Francisco Miguez
nº USP 8949479
Iniciação Científica: *Preenchendo os Vazios Históricos: Um estudo da filmografia recente sobre o regime militar*
Orientação: Prof. Eduardo Morettin

ZéZero, Ozualdo Candeias (1974)

ZéZero é um média-metragem de trinta e dois minutos, preto e branco, fábula sardônica sobre o migrante nordestino que se muda para a grande metrópole em busca de melhores condições de vida. É o sexto filme autoral de Ozualdo Candeias e tem uma duração inusual para um diretor que já havia realizado longa-metragens, o que por si só já assinala um desprendimento do diretor com relação aos ditames de mercado. Com seu longa de estréia *A margem* (1967), Candeias inaugura o chamado Cinema Marginal e da Boca do Lixo. Jairo Ferreira, em sua antologia do *Cinema de Invenção*, descreve um pouco sua postura diante do cinema nacional[1]:

> Independente em tudo e por tudo, Candeias confessa que nunca foi muito chegado no cinema de um Glauber, Lima Barreto ou Humberto Mauro, além de fazer muitos reparos aos filmes de Sganzerla, Carlão [Reichenbach] e Mojica Marins. [...] Aos 64 anos de idade, o ex-motorista de caminhão continua realizando provocações como *A Freira e a Tortura*/1983 e frequentando a Boca do Lixo com a mesma disposição que o fazia nos anos 60. Primeiro e último marginal, ou marginal entre marginais, Cadeias é um monumento do experimental em nosso cinema.

Ainda segundo Ferreira, "foi com *Zézero* que Candeias procurou novos caminhos"[2], de radicalização de princípios que vinha desenvolvendo desde de seu primeiro longa, como seu estilo de montagem, de articulação independente do som e composição da imagem.

---

[1] Jairo Ferreira, *Cinema de Invenção*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2016. p. 48
[2] Idem.

Em uma roça à beira da estrada, Zé, carregando lenha, é surpreendido por uma estranha aparição, figura mística destoante do ambiente rural e do registro realista, como uma divindade da modernidade, que prega seu estilo de vida e cujo amuleto é o lixo. Embaraçada em películas de filmagem, veste uma peruca loira sobre os cabelos negros e tem sobrancelhas assimétricas. Surge munida de rádio e uma pilha de jornais e revistas. Com seu material midiático e publicitário, "a garota-propaganda da civilização" [3] seduz o receoso Zé com as imagens da cidade: "o que tem lá na cidade é que não tem no meu sertão", toca no rádio a música caipira. Na imagem, *O Pasquim*, *O Jornal do Brasil* e *O Estado de São Paulo*; Roberto Carlos, Chacrinha, Silvio Santos e Pelé, "pra agradar as multidão". Enquanto a aparição mostra os classificados de emprego, em planos detalhe, a música sertaneja continua: "sem falar nas loterias, nas promessas de patrão". Com uma piscadela, a figura acena para Zé com a promessa de futuro na cidade, onde há empregos, mulheres, o entretenimento de massas e a oportunidade de um grande salto social, de "ganhar a vida".

A relação imagem e som em *ZéZero*, assim como em outros filmes de Candeias, como *A margem* (1967), é bastante particular [4]. *ZéZero* é um filme sonoro, porém semi-mudo: sem som direto, a banda de som não possui lastro com a banda de imagem, possibilitando uma montagem radicalmente vertical, que não tem o diálogo como centro. Candeias recusa-se em fazer uma pós-sincronização colada à imagem que forje naturalismo, que simule os sons que emanariam da imagem com uso de dublagem ou *folley*. A falta de som direto não é aqui precariedade técnica, mas sim matéria estética de invenção, pois o trabalho em separado gera uma camada de tensão com a

[3] Paulo Emilio Salles Gomes. *Zézero.* In.: CALIL, Carlos Augusto (Org.) *Uma situação colonial?*. São Paulo: Companhia da Letras, 2016. P. 380: "A moça acena para o jovem caipira com as facilidades e prazeres da grande cidade. Ele se despede dos amigos e da família e parte. Na cidade brutal tudo é enlameado e sórdido: o trabalho, a morada, a comida e o sexo. Logo não terá condições de mandar dinheiro para a família. A única esperança é a loteria esportiva. A sorte o favorece, mas quando volta para a casa a família está na cova. Pergunta o que vai fazer com todo aquele dinheiro e a garota-propaganda da civilização lhe dá uma resposta chula."

[4] A cópia aqui analisada é do DVD original, com *Meu nome é… Tonho, Zézero* e *A visita do velho senhor*. Há cópias na internet convertidas do VHS com a pista de som atrasada, e a não-sincronia com a imagem torna difícil dicernir o erro. Uma cópia em três partes no Youtube, apesar da má qualidade de imagem, está com o som correto.

imagem, contraponto e comentário, fazendo da banda sonora um elemento de forte intervenção sobre a imagem e sobre o ritmo da montagem.

As falas são raríssimas. A batida de surdo que dá o pulso do filme lembra a bate-estaca da construção civil. O cordel sertanejo, que lembra *Deus e o diabo na terra do sol* (1963, Glauber Rocha) em seu comentário narrativo, é aqui carregado de ironia. Ruídos de motor de carro rasgam o som repentinamente; as rosnadas sobre a imagem dos patrões os desacatam de imediato; os comentários midiáticos do rádio, do futebol, da loteria compõem o universo do espetáculo. Em uma dinâmica de interrupções e intervenções, costurada por climas de instrumentos percussivos, o tratamento do som em *ZéZero* é propriamente moderno, elemento de contraponto e espaço de fragmentação na construção de um estética urbana que é incisiva em sua crítica social sobre a condição do migrante nordestino.

A imagem, por sua vez, possui uma economia de informação que elimina pormenores de uma dramaturgia naturalista, e é isso que torna sua *mise-en-scène* implacável: diante da opacidade do protagonista e da violência das relações sociais, não há compaixão ou sentimentalismo implicado, "social e individual são a mesma coisa" [5]. Os fatos são vistos a distância e sem um viés melodramático; Zé é um tipo social sem esfericidade psicológica que atravessa as possibilidades que lhe aparecem. Ele se prepara para sair do campo; sua família se despede. Ele perambula pela cidade; pede esmola; dorme em um terreno baldio até que lhe empreguem na construção cilvil. Trabalha escavando o lodo; almoça com os colegas; toma banho; vai encontrar uma prostituta e assim por diante. Os planos funcionam como blocos constitutivos dessa narrativa ritmada, mostrando sem complacência os passos de Zé em sua desventura.

Na cidade e no trabalho, Zé transita em um ambiente que poderia ser chamado de documental, em locações reais, com transeuntes e trabalhadores que o observam e eventualmente olham para a câmera, em

[5] Idem.

imagens de vocação realista. Primeiríssimos planos se entrepõe, com sorrisos, impressões digitais, cartas para a família, documentos e outros elementos gráficos, sem uma relação entre planos pautada pela continuidade, mas por uma dialética entre planos observacionais e de comentário. Isto é, um encadeamento entre planos mais abertos e distanciados – onde vemos o desenrolar das ações e situações urbanas com maior abertura ao acaso do mundo real – e primeiríssimos planos detalhe, que funcionam como choques, marcações de um narrador que se evidencia com incisão, como o plano da arma do patrão ou da impressão digital na assinatura do contrato, que realçam elementos de opressão e contaminam aquilo que vemos nos outros planos; elementos que não receberiam a mesma atenção à distância e que, para Candeias, não podem passar batido.

Detalhe do dedo de Zé gravando sua digital como assinatura do contrato mostra que ele é analfabeto; o trabalho se revela lama; Zé com os colegas no intervalo do trabalho apostam na loteria; as batidas na barra de aço os chamam de volta ao trabalho.

Como dito, uma das vozes que compõe essa polifonia é constituída pela esfera do espetáculo, a ideologia regente do imaginário urbano: o mundo prometido pertence a um universo midiático e legitima a exploração

do trabalho, pois é através dele que seriam alcançadas tais promessas. As ofertas de emprego, a pornografia, o entretenimento de massas etc. formam o imaginário popular e educam sua subjetividade. Zé só acessa esse universo enquanto ele próprio é figura de papel imaginária, elemento gráfico que transita pela São Paulo também imaginária em sequências de colagens de revistas, projetando a si mesmo sobre aquilo que a aparição acabou de lhe mostrar. De imediato, a aparência entra em choque com o real, e o mundo de possibilidades se desfaz diante da realidade nua de sua vitrine, em que o trabalho é lama, as mulheres, prostitutas, e a violência, o regime.

O filme recusa um tratamento maniqueísta ou filantrópico e possui uma "visão antipaternalista" [6]: Zé Necas, seu nome completo, é um sujeito mesquinho e violento; sua miséria é econômica e espiritual, e não deve ser vista com complacência ou compaixão, pois é dela que resulta sua nulidade de caráter e de significância social. As relações sociais de Zé na cidade, se dão pela exploração, mediadas pelo dinheiro, o que no filme está sempre associada à alguma espécie de violência: em suas primeiras caminhadas, o sertanejo é desarmado sorrateiramente por um homem, e é em seguida abordado por um segundo sujeito, que quer empregá-lo em uma obra de construção civil. Analfabeto, nada sabe das condições de trabalho ou de seus direitos e o ofício se mostra braçal e insalubre, no que parece a drenagem de um terreno para construção. O dinheiro que recebe é insuficiente para mandar para sua família, e decide então usá-lo na loteria com o fim de transformá-lo em uma grande quantia; a relação de Zé com o dinheiro se torna abstrata em sua retroalimentação, isto é, o dinheiro se torna meio e fim de sua ambição: seria o estágio final da perversão de suas relações sociais.

Também o sexo está mediado pelo dinheiro. Na própria várzea onde ocorre o trabalho, prostitutas aguardam o fim de expediente dos homens pela demanda por programa. Zé tem uma primeira relação com uma delas, já marcada por uma ambivalência entre sexo e violência. O consentimento da mulher acontece mediante a pagamento, e o fim do ato, no meio do mato e

[6] Jairo Ferreira, *op. cit.,* p. 46 (legenda da imagem)

de roupa, termina com ele indo embora bruscamente, deixando-a lá deitada sozinha. Ela, se levanta, pega sua calcinha e se limpa de costas para nós; de repente se vira e olha para a câmera, revolta, e atira a calcinha em nossa direção. Existe uma ambiguidade nesse gesto: se a cena é atuada, como se Zé tivesse gozado dentro sem que ela deixasse, ou se ela estava sendo filmada sem ser avisada, em um outro tipo de abuso, do cinema com sua atriz.

Em um segundo episódio, com outra prostituta, ele se recusa a pagar e tenta estuprá-la, o que resulta em uma cena de três minutos de violência e resistência, cheia de *jump cuts*, acompanhada pela trilha de uma bateria nervosa. A mulher luta contra Zé no gramado e, entre contrações e afastamentos, assistimos a uma sequencia torturante de agressão explícita, enquanto tema e enquanto estrutura formal, em que ela enfim consegue fugir. Essas cenas, além de tudo, são marcantes recusa em tudo ao erótico, pela nudez feminina abaixo da cintura com ângulos inusuais, com atores meio vestidos, sem apelo sensual: basicamente, o sexo nessas cenas é feio. Paulo Emílio comenta sobre essa construção de Candeias:

> Em duas ocasiões o pobre herói se envolve com meretrizes da várzea, uma vez com dinheiro e a outra sem. O tratamento visual dado às duas passagens é semelhante, se bem que numa o negaceio é jogo e na outra, luta. A hostilidade final da prostituta que obteve algum dinheiro ilustra o conceito de que a natureza do sexo pago ou forçado é necessariamente a mesma.

Derrotado, mas não satisfeito, Zé resta com a autossatisfação. O ritmo da cena anterior é retomado, entrecortadas por fotogramas de seu imaginário erótico, constituído pelas prostitutas, mulheres de revista, e seu antigo amor na roça. No som, a bateria retorna, agora acompanhada pela cuíca, instrumento cujo movimento de execução é análogo à masturbação. A cena culmina com o gozo, sobreposto no som pela fala “puta que o pariu, ganhei!”, que anuncia simultaneamente a repentina a vitória na loteria.

A sobreposição desses dois elementos, o gozo e o ganhar a loteria, dão um sentido autofágico à sua conquista, com efeito cômico. A falta de sentido em sua ambição, que se encerra nela mesma, recebe o golpe final quando ele volta à sua terra de origem, e descobre que "toda sua família, o bom Deus tinha levado", como anuncia o cordel sertanejo que ouve em seu radinho. Enfim, reencontra a Aparição, para quem pergunta o que vai fazer com "todo esse dinheiro", ao que ela responde repetidamente "enfia no cu", até a imagem congelar em sua boca na pronúncia e forma de "cu", em uma coincidência entre o princípio e o fim que reitera a autofagia.

A figura feminina que encontra Zé é portanto uma espécie de "sereia irrisória" [7] cujo canto é a modernização e o sonho da vida urbana, em seu imaginário de consumo e estilo de vida. É Ismail Xavier, em debate no Cinusp por ocasião do centenário de Paulo Emílio Salles Gomes[8], quem trouxe essa formulação da personagem, retomando o texto do homenageado. Essa caracterização é ainda imbuída de uma aproximação de *Zézero* com o

[7] P. E. Salles Gomes. *Op. Cit.,* p. 380
[8] O debate foi disponibilizado na íntegra pelo Cinusp e pode ser assistido em https://www.youtube.com/watch?v=SpF5iAA0TFE (acesso 22/2/2017)

gênero da fábula, cuja narrativa seria uma ilustração de um preceito moral, evidentemente que aqui marcada por suas prerrogativas modernas e seu tratamento irônico e agressivo.

No entanto, não deixo de notar aspectos trágicos na construção narrativa do filme. A aparição é uma espécie de oráculo, que lhe aponta um caminho e anuncia sua sorte; sorte no duplo sentido de destino e de acaso na loteria [9]. Após ganhar o prêmio e então voltar para sua terra, encontra sua família morta, e percebe que suas decisões e conquistas tiveram efeito contrário ao desejado. Retomando o cordel irônico e o paralelo com *Deus e o Diabo*, pode-se dizer que Candeias faz aqui uma crítica ácida à teleologia do sertanejo de Glauber, que estaria, através de um passo a passo histórico, em vias de sua libertação. Essa teleologia de *Deus e* Diabo já vinha sendo revista desde o golpe militar de 1964, porém, para efeitos comparativos, *Zézero* é bastante representativo dessa mudança de olhar quanto ao horizonte histórico. Como diria Paulo Emílio, "Nessa fita qualquer esperança respira mal" [10]. Zé, ao contrário do sertanejo Manuel, caminha em direção à tragédia do nordestino migrante, que é expelido de sua terra, dirigindo-se à cidade, onde é inevitavelmente marginalizado. Sua fortuna é sua própria desgraça. Não pela inevitabilidade da vontade divina, mas pelo movimento do capitalismo de integração pela exclusão: *Zézero* é uma tragédia moderna.

Zézero circulou em sessões especiais organizadas pelo diretor, consciente de que sua brutalidade jamais passaria na censura oficial em pleno governo Médici. Segundo Ruy Gardnier [11], os

> filmes [eram] realmente proibidos, pelo único e simples motivo de Candeias ter-se recusado a exibi-los à Censura Oficial. Exibir Candinho e ZéZero era, de fato, contestatório e passível de prisão.

Paulo Emílio também comenta essa marginalização de Candeias, que

---

[9] *A Margem* possui também uma personagem que abre e fecha o filme, que traz seus personagens do rio à margem e finalmente da margem ao rio, também com esse movimento de retorno de *Zézero,* mas ali não é uma figura não tão jocosa e é mais marcadamente uma metáfora da morte.

[10] P. E. Salles Gomes. Op. cit., p. 382

[11] Ruy Gardnier. *ZéZero.* Contracampo, n.25-26, fev. – mar. 2001

teve seu filme de estréia bastante aclamado:

> Responsável por numerosos filmes desde *A margem* e *A herança*, esse artista original e profundo foi de início muito festejado, mas em seguida seus filmes foram sendo afastados dos espectadores. Ao que tudo indica, *Zézero* ficará igualmente relegado ao ineditismo, o que é uma pena, inclusive porque a última fita de Candeias fulmina a chamada pornografia que anda preocupando tanta gente. É verdade que *Zézero* talvez fosse considerado por essa mesma gente um antídoto demasiadamente vigoroso.

Paulo Emílio ironiza a convivência do média de Candeias com as pornô-chanchadas que tinham espaço nas salas de cinema daquele cinema, com uma eroticidade *soft*. *Zézero* enquadra a pornografia no mesmo espaço ideológico do espetáculo urbano e, juntamente à sua representação da prostituição, traça um comentário crítico da mercantilização do corpo da mulher. Dá a entender que Paulo Emílio está debochando de um moralismo da “moral e bons-costumes” que denunciava as pornô-chanchadas, mas que da mesma maneira acharia o tratamento de Candeias inaceitável, apesar da contundência de sua crítica. *Zézero* é uma agressão ao bom-mocismo.