A Margem versus *Terra em Transe*: estudo sobre a ascensão de Ozualdo Candeias no universo cinematográfico [1]

Daniela Pinto Senador [2]

Resumo: O presente artigo tem como objetivo discutir o papel ideológico que foi atribuído pela crítica cinematográfica ao filme *A Margem* (1967), primeiro longa-metragem de Ozualdo Candeias, cineasta considerado precursor do Cinema Marginal no Brasil. Após a contextualização dos principais embates estéticos e políticos que ocorriam no âmbito do cinema na ocasião do lançamento da fita, pretende-se analisar os argumentos utilizados pela crítica, no intuito de tornar *A Margem* instrumento de combate a uma das obras mais significativas e polêmicas do Cinema Novo, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha.

Palavras-chave: Ozualdo Candeias, A Margem, Terra em Transe, Recepção, Crítica cinematográfica

Abstract: The purpose of the current article is to discuss the ideological roll attributed, by cinematographic criticism, to the movie *A Margem* (1967), first feature film by Ozualdo Candeias, a moviemaker considered to be the beginner of a movement called *Cinema Marginal*. After putting on context the main aesthetical and political shocks that occurred in the scope of the movie scene at the film's premiere, we intend to analyze the arguments used by critics that had the purpose of turning *A Margem* into an instrument of combat against one of the most significant and polemic masterpieces from another movement of that time, *Cinema Novo*, the film *Terra em Transe* (1967), by Glauber Rocha.

Key words: Ozualdo Candeias, A Margem, Terra em Transe, Reception, Cinematographic Criticism

"Primeiro e último marginal, ou marginal entre marginais, Candeias é um monumento do experimental em nosso cinema". Jairo Ferreira (Ferreira,1986: 56)

Apesar de ser autor de uma extensa e diversa filmografia realizada ao longo de quatro décadas de atuação no meio cinematográfico, Ozualdo Candeias é usualmente valorizado na imprensa por seu filme de estréia, *A Margem*, que despontou nas telas paulistas no ano de 1967. Em linhas gerais, neste primeiro longa de ficção, o diretor, sob um viés que oscila entre o metafísico e o mitológico, trata da sina de quatro deserdados sociais que viviam a esmo nas margens do rio Tietê. Mas

[1] O presente artigo é fruto da pesquisa "A Margem - A ascensão de Ozualdo Candeias no universo cinematográfico", trabalho de conclusão do curso de Jornalismo da ECA-USP desenvolvido sob orientação dos professores Alice Mitika Koshiyama e Carlos Augusto Calil.

[2] Jornalista e mestranda em Comunicação Impressa e Audiovisual na ECA-USP.

A Margem é pouco lembrada pelas qualidades estéticas e estilísticas evidentes e, sim, pelo fato de ter sido cunhada pela crítica da época como a fita precursora do chamado Cinema Marginal [3]. Como ressaltou Carlos Augusto Calil, independente de ter ou não exercido influências no campo formal, "*o título da obra continha o germe do movimento que só se firmaria depois*". (Puppo e Albuquerque, 2002: 39)

A Margem foi lançada na capital paulista em apenas dois cinemas, num período de pouca expressão no mercado exibidor e, por causa do modesto público, permaneceu uma única semana em cartaz [4]. Entretanto, surpreende a fita e o diretor não passarem incólumes pela crítica que, até então, estava envolvida na discussão sobre o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, lançado poucos meses antes [5].

Ao contrário do que se esperava, *A Margem* não somente foi alvo de exaltados elogios por parte de críticos mais conservadores [6], como rendeu a Candeias os prêmios de melhor direção referente ao ano de 1967 nos dois principais certames do cinema em âmbito estadual e federal - o Prêmio Governador do Estado de São Paulo e o Prêmio Instituto Nacional de Cinema (INC), correspondentes a, aproximadamente, US$ 465 (NCr$ 1.500) e US$ 1.552 (NCr$ 5.000). Além disso, a fita também foi condecorada pelo INC nas categorias de melhor atriz coadjuvante e melhor partitura musical, para, respectivamente, Valéria Vidal (que, curiosamente, não tinha formação e experiência como atriz) e Luiz Chaves, do Zimbo Trio. Ambos também tinham recebido menção honrosa no III Festival de Brasília, em novembro de 1967.

Tais premiações, realizadas em maio de 1968, um mês depois de *Terra em Transe* ser contemplado com a melhor direção no segundo certame promovido pela companhia aérea *Air France*, criaram uma atmosfera extremamente favorável para a ascensão do cineasta naquele universo. Candeias, que até então era um cinegrafista pouco conhecido, passou a ser destaque nas editorias de cultura dos principais jornais paulistas e cariocas, como *Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo, Correio da Manhã* e *O Globo*. *Terra em Transe*, por sua vez, indiscutivelmente uma das obras mais significativas do movimento carioca, ficou relegada a segundo plano, tendo de contentar-se com o irônico (e único) prêmio que o INC lhe concedeu na categoria de melhor ator coadjuvante para José Lewgoy.

Entretanto, o destaque que *A Margem* ganhou na imprensa não contribuiu para aumentar seu número de espectadores. Durante os cinco anos em que vigorou o certificado de censura emitido pelo governo militar, a fita retornou às telas da capital paulista, tendo sido exibida inclusive em cinemas de arte como o *Bijou* e o *Belas Artes*, mas não ultrapassou mais de uma semana em cartaz. Talvez nem sequer tivesse sido reprisada se não fosse a lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais.

1 Embates políticos e culturais

Resguardado o mérito de Ozualdo Candeias, os resultados das premiações são nada mais do que o reflexo do acirramento do embate ideológico e estético entre representantes de duas tendências que acompanhavam a atividade cinematográfica no Brasil. A presença de ambas no cenário da época é reconhecida por todos os estudiosos do assunto que, de forma didática, as rotularam de universalista e nacionalista [7]. Os nomes se justificavam porque, no primeiro grupo, concentravam-se os adeptos da decupagem clássica e de temas universais, ao passo que o outro grupo reunia aqueles que, influenciados pelas propostas da *nouvelle vague*, defendiam um cinema autoral que discutisse aspectos sociais e políticos da nação.

No final dos anos de 1960, os universalistas eram representados pelos principais ideólogos das companhias paulistas Vera Cruz, Maristela e Multifilmes; enquanto a corrente rival tinha como seus maiores expoentes os membros do Cinema Novo, entre os quais estavam alguns ex-integrantes da revista *Fundamentos*. Não por

3 Cinema Marginal foi o rótulo conferido pela crítica às produções realizadas na boca do lixo paulistana a partir do final dos anos 1960 por um grupo que não compactuava com as propostas do Cinema Novo. O impulso de revolta de cineastas como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Andréa Tonacci, Carlos Reichenbach e Neville d'Almeida, entre outros, explica a opção pela radicalização de suas experiências cinematográficas caracterizadas não apenas pela violência temática, mas, principalmente, pela transgressão estética, numa referência direta ao *underground* americano.

4 *A Margem* foi lançada em São Paulo no Cine Marabá, na avenida Ipiranga, e no Cine Regência, na rua Augusta, no dia 18 de dezembro de 1967.

5 *Terra em Transe* foi lançado no circuito exibidor paulista em maio de 1967.

6 Na ocasião, chamavam-se conservadores ou eruditos os críticos que apreciavam a temática e a estrutura formal do cinema clássico, principalmente o hollywodiano, e exerciam resistência às estéticas de ruptura, entre as quais estariam os filmes da *nouvelle* vague.

7 Ainda que as origens de ambas as tendências sejam incertas, sabemos que a primeira campanha sistemática em prol de uma consciência cinematográfica nacional, patrocinada pelas publicações liberais *Paratodos* e *Selecta*, em 1923, já denunciava a existência de duas correntes de pensamento divergentes.

acaso, no âmbito estético, os dois maiores ícones de ambas as tendências eram, respectivamente, os cineastas Walter Hugo Khouri e Nelson Pereira dos Santos [8]. O crítico Jean-Claude Bernardet, que comungava com os propósitos do último grupo, explica o embate da seguinte forma:

> O primeiro lado malha a burrice nacionalista do outro, o favorecimento ao mau cinema por defender uma legislação inepta, a má fé ao manipular os congressos [9] dos quais as resoluções finais refletem as posições de Fundamentos e adjacências. O outro lado malha o cosmopolitismo do primeiro, seu espírito decadente e deletério, sua subserviência diante do imperialismo. (Bernardet e Galvão, 1983: 63)

No processo de implementação de uma política cinematográfica no país, os representantes da tendência universalista, além de serem responsáveis pela elaboração de estudos econômicos e relatórios bem fundamentados sobre a atividade, aproximaram-se do Estado, enquanto os chamados nacionalistas se lançaram em "*uma análise voluntarista e euforizante da realidade*" que, segundo Bernardet, não lhes permitiu "*uma percepção mais realista da situação social e das forças em jogo*". (Bernardet, 1979: 46) Naturalmente, quando o governo instituiu os primeiros órgãos reguladores [10], foram os universalistas que ocuparam os corpos dirigentes, gerando uma discussão que se intensificaria após a criação do Instituto Nacional de Cinema, em novembro de 1966.

O contexto pós-golpe reforçou ainda mais o elo estabelecido entre universalistas e o Estado, principalmente porque ambos defendiam o ideário capitalista e o estreitamento das relações com os Estados Unidos, uma das razões pelas quais os nacionalistas, que se situavam na esquerda política e estavam teoricamente mais afinados com o governo anterior, ficaram marginalizados. O hiato entre os grupos é acentuado quando o governo, sem dar ouvidos à oposição, decreta abruptamente a criação do INC, uma autarquia federal com autonomia técnica, administrativa e financeira, diretamente subordinada ao Ministério de Educação e Cultura. A presidência foi designada a Flávio Tambellini, ex-presidente do Geicine e homem de confiança do governo. Tambellini levou consigo alguns colegas para ocuparem cargos importantes no órgão, entre os quais estavam os críticos Antônio Moniz Vianna, Rubem Biáfora e Ely Azeredo.

Conduzido por legítimos representantes da linha universalista, o INC pregou, em suas duas primeiras gestões [11], uma "*política inicial de exclusão*" - para retomarmos a expressão usada por Miguel Pereira (Pereira, 1985: 59) - voltada exclusivamente para os membros do movimento carioca, que então polemizavam com o grupo dirigente do Instituto.

> A onda de protestos, da qual participavam outros expoentes do Cinema Novo, como Glauber e Luiz Carlos Barreto, centrava seus ataques na falta de participação dos cineastas na elaboração do projeto [do INC], nos perigos do dirigismo estatal e na abertura da produção ao capital estrangeiro, um fantasma sempre temido. Mas a reação violenta reflete a dura apreensão de uma nova realidade: as antigas reivindicações nacionalistas sendo encampadas pelo Estado ditatorial e tendo como núcleo dirigente o pólo universalista. (Ramos, 1983: 52)

O objetivo dessa "política de exclusão", explícita nos artigos da revista *Filme Cultura*, publicação oficial do órgão, era marginalizar os cinemanovistas em relação ao centro de decisões políticas reduzindo a importância das suas propostas estéticas intervencionistas. Um exemplo significativo é o artigo de Tambellini publicado na quarta edição da revista, onde afirma que a criação do INC não passava de uma "*insurreição contra a derrota*". "*Se a vida é uma derrota, o grande destino a lhe ser dado é o da insurreição contra a derrota, empurrando-a sempre para mais longe*". (Tambellini, 1967: 2)

[8] Glauber, sem dúvida, era o maior representante do Cinema Novo, mas Nelson Pereira já era visto como ícone desde o lançamento de *Rio Quarenta Graus*, em 1955.

[9] Os congressos de cinema a que Bernardet se refere surgiram nos anos de 1952/53 embalados pelo governo nacionalista de Getúlio Vargas e pela necessidade de se repensar a frustrada experiência da Vera Cruz.

[10] Referimo-nos ao Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC), instituído em 1958, e ao Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine), criado em 1961.

[11] O INC foi presidido, respectivamente, por Flávio Tambellini (1966/1967), Durval Gomes Garcia (1967/1970) e Ricardo Cravo Albim (1970/1972). É preciso lembrar, no entanto, que, em 12 de setembro de 1969, o governo decretou a criação da Embrafilme, que, até 1974, atuou em cooperação com o Instituto. A fusão de ambos os órgãos ocorreu em fevereiro de 1975, simultaneamente à criação do Conselho Nacional de Cinema (Concine).

É também nesse intuito que Ely Azeredo classifica *Estranho Encontro* (1957), de Khouri, como "*a mais expressiva e inquietante premonição de um cinema moderno por nascer em nosso País*", em oposição a Barravento (1961), de Glauber Rocha, "*demagógico e caótico*" (Azeredo, 1966: 10) e *Rio Quarenta Graus, "tosca e primitiva ressonância do neo-realismo italiano*" (Azeredo, 1967: 54).

2 Por que Candeias?

O embate, acirrado pela criação do INC e pelo lançamento de *Terra em Transe*, refletiu-se na premiação referente ao ano de 1967, haja vista que a Comissão Julgadora era majoritariamente formada por universalistas convictos, os críticos Ely Azeredo, José Lino Grünewald, Pedro Lima, Carlos Maximiano Motta e Van Jafa. Mas, se o propósito era ignorar aquela que era considerada a obra-prima do Cinema Novo, poderiam ter atribuído a melhor direção a outros filmes em voga. Entretanto, por que optaram pelo nome de Ozualdo Candeias?

A princípio, é preciso considerar que Candeias, ao lançar *A Margem*, não estava filiado a nenhuma corrente cinematográfica, ao menos declaradamente. Este aspecto reafirmava o caráter democrático da premiação, destacado pelo deputado Tarso Dutra, Ministro de Educação e Cultura, na ocasião da solenidade: "*Não se tem conhecimento de prêmios mais democráticos do que estes criados pelo INC e hoje entregues aos que mereceram*". (Ramos, 1983: 72)

Embora até hoje Candeias sustente um discurso ambíguo e contraditório a respeito da sua posição em relação a ambas as tendências, há indícios que nos levam a crer que estaria mais inclinado para a linha universalista, por exemplo, o fato de ter convidado para protagonista de *A Margem* o ator Mário Benvenutti que, naquela época, gozava de muito prestígio atuando como alter ego de Walter Hugo Khouri. Também não se pode ignorar que, após o lançamento de seu primeiro longa, Candeias colaborou com Rubem Biáfora na preparação de *O Quarto* (1968) e elaborou o roteiro de *As Noites de Iemanjá* (1971), de Maurice Capovilla, cuja protagonista era a mulher de Moniz Vianna. Ao tratar do assunto em entrevista recente, Candeias ressalta: "*Moniz era meu amigo, do Biáfora e dos caras na época tidos como direitões*". (Puppo e Albuquerque, 2002: 20)

Contudo, para que *A Margem* pudesse servir para confrontar dialeticamente *Terra em Transe,* era preciso que estivesse no mesmo nível de engajamento político e elaboração formal. Embora estilisticamente não houvesse antecedentes no Brasil, a fita de Candeias estava na contramão do Cinema Novo. O forte apelo ao transcendental e a solução final, que encaminha os personagens para a redenção, esvaziam qualquer proposta de conscientização social esboçada na obra. Ademais, o indiscutível rigor na elaboração dos planos e na montagem sugerem mais a influência dos filmes da vanguarda francesa dos anos 1920 do que dos da *nouvelle-vague*.

Assim, para compreendermos o esforço da crítica no intuito de equiparar ambas as produções precisamos mergulhar na análise do discurso contido em cada um dos textos publicados na imprensa sobre *A Margem*, no período em que vigorou seu certificado de censura (1967 - 1972).

3 Estratégias e controvérsias da crítica

Os primeiros copiões [12] de *A Margem,* que correspondiam à metade do longa, foram apresentados à crítica paulista no início de 1967, numa pequena sala do Sindicato da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo, então na rua Jaceguai. Entre os presentes, sabemos que estiveram Jairo Ferreira, que escrevia para o *São Paulo Shimbun,* jornal voltado para a comunidade japonesa, e Rubem Biáfora, colunista de cinema de *O Estado de São Paulo*. É deste último, sujeito bastante conservador e obtuso, a autoria da primeira crítica sobre *A Margem*.

Biáfora publicou as suas impressões no *Estadão* em 5 de fevereiro, dez meses antes do lançamento oficial, com o título "Um Pasolini brasileiro" [13] . Embora confessasse ter assistido apenas à metade do copião, arriscou descrever rapidamente alguns traços estilísticos do novo autor. Contudo, o fato de ter se adiantado ao trabalho do próprio Candeias fez com que incorresse em algumas informações contraditórias ou até mesmo falsas. Afinal, como era possível afirmar que o diretor "*procurou narrar duas histórias paralelas que não se entrosam mas afinal dão sentido à ação fílmica*" (Biáfora, 1967b) se a película não estava montada e o crítico sequer sabia do final?

Mas, para Biáfora, não importavam equívocos dessa natureza, mas sim, a finalidade para a qual a obra poderia se destinar. Prova disso é que, logo no primeiro parágrafo, antes mesmo de anunciar *A Margem* e seu diretor, ele procura definir o filme como instrumento de transformação naquele meio, de ruptura de paradigmas e preconceitos. "*Já se encontra em fase final de trabalhos um filme que bem poderá ocasionar uma reviravolta total nos preconceitos com que o cinema paulista é encarado em certas áreas da produção e da crítica brasileira*" [14] .

Porém, ao tratar da experiência do cineasta com a câmera subjetiva, o crítico enfatiza a ignorância de Candeias em relação a um recurso arcaico, criando uma imagem de que ele era autodidata: "*e o diretor patrício com toda a simplicidade declara ignorar que, já em 1946, Robert Montgomery, com A Dama do Lago, havia feito um filme inteiro por esse sistema*" (Biáfora, 1967b).

As idéias de Biáfora eram tão desconexas que, perante os olhos do leitor atento, desautorizavam a própria crítica. O propósito de erguer a fita esfacela-se se pensarmos na impossibilidade de acreditar que, tal como ele sugere, um filme inacabado, feito por um diretor "*obscuro e quase desconhecido*", que utilizava o recurso comprovadamente ultrapassado, irá "*surpreender*" ou mesmo "*ocasionar uma reviravolta total*" (Biáfora, 1967b).

Esta dificuldade de comunicação com o interlocutor era, no entanto, uma característica do autor e nos faz lembrar as palavras do crítico Paulo Emílio Salles Gomes: "*Apenas a seu propósito hesito em falar de idéias, conceito que implica um mínimo de formulação e comunicabilidade de que em geral Biáfora é incapaz*" (Gomes, 81: 27).

Fato é que *A Margem*, na visão de Biáfora, apresentava-se como um excelente contraponto às produções do movimento carioca porque era uma fita de baixos recursos envolvida diretamente com a realidade social da capital paulista nos âmbitos da produção e da temática. Segundo ele, a história estava "*ligada ao mais genuíno primitivismo paulistano*" porque se debruçava "*sobre a existência dos vagabundos, mendigos, marginais e prostitutas das margens do Tietê*" (Biáfora, 1967b). Candeias, por sua vez, estava imerso nesse ambiente marginal e sua aparente despretensão e ausência de vaidade permitiram que Biáfora usasse a sua imagem para desmerecer Glauber Rocha e seus colegas intelectuais, intenção evidente no último parágrafo.

[12] Copião, segundo o dicionário Aurélio, é a forma como é chamada a "cópia de todos os planos de um filme em que só há imagem (o som é gravado depois) e as indicações que precedem as seqüências e a elas sucedem, e da qual o montador se serve para selecionar as imagens que deverão constar do filme acabado".

[13] O título é bastante curioso porque, segundo informações de Jean-Claude Bernardet, Biáfora não tinha nenhum apreço pelo neo-realismo italiano.

[14] Nelson Pereira dos Santos, em entrevista a Roberto D'Avila, ressalta como o cinema paulista era mal visto naquele período: "*Fui ficando no Rio e também não podia voltar para São Paulo, que não só era o túmulo do samba, como também o túmulo do cinema. Com o fracasso da Vera Cruz e aquelas outras empresas de produção - Maristela, Multifilmes e tal -, a idéia de fazer cinema em São Paulo era coisa ultrapassada*". (D'Avila, 2002: 28)

> E nisso, mais uma vez se revela o lado curioso, o lado interessante da personalidade e das possibilidades do novo cineasta, pois ao contrário de muitos dos "primitivos" e dos "telúricos" do cinema brasileiro, que primeiro tiveram contactos, leituras, facilidades, viagens e bolsas de estudo, primeiro tiveram o mais sofisticado, "society" e "intelectualizado" entrosamento com as últimas conquistas e "modismos" do cinema e da crítica europeus e depois pensaram e realizaram seus filmes. Candeias durante toda a sua vida trabalhou despretensiosamente e agora revela-se com uma obra que, ao que tudo indica, poderá mesmo surpreender, poderá marcar o nascimento de um criador à parte em nosso meio cinematográfico. (Biáfora, 1967b)

Também é ambíguo o uso do termo primitivo, muito em voga na época como rótulo depreciativo conferido pela crítica conservadora às produções do Cinema Novo. A expressão adquire uma valoração negativa quando se refere à estética dos filmes do movimento carioca, pois denota que eram avessos às técnicas modernas de produção e, por isso, grotescos; e, positiva, quando se volta para a obra de Candeias, pois reforça a idéia de que era original e, ao mesmo tempo, ingênua. Na concepção do crítico, entre os primitivos, Candeias seria o mais autêntico, por isso ressalta, inicialmente, que o cineasta havia realizado *A Margem* "*numa intuição e numa simplicidade quase parecida à dos verdadeiros pintores ou artistas primitivos*" (Biáfora, 1967b).

Dia 17 de dezembro de 1967, às vésperas do lançamento oficial de *A Margem* no circuito paulista, Biáfora volta à sua coluna dominical no *Estadão* com outra crítica sobre a fita, que nada mais era do que o desdobramento de "Um Pasolini brasileiro". Surgiu da necessidade de justificar e reafirmar o que havia ressaltado dez meses antes, mas, desta vez, tendo assistido ao filme inteiro. Enquanto no primeiro texto diz que a obra "*poderá mesmo surpreender*" (Biáfora, 1967b), nesta escreve que era "*uma total surpresa*" (Biáfora, 1967a).

É evidente que pretendia contrapor *A Margem* a *Terra em Transe*, ao afirmar que "*certamente, está entre o que de melhor, mais pessoal e insólito aqui foi produzido nos últimos 365 dias*". Afirmava que era a "*melhor fita paulista e uma das duas ou três melhores fitas brasileiras do mesmo período*" (Biáfora, 1967a), colocando-a (despropositadamente) lado a lado de *Persona* (1966), de Ingmar Bergman, e *Noite Vazia* (1964), de Khouri.

O crítico viu-se compelido a abordar no texto aspectos da obra que demarcavam o estilo do novo cineasta, mas o fez de forma muito confusa. A princípio, teceu relações entre *A Margem* e filmes de autores como King Vidor, Willian Keighley, Vincenti Minnelli, Anthony Mann, Sjöberg e, novamente, Pasolini, o que parecia desprovido de qualquer sentido. Ele se contradisse, em seguida, afirmando que "*influências perceptíveis seriam as do didatismo soviético dos anos 20 e 30*" (Biáfora, 1967a). Ainda no mesmo texto, para ironizar os filmes do Cinema Novo, ressaltou ser aquela uma "*obra absolutamente pessoal, isenta de influências ou citações à maneira de Godard ou Glauber Rocha*" (Biáfora, 1967a).

Biáfora esquivou-se de uma análise crítica, recaindo em adjetivações vagas que tornavam o texto redundante. Caracterizou a fita de Candeias de forma genérica com expressões que beiravam certo exagero, tais como uma "*total surpresa*", "*a melhor fita paulista*", "*essencialmente paulista*" e "*lindamente fotografada*". Dizia, inclusive, que o filme era "*cartaz obrigatório da semana*" (Biáfora, 1967a), numa tentativa frustrada de incentivar o público a vê-lo.

Dentro do conjunto de filmes nacionais concebidos "*nesses últimos anos de chauvinismo oportunista*", o crítico do *Estadão* destaca *A Margem* como "*a mais brasileira de todas as fitas brasileiras*", pois estava "*ligadíssima a certo tipo de espírito e de mítica de uma parte da cidade, de sua gente*". Por essa razão, Candeias, segundo ele, "*poderia reivindicar para si o título de autêntico primitivo*" (Biáfora, 1967a), reafirmando o que havia dito no texto anterior.

O estudo do conjunto de críticas reunidas no recorte temporal delimitado revela que Biáfora foi o primeiro de um grupo de críticos majoritariamente universalista que se mostrou interessado em ter o filme *A Margem* como trunfo dentro daquele cenário para desmerecer os protagonistas e as produções do Cinema Novo, especialmente Glauber Rocha e *Terra em Transe*.

A argumentação da qual se valeu tal grupo para atingir o objetivo foi estruturada dentro de um processo já presente no texto de Biáfora e por nós denominado *aproximação-diferenciação*. Este esquema consiste em, primeiro, evidenciar as possíveis semelhanças entre os dois tipos de produção - a dos cinemanovistas e a de Candeias - para reduzir forçosamente a distância que há entre elas em diversos âmbitos e, em seguida, mostrar em que aspectos *A Margem* se sobressai. Nesse jogo de comparações estão envolvidos não apenas a estética dos filmes, mas também o temperamento e o propósito de seus autores.

A aparente modéstia de Candeias, presente no modo de falar e de agir, foi um dos principais aspectos que interessou à crítica, que insistiu em caracterizá-lo como uma pessoa simples, humilde e desprovida de qualquer ambição, ou seja, exatamente o oposto de Glauber, tido como intelectual arrogante e pretensioso. Conforme as impressões de um jornalista transcritas em *O Estado de São Paulo*, era "*um homem de 48 anos, descalço, com roupas velhas, cabelos grisalhos penteados para a frente e um pequeno bigode*" (Anônimo3, 1968). Carlos Fonseca, na revista *Filme Cultura*, também arrisca uma descrição do novo diretor.

> Homem rude. À primeira vista dá a impressão de ser um homem da terra - um fazendeiro, um garimpeiro, um aventureiro. Foi de estrada. Por alguns anos devastou o Brasil, de norte a sul - e daí para o sul da América. Traços firmes, bem delineados, compõem seu rosto, sua expressão. Alto - não muito, o suficiente para impressionar. Mãos calejadas pelo trabalho. A expressividade é a marca física mais em evidência no seu todo. Também, um homem bom. Simples. Preciso. Sem qualquer artifício. Modesto. De uma grande modéstia e espontaneidade no falar e nas atitudes. Rara esta qualidade. De uma simplicidade às vezes desconcertante. Não se considera um grande artista. (Fonseca, 1968: 20)

Antônio Moniz Vianna, secretário-executivo do INC e crítico do jornal carioca *Correio da Manhã*, também se ateve a esse aspecto da personalidade do cineasta. Após o resultado dos certames de 1968, escreveu em sua coluna que Candeias era "*um artista instintivo e impetuoso, o talento à flor da pele e a coragem da modéstia numa hora em que a soberba, tão mais fácil, serve de álibi ou de máscara a alguns gênios sem talento, sem vergonha e sem caráter*". (Vianna, 1968).

Outra estratégia usada por Biáfora e seus colegas para engrandecer *A Margem* era ignorar a experiência do diretor com a técnica cinematográfica e a sua formação intelectual para alegar que a fita deu certo por acaso e por isso era uma surpresa. É nesse intuito que Moniz Vianna escreve: "*O milagre cinematográfico de Ozualdo Candeias, tão involuntário como a maioria dos milagres, consiste em dar a uma realidade social, um revestimento mitológico*" (Vianna, 1968).

Talvez por acreditar também nesse suposto "milagre", Miguel Pereira, embora não com as mesmas intenções que o crítico do *Correio da Manhã,* destaca, em texto publicado no dia 29 de novembro de 1967, no jornal *O Globo,* que *A Margem* é "*válido como experiência e pesquisa, mas evidentemente tem poucas condições de ser repetida*" (Pereira, 1967).

Carlos Maximiano Motta, crítico de *O Estado de São Paulo* e membro da Comissão Julgadora do Prêmio INC que votou em Candeias, publicou em sua coluna no dia 21 de dezembro de 1967 um texto cujo título é bastante significativo: "*Filme é como os outros deveriam ser mas não são*". *A Margem*, segundo ele, era a "*obra de um instintivo, de um artista que cria em um nível de pureza e honestidade totais, sem qualquer malícia ou parti pris*" (Motta, 1967). Também para o crítico F. A., que assina apenas com as iniciais o texto "*À margem do ridículo um filme genial*", veiculado na *Última Hora* paulista, no dia seguinte ao lançamento, a obra, ainda que não fosse genial, estava "*no limite do ridículo e da incompreensão*". Dizia que "*um primitivismo estético ao que parece não muito intencional dá ao filme um sabor de coisa espontânea*" (A., 1967).

Há, no entanto, críticos que apelam, evocando o passado do cineasta, que, antes de trabalhar como cinegrafista, havia comprado um caminhão e distribuído oxigênio, material de construção, verduras e legumes Brasil afora. Destes, o exemplo mais significativo é a irônica manchete do jornal *O Globo* em 8 de março de 1968: "Ex-motorista de caminhão é o melhor do cinema". O autor, que se eximiu de assinar o nome [15], pretendia alegar que um sujeito pouco instruído e alheio ao universo cinematográfico superou um dos maiores intelectuais do meio num certame em âmbito nacional.

O título da reportagem no interior do caderno confirma a premissa inicial: "INC premia *A Margem* e esquece *Terra em Transe*". No interior do texto, o autor menciona o prêmio secundário recebido pelo filme do Cinema Novo, deixando implícita a concordância com os critérios da premiação: "*Terra em Transe, filme de Glauber Rocha que está sendo consagrado em Paris, pela crítica, mereceu apenas o prêmio de melhor ator coadjuvante...*" (Anônimo, 1968). O uso do verbo "merecer" ao lado do advérbio de intensidade "apenas" transmite o descaso do autor para com a referida obra. Abaixo da reportagem, uma crítica retoma as idéias de Biáfora, a começar pelo título: "Candeias, um primitivo do cinema".

> Agora, com o prêmio do INC atribuído a Candeias, o filme voltará às telas cariocas para um relançamento condigno e o público terá ocasião de descobrir a qualidade poética desta obra surpreendente. Com recursos modestíssimos, o cineasta, que se formou lendo alguns livros de divulgação técnica e trabalhando em filmes de publicidade, conseguiu realizar uma película de admirável nível artesanal... (Anônimo, 1968)

Como podemos notar, esse grupo de críticos universalistas difundiu uma imagem equivocada de Candeias, que não era nem tão modesto, tampouco ignorante. Ao contrário, era um leitor compulsivo de literatura brasileira, história e filosofia. Embora também tenha aprendido muito inicialmente com livros de divulgação técnica, o cineasta cursou o seminário de cinema do Museu de Arte de São Paulo, depois transferido para a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), onde teve contato com diversos profissionais do meio.

Contudo, entre os críticos estudados, apenas dois ressaltam que Candeias havia cursado o seminário: Jaime Rodrigues, colunista do *Correio da Manhã* e integrante da equipe do INC, e *Armindo Blanco*, que também escrevia para *O Globo*. Entretanto, Rodrigues é o único que se atém a descrever em minúcias a trajetória do cineasta, desde que comprara a sua primeira câmera. Blanco, por sua vez, dizia apenas que "*o autor, homem já maduro, freqüentou um curso cinematográfico em São Paulo, realizou alguns curtas de caráter publicitário e de inopino partiu para essa corajosa aventura*" (Blanco, 1967).

Os críticos erguiam *A Margem* naquele contexto na condição de um retrato ocasional do universo onde o cineasta estava inserido. Esse argumento surgiu, em princípio, porque a fita foi uma das primeiras geradas na chamada boca do lixo paulistana, mais exatamente na rua do Triunfo, próxima às estações da Luz e Júlio Prestes, local que Candeias visitava com freqüência, como o faz até hoje. O cineasta confessa que sempre gostou desse pedaço da cidade e que, há cerca de duas décadas, quando conseguiu juntar uns trocados, comprou o que ele chama de "mocó numa favelinha vertical", uma quitinete de cerca de trinta metros quadrados com janela que dá vista panorâmica para todas as ruas da boca.

15 Na época, a crítica em *O Globo* era dividida entre Armindo Blanco, Fernando Ferreira e Miguel Pereira. Não sabemos, no entanto, qual dos três escreveu a reportagem intitulada "INC premia *A Margem* e esquece *Terra em Transe*" e a crítica "Candeias, um primitivo do cinema". Nem sequer Pereira, quando entrevistado para a pesquisa, lembrou-se de quem escreveu tais textos.

Está explícito nos textos que o fato de Candeias ser freqüentador do ambiente que é objeto de filmagem foi um álibi para que os críticos classificassem *A Margem* como um filme realista e, por isso, mais autêntico que as obras do Cinema Novo. Estas eram ferozmente criticadas naquele período por trazerem às telas mais a visão intelectualizada de jovens cariocas de classe média do que a própria realidade sobre a qual os membros do movimento queriam que a população refletisse.

Carlos Motta, por exemplo, enfatiza que a fita foi realizada por um "*artista que filma aquilo que conhece*". "*A Margem não é somente concepção,"opinião", mas vivência*", pois Candeias conhece "*o terreno onde pisa, o chão batido pelas criaturas de sua história*". Na sua opinião, "*a fita transcende o próprio fenômeno da criação cinematográfica - como se a realidade se filmasse a si mesma e se desenvolvesse por um processo de geração espontânea*" (Motta, 1967). Rodrigues compactua com a mesma idéia, afirmando que Candeias era "*participante e ao mesmo tempo espectador da realidade sobre a qual se debruça*". Com o filme, segundo ele, traduzia "*uma generosa visão de mundo, quase naif, mas sempre lucidamente colocada*" (Rodrigues, 1968).

O jornalista Reynaldo Ferreira, no texto publicado no *Correio Braziliense* (http://www2.correioweb.com.br/cbonline/) em 1º de dezembro de 1967, faz uma analogia entre o cineasta e Plínio Marcos, teatrólogo que também perambulava em meio à marginália do centro paulistano. Ambos, nas palavras de Ferreira, abordavam temáticas sociais, "*focalizando a vida de prostitutas, bandidos e marginais, a gente colocada à margem da civilização, num grande centro industrial como é São Paulo*" (Ferreira, 1967).

É interessante percebermos como essa imagem equivocada se perpetua até hoje porque é reproduzida por críticos da grande imprensa. Um exemplo interessante, nesse sentido, é o texto de Inácio Araújo divulgado no jornal *Folha de São Paulo* em 5 de agosto de 1990. Ele introduz no primeiro parágrafo a idéia de que *A Margem* era um "milagre cinematográfico" - para retomarmos as palavras de Moniz Vianna - e encerra a crítica assinalando a inserção de Candeias naquele contexto em contraposição aos cinemanovistas.

> Em 1967, "A Margem" foi uma surpresa: um filme de estreante, *tirado praticamente do nada*, com orçamento visivelmente econômico, conseguia ao mesmo tempo impressionar pela feitura, como pensar o cinema por outros parâmetros que não os do Cinema Novo ou do intimismo, então em vigor. (...) Candeias tinha a seu favor o fato de, ao contrário dos cineastas do Cinema Novo, *falar de uma realidade que conhecia*. (...) (Araújo, 1990, grifo nosso)

Se, por um lado, a distorção de elementos de *A Margem* colaborou para elevá-la ao mesmo patamar de discussão das fitas do Cinema Novo, por outro, a análise de elementos intrínsecos da obra ficou extremamente prejudicada, haja vista que um dos recursos mais utilizados foi a adjetivação em demasia, que não é sinônimo de interpretação. Jaime Rodrigues, por exemplo, é redundante quando diz que *A Margem* "*surpreendeu e espantou pela originalidade e poder de criação*". Para ele, a fita era "*admirável em sua segurança na condução da narrativa e na homogeneidade das interpretações*" (Rodrigues, 1968).

Armindo Blanco, por sua vez, afirmava que os atores Valéria Vidal e Bentinho eram "*extraordinários*" e determinadas cenas por eles protagonizadas "*representam alguns dos momentos mais belos que o cinema de qualquer lugar ou época nos ofereceu*". Tratava-se de "*uma obra surpreendente*"; mais do que um filme, um "*poema cinematográfico*" (Blanco, 1967).

Já Carlos Motta escreve que a obra "*não se parece com coisa alguma*", ao contrário, "*figura entre o que de mais singular e surpreendente se fez em todo o cinema*". Era "*um filme especialíssimo e invulgar*" que tinha um "*nível de pureza e honestidade totais*". Diz que a cena final era "*belíssima*" (Motta, 1967), mas, ao mesmo tempo, poupa-se de descrições sobre ela.

Além da adjetivação excessiva, muitas vezes deparamo-nos com construções frasais desprovidas de qualquer sentido. No texto de F. A. encontramos as seguintes expressões: "*visão de mundo muito vigorosa... envolta em sombras de uma estranha relação de comunicação*", "*... que chega a comunicar certa irritação*", "*na medida em que a vontade interior dos personagens se demonstra em ações esclarecedoras*" e "*mescla de linhas paralelas*" (A., 1967).

Resta-nos, então, indagar por que as rendas de bilheteria do filme não aumentaram em face de tantos elogios. Sabemos que não se tratava de um filme palatável ao gosto do espectador comum, na época, ávido por faroestes e melodramas norte-americanos e algumas chanchadas nacionais ou temáticas mais intimistas com as de Khouri.

Além de um certo hermetismo da narrativa, da deambulação dos personagens num ir e vir a esmo, outro fator que distanciou o filme dos espectadores era a ausência de diálogos. Havia também uma certa dificuldade de inserção da fita na filmografia brasileira. Segundo Bernardet, a primeira impressão era que *"estilisticamente parecia não ter antecedentes no Brasil"* (Puppo e Albuquerque, 2002: 39). Ainda hoje, nas palavras de Carlos Augusto Calil, a obra de Candeias ainda é "*uma esfinge a desafiar nossa análise*" (Puppo e Albuquerque, 2002: 39).

Por essa razão, alguns críticos chegam a confessar que se tratava de um filme inteligível apenas aos familiarizados com a linguagem cinematográfica. Miguel Pereira alega que, "*Embora esteja fora do alcance do grande público, merece a atenção dos iniciados*" (Pereira, 1967). Armindo Blanco parece também concordar com o crítico de *O Globo*, classificando *A Margem* como "*filme de comunicação difícil, material bruto coligido com o rigor de um sólido espírito fraterno, A Margem escapa a qualquer padrão habitual*" (Blanco, 1967). Carlos Motta, eximindo-se de qualquer análise, deixa transparecer que deve ter compreendido pouco a fita ao afirmar que ela era "*inexplicável como a própria existência*", ou melhor, auto-explicativa: "*O décor naturalista onde estão inseridos [os personagens] elimina a necessidade de qualquer dado antecedente, qualquer explicação. Ele fala por si*" (Motta, 1967).

No intuito de esclarecer a experiência de Candeias ao público, determinados críticos valorizaram ao extremo aspectos do argumento, tais como a ambientação e os personagens. Muitos valeram-se de um certo didatismo na descrição das cenas. Há, inclusive, aqueles que se apropriaram do discurso publicitário para levar espectadores até *A Margem*. Um texto interessante nesse sentido é o de Antonio Lima, "O amor e a vida à margem do rio", publicado no *Jornal da Tarde* um dia após o lançamento do filme. Lima, que era amigo de Candeias, procurou estabelecer um diálogo com o leitor, com o objetivo de transformá-lo num espectador em potencial.

> Se você vai toda a semana ver os faroestes alemães ou italianos, *não deixe* de ir ao Marabá esta semana. *Não fique* na porta, olhando apenas as fotos e lendo os elogios dos críticos no painel. *Compre* o ingresso e *entre*: você estará diante de um filme paulista, quase todo feito às margens do rio Tietê, com personagens autênticos. *Não se deve* perguntar de onde eles vieram, nem para onde vão. Eles existem, talvez o excesso (sic) de realismo seja chocante, mas *preste atenção* no modo como eles se libertam de seus problemas. (Lima, 1967, grifo nosso)

Partindo do pressuposto de que não iria gostar do filme, procura justificar alguns elementos da estrutura dramática que causariam estranheza nesse espectador, usando explicações simplistas: "*... às vezes ele [o cineasta] abandona um personagem ou uma situação, mas retoma tudo depois: é esse um sistema moderno de contar histórias*".

Reynaldo Ferreira, neste mesmo intuito, escreve no *Correio Braziliense*, em 1º de dezembro de 1967, que Candeias "*usa uma linguagem direta, vigorosa e realista para fazer chegar ao público a sua mensagem que nem por ser social e política, deixa de ser profundamente poética*" (Ferreira, 1967). Já o crítico anônimo de *O Globo* alega que era "*uma película de admirável nível artesanal, concebida a partir de um roteiro quase sem diálogos e de comunicabilidade baseada, sobretudo, na dramaticidade e no lirismo das imagens*" (Anônimo, 1968).

Merecem nossa atenção as críticas de Armindo Blanco e Moniz Vianna, porque, ao contrário dos colegas, são os únicos que enfrentam a esfinge e mergulham numa análise mais profunda de determinados aspectos estilísticos. Blanco, que aparentemente não tinha intenção de se apropriar ideologicamente do filme, faz a seguinte observação sobre o enredo, bastante pertinente.

> Um casamento simulado numa igreja deserta e em ruínas, que virara albergue noturno de marginais, é cancelado pela morte do noivo na rodovia vizinha do Tietê; o homem da flor briga com o falso paralítico que o explora; a Moça Loira é assassinada por uma colega de infortúnio e acaba ganhando, depois de morta, a flor silvestre que em vida lhe parecera o símbolo de uma pureza para sempre perdida; finalmente, a Barca de Caronte encontra os seus passageiros e o Amor triunfa sobre a Morte. (Blanco, 1967)

Moniz Vianna, considerado o precursor de um modelo crítico essencialmente cinematográfico, não poupou ásperas críticas ao grupo do Cinema Novo, do qual era inimigo declarado. Entretanto, não se absteve de analisar a fita de modo bastante coerente, concordando com alguns aspectos levantados por Blanco, como a analogia da barca com a do personagem mitológico Caronte.

> A coragem da modéstia não inibe em Candeias outras manifestações de audácia: o realizador, partindo do plano realista mais brutal, às vezes necessariamente sórdido, não vacila a ascender de repente a um plano surrealista, no ritmo, nas feições e nas formas, ou mitológico, na substância dramática que, nessa altura, agita sugestivamente as implicações do mito de Caronte e sua barca. O barqueiro é substituído aqui pela mulher da seqüência inicial, de uma ou duas aparições intermediárias, a que a narrativa muda de plano quase sem sobressalto. A barca volta para recolher os mortos: os quatro marginais, tomando-a, se libertam ou apenas se evadem. (Vianna, 1968)

Não se pode negar que a atitude da ala conservadora da crítica trouxe benefícios à obra e ao diretor: a partir de uma atmosfera favorável construída artificialmente, os nomes de Candeias e *A Margem* conseguiram se afirmar no meio cinematográfico. Todavia, nem todos os críticos que tendiam para o universalismo compactuaram com esse resultado.

Existem duas críticas discordantes que revelam uma secção na ala conservadora. A primeira, publicada no *Diário de São Paulo* em 22 de dezembro de 1967, era assinada por Adhemar Carvalhaes, crítico direitista admirador do cinema clássico; a outra, intitulada "Margem para muita polêmica", foi lançada pela *Folha da Tarde* em 10 de maio de 1968 e era de autoria desconhecida. A partir da análise textual podemos afirmar que ambos são os únicos críticos universalistas que atuam de maneira coerente com a sua concepção de cinema.

Como privilegiavam filmes elaborados com um moderno aparato técnico manipulado por profissionais já consagrados e com temática universal, era esperado que desprezassem *A Margem*. Assim, ao invés de apoiarem o grupo liderado por Biáfora, voltaram-se para a própria crítica, com o objetivo de questionar a posição favorável que ela tomou em relação a Candeias, ignorando diretores de maior valor, como Khouri, cujo filme *Noite vazia* também estava sendo exibido.

Carvalhaes ressalta que os membros do grupo mencionado "*viram o mundo de pernas para o ar, de repente a incapacidade, a asneira, passando a predominar sobre a segurança, a inteligência. De repente promovem A Margem a cinema e Noite vazia a objeto de museu*" (Carvalhaes, 1967). Ao repetir a expressão "de repente", evidenciava a mudança inesperada de postura daquele segmento da crítica, um tanto suspeita, na sua opinião. Para ele, era inconcebível tal atitude, pois Candeias não passava de um "*cineasta primitivo*" (no sentido pejorativo do termo) e seu filme era nada mais que "*uma malograda experiência sem pé nem cabeça*" que ficava *"à margem do cinema e da arte*" (Carvalhaes, 1967). Acusava o cineasta de apoiar-se na crítica para promover seu filme.

Se o fato de Candeias ter sido motorista de caminhão era um forte álibi para alguns críticos já mencionados, para Carvalhaes era sinônimo de ignorância. Com o objetivo de menosprezar *A Margem*, valeu-se do argumento de que o cartaz do filme contava com três erros de português. "*Lá dentro, você vai encontrar um filme tão errado quanto o seu cartaz*". Em contrapartida, disse que Khouri era um "*artista que lentamente depurou seu estilo, a sua linguagem e nos apresenta uma obra inteligente - longe da obra prima, mas irrecusável*" (Carvalhaes, 1967).

O autor desconhecido do texto publicado na *Folha da Tarde* também sugere que o leitor-espectador deveria refletir sobre o posicionamento tomado pelos outros críticos a respeito de *A Margem,* já que era um dos poucos filmes brasileiros que tinha recebido tantas opiniões contraditórias. Questionava, sabidamente, como um filme que definitivamente não agradou ao público poderia merecer tantos elogios.

> Quando do seu lançamento em São Paulo, no cine Marabá, A Margem foi um fracasso de público. Não chegou a completar nem uma semana normal. Mas, certos setores da crítica foram entusiasmados na apologia do filme, classificando-o como um dos melhores do ano. (Anônimo, 1968b)

A aversão deste crítico pela obra e pelo diretor era escancarada. Nas suas palavras, *A Margem* era nada mais do que "*uma espécie de surrealismo primitivo".* Ele ignorava qualquer enredo que conduzisse a narrativa. "*A ausência de diálogos complica o entendimento da sucessão de imagens*". Havia no texto, inclusive, um certo preconceito ao falar de Candeias, pois insinua que, pelo fenótipo, mais parecia motorista de caminhão do que cineasta. "*Ozualdo Candeias, o diretor, é um quarentão, de feições rudes, que ainda guarda na aparência, o jeito de sua antiga profissão: motorista de caminhão*" Ele insinua que o próprio diretor teria vergonha de falar da própria obra, que, na ocasião, seria exibida no cine Itamarati pelo cineclube "Cena 4 Filmes": "*Ele não gosta muito de falar de sua fita, mas hoje terá de fazê-lo.*"

4 A cumplicidade do mito

Se ainda hoje a figura de Candeias está envolvida por uma mitologia, esta não é apenas fruto dos debates políticos e estéticos que marcaram a atividade cinematográfica no final dos anos 1960. Embora a crítica universalista tenha se empenhado em criar e disseminar essa imagem equivocada do cineasta, a fim de se beneficiar em determinadas discussões, não podemos apenas culpá-la. Houve também a conivência do próprio cineasta que, embora tivesse uma história de vida que contribuísse para aquele tipo de interpretação, também absorveu a imagem construída. Tratava-se, no entanto, de uma estratégia consciente para obter destaque no meio, pois, se não existisse o debate então em voga, talvez *A Margem* passasse despercebida pela crítica e pelo público, dadas as precárias condições de lançamento. Daí a razão pela qual, na época, Candeias dizia que a premiação o surpreendeu.

> Na realidade não fazia parte das minhas pretensões ganhar o Prêmio INC - melhor diretor de 67. Admitia que alguém de *A Margem* pudesse ganhar. A importância do prêmio me pareceu tão grande que anulou a emoção da surprêsa... Fiquei muito satisfeito, o que não seria novidade, qualquer um ficaria, pois esse prêmio já faz parte das pretensões de "um bocado" de "gente boa". (Fonseca, 1968: 25)

Hoje, bastam alguns minutos de conversa com o diretor para notarmos que seu discurso é estruturado por ambigüidades e narrações digressivas de modo a criar um terreno movediço para a formação de qualquer tipo de juízo. A fusão do mito e do homem oscilam, restando-nos muitas dúvidas acerca da sua postura política e da relação com o Cinema Novo.

Candeias considera-se nacionalista, mas não se coloca nem à esquerda, nem à direita. Sabemos apenas que se aposentou como sargento da Aeronáutica, o que nos parece um forte indício de que tendia para a última opção. Por outro lado, ainda que procure reforçar o lado modesto e despretensioso, a forte ambição, por vezes, escapa entre uma história e outra. Ambição esta que, a nossos olhos, seria nada menos do que superar o próprio Glauber, com o qual também parece ter uma relação de reconhecimento e, ao mesmo tempo, despeito.

Quando indagado sobre o Cinema Novo por Rubens Ewald Filho, em 1968, apesar de elogiar a atitude dos membros do movimento, não disse ter afinidades com Glauber. "*Acho altamente válida e importante a coragem dessa turma em romper com todas essas bobagens. Deles com quem tenho mais afinidade são o Person e o Roberto Santos*" (Filho, 1968). Já em depoimento recente, concedido à autora deste artigo, enfatizou a ineficácia das propostas do movimento e uma suposta aproximação de Glauber com os militares.

> Eu não acho que ele era um dos melhores cineastas a fazer filmes. Mas ele foi um cara importante para o cinema, muito inteligente, carismático e de uma agilidade mental danada para escrever. No entanto, acabou junto com o Cinema Novo... porque o Cinema Novo encostou nele... Todo mundo achava que ele era de esquerda e ele não era... ele era militarista declarado. (Senador, 2004: 186)

Entretanto, apesar de não gostar muito de tratar do assunto, confessa, em entrevista publicada nos *Cadernos da Cinemateca*, que não havia recebido o Prêmio INC apenas por mérito, mas por uma discordância entre Moniz Vianna e Glauber Rocha. Prefere, porém, omitir os nomes dos envolvidos na intriga.

> Aí *A Margem* passou a ter uma importância, uma publicidade muito grande, muito mais do que eu esperava. Politicamente ela foi mais ou menos usada no Rio de Janeiro: eu ganhei o prêmio lá da melhor direção que é o Coruja de Ouro [equivocou-se, porque na época o prêmio ainda não levava este nome], ganhou atriz, ganhou música, ganhou o diabo. Mas aí já foi toda uma postura, uma colocação política. É que a fita tinha condição de ser usada politicamente, porque na época era uma outra fita que devia ter ganho. Mas o presidente do INC estava brigando com o cidadão e no fim eu acabei ganhando. (Candeias, 1980: 80)

5 Referências Bibliográficas

Anônimo (1967). *A Margem: cinema nacional que não copia nem imita*. Diário da Noite. São Paulo, 26 dez.

Anônimo1 (1968). *Candeias, um primitivo do cinema*. O Globo. Rio de Janeiro, 8 mar.

Anônimo2 (1968). *Margem para muita polêmica*. Folha da Tarde. São Paulo, 10 mai.

Anônimo3 (1968). A história de um filme pobre que de repente ganha cinco milhões de prêmio. O Estado de São Paulo. São Paulo, 11 mar.

ARAÚJO, Inácio (1990). *A Margem. Folha de São Paulo.* São Paulo, Agosto. In: LABAKI, Amir (org.) (1998). *O cinema brasileiro: de O pagador de promessas a Central do Brasil.* São Paulo: Publifolha.

A., F. (1967). *À margem do ridículo um filme genial.* Última Hora. São Paulo, 19 dez.

AZEREDO, Ely (1967). *A crítica e o cinema novo [2].* Filme Cultura. Rio de Janeiro, nº 3/Janeiro e Fevereiro, p. 52-55.

_____ (1966). *O Nôvo Cinema Brasileiro.* Filme Cultura. Rio de Janeiro, nº 1/Setembro e Outubro, pp. 5-13.

BERNARDET, Jean-Claude (1979). *Cinema brasileiro: propostas para uma história.* 2ª edição. São Paulo: Editora Paz e Terra.

_____ e Maria Rita Galvão (1983). *Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica (As idéias de "nacional" e "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro).* São Paulo, Embrafilme/Brasiliense.

BIÁFORA, Rubem (1967). *Um Pasolini brasileiro.* O Estado de São Paulo. São Paulo, 5 fev.

_____ (1967). *Fitas de Bergman, Khouri e Candeias.* O Estado de São Paulo. São Paulo, 17 dez.

BLANCO, Armindo (1967). *Amor com flor e algum salame.* O Globo. Rio de Janeiro, 4 dez.

CARVALHAES, Adhemar (1967). *Khouri e Candeias.* Diário de São Paulo. São Paulo, 22 dez.

D'AVILA, Roberto (2002). *Os cineastas: conversas com Roberto D'Avila.* Rio de Janeiro: Bom Texto.

FERREIRA, Jairo (1986). *Cinema de invenção. 1ª edição.* São Paulo: Editora Max Limonad.

FERREIRA, Reynaldo Domingos (1967). *Cinema: A Margem.* Correio Braziliense, 1 dez.

FILHO, Rubens Ewald (1968). *Ozualdo Candeias - um autor, um artista.* A Tribuna. Santos, 29 mar.

FONSECA, Carlos (1968). *Candeias, na estrada do cinema.* Filme Cultura. Rio de Janeiro, nº 10/Julho, pp. 20-27

GOMES, Paulo Emílio Salles (1981). *Crítica de cinema no Suplemento Literário.* Vol. 2. São Paulo: Editora Paz e Terra.

LIMA, Antonio (1967). *O amor e a vida à margem do rio.* Jornal da Tarde. São Paulo, 19 dez.

MOTTA, Carlos Maximiano (1967). *Filme é como os outros deveriam ser mas não são.* O Estado de São Paulo. São Paulo, 21 dez.

RANDAL, Johnson (1987). *The film industry in Brazil: culture and the state.* Pittsburgh, Pa: University of Pittsburgh Press.

PEREIRA, Miguel (1967). *Filme de arte: A Margem.* O Globo, 29 nov.

_____. "Cinema e Estado: um drama em três atos". In: XAVIER, Ismail (1985). *O desafio do cinema: a política do estado e a política dos autores.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

PUPPO, Eugênio e HADDAD, Vera (org.) (2001). *Cinema marginal e suas fronteiras.* São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil.

_____ e ALBUQUERQUE, Heloisa C. (org.) (2002). *Ozualdo R. Candeias.* São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil.

RAMOS, José Mário Ortiz (1983). *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70.* Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.

RODRIGUES, Jaime (1968). *A Margem, um filme admirável.* Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 2 mar.

SAVIETTO, Tânia & SOUZA, Carlos Roberto (1980). Depoimento de Ozualdo Candeias. *Cadernos da Cinemateca*, São Paulo, no. 4.

SENADOR, Daniela Pinto (2004). *A Margem - A ascensão de Ozualdo Candeias no universo cinematográfico.* Monografia de conclusão de curso. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

TAMBELLINI, Flávio (1967). *Insurreição contra a derrota.* Filme Cultura. Rio de Janeiro, nº 4/Março e Abril, p. 2.

VIANNA, Antonio Moniz (1968). *A Margem.* Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 18 abr.