizer a possibilidade de conceber o sujeito social e as relações da subjetividade com a socialidade de uma outra forma: um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito ‘engendrado’ não só na experiência das relações de sexo, mas também nas relações de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido.” (1994, p. 207-208)

Neste ponto, De Lauretis traz para a discussão outro aspecto importante para nossa análise, que é o de classe. Gênero, por ser também uma construção social, se articula com as categorias de raça e classe para compreensão dos sujeitos na sociedade, em especial as mulheres.

Em busca de definir o conceito de sujeito do feminismo, De Lauretis faz comparações entre o conceito de ideologia (Althusser) e o de gênero, para explicar o que chamamos ideologia do gênero. Pensando, então, o gênero como ideologia, afirma que “o gênero tem a função (que o define) de constituir indivíduos concretos em homens e mulheres”. (1994, p. 213) Saffioti (2014) também cita o conceito de ideologia de gênero como responsável por naturalizar atribuições sociais baseadas na diferença sexual, processo que se realiza dentro dos domínios da sociedade patriarcal.

A ideia de “dentro” e “fora” da sociedade patriarcal também é importante para a compreensão do sujeito do feminismo, que é, nas palavras de Carla Maia “posicionado e não fixo e estável”. (2015, p. 18) Este sujeito, proposto por De Lauretis, deve ser pensado sem a ideia de uma essência feminina, ou de feminilidade. Segundo ela:

é um sujeito cuja definição ou concepção se encontra em andamento, neste e em outros textos críticos feministas: e, insistindo neste ponto mais uma vez, o sujeito do feminismo, como o sujeito de Althusser, é uma construção teórica (uma forma de conceitualizar, de entender, de explicar certos processos e não

as mulheres). Entretanto, assim como o sujeito de Althusser que, estando totalmente ‘na’ ideologia, acredita estar fora e livre dela, o sujeito que vejo emergir dos escritos e debates correntes dentro do feminismo está ao mesmo tempo dentro e fora da ideologia do gênero, e está consciente disso, dessas duas forças, dessa divisão, dessa dupla visão. (1994, p. 217)

A capacidade deste sujeito do feminismo de se situar tanto dentro quanto fora do gênero e da representação se apoia nas contradições da sociedade patriarcal, que motivam as mulheres a se posicionarem ora dentro, ora fora da ideologia de gênero. Conforme De Lauretis:

A discrepância, a tensão e o constante deslize entre, de um lado, a Mulher como representação, como o objeto e a própria condição da representação e, de outro lado, as mulheres como seres históricos, sujeitos de relações reais, são motivadas e sustentadas por uma contradição em nossa cultura, uma contradição irreconciliável: as mulheres se situam tanto dentro quanto fora do gênero, ao mesmo tempo dentro e fora da representação. (1994, p. 217-218)

Quando trata de Mulher, com letra maiúscula, a autora se refere ao modelo ideal de mulher, a uma essência feminina que seria inerente a todas as mulheres, enfim, a um papel de gênero predeterminado a todos os seres identificados, ao nascer, como do sexo feminino.

Estas predeterminações são construídas na sociedade patriarcal por meio de tecnologias sociais, responsáveis por representar e incentivar a performance de determinados comportamentos, formas de vestir, falar, de estar no mundo. Segundo ela “o gênero, como representação e como autorrepresentação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana.” (DE LAURETIS, 1994, p. 208)

A partir dessas afirmações, De Lauretis completa que essas tecnologias são sociais e de gênero. Assim, como o cinema é, em sua essência, imagem e representação do real, tem um papel importante no sentido de afirmar ou desconstruir padrões de gênero, subjetividades, comportamentos e relações sociais. Neste sentido, Maia comenta o texto de De Lauretis em sua tese de doutorado intitulada *Sob o risco do gênero*:

O cinema, em meio a tudo isso, é uma tecnologia que não apenas dá visibilidade como põe em operação, produz estas desigualdades, ao mesmo tempo em que aponta para a possibilidade de desestabilizá-las. Em outros termos, o cinema afeta o mundo – mais do que reproduzi-lo ou registrá-lo, o cinema trata de “não deixá-lo intacto, de lhe colocar questões, de atrapalhá-lo”. (2015, p. 15)

Nos interessa, pois, articular os conceitos de cinema como tecnologia de gênero e o sujeito do feminismo para refletir sobre os filmes *Aopção ou As rosas da estrada* e *As bellas das Billings*. Trata-se de categorias analíticas que dialogam com o cinema de Candeias, pois não buscam fixar os sujeitos ou as representações em um único lugar. Admitem a presença, em uma mesma obra, de representações dentro dos padrões preestabelecidos e de espaços intersticiais, fissuras, nas quais observamos a “saída” do sujeito do feminismo para um espaço além dos domínios patriarcais, para as margens dos discursos hegemônicos.

No mesmo sentido, no livro *Introdução à teoria de cinema*, Robert Stam dedica um capítulo à influência dos estudos feministas na teoria do cinema. Comentando o conceito de tecnologia de gênero, explica:

De Lauretis sugeriu que o cinema deveria deslocar-se para além da diferença sexual para investigar as diferenças entre as mulheres. O gênero, em seu entendimento, era produzido por várias tecnologias sociais, incluindo a do cinema. Tecnologias sociais complexas - instituições, representações, processos - modelam os indivíduos, destinando-lhes um papel, uma função e um lugar. (STAM, 2003, p. 199)

Desta forma, podemos propor algumas questões para a análise, sempre tendo em vista a ambiguidade da representação e o contexto no qual as obras estão inseridas. Pensando o cinema como tecnologia de gênero, de que forma Candeias representa a mulher? Suas personagens seguem os discursos hegemônicos? Essa representação atua de forma a reforçar a predeterminação da mulher das classes mais baixas ou é capaz de posicioná-la fora deste padrão? De que forma o autor dialoga com a produção da Boca do Lixo e com as representações da mulher produzidas naquele contexto?

Capítulo 1 – *Aopção* e a trajetória das mulheres do campo em direção à cidade

O filme que analisamos neste capítulo é o longa-metragem de ficção *Aopção ou As rosas da estrada*, cujo lançamento foi feito em 5 de outubro de 1981, no Cineclube Bixiga, em São Paulo. Não há registro de que o filme tenha circulado por salas comerciais. Ozualdo Candeias assina roteiro, direção, fotografia, montagem e produção, além de fazer uma pequena participação como ator. As filmagens começaram em 1978, sem qualquer tipo de financiamento. A verba da Embrafilme chegou, ou deveria ter chegado, apenas para a finalização. Acontece que, segundo Candeias (AUTRAN; HEFFNER; GARDNIER, 2002, p. 25), para receber o dinheiro da estatal era preciso possuir “firma jurídica”, coisa que ele não tinha. Precisou, então, pedir favor para um conhecido, que acabou ficando com a maior parte do valor. Assim, *Aopção* foi finalizado também com poucos recursos.

A cópia que utilizamos para a análise foi baixada do site especializado Making off (www.makingoff.org) e possui 87 minutos. Essa versão começa com a imagem do Leopardo de Bronze, prêmio com o qual Candeias foi contemplado na categoria “Melhor Diretor”, no 34º Festival de Locarno, realizado na Suíça, entre os dias 31 de julho e 9 de agosto de 1981. Antes mesmo, portanto, da sessão de lançamento no Cineclube Bixiga. Ressaltamos que a cópia em questão, da qual desconhecemos a origem, não possui uma boa qualidade.

Do elenco que atuou no filme, identificamos o crítico Jairo Ferreira, que interpreta um suposto padre, as lutadoras do circo, Lana Campos e Indiany, e a atriz Carmem Angélica, uma das personagens principais, além do próprio diretor, que aparece no papel de um caminhoneiro. A associação do nome de Carmem à personagem só pôde ser feita a partir do livro fotográfico *Uma rua chamada Triumpho* (2001), composto de registros feitos por Candeias, ao longo dos anos, das pessoas que circulavam pela região da Boca do Lixo. Não foi possível identificar os demais atores listados na ficha filmográfica da Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira. Além disso, é marcante a presença de muitos não atores.

Ao observar *Aopção* sob a luz da carreira de Candeias, podemos considerar esse filme como uma forma de retorno a um dos primeiros trabalhos do diretor: o documentário promocional *Rodovias*, de 1962. Invertendo os pontos de chegada e partida, da cidade para o campo em *Rodovias*, e do campo para a cidade em *Aopção*, o cineasta retoma um caminho já percorrido. O curta-metragem institucional foi feito para o Governo do Estado de São Paulo e tinha como objetivo divulgar a construção de estradas na gestão do governador Carvalho Pinto. O documentário começa com breves imagens da movimentação de pessoas no centro de São Paulo e logo parte para o campo, registrando o trabalho dos camponeses na lavoura. Para ligar

os dois ambientes, a malha viária é o elemento essencial. Assim, dentro do universo narrativo desse institucional, estradas e caminhões tornam-se símbolos de desenvolvimento e progresso. Se em 1962 o foco era a propaganda do governo e o comércio, em *Aopção* o destaque foi deslocado para os trabalhadores do campo, mais especificamente as mulheres. Como observado por Alessandro Gamo em sua resenha sobre *Rodovias*, “Esses camponeses – e não os produtos – chegariam finalmente à cidade em filmes posteriores de Candeias, como *Zézero*, *Candinho*, *Aopção* e *O vigilante*.” (2002, p. 77)

Em *Aopção* os elementos caminhão e estrada são retomados, mas não com o mesmo significado. O longa-metragem começa no campo e acompanha a trajetória de trabalhadoras que, fugindo do pesado e mal remunerado trabalho no corte de cana ou na colheita de cacau, partem para a cidade em busca de condições melhores de vida. Para isso, elas percorrem as rodovias e dependem dos caminhões para se deslocar. Contudo, é preciso pagar pela viagem. Sem dinheiro, seus corpos tornam-se moeda de troca: a alternativa é se prostituírem por caronas e pratos de comida. Ao longo do filme, vemos muitas mulheres pelas estradas e acompanhamos a chegada de algumas delas à cidade de São Paulo. Essas mulheres que encontramos na beira das estradas são as Rosas, denominação atribuída por Candeias no título *Aopção ou As rosas da estrada* e que se tornou uma forma eficiente de referência às protagonistas do filme, já que nenhum personagem recebe nome na narrativa. Em tom de reportagem, as sequências finais registram a concentração de mulheres se prostituindo nas ruas do centro da capital paulista.

Em busca de compreender melhor as possíveis razões da revisitação de Candeias a um de seus primeiros filmes, procuramos observar o diálogo que pode ser traçado entre as duas obras e seus respectivos contextos econômicos e sociais. De 1962, ano de produção de *Rodovias*, até 1978, quando Candeias inicia as filmagens de *Aopção*, ocorrem mudanças significativas na relação entre campo e cidade. O desenvolvimento econômico que faz parte do filme institucional era uma realidade, mas também impulsionou mudanças que não seriam benéficas para os camponeses. A mecanização do campo é uma delas e, entre suas consequências, destacamos: a modificação das relações de trabalho, criando a categoria dos boias-frias; a diminuição drástica da oferta de empregos na lavoura; e a redução dos salários em decorrência da mão-de-obra excedente.

No livro *Boia-fria: acumulação e miséria*, Maria Conceição D’Incão explica detalhadamente o processo de expulsão do trabalhador do campo em decorrência da mecanização que, até o momento de sua pesquisa, tinha tido seu ápice nos anos 1970. Segundo ela, “a tecnologia altamente poupadora de força de trabalho, inicialmente utilizada somente na indústria, inicia sua escalada na agricultura nos anos 1950. O número de tratores empregados

na agricultura paulista sofreu um incremento (...) de 1.721% entre 1950 e 1970.” (INCÃO, 1981 p. 10)

Esse processo de mecanização foi desencadeado pela acumulação capitalista no campo, ou seja, a concentração de terras nas mãos de apenas um proprietário. Os trabalhadores colonos que antes tinham alguma autonomia sobre a terra arrendada na qual cultivavam foram transformados em proletários, contratados como diaristas (ou boias-frias). A instabilidade do emprego e a impossibilidade de plantar para seu próprio sustento levaram, rapidamente, essas pessoas à miséria. A população da região da Alta Sorocabana, estudada por Incão em seu livro, e o ambiente inicial de *Aopção*, filmado em Piracicaba, no interior de São Paulo, são muito próximos. Enquanto a socióloga detalha o processo de dismantelamento do campo, o filme apresenta uma nuance das consequências do desenvolvimento econômico desigual intensificado durante o período que separa os dois filmes.

Além da estreita ligação temática, destacamos as imbricações da linguagem cinematográfica utilizada em *Rodovias*, bem como em outros documentários, e em *Aopção*. No artigo “O Seminário de Cinema do MASP e a produção documental de Ozualdo Candeias”, Fábio Uchôa analisa os filmes do cineasta produzidos entre 1955 e 1966, concluindo que, já nesse período de formação, é possível encontrar o que chama de “traços liminares de um estilo individual em gestação”. Assim, Uchôa sistematiza as formas de manifestação de um estilo próprio de Candeias.

Nesta produção documental do cineasta, as liminaridades diferenciam-se quanto à sua manifestação, dividindo-se entre três linhas de tensão principais: a) a criação de ironias, a partir dos descompassos entre as imagens e a narração em voz over; b) os ruídos narrativos propiciados por *zooms*, movimentos de câmera e enquadramentos não usuais; c) o gosto pelo grotesco e pela experiência visual dos deslocamentos espaciais, por vezes aproximando-se de uma visão de mundo dos personagens. (UCHÔA, 2017, n.p.)

No caso de *Rodovias*, Uchôa observa a presença dos ruídos narrativos causados por *zooms*, panorâmicas bruscas e movimentos de chicote com a câmera, utilizados para romper a estrutura tradicional do documentário expositivo. Essas formas de manifestação do estilo autoral de Candeias que o pesquisador identifica nos filmes documentais também estão presentes, em grande medida, em *Aopção*, e serão retomadas no momento da análise fílmica.

Acrescentamos que traços da linguagem documental, praticada por Candeias em seus anos de formação, também estão presentes, e são subvertidos, em *Aopção*. Observamos o uso da câmera na mão em todo o filme, os planos abertos que enquadram o trânsito de veículos e

entorno, a recorrência a placas de indicação de municípios para reforçar a ideia de deslocamento, além da utilização de pessoas (não-atores) em seus papéis cotidianos e a opacidade do aparato cinematográfico, explicitada pelo registro de interações dos personagens com a câmera. Além disso, se no documentário Candeias rejeitava o didatismo da voz over e dos letreiros explicativos, na ficção o cineasta dispensa o uso de diálogos como ferramenta para explicar as ações e motivações das personagens. Essa característica, aliada à falta de linearidade, contribui para que as histórias das Rosas se confundam. Acreditamos que tal confusão é proposital, pois ajuda a construir personagens pouco individualizadas, capazes de representar uma situação coletiva.

Direcionando novamente nossa atenção para o assunto trabalhado em *Aopção*, gostaríamos de argumentar que há um confronto entre a temática desse filme e seu predecessor *Rodovias*, como se o diretor operasse para romper com os sentidos criados anteriormente. Nesse sentido, lembramos as considerações de Paulo Emilio Salles Gomes, ampliadas por Jean-Claude Bernardet, acerca do filme documental brasileiro. Em 1974, Gomes cunhou expressões para descrever dois temas recorrentes nos filmes documentais do período silencioso produzidos no Brasil: “ritual do poder” e “berço esplêndido” (2016, p. 130). Para a presente discussão nos interessa sobretudo o primeiro aspecto. Gomes referia-se aos filmes que registravam presidentes da República, em paradas militares e outras cerimônias oficiais. Ampliando essa ideia, Bernardet explica que: “A produção cinematográfica brasileira assenta-se num documentário exclusivamente ligado a uma elite mundana, financeira, política, militar e eclesiástica, de que os cineastas são dependentes.” (2009, p. 40) Em seguida, dialogando diretamente com Gomes, afirma que:

podemos aceitar a expressão de Paulo Emilio, deslocando um tanto sua significação: não só quando são filmados presidentes da República ou outras autoridades verifica-se o “ritual do poder”, e não é o assunto que determina o ritual (hipoteticamente poderiam existir filmes referentes a presidentes que não participassem desse ritual), mas o tipo de produção e o enfoque pelo qual é abordado o assunto.

Jornais atuais como o de Primo Carbonari ou o *Canal 100* e suas matérias pagas, ou os documentários patrocinados de Jean Mazon ou I. Rozemberg são simples prolongamentos dessa fase. (BERNARDET, 2009, p. 41)

A partir dessas colocações, por mais que seja possível localizar quebras e rupturas estéticas na obra documental de Candeias – o objetivo comercial da produção sob encomenda, afinal, não elimina sumariamente a inventividade –, não podemos deixar de afirmar que essa produção tinha fins estritamente institucionais. Recuperando, então, nossa ideia de confronto

entre *Rodovias* que, para utilizar a expressão de Gomes está ligado ao “ritual do poder”, a serviço do Governo do Estado de São Paulo, e *Aopção*, filme feito sem patrocínio, com Candeias centralizando quase todas as funções (roteiro, direção, montagem, etc.), observamos na revisitação do tema a subversão não só no que diz respeito ao “ritual do poder”, mas também em relação a si mesmo, à sua própria trajetória. O diretor retoma o assunto “rodovias” trabalhado no filme institucional, mas desloca o foco, dando protagonismo a uma população triplamente marginalizada: boias-frias / mulheres / prostitutas.

Assim, para estudar as personagens femininas de *Aopção*, optamos pela análise cinematográfica, feita em correlação com os estudos de gênero. Utilizamos o gênero, a partir das pesquisadoras, Helleieth Saffioti e Teresa De Lauretis, por se tratar de uma categoria analítica capaz de incluir os estudos sobre as mulheres na história do cinema, sem excluir outras formas de análise ou se isolar delas. Analisar questões de gênero, raça classe, de forma articulada, é fundamental para nossa proposta de estudo sobre *Aopção*, já que o filme trabalha com a representação de mulheres das classes sociais mais baixas e, entre elas, há também uma personagem negra.

Nesse sentido, buscamos observar como o filme posiciona as personagens frente à predeterminação dos lugares que elas podem, ou não, ocupar, de acordo com as regras impostas pelo sistema de gênero e pela classe social à qual pertencem. Mulheres pobres e migrantes, em geral, podem ocupar duas posições preestabelecidas ao chegarem a uma grande cidade: a prostituição ou o trabalho como empregada doméstica. Todavia, consideramos importante analisar o percurso que as personagens fazem, do campo até a cidade, para não simplificar sua representação apenas dentro do modelo estereotipado de “prostituta vitimizada” (RAGO, 1990).

Para isso, nos baseamos no conceito de “sujeito do feminismo”, elaborado por Teresa De Lauretis para entender e explicar os processos pelos quais as mulheres são capazes de se situar, ao mesmo tempo, dentro e fora da ideologia de gênero, conscientes “dessas duas forças, dessa divisão, dessa dupla visão.” (1994, p. 217) A existência dentro e fora da representação, a consciência de que existem os dois lados, segundo a autora, é a própria condição e contradição sobre a qual a teoria feminista se apoia. Sem qualquer um dos lados, o feminismo não existiria.

Assim, a partir das reflexões em torno dos conceitos “sujeito do feminismo” e “tecnologia social de gênero”, buscamos, por meio da análise fílmica, momentos em que as personagens, por meio da construção fílmica, demonstram ter consciência da opressão imposta a elas, quando conseguem se situar, mesmo que apenas por alguns instantes, fora da ideologia de gênero. Também procuramos observar nas cenas analisadas a presença, ou a negação, dos

discursos que produzem e determinam um lugar para a mulher migrante e pobre na sociedade. Além disso, buscamos retomar os elementos elencados por Uchôa (2017) sobre o estilo individual de Candeias nos filmes documentais (descompassos entre imagens e narração over, *zooms*, movimentos de câmera e enquadramentos não usuais etc.), que em *Aopção* aparecem de forma mais radicalizada, para verificar como essas tensões podem ser interpretadas em relação à representação das mulheres. Os trechos analisados foram escolhidos tomando como parâmetro os aspectos descritos acima.

Devido à forma fragmentada como a história das personagens é contada, este capítulo também precisou ser dividido em tópicos para preservar a estrutura da narrativa, sem perder a força dramática e estética decorrente da fragmentação. O filme se concentra, sobretudo, em três Rosas, trabalhadoras do campo que resolvem partir para a cidade de São Paulo em busca de melhores condições de vida. Candeias fragmenta as histórias, recortando-as e entrelaçando-as entre si. A estrada é o elemento utilizado para unir a trajetória dessas mulheres e torná-las representantes de uma condição social mais ampla. Acompanhamos os recortes de suas peregrinações de carona em carona, a entrada forçada na prostituição, a culpa que carregam e os riscos que correm, até que, perto do fim, as três personagens são colocadas numa mesma cena, todas recrutadas por uma cafetina, em uma boate no centro da capital paulista.

Nossa análise, entretanto, começa pelo título *Aopção ou As rosas da estrada*. A palavra “aopção”, grafada junto, cria um neologismo que antecipa o posicionamento crítico da obra em relação às condições socioeconômicas que forçam a entrada das personagens na prostituição. O prefixo de origem grega “a” significa negação, ausência, falta. Ou seja, a elas foi negada qualquer opção/alternativa de uma saída do campo que não passasse pela violação de seus corpos.

A segunda parte do título, *As rosas da estrada*, também tem importância. Nenhum personagem, seja mulher ou homem, possui nome. Assim, tornou-se comum, na literatura que cita o filme, chamá-las de Rosas. Nesse sentido, gostaríamos de propor uma interpretação sobre o sentido dessa denominação. Ao não as nomear, evita-se a individualização/personificação das personagens. Se, por um lado, os estudos feministas têm defendido que é preciso deixar para trás a imagem generalizada da mulher, ou seja a “Mulher com letra maiúscula, a representação de uma essência inerente a todas as mulheres (que já foi vista como Natureza, Mãe, Mistério, Encarnação do Mal, Objetivo do Desejo e do Conhecimento [masculinos], ‘O Verdadeiro Ser-Mulher’, Feminilidade, etc.)” (DE LAURETIS, 1994, p. 217); por outro lado, no caso do filme em questão, o uso da denominação geral “Rosas” destaca as semelhanças nas trajetórias das

personagens, isto é, aquilo que as une, enquanto mulheres do campo que tentam ir além de seus destinos predeterminados.

Por considerarmos “Rosas” uma denominação, qualificação ou adjetivo, e não um substantivo próprio, ao longo do texto optamos pela utilização das preposições contraídas, como por exemplo: “o cabelo da Rosa” e não “o cabelo de Rosa”. Pelo mesmo motivo, quando do início das frases utilizamos o artigo definido, por exemplo: “A Rosa chegou à cidade” e não “Rosa chegou à cidade”.

A primeira Rosa - trabalho no campo

As sequências iniciais nos apresentam à primeira Rosa, personagem interpretada pela atriz Carmen Angélica. Um grupo de pessoas está trabalhando no corte de cana-de-açúcar. Uma panorâmica em plano médio passa pelos trabalhadores, até encontrar a primeira Rosa. Neste momento, ainda não sabemos que se trata de uma das personagens principais, mas sua identidade vai sendo construída gradativamente por meio de pequenos destaques. Ouvimos nitidamente o som dos facões usados pelos trabalhadores. Uma série de planos com enquadramento mais fechado mostra o rosto de cada um, seus chapéus preenchem a tela. A câmera acompanha seus movimentos. Percebemos que há pessoas de idades variadas, de crianças a idosos. Novamente a Rosa recebe um destaque, é a única que tem uma ação além de cortar cana. Ela tira o chapéu, deixando ver melhor o seu rosto, e aparenta mais cansaço que os demais. Ainda com uma das trabalhadoras no quadro, ouvimos o barulho de um trator que invade a banda sonora, abafando o som dos facões. A máquina chega preenchendo o plano apenas com a parte da frente do trator (ver Figura 2). Vemos somente as lâminas de ferro que empurram as canas já cortadas e as colocam no caminhão. Há um cuidado para mostrar somente a máquina, a parte mecânica, sem o motorista, criando uma oposição: trabalhador *versus* trator.

Em seguida, a câmera volta aos trabalhadores, mas os ruídos do trator permanecem. Paralelamente, ouvimos o grito de um gavião, que será repetido em outros momentos. Segundo a sabedoria popular, o gavião pinhel grita quando, por exemplo, avista algum invasor em seu território. Por meio dessa composição de ruídos e imagens intercaladas, Candeias conta cinematograficamente um processo similar ao descrito por Incão (1981). À medida que as máquinas chegam ao campo, e é bom lembrar que as estradas construídas em *Rodovias* auxiliam nesse processo, os trabalhadores vão sendo expulsos. Precisam se mudar para as periferias das cidades e se submeter ao emprego como diaristas, também chamados de boias-frias. A montagem também nos dá a impressão de que, por mais ágil que seja o cortador de cana, não há como competir com a máquina.



Figura 1. A Rosa se destaca dos outros trabalhadores.



Figura 2. Chegada do trator no canavial.

Primeira Rosa - almoço

Logo após o grito do gavião, os trabalhadores fazem uma pausa. O plano fechado em uma marmita nos informa que é a hora do almoço. Com uma panorâmica vertical, a câmera sobe, seguindo o movimento da colher, e vemos que se trata da refeição da Rosa. Há muita ênfase no mastigar, sem nenhum prazer. Escutamos os barulhos das colheres dos outros. Em uma série de planos fechados, vemos os semblantes dos trabalhadores comendo rapidamente e, em um plano um pouco mais aberto, compartilhando a água de um garrafão de vidro, que passa de mão em mão. Na banda sonora, ouvimos os uivos e latidos de um cachorro, o mesmo som utilizado para enfatizar o comportamento brutal do personagem principal de *Zézero* (Ozualdo Candeias, 1972). A exemplo dos elementos citados por Uchôa (2017), os ruídos sonoros não condizem com o que vemos na tela. São inseridos em descompasso com a banda da imagem, funcionando como comentário sobre a situação quase animalesca à qual esses trabalhadores são submetidos: eles almoçam sentados no chão ao lado do canavial, comem suas marmitas frias, pois não há lugar para esquentar e ainda bebem a água quente do galão que passa de boca em boca.

Com um movimento de *zoom out* o quadro se abre. Em primeiro plano, vemos o grupo de trabalhadores no momento da refeição, ao fundo, os veículos que passam pela estrada, bem próxima dali. Os sons dos motores dos caminhões, até então imperceptíveis, invadem a banda sonora, unindo-se às batidas das colheres.



Figura 3. Momento da refeição.



Figura 4. A água compartilhada, bebida direto do garrafão.

Primeira Rosa - pagamento

Terminada a jornada de trabalho, os boias-frias se amontoam no caminhão, também chamado pau de arara, que os leva até uma casa, onde será feito o pagamento do dia. Ouvimos novamente o grito do gavião e a câmera faz um movimento brusco, se aproximando de um dos trabalhadores. Essa movimentação pouco usual, conforme Uchôa (2017), cria um ruído narrativo, que aqui interpretamos como um sinal da relação de exploração à qual esses trabalhadores são submetidos. Novamente, com uma série de planos fechados, há uma ênfase no rosto de cada trabalhador à espera da remuneração. Não há qualquer expressão de alegria no momento do pagamento e agora todos aparentam bastante cansaço. A câmera enquadra a Rosa e, enquanto ela levanta a cabeça, ouvimos outra vez o grito do gavião. Não vemos a pessoa que está pagando as diárias, mas a inserção insistente desse grito de aviso reforça a ideia de explorador *versus* explorado. Nesse sentido, são significativos os dois planos nos quais vemos

os trabalhadores em conjunto (Ver Figura 7). A disposição dos personagens na cena indica um comportamento servil, talvez amedrontado. Chama a atenção, especialmente, o posicionamento de duas mulheres (uma delas, a Rosa): elas estão paradas, eretas, com os pés alinhados e os braços perfeitamente caídos imóveis ao lado do corpo, como autômatos à espera de um comando para se mover.



Figura 5. No final do dia, a volta para casa no pau de arara.



Figura 6. A Rosa aguarda o momento do pagamento.



Figura 7. Trabalhadoras estáticas na cena em que esperam pelo pagamento.

Segunda Rosa - apresentação

A história da segunda Rosa é apresentada em pequenos fragmentos ao longo do filme. Não há retrospecto de sua vida e a personagem já é apresentada trabalhando como prostituta. Ela aparece caminhando perto de alguns galpões. Com uma nitidez artificial, ouvimos o barulho do salto de suas botas no chão. A Rosa avista um caminhoneiro e vai em sua direção, já se conhecem. Ele a pega pela mão e, juntos, partem no caminhão carregado de lenha. Sob o ponto de vista dela, vemos as estradas por onde passam. Eles param em um prédio em ruínas, que identificamos se tratar do Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo, na cidade de São Miguel da Missões, no Rio Grande do Sul. O caminhoneiro faz algumas observações sobre o lugar e fica nítido o desinteresse da Rosa em relação ao que ele diz. Passam em uma borracharia e depois seguem viagem. Vemos mais alguns planos da estrada. Com a câmera parada, vemos alguns veículos passarem rapidamente pela tela. Ainda no mesmo quadro, surgem os trabalhadores das cenas iniciais, entre eles está a primeira Rosa. A impressão que temos, por causa da montagem (já que as cenas foram filmadas em lugares diferentes) é que a segunda Rosa e o caminhoneiro passaram por ali.



Figura 8. Primeira aparição da segunda Rosa.

Primeira Rosa - casa

Após o pagamento, os trabalhadores caminham na beira da pista para chegarem em casa. A Rosa se descola do grupo e seu olhar é atraído pelos caminhões que seguem o sentido contrário de sua caminhada. São os primeiros indícios de sua decisão futura. Começando a tomar consciência da exploração que sofre enquanto trabalhadora, ela olha para a estrada, abaixa a cabeça, põe a mão no queixo, e faz sua primeira fala no filme: “Eita vidinha de merda”. A primeira de pouquíssimas.



Figura 9. O olhar da Rosa é atraído pela estrada.

De longe, vemos a chegada dos trabalhadores a uma vila de casas de pau a pique. Novamente o grito do gavião e os uivos de cachorro são ouvidos na banda sonora, indicando, por meio desse descompasso entre a banda sonora e da imagem, que a Rosa vai enfrentar alguma dificuldade. Com relação à primeira Rosa, até aqui, do ponto de vista de uma análise de gênero, podemos dizer que não há diferença quanto à representação de homens e mulheres, já que no trabalho desenvolvido no campo eles são vistos desempenhando as mesmas funções.

Ao acompanhar a chegada da Rosa em casa, a câmera assume seu ponto de vista e mostra algumas crianças brincando no terreiro, em volta de um poço (ver Figura 10). Em seguida, ela está pegando água do poço. Na banda sonora ouvimos ruídos de uma voz masculina e outra infantil, são vozes irritantes, confusas e repetitivas, que ajudam a criar a atmosfera de um lugar pouco acolhedor. A Rosa aparece lavando roupas e cozinhando em um fogão improvisado no chão, tudo ao mesmo tempo. Nesse trecho, o filme representa a condição mais massacrante da vida da mulher trabalhadora: a dupla ou tripla jornada de trabalho. Além de trabalhar o dia todo no campo, assim como os homens, ao chegar em casa a mulher ainda precisa realizar as tarefas domésticas: preparar a comida, cuidar dos filhos, limpar a casa, lavar e passar roupas, etc. O filme consegue problematizar essas questões ao sobrepor as ações da Rosa cozinhando e lavando roupas. A filmagem é feita com a câmera na mão, movimentos bruscos e planos fechados, ora no rosto da personagem, ora nas mãos, enfatizando as diversas atividades que ela realiza simultaneamente.

Esses sons repetitivos e os movimentos bruscos da câmera, já citados por Uchôa (2017) como característicos da obra individual de Candeias, podem ser pensados como a forma de colocar em cena as dimensões da tecnologia de gênero, atravessada pela questão de classe. Aqui fica explícito o peso da instituição familiar patriarcal sobre o corpo da mulher que, já cansada do trabalho no campo, precisa ainda realizar muitas outras funções domésticas vistas como

“papel da mulher”. Como se trata de uma mulher pobre, essas tarefas são ainda mais pesadas, haja vista que não há sequer água encanada e que o lavar e cozinhar são feitos de maneira improvisada.



Figura 10. Crianças brincam no terreiro da vila de casas dos trabalhadores.



Figura 11. A Rosa tira água do poço.

As vozes irritantes persistem. Em plano fechado, uma mulher mais velha é filmada fumando tranquilamente um cachimbo. Em seguida, em enquadramento similar, aparece Rosa, com sua expressão triste e cabisbaixa. O encadeamento dos planos (ver figuras 12 e 13) cria a ideia de uma projeção do futuro de Rosa, caso ela continue ali: envelhecer e se conformar com a vida que leva.



Figura 12. A mulher mais velha, representando a projeção do futuro da Rosa.



Figura 13. Plano que compõe a ideia de projeção do futuro da Rosa.

Segunda Rosa - programa

De volta à segunda Rosa. Ela e o caminhoneiro descem do caminhão. Há outros caminhões parados ali e ouvimos constantemente o barulho dos veículos que passam pela estrada. Apesar de ser crível a existência dos sons da estrada na cena, percebemos que eles são amplificados de maneira não-realista, inundando toda a banda sonora. A Rosa está usando o chapéu do caminhoneiro. Ela caminha cambaleando e se encosta em uma bomba de gasolina. Ela está visivelmente embriagada, mal consegue parar em pé. Ainda assim, o homem não desiste e a leva quase carregada para um quarto.



Figura 14. O caminhoneiro insiste em levar a Rosa para o quarto.

Os dois estão no quarto. Ainda escutamos os sons da estrada, extremamente altos. Há uma contraposição de planos do homem e da Rosa. A dicotomia é reforçada pela iluminação, ele aparece no breu, enquanto sobre ela há uma luz forte (ver Figura 15). Ele observa a Rosa. Ela cai no colchão dando sinais de que vai vomitar e pede que a luz seja apagada. O homem está satisfeito, indiferente ao fato de ela estar passando mal. Um *fade to black* rápido demonstra que ele apagou a luz. Novamente vemos o caminhoneiro encarando a Rosa, ele retira o chapéu se preparando. Outro plano da Rosa se contorcendo na cama.



Figura 15. O caminhoneiro e a Rosa, plano e contraplano, sombra e luz.

O quadro se abre gradualmente, com um movimento de *zoom out*, até enquadrar da cabeça aos joelhos da Rosa, que está deitada de costas. O caminhoneiro vai se sentar na cama. Os barulhos da estrada se tornam mais espaçados, cedendo lugar aos sons do ambiente, também amplificados, alguns com uma textura áspera, em perfeita sincronia com as imagens. Mesmo quando estão juntos na cena, há sombra sobre o rosto do homem e luz muito clara sobre a mulher. Enquanto ele tira a camisa e empurra a Rosa para levantar seu vestido e tirar sua calcinha, escutamos o som ríspido da remoção das roupas e, depois, da perna dela, que cai inerte depois que o homem retira a peça íntima. Ela fica imóvel, inconsciente. O homem carrega um martelinho na cintura. Ele olha a ferramenta e resolve bater nas nádegas da mulher, dá duas batidas de cada lado, da mesma forma utilizada para verificar se os pneus do caminhão estão bons. O som das batidas também é bastante enfatizado. Ele guarda o martelo, abre o zíper de sua calça e passa as mãos e a boca pelo corpo da Rosa, aparentemente tentando acordá-la com o assédio. Sem sucesso, ele vira de costas para se masturbar. Pelo movimento de suas mãos, vemos que está repetindo o que havia feito com as nádegas da Rosa: bate com o martelo no próprio pênis e ouvimos o mesmo som das batidas. Por fim, ele agarra o corpo inerte da mulher, até cair no chão pateticamente ainda se masturbando. Cada detalhe da cena, que não tem cortes, é importante para representar as situações enfrentadas pelas Rosas em suas jornadas rumo à cidade. Os sons ásperos, o silêncio, os gestos do homem, combinados com a inércia do corpo da Rosa, que emoldura toda a cena, criam uma atmosfera de aflição. Apesar da exposição do corpo, a cena não é erótica. A forma como esse corpo está disposto reforça a vulnerabilidade em que ela se encontra, condição não só dela, mas também de outras mulheres em circunstâncias similares.



Figura 16. Cena no quarto.

Segunda Rosa - capela

Após a cena do quarto há um corte para um plano completamente escuro. A Rosa surge de dentro desse lugar escuro caminhando para a saída e também em direção à câmera. Não é o mesmo local da cena anterior. Ela sai das sombras e vai em direção à luz do sol. Para, olha para o lado e para baixo, leva as mãos ao rosto e, simultaneamente, ouvimos o badalar grave de sinos de igreja. O som é muito alto e não diegético, já que vemos a torre e não há movimentação do sino. Corta para um plano de uma cruz, no alto de uma torre. Com um movimento de *zoom* e uma panorâmica vertical para baixo, o quadro se abre, revelando que se trata de uma capela, na porta da qual está a Rosa. Vemos a personagem de longe, muito pequena diante da capela, cujo formato peculiar e fálico é enfatizado pelo movimento de câmera. A base é baixa, em formato piramidal, e a estrutura do campanário se alonga desproporcionalmente até a torre, onde ficam os sinos. Com um movimento de *zoom* brusco o plano se fecha, enquadrando a Rosa e a cruz na porta. Corta para um plano fechado no rosto da personagem, os sinos param. Com a expressão de tristeza e perturbação, ela se movimenta mecanicamente: olha para o lado, para baixo, para frente e caminha novamente em direção à câmera. Mais um corte, os sinos voltam a tocar e os movimentos bruscos de câmera formam um “L” com uma panorâmica vertical, que

percorre a torre, do alto até a base, seguida de uma panorâmica horizontal, ainda mais abrupta, que desfoca a imagem e é cortada sem que o movimento seja concluído.

O movimento da Rosa, ao sair do ambiente escuro em direção à luz, pode ser associado à sua tentativa de se livrar de algo que a aprisiona. A seguir, quando descobrimos que ela está em uma capela, entendemos que esse aprisionamento pode ser uma culpa moral que ela carrega, muito provavelmente causada por uma criação religiosa católica tradicional. Essa percepção é acentuada pelo soar alto dos sinos e pela presença da cruz, no alto da torre e sobre a cabeça da Rosa. Outro ponto interessante: sem a presença do homem, o breu está dentro da capela, ou seja, no interior do que representa aqui, materialmente, a instituição religiosa e suas normas. Historicamente, como narrado, por exemplo, no livro *Minha história das mulheres* (2007), de Michelle Perrot, a igreja católica tem utilizado suas regras como arma para submeter as mulheres e legitimar o poder, supostamente natural, dado aos homens. O formato fálico da capela, realçado duas vezes pelos movimentos abruptos de câmera, remete a uma história parecida: os valores morais pregados pela igreja não estão a favor da Rosa, nitidamente pequena diante do poder fálico, que é também a religião nessa imagem. Percebemos, mais uma vez, os elementos estéticos que caracterizam o estilo de Candeias (Uchôa, 2017) - o badalar alto dos sinos fora da diegese e os movimentos bruscos - atuando para tensionar a representação da mulher e colocar em cena o peso do discurso institucional religioso que dita ideais de moral e comportamento para mulheres e homens.

Também podemos interpretar essa cena em contraste com a anterior, do programa. Naquele momento, é o corpo inanimado da personagem que recebe destaque. Seu corpo é um objeto, utilizado como moeda de troca, já que não parece haver outra forma de sobreviver e chegar à cidade. Já na cena da capela, conseguimos alcançar uma dimensão subjetiva da Rosa. Percebemos sua aflição, causada pelas experiências de violência vividas, além do sentimento de culpa por se prostituir. Se lá ela era objeto inanimado, aqui ela está viva, porém carregando um fardo por ter que transgredir as regras moralmente aceitáveis de uma sociedade conservadora. Inconsciente, na cena do programa, ou consciente, na sequência da capela, sua vida não é fácil.



Figura 17. Sequência de planos na capela.

Primeira Rosa - circo

Alguns homens estão reunidos em torno de uma carroça para consertá-la. A Rosa chega, há uma diferença nas roupas que ela usa, não são mais as de trabalho das cenas anteriores. Assim sabemos que é domingo, único dia que os trabalhadores do campo têm para descansar. Um dos homens a acompanha, parece ser seu namorado. Eles chegam a uma casa, no quintal há uma criança e a senhora fumando cachimbo (a mesma que citamos anteriormente como uma projeção do futuro da Rosa), provavelmente fazem parte da família. A Rosa se senta ao lado da mulher e da criança. No plano seguinte, vemos o seu namorado alimentando os cavalos. São imagens da vida pacata no campo, nos dias que não são de trabalho.

Em seguida, a Rosa está na porta de uma outra casa. O vizinho, que já vimos durante as cenas do trabalho no campo, a apresenta a uma mulher que trabalha no circo (ver Figura 18). Ele diz que as duas brincavam juntas quando crianças e a Rosa responde que se lembra. Esse

curto diálogo, gravado em estúdio e inserido com uma sincronização razoável, porém sem a preocupação de parecer ter sido captado em som direto, fornece uma informação para refletirmos sobre as diferenças entre as duas mulheres que, na infância brincavam juntas, ou seja, têm uma origem parecida. A princípio, vemos a diferença entre elas pelas vestimentas. Rosa usa apenas vestidos, seja no trabalho (em cima das calças) ou nos dias de folga. Essa mulher, que vem da cidade grande, usa o cabelo curto, calças, blusa de alça fina e uma bolsa a tiracolo.



Figura 18. A Rosa conhece a mulher que trabalha no circo.

Já durante a cena da apresentação, ouvimos o mestre de cerimônias do “Circo Cirandeiro”, que anuncia o espetáculo com as lutadoras: Lana Campos e Indiany. Lana é a mulher a quem Rosa acabara de ser apresentada. O grupo se dirige ao circo. Vemos Lana encontrar Indiany, as duas se cumprimentam efusivamente, de maneira diferente do cotidiano da Rosa. Em contraste ainda maior, a seguir, Lana e Indiany aparecem vestidas de maiô para a luta (ver Figuras 19, 20 e 21). Além disso, ao contrário da feição sempre cabisbaixa da camponesa, as lutadoras conversam com muita desenvoltura com os homens, sem nenhum pudor pela forma como estão vestidas.



Figura 19. Lana Campos e Indiany antes da apresentação.



Figura 20. Lana Campos no ringue.



Figura 21. Indiany no ringue.

Pesquisando sobre as personagens Lana e Indiany descobrimos que elas eram realmente lutadoras profissionais. Em um vídeo encontrado no YouTube¹, Lana comenta que Candeias a procurou para fazer um filme que contaria a história de três mulheres que exerciam profissões vistas como masculinas. Como dito pelo próprio Candeias (AUTRAN; HEFFNER; GARDNIER, 2002, p. 25), suas intenções iniciais para o filme, as quais ele nunca especificou,

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=H4jvLth3Qck&t=2s>

não foram concretizadas. Em nossa análise, a participação das lutadoras no filme ganha importância pois dá impulso à partida da Rosa em direção à cidade de São Paulo.

As lutadoras Lana e Indiany podem ser interpretadas a partir da concepção do “sujeito do feminismo”, proposta por De Lauretis (1994). Elas se encontram ao mesmo tempo dentro e fora da ideologia de gênero que estabelece locais, roupas e comportamentos apropriados para mulheres e para homens. Elas estão dentro da ideologia porque se apresentam enquanto espetáculo, como atração para a plateia, mas também estão fora da ideologia, porque ajudam a construir novas representações de gênero. Nesse contexto, elas ultrapassam o domínio das regras sociais impostas pela sociedade patriarcal porque são lutadoras profissionais e ainda saem em viagem pelo interior do país demonstrando para outras mulheres que é possível ter autonomia e estar além dos espaços tradicionalmente destinados a elas.

Após vermos uma sequência da luta entre Lana e Indiany, com uma trilha musical tipicamente circense, há um corte e voltamos bruscamente à vida cotidiana da Rosa. Acentuando o contraste, irrompe na banda sonora uma trilha instrumental grave, como o badalar de sinos de uma igreja, carregando a cena com uma atmosfera de enigma e tragédia. A Rosa carrega uma criança nos braços e caminha encarando a câmera, que nesse momento parece persegui-la, seguindo seus passos num giro de 180 graus. Corta para um plano fechado com a Rosa de costas, ela se vira rapidamente, reforçando a ideia de uma perseguição da câmera, que se movimenta para frente, fazendo o olhar entristecido da Rosa preencher toda a tela (ver Figuras 22 e 23). Devido à grande incidência de luz solar (talvez também realçada pela qualidade da cópia), quanto mais a câmera se aproxima da Rosa, menos vemos a sua feição, que vai se desvanecendo conforme chegamos mais perto. Toda a cena analisada a seguir pode ser compreendida como uma projeção dos pensamentos da Rosa.



Figura 22. A Rosa encara a câmera.



Figura 23. A câmera se aproxima do olhar triste da Rosa.

A trilha sonora grave continua soando na banda sonora. Vemos novamente a Rosa de costas. Ela está em primeiro plano, observando uma igreja ao fundo. Assumindo seu ponto de vista, de longe vemos um casal na porta da igreja. A câmera se aproxima lentamente com o *zoom*, seguido de um plano mais fechado no casal. Os dois viram o rosto ao mesmo tempo, da direita para a esquerda, olhando em direção à câmera (ver Figura 24). Reconhecemos a própria Rosa vestida de noiva. A música instrumental dramática ainda soa na banda sonora. Ainda no mesmo plano, e sem deixar de encarar a câmera, eles descem os degraus da igreja e andam ao redor da câmera, que os acompanha em uma panorâmica circular. Corta para um ferro-velho. O vizinho está carregando uma criança com um braço e, com o outro, um caixãozinho branco. Ele cruza com a Rosa, ainda vestida de noiva, que também segura uma criança no colo. Não se falam, mas a Rosa o segue, sumindo do quadro. Simultaneamente, a trilha instrumental grave é retirada.

Nessa sequência onírica, a imagem da igreja é utilizada para evocar uma ideia de ritual, reforçada pelos movimentos automáticos do casal, representando as convenções que se espera que a mulher cumpra, sem questionar, e que levam à submissão e ao conformismo. Após ver, em Lana (que havia sido sua colega na infância) e Indiany, as possibilidades de uma vida para além do trabalho na roça e das tarefas domésticas, a Rosa olha para a igreja e imagina o que lhe acontecerá caso continue ali. Nessa projeção, o futuro soa como um pesadelo composto por um casamento infeliz, filhos e morte. Também podemos interpretar essa cena como um reflexo da tomada de consciência de que há outro lugar para as mulheres, para além do espaço que ela ocupa. A partir daí ela vai tentar mergulhar para fora dos espaços que lhe foram destinados pelo seu gênero e classe social.



Figura 24. O casal se vira em direção à câmera.

Primeira Rosa - programa

Logo em seguida, um caminhão atravessa o quadro levantando poeira da estrada ao lado do canal. Após a passagem do veículo, a Rosa surge saindo da plantação e ajeitando suas roupas íntimas. Ouvimos o som quase constante de veículos. Seu chapéu é carregado pelo vento, ela o recolhe, depois sorri, olha para a estrada à sua frente, retira o chapéu, o lenço da cabeça e vai em direção a um carro que está estacionado por ali. Fica olhando para a placa do carro. Não há diálogo. Começa a tocar a canção “Sussuarana” (Hekel Tavares e Luiz Peixoto, 1927), não-diegeticamente. A Rosa chega mais perto para encarar o homem e, a seguir, vemos uma série de transições sobrepostas em movimento de um plano do rosto dele. De repente, já estamos no carro a caminho de um hotel de beira de estrada, ouvimos nitidamente um trecho da canção “Sussuarana” que conta a história de uma jovem que se desilude após ter relações sexuais e ser abandonada pelo rapaz: “Sussuarana / Meu coração não me engana / Vai fazê cinco semana / Tu não volta nunca mais”.

As imagens sobrepostas do rosto do homem têm uma dimensão não-realista e passam a ideia de que a Rosa está fantasiando que esse homem poderá ser uma porta de saída dali para a cidade grande. A canção, no entanto, nos dá uma prévia do que vem a seguir.

A Rosa e o homem desconhecido chegam ao quarto de hotel. Eles dançam e ouvimos, não-diegeticamente, uma valsa. O homem joga a Rosa na cama e esfrega as mãos, sinalizando o planejamento e a ansiedade pelo que vem a seguir. Ele acena para que ela se deite. Ela se deita, ainda vestindo a calça e o vestido que compõem o traje feminino para o trabalho no campo. Ele salta sobre ela, enquanto a valsa está na parte mais acelerada. Ela reage, há um pouco de luta corporal até que ela apenas fica parada, olhando para cima enquanto ele tenta beijá-la. Nesse momento, fica nítida a ingenuidade da personagem e percebemos que talvez ela não soubesse exatamente qual seria o custo da carona.



Figura 25. A Rosa deitada, ainda vestida com as roupas do trabalho no campo.



Figura 26. Na cama, o homem tenta beijá-la, ela desvia o olhar.

Continuamos ouvindo a valsa. A Rosa está no banheiro e vemos um plano fechado enquadrando suas pernas, da altura dos joelhos para baixo, ao lado de um bidê. Sabemos que ela está se despindo porque vemos as peças de roupa caírem no chão. (ver Figura 27) Esse tipo de cena é bastante utilizado em filmes eróticos. No entanto, aqui seu uso tem significado diferente. Verificamos a criação de um ruído narrativo gerado por um enquadramento pouco usual, conforme apontado por Uchôa (2017), para problematizar a representação da mulher no contexto de uma cena potencialmente erótica. A câmera está enquadrando muito mais o bidê do que a ação de se despir da Rosa, bloqueando assim o erotismo que a cena poderia conter. A música para, deixando apenas os ruídos do ambiente. Paralelamente o homem abre a geladeira, retira uma garrafa de champanhe e a analisa. A Rosa sai do banho, ainda resistente, e cobre os seios com as mãos. O homem dá a ela um gole da bebida, forçando-a a beber mais (ver Figura 28), depois se abaixa em direção à sua vagina. A câmera não o acompanha, continuamos vendo a Rosa, apenas da cintura para cima. Ele se levanta. Começa a tocar uma trilha instrumental composta por acordes de viola. Ele derrama champanhe em sua própria cabeça e puxa a Rosa, forçando-a em direção ao seu pênis. Ela se levanta, tenta fugir, mas ele a segura. (ver Figura 29) Há um corte para a Rosa correndo pelo quarto e o homem a persegue. Em determinado

momento ela passa a demonstrar alguma satisfação. A cena do primeiro programa de Rosa acaba aí. Não sabemos se houve pagamento em dinheiro ou se ela recebeu em troca apenas a carona. O gesto de dar bebida para a Rosa após ver sua resistência surte o efeito esperado e fica subentendido que a relação sexual foi consumada. Em outros momentos do filme vemos muitas jovens prostitutas alcoolizadas, seja nas estradas ou na cidade, o que nos faz entender que o consumo de bebidas alcoólicas acaba se tornando uma forma de suportar e amenizar as dificuldades.



Figura 27. A Rosa tira suas roupas ao lado do bidê.



Figura 28. O homem despeja bebida na boca da Rosa.



Figura 29. O homem puxa a Rosa à força.

Segunda Rosa - no posto

Sob o ponto de vista de quem está em um caminhão, vemos a Rosa parada em frente a uma placa da Texaco. Na banda sonora ouvimos os ruídos altos da estrada. A câmera volta à Rosa, fazendo uma panorâmica vertical lenta, de seus pés até o rosto. Ela usa o mesmo vestido, agora imundo. Corroborando com nossa análise da cena da capela, vemos que a personagem está ainda mais miserável e fragilizada, tanto que um caminhoneiro, interpretado pelo próprio Candeias, lhe paga um prato de comida, sem intenções sexuais.

O movimento de câmera utilizado nessa cena, que vai subindo vagarosamente pelo corpo da personagem feminina, poderia possuir uma conotação erótica. No entanto, interpretamos que o estado deplorável em que se encontra a Rosa corta qualquer chance de sensualidade tradicionalmente transmitida por esse tipo de filmagem.



Figura 30. A Rosa em frente à placa da Texaco.

Primeira Rosa - de volta à estrada

A Rosa está novamente na estrada, sozinha e à procura de carona. Ela observa os veículos que passam e ouvimos o barulho da estrada, ora em sincronia com as imagens, ora não.

(ver Figura 31) A câmera a contorna, mais uma vez perseguindo-a, porém agora ela desvia os olhos para baixo e para o lado, se recusando a estabelecer contato. Um homem se aproxima ao fundo e, em um plano sem cortes, a câmera faz um giro lento de 360 graus em torno deles. Não ouvimos o diálogo, os ruídos da estrada continuam soando alto. Vemos apenas um leve aceno de cabeça por parte da Rosa, que sinaliza o acordo, e logo eles vão para um caminhão. Os dois caminham ao lado do veículo, ouvimos seus passos e os ruídos da estrada. Ela o observa desconfiada. Chegam à porta do motorista. Ele a empurra pelo pescoço, indicando que deve entrar pelo outro lado. Já dentro do caminhão, do ponto de vista dela, vemos o rosto do homem e, ao fundo, a paisagem por onde passam.



Figura 31. A Rosa está novamente em busca de carona.

A Rosa e o caminhoneiro entram em um restaurante na beira da estrada. Confrontada com o cardápio, ela apenas baixa os olhos. Não sabe ler. Em *off*, ouvimos fragmentos de uma conversa entre outros clientes.

- Vai uma Coca-Cola, doutor?
- Coca-Cola é o caralho. Me manda um guaraná.
- Vai tomando guaraná enquanto puder e as multi deixarem.
- Tudo bem... tudo bem.
- Tudo bem é uma porra. Inventaram esse tudo bem só pra botar no rabo da gente.
- Mas esse negócio de tudo bem, se não me engano, é coisa de agência de publicidade oficial.

Uma das vozes dessa conversa é de Candeias, que aproveita a oportunidade para inserir seu posicionamento anti-imperialista no filme. Ao mesmo tempo, a fala “tudo bem é uma porra” funciona também como comentário para a situação da Rosa. Sua expressão de tristeza

transparece que ela não está bem. Na saída do restaurante outro homem a observa, por causa disso, o caminhoneiro que a acompanha a empurra para que se afaste logo. Ela sobe no caminhão novamente. Vemos as paisagens rurais pelas quais eles passam. Há uma canção ao fundo, mas não conseguimos identificá-la porque os ruídos da estrada soam mais alto.

A Rosa e o caminhoneiro chegam a uma oficina abandonada. Em um plano geral, vemos a decadência do lugar e os gestos do caminhoneiro. Ele mexe no cabelo da Rosa, que permanece parada, indiferente. Ele bate palmas, verificando se há alguém na oficina, mas não obtém resposta. Mais uma vez, assim como na cena do programa da segunda Rosa, observamos o uso da contraposição de planos para mostrar a tensão entre os personagens. (1) O caminhoneiro encara a Rosa; (2) A Rosa cabisbaixa; (3) Ele se movimenta em direção a um sofá imundo e a chama para sentar-se com um gesto; (4) A Rosa levanta a cabeça devagar, olha com resignação para ele e vai em sua direção; (5) A câmera volta ao caminhoneiro no sofá e a Rosa entra no quadro para se sentar ao lado dele. O homem retira o chapéu e põe na cabeça da Rosa. Esse gesto parece uma forma de aproximação comumente utilizada, a exemplo da segunda Rosa que usava o chapéu do caminhoneiro antes do programa. Essa Rosa, no entanto, se recusa a usar o chapéu, jogando-o no chão. Novamente ouvimos o uivo de um cão ou lobo, tensionando a cena por meio da banda sonora. Ele recolhe o chapéu e se deita no colo dela, mas a Rosa não se mexe. A câmera se aproxima vertiginosamente dos dois, focando na Rosa.



Figura 32. Plano e contraplano do caminhoneiro e da Rosa.

Vemos o homem chegando no caminhão. Ele tem pressa. Corta para um plano fechado em um pote de graxa, ele pega um punhado com os dedos. Agora vemos um plano fechado da Rosa, deitada no banco, ela levanta ligeiramente a cabeça para ver se o homem está voltando. Corta para um plano das árvores que cercam o lugar, ouvimos o canto de pássaros, o homem entra em quadro. O enquadramento em plano médio não mostra explicitamente, mas pelo movimento dos braços sabemos que ele está passando a graxa em seu pênis. Ele vai em direção

à Rosa, a câmera o acompanha, abre as pernas dela e se ajoelha no banco. Corta para o rosto da Rosa, que desvia olhar, da câmera e da situação. Vemos outro plano do caminhoneiro abaixando as calças e se debruçando sobre ela. Corta novamente para o rosto da Rosa, que continua olhando para o lado, mas o homem entra no quadro, tampando seu rosto. Final do segundo programa. Novamente não há pagamento e a relação sexual fica subentendida. Percebemos que as experiências da Rosa na estrada vão se tornando mais degradantes. Na primeira, foi usada a bebida para facilitar a relação; na segunda, a graxa. Outra relação possível dessa cena com o programa da segunda Rosa é a presença de elementos utilizados na lida com o caminhão (lá o martelinho e aqui a graxa), que são parte do dia a dia desses homens.



Figura 33. O homem passa graxa no pênis.



Figura 34. A Rosa desvia o olhar no momento da relação sexual.

Primeira Rosa - fuga e encontro com outras Rosas

A seguir a Rosa está novamente na beira da estrada. A avistamos sob o ponto de vista de dois homens que chegam em um carro. Ouvimos uma moda de viola, supostamente tocando dentro do carro. Ela pega carona com eles até chegarem a uma borracharia. Um dos homens tenta agarrar a Rosa, ela revida e foge correndo na direção da câmera. Corta para um plano do

personagem interpretado por Jairo Ferreira saindo de um carro. Ouvimos os sons da estrada. Ele olha para frente com interesse e vemos a Rosa chegar até ele, parando de correr ao se aproximar. (ver Figura 35). Ela está desconfiada. Com uma bíblia nas mãos, ele tenta abraçá-la, mas ela lhe dá um soco na cara e se afasta. Ele a segue. No plano seguinte, os dois se encaram, mas ela foge novamente, roubando dele um pedaço de pão.

Segundo o próprio Jairo Ferreira, em *Cinema de Invenção* (1986, p. 54), nesse papel ele interpreta um personagem que se supõe padre. Assim, retomamos mais uma vez a ideia de uma presença opressiva das regras morais religiosas na vida das Rosas. Há um enfrentamento claro entre os dois personagens: a Rosa se recusa a aceitar as imposições do pretenso padre e, numa demonstração de insurgência, rouba o pão que só lhe seria dado caso fosse obediente.



Figura 35. Jairo Ferreira e a Rosa se encaram.

A seguir ela encontra outras Rosas na estrada. Não há qualquer som no ambiente. Em um plano aberto, vemos a Rosa caminhando para passar entre as duas mulheres. A paisagem de fundo é um descampado, há um rio que passa ao lado e conseguimos enxergar a estrada e os morros ao fundo. Uma delas a puxa pelo braço e fala: “Aonde você pensa que você vai?”. A Rosa responde: “Me larga”. E as duas mulheres dizem, repetidas vezes: “Vamos tirar a roupa dela”, e riem muito. Essas falas e as risadas foram captadas em estúdio e inseridas sem muita preocupação com a sincronia ou com um tratamento que fizesse o som parecer mais naturalista. A Rosa tenta escapar e corre para a beira do rio, as duas a perseguem para fora do quadro. A seguir vemos as três rolando no mato seco, as duas ainda riem e repetem “tira, tira”, enquanto a Rosa tenta escapar. (ver Figura 36). Essa cena pode ser vista como um rito de passagem. As calças usadas por baixo do vestido eram o último sinal visível de sua vida pregressa no trabalho rural.



Figura 36. As mulheres seguram a Rosa para tirar suas calças.

Na sequência, as duas Rosas dançam na estrada levantando suas roupas para se oferecerem aos homens que passam. Elas riem muito, parecem estar bêbadas. Um caminhão para e o motorista as coloca para dentro. A primeira Rosa também vai, na carroceria. De dentro do caminhão, vemos um plano da estrada e uma placa que indica municípios próximos. O ruído dos veículos volta à banda sonora. Elas são deixadas em um posto. Uma mulher um pouco mais velha e bem vestida se interessa por elas. A Rosa vai ao seu encontro e elas trocam algumas palavras, as quais não escutamos. A seguir a mulher ordena que um funcionário as leve para comer. Eles saem e vemos um plano fechado no rosto da mulher, há uma preocupação em mostrar bem sua feição, já que a encontraremos novamente no final do filme, quando fica claro que se trata de uma cafetina.

Nessa sequência, a Rosa, que estava se mostrando arredia em relação aos homens após ter passado por momentos difíceis durante os programas, acaba fazendo amizade com as mulheres que lhe arrancaram as calças e não demonstra desconfiança quanto à cafetina. Assim, percebemos que apesar, e por causa, da hostilidade que ela encontrou nos homens, ela escolhe se aliar a outras mulheres, outras Rosas que estão em uma situação parecida com a sua.

Terceira Rosa - apresentação

Encontramos a terceira Rosa, uma jovem cabocla, fugindo de um carro. Acompanhada por outra mulher, ela corre pela beira da estrada. A Rosa cabocla recebe mais atenção na análise devido à profundidade narrativa alcançada por sua personagem, o que não acontece com sua companheira. Ambas parecem ser mais jovens que as outras Rosas vistas no filme até então. Elas brincam e dançam de maneira infantil. Nessa cena, é possível estabelecer um paralelo entre *Aopção* e o filme *Ninfas diabólicas* (John Doo, 1978), no qual Candeias trabalhou como câmera e diretor de fotografia. *Ninfas* é uma produção da Boca do Lixo, listada dentro dos gêneros “terror” e “erotismo” pela Filmografia da Cinemateca Brasileira. As duas personagens

principais são duas colegiais que pedem carona na beira da estrada e matam os homens que não só lhes dão carona, mas também esperam sexo em troca. Além do ato de pedir carona e as relações de poder que isso implica, há algumas outras semelhanças entre as duas obras: o ambiente da estrada, os veículos que atravessam a tela, o registo do trânsito na cidade de São Paulo, mas o que chama mais atenção é que a mesma cena da dança coreografada pelas jovens Rosas em *Aopção* está presente em *Ninfas* (ver Figuras 37 e 38). As duas imagens congeladas conseguem capturar o que há de semelhante (a dança) e o que é diferente (nesse momento, o enquadramento) nos dois filmes. Em *Aopção*, a câmera registra um momento de amizade entre as duas Rosas e, para isso, o enquadramento tão próximo é utilizado para captar suas expressões de alegria. Já em *Ninfas*, a câmera observa de longe as duas colegiais, vestidas de maneira fetichizada, com o intuito de obter algum prazer visual (MULVEY, 1983) da dança entre as duas mulheres. Assim, podemos dizer que Candeias utiliza não só elementos de sua obra autoral para compor *Aopção*, mas também estabelece um diálogo crítico com os filmes comerciais nos quais trabalhou na Boca do Lixo.



Figura 37. As Rosas dançam na beira da estrada em *Aopção*.



Figura 38. As jovens colegiais dançam na beira da estrada em *Ninfas diabólicas*.

De volta a *Aopção*, ocupando todo o quadro, vemos alguns veículos passarem em frente às Rosas e escutamos os ruídos da estrada muito altos. Elas atravessam a estrada correndo e param em frente a uma placa que indica o caminho para as cidades de Salvador e Vitória. Após conversarem entre si, resolvem ir até um restaurante pedir carona, também usando o artifício de levantar um pouco o vestido para mostrar as pernas. Um caminhoneiro aceita levá-las. Com o plano fechado nos pneus do caminhão, acompanhamos a partida. Sob o ponto de vista delas, vemos alguns planos da estrada, sinalizando o deslocamento, os ruídos da estrada continuam constantes. Corte para uma plantação de cacau. Uma trabalhadora colhe os frutos e os guarda em uma bolsa improvisada no avental, o plano se abre com um movimento de *zoom* até que possamos ver todo o seu corpo e identificar que é a terceira Rosa, mas ela está usando outra roupa. Ela se levanta com dificuldade por causa do peso. Outros trabalhadores passam pelo quadro. Com um movimento de *zoom*, a câmera se aproxima do rosto da Rosa. Os uivos de cachorro são inseridos na banda sonora, servindo novamente como comentário para as condições precárias de trabalho no campo. Ela passa as mãos no rosto e no cabelo, sinalizando cansaço. Corta para ela e o rapaz saindo da área da plantação. O rapaz sai na frente e, com um movimento de *zoom* brusco, a câmera se aproxima dela, que olha em direção à estrada.

Tem início aqui um jogo de campo/contracampo da personagem com ela mesma, colocando dois momentos distintos de sua vida no mesmo tempo e espaço. Depois do plano da personagem olhando para a estrada ao sair da plantação, há um corte para um plano médio, em que vemos a terceira Rosa e sua colega caminhando no que parece ser a mesma estrada. O rapaz que acompanhava a personagem na plantação, cruza com elas, indo na direção oposta. A Rosa para e se vira para observá-lo. Um *zoom* faz com que a câmera se aproxime do rosto dela. Com um corte em continuidade, acompanhamos o movimento do rosto da Rosa, iniciado no plano anterior. Agora vemos seu rosto de frente. Com um movimento de *zoom*, a câmera se aproxima ainda mais dela, seu rosto agora preenche toda a tela. No contracampo, vemos a jovem ainda como camponesa, parada na saída da plantação de cacau. É um plano fechado e, mais uma vez, por meio do *zoom*, a câmera se aproxima do seu rosto. No plano seguinte, voltamos à Rosa, que olha com firmeza para frente. (ver Figura 39)

Com essa sequência, a decupagem constrói a ideia de que passado e presente, a camponesa e a Rosa da estrada, se encontram. O filme traduz a subjetividade da personagem e a ambiguidade de sua escolha: buscando escapar do lugar predeterminado a ela, como uma mulher, negra e trabalhadora rural, ela olha com determinação para frente, tentando chegar a São Paulo, mas também se lembra do seu passado, como colhedora de cacau e de tudo que deixou para trás.



Figura 39. Encontro entre passado e presente da Rosa.

Segunda Rosa - fuga para São Paulo

Um grupo de Rosas entra em um bar. Um caminhoneiro, o mesmo que usou o martelo nas nádegas da segunda Rosa, aparece procurando “a loira”, como se pedisse uma cerveja. A mulher mais velha, cafetina do lugar, informa que “vai custar uma nota”, ele aceita. Quem aparece é outra atriz. Tendo em conta que não vemos mais a atriz anterior, que até então recebia bastante destaque, podemos supor que essa nova atriz, também loira, passa a interpretar a personagem da segunda Rosa, concluindo sua trajetória rumo à cidade. Ele a puxa para si, mas a moça resiste. O caminhoneiro promete alguma coisa em seu ouvido. Vemos um caminhão partir e a cafetina correndo atrás, em vão. O caminhoneiro fugiu com a Rosa, sem pagar “a nota” que ela havia pedido. Vemos planos da estrada e paisagens sob o ponto dela. A sucessão de diferentes placas de indicação, caminhões e acidentes, denota que muitos quilômetros foram percorridos. Por fim, vemos um lugar facilmente identificável: a basílica de Nossa Senhora Aparecida, em Aparecida, SP. A placa indica São Paulo e Aparecida à direita. Assim descobrimos que o caminhoneiro havia prometido à Rosa sua chegada a São Paulo.



Figura 40. Conversa entre a Rosa e o caminhoneiro antes da fuga.

Eles param em Aparecida. Na banda sonora ouvimos anúncios de vendas de apartamentos na cidade. A Rosa está na porta da igreja, ela acompanha o caminhoneiro que levanta uma enorme cruz de madeira. Ele lhe entrega a jaqueta e faz sinal para que se afaste. O plano se abre e vemos um fotógrafo se posicionando para registrar o caminhoneiro com a cruz nos ombros. Ele paga pela foto e segue carregando a cruz. O caminhoneiro reclama do peso e, no plano seguinte, vemos um close da rodinha na base da cruz.



Figura 41. A Rosa e o caminhoneiro em Aparecida.

Retomando o tema de seu primeiro trabalho, o curta-metragem *Tambaú, cidade dos milagres* (Ozualdo Candeias, 1955), no qual o diretor registra a peregrinação de fieis para a cidade Tambaú, no interior de São Paulo, nesse trecho de *Aopção* Candeias explora e expõe o chamado mercado da fé. A ironia construída pela montagem é a principal característica da sequência. Por algum dinheiro, o instrumento de suplício e tortura transforma-se em adereço para compor uma “lembrança de Aparecida”. E o caminhoneiro, que no dia a dia assedia mulheres desacordadas, ainda vai cumprir a “promessa” de carregar uma cruz até a basílica, com a ajuda de rodinhas.

Terceira Rosa - São Paulo

A terceira Rosa chega a São Paulo. Com uma panorâmica horizontal em plano fechado no rosto da terceira Rosa, acompanhamos sua curiosidade ao vislumbrar a capital. Ouvimos os ruídos da estrada. No plano seguinte vemos seu rosto de frente, ela passa a mão no cabelo e esboça um sorriso. A seguir, com o mesmo enquadramento, a vemos de costas, ela se abaixa e, com um movimento de *zoom* para frente, seguimos o seu olhar em direção aos prédios, ainda distantes. Mais um plano do rosto da Rosa, ela passa a mão no queixo e na boca, ao mesmo tempo aflita e deslumbrada com a cidade, percebemos que ela não sabe o que fazer, ou para onde ir, agora que atingiu seu objetivo (ver figura 42). Mais uma vez seguimos seu olhar, com uma sequência de *zooms* bruscos e panorâmicas que mostram a confusão da Rosa diante da cidade grande. A câmera gira 180 graus em torno dela, enfatizando seu tamanho minúsculo diante dos prédios, que agora estão ao fundo, bem perto, sinalizando que ela chegou ao centro da cidade (ver Figura 43). Na banda sonora ouvimos os sons de carros e buzinas. Sua companheira também aparece, ela se vira para olhar os prédios e a câmera gira igualmente em torno dela, se movimentando para o lado oposto do corpo da personagem. A seguir, a câmera faz uma série de movimentos, oscilando da altura da Rosa para baixo (*contra-plongée*) e panorâmicas horizontais curtas, enquadrando a Rosa, a cidade e os carros.

Assim, a montagem, os movimentos de câmera na mão e os *zooms* bruscos são usados para representar os sentimentos das Rosas ao chegarem à capital. Há um misto de medo e deslumbramento, realçado pelos enquadramentos oscilantes. Os movimentos similares feitos com as duas Rosas criam o espelhamento de suas trajetórias, marcando que elas têm muito em comum, mesmo que só tenhamos conhecido com mais profundidade a vida pregressa de uma delas.



Figura 42. A terceira Rosa chega a São Paulo.



Figura 43. A Rosa e os prédios do centro de São Paulo ao fundo.

As Rosas se encontram - boate

Centro de São Paulo, na região da Boca, pessoas caminham em todas as direções. Ouvimos o som das conversas, das buzinas e dos carros. A terceira Rosa está parada no meio do vai e vem de pessoas. A cafetina que vimos no posto se aproxima, elas falam brevemente e saem caminhando rumo a uma galeria escura. Ao entrarem na galeria, os ruídos da rua cessam e começamos a ouvir uma música estrangeira, cantada por uma voz feminina (não foi possível identificar a música). Corta para um plano fechado das costas de uma mulher, ela senta e se vira, vemos que é a primeira Rosa. Continuamos ouvindo a mesma canção. Ela sorri e

experimenta fantasias. A combinação da trilha sonora com a expressão da personagem cria uma atmosfera aparentemente acolhedora. A cafetina entra no camarim e escolhe o adereço que a Rosa deve usar. Ao se retirar, grita: “Troca essa porra dessa música”. Imediatamente o sorriso no rosto da Rosa desaparece.



Figura 44. A primeira Rosa experimenta fantasias no camarim da boate.

Em um plano aberto dentro da boate, vemos a cafetina entrar em um palco cheio de luzes seguida da segunda e da terceira Rosa. Agora ouvimos uma canção instrumental com acordes de viola. A cafetina diz: “Isso aqui vai ficar cheio de gente. Que deus me ouça. Vai tirando, vai tirando.” – sinalizando para que elas tirem as roupas. A primeira Rosa entra no palco, não fantasiada, mas como ajudante da cafetina, auxiliando-a no treinamento das moças. A câmera se aproxima lentamente com um movimento de *zoom*. A segunda e a terceira Rosa tiram todas as roupas e se viram, mostrando os corpos nus, conforme as instruções da primeira Rosa e da cafetina. A Rosa as ensina pacientemente, enquanto a cafetina apenas dá ordens. Corta para um plano ao lado das mulheres no palco. Com uma panorâmica vertical ascendente no corpo nu das Rosas, vemos de perto seu treinamento. Aqui percebemos um comportamento de câmera diferente do observado até então. O posicionamento das Rosas no palco, à exposição, confere certo erotismo à cena. Ao se aproximar delas, a câmera percorre brevemente, em panorâmica vertical de baixo para cima, o corpo das moças.



Figura 45. A primeira Rosa chega para ajudar a cafetina.



Figura 46. A segunda Rosa na boate.



Figura 47. A terceira Rosa na boate.

Nessa cena, a primeira Rosa aparece vestindo camisa e calça comprida, o mesmo tipo de vestimenta que a cafetina usava quando a encontrou na beira da estrada. Pela diferença da Rosa na cena imediatamente anterior (no camarim), temos a impressão de que a ideia é simular

uma passagem de tempo, durante a qual a Rosa trabalhou como dançarina/prostituta nessa casa e agora passou a auxiliar na seleção de outras moças.

O encontro das três Rosas na boate em São Paulo é bastante significativo. A ação da cafetina, que sabe exatamente aonde ir para recrutá-las, reforça, mais uma vez, o quanto são comuns as histórias que acompanhamos ao longo do filme. As Rosas começam o filme como camponesas, passam à prostituição degradante na beira da estrada, tudo em busca de uma vida melhor em São Paulo. Mas, afinal, não foi a prostituição que instigou a primeira Rosa a abandonar a vila de casas de pau a pique, mas a ida ao circo e o contato com uma mulher lutadora profissional, Lana Campos. No entanto, ao chegarem à cidade, muitas delas analfabetas e sem nenhum contato confiável, não veem alternativa que não seja a prostituição, sendo assim novamente confinadas a um lugar predeterminado por sua classe social e gênero.

Por mais que um momento de autoconsciência da condição de exploração as faça sair do campo, os trabalhos disponíveis para mulheres dessa classe social na cidade também se mostram degradantes e pesados. Continua sendo uma “aopção”. A primeira Rosa, que aparece numa condição comparativamente melhor, vai trilhando o caminho para se tornar uma cafetina, o que não deixa de ser uma ascensão social.

Terceira Rosa - de volta às ruas

Com uma panorâmica horizontal, vemos a movimentação das ruas do centro de São Paulo. Ouvimos os sons típicos da cidade. A câmera percorre alguns rostos e para na terceira Rosa (ver Figura 48). Ao se aproximar dela uma canção, inserida não-diegeticamente, invade a banda sonora, da qual distinguimos apenas o trecho “Ninguém conhece ninguém, por isso me enganei”, ilustrativo da melancolia estampada no rosto da Rosa. Ela parece doente, mesmo na estrada parecia mais feliz. A câmera se detém nela brevemente e se afasta. Seguem-se vários planos da grande quantidade de prostitutas trabalhando na região da Boca do Lixo, além do vasto número de homens em torno delas.



Figura 48. A terceira Rosa, de volta às ruas.

Sequência final - manchete de jornal e lixo

Mais uma vez nas ruas centrais de São Paulo, as varredoras de rua leem jornais enquanto trabalham. A câmera enfatiza as manchetes que noticiam mortes de mulheres. Em uma dessas capas está o rosto da terceira Rosa (ver Figura 49). Apenas após sua morte, tornando-se manchete de um jornal sensacionalista, uma das jovens Rosas consegue chamar alguma atenção para sua existência. Atenção essa bastante efêmera, já que a última cena do filme registra o momento em que a varredora joga no lixo o jornal que trazia na capa a notícia da morte da mulher. Ouvimos uma sirene e a câmera faz um movimento mergulhando no lixo, como se seguisse a Rosa pela última vez. Assim, acaba a vida da Rosa e o filme.



Figura 49. Notícia da morte da terceira Rosa.



Figura 50. Cena final: o jornal é jogado no lixo.

Retomando nossa proposição de avaliar a representação de um “sujeito do feminismo” e o posicionamento do filme, como tecnologia de gênero, frente aos lugares e posições predeterminados para as mulheres, podemos afirmar que a obra representa esse sujeito em alguns momentos, em especial quando, por meio de movimentos de câmera, enquadramentos, montagem e recursos sonoros, consegue traduzir a subjetividade das personagens. Nesses momentos, as Rosas são colocadas em situações que as fazem questionar as regras morais, tradicionais e religiosas, que incidem sobre as mulheres, impondo-lhes comportamentos aprisionantes. É o caso da cena onírica, na qual a Rosa projeta seu futuro casamento infeliz; da cena da capela, quando fica claro o peso da moral religiosa sobre as mulheres, sobretudo as prostitutas; e do encontro da Rosa consigo mesma, que simboliza a ambiguidade enfrentada por elas nessa tomada de decisão. Não obstante, ao final percebemos que as Rosas, assim como todas as mulheres, continuam presas ao universo patriarcal. Verificamos que, na maior parte dos casos, elas continuam ocupando uma posição já preestabelecida por seu gênero, classe social e local de origem: a de prostituta. Ademais, a cidade pode ser um ambiente tão, ou mais, hostil que a estrada. Prova disso é a última cena do filme, quando o jornal que estampa a notícia

da morte da Rosa vai parar no lixo. Uma metáfora para a condição dessas mulheres marginalizadas na sociedade.

Por fim, resgatando as formulações iniciais sobre a relação entre *Rodovias* e *Aopção*, podemos agora reafirmar o quanto há de ruptura no tratamento dado ao tema “estrada” se compararmos os dois filmes. Enquanto no institucional o diretor trabalha para o Estado, engrandecendo as obras para aumento da malha viária, no longa-metragem autoral, ele exhibe o uso equivocado dessas estradas, que se mostram muito úteis para o transporte de mercadorias (poucas vezes vemos as estradas vazias), mas não são empregadas para melhorar a vida da população pobre que vive afastada dos grandes centros urbanos. Pelo contrário, há uma inversão: as Rosas de *Aopção* acabam se convertendo também em mercadorias para transitar pelas estradas rumo à cidade.

Capítulo 2 - As *bellas da Billings*: as mulheres e a Boca do Lixo

As bellas da Billings ou da Guarapiranga é um longa-metragem de ficção finalizado em 1986. Contando com apoio da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e coprodução da Embrafilme, Ozualdo Candeias assina argumento, roteiro, diálogos, produção, iluminação, montagem e direção. Não tendo encontrado qualquer informação sobre lançamento ou exibição na Filmografia da Cinemateca Brasileira, recorreremos à pesquisa em jornais da época.

Foram consultados os acervos digitais dos jornais *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, entre 1986 e 1989. Encontramos os seguintes registros: no “Caderno 2” do *Estadão*, acerca de exibição já realizada na seção “Pré-estreia Brasil”, da V Mostra Internacional de Cinema e Vídeo, em São Paulo (FROÉS, 1987, p.83); no caderno “Ilustrada”, da *Folha*, anunciando a exibição a ser realizada no dia 19 de junho de 1988, na Semana do Cinema Paulista, promovida pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo – MIS-SP (CINEMAS, 1988, p 10); e, por fim, no *Estadão*, que anuncia a exibição no Cine Sesc, de 8 até o dia 11 de dezembro (AS BELLAS, 1989, p. 45). Em entrevista a Jairo Ferreira, para o *Cine Imaginário*, Candeias explica que: “A fita, naturalmente, não agradou a Embra, nem aos exibidores [...]. Depois, já estava numa fase em que a Embra não tinha dinheiro para investir na promoção... e eu também não tenho. Ficou por isso mesmo.” (FERREIRA, 1989, p. 9) Confirmando, assim, que não houve lançamento comercial logo após a conclusão do filme. As exibições das quais encontramos notícia foram realizadas apenas na cidade de São Paulo, nos anos seguintes a 1986.

Neste capítulo, além de dar ênfase às personagens femininas, destacamos outro elemento importante para compreensão desse longa-metragem a partir de uma perspectiva que leva em conta acontecimentos históricos, sociais e econômicos que incidem sobre a obra: o gesto nostálgico do diretor em relação à Boca do Lixo. Personagens e lugares são constituídos, e constantemente atravessados, por memórias, valores e, literalmente, restos do passado. Características que nos remetem à análise feita pelo crítico Antônio Cândido acerca do livro *Fogo morto*, de José Lins do Rego. Segundo ele, o autor:

tem a vocação das situações anormais e dos personagens em desorganização. Os seus são sempre indivíduos colocados numa linha perigosa, em equilíbrio instável entre o que foram e o que não serão mais, angustiados por essa condição de desequilíbrio que cria tensões dramáticas, ambientes densamente carregados de tragédia, atmosferas opressivas, em que o irremediável anda solto. Os seus heróis são de decadência e de transição, tipos desorganizados pelo choque entre um passado divorciado do futuro. (CANDIDO, 1992, p. 392)

De maneira semelhante, ao longo de *As bellas*, as personagens transitam em ambientes decadentes e em ruínas. Com pouca ou nenhuma estabilidade, não têm certeza sobre sua moradia, a próxima refeição, menos ainda em relação a um futuro mais distante. O passado tem tons de nostalgia, mas está presente também como forma de aprisionamento e melancolia das personagens. A ligação com o passado, a desorganização e a decadência não são meros acessórios das personagens, mas as bases para sua existência, dialogando diretamente com a decadência da própria Boca.

Destacamos que, além de trabalhar ali, Candeias também era um morador das redondezas, detalhe que fortalece essa relação afetiva. Para compreender esse universo e o processo de queda da produção cinematográfica local, momento no qual se situa a produção de *As bellas*, recorremos ao livro *Boca do Lixo: cinema e classes populares* (2015), de Nuno César Abreu:

Com o fim do “milagre econômico”, o arcabouço econômico-financeiro que incentivava a substituição das importações pela produção similar nacional entrou em colapso, provocando novas questões para a estrutura de produção do país.

As causas concretas do declínio e colapso da Boca do Lixo, a rigor, não (...) foram estéticas, nem eróticas. Na realidade, todo o sistema de produção nacional foi corroído, e a decadência da Boca fez parte da decadência de todo o cinema brasileiro, sinalizada pelo enfraquecimento, ao longo da década de 1980, da Embrafilme (e de todo o aparato estatal de apoio ao cinema), que, progressivamente, foi perdendo poder - espaço político -, capacidade de iniciativa e competência administrativa, refletindo o enfraquecimento do regime político que o criou. (ABREU, 2015, p. 122)

Desta forma, lembramos que os anos 1980 são comumente chamados de “década perdida”, por conta da crise econômica, que afetou profundamente não só o cinema, mas também o país como um todo. Segundo Komarick e Campanário (1993), a crise se manifesta especialmente na cidade de São Paulo, polo de produção industrial baseado na substituição das importações, termo usado por Abreu para se referir à produção de filmes nacionais, que era, na verdade, uma política econômica adotada pelo governo durante os anos de ditadura. Assim, a nostalgia de que trata o filme, remete ao colapso da Boca e reflete o momento político e econômico que todo o país atravessava.

Também data dos anos 1980, mais precisamente de 1982, o fechamento da Rodoviária da Luz, medida tomada pelo governo Maluf para descentralizar as operações de transporte, até então totalmente aglomeradas no centro de São Paulo. A transferência do terminal, por

consequência, leva a uma queda significativa na circulação de pessoas pela Boca e deve ser pensada como contribuição para a decadência do local.

Notas sobre *As bellas* e a Boca

O título *As bellas da Billings* também remete à produção da Boca do Lixo, aderindo a uma característica comum dos filmes produzidos na região. Segundo Abreu:

As pornochanchadas - rótulo que abriga os filmes produzidos na década de 1970 que apontavam para a exploração do erotismo, um certo questionamento dos costumes na esfera da sexualidade e a incorporação de novas tendências do comportamento - combinavam a influência dos filmes italianos em episódios (que juntavam humor, ironia e malícia em histórias curtas) à tematização dos “dilemas do dar e do comer”, que se insinuava nos filmes brasileiros da década de 1960 (e em seus títulos pejorativos), e a atualização da comédia carioca popular urbana - a chanchada. (2015, p. 142)

Sob essa perspectiva, apesar de *As bellas* não se enquadrar no gênero das comédias eróticas, o título segue a mesma linha da estratégia de propaganda utilizada pelos produtores da Boca para alavancar as vendas de ingressos, insinuando a presença de belas mulheres em cena. No entanto, o que se vê ao longo da obra pouco tem a ver com isso.

Em relação ao trabalho de câmera, observamos uma característica em comum com *Aopção*: mesmo nos planos abertos, que parecem fixos, há uma certa oscilação, por vezes muito discreta, que nos leva a crer que toda a captação tenha sido feita com a câmera na mão.

A primeira sequência do filme é composta pelo contraste criado pela inserção de acordes de viola, que remetem ao universo caipira, e dois planos abertos, filmados em contra-*plongée*, de paisagens urbanas de São Paulo ao amanhecer. (Ver figura 51) Vemos os prédios imponentes, repletos de luzes acesas, e o fluxo de veículos e pessoas que vêm e vão, passando rapidamente pela tela. Sobre as imagens, vão sendo inseridos os créditos do filme. No terceiro plano, também aberto, há o deslocamento para um espaço campestre, mais condizente com a trilha musical tocada na viola. Sob o sol nascente, predomina a calma: alguns barcos à margem de uma represa e uma árvore frondosa, que emoldura parte do quadro, com os galhos balançando suavemente. Sobre essa imagem, é inserido o nome do filme: *As bellas da Billings* (em letras grandes) ou *da Guarapiranga* (logo abaixo, menor). (Ver imagem 52) Apesar da oposição entre estas imagens iniciais, continuamos na capital paulista, às margens da represa Billings, cujo nome foi utilizado para compor o título da película.



Figura 51. Centro de São Paulo ao amanhecer.

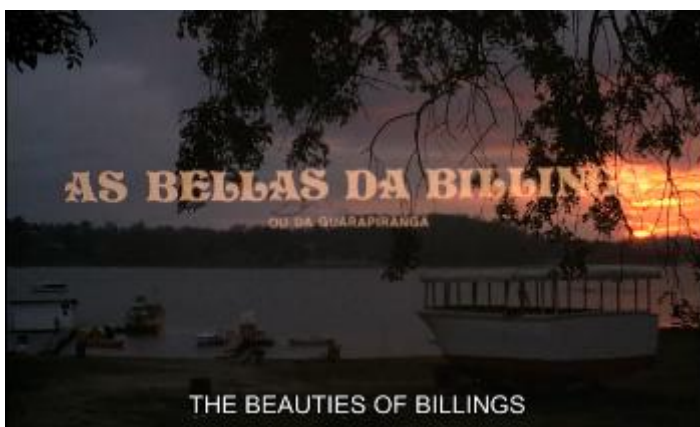


Figura 52. Margem da represa da Billings.

O lixo e a cidade

Com a passagem do título, somos novamente deslocados. Em plano fechado, a câmera registra o trabalho de um gari recolhendo o lixo. Durante toda a sequência, os acordes de viola dividem a banda sonora com os ruídos do caminhão da coleta, ora sendo abafados, ora dominantes. Seguindo o veículo, passamos a acompanhar uma parte da rotina desses trabalhadores. O trajeto percorrido inclui o estádio do Morumbi e o Palácio do Governo, localizados em áreas nobres da capital paulista. (Ver figuras 53 e 54) Durante o caminho, alternam-se planos abertos, nos quais vemos o veículo de longe, como quem espera pela coleta, e planos próximos, lado a lado com os coletores na traseira do caminhão. Os créditos do filme continuam passando sobre as imagens.



Figura 53. Caminhão do lixo em frente ao Morumbi.



Figura 54. Caminhão em frente ao Palácio do Governo.

Por fim, o caminhão chega à Rua do Triunfo, próximo ao largo General Osório, no bairro Santa Efigênia, região denominada Boca do Lixo. (Ver figura 55) Os acordes de viola cessam, dando lugar apenas aos ruídos dos veículos. Em toda a sequência, percebemos o conflito constante entre a música e os ruídos da cidade, entre a riqueza das construções e a precariedade do lixo. Retomando um dos elementos destacados por Fábio Uchôa como traços do estilo próprio de Candeias, citados no Capítulo 1, identificamos na sequência do caminhão o gosto “pela experiência visual dos deslocamentos espaciais, por vezes aproximando-se de uma visão de mundo dos personagens.” (UCHÔA, 2017, n.p.) Candeias acompanha a trajetória dos garis e do lixo, ora de longe, ora de perto, alternando entre a visão de quem apenas aguarda a passagem do caminhão para se livrar dos dejetos e o ponto de vista dos trabalhadores responsáveis pela limpeza urbana.

Durante a chegada do caminhão à Rua do Triunfo, Índia Rubla, atriz, cantora e violeira, que também integrou o elenco de *Manelão, o caçador de orelhas* (Ozualdo Candeias, 1981), atravessa o plano. Um dos garis salta do caminhão e se dirige a um bar. Encerram-se os créditos. Enquanto o gari convida um conhecido para o aniversário de seu filho, a câmera se volta para

James (Carlos Ribeiro), personagem que guiará a narrativa a partir desse momento e que nos levará às personagens femininas que são o foco dessa análise.



Figura 55. Chegada do caminhão à rua do Triunfo.

O cenário no qual encontramos James é a porta de um bar na Boca: na trilha sonora, uma canção sertaneja cantada por uma voz feminina, provavelmente pela Índia Rubla, que está parada na porta desse estabelecimento. Ela recebe menção nos créditos do filme como compositora da canção intitulada “Esposa e amante”, a qual não conseguimos identificar.

Antes de prosseguir com a análise, é necessário que façamos um breve resumo sobre o personagem James. Ele é a representação de um pseudointelectual: figura pedante, usa uma camiseta do personagem infantil estadunidense *Snoopy*, um boné com o símbolo da marca All Star. Anda de um lado para o outro mascarando chiclete e com um punhado de livros embaixo do braço, menospreza a cultura brasileira e mudou até o próprio nome, de Petrônio para James. Em sua dissertação de mestrado, *Aves sem rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias*, Alessandro Gamo definiu o personagem da seguinte forma: “James é uma espécie de caricatura de intelectual, carregando diversos livros de autores como Bukowski, Platão, Kafka e Paulo Emílio e dizendo frases que seriam resultado dessas leituras.” (2000, p. 34)

De volta, então, à cena do bar, James se interessa por uma bolsa de couro que o gari está carregando e que havia sido encontrada no lixo. (Ver figura 56) A canção entoada por uma voz feminina continua soando na banda sonora. O gari apresenta um pouco de resistência, mas aceita negociar. Não vemos a transação em si, nem sabemos o valor acordado, mas James aparecerá carregando a bolsa daí em diante. Simbolicamente, é como se a transação do objeto significasse também a passagem do foco narrativo, do gari, que a câmera vinha seguindo até então, para James. A sequência termina com o gari partindo no caminhão e acenando para a câmera.



Figura 56. James se interessa pela bolsa do gari.

No plano seguinte, em *plongée*, a câmera acompanha a perambulação de James pelo Largo do Paissandu. Neste momento, ouvimos apenas os ruídos de veículos. James está com a bolsa de couro a tiracolo, mas continua a carregar seu punhado de livros nas mãos, vez ou outra abrindo um deles aleatoriamente para folhear. À medida que ele anda pela calçada, o quadro se abre lentamente com um movimento de *zoom out*, mostrando agora dezenas de pessoas em frente a um bar.

Já na porta do bar, que antes víamos à distância, outra canção, também interpretada por uma voz feminina, é inserida, como se estivesse sendo tocada lá dentro. Em um plano fechado, vemos o rosto do cantor e compositor Almir Sater, que faz aqui sua estreia no cinema, interpretando um violeiro recém-chegado na cidade grande. Novamente, com o movimento de *zoom out*, o quadro se abre até um plano médio e a câmera acompanha Sater, que se dirige a uma roda de conversa, onde é apresentado a James. Um plano fechado mostra a capa de um livro que James está carregando, trata-se de um exemplar de *Fabulário geral do delírio cotidiano. Ereções, ejaculações e exibicionismos*, de Charles Bukowski. A câmera vagueia um pouco pelas redondezas, mostrando a conversa animada entre um grupo de pessoas encostadas em um carro próximo dali.

Soberano: uma viagem no tempo

Voltamos a ver a rua em *plongée*. James e Sater caminham pela calçada, passam em frente ao Hotel Bentivi e ao Bar e Restaurante Soberano. James para e chama atenção de Sater para esse último estabelecimento. (Ver figura 57) Ele aponta para cima, dizendo “olha”, e vemos a placa “Bar Restaurante Soberano”, preenchendo todo o quadro. E continua a apresentação: “Aqui era o bar dos artista.”



Figura 57. James e Sater na porta do Soberano.

A narrativa é deslocada para dentro do bar e imergimos em uma nostálgica representação da produção cinematográfica da Boca. Enquanto a câmera circula pelas mesas do Soberano para mostrar alguns diretores e atores, ouvimos fragmentos de trilhas sonoras e a narração em *off* de James. A primeira música inserida é o tema de *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967). Paralelamente, a câmera se aproxima de um dos atores do filme, Bentinho, que está conversando com o cineasta Oswaldo de Oliveira. E James continua, agora com um efeito de eco sobre sua voz, reforçando a ideia de lembrança: “Mas quem mais andava por aqui era os diretor.” Com um movimento de *zoom in*, a câmera atravessa entre os rostos de Bentinho e Oswaldo, e se aproxima do diretor e roteirista Ody Fraga. Na banda sonora começa a tocar a canção de *A herança* (Ozualdo Candeias, 1970), ouvimos um trecho da canção de *A herança*: “Nossa vida aqui na terra é cheia de cobiça má”.. James: “Os artista mesmo só de vez em quando”. Ody acena para a câmera. James: “Assim mesmo as da pornochanchada”. Corta para um plano do ator e diretor Tony Vieira, que se abre em *zoom out*, para mostrar Ody Fraga e outros sentados à mesa. “Mas a pornochanchada não é muito comigo não”, diz James. Corta para o plano de uma fotografia, de autoria de Candeias, nela estão os diretores Carlos Reichenbach, Rogerio Sganzerla, Antônio Lima e Antônio Melliande. James: “Eu andei vendo umas fitas dos marginais.” O quadro se abre e a fotografia passa de mão em mão. Novamente ouvimos a música de *A margem*. A câmera faz um *zoom out* em uma fotografia de Luís Sergio Person, também de autoria de Candeias. Vemos, então, Inácio Araújo e Sebastião de Souza conversando por detrás de várias garrafas de cerveja, passando depois para um plano fechado em Carlos Reichenbach, que tem ao seu lado o crítico Jairo Ferreira. A música de *A margem* dá novamente lugar à de *A herança*. “Nem sei, eu fui ver porque os cara tavam sempre em jornal, rádio e eu via eles sempre por aqui.” A seguir vemos João Callegaro, também conversando com

Jairo Ferreira. O tema de *A margem* é inserido gradualmente. “Teve um cara que andou fazendo umas festas aqui nesse bar quando a fita dele ficou pronta.” Paralelamente, vemos o próprio Candeias, sentado ao fundo do bar conversando com Sebastião e tapando a boca em expressão de segredo. (Ver figura 58) “É claro, eu morava ali no Escala, andava meio bonito.” Abruptamente, estamos de volta ao lado de fora do bar. Em *plongée*, vemos James e Sater ainda parados em frente ao Soberano, como se estivessem congelados ali durante o tour da câmera pelo bar. Ouvimos os últimos acordes da música de *A margem* enquanto James, virando-se para seguir em frente, conclui, sem o efeito de eco em sua fala: “Mas essa Boca não é mais aqueela. Hehehe.”



Figura 58. Sequência no Soberano.

A cena do Soberano é, sem dúvida, uma forma de homenagem ao cinema produzido na Boca, na qual Candeias estabelece uma relação nostálgica e afetiva com a região. Nesta sequência, o estilo de fotografia se diferencia do restante do filme, os planos são fechados, destacando os rostos dos personagens e a relação de proximidade entre eles. Ao entrar no bar,

toda a narrativa é suspensa, e o tom de nostalgia está presente no efeito de eco da voz de James e nos arranjos das músicas que fizeram parte da trilha sonora dos filmes de Candeias. O uso das fotografias feitas pelo próprio diretor, além de sua presença na cena, remete à sua contribuição como um dos principais cronistas da Boca, tendo se dedicado a registrar o local em fotografias e no documentário *Bocadolixocinema ou Festa na Boca* (Ozualdo Candeias, 1976).

De volta à rua, em *plongée*, vemos James e Sater deixarem a porta do Soberano. Eles seguem caminhando, até que James se detém à porta de um hotel. Após um breve diálogo entre eles, percebemos que o personagem de Sater é alguém que acabara de chegar a São Paulo e sonha seguir carreira na música sertaneja. Como explica Alessandro Gamo, no período de realização do filme, a região central “era o ponto de encontro de artistas de circo e músicos sertanejos, muitos vindos do interior, à procura de algum empresário”. (2000, p. 35) O que explica também a profusão de pessoas que atravessa os planos do filme com instrumentos a tiracolo.

Glória: trabalho doméstico e prostituição

Ainda na porta do hotel, James pede que Sater o espere e entra no prédio. Com a saída de James do quadro, deixando apenas Sater em primeiro plano, imediatamente passamos a ouvir a canção *Marvada pinga* (Inezita Barroso), inserida de forma a parecer que está tocando dentro do prédio no qual ele entra, mas na verdade se trata de uma inserção não diegética. Do rosto de Sater, passamos à recepção do hotel, onde o atendente está sentado, fazendo anotações. James entra em cena sorrateiramente pelo canto esquerdo da tela, mas é interpelado pelo atendente que o chama de Jaime. James, então, volta para corrigi-lo:

- Jaime não, é James!
- Tá legal, senhor “Jeimes”.

Uma mulher surge do corredor ao fundo e procura por “Dona Glória”. Ao passar, ela encosta em James, que fica muito satisfeito com o contato. Os dois homens conversam brevemente sobre o aluguel atrasado, e James acaba convencendo o recepcionista a deixá-lo

pegar seus livros e ir embora sem saldar a dívida. Na banda sonora, a canção *Marvada pinga* reforça o comportamento malandro de James².

Logo após James deixar a recepção, vemos o alto do edifício em *plongée*. A canção *Marvada pinga* é suprimida e, em seu lugar, ouvimos toques de sirene que são uma alusão a desentendimentos e brigas que acontecem nas imediações, conforme podemos observar em filmes ambientados na Boca, como *A noite do desejo* (Fauzi Mansur, 1973), no qual Candeias trabalhou como diretor de fotografia e câmera, e *A freira e a tortura* (Candeias, 1983). O enquadramento nos mostra, de longe, três pessoas no alto do prédio: uma mulher que logo saberemos ser Glória, um violeiro e James. (Ver figura 59) Na banda sonora, escutamos a canção *Vá cuidar de sua vida* (Geraldo Filme), que disputa lugar com os ruídos da rua. Com um movimento de *zoom in*, a câmera se aproxima para mostrar o diálogo entre James e o violeiro, deixando Glória de fora.



Figura 59. Alto do prédio da pensão.

Em seguida, o rosto de Glória preenche toda a tela. O plano se abre e a observamos enquanto estende roupas no varal. A câmera se detém sobre sua figura: seu cabelo, grisalho e crespo, um pouco bagunçado, suas rugas e marcas de expressão transmitem cansaço e melancolia, características que são reforçadas pela canção que começa a tocar, *Hace un año* (Valdez Leal). (Ver figura 60) A música, neste momento extradiegética e em espanhol, desperta a memória da personagem, Ela volta o olhar para frente e a câmera continua detida em seu

² Uma análise especificamente sobre o papel da música neste filme foi realizada no artigo “A música popular em *As bellas da Billings*”, e encontra-se disponível em <https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2018/resumos/R63-0487-1.pdf>.

rosto: olha para baixo, para cima, para baixo novamente, como que rememorando uma lembrança dolorosa, até se afastar do varal. A câmera a segue. O homem, que vimos de longe conversando com James, está agora sentado, com uma viola nas mãos. Glória para em frente a ele, nós a vemos de costas, e continuamos ouvindo a canção. Há um corte e o enquadramento muda, passamos a ver o rosto do violeiro em primeiro plano, ao qual se junta o de Glória, ao se agachar para pedir:

- Toca aquela!
- Aquela qual?
- *Faz um ano.*
- Pô, faz só um ano? - em tom de zombaria.
- Não interessa. Porra... pra mim foi onti.



Figura 60. Glória estende roupas no varal.

O violeiro começa a tocar *Faz um ano*, versão brasileira de *Hace un año*, interpretada por Nhô Pai. Canção que também é utilizada *A freira e a tortura*, na cena da visita da protagonista Joana (Vera Gimenez) a uma prostituta doente. Glória acompanha de perto a execução da canção, seus cabelos roçam o braço do violeiro. Sua expressão vai ficando mais tensa, ela franze a testa e morde um dos dedos, enquanto balança ligeiramente a cabeça, acompanhando a melodia. (Ver figura 61) Com um *zoom in*, a câmera se aproxima lentamente do rosto da personagem. (Ver figura 62)



Figura 61. Glória acompanha a execução da música.



Figura 62. A câmera se aproxima de Glória.

Ao chegar muito perto, há um corte e passamos a um plano médio, no qual vemos Glória, o violeiro e James, em meio às roupas penduradas no varal e entulhos. Nesse momento, destaca-se ainda mais o ambiente em ruínas, muito recorrente na obra de Candeias. Ao redor dos personagens, como uma moldura, restos de construção, telhas quebradas e pedaços de madeira adornam a construção antiga, repleta de remendos e fios pendurados, e realçam a decadência do lugar. Glória continua contemplando atentamente o violeiro. Esse e outros locais decadentes ao longo do filme, onde habitam os personagens marginalizados de Candeias, se contrapõem às imagens iniciais dos prédios altos e de construções imponentes, símbolos do poder econômico e político, como o edifício do Banespa e o Palácio do Governo. (Ver figura 63)



Figura 63. Glória, violeiro e James na laje.

De toda a laje, o local escolhido para filmar a cena é o mais caótico. Pedacos de janela, pisos, telhas e ferros retorcidos contrastam com a beleza da música cantada pelo violeiro. Contudo, ao mesmo tempo, a letra acaba reforçando a decadência, por tratar de uma história de abandono. Outro detalhe importante para nossa análise é que esta canção foi composta, e regravaada por diversos artistas, com o eu-lírico no masculino, mas aqui o violeiro a interpreta no feminino, fazendo com que se encaixe perfeitamente em uma possível história do passado de Glória, conforme podemos verificar nos trechos a seguir:

Faz um ano que ele foi e não voltou
Foi embora e sozinha me deixou
Foi pra longe, não quis mais o meu amor
Pois foi embora, eu fiquei triste chorando a minha dor

Faz um ano que seus lábios eu beijei
Na estação, muita trêmula fiquei
Suas mãos, com bem força apertei
Oh, que tristeza, dos meus olhos quantas lágrimas enxuguei

Consideramos importante destacar que a canção em espanhol possui a letra bastante diferente da versão em português. Enquanto a versão com o eu-lírico feminino destaca saudade e tristeza, na versão original, o eu-lírico masculino demonstra rancor pela mulher que o deixou, acusando-a de traição e esperando o momento de sua vingança.

*Hace un año que yo tuve una ilusion
Hace un año que se cumple en este dia
Tu recuerdas que en tus brazos me dormia*

*Que yo inocente y muy confiado te entregue mi corazon
 Ese tiempo tan feliz no volvera
 Mi cariño lo pagaste con traiciones
 Me has dejado solo crueles decepciones
 Pero anda ingrata como pagas otro a ti te ha de pagar
 El recuerdo de tu amor quiero olvidar
 Me quisiera emborrachar de sentimiento
 Te quisiera yo borrar del pensamiento
 Pero es inutil que borracho mas y mas te he de acordar
 Pero el tiempo es justiciero y vingador
 Y a pesar de tu hermosura placentera
 Hoy te sobra muchos hombres que te quieran
 Pero mas tarde no habra nadie que se acuerde de tu amor*

Na sequência, James e Glória entram em cena dançando. A música, entretanto, volta a ser não diegética. Mesmo nesse momento, James ainda carrega seus livros e a bolsa de couro. Glória o beija na boca, ele ri envergonhado, mas continua a dança. (Ver figura 64) A câmera retorna ao violeiro e o som volta a ser diegético. De volta a James e Glória, a canção passa a ser não diegética e em espanhol. Mais uma vez, Glória tenta beijar James, mas agora ele se esquiva. A câmera se aproxima, mostrando as investidas da mulher, até que James passa a empurrá-la. Paralelamente, a mulher que estava procurando pela “Dona Glória”, na recepção, chega ao local acompanhada por uma colega, ambas são prostitutas. (Ver figura 65) Elas olham a situação com desprezo e reprovação:

- O que é isso? O tempo dela já acabou.
 - Coitada! Só que ela não sabe disso.

E, se dirigindo a Glória, avisam:

- As crianças já estão lá embaixo, mulher! Que coisa!
 - A perua da escola já vai passar. Corre!

A câmera se volta novamente para Glória e James, agora em atrito devido à insistência da mulher em agarrá-lo. Ele finalmente se desvencilha e a deixa sozinha. Ao fundo, vemos a placa do hotel Escala, que já havia sido citado por James na cena do Soberano. (Ver figura 66) O Escala pode ser considerado também um ponto de intersecção e diálogo na obra de Candeias. O hotel figura tanto em filmes como *As bellas* e *A freira e a tortura*, quanto em seus registros

fotográficos, compondo assim mais um elemento do gesto nostálgico empreendido pelo diretor no filme analisado, tanto em relação a sua própria obra, quanto à Boca.



Figura 64. James e Glória dançam na laje.



Figura 65. Prostitutas olham Glória com reprovação.



Figura 66. Glória após ser rejeitada por James. Hotel Escala ao fundo.

A canção *Hace un año* continua soando na banda sonora, sendo interrompida apenas pelos berros da mulher que grita insistentemente: “Glória! Glória!” Mas Glória continua rememorando seu passado e nem sequer olha para quem lhe dirige a palavra. Por meio do *zoom in*, a câmera se aproxima para mostrar sua expressão, ainda mais triste e cansada do que no começo da sequência na laje, até que ela se retira do quadro, deixando apenas os arranha-céus desfocados ao fundo.

Em *plongée*, avistamos a porta do prédio onde algumas crianças estão brincando. Logo atrás delas, uma Glória diferente, já vestida com outra roupa e com os cabelos bem alinhados, como uma boa dona-de-casa, chega para levar as crianças. Ao lado há uma placa, na qual se lê em letras garrafais: “Agite antes de usar. Sexo explícito.”. Buscando na base Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira, descobrimos tratar-se do cartaz do filme *Agite antes de usar* (Black Cavalcanti, 1985), o que revela que o local ao lado da pensão pode ser uma pequena sala de exibição. Apesar da placa utilizada trazer o nome Art Palácio, verificamos que o Cine Art Palácio estava em atividade na época, porém sua localização era na Avenida São João, 419, e não na rua do Triunfo, onde se desenrola essa parte do filme. O Cine Art Palácio era um cinema grande e luxuoso, muito diferente da fachada simples na qual está a placa, que pode significar uma alusão ao cinema paulista ou mesmo uma ironia, diante da enorme diferença entre os dois lugares. Além disso, é interessante notar que, quando da chegada de James e Sater à porta do edifício, a placa anunciava a exibição de outro filme, *Jogo Duro* (Ugo Giorgetti, 1985). (Ver figuras 67 e 68) A substituição dos filmes no cartaz denota uma cuidadosa construção dos elementos que compõem a cena analisada, sempre em busca de diálogo e alusão à produção cinematográfica da Boca do Lixo, que aqui é literalmente colocada em cima de um filme bem recebido pela crítica e vencedor de prêmios nos festivais de Brasília e Fortaleza daquele ano.



Figura 67. Frente da sala de exibição quando James chega à pensão.



Figura 68. Frente da sala de exibição quando Glória sai para levar as crianças.

Se despedindo das crianças, as duas mulheres que interpelaram Glória na laje também saem do prédio. A câmera se aproxima com o *zoom* e, na banda sonora, ouvimos o soar das sirenes mais uma vez. Junto ao som, com um corte brusco, a câmera enquadra em plano fechado o rosto de uma das mulheres, que olha para seu corpo e ao seu redor e diz, lentamente, em tom de reflexão e indignação: “Putá que o pariu, se eu não me cuidar, vou acabar sendo babá de filho da puta.” (Ver figura 69)



Figura 69. A câmera se aproxima do rosto da personagem.

Na sequência da laje, é Glória quem assume o protagonismo, pela atenção que a câmera lhe dá e, também, pelo fato de que é ela quem guia a trilha sonora, escolhendo a canção a ser tocada. Assim, o filme consegue colocar em cena questões de gênero, classe e idade: Glória é uma ex-prostituta, mulher pobre, provavelmente migrante, forçada a abandonar a profissão porque “o tempo dela já passou”, como diz a prostituta mais jovem. Ou seja, envelheceu. A câmera, por outro lado, parece não se importar com isso. Os insistentes planos fechados no rosto de Glória sugerem aspectos subjetivos. Sua expressividade, a crueza das linhas do rosto, sem preocupação com retoque, nos permitem pensar em toda uma vida pela qual ela já passou. Encarnando, assim, a experiência de envelhecimento da mulher, não só a prostituta, e sua condição numa sociedade que exige padrões de beleza praticamente inalcançáveis e descarta as mulheres depois de uma certa idade, confinando-as ao trabalho doméstico.

A discriminação em relação à idade de Glória está presente em três momentos: na piada feita pelo violeiro, que ironiza o nome da música “Faz um ano”, dando a entender que para ela já se passou muito mais que um ano; na recusa de James, que literalmente foge de Glória; e, por fim, nas palavras das duas jovens prostitutas, que a pagam para cuidar de seus filhos e não hesitam em reprovar Glória por tentar obter um certo prazer, ou fugir da realidade, ao dançar com um homem mais jovem.

A sequência também pode ser interpretada a partir do conceito de “sujeito do feminismo”, de Teresa De Lauretis (1994). Conhecemos Glória estendendo roupas no varal, ocupando uma posição esperada para ela como uma mulher, pobre e de idade mais avançada. A personagem, ao deixar essa tarefa doméstica para buscar um momento de prazer, ao pedir uma canção, dançar e beijar James, tenta se posicionar fora deste lugar predestinado. Nesses

instantes de ruptura, vemos a Glória no que poderíamos chamar de um lugar fora da ideologia do gênero. Logo, no entanto, ela é repreendida e forçada a reocupar seu lugar dentro dos padrões da sociedade patriarcal para executar outra tarefa doméstica, cuidar das crianças.

Também é interessante destacar o momento em que uma das prostitutas mais jovens reflete sobre sua profissão e seu futuro, afirmando que precisa se cuidar para “não acabar sendo babá de filho da puta”. Segundo estudo feito pela antropóloga Cláudia Fonseca, durante os anos de 1994 e 1995, com 60 mulheres prostitutas que trabalhavam nas ruas do centro de Porto Alegre, o serviço doméstico é visto como ocupação degradante por quem tem como principal renda o trabalho na prostituição. Fonseca explica que, devido à instabilidade da clientela, para a mulher prostituta:

A alternativa mais comum [como fonte de renda complementar] é o serviço doméstico em casa de família - mas esta atividade – [sic] classicamente acionada por mulheres do baixo meretrício é quase sempre apresentada em termos pejorativos: “A dona queria me fazer de escrava. Tinha que lavar três trouxas de roupa e cuidar de um punhado de crianças. Ia ganhar em um mês o que ganho aqui (na praça) em três dias. Não fiquei com ela nem uma semana!” E sempre que alguém aceita trabalhar neste ramo aí sim surge alguma justificação: “Vou para a praia ver se não arrumo umas faxinas - só até passar a crise, até o movimento aqui na praça melhorar.” (FONSECA, 1996, p. 21)

A preocupação em justificar o exercício da atividade doméstica, segundo Fonseca, não aparece quando se trata do trabalho como prostituta. As mulheres entrevistadas não veem necessidade de encontrar desculpas para a prostituição, elas se posicionam como trabalhadoras independentes, livres de jornada diária e de obrigações com os patrões. Assim, percebemos que a preocupação da personagem de *As bellas* em acabar sendo obrigada a cuidar de crianças (um trabalho doméstico) realmente faz parte dos dilemas enfrentados pelas prostitutas, dentro de um trabalho de grande instabilidade e que não é reconhecido legalmente. A atitude das jovens prostitutas aponta uma certa relação de poder: elas são patroas de Glória e não querem passar a ser empregadas.

A utilização das duas versões da mesma canção, em espanhol (eu-lírico masculino) e em português (eu-lírico feminino), que têm abordagens bastante distintas entre si, também pode ser interpretada como forma de representar os diferentes pontos de vista mobilizados na cena. De um lado, está a perspectiva de Glória, que rememora seu passado e lida com essas memórias dançando e tentando beijar James; de outro, a perspectiva dos demais personagens, que

repreendem as atitudes de Glória. o violeiro, que zomba de sua idade, James, que recusa seus beijos, e as prostitutas, que não se conformam ao ver a mulher mais velha procurando ter um momento de prazer.

Esse retrato de Glória também alude ao destino de desmanche da Boca do Lixo como polo de produção cinematográfica. O gesto nostálgico do diretor ao realizar *As bellas* é estendido à personagem da prostituta forçadamente aposentada. A frase proferida por James “Essa boca não é mais aquela” e a dita pela prostituta mais jovem “O tempo dela já passou”, quando colocadas lado a lado, dizem a mesma coisa. Referem-se com desdém a um lugar, ou pessoa, que já teve seu momento de esplendor e agora se encontra em decadência. Nesse sentido, a banda sonora, a exemplo da canção *Faz um ano*, corrobora a ideia de abandono e definhamento, que ainda será mais reforçada em outros momentos do filme.

Andanças pela cidade: James procura sua família

Após a cena de Glória, James resgata, enfim, seus livros no quarto da pensão. Ele e Sater voltam a caminhar pelas ruas movimentadas do centro de São Paulo, até pararem para conversar em uma esquina. Nesse momento, a câmera se posiciona em um plano médio, do outro lado da rua, que vai se abrindo gradualmente em *zoom out* para mostrar mais do cenário urbano. Vemos os personagens gesticularem e escutamos sua conversa, gravada em estúdio e inserida posteriormente. James fala pela primeira vez da família, mãe e irmãs, e convida o músico a acompanhá-lo até a casa da Mãe, já que é aniversário de uma de suas irmãs, Aspásia. Eles então se dirigem à estação da Luz e embarcam em um trem. Além de se deter sobre as paisagens que se desdobram pelas janelas, a câmera registra o cotidiano desse meio de transporte: a espera para se sentar, o portador de deficiência física que pede ajuda distribuindo panfletos e depois é retirado à força de dentro do vagão pelos guardas. Sater, personagem que representa o migrante que acabara de chegar à cidade grande, se espanta com a expulsão do rapaz, mas James trata de normalizar o ocorrido: “Não esquentar não, é assim todo dia.”

Após longa viagem de trem, eles chegam a uma região muito diferente do centro. Na banda sonora, ouvimos latidos de cachorro e, na imagem, predominam as árvores e o chão de terra. James explica que o local, onde funcionava uma churrascaria, pertencia a seu pai, que “puxou o carro”, ou seja, deixou a família. Eles começam a subir a escada do local em ruínas, o local está abandonado, em definhamento, como o cenário da laje analisado anteriormente.

Logo James é informado que sua família havia sido colocada para fora dali, e retorna ao centro para encontrar Belfiore, personagem interpretado por Mário Benvenutti, ator que, ao lado de Valeria Vidal, protagonizou o filme *A margem*, primeiro longa-metragem de ficção dirigido por Candeias.

Conhecemos Belfiore enquanto ele faz cobranças de aluguel em mais um prédio em ruínas no centro de São Paulo. Com poucos diálogos, Candeias utiliza a música *Saudosa maloca* (Adoniran Barbosa) para completar o sentido das imagens. Nesta sequência, destacamos o momento em que ele vai cobrar uma mulher. Belfiore vai ao encontro da moça e gesticula, já impaciente: “Qual é?” (Ver figura 70) Ela se abaixa e cochicha no ouvido de um boneco, de tamanho quase adulto: “Chegou o pentelho.” O local também é repleto de entulhos e mofo, reforçando a linha de habitações decadentes ocupadas pelos personagens. Na banda sonora, continuamos a ouvir *Saudosa maloca*.

- Qual é? E a minha bufunfa?
- Pô, dá mais um tempinho pra mim.
- Pô digo eu. Mas será que daqui a pouco eu vou ter que pôr os pingos nos is.
- Mas as coisas tão muito ruim. Não é paia não, mas nós estamos sem publicidade.

Belfiore se aproxima dela, toca em seu braço e depois na cintura, dizendo: “Tá, a gente podia fazer um acerto, né?” (Ver figura 71) Ela fica nervosa e, se afastando, responde: “Que acerto?” Belfiore cochicha no ouvido dela: “A gente podia botar um chifrinho no Oscar”. (Pronunciando Oscar, como nome próprio, Oscár) E ela responde: “Óia que o senhor está mexendo com a nossa moral, hein.” Um primeiro plano do rosto de Oscar, um boneco pintado de cor prateada, é inserido. E Belfiore diz: “Deixa ele pra lá.” Ela insiste: “E o Óscar?” (Mudando agora a pronúncia para Óscar, como a premiação norte-americana). E Belfiore, segurando a mulher pelo braço, responde: “Pau no cu dele.” O plano seguinte é de um homem, pintado da mesma cor que o boneco, fazendo um gesto com as mãos, acompanhado pelo som da buzina estridente, como que reafirmando a última frase de Belfiore e, talvez, sugerimos, fazendo uma brincadeira com a premiação internacional de cinema. (Ver figuras 72 e 73) Seguindo essa perspectiva, é interessante lembrar que *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco, 1985), realizado em coprodução com os Estados Unidos, foi o primeiro filme latino-americano indicado ao Oscar na categoria de melhor filme. Tendo em vista que, em 1985, As

bellas estava em fase de produção, é provável que os trocadilhos sejam um comentário de Candeias sobre a repercussão da indicação do filme e a expectativa criada na imprensa.



Figura 70. Belfiore chega para cobrar o aluguel.



Figura 71. Belfiore se aproxima da mulher para propor uma troca.



Figura 72. Boneco Oscar.



Figura 73. Homem pintado faz gesto com as mãos.

O trecho acima recebe destaque não só pela alusão ao Oscar, que reforça nosso argumento de que, durante todo o filme, o diretor busca dialogar com o cinema de diversas formas, mas principalmente para a análise sobre a representação da mulher. Neste caso, trata-se de uma dançarina que vive sozinha e, por estar nessa posição, é alvo do assédio de Belfiore. Ciente de sua posição de poder, o homem encontra ali uma mulher que julga vulnerável, então, sem cerimônias, sugere a ela que compense o valor do aluguel com favores sexuais, atitude que ele não tem em relação a qualquer outra mulher ao longo do filme. Vemos aqui um comportamento muito comum na sociedade patriarcal, que mercantiliza corpos femininos, colocando-os como objetos disponíveis para a satisfação do desejo masculino, independentemente de consentimento.

A seguir, Belfiore deixa o prédio. A buzina, que acompanhava o gesto do homem pintado, é transformada em buzina de carro com o corte da cena. Acompanhamos a movimentação em *plongée*, de forma que podemos observar todo o edifício em ruínas, repleto de entulhos e roupas penduradas no varal. A canção *Saudosa maloca* continua tocando na banda sonora até o momento em que James e Sater encontram Belfiore. Ao entrar em seu carro, um Volskvagen Sp2 marrom, Belfiore é abordado por James, que busca notícias da mãe. Os três então se dirigem para a casa na Guarapiranga. Acompanhamos o trajeto com dois planos que indicam o afastamento da região central, até a chegada do veículo a um portão de madeira, que guarda mais uma casa em ruínas e cercada pelo mato alto. (Ver figura 74)

Família, mulheres em cena e ruínas



Figura 74. Belfiore, James e Sater chegam à casa da Guarapiranga.

Ao descer do carro, Belfiore aperta o nó da gravata, reencenando o gesto incessante do personagem de *A margem*, também interpretado pelo ator Mário Benvenutti. Sons de pássaros e galos são inseridos, reforçando a ideia de afastamento do centro. Durante a entrada de James e Belfiore na casa, o enquadramento em plano médio permite que vejamos detalhes do ambiente. Trata-se de uma construção elaborada, com tijolos à vista, portais arredondados e diversas passagens de um cômodo a outro, que já deve ter sido um comércio ou residência de pessoas abastadas. Apesar disso, o imóvel parece abandonado, nas paredes há marcas de fogo, e a mobília é composta por entulhos e velharias. Dando uma boa olhada no lugar, Belfiore diz: “É, isso aqui está precisando de uma pequena reforma.” O tom de suas palavras é sério, mas entendemos a inserção dessa fala como uma ironia, diante das condições precárias do local.

Com alguns sons de pássaros cantando, vemos, pela primeira vez, uma das irmãs de James, Aspásia (Claudete Joubert). Ela está sentada em um sofá, mexendo continuamente em uma mecha de cabelo, enquanto um homem a beija no pescoço e segura uma de suas coxas. (Ver figura 75) Embora a descrição da cena possa parecer erótica, a impressão que temos é de que Aspásia não está sentindo as carícias do homem, já que não esboça qualquer reação. Belfiore entra no quadro e se senta na poltrona ao lado, mas o casal parece não se importar com sua chegada. Belfiore, então, a toca na outra coxa e diz: “Ô, dá um tempo aí menina.” Verônica apenas levanta os olhos e nada diz. É seu noivo, Eustáquio, quem pergunta: “Quem é o amizade aí?” Novamente, ela não responde, continua apenas alisando a mecha de cabelo e olhando para Belfiore. Eustáquio a pega pelo rosto, virando-o para si, e repete a pergunta. Ela enfim responde: “É o padinho.” Belfiore continua com a mão em sua coxa e dá leves tapinhas. O

enquadramento muda, fazendo um *close* no rosto de Aspásia, enquanto ela continua o movimento quase inconsciente no cabelo. Um som de bigorna ressoa na banda sonora, até ser interrompido por uma voz feminina que pergunta: “Quem tá aí?”



Figura 75. Belfiore, Aspásia e Eustáquio.

A voz é da Mãe e vem de outro lugar da casa. Por ora, vemos apenas um plano detalhe de sua mão apagando o cigarro em um cinzeiro já com algumas bitucas, ao lado de um abajur, um relógio, um copo, uma garrafa de cachaça e uma pequena TV desligada. (Ver figura 76) A voz da Mãe possui sotaque italiano carregado, é rouca e impositiva. Após ser informada que o visitante é Belfiore, ela responde: “Eu quero saber da Verônica, que eu mandei ela pra vigiar o noivo da Aspásia... (Tosse) Madonna, te digo eu Belfiore amigo.” A expressão “Madonna” vem do italiano e equivale a “Virgem Maria” em português. Ao final da fala da Mãe, vemos o rosto de Belfiore sorrindo. Começa a tocar o bolero *Quizás, quizás, quizás*, interpretado por uma voz feminina, que acompanha as aparições da Mãe, quando confinada ao espaço do quarto.



Figura 76. Quarto da Mãe.

Lá fora, James conversa com Sater e explica, referindo-se a Belfiore: “Esse casão também não é dele, é que ele transa os homem lá de cima. Ó, o lanceiro tá vindo.” Esse diálogo, como outros no filme, serve para dar mais detalhes sobre algum dos personagens. Neste caso, recebemos mais informações sobre Belfiore que, apesar de se comportar como dono de todas as “mansões” em ruínas que aparecem no filme, não é proprietário de nenhuma delas.

Deixando James e Sater, a câmera passa a acompanhar a caminhada de Belfiore às margens da represa de Guarapiranga até encontrar Verônica (Silvia Gless). Ela chega vestindo apenas uma saia, sem blusa e com os seios à mostra. Ao ver Belfiore, ela veste a blusa naturalmente, sem demonstrar qualquer vergonha ou pressa para se cobrir. Os dois se abraçam sorridentes.

Já de volta ao interior da casa, em plano médio, a câmera fica posicionada para enquadrar um retrato antigo em preto e branco, como se fosse um habitante da casa, à espera das visitas. (Ver figura 77) Em segundo plano, James e Sater entram na sala e, devido ao enquadramento, temos a impressão de que estão sendo recepcionados pelo retrato. A voz da Mãe logo os interpela: “Vocês vieram sem me avisar. Eu devia deixar vocês sem comer.” Passamos a um plano fechado do retrato, que em seguida se abre lentamente para mostrar a presença de Aspásia e Sater. Acompanhando este último, somos apresentados a outro retrato antigo, desta vez de um casal. (Ver figura 78)



Figura 77. Retrato posicionado para receber os visitantes.



Figura 78. Retrato de casal na sala.

A Mãe continua: “Mas respeitando as visitas, vá lá... Olha, tem comida na geladeira.” Os retratos que decoram a casa, também chamados fotopinturas, se popularizaram no Brasil nos anos 1950 como forma de preservar a imagem de entes queridos (KUSMA, 2016) e remetem à ideia de família, passado e tradição. Nesse sentido, entendemos que a presença dos quadros, e a insistência da câmera em registrá-los, como se fossem também habitantes da casa, representa o peso dos valores familiares, que incide sobre a Mãe e suas filhas. A esse respeito, Gamo (2000), entende que:

O narrador constitui a representação dessa família, a partir da marginalidade de seus componentes, distanciando-se dos moldes que têm a tradição cristã e o otimismo burguês como referências. O papel da mãe, que tenta se posicionar como elemento de relação com um passado, frente ao qual a situação da família lhe parece ser de desordem, é desautorizado pelas circunstâncias que a cercam. (GAMO, 2000, p. 37)

Concordamos com a afirmação de que a família é constituída por personagens marginais. Entretanto, o diretor utiliza os valores cristãos e burgueses como referência a ser achincalhada, ironizada e desconstruída, à medida que demonstra a inviabilidade desses valores dentro da realidade de uma família composta por pessoas marginalizadas.

Além disso, também observamos, em acordo com Gamo que, em várias ocasiões, a Mãe busca se atrelar a uma certa tradição familiar. Contudo, a personagem é propositalmente incoerente, já que defende esses valores apenas quando se trata de Aspásia, esquecendo-os completamente quando o assunto é Verônica.

A Mãe prossegue, se referindo a Verônica: “Onde tá aquela arrombada? Que eu mandei ela vigiar a Aspásia pra ela não se perder.” Enquanto isso, Aspásia e Eustáquio continuam na mesma posição em que os encontramos ao chegar na casa: ela mexendo no cabelo, ele beijando-a no pescoço e tocando sua coxa. A Mãe, que participa da cena apenas com sua voz, parece ignorar a presença do casal e passa a indagar sobre Sater:

- Meu James, quem é o desconhecido e o que ele faz?
- É cantador sertanejo.
- Mais um vagabundo aqui em casa.

Sater gargalha em silêncio e James faz sinal para que ele não se importe. A Mãe continua: “Não vá deixar ele encostar a mão em dona Aspásia. E fala pra ele que ela é virge.” Os dois riem.

Já tendo ouvido falar sobre a virgindade da moça, ao ser avisado de que seria apresentado a Aspásia, Sater pergunta a James: “Essa é a virgem?” James não responde, apenas fecha a cara, demonstrado não ter gostado da pergunta. Finalmente saindo da posição de aparente indiferença, Aspásia se levanta para cumprimentar Sater e a câmera acompanha seu movimento. (Ver figura 79) O noivo também levanta e se retira reclamando: “Isso aqui não tá dando mais pra mim não. Eu vou indo, depois a gente conversa.” Nenhum dos personagens se despede dele.



Figura 79. Aspásia volta sua atenção ao visitante.

Os três estão em cena, com James ao centro, que continua a apresentação, dirigindo-se à irmã: “Esse daqui é um amigo meu, eu tô empresando.” Com a saída de Eustáquio, Aspásia passa a olhar para Sater de cabeça erguida. O enquadramento muda e passamos a ver apenas o rosto erguido de Aspásia encarando Sater. James refaz a apresentação, ou talvez seja o mesmo trecho visto de ângulos diferentes. Aspásia pergunta: “E o que ele faz?” James responde rindo: “É cantor sertanejo.” Aspásia: “Ah, ele canta?” James: “Canta.” O enquadramento muda novamente, para um contraplano no qual Sater encara Aspásia de volta. Ouvimos apenas a voz de James, que explica: “Então eu levei ele lá na Billings pra cantar uma moda no teu aniversário.” Sater desvia o olhar por um momento e concorda com um murmúrio. James prossegue: “Mas vocês tinham mudado, nem me falaram nada.” A câmera agora mostra James ao fundo, de frente, enquanto Sater e Aspásia continuam se encarando demoradamente. (Ver figura 80)



Figura 80. James apresenta Aspásia e Sater.

Nesta cena, por meio dos enquadramentos e movimentos de câmera, que acompanham a movimentação da atriz, Candeias cria uma atmosfera de atração entre Sater e Aspásia. A personagem, até então inerte no sofá com o noivo, ganha voz e expressividade ao encarar o violeiro, indo além do papel que era comumente atribuído às mulheres nas produções da Boca. Segundo Abreu:

As atrizes eram o centro das atenções nos filmes da Boca do Lixo. A exploração comercial dos filmes, seu apelo ao público, apoiava-se na figura da mulher, realçando suas características físicas - a beleza e a sensualidade dos corpos, em suas *performances* em cenas eróticas, no *sex appeal*. Por isso, era senso comum que, de uma atriz de pornochanchada, não se deveria exigir muito mais que a presença física, pois os recursos cinematográficos - movimentos de câmera, enquadramentos, a montagem etc. - trabalhariam por ela, evidenciando seus talentos. Esta visão tendia a tornar secundário um trabalho mais apurado de interpretação feminina. A utilização dos elementos expressivos do cinema parece convergir para o corpo da mulher, que, assim, se torna a verdadeira atração, conduzindo a iluminação, a decupagem, a

montagem, o desenvolvimento dramático do filme. (ABREU, 2015, p. 171-172)

A performance da atriz apresenta diferentes formas de atuação: há momentos nos quais a atriz se posiciona de forma passiva, quando a personagem se deixa ser apalpada pelo noivo, e outros nos quais ela adota uma postura mais ativa em suas expressões e movimentos corporais. Quando está perto do noivo, ela assume um ar de indiferença, inércia. Ao vê-lo sair, ela aos poucos vai se revelando mais ousada, encarando Sater de cabeça erguida e com interesse. Essas ações revelam que a personagem, apesar da aparente ingenuidade, está ciente de sua posição dentro da família. Já que ela é a esperança da Mãe para tirar a família da miséria, por meio do casamento com um homem rico, age de forma a agradar o noivo.

Esta cena também pode ser interpretada por meio dos conceitos de posicionamento dentro e fora da ideologia do gênero, de Teresa De Lauretis (1994). Ao se colocar como objeto de desfrute, tanto na diegese quanto pelo olhar da câmera, Joubert trabalha dentro dos padrões de atuação esperados das atrizes da Boca, ocupando, assim, um lugar predestinado a ela dentro da ideologia do gênero. Em seguida, sua postura muda completamente: ao incorporar uma atitude assertiva e desafiadora, ela se destaca entre os demais personagens. Nesse momento, há erotismo em cena, mas não no modo voyeurista tradicional, mais comum nas produções da Boca. O erotismo é criado justamente pelos olhares e movimentos corporais da personagem feminina em direção a Sater, colocando-se além de um papel de gênero predeterminado para as atrizes da Boca. Joubert/Aspásia deixa a condição de apenas ser olhada para também ser o sujeito do olhar.

Aspásia, James e Sater são interrompidos por sons de passos. Eles se viram e a câmera segue seus olhares para encontrar Belfiore e Verônica, que vão se sentar no sofá. Atrás deles, o noivo de Aspásia retorna e a chama com um aceno de mão. Ela vai até ele e, ao perguntar o que ele quer, seu tom de voz demonstra certa impaciência. Exibindo o motivo de seu retorno, o homem balança uma calcinha e o movimento é acompanhado pelo badalar de um sino, que adiciona um caráter ainda mais cômico à cena, colocando em xeque as afirmações da Mãe sobre a virgindade da filha. Aspásia pega a peça de roupa íntima e todos riem muito alto. Ela, no entanto, age com bastante naturalidade e ouvimos sua voz, inserida não-diegeticamente, dizer: “Esse cara anda esquecido!”

As gargalhadas são interrompidas pela voz da Mãe: “Pensam que não sei do que vocês estão gozando? Verônica, não deixa Seu Eustáquio sem comer (tosse), Madonna mia.” Enquanto a Mãe fala, a câmera se detém sobre o rosto de Verônica. Ela se vira para o local de onde a voz emana, interrompendo o riso automaticamente. (Ver figuras 81 e 82)



Figura 81. Verônica e Belfiore riem juntos.



Figura 82. Verônica ao ouvir o chamado da Mãe.

Seu desconforto é evidente e ela pede licença a Belfiore para ir atrás do noivo de Aspásia. Já do lado de fora, ela corre em direção ao carro, dizendo: “A mãe mandou você não ir embora sem comer.” Ele a olha de cima embaixo, mas a tentativa de fazer com que ele fique, é sem sucesso. Verônica retorna:

- Mãe, o Seu Eustáquio não quis comer.
- Mas voltou?
- Não, mãe. Ele foi embora meio puto.
- Eu sabia, sua arrombada. Por que não pegou ele?

- Não deu, mãe. Não deu mesmo.
- Tinha que segurar ele de qualquer jeito. Você não tem mais nada pra perder.
- Puta que pariu. Mas o que ele quer mesmo, mãe, é faturar a Aspásia.
- Vai faturar a mama. Aqui vai ter que casar mesmo, não tem essa de ser granfo, rico e outras coisa mais.
- Isso já era, mãe. Já era.

Nesta cena, Candeias aborda de forma irônica os valores familiares cristãos que a Mãe insiste em tentar colocar sobre a filha Aspásia. Estes valores subvertidos são contrapostos pela fala de Verônica, que incorpora valores da liberdade feminina, bastante em voga no momento. Nas próprias falas da Mãe são colocados os valores morais conservadores e, ao mesmo tempo, a sua própria negação, de forma a ironizar esses conceitos ultrapassados. No livro *Minha história das mulheres*, ao falar da história política, estética e material do corpo feminino, Michelle Perrot destaca a importância da virgindade nas sociedades cristãs ocidentais. Segundo ela:

A virgindade das moças é cantada, cobiçada, vigiada até a obsessão. A Igreja, que a consagra como virtude suprema, celebra o modelo de Maria, virgem e mãe. (...) Essa valorização religiosa foi laicizada, sacralizada, sexualizada também: o branco, o casamento de branco, simboliza a pureza da prometida. Preservar, proteger a virgindade da jovem solteira é uma obsessão familiar e social. (PERROT, 2007, p. 45)

A partir das situações destacadas na casa da Mãe, percebemos que a intenção do diretor é desmontar com os conceitos morais nos moldes citados por Perrot. Tendo a Mãe como maior interessada, os demais familiares, e até mesmo vizinhos e visitantes, estão envolvidos e interessados no tema da virgindade de Aspásia. Entretanto, Candeias faz questão de ironizar de diversas maneiras esse ideal cristão, que é refutado em imagens, sons e falas.

Já na primeira cena com Aspásia, na qual ela é acariciada de maneira bastante livre pelo noivo, é subvertida a ideia, popularmente propagada, de que o namoro no sofá da sala, sob supervisão da família, era sinal de respeito. Além disso, o figurino da personagem é provocante, composto por peças que deixam à mostra seus seios e coxas, ficando evidente que ela não usa calcinha e sutiã. Na banda sonora, a inserção do badalar de um sino, objeto tradicionalmente utilizado pelas igrejas para anunciar as horas, casamentos, missas ou falecimentos, cujo toque acompanha o balanço da calcinha que Eustáquio volta para devolver, é puro deboche, “gozação”, como diz a Mãe sobre as risadas dos personagens naquele momento. A inserção

desse badalar, sem ponto de origem na diegese, também pode ser elencada como descompasso entre banda sonora e imagem, em alusão aos elementos da obra autoral de Candeias, identificados por Uchôa (2017).

Nas falas da matriarca está presente a contradição entre defender a virgindade de Aspásia e mandar Verônica transar com Eustáquio para que ele não vá embora “com fome”. E, reforçando nossa interpretação de embate entre valores retrógrados e liberdade feminina, temos a fala de Verônica, que critica abertamente o conservadorismo propagado pela Mãe, avisando que “isso já era”.

Desta forma, a partir da trama desenvolvida por Candeias, podemos refletir sobre alguns costumes arraigados na sociedade patriarcal e sexista brasileira, ainda mais nos anos 1980. É típico, por exemplo, que o pai de família tente proteger a todo custo a “honra” de sua filha, mas incentive o comportamento oposto por parte do filho, que deve ser mulherengo para provar sua masculinidade. Em *As bellas* não há qualquer tipo de indagação ou sugestão quanto aos relacionamentos de James, e a própria ausência de diálogos sobre isso aponta para a liberdade que os homens possuem em relação à prática sexual, desde que esteja dentro do padrão heterossexual, sem dúvida.

Um outro ponto interessante é a ausência de uma figura masculina dominante, que exerceria de maneira mais óbvia a autoridade sobre as filhas. Contudo, a Mãe assume, de forma caricatural e grotesca, o papel de assegurar que a moral da família seja mantida. Desta maneira, Candeias ironiza e debocha dos valores ditados pela sociedade patriarcal.

Aqui tomamos como referência as definições de patriarcado defendidas pela socióloga brasileira Heleieth Saffioti. Segundo ela, “Um dos elementos nucleares do patriarcado reside exatamente no controle da sexualidade feminina.” (2004, p. 49) Além disso, explica que a dominação dos homens sobre as mulheres prevê o direito masculino de acesso regular ao corpo feminino. Esse direito também se relaciona com questões de classe. Podemos observar que, a Belfiore e Eustáquio, que aparentam ter mais dinheiro, são dadas mais liberdades, de falar e de abordar sexualmente as irmãs, inclusive com consentimento da Mãe. Baseada nesses pressupostos, a ideologia patriarcal cria ferramentas para que a sociedade, como um todo, exija determinados comportamentos, considerados corretos, por parte da mulher. Se, por outro lado, ela se desviar desse papel de gênero pré-estabelecido, pode até ser usada, como um objeto mesmo, a serviço do desejo masculino para proteger uma outra mulher considerada pura e

respeitável. O que Candeias faz, nesse sentido, é representar formas distorcidas dos papéis de gênero idealizados “mãe”, “noiva”, “mulher ideal”, “virgem”, nas personagens de Aspásia, Verônica e da Mãe.

Mais adiante, na mesma sequência da casa, começa a tocar na banda sonora começa a tocar a música *Perfídia*, de Alberto Dominguez, interpretada em espanhol por Elvira Rios. Vemos novamente o plano detalhe da mão apagando o cigarro, e a voz da Mãe ressurgue: “Madonna mia. Aspásia! Dá comida pra eles. Pode dar tudo, que eu já dei pras galinha.” Um plano das galinhas ciscando restos de comida que parecem lavagem é inserido. Ela continua: “Preciso deixar o vício. Dá também pro Seu Belfiore.” A canção soa ainda mais alto na banda sonora, enquanto Aspásia abre a geladeira e retira alguns recipientes com restos de comida e os põe na mesa. James, Sater e Belfiore logo vão até a mesa. Sater e James começam a pegar pedaços de quibes, ovos cozidos e punhados de macarrão com as mãos, não há talheres. A princípio, Sater inspeciona os alimentos com desconfiança. Vemos uma sequência de planos da refeição, que é feita em pé: dedos cutucando os restos, primeiro plano do recipiente, Sater mastigando com a boca cheia e colocando ainda mais pedaços, James também com a boca cheia, adiciona macarrão, deixando os fios sobraem pelos cantos e sorri para a câmera. Tudo ao som da canção *Perfídia*. Aspásia também participa da refeição, primeiro perguntando a Sater se ele está gostando da comida, depois servindo-se também. Ela pega um punhado de macarrão com as mãos, alguns pedaços de quibe e ovos cozidos e os ajeita no prato, compondo um arranjo. (Ver figura 83)



Figura 83. Sequência da refeição de restos servida na casa da Mãe.

Belfiore não come, mas fica rondando a mesa. Ele diz para James, que continua comendo macarrão com as mãos: “É, você só tem inteligência pra isso, né? Se não fosse a tua mãe, vocês tudo tavam morrendo de fome.” Com a boca cheia, James responde, virando o rosto de perfil na direção de Belfiore: “Vá pra puta que pariu!” Depois disso, os três homens voltam ao centro de São Paulo, mas não no Volskswagen Sp2 marrom no qual haviam chegado e sim em uma Caravan Comodoro branca. Não há qualquer explicação para a troca, assim como na mudança da atriz que interpreta a segunda Rosa em *Aopção*, citada no Capítulo 1. Mais uma vez, ao invés de tentar disfarçar problemas de produção, o filme prossegue como se nada houvesse de diferente. Nas cenas seguintes, a câmera acompanha as andanças de James pelo centro, registrando trabalhadores informais, pedintes, deficientes físicos, entre outras figuras que compõem esse ambiente urbano e caótico. Não nos detemos sobre essas cenas, que já foram

bastante citadas e analisadas em outros trabalhos, como na dissertação de Alessandro Gamo (2000).

Em seguida, vemos de longe a Mãe. Ela carrega dois latões, usa chapéu, óculos escuros, duas saias e, por cima, a camiseta do uniforme dos garis vistos no começo do filme. (Ver figura 84) A cena revela a origem da refeição servida aos convidados. Ela chega a um restaurante para buscar restos de comida que vão sendo despejados nos latões trazidos por ela. A atriz que interpreta a Mãe é a mesma que faz o papel de Glória. À primeira vista, pensamos se tratar de um recurso utilizado devido ao orçamento limitado; por outro lado, esse duplo papel da atriz abre espaço para outra interpretação. Essas duas mulheres aparentemente muito diferentes, uma ex-prostituta e uma mãe de família viúva/abandonada, têm em comum o fato de viverem de memórias, em função de um tempo que já se foi, e habitarem lugares em ruínas. Como já foi apontado, Glória sofre por um amor do passado e é rechaçada pelas jovens prostitutas por já estar velha. A mãe, por sua vez, segundo James, foi abandonada pelo esposo, vive isolada em seu quarto, fumando e se embriagando, sempre a evocar lembranças do passado de sua família. Mesmo quando sai do quarto, a Mãe usa uma espécie de disfarce, anda cabisbaixa, assume o papel de provedora, alimentando a família com restos de comida coletados como lavagem.



Figura 84. Mãe busca restos de comida no restaurante.

James, Belfiore e Sater retornam à casa da Guarapiranga. Ao vê-los, Verônica foge pelos fundos, como se estivesse fazendo algo escondido. Aspásia vem recebê-los e informa que a mãe e a irmã saíram “pra se virar por aí”. Belfiore então pergunta quem está no carro. É um homem, que fala logo: “Vá pra puta que pariu.” E sai cantando pneu. Belfiore insiste: “Quem é ele?” E Aspásia, muito calma: “Ah, não interessa, né, padinho?!” Na banda sonora, ouvimos o cacarejar

das galinhas, um recurso sonoro que atua como comentário irônico à situação. A seguir, Verônica volta sorrateiramente dos fundos da casa. Observamos que Aspásia e Verônica trocam de roupa, revezando entre si as mesmas peças, de forma a nos confundir em alguns momentos. Novamente, personagens aparentemente opostas, neste caso “a virgem” e “a arrombada”, são aproximadas por meio de um elemento visual que permite pensar além das dicotomias superficiais.

Belfiore vai até a porta do quarto da Mãe, enquadrado sob o ponto de vista dela, que não aparece:

- Fala, mama.
- Você sabe, nois se conhece não é de hoje, desde quando o finado tava vivo. E que Deus tenha ele em bom lugar. Nós nunca fomos ricos, mas fomos uma família de gente honrada.
- E como todo mundo casa virgem, não há de ser a tua filha Aspásia que não vai casar virgem, não é?
- Só Deus que tá sabendo o quanto isso tá me custando.
- Quer dizer pra ela, pra sua filha Verônica.
- Não me estraga o dia falando desta arrombada, a vergonha da família.
- Mas o que é que há? Só porque ela trepou sem o papelinho passado.
- As moças da nossa família sempre se casam virgem.

No diálogo acima, nosso argumento de que a Mãe se agarra a um pretensso lastro de decência familiar é reforçado. Na tentativa de conseguir um bom casamento para pelo menos uma das filhas, vale tudo, até usar o corpo de Verônica como forma de satisfazer os desejos, ou garantir os direitos, masculinos, como explica Saffioti (2004).

A seguir, Sater e James vão para um quarto de hotel, pago por Belfiore. Ao fundo, ouvimos a canção *Promessa de violeiro* (Raul Torres), que combina com os sonhos do jovem recém-chegado na capital. A nós, neste momento, interessa mais o diálogo estabelecido entre os dois personagens:

- Sater: Gente fina é outra coisa, hein?
- James: Isso aqui é só pra neguinho que tá bonito. Falei?
- Sater: Falou, chapinha.... Ainda que mal lhe pergunto, o que é que você acha aí dos namoros das suas irmãs?
- James: Vê se mora nessa: As filhas da desgraça também nasceram honradas. Já dizia o poeta português, por sinal muito amigo meu, cantor de fado. Imagina... - rindo. E continua: E tem mais, viu? Essas desonradas que andam por aí podiam ser as minhas irmãs, as irmãs dos outros, até a tua mãe... [a palavra mãe é interrompida com um bocejo forçado de James]

Sater: Ahm?

James: Deixa pra lá, vai...

Sater: É, aí tá certo. Aí tá certo, né? A gente nasce, cresce, cria asa, depois sai voando aí por esse mundão de meu Deus.

Neste trecho, ainda que de maneira breve, Sater e James discutem sobre a moral imposta às mulheres na sociedade, ou seja, o papel de gênero adequado a uma mulher. A partir do diálogo, percebemos que James é responsável por manifestar um contraponto às falas da Mãe, demonstrando respeito pelas mulheres que não seguem o padrão considerado moralmente adequado em relação a casamento e virgindade. Entretanto, é importante destacar que as mulheres não estão em cena, mas o assunto é a mulher. São os homens que fazem esse debate, da mesma maneira que, nos filmes da Boca, que giravam sempre em torno da figura feminina, roteiros, argumentos e direção eram feitos por homens.

Mãe e filhas: entre conflitos e formas de sobrevivência

De volta à casa da família, Verônica acompanha a Mãe na busca por comida. Na banda sonora, ouvimos um som de bigorna e o relinchar de um cavalo. Novamente, como esses sons não possuem ponto de origem na diegese, os interpretamos como comentários típicos da obra de Candeias, que utiliza os descompassos entre banda sonora e imagem para criar comentários irônicos. Verônica interrompe a caminhada para coçar a perna e a Mãe logo protesta “Vamo, menina!”, agarrando-a pelo braço. A filha responde empurrando e chutando a Mãe, mas, apesar do conflito, retoma a caminhada ao seu lado. (Ver figura 85) É um breve momento de revolta da personagem contra a pressão e a violência verbal à qual é submetida. Essa relação deve ser vista além do conflito mãe-filha, podemos interpretá-la como uma forma de resistência de Verônica ao patriarcado, representado de forma caricatural na figura da Mãe.



Figura 85. Verônica chuta a Mãe.

Chegando ao restaurante, a Mãe para em uma mesa e bebe cerveja do copo de um homem que está ali sentado sozinho, expressando novamente um comportamento que contradiz suas próprias afirmações. Verônica se afasta e, com a mão na boca, olha em direção à câmera. Ouvimos seu pensamento, em *off*: “Por que só eu? Só eu? Buscar lavagem, quebrar o galho duns tal de noivo e ela fica lá, só de beleza, só de donzela.” Mas sua reflexão é logo interrompida por um funcionário do restaurante. Na banda sonora é inserida a canção *Baldrana Macia* (Anacleto Rosa Jr.), interpretada por Inezita Barroso. O funcionário nem sequer cumprimenta Verônica, vai logo pegando em seu rosto, com intimidade. Ela afasta a mão do rapaz, que insiste no toque, e estende o balde. Nesta cena, é representado o assédio ao qual a mulher precisa se submeter ao pedir favor em um lugar dominado pelos homens que, acostumados aos direitos que a sociedade patriarcal lhes confere, pelo simples fato de serem homens, acreditam que os corpos femininos estão ao seu dispor.

A Mãe vem logo atrás. Chega empurrando Verônica para tirar satisfação: “Por que não esperou?” No trajeto, Verônica caminhava atrás da Mãe, demonstrando submissão e respeito. Um pequeno gesto seu de autonomia gera protestos por parte da Mãe, que busca dominar a filha de todas as formas. Para fechar a cena, a câmera, quase dentro do balde, faz um movimento lento de zoom out, registrando os restos de bolinhos de carne, ovos cozidos e macarrão que vão sendo despejados. (Ver figura 86)



Figura 86. Balde com restos de comida.

A partir das falas e da atuação de Verônica na sequência da ida com a Mãe ao restaurante, consideramos importante retomar o conceito de “sujeito do feminismo”. Nas cenas citadas logo acima, Verônica demonstra momentos de extrema consciência de sua posição na família, na qual ela é usada como moeda de troca, pela suposta virgindade da irmã. Ao chutar a Mãe, ela se rebela contra o que a personagem representa, ou seja, as normas impostas pelo patriarcado. Nesse momento, Verônica consegue transpor as barreiras sociais, situando-se fora da ideologia de gênero, onde é capaz de perceber sua condição e refletir: “Por que só eu?”, questionando as ordens que obedece sem exceções. Segundo De Lauretis, não seria possível viver sempre “fora” da ideologia de gênero, o que fica claro no filme, já que a moça é logo chamada à realidade por um rapaz que a assedia. Ainda assim, fica claro que a personagem possui essa dupla visão, ou seja, essa consciência das opressões que incidem sobre ela e seu corpo.

No quintal da casa da família, Aspásia está no carro com Eustáquio. Sentada, com as pernas abertas e sem calcinha, o noivo toca sua vagina. Neste momento, o rosto da personagem não aparece, apenas seu órgão sexual, sendo tocado pelo noivo. Em seu corpo, não há movimento ou expressão de prazer, como se o toque fosse indiferente para ela. A voz de Verônica os interrompe: “Ô cara, a mãe falou que ela é virgem.” Ao escutar a irmã, Aspásia imediatamente desce o vestido, fecha as pernas e sai do carro. (Ver figuras 87 e 88) O noivo reclama: “E agora, sua empata foda? Como é que eu fico?” Aspásia sai e, de maneira objetiva, como se efetuasse um movimento mecânico, Verônica tira a calcinha, levanta a saia e entra no carro, para satisfazer o desejo sexual do homem, obedecendo as ordens da Mãe. (Ver figura 89)



Figura 87. Eustáquio toca Aspásia.



Figura 88. Aspásia se cobre após ouvir a irmã.



Figura 89. Verônica no carro com Eustáquio.

A seguir, somos novamente deslocados para o centro de São Paulo. Um suposto pastor, interpretado por Jose Mojica Marins, berra profecias com uma bíblia nas mãos. No intervalo da pregação, folheia uma revista com uma mulher nua na capa. James e Sater estão nas redondezas e resolvem aproveitar a aglomeração para ganhar alguns trocados. Sater se

senta com e começa a tocar uma versão da canção *Pagode em Brasília* (Lourival dos Santos e Teddy Vieira). Ao fundo, outros trabalhadores informais do centro bradam para chamar atenção da clientela. Como a versão traz muitas alusões às mulheres, transcrevemos aqui a letra: “Quem tem mulher que namora / Quem tem burro empacador / Quem tem a roça no mato / Me chame que jeito eu dou / Eu tiro a roça do mato sua lavoura melhora / E o burro empacador eu corto ele na espora / E a mulher namoradeira eu passo o couro e mando embora”

Ao redor deles, uma plateia formada apenas por homens, de variadas idades, assiste à apresentação do violeiro. O pastor chega também. A câmera volta a Sater, que continua a canção, agora inserindo os versos que não são da versão original: “Faca de ponta, espingarda, baioneta / Nunca vi couro tão duro como o couro de buceta.” Logo após o último verso, vemos um contraplano do pastor, cuja expressão é de incredulidade. As crianças presentes gargalham e Sater repete o verso, com uma pequena alteração: “Faca de ponta, espingarda, baioneta / Nunca vi couro tão duro como o couro de vagina.” O cantor também ri e vemos mais um contraplano do pastor, ainda pouco à vontade. Os demais também gargalham. E James faz sua parte, passando o boné para receber as contribuições da plateia. Curioso que o pastor, o mesmo que folheava páginas de uma revista com mulheres nuas, demonstre surpresa com os versos entoados pelo violeiro. Sater, atento ao público masculino que o assiste, escolhe palavras que dialogam com sua plateia masculina e remete à consagrada fórmula das comédias eróticas: humor e nudez feminina, mesmo que seja uma nudez apenas referenciada, provocadora, e não explícita.

De volta à casa da família, Verônica vai novamente interromper o namoro da irmã, ou salvar sua honra, segundo a Mãe. Ela estende a mão para a irmã, que sai imediatamente do carro. (Ver figura 90) O noivo reclama: “Oh, empata.” E Verônica retruca, já levantando o vestido: “Empata uma caceta. Minha mãe sempre mandou falar: nós somos pobres, mas gente honesta pra caramba.” Já dentro do veículo, ela o encara com uma expressão séria e sobe em seu colo. Mesmo sem tocar no volante, o som da buzina soa não diegeticamente, servindo como elemento que chama a atenção para o que está acontecendo ali. Ao ser abraçada por Eustáquio, Verônica se joga para trás, como que desfalecendo em seus braços. A câmera se aproxima, com o *zoom in*, enquadrando apenas a cabeça caída de Verônica. (Ver figuras 91)



Figura 90. Verônica estende a mão para que Aspásia saia do carro.



Figura 91. Verônica se joga para trás após ser abraçada por Eustáquio.

Ao analisar as duas cenas nas quais Aspásia e Verônica estão no carro de Eustáquio é interessante pontuar que, embora sejam utilizados planos que exploram o corpo feminino, como nas produções da Boca, a atuação das personagens quebra o clima de erotismo tradicional que poderia ser criado. Segundo Abreu (2015), naqueles filmes:

a câmera sempre procura o ângulo privilegiado atrás das calcinhas das atrizes (desvendando as curvas de seus quadris), insinua-se nos decotes (explorando as curvas dos seios), “olha” por baixo, por cima, de lado, tentando a melhor posição, “tal qual um adolescente excitado”. Esse desfrute, às vezes, é acompanhado de olhares, gestos e insinuações aprovadores, por parte da mulher, reforçando a manipulação que se faz de seu corpo como instrumento de excitação. (ABREU, 2015, p. 171)

Nesse sentido, em *As bellas*, não observamos satisfação ou aprovação da mulher durante as cenas em ângulos e enquadramentos que exploram o corpo feminino. Há, por certo,

momentos em que as personagens, adotando uma postura de aparente indiferença, se deixam à mercê do olhar da câmera e à disposição para serem tocadas. Por outro lado, ao entrar no carro de Eustáquio, Verônica não esboça qualquer prazer. Pelo contrário, em sua fala e movimentos corporais, demonstra que age por obrigação, encenando movimentos eróticos que logo são interrompidos: na primeira cena, pelo som de uma buzina, e, na segunda, pelo desfalecimento de Verônica. Do mesmo modo, ao ser acariciada pelo pretendente no sofá da sala e no carro, Aspásia parece indiferente ao que estava acontecendo consigo e ao seu redor. Em contraposição a toda essa indiferença, é simbólico o aperto de mão entre as irmãs, quando Verônica tira Aspásia do carro de Eustáquio. Em meio a tanta desvalorização e ruína, de corpos, lugares e valores, ainda há espaço para cumplicidade e carinho entre as irmãs.

Segurando uma garrafa de champanhe barato, Belfiore faz sinal para que Verônica se aproxime. A iluminação da cena deixa visível apenas a poltrona e os personagens próximos a ela, isolando-os dos outros que circulam pela casa. Verônica chega e ele lhe entrega a garrafa. Ela se senta no chão, sua expressão é alegre. Belfiore lhe diz: “Você sabe que você mora aqui (encostando a mão no peito), não é? Que você é minha.” Verônica expressa incômodo e passa a roer as unhas. Ele continua: “Agora, essa de querer livrar o cabaço da tua irmã só por causa da...” Ela o interrompe: “Mas é a mãe que manda!” Ele retoma: “Tá, tá... Mas vê se corta essa, tá? A gente podia até juntar os panos.” Verônica: “Mas e a mãe? E a ..?” Belfiore: “Sei, sei... É a virgindade da tua irmã, é a honra da família. Você sabe o que você deve fazer com tudo isso, não?” Verônica balança a cabeça e murmura que não. Belfiore bate em seu ombro e diz: “Depois eu te falo, tá?” A câmera se aproxima do rosto de Verônica, que continua roendo as unhas, sinalizando sua preocupação.

Mais uma vez, Candeias utiliza o diálogo entre dois personagens para assinalar a posição do filme diante dos valores conservadores, antiquados e contraditórios, em relação às mulheres. Como já sabemos, Verônica está consciente de sua condição, porém se sente obrigada a servir à Mãe, por conta dos laços familiares e da culpa que lhe é imposta por não ter se mantido virgem.

Dos restos também se faz festa

Nas sequências finais, entre garrafas de champagne e canecas de louça, diversos personagens do filme, entre eles a dançarina e o boneco Oscar, Jupiá e sua companheira (que

participam de cenas não abordadas nesta análise), James, Sater, Belfiore, Aspásia e Verônica, se reúnem, de pé, em volta de uma pequena mesa, repleta de comida que a Mãe e Verônica coletaram no restaurante. Restos de bolinhos, ovos cozidos e macarrão, que vão sendo consumidos com as mãos mesmo, sem cerimônias. Após a refeição, em festa, dançam tango. De forma inesperada, com a mesma música em transição, vemos Verônica e Belfiore em um dia de passeio pela represa de Guarapiranga. Paralelamente, a câmera volta à rotina da Mãe, que vai sozinha ao restaurante buscar comida e é insultada pelo atendente. Já na cena final, ela separa cuidadosamente a comida, que é armazenada em potes e penicos. Em *off*, ouvimos sua voz: “Minha nossa, é como eu sempre falo, é por isso que as coisas não vão pra frente. Olha o que eles joga no lixo.” Enquanto a câmera registra de perto os restos de comida, que adquirem uma dimensão pictórica, conforme apontado por Gamo (2000), ouvimos o badalar do sino, até que surge “FIM”, sobre as imagens.

A partir das questões apresentadas ao longo do capítulo, consideramos importante retomar a discussão, iniciada durante a análise de Glória, acerca da desvalorização da mulher após certa idade, quando não mais atende os padrões de juventude e beleza. Entretanto, a discussão sobre passado e idade não está presente apenas nas personagens mas também na escolha das atrizes Claudete Joubert e Silvia Gless. Embora interpretem duas jovens irmãs, elas já estavam na casa dos 30 anos, o que é normal em TV e cinema, aliás. É preciso destacar, porém, que estas atrizes eram atrizes de filmes eróticos e já haviam passado por momentos áureos na Boca do Lixo, exibindo seus corpos perfeitos por anos a fio. Joubert, que tinha 35 anos em 1986, ano de lançamento do filme, havia sido uma das estrelas da Boca nos anos 1970, tendo sido capa do número inaugural da *Revista em Close Up*, no qual é descrita como: “Paranaense, com 1,70 de altura e pesando 62 quilos, Claudete firma-se na constelação de grandes astros do cinema brasileiro.” (1975, p. 20) Enaltecimentos à parte, Claudete foi um símbolo sexual e padrão de beleza de uma época. O fato de Joubert e Gless, atrizes com mais de trinta anos, atuarem como “belas” ficou registrado em uma das raras críticas ao filme publicadas em jornal. Para o crítico Enor Paiano, “Candeias potencializou o aspecto de ruína moral ao escalar atores em decadência, como as ‘belas’ (capitaneadas por Claudete Joubert) que, na época da filmagem, de belas já não tinham mais nada.” (Paiano, 1994. p. 55) As considerações do crítico explicitam a estigmatização e objetificação do corpo feminino, bem como seu descarte precoce.

A partir dessas observações, aliadas aos diversos momentos nos quais percebemos alusões e referências à Boca do Lixo, como lugar e como polo de produção cinematográfica, consideramos que o diretor também coloca em cena, por meio das personagens femininas e das atrizes, um gesto de nostalgia, mas também de afirmação, em relação à Boca, aos filmes e a todo um sistema de trabalho e sociabilidade considerados decadentes, que estavam em processo de descarte. Na fala final da Mãe, a respeito do que é jogado fora, também identificamos esse movimento no sentido de reafirmar a Boca: o que é descartado como lixo ainda tem valor, seja o alimento, sejam os filmes, as atrizes e o próprio espaço da rua do Triunfo, com seus personagens e histórias. A valorização do que em geral é visto como ruína, destinado a ser descartado, está presente durante todo o filme: na coleta de lixo, nas locações, na escolha do elenco, no tratamento dado a personagens como Glória.

Com isso, Candeias subverte concepções hegemônicas de gênero, classe e idade, mas também de consumo e de habitação. Atrizes consideradas decadentes recebem destaque, atuando em papéis carregados de complexidade; personagens marginais, fora de padrões de beleza, recebem a atenção da câmera; a comida, que seria jogada no lixo, é servida como um banquete; e os locais abandonados ainda servem para abrigar quem não tem residência fixa.

Desde os planos iniciais, quando acompanhamos a jornada do lixo até a Boca, o filme opera uma modificação, gradual, da noção tradicional de lixo. Essa mudança de olhar, de concepção, sobre o que é dejetivo, o que não serve mais, empreendida a partir do lixo, incide sobre outros aspectos do filme: na produção cinematográfica da Boca, na dinâmica da paisagem geográfica e humana do local, na construção e no tratamento das personagens femininas. A partir das ruínas e da decadência, Candeias reafirma, sucessivamente, que o que está sendo descartado continua a possuir seu valor.

Considerações finais

A partir das teorias feministas de gênero que nortearam essa pesquisa, aliadas a outros elementos que atravessam, em particular, cada um dos filmes, buscamos responder às questões propostas. De forma geral, ambos os filmes apresentam momentos que enfatizam a erotização do olhar em direção às mulheres e reforçam as posições predestinadas a elas. Contudo, pensando o cinema como tecnologia de gênero, que pode reforçar padrões ou subvertê-los, as mulheres representadas nos filmes não seguem padrões ideais, nem se direcionam para o retrato de uma essência feminina. Nesse sentido, podemos afirmar que elas são representadas como sujeitos multifacetados, que se apresentam em transição, sem lugares fixos, e carregados de contradição.

Por essa característica, nossa análise foi guiada pelos conceitos teóricos de gênero, porém, sem se limitar a eles. Percebemos que as tentativas de encaixar as personagens dentro de modelos preestabelecidos poderiam ser contraproducentes e optamos, então, por nos concentrar na compreensão das personagens dentro da cena. Assim, encontramos rupturas, momentos de autonomia, de contradição, de deboche e, também, de reforço da ideologia patriarcal de gênero (SAFFIOTI, 2004).

A alternância, ou o trânsito, entre a ideologia patriarcal e um espaço fora dela, não tira a força dos filmes. Pelo contrário, segundo Teresa De Lauretis, essa “dupla visão”, essa existência dos dois lados, “dentro” e “fora” da ideologia do gênero, é fundamental para a existência do pensamento feminista. Logo, a presença da contradição na representação das mulheres nos filmes de Candeias significa que estas obras dialogam com formas de pensar e representar progressistas, que apreendem e representam a complexidade do meio no qual estão inseridas.

Mesmo utilizando elementos habitualmente relacionados aos valores tradicionais de nossa sociedade, como casamento, família, mãe, noiva, a representação desses modelos se apresenta de forma reconfigurada e contraditória, contrariando os discursos hegemônicos. Em *Aopção*, o ritual do casamento de uma das Rosas é carregado de morbidez, movimentos autômatos e expressões frias do casal; a escolha da Rosa em partir para a cidade, deixando tudo para trás, logo após ser representada em uma cena que contempla o peso das tarefas domésticas

sobre a mulher trabalhadora, também rompe com o modelo idealizado de mãe e mulher que se sacrifica em nome da família.

Em *As bellas*, a ideia de casamento é ironizada, tratada como negócio, caminho mais fácil para sair da miséria. A mãe e a família são representadas de forma distorcida e satirizada. A noiva, Aspásia, aceita ser tratada como virgem pela mãe, mas aparece em situações íntimas com seu noivo e outros homens que visitam a casa. A própria ideia de virgindade é alvo de ironia e deboche, dialogando com o movimento de liberação feminina e debate sobre os direitos da mulher.

Em relação às prostitutas, em *Aopção* as personagens transitam entre vítimas e sujeitos de suas próprias histórias. São assoladas por problemas provenientes da pobreza e do machismo, mas, ao mesmo tempo, buscam se libertar dessa condição, tentando ir além do lugar predestinado a elas por serem mulheres, pobres e migrantes. E, embora encontrem um outro lugar predestinado no caminho e na cidade, percebemos momentos de consciência sobre sua posição na sociedade patriarcal.

Em *As bellas*, a prostituição também aparece de forma recorrente, em mulheres de diversas idades. Na personagem da ex-prostituta Glória, incidem questões de classe, idade e gênero, que remetem à própria história da Boca do Lixo, de seus moradores e da produção cinematográfica. A decadência de Glória, reforçada pela composição da cena, pela música e pelos *closes* em seu rosto marcado pelas rugas, representa também a ruína da Boca. Há, durante todo o filme, um duplo movimento no sentido de mostrar o que é descartado e valorizar pessoas, atrizes e lugares em processo de descarte.

Sobretudo em *Aopção*, os elementos listados por Uchôa (2017), como traços de um estilo individual de Candeias, são utilizados para construir momentos em que as personagens demonstram consciência de sua posição e têm o ímpeto de buscar novos caminhos, para além daqueles predeterminados a elas. A própria narrativa do filme segue os deslocamentos espaciais das personagens, entrelaçando as Rosas e suas histórias, que acabam se confundindo. Além disso, um bom exemplo de como os enquadramentos e movimentos de câmera pouco usuais atuam na construção das personagens é uma das cenas com a Terceira Rosa na beira da estrada. Com cortes bruscos e uma decupagem que constrói um campo e contracampo com a mesma personagem em momentos temporais distintos, o diretor coloca em cena a subjetividade da

Rosa e a ambiguidade de sua escolha de deixar o campo, e o lugar predestinado a ela, partindo em direção à cidade.

Em *As bellas*, os dois planos que repetem a mesma ação, mas que são inteiramente distintos em termos da decupagem e da atuação de Claudete Joubert, estabelecem um contraponto entre o papel predeterminado às atrizes nos filmes da Boca e a postura mais assertiva e ousada de Joubert/Aspásia, passando de objeto a ser observado e apalpado a sujeito que olha e interroga o personagem masculino. Também as duas cenas, praticamente iguais, em que Verônica troca de lugar com a irmã no carro do noivo trabalham aspectos comuns nos filmes da Boca, utilizando trocadilhos sobre sexo e comida e expondo os corpos das atrizes. Ao mesmo tempo, porém, a troca de figurino entre as personagens, o gesto exagerado de Verônica ao deitar de braços abertos e a própria duplicação dos planos apontam para o que há de previsibilidade e repetição nas cenas eróticas dos filmes da Boca.

Assim, observamos que as escolhas temáticas e estéticas feitas por Candeias, como o uso da câmera na mão, a construção de narrativas não-lineares, a utilização de ruídos sonoros extradiegéticos, a opção por tipos marginais em constante deslocamento e contradição, são elementos que tornam possível uma construção fílmica capaz de romper com discursos hegemônicos que reforçam a ideologia do gênero patriarcal. Essa ruptura é realizada também em torno das personagens femininas, que se posicionam dentro e fora dos padrões e papéis impostos pela ideologia do gênero, deslocando-se além dos lugares predeterminados a elas por sua condição de classe, gênero e idade.

Referências bibliográficas

ABREU, Maira Luisa Gonçalves de. **Feminismo no exílio**: o Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris e o Grupo Latino-Americano em Paris. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo**: Cinema e classes populares. Campinas: Editora Unicamp, 2015.

ADAMATTI, Margarida Maria. Revistas de fãs e a representação do cinema brasileiro através do star system. **ANPUH** - XXIV Simpósio Nacional de História, São Leopoldo, 2007.

_____. Brasil em tempo de cinema como método de análise fílmica de Jean-Claude Bernardet. **E-compós**. Brasília, v.19, n.3, set./dez. 2016.

AFONSO, José de Abreu; LEAL, Isabel. Representações do masculino e do feminino. **Revista Análise Psicológica**, Lisboa, 2007.

ALBERTINO, Simone. A imagem feminina nos cartazes da Pornochanchada e do Cinema Marginal. **AsAECA** - III Congresso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Córdoba, 2012.

ALCOFF, Linda; POTTER, Elizabeth. **Feminist epistemologies**. Londres: Routledge, 1993.

ALÓS, Anselmo Peres. Sexualidades marginais nas bordas do texto: cinema, política e performatividade de gênero em El beso de la mujer araña. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 21(3): 496, setembro-dezembro/2013.

ALMEIDA, Ricardo Normanha Ribeiro de. **Modo de produzir – Modo de trabalhar**: relações de produção e trabalho no cinema da Boca do Lixo. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

ALVAREZ, Sonia E. Politizando as relações de gênero e engendrando a democracia. In: STEPAN, Alfrefo (org.). **Democratizando o Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 315-380.

ALVES, Paula. **O cinema brasileiro de 1961 a 2010 pela perspectiva de gênero**. Dissertação (Mestrado em Estatística). Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Rio de Janeiro, 2011.

_____; COELHO, Paloma. Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema: reflexões sobre as representações de gênero, o mercado cinematográfico e o cinema de mulheres. **Aceno**, v. 2, n. 3, p. 159-176, jan/jul. 2015.

ARAÚJO, Marcella Grecco de. **Representações do feminino no cinema brasileiro de ficção**: Mar de rosas, Um céu de estrelas e Trabalhar cansa. Dissertação (Mestrado em Multimeios).

Programa de Pós-Graduação em Multimeios. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

ARAÚJO, Radamés de Quadros e ROMANCINI, Sônia Regina. Territórios informais da prostituição: estudo de caso das travestis da avenida da Feb em Várzea Grande - MT. **Ateliê Geográfico**, Goiânia-GO, v. 11, n. 1, p. 277-295, abr/2017.

ARIÈS, Philippe; BÉJIN, André (orgs.). **Sexualidades occidentales**. México: Paidós, 1987.

AS BELLAS DA BILLINGS. **Caderno 2**. O Estado de S. Paulo. 8 dez. 1989, p. 45.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

_____. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 3ª ed., 2004.

AUTRAN, Artur; HEFFNER, Hernani; GARDNIER, Ruy. Biografia. A margem da Boca. In: PUPPO, Eugênio. ALBUQUERQUE, Heloisa. C. **Ozualdo R. Candeias**. 80 anos. São Paulo: CCBB, p. 14-31, 2002.

AVELLAR, José Carlos; BERNARDET, Jean-Claude; MONTEIRO, Ronald. **Anos 70**. Cinema. Rio de Janeiro, Europa, 1979.

BARRETT, Michèle. **Women's Opression Today**. The Marxist/Feminist Encounter. London e New York: Verso, 2014.

BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Rio de Janeiro Zahar Editores, 1978.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. 3.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

_____. **O vôo dos anjos** - Bressane, Sganzerla; estudo sobre a criação cinematográfica. São Paulo, Brasiliense, 1991.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro** - Metodologia e pedagogia. São Paulo, Annablume, 1995.

_____. **Cinema Marginal?** In: PUPPO, Eugenio. Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras. Brasília: CCBB, 2004. p. 12-16

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

BRITO, Flavio de Souza. **A TV Cultura de São Paulo e a produção de documentários (1969-2004)**. 2009. Tese (Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

BRUSCHINI, Cristina. O trabalho da mulher brasileira nas décadas recentes. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, p. 179, jan. 1994. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16102/14646>>. Acesso em: 18 out. 2018.

BUKOWSKI, Charles. **Fabulário geral do delírio cotidiano**. Ereções, ejaculações e exibicionismos - Parte II. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM Editores, 2011.

CALLAHAN, Vicki Callahan. **Reclaiming the archive**. Feminism and film history. Detroit: Wayne State University Press, 2010.

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

CANDIDO, Antônio. **Um romancista da decadência**. In: Brigada ligeira e outros escritos. São Paulo: UNESP, 1992.

CARVALHO, Layo Fernando Barros de. **O bandido e o invasor: transgressão no cinema brasileiro**. 2006. 161 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

CASTRO, Susana de. Os impasses do feminismo contemporâneo: identidade e diferença. **Journal of Studies on Citizenship and Sustainability**, n. 2, Porto, 2017, p. 113-122.

CINEMAS. **Ilustrada**. *Folha de S. Paulo*. 18 jun. 1988, p. 10.

COSTA, Claudia de Lima. O sujeito no feminismo: revisando os debates. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 19, 2002, p. 59-90.

_____. Situando o Sujeito do Feminismo: O lugar da Teoria, as Margens e a Teoria do Lugar. **Travessia**. Revista de Literatura, n. 29/30, UFSC, Florianópolis, ago. 1994/jul. 1995; 1997; p. 123-160.

COSTA, Fernando Moraes da. **O som no cinema brasileiro: revisão de uma importância indeferida**. 268p. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

COSTA, Milton Carlos. Duby: uma perspectiva histórica sobre as mulheres medievais. **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, v. 5, n. 1, 2012, p. 42-64.

DE CARLI, Ana Mery Sehbe. O corpo no cinema: variação do feminino. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007.

DE LAURETIS, Teresa. **Alice Doesn't**. In: Alice Doesn't. Feminism Semiotics Cinema. Londres: The Macmillan Press Ltd., 1984.

_____. Fellini's 9 ½. In: **Technologies of gender**. Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 96-106.

_____. Issues, terms and contexts. In: **Feminist studies / Critical studies**. London: Macmillan Press, 1988. p. 1-19

_____. Através do espelho. Mulher, cinema e linguagem. **Estudos Feministas**, v. 1, n. 1, 1993, p. 96-122.

_____. Tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. 7.ed. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. **História íntimas**: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

DOANE, Mary Ann. **The emergence of cinematic time**: modernity, contingency, the archive. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

ESTEVES, Flavia Cópio. Mulheres e cinema brasileiro: representações do feminino em *Mar de Rosas*. **Gênero**, Niterói, v. 5, n. 1, 2. sem. 2004, p. 143-168.

ESTEVES, Flavia Cópio. "**Sob**" **sentidos do político**: história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (*Mar de rosas*, *Das tripas coração* e *Sonho de valsa*, 1977-1986). Dissertação (Mestrado em História Contemporânea II). Programa de Pós-Graduação em História Social. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Max Limonad, 1986.

_____. Ozualdo Candeias. **Cine Imaginário**. v. 4, n. 43, jun. 1989. P. 8-10

FONSECA, Claudia. A dupla carreira da mulher prostituta. **Estudos Feministas**. Florianópolis, n. 1, 1996. p. 7-33.

_____. Feminismo e estudos feministas com as trabalhadoras sexuais na mira. **Cadernos Pagu**. Campinas, n. 47, 2016.

FROÉS, Renato. Mostra Internacional de Cinema. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2. 12 jul. 1987, p. 83.

GALLINA, Justina Franchi. Micropolíticas almodovarianas: performatividade de gênero no cinema espanhol. **Revista Artémis**, v. 11, dez. 2010, p. 87-101.

GAMO, Alessandro. Aves sem rumo. A transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

_____. Rodovias. In: PUPPO, Eugênio. ALBUQUERQUE, Heloisa. C. **Ozualdo R. Candeias**. 80 anos. São Paulo: CCB, p. 77, 2002.

_____. **Vozes da Boca**. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema - Trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra / Embrafilme, 1980.

_____. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão** - Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun., 2009.

_____. **Cinema, identidade e feminismo**. São Paulo: Editora Pontocom, 2016.

HARAWAY, Donna. **Um manifesto para cyborgs**: Ciência, Tecnologia e Feminismo Socialista na década de 80. In: Tendências e Impasses - O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÉ, Hélène; SENOTIER, Danièle (orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2009. Ver p. 67 Kergoat

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e Impasses** - O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOLLINGER, Karen. **Feminist film studies**. Abingdon: Routledge, 2012.

hooks, bell. **Feminist theory**: from margin to center. Boston: South and Press, 1984.

INCÃO, Maria Conceição de. **O “boia-fria”**: acumulação e miséria. Petrópolis: Vozes, 8ª ed., 1981.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac, 2007.

KAMITA, Rosana Cássia. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 25(3): 530, setembro-dezembro, 2017.

KAPLAN, E Ann. **A mulher e o cinema**. Os dois lados da câmera. Tradução Hellen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KESSLER, C. Erotismo à brasileira: o ciclo da pornochanchada. **Revista Famecos**, Porto Alegre, nº 22, p. 14-20, 2009.

KOMARICK, Lúcio; CAMPANARIO, Milton. São Paulo: Do milagre à crise. **Lua Nova**. n.28-29. São Paulo, abril 1993.

KUSMA, Vinicius Silveira. **A fotografia, a tinta, a fotopintura, e a (re) significação dos sonhos**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

LIMA, Saulo de Castro. Da substituição de importações ao Brasil potência: Concepções do desenvolvimento 1964-1979. **Aurora**, Marília, ano V, n. 7, p. 34-44, jan. 2011.

LERNER, Gerda. A criação do patriarcado. A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens. Tradução Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LOWY, Michael. "**A contrapelo**". A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). *Lutas Sociais*, São Paulo, n.25/26, p.20-28, 2º sem. de 2010 e 1º sem. de 2011.

MACHADO JR., Rubens. Passos e descompassos à margem. **ALCEU**. v.8, n.15, julho-dezembro 2007. p. 164-172.

MAIA, Carla e MESQUITA, Cláudia. A mulher e a câmera. **Catálogo Fórum Doc. BH**. Belo Horizonte, 2012, p. 39-68.

MAIA, Carla. **Sob o risco do gênero**: clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres. Tese (Doutorado em Comunicação). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

MALAFIA, Wolney Vianna. O cinema e o Estado na Terra do Sol: a construção de uma política cultural de cinema em tempos de autoritarismo (1974-1979). In: **Anais do XXIII Simpósio Nacional de História** – História: guerra e paz. Londrina: ANPUH, 2005.

MANINI, Daniela. A crítica feminista à modernidade e o projeto feminista no Brasil nos anos 70 e 80. **Cadernos AEL**, Campinas, n. 3/4, 1995/1996.

MANTEGA, Guido. **Sexo e Poder**. Editora Brasiliense: São Paulo, 1979.

MARIANO, Silvana Aparecida. Teoria política feminista: interpelando as noções de cidadania e democracia. In: **Anais do XI Congresso Brasileiro de Sociologia**. Campinas: Unicamp, set. 2003.

MATOS, Maureen Lessa e GITAHY, Raquel Rosan Christino. A evolução dos direitos da mulher. **Colloquium Humanarum**, v. 4, n. 1, jun. 2007, p. 74-90.

- MENEZES, Paulo. **À meia-luz: Cinema e sexualidade nos anos 70**. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- MCCABE, Janet. **Feminist film studies: Writing the woman into cinema**. Londres: Wallflower Paperback, 2004.
- MINH-HA, Trinh T. **Woman, native, other**. Writing Postcoloniality and Feminism. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- MORAES, Maria Lygia Quartim de. **Usos e limites da categoria gênero**. Cadernos Pagu, n. 11, Campinas, 1998, p. 99-105.
- MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 435-454.
- _____. **Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)**. In: Visual and Other Pleasures. Londres: The Macmillan Press Ltd, 1989. p. 29-38.
- _____. **Unmasking the Gaze: Feminist Film Theory**. In: CALLAHAN, Vicki. Reclaiming the Archive. Feminism and film history. Detroit: Wayne State University Press, 2010. p. 17-31
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus, 2005.
- PAIANO, Enor. Belas mostra que miséria não é bonita. **O Estado de S. Paulo**. Caderno 2. 25/01/1994. p. 55.
- PATEMAN, Carole. O que há de errado com a prostituição? In: **O contrato sexual**. Tradução Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- PEREIRA, Ana Catarina. A infindável procura de um traço identitário: existirá uma estética feminina? **Fotocinema**, n. 6, 2013, p. 77-96.
- PERES, Roberta Guimarães; BAENINGER, Rosana. Migração feminina: um debate teórico e metodológico no âmbito dos estudos de gênero. **XVIII Encontro Nacional de Estudos Populacionais**, Águas de Lindóia/SP, 2012.
- PERROT, Michelle. Mulheres. In: PERROT, Michele. **Os excluídos da história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 167-234.
- _____. Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 4, 1995, p. 9-28.
- _____. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.
- PINTO, Celia Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (orgs.). **Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras - Filmes produzidos nos anos 60 e 70**. São Paulo: CCBB, 2001.

_____.; ALBUQUERQUE, Heloisa (orgs.). C. **Ozualdo R. Candeias**. 80 anos. São Paulo: CCBB, 2002.

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite**: Prostituição e códigos de sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930). Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.

_____. Descobrindo historicamente o gênero. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 11, 1998, p. 89-98.

_____. Feminizar é preciso: por uma cultura filógina. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 53-66, jul. 2001.

_____. **Gênero e história**. Compostela: CNT, 2012.

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

_____. (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo, Círculo do Livro, 1987.

RAMOS, José Mário Ortiz. Sexualidades em construção. **Folhetim**, São Paulo, n. 346, 04 set. 1983.

RODRIGUES, José Carlos. Aopção ou As rosas da estrada. In: PUPPO, Eugênio. ALBUQUERQUE, Heloisa. C. **Ozualdo R. Candeias**. 80 anos. São Paulo: CCBB, 2002. p. 62-63.

SAFFIOTI, Heleieth; MUÑOZ-VARGAS, Mônica (orgs.). **Mulher brasileira é assim**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1994.

_____. **Gênero, Patriarcado e Violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SALES FILHO, Valter Vicente. Pornochanchada: Doce sabor da transgressão. **Comunicação e Educação**. São Paulo (3): 67 a 70, maio-agosto 1995. p. 67-70.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Estudos Feministas**. Florianópolis, 12 (2): 264, maio-agosto 2004. p. 35-50.

SCAVONE, Lucila. Estudos de gênero: uma sociologia feminista? **Estudos Feministas**. Florianópolis, 16 (1): 288, janeiro-abril 2008. p. 173-186.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. 20 (2): 71-99 julho-dezembro 1995.

_____. A invisibilidade da experiência. **Proj. História**. São Paulo, n. 16, fevereiro 1998. p. 297-325.

SELIGMAN, F. Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro. Seções do Imaginário. **Revista Famecos**, Porto Alegre, 2003, p. 38-40.

SILVA, Maria Aparecida Moraes. De coloca a boia-fria. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 7ª ed., 2004. p. 554-577.

SIMÕES, Inimá. **O imaginário da Boca**. Secretaria Municipal de Cultura: São Paulo, 1981.

SIMÕES, Inimá. **Salas de cinema em São Paulo**. Secretaria de Estado da Cultura: São Paulo, 1990.

SOIHET, Rachel. História das Mulheres e História de Gênero: Um Depoimento. **Cadernos Pagu** (11). Campinas, 1998. p. 77-87.

STAM, Robert. A intervenção feminista. In: **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papius, 2003. p. 192-201.

STERNHEIN, Alfredo. **Cinema da Boca**. Dicionário de diretores. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2005.

TEGA, Danielle. **Mulheres em foco**. Construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

TELES, Ângela Aparecida. Cinema e cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92). Tese (Doutorado em História). Programa de Estudos Pós-Graduados em História. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006.

_____. **Cinema, cidade e memória: a rua do Triunfo**. Aurora. São Paulo, n. 5, 2009.

TELES, Maria Amelia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. Brasiliense: São Paulo, 1999.

UCHÔA, Fabio Raddi. A constituição dos personagens nos filmes de Ozualdo Candeias - apontamentos preliminares. **Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão**. ANPUH/SP-USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008.

_____. A Boca do Lixo nas fotografias de Ozualdo Candeias. **Devires**. Belo Horizonte, v. 8, n. 1, janeiro-junho 2011. p. 118-135.

_____. Subvertendo o pornô: os filmes de Carlos Reichenbach e Ozualdo Candeias no início dos anos 1980. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH. São Paulo, julho 2011.

_____. **Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83)**. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Comunicação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

_____. O Seminário de Cinema do MASP e a produção documental de Ozualdo Candeias (1955-66). **Famecos**, Porto Alegre, v. 24, n. 2, s/p, maio, junho, julho e agosto de 2017.

_____. **Cidade e deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Comunicação, São Paulo, 2008.

VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura**: cruzamentos, fugas, especificidades. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2013.

VELHO, Gilberto. **Família e subjetividade**. In: ALMEIDA, Angela Mendes de (org.) *Pensando a família no Brasil*. Espaço e Tempo / Editora da UFRJ: Rio de Janeiro, 1987.

VIEIRA, João Luiz. Horizonte perdido. **Caderno de Crítica**. Rio de Janeiro, n. 1, maio 1986. p. 37-38.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. A personagem feminina como alegoria no cinema latino-americano. **Balalaica**, n. 1, São Paulo, 1997.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.