



**Deslocamentos e aleatoriedade de rumos das personagens em
Aopção, ou As rosas da estrada, de Ozualdo Candeias**

***Displacement and randomness of character's directions in
Aopção, ou As rosas da estrada, by Ozualdo Candeias***

Sissi Valente Pereira

Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná / Brasil

valente.sissi@gmail.com

Rosane Kaminski

Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná / Brasil

rosanekaminski@gmail.com

Resumo: O presente artigo propõe aproximações entre a perspectiva existencial das personagens do filme *Aopção, ou As rosas da estrada* (Ozualdo Candeias, 1981) e o contexto social brasileiro do seu período de produção, marcado por migrações internas, pela pobreza nas periferias dos grandes centros urbanos e pela falta de perspectivas sociais de indivíduos marginalizados. A constante perambulação das personagens, definida por infinitos deslocamentos e quase ausência de linhas de fuga, é aqui analisada em diálogo com um contexto social marcado por frustrações e pela busca insatisfeita de indivíduos migrantes que encontraram, ao fim do trajeto, a miséria e a violência nas periferias de São Paulo. Considera-se que, por meio do filme, Candeias se insere nos debates críticos sobre as vicissitudes do seu tempo.

Palavras-chave: Ozualdo Candeias; marginalidade; desfiliação social; perambulações no cinema moderno.

Abstract: This paper intends to propose a relationship between the existential perspectives of the characters from the movie *Aopção, ou As rosas da estrada* (1981), by Ozualdo Candeias, and the Brazilian social context of the period, marked by internal migrations, by the poverty in the outskirts of large urban areas and by the lack of social

perspectives of marginalized individuals. The constant rambling of the characters, defined by infinite displacements and the nearly absence of escape routes, is analyzed here as resulting from a social context marked by frustrations and by the unfulfilling search of migrant individuals who found, at the end of the journey, misery and violence in the outskirts of São Paulo. We argue that, through the movie, Candeias inserts himself in the critical debates on the vicissitudes of his time.

Keywords: Ozualdo Candeias; marginality; *desafilié*; ramblings in modern film industry

Introdução

Ozualdo Candeias, realizador de dez longas-metragens de ficção, seis documentários, onze curtas-metragens e dois filmes de média duração, além de extensa produção de vídeos e participações como ator em diversas produções, foi um dos principais diretores atuantes no cinema da Boca do Lixo, região central da cidade de São Paulo, que reuniu cineastas, produtoras e distribuidoras, cujo auge de realizações independentes se deu entre as décadas de 1960 e 1980. Candeias começou a definir-se como autor com o lançamento de seu primeiro longa-metragem, *A margem*, em 1967. Desde então, dedicou sua carreira a representar personagens cujas existências se passam às margens do “milagre brasileiro” dos discursos oficiais em tempos de ditadura militar. Em seus filmes, as situações de exclusão são apresentadas por recursos cinematográficos alternativos, de maneira a expressar o estranhamento e o não pertencimento de personagens marginalizados diante de seu entorno. A perambulação constante de suas personagens e a dicotomia campo/cidade, que encerra estes indivíduos em zonas limítrofes, são traços marcantes de sua filmografia, já estudados por alguns autores sob diversas perspectivas.¹ No conjunto de sua obra, Candeias põe em foco

¹ Nas últimas décadas foram realizados alguns estudos pormenorizados sobre a obra deste cineasta, como os trabalhos de Fábio Raddi Uchôa, Angela Aparecida Teles (ambos citados neste artigo) e o de Alessandro Constantino Gamo. Gamo trata, em sua dissertação de mestrado, da característica de transitoriedade e inconstância das personagens de Ozualdo Candeias nos filmes *Manelão, o caçador de orelhas* (1982), *Meu nome é Tonho* (1969) e *O vigilante* (1992), estabelecendo relações com o gênero *western spaghetti*; e *A margem* (1967) e *As Bellas da Billings* (1987), relacionando a afinidade de seus personagens a uma esfera estética composta pelo lixo (GAMO. *Aves sem rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias*).

a reflexão sobre a posição social de indivíduos marginalizados. Porém, ao longo dos anos, tal proposição ganha contornos diferentes. Seu primeiro longa-metragem apresenta personagens que viviam às margens do rio Tietê e vivenciavam a pobreza e a exclusão, sob um tom poético e quase surrealista. Catorze anos mais tarde, o lirismo de sua primeira obra é substituído por um universo frio e desorientador, de personagens femininas *outsiders* em uma infinita busca por espaços de pertencimento.

O filme *Aopção, ou As rosas da estrada*² (1981) é seu sexto longa-metragem e foi realizado, segundo o próprio diretor, quase sem recursos. Filmado em 35mm, em preto e branco, a partir de pedaços de películas virgens que recebera como pagamento por atuar em comerciais de TV, e com atores amadores, *Aopção* foi roteirizado, dirigido, produzido e montado pelo próprio Candeias.³ A obra, portanto, possui traços da precariedade apresentada nas cenas, em sua própria produção, feita de pedaços de películas descartadas, cujo caráter fragmentário se transpôs à desconstrução da narrativa, confundindo a realidade com a ficção. Como disse ele mesmo em entrevista presente no livro *Ozualdo Candeias: pedras e sonhos no Cineboca*, de Moura Reis: “Ela [a vida] não é linear, é feita por pedaços”.⁴

Uma breve sinopse diria que as mulheres neste filme andam pelas estradas em busca de carona, subindo na boleia de caminhões para prostituir-se em troca de comida e de algum destino. Contudo, de forma mais complexa, o filme apresenta uma espécie de fluxo de personagens femininas itinerantes, cujo papel na narrativa é não possuir papel, num sentido clássico do termo: suas atitudes e ações não interferem na narrativa; elas quase não explicitam desejos ou tomadas de decisão; não há clareza no que almejam, seu percurso é marcado pela ideia de total aleatoriedade; se buscam algo – felicidade, mudança, futuro promissor –, esta busca é diluída nos desprazeres encontrados ao longo das estradas. Nos percursos percorridos pelas personagens, é possível identificar com maior atenção uma delas, que perpassa a narrativa desde o início,

² O filme *Aopção, ou As rosas da estrada* pode ser encontrado na íntegra no *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q5UB-Qp8AFU>>. Acesso em: 23 maio 2018.

³ Informações retiradas de depoimento do cineasta no livro de Moura Reis. (Cf. REIS. *Ozualdo Candeias: pedras e sonhos no Cineboca*, p. 12).

⁴ REIS. *Ozualdo Candeias: pedras e sonhos no Cineboca*, p. 13.

ao abandonar a vida no campo para seguir sem rumo pelas estradas, até chegar, ao final, à cidade de São Paulo. Em meio ao trajeto seguido por ela, tantas outras personagens vêm e vão, participando esporadicamente da narrativa e vivenciando a instabilidade da vida itinerante e da consequente ausência de expectativas de futuro. O não pertencimento aos espaços, a não fixação das relações, a fragilidade dos laços, compõem a trajetória indefinida, fragmentada, incoerente de seus percursos. A violência das formas de exclusão social contemporâneas ao filme parece agir, assim, no espaço diegético, de forma a expulsá-las de toda a possibilidade de experiência de uma sociabilidade.

Aopção, uma ficção com ares de *road movie*, possui linguagem que se assemelha a um tom documental, mas com raríssimos diálogos e nenhuma narração que situe o espectador em relação aos acontecimentos. Este tom documental foi analisado por Angela Aparecida Teles como um traço da obra de Candeias que busca conectar questões contextuais àquelas elaboradas por ele na diegese:

Seu cinema sempre buscou informar, documentar as questões atuais, fossem as mais pontuais ou as de longa duração, como é o caso da mobilidade e da precariedade das populações desterritorializadas e o processo contínuo de adaptação e reconstituição de seu universo cultural desestabilizado pelo capitalismo brasileiro.⁵

A autora salienta que a “premissa do cinema como produtor de realidade”, exercitada por Candeias, “está afinada com os procedimentos do cinema moderno”, que não “procurava esconder a presença da câmera e se permitia construir as situações mais absurdas, no sentido de provocar no espectador uma postura crítica diante das imagens que criava”.⁶ Ou seja, sem a preocupação de documentar, de fato, acontecimentos específicos, Candeias propôs inter-relações e ressignificações entre a posição das personagens presentes em suas narrativas e a existência de indivíduos marginalizados na realidade brasileira do período.

⁵ TELES. *Cinema e cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias*, p. 166.

⁶ TELES. *Cinema e cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias*, p. 167.

Este artigo pretende analisar as formas como Candeias propõe a aleatoriedade dos percursos das personagens perambulantes do filme *Aopção* e de como esta característica molda sua marginalidade, sua desconexão com o mundo, sua superfluidade diante da normalidade social. Defende-se, portanto, que o filme dialoga com o seu contexto de produção e, por meio dele, o cineasta problematiza o processo de modernização brasileira durante o regime militar, em especial a desfiliação social. Isso se dá não apenas pela temática, mas pelas escolhas estilísticas do autor.

Pode-se dizer que, no filme, o recurso da perambulação, utilizado pelo cinema moderno para compor situações e personagens “à deriva”, se confunde com um aspecto recorrente da realidade brasileira daqueles tempos: as migrações e deslocamentos de indivíduos pelo país – por meio dos movimentos migratórios sentido campo-cidade – e também de deslocamentos dentro do território urbano das grandes cidades – nas ocupações informais de terrenos, desocupações arbitrárias por parte dos governos e reocupações dos desalojados em outros terrenos transitórios – em busca de melhores condições de subsistência e de espaços de pertencimento.

Para discutir a questão do deslocamento das personagens na diegese filmica, o texto se apoia, em partes, nos estudos realizados por Fábio Uchôa acerca das características intrínsecas ao ato da perambulação no cinema. Como define o autor, é possível pensar a perambulação como recurso cinematográfico não somente a partir da ideia de perambulação física, mas também e, principalmente, a partir da associação entre a perambulação física e uma outra, que seria mental:

Os *travellings*, as panorâmicas, os enquadramentos que oprimem a presença dos corpos reduzindo-os a objetos passivos em deslocamento, a montagem associando espaços díspares, embaralhados ou em fluxo constante, bem como a simples ênfase ao caminhar pedestre ou automotivo, são meios técnicos para a construção da perambulação física. Por outro lado, tais traços denunciam a presença do relato enquanto instância autônoma que, no caso de tais filmes, dialoga com a situação das personagens.⁷

⁷ UCHÔA. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967 a 1983)*, p. 13.

A autonomia da narrativa, promovida pelo uso da perambulação como recurso organizador do relato, coloca em primeiro plano a experiência de personagens em crise, “perdidos pelo mundo, enxotados pelo desespero”.⁸ Fábio Uchôa se refere à obra de Candeias, de uma forma geral, como portadora desta característica específica, que associa a perambulação física com a perambulação mental, definindo-a como “uma variação, ou desdobramento, da perambulação típica do cinema moderno”.⁹ A partir desta característica deambulatória, portanto, associada à trajetória das personagens de *Aopção*, é possível pensarmos que o filme propõe um conjunto de sentimentos e expectativas que vão além da busca por destinos físicos ou concretos, transformando-se numa busca por sentidos existenciais.

Neste sentido, o artigo também aponta para algumas articulações entre a ideia de marginalidade presente em *Aopção* e o contexto brasileiro de fins da ditadura, momento de intensificação da violência urbana e de aumento considerável da desigualdade social, marcas do fracasso do milagre econômico e do aprofundamento do abismo social nas grandes cidades brasileiras. O trajeto percorrido pelas personagens, que contempla algumas regiões periféricas do interior do país, leva algumas delas, ao final, para a cidade de São Paulo. Lá, no entanto, seu cotidiano não se modifica e, mesmo quando sua condição de prostitutas se altera, no caso de uma das personagens do filme, a característica deambulatória persiste – uma delas vira motorista de táxi –, agora em região marginalizada da cidade, na Boca do Lixo. Neste ponto, são de grande valia estudos que se propuseram a pensar a questão da marginalidade na constituição e na organização dos grandes centros urbanos do período, em confluência com o aumento dos movimentos migratórios. É consenso entre diversos autores, dentre os quais destaca-se Mario Sergio Brum,¹⁰ que a intensificação da marginalização de indivíduos e a divisão dos espaços urbanos, por meio de políticas estatais de remoção de favelas e redistribuição da população excedente, se deu de forma sistemática a partir de 1964, devido à maior facilidade

⁸ UCHÔA. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967 a 1983)*, p. 13.

⁹ UCHÔA. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967 a 1983)*, p. 18.

¹⁰ BRUM. *Ditadura Civil-Militar e favelas: estigma e restrições ao debate sobre a cidade (1969 a 1973)*, p. 358.

na concentração de esforços e recursos, possibilitada pela centralização política. Lúcio Kowarick, por sua vez, aponta para o caráter excludente do processo de modernização decorrente dos anos de “milagre econômico”, responsável por forjar uma falsa prosperidade, cujos desdobramentos aprofundaram a desigualdade social.¹¹ Em 1974, René Lenoir, segundo Mariangela Belfiori, já identificava a noção de exclusão a um fenômeno de ordem social “cuja origem deveria ser buscada nos princípios mesmos do funcionamento das sociedades modernas”, a partir de seu “rápido e desordenado processo de urbanização” e o “desenraizamento causado pela mobilidade profissional”¹² (ou a falta de estabilidade no emprego e a demanda crescente de empregabilidade informal). Em estudos mais recentes, Robert Castel, ao definir o conceito de *desfiliação*, desenvolve uma análise dos dispositivos que levaram determinada parcela da população, nas sociedades modernas, à perda de vínculos territoriais, afetivos e sociais. Os desfiliaados, para Castel – estrangeiros, mendigos, incapacitados –, são os que ficaram de fora da entrelaçada rede de interdependência das sociedades salariais modernas e suas zonas de assistência inseridas ou não em políticas sociais oferecidas pelo Estado.¹³

Nas grandes cidades brasileiras, nas décadas de 1960 e 1970, com destaque para São Paulo, o problema urbano do excedente social confundia-se com as grandes levadas migratórias originárias do interior do país, que atendiam à intensa propaganda por demanda de mão de obra barata e informal, promovida pelos centros urbanos. Ações autoritárias de intervenção nos espaços baldios ocupados, o redirecionamento de migrantes para o entorno metropolitano ou mesmo para suas cidades de origem e a instalação de conjuntos habitacionais nas periferias combinavam-se com a repressão violenta à criminalidade crescente, principalmente nos subúrbios das cidades.

Após o período nacional desenvolvimentista, em plena etapa do chamado “milagre econômico”, os militares e setores conservadores propuseram falsas “soluções” para as questões sociais, desde as propostas habitacionais para os setores populares (via sistema financeiro de habitação – Banco Nacional de Habitação) até o controle da vida

¹¹ KOWARICK. *A espoliação urbana*, p. 52.

¹² WANDERLEY. Refletindo sobre a noção de exclusão, p. 17.

¹³ Cf. CASTEL. *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*.

sindical dos trabalhadores, arrocho salarial como combate à inflação, a falta de liberdade política, de expressão e organização e assim por diante.¹⁴

Por outro lado, em meio à abertura política de meados dos anos 1980, tornou-se recorrente a revisão da eficácia destas medidas autoritárias, tanto por parte dos governos federal e estaduais, quanto por meio da crítica de intelectuais e também da opinião pública. Os fins dos anos 1970 e início dos anos 1980 foram um período de intenso debate acerca da violência urbana que crescia vertiginosamente, da grande porcentagem de moradores em condição de favela, do aumento de cortiços no centro de São Paulo e do enorme contingente de indivíduos excedentes ao mercado de trabalho. Ozualdo Candeias, em 1981, ao lançar o longa-metragem *Aopção*, participou deste debate, apresentando uma obra complexa que trata da relação de distanciamento entre as perspectivas existenciais de mudança, principalmente por parte de mulheres oriundas do interior do país, diante da realidade com a qual se deparam na cidade de São Paulo. Está em foco, no filme, para além de uma busca de respostas aos problemas abordados, uma reflexão acerca da condição de despatriamento, de superfluidade de personagens que não possuem espaços reservados para si, nem no campo e nem na cidade, e, por isso, perambulam incessantemente.

Deslocamentos e aleatoriedade

No caminho traçado por Candeias às suas personagens, a aleatoriedade dos percursos, como já dito, é ponto fundamental da narrativa. Apesar de o filme poder ser dividido em três grandes blocos – o campo, a estrada e a cidade –, o elemento intermediário, a estrada, composto pelo ir e vir incessante de veículos e das próprias personagens, perpassa toda a narrativa numa alternância quase elíptica de lugares e perambulações, que se confundem quanto ao ponto de início e ao ponto final. Ainda no começo do filme, quando são apresentados alguns indivíduos boias frias trabalhando em uma lavoura de cana-de-açúcar, pode-se ver, ao fundo, uma grande rodovia com seu fluxo intermitente de veículos.

Logo que se percebe a presença recorrente de uma das personagens, interpretada pela atriz Carmem Angélica, vemos sua

¹⁴ VÊRAS. Exclusão social: um problema de 500 anos, p. 28.

angústia diante da miséria e seu ímpeto por partir. Sua habitação precária e sua vida vazia de trabalho itinerante apresentam-se como possíveis motores de transformação de seu destino, quando ela interrompe a sua caminhada à beira da estrada para contemplar a rodovia, olha para baixo pensativa (vista em primeiro plano), levanta a cabeça e diz: “Eita vidinha de merda!”. Entre as cenas do campo e os conflitos internos sutilmente sugeridos sobre a personagem de Carmem, há a inserção de outras mulheres, cuja vida de prostituição nas estradas já reserva dissabores e abusos por parte dos caminhoneiros que as encontram.

A personagem de Carmem, sem olhar para trás, inicia sua perambulação ao solicitar carona a um motorista pelo caminho. Logo, porém, recebe a cobrança do preço da viagem, num hotel à beira da estrada, numa cena que sugere momentos anteriores a uma situação de abuso sexual. A partir de então, numa segunda e mais longa parte do filme, a sucessão de percursos da personagem de Carmem e de várias outras mulheres é alternada com imagens de movimento de veículos. À beira das estradas elas sobem e descem de caminhões, parando em bordéis, lanchonetes e postos de combustível, sempre alternando seus percursos de acordo com o destino definido pelos motoristas. Além da ausência de diálogos, dado que dificulta o estabelecimento, por parte do espectador, de alguma expectativa ou direcionamento de ações, as placas nas estradas e outros detalhes da paisagem nos mostram que não há destino certo a ser seguido. Um exemplo claro desta aleatoriedade proposta pela montagem é a junção de duas cenas num falso *raccord*.¹⁵ A personagem de Carmem, pouco antes de abandonar sua vida no campo, caminha à beira da rodovia, quando olha para trás; na cena anterior, uma personagem loira passeava com um caminhoneiro pelas ruínas das Missões Jesuíticas, no Rio Grande do Sul. A junção destas duas cenas dá a entender que a personagem de Carmem está à beira da mesma estrada, no entanto, os detalhes da paisagem e dos caminhões que trafegam nas duas cenas nos indicam tratar-se de lugares diferentes. Pode-se inferir que este não é um detalhe importante para a diegese, mas a cena também enfatiza uma grande escultura de cuia de chimarrão e araucárias na paisagem,

¹⁵ Recurso que garante a ilusão de continuidade no cinema, por meio da junção de duas cenas de tal forma que não haja contradições entre uma sequência e outra. Neste caso, o falso *raccord* é aquele que não apresenta continuidade correta entre sequências, apesar de sugeri-la por meio da montagem.

detalhes que marcam as ruínas como as próprias Reduções Jesuíticas e não como simplesmente ruínas, ancorando geograficamente este lugar. Em contrapartida, a posição geográfica da plantação de cana na qual a personagem de Carmem se encontra nunca é identificada. Associada a outros dados, esta confusão de lugares converge para a ideia de ausência de direções definidas, por exemplo, quanto à sucessão de placas à beira da estrada, ao longo do filme: esta não possui coerência direta com um suposto destino almejado pelas personagens – a cidade de São Paulo. No minuto 47, uma placa indica as cidades de Ipiranga (SP) e o Distrito de Vassouras (RJ); no minuto 54, outra placa indica os destinos de Vitória (ES) e Salvador (BA), como quem viaja do Sudeste em direção ao Nordeste; no minuto 59, a placa indica a direção de Brasília e Feira de Santana (BA), como quem vai do Centro do país para o Nordeste; em 1 hora e 9 minutos de filme, a placa indica as cidades de Aparecida (SP) e São Paulo à direita. Essas diversas direções, sugeridas pela sucessão de placas, evocam linhas de fuga sem horizonte fixo, em meio às quais o espectador perde-se nos caminhos incertos percorridos pelas personagens. Sua percepção, assim, torna-se tão confusa quanto supõe-se ser a destas mulheres, que não possuem finalidade ou ancoragem para suas ações.

Aleatoriamente ou não, algumas dessas mulheres chegam a São Paulo, inclusive a personagem de Carmem. Não a vemos chegando, mas podemos percebê-la trabalhando em um bordel da região da Boca do Lixo como *stripper*, numa cena em que ela avalia os corpos de outras mulheres recém-chegadas (aquelas que também passaram pelas estradas). Uma das questões principais que o filme apresenta sutilmente, e que consideramos fundamental para uma definição do perfil destas mulheres, está na forma como seus trajetos são propostos pela montagem. Estes parecem ser combinados ou recombinados sem regra, sem ponto de fuga definido. Elas surgem e desaparecem em momentos diferentes; nem todas chegam a São Paulo; algumas já viajaram anteriormente para outros destinos, mais distantes e opostos, como o percurso apontado pela sucessão de placas sugere. Toda essa configuração de caminhos, que não dá ênfase a um percurso em si, nos remete a pensar na ideia de *busca constante*. Quando chegam à capital paulista, as que chegam, pois não são todas (é importante salientar este dado), continuam perambulando pelos espaços, mais precisamente, pelas ruas e esquinas da região da Boca do Lixo, que, além de núcleo cinematográfico, também era região de prostituição e criminalidade. Sua perambulação parece não ter objetivo definido: este,

que não é apresentado por diálogos – no filme quase não há falas –, mostra-se confuso em relação aos trajetos, conforme foi exemplificado com a sequência não linear de seus deslocamentos pelo país e com a também sequência não linear da chegada de algumas mulheres à capital paulista.

A falta de propósito por um destino determinado se dá também, e principalmente, pela interferência em seus deslocamentos provocada pelos motoristas. No filme, anda-se para fugir – da miséria, da agressão, da sujeição, da humilhação – e anda-se para buscar – liberdade, felicidade, estabilidade, subsistência. Estas duas motivações, no entanto, por vezes se confundem: anda-se pela busca, mas o veículo, o transporte, o meio desta busca é comandado por aquele de quem se quer fugir: o motorista agressor, o condutor para quem é necessário humilhar-se, sujeitar-se, despir-se. Queremos, com isso, identificar tais personagens com a ideia de superfluidade: as mulheres de *Aopção* não só se deslocam, como são deslocadas, transportadas, removidas. A autonomia de determinadas ações não é acompanhada pela segurança da certeza de sucesso. O formato circular da montagem, que promove a junção de fragmentos díspares, porém recorrentes – nas infinitas cenas de deslocamentos nas estradas, nas diversas personagens femininas vivendo situações semelhantes, em momentos e lugares diferentes –, compõe uma espécie de universo infinito, como se a perambulação constante não levasse a lugar algum, ou como se esta levasse as personagens de volta ao mesmo lugar: o lugar da invisibilidade, da superfluidade. Portanto, no filme, todas as referências compostas pela ideia de deslocamento encerram em si um duplo movimento: o deslocamento é a saída, mas é também o fim – não aquele fim redentor, onde se encontra a felicidade, mas o fim aleatório, que pode resultar na morte, ou numa vida de novos deslocamentos, prostituição e perambulações, por fim, na cidade.

A questão da perambulação

Como afirma Fábio Uchôa, a perambulação presente também em outros filmes de Candeias tem correspondências com o cinema marginal brasileiro, principalmente no que este possui de agressivo e de antiutópico:

Assim, através das perambulações disformes em meio ao lixo, tais filmes relacionam-se às formulações sobre o subdesenvolvimento do período, configurando-se como

oposição à falácia do “milagre brasileiro”. Por outro lado, diante do recrudescimento do regime militar, os deslocamentos presentes em tais filmes representam a impotência, agonia e a falta de saídas diante da conjuntura. Enquanto os filmes do Cinema Novo buscam aproximar-se dos espectadores, aqueles do Cinema Marginal radicalizavam na violência estética e no impulso de revolta, rompendo as amarras e explicitando os destroços.¹⁶

Ao abdicar de uma necessidade de conclusão ou de desencadeamento lógico para as narrativas, o cinema do subdesenvolvimento pós-1968, como define Ismail Xavier, adota a “experiência concreta da história como um campo de contradições vivido pelos vencedores na forma de progresso, continuidade, e pelos vencidos na forma de desastre, descontinuidade”.¹⁷ Os deslocamentos em *Aopção*, sob esta ótica, agem principalmente no sentido da desorganização, propondo um caos antiutópico, para apresentar a experiência dos vencidos – no caso, das personagens desfiladas – como desastre. Desta forma, a sucessão de perambulações delinea a estrutura narrativa do filme, servindo como uma espécie de fio condutor às avessas, que desconecta as histórias das várias personagens, promovendo a quebra de qualquer espécie de vínculo. Estruturalmente, os deslocamentos partem de movimentos de câmera, muitas vezes circulares ou semicirculares – que, por vezes, passeia por entre os personagens como se quisesse desvendá-los – unindo-se ao próprio movimento das personagens em sua perambulação pedestre ou automotiva. Também é recorrente o plano ponto de vista¹⁸ interno dos veículos, principalmente aquele do banco frontal de passageiros. Nestes casos, o “olhar” da câmera que compõe o plano se volta frequentemente para fora, com o foco no asfalto que “corre” rapidamente, ou na relação de distanciamento e aproximação com outro veículo que porventura trafegue ao lado deste. Subjetivamente, os deslocamentos ultrapassam os recursos narrativos (ou são instigados por estes) e se expressam por

¹⁶ UCHÔA. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967 a 1983)*, p. 22.

¹⁷ XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, p. 15.

¹⁸ Plano em que a câmera assume a posição de um personagem, de forma a mostrar o que ele está vendo.

meio da experiência das personagens, na forma do não pertencimento, quando estas não se inserem ou não são inseridas no mundo que as cerca, a não ser por meio da violência e da submissão.

A característica deambulatória ou a presença dos deslocamentos de indivíduos, sejam estes automotivos ou pedestres,¹⁹ ganharam, no cinema moderno, uma ressignificação que subverteu sua forma usual, característica da narrativa clássica, cuja proposição é que, quando se anda, se vai a algum lugar. Ou melhor, quando há uma cena de um deslocamento qualquer, esta (na narrativa clássica) age como elemento de transição entre um objetivo (relacionado a algum personagem) e um fim. No cinema moderno, quando os deslocamentos não mais unem “pedaços” narrativos para lhes dar sentido, se tornam eles mesmos o sentido em si. Ou seja, a ênfase no processo de deslocar-se transpõe os significados do antes e depois para o agora, diluindo as noções de causa e efeito e atribuindo importância maior ao instante. Perde-se, com isso, a conexão entre início e fim (o início da jornada e o fim do trajeto), dado que desestrutura as narrativas e realça o meio do percurso, o intervalo, no caso, o próprio caminhar.

A perambulação automotiva²⁰ em *Aopção*, por sua vez, ganha contornos mais específicos, uma vez que as personagens que se deslocam e que estão no foco da narrativa, não são as mesmas que conduzem os veículos, ao contrário de outros casos de perambulações automobilísticas no cinema brasileiro. Esta característica de *Aopção* tem ainda, como ponto agravante, o fato de que os condutores, caminhoneiros e viajantes, tomam as mulheres como objeto sexual, carregando-as de um lado para outro aleatoriamente e pegando-as ou descartando-as a seu gosto, quando satisfeitas as suas vontades. As personagens não decidem seus destinos,

¹⁹ Fábio Uchôa identifica ainda outras modalidades, como os deslocamentos proféticos e as perambulações noturnas (UCHÔA. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967 a 1983)*, p. 16-32).

²⁰ A perambulação automotiva é uma das modalidades de deslocamentos característica do cinema moderno identificada por Fábio Uchôa. No contexto do cinema brasileiro, contemporâneos às produções de Ozualdo Candeias, os filmes associados ao Cinema Marginal *Documentário* (1966) e *O bandido da Luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla e *Olho por olho* (1966) e *Bang* (1971), de Andrea Tonacci, são exemplos dados pelo autor de obras nas quais a perambulação automotiva serve como organizadora das narrativas (Cf. UCHÔA. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967 a 1983)*, p. 23).

muito menos o seu trajeto, sendo literalmente conduzidas. Na narrativa, estabelece-se uma espécie de jogo entre as tentativas de trajeto a ser seguido por parte das personagens e o trajeto que é imposto a elas, por parte daqueles que as tomam como objeto. Por vezes, seu caminhar é interrompido e redirecionado para outro lado; por outras, cabe a elas a tomada de iniciativa pela direção a ser seguida, mesmo sem o controle sobre o resultado desta direção.

Se o recurso da perambulação sem destino como característica do cinema moderno subverte a lógica da narrativa clássica, por dar “voz” ao instante, com toda a sua complexidade, ao anular o “antes” e o “depois”, a perambulação imposta às personagens de *Aopção* por aqueles que as tomam como objeto, de certa forma, dá ênfase à violência do próprio ato. Ou seja, anulando-se o “antes” e o “depois” diegéticos, enquanto o instante é um ato de violência, de tutela, de sujeição, a potência do presente se sobressai de maneira severa, chamando a atenção do espectador para a complexidade e a brutalidade da ação.

Do não pertencimento à desfiliação

A falta de perspectivas ou mesmo de expectativas parece pautar a existência destas personagens sem rumo, característica definida pela montagem fragmentada do filme. O recurso da perambulação constante, que não leva as personagens necessariamente a um lugar almejado, transpõe às suas trajetórias a ideia do não lugar, do não pertencimento. Como já mencionado, é recorrente no conjunto da obra de Ozualdo Candeias a apresentação de personagens à deriva, imersos na condição marginal, deslocados de uma situação social estável. O conceito de desfiliação, proposto pelo sociólogo Robert Castel, soa pertinente, pois problematiza a experiência de não pertencimento vivenciada por indivíduos marginalizados nas sociedades contemporâneas. Em seu estudo, Castel pretendeu dimensionar “a presença, cada vez mais insistente, de indivíduos colocados em situação de flutuação na estrutura social e que povoam seus interstícios sem encontrar aí um lugar designado”.²¹ Castel baliza seu estudo no entendimento do trabalho como “suporte privilegiado de inscrição na estrutura social”. Segundo o autor, há “forte correlação entre o lugar ocupado na divisão social do trabalho

²¹ CASTEL. *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*, p. 23.

e a participação nas redes de sociabilidade e nos sistemas de proteção que ‘cobrem’ um indivíduo diante dos casos da existência”.²² Enquanto o trabalho estável proporciona inserções sociais e relacionais mais sólidas – em relação às redes de convivência, sociabilidade e solidariedade entre indivíduos –, a ausência de participação em atividade produtiva promoveria o isolamento relacional e, em última instância, a desfiliação. A vulnerabilidade social, nesta equação, estaria numa zona intermediária e instável, na qual a medida da precariedade do trabalho e da fragilidade nas relações de proximidade atuariam para o rompimento das relações sociais e a consequente desfiliação de indivíduos, agora supérfluos. O cenário brasileiro, em fins da década de 1970 e início de 1980, mais precisamente o da capital paulista, atesta o aumento vertiginoso destas populações em condição vulnerável. Uma estatística publicada na *Folha de S. Paulo* em 1966, constatava que a cidade de São Paulo tinha na época cerca de 50 favelas, sendo a Favela do Vergueiro a mais extensa e numerosa, com um total de 7,5 mil moradores, dos 30 a 40 mil favelados integrantes do levantamento estatístico em questão.²³ Em 1980, pela primeira vez em São Paulo, segundo Suzana Taschner,²⁴ o Censo Demográfico realizado pelo IBGE contou a população favelada, desta vez, num total de 476.221 habitantes, na capital e região metropolitana.

As personagens perambulantes de *Aopção* evocam os que vivem nesta condição limítrofe, na qual a fragilidade ou ausência de vínculos sociais é acompanhada pela constante desagregação de laços, culminando no sentimento de solidão, decorrente da condição de superfluidade. O filme promove estas rupturas por meio de recursos de estilo e de montagem específicos: a fragmentação da narrativa, que propõe a não conclusão das histórias; a transitoriedade das situações, por meio dos deslocamentos e mudanças bruscas de cenário; a constante dissolução de vínculos – o abandono da família, da casa, do bordel, dos veículos, da estrada. De acordo com Teresa Cristina Carreiro, para aqueles que vivem em posições sociais frágeis, que permanecem “à margem das grandes dimensões institucionais (educação, saúde, trabalho) ou se

²² CASTEL. *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*, p. 24.

²³ SÃO Paulo tem 50 favelas e a maior ainda é a do Vergueiro, p. 18.

²⁴ TASCHNER. Favelas em São Paulo: censos, consensos e contra-sensos, p. 10.

beneficiam minimamente das mesmas”,²⁵ é reservado um lugar transitório e instável, um lugar social desvalorizado, portador de sofrimento: “Há então a projeção para a esfera da subjetividade, da inutilidade, do não reconhecimento da potencialidade do sujeito para participar da vida coletiva”.²⁶ Este sofrimento, além de abstrato e provocador das sensações de deslocamento social, despatriamento, desfiliação, também se traduz em sofrimento concreto, quando estes indivíduos, apartados da proteção do Estado, têm prioridade sob os índices de violência.

A violência como conclusão

Como resultado de medidas desenvolvimentistas promovidas no Brasil a partir da década de 1950, houve um crescimento significativo das migrações das zonas rurais para as zonas urbanas. A maior quantidade de oportunidades de estudo e trabalho nas cidades, em contraste à crescente mecanização do campo e ao declínio da agricultura de subsistência foram fatores que impulsionaram o êxodo rural. Como apontam Herbert Klein e Francisco Luna, a despeito do enorme crescimento das cidades, este ocorreu em maior número nas periferias, em detrimento das regiões centrais.²⁷ As medidas econômicas tomadas após o golpe civil-militar confluíram para o chamado milagre econômico, que combinou o crescimento do PIB com a diminuição gradativa e consistente das altas taxas de inflação anteriores.²⁸ Contudo, como bem aponta Boris Fausto, o PIB por si só é um indicador do estado geral da economia, mas não exprime a distribuição de renda, bem como não exprime o volume e a qualidade de serviços coletivos postos à disposição da população. Por meio de outros indicadores sociais, nota-se que o fenômeno do milagre econômico, portanto, acentuou a concentração de renda, ao mesmo tempo em que comprimiu os salários. Nos anos iniciais desta política, o impacto da concentração de renda foi atenuado, devido ao aumento no número de

²⁵ CARRETEIRO. A doença como projeto: uma contribuição à análise de formas de afiliações e desafiliações sociais, p. 92.

²⁶ CARRETEIRO. A doença como projeto: uma contribuição à análise de formas de afiliações e desafiliações sociais, p. 92.

²⁷ KLEIN; LUNA. População e sociedade, p. 46.

²⁸ Entre 1969 e 1973, o crescimento médio anual do PIB foi de 11,2 % enquanto a inflação média anual não passou de 18% (FAUSTO. *História do Brasil*, p. 413), contra a soma exorbitante de 69% em 1964 (SINGER. O processo econômico, p. 185).

empregos: ganhava-se menos, mas mais pessoas trabalhavam, enquanto os números estáveis da inflação também ajudavam. Posteriormente, porém, o descaso dos governos militares com as políticas sociais logo se refletiu em “indicadores muito baixos de saúde, habitação e educação, que medem a qualidade de vida de um povo”.²⁹ O cenário, em fins da década de 1970 e início da de 1980, era de aumento das desigualdades sociais nas cidades e de favelização do território urbano.

Ao final de *Aopção*, na chegada de algumas das mulheres à cidade de São Paulo, este cenário de pobreza e desigualdade social tem como uma espécie de “ponto final” a exposição dessas personagens aos índices de violência. Para algumas delas, a cidade reservou um destino cruel: seus rostos aparecem, ao final do filme, estampados nas capas de um jornal sensacionalista, brutalmente assassinadas.³⁰ O jornal, inclusive, é jogado ao lixo após sua leitura, por uma gari, num gesto simbólico de repúdio ao que não pertence, de fato, à cidade: a mulher marginal, assassinada, supérflua e, além de tudo isso, descartável.

O motivo pelo qual pretendeu-se salientar a aleatoriedade dos percursos das personagens de *Aopção* e mesmo assim estabelecer proximidades entre seus perfis e os de indivíduos que migraram para a cidade de São Paulo no contexto de realização do filme (cuja migração não era aleatória), foi o de destacar um ponto de vista apresentado por Ozualdo Candeias, por meio deste filme, e também pelo conjunto de sua obra, em relação às populações de migrantes e indivíduos marginalizados. Ao definir a incerteza de um destino a se percorrer, o cineasta enfatiza a ideia de busca por espaços de pertencimento: sem identificar objetivamente a viagem à capital como motivadora da ação das personagens, Candeias salienta, entre outros aspectos, que, para além da busca de um destino em si, há a busca existencial por uma posição no mundo. Esta busca existencial é enfatizada pelo autor, em detrimento da busca específica, por parte das personagens, por um destino que resolvesse a situação de miséria e pobreza, e isso pode ser creditado à sua visão histórica que identificava como ilusória a expectativa de sucesso apoiada na mudança geográfica. O filme, portanto, discute em um âmbito mais amplo a ideia de

²⁹ FAUSTO. *História do Brasil*, p. 415.

³⁰ Os jornais presentes no filme correspondem a edições do *Notícias Populares*, periódico de cunho sensacionalista, conhecido por explorar o crime e a violência em suas manchetes.

marginalidade social: a busca pela inserção social por parte de indivíduos marginalizados é fadada ao fracasso, enquanto estes permanecerem nesta zona limítrofe da invisibilidade. Seja no campo, na estrada ou na cidade, seu lugar no mundo é incerto, supérfluo e flutuante, à medida que a condição de marginalidade for regulada por um sistema de relações sociais responsável pela constante expulsão de indivíduos excedentes.

Neste ponto, as aproximações feitas por André Duarte³¹ entre os conceitos de Hanna Arendt, Michel Foucault e Giorgio Agamben, para tratar da violência como dispositivo regulador das sociedades modernas, podem ser pertinentes para concluir a presente reflexão. Às custas da manutenção dos dois interesses vitais que regem a política na modernidade, sejam eles a produção e o consumo, a aniquilação humana, problematizada por Arendt em *Origens do totalitarismo*,³² passa também a ocorrer cotidianamente nas periferias do mundo globalizado. A comparação elaborada por Duarte demonstra o vínculo sutil entre a violência totalitária teorizada por Hanna Arendt e a violência cotidiana que marca as relações públicas do presente (e do passado recente): “Em nome da produção da abundância para alguns [...] facultase a redução de uma ampla parcela de homens ao seu mínimo elemento comum natural, à ‘vida nua’ e supérflua do *homo sacer*”,³³ seja este o favelado ou as personagens migrantes apresentadas na obra de Candeias, apartados do corpo social, como elementos supérfluos à lógica da produção e consumo. Sendo assim, estar à margem, seja para as personagens desta ficção, ou para os indivíduos que experimentam cotidianamente esta sujeição, é fazer parte de um ordenamento social que os exclui, delimitando seus espaços de atuação. Indivíduos excluídos da proteção da lei (mas sujeitados a ela) e isolados da esfera política, os marginais de Candeias experimentam (nos limites imagéticos) a solidão, identificada por Arendt como “a experiência de não se pertencer ao mundo, que é uma das mais radicais e desesperadas experiências que o homem pode ter.”³⁴

A ausência de vínculos territoriais sólidos, provocados por situações de trabalho precárias, exerce, então, um duplo papel na vida das personagens do filme: provocam a sensação de não pertencimento

³¹ Cf. DUARTE. Modernidade, biopolítica e violência: a crítica arendtiana ao presente.

³² Cf. ARENDT. *Origens do totalitarismo*.

³³ DUARTE. Modernidade, biopolítica e violência: a crítica arendtiana ao presente, p. 50.

³⁴ ARENDT. *Origens do totalitarismo*, p. 527.

e de solidão, bem como resultam na constante perambulação, ou deslocamentos em busca do vínculo que se perdeu. Uma vez desfiladas, as personagens vagam sem rumo definido, seguindo trajetos aleatórios que resultam na constante frustração de suas expectativas. Em *Aopção, ou As rosas da estrada*, as personagens vivenciam, no âmbito da diegese, a experiência de milhares de migrantes que buscavam uma vida melhor nos grandes centros brasileiros, encontrando, na cidade, um novo ciclo de miséria, perambulações e violência. Com o filme, portanto, Candeias se insere nos debates públicos acerca das vicissitudes de seu tempo, apontando tanto para os vazios quanto para a violência estrutural das relações sociais modernas.

Referências

ARENDDT, Hanna. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRUM, Mario Sergio. Ditadura Civil-Militar e favelas: estigma e restrições ao debate sobre a cidade (1969 a 1973). *Cadernos Metrôpole*, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 357-379, jul.-dez. 2012.

CARRETEIRO, Teresa Cristina. A doença como projeto: uma contribuição à análise de formas de afiliações e desafiliações sociais. In: SAWAIA, Bader (Org.). *As artimanhas da exclusão*. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 87-96.

CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*. Petrópolis: Vozes, 2015.

DUARTE, André. Modernidade, biopolítica e violência: a crítica arendtiana ao presente. In: DUARTE, André; LOPREATO, Christina; MAGALHÃES, Marion Brepohl de (Org.). *A banalização da violência: a atualidade do pensamento de Hanna Arendt*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. p. 35-54.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.

GAMO, Alessandro Constantino. *Aves sem rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias*. 2000. 99 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

KLEIN, Herbert S.; LUNA, Francisco Vidal. População e sociedade. In: REIS, Daniel Aarão (Org.). *Modernização, ditadura e democracia: 1964-2010*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. p. 31-73.

KOWARICK, Lúcio. *A espoliação urbana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

REIS, Moura. *Ozualdo Candeias: pedras e sonhos no Cineboca*. São Paulo: Imesp, 2010.

SÃO Paulo tem 50 favelas e a maior ainda é a do Vergueiro. *Folha de São Paulo/Ilustrada*, São Paulo, p. 18, 4 jan. 1966.

SINGER, Paul. O processo econômico. In: REIS, Daniel Aarão (Org.). *Modernização, ditadura e democracia: 1964-2010*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. p. 183-231.

TASCHNER, Suzana Pasternak. Favelas em São Paulo: censos, consensos e contra-sensos. *Cadernos Metrópole*, n. 5, p. 9-27, 2001.

TELES, Angela Aparecida. *Cinema e cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92)*. 2006. 236 f. Tese (Doutorado em História Social) –Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

UCHÔA, Fábio Raddi. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967 a 1983)*. 2013. 166 f. Tese (Doutorado em Ciência da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

VÊRAS, Maura Pardini Bicudo. Exclusão social: um problema de 500 anos. In: SAWAIA, Bader (Org.). *As artimanhas da exclusão*. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 27-51.

WANDERLEY, Mariangela Belfiori. Refletindo sobre a noção de exclusão. In: SAWAIA, Bader (Org.). *As artimanhas da exclusão*. Petrópolis, Vozes, 2001. p. 16-26.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Recebido em: 31 de janeiro de 2018.

Aprovado em: 9 de abril de 2018.