

Câmera-arma: a representação das funções sociais da fotografia em *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962)

Cámara-arma: la representación de las funciones sociales de la fotografía en la película *Os Cafajestes* (Ruy Guerra, 1962)

Carlos Eduardo PINTO de PINTO¹

Resumo: O artigo se concentra no circuito social e na análise fílmica de *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), cuja diégese apresenta o uso da fotografia como objeto de barganha. Parte do Cinema Novo, a obra defendia a aliança entre politização e experimentação estética. Nesse intuito, máquina fotográfica e câmera filmadora se confundem, enquanto diversas funções da fotografia são arroladas, inclusive a denúncia social. Nesse âmbito, os aparelhos óticos são comparados às armas de fogo por seu poder de ameaça e mobilização.

Palavras-chave: Cinema Novo; fotografia; denúncia social; estética;

Resumen: El artículo se centra en el circuito social y análisis de la película *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), cuya diégesis se basa en el uso de la fotografía como objeto de negociación. Como parte del Cinema Novo, la obra defendía la alianza entre la politización y la experimentación estética. Para alcanzar este objetivo, la cámara y la videocámara están confundidas, mientras que diversas funciones de la fotografía se enumeran, incluyendo la denuncia social. En este contexto, los dispositivos ópticos se comparan con armas de fuego en su poder de amenaza y movilización.

¹ Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Autor da tese *Imaginar a cidade real: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970)*. Bolsista CAPES, contemplado com bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior. Email: dudachacon@yahoo.com.br

Palabras clave: Cinema Novo; fotografía; denuncia social; estética;

Cafajestes devem ser punidos

Os cafajestes, filme de estreia do moçambicano Ruy Guerra, em parceria com Miguel Torres, foi exibido pela primeira vez no dia 24 de março de 1962, no Rio de Janeiro. Tratava-se de uma sessão especial na sede do INC (Instituto Nacional de Cinema), que decidiria qual filme brasileiro representaria o país no Festival de Cannes. O único concorrente da obra de Ruy Guerra era *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), que, finalmente, seria o escolhido e voltaria trazendo a Palma de Ouro. Segundo a memória do diretor, a estreia no INC teria sido uma “antiestreia” (VIANY, 1999: 380), porém nem ele nem os autores que escrevem sobre o evento fazem referências ao que de fato teria acontecido. No entanto, como os envolvidos na divulgação e recepção da obra evocam a ocorrência de vaias – embora sem localizá-las no tempo e no espaço – infiro que estas tenham tido lugar já nessa primeira sessão.

As presumíveis vaias poderiam ter representado para *Os cafajestes* apenas um pequeno percalço em sua trajetória, já que o filme foi indicado pelo mesmo INC para participar do Festival de Berlim, onde recebeu elogios. Porém, retrospectivamente, percebe-se que elas significaram bem mais: aquele seria o início de uma série de polêmicas que renderiam muitos problemas para seus realizadores e outros profissionais envolvidos. Entre os mais graves, a proibição da obra, ocorrida dois dias depois da estreia comercial. Por outro lado, deve-se observar que a polêmica também foi o impulso para uma carreira financeiramente muito satisfatória, já que a censura incitara a curiosidade (inclusive erótica) do público.

Ruy Guerra nasceu em 1931, tendo se interessado por cinema desde cedo (VIANY, 1999; ROCHA, 2003; DEBOIS, 2010)². Por conta disso, foi estudar na França, cursando o *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC) entre 1952 e 1954, fazendo estágio de direção, documentário e fotografia. Depois de formado, chegou a trabalhar como ator e assistente de direção. Em 1957, participou do elenco de *S. O. S. Noronha*, produção francesa filmada no Brasil, cujo diretor, Georges Rouquier, é considerado um precursor da *Nouvelle Vague*. Nessa ocasião, conheceu Vanja Orico – atriz e cantora brasileira que atingira grande notoriedade a partir do sucesso de *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) –, que o convi-

² Esse perfil biográfico foi escrito através do cruzamento de informações obtidas nas três obras.

dou, no ano seguinte, a vir ao Brasil para dirigir um filme que acabou por não ser realizado.

Apesar desse percalço, ele decidiu ficar no país, trabalhando como montador do *Canal 100*, o cinejornal responsável por levar o futebol para as telas do cinema. Segundo a memória do diretor, sua adaptação ao Brasil foi facilitada pela identificação entre o país e Moçambique, onde “(...) lê-se os semanários brasileiros, as revistas brasileiras. Quando cheguei ao Brasil, conhecia os velhos sambas de Carnaval tão bem quanto os amigos brasileiros com quem convivia” (GUERRA, 1972: 83)³.

Enquanto tentava dirigir outros filmes – sem sucesso – fez contato com Miguel Torres e, através do crítico Alex Viany, conheceu alguns profissionais que começavam a ser associados ao Cinema Novo. Nesse momento, tal denominação surgia como um rótulo abrangente, capaz de abrigar cineastas e filmes das mais diversas tendências. Todos eram unificados pela proposta de fugir aos padrões hollywoodianos vigentes no cinema brasileiro, em prol de um cinema mais realista na forma e na temática.

Segundo a memória de Ruy Guerra, *Os cafajestes* deveria “ser barato – sem interiores, apenas quatro personagens –, porque não havia outra maneira dele ser feito”. Mais adiante, completa: “Foi escrito com o Miguel fugindo de todas as possibilidades de ser um roteiro mais pesado, sob o ponto de vista de produção, e ao mesmo tempo, com uns aspectos de provocação evidente da nudez (...)” (GUERRA, 2012).

Havia também o desejo de retratar pessoas “reais”, que se aproximassem ao máximo possível de algumas figuras que viviam pelas praias do Rio. Sobre um dos protagonistas, Jandir, o diretor afirma: “(...) é um personagem das praias cariocas, um homem que vive de calção de banho porque é bem constituído de corpo, bastante bonito, que se deita com homossexuais e joga charme para cima das mulheres” (GUERRA, 1972: 92)⁴. Outro esforço de aproximação da realidade foi escrever diálogos plausíveis de serem ouvidos nas ruas, com um linguajar típico dos cariocas. Enfim, o objetivo dos roteiristas era fazer um filme que fugisse ao que era convencional para o cinema brasileiro da época – comédias populares ou dramas hollywoodianos –, porém mantendo o contato com o público.

3 Tradução livre de : “(...) on lit les hebdomadaires brésiliens, les revues brésiliennes. Quand je suis arrivé au Brésil, je connaissais les vieilles sambas de carnaval aussi bien que les amis brésiliens que je fréquentais».

4 Livre tradução de: “(...) c’est un personnage des plages des cariocas, un homme qui survit em caleçon de bain parce qu’il est bien bâti, qu’il est assez beau, qu’il couche avec des homossexuels et qu’il fait du charme aux femmes»

A diegese⁵, localizada entre Copacabana e Cabo Frio, apresenta pouco mais que 24h na vida de dois “cafajestes” – Jandir (Jece Valadão) e Vavá (Daniel Filho) – que enganam duas jovens para fotografá-las em situações comprometedoras. O objetivo é chantagear o amante de Leda (Norma Bengell), que é também o pai de Vilma (Lucy Carvalho). As duas – vítimas dos rapazes – são primas de Vavá, o que facilita a aproximação e o “bote”. Com exceção de Jandir, um pouco mais pobre (embora longe de ser miserável), os outros personagens pertencem à alta classe média carioca.

Acredito que esse enredo básico – apesar de conter situações imorais – não seria motivo para censura. O que mais chocou a sociedade conservadora foi certamente a narrativa⁶, que não faz concessões a qualquer forma de dissimulação – salvo no caso do sexo. Drogas (anfetaminas e maconha) são consumidas em frente às câmeras e um nu frontal da personagem Leda (que para os censores representava, sobretudo, a nudez da atriz Norma Bengell) é exibido por aproximadamente quatro minutos. Assim, não há eufemismos em *Os cafajestes*: desde o título, o filme já deixava claro que seu objetivo era explicitar e não sugerir.

Após os subentendidos percalços de sua primeira exibição, o filme estreou em circuito comercial em início de abril de 1962, tendo sido liberado pela Censura. As primeiras críticas e comentários logo o consideraram um bom augúrio para o cinema brasileiro, que finalmente teria alcançado um nível aceitável de qualidade técnica (SOUZA, 1962). Entretanto, como dito anteriormente, dois dias depois, o Chefe de Polícia da Guanabara, Newton Marques da Cruz, vendo nas cenas em que os personagens fumam maconha uma incitação ao vício, proibiu a exibição. Segundo Cláudio Mello e Souza, crítico do *Jornal do Brasil* – e um dos que havia louvado a estreia – o Código Penal, escrito para punir pessoas, estava equivocadamente sendo utilizado para “prender” uma obra cinematográfica. Defendia ainda que o erro era grave, já que o filme exibia o ato para condená-lo e não para incentivá-lo (SOUZA, 1962). No mesmo dia, na Tribuna da Imprensa, Elpídio Reis, Chefe da Censura, diria que o Chefe de Polícia estava no seu direito: “Se o povo reclamou, declarando-o imoral, a nós não cabe nenhuma atitude” (CAFAJESTES..., 1962).

Segundo Fernão Ramos (1987), uma liminar garantiu a liberação da obra, mas foi logo cassada pelo presidente do Tribunal de Justiça. Em matéria intitulada *5 A diegese* é a história contada pela narrativa. Também referida como *enredo* ou *trama*.

6 A *narrativa* é a forma como se conta a diegese, utilizando-se os elementos da linguagem cinematográfica, como a fotografia, os movimentos de câmera, enquadramentos, ruídos, músicas etc.

“A lei é dura com os cafajestes”, a *Revista Ilustrada* reproduz as falas do Cardeal D. Jaime Câmara, que exigiu do governador da Guanabara, Carlos Lacerda, a proibição: “Fui um porta-voz da opinião pública, que se manifestou por numerosos telefonemas ao Palácio São Joaquim (...). Não assisti ao filme, mas sei que, indignado, o público o vaiou, e muita gente se retirou da sala de projeção em meio à exibição”. A fala do Cardeal continua, confirmando que assume toda a responsabilidade pelo pedido de proibição e concluindo: “Esse filme é uma sujeira sem arte, sem ideia, e só serve para desfibrar a personalidade dos assistentes”.

Ainda na matéria abordada acima, vê-se uma fotografia da atriz Norma Bengell, deitada em sua cama, cercada pela mãe e por duas amigas. Segundo fontes diversas, Norma teria tido crises nervosas e de pressão alta, necessitando inclusive de internação (ROCHA, 2003). Jece Valadão, por sua vez, que além de ator era também produtor, decidiu realizar um corte no final, fazendo com que a imagem de seu personagem permanecesse congelada de costas para a câmera, ao contrário do que ocorria inicialmente, quando ele encarava a objetiva. Valadão considerava que as vaia a que o filme tinha sido submetido aconteciam “na sua cara”. O corte, como abordado mais adiante, altera em parte o sentido da sequência final e foi efetuado sem consulta ao diretor, tornando-se um dos motivos para o rompimento da amizade entre os dois (VIANY, 1999).

Um ato público a favor da liberdade de expressão foi organizado na sede da ABI (Associação Brasileira de Imprensa), reunindo nomes que já começavam a ser ligados ao “rótulo” Cinema Novo: entre outros, Paulo C. Saraceni, Glauber Rocha, Roberto Farias, Miguel Borges, Walter Lima Jr. e David Neves (RAMOS, 1987). Finalmente, o filme conseguiu ser liberado, mas foi proibido para menores de 21 anos (RAMOS, 1987). Devido a sua carreira comercial bem sucedida, Alexandre Figueirôa afirma ser esta a obra através da qual “a expressão Cinema Novo atingiu o grande público brasileiro” (FIGUEIRÔA, 2004: 21).

Após sua estreia definitiva, a obra mereceu críticas variadas, a maior parte focada nas matrizes europeias do diretor, motivo tanto de elogio quanto de condenação. Ponto pacífico é a qualidade técnica da fotografia, referida em quase todos os comentários e que recebeu especial atenção por parte de Ely Azeredo, na *Tribuna da Imprensa*. O crítico, tendo percebido o descompasso entre as qualidades formais do filme e a recepção negativa por parte do público, tenta explicar essa aparente contradição.

Azeredo inicia seu texto com um questionamento básico: o filme poderia ser considerado uma obra falha por conta de tal rejeição? A resposta, negativa, defende que a “linguagem moderna, a ausência de história no sentido tradicional e, sobretudo, os efeitos de choque explicam a não-projeção do espectador”. Assim, ao realizar experimentos linguísticos, a obra estaria buscando atingir o público de maneira não convencional – e podendo ser considerada bem sucedida, justo por conta do estranhamento causado.

Ainda nessa crítica, a fotografia é destacada quando se trata de analisar os supracitados “efeitos de choque” na sequência em que a personagem de Norma Bengell é filmada em nu frontal. Azeredo aponta, entre os efeitos mobilizados, o “tratamento cruel e visualmente vertiginoso, contra-luz, câmera oscilante, silêncio absoluto da heroína durante toda a cena”. Ao fim, tais elementos foram considerados o reforço ideal para o realismo do filme, considerado uma obra do nascente Cinema Novo justamente por tratar das “coisas que existem e afetam o homem” (AZEREDO, 1962).

Os cafajestes

Um dos trechos que apresenta maior interesse em *Os cafajestes*, no âmbito desse trabalho, é a sequência de abertura, quando o universo propriamente diegético é mixado a sequências documentais. Desde o começo, a fotografia – em p&b – e a condução de câmera, a cargo do diretor de fotografia Tony Rabatoni, apresentam um nível de criatividade pouco experimentada no cinema brasileiro até então. Apesar disso, a parceria de Tony Rabatoni com o Cinema Novo parou nesse filme. A fotografia, um dos elementos expressivos basais do cinema, é mostrada aqui como uma entre os protagonistas. Embora tal dimensão não seja tão explícita na abertura, pode-se inferir – *a posteriori* – que ela já esteja ali desde o primeiro quadro.

De partida, o que se vê na tela é apenas uma carreira de luzes desfocadas desfilando em meio ao escuro, com a câmera oscilando em zig-zag. O texto: “uma produção MAGNUS FILMES LTDA” aparece sobreposto à imagem. Há um corte para uma cena de rua, ainda sem foco, coincidindo com o início de uma música instrumental com sopros e percussão em andamento lento, assinada por Luiz Bonfá. A câmera realiza uma panorâmica da direita para a esquerda: nas imagens, ainda desfocadas, é possível identificar luzes ao fundo e pessoas que atravessam o quadro. Um movimento rápido em sentido contrário ao anterior termina com um corte: o que se vê

agora, já com foco, são imagens noturnas do interior de uma lanchonete, em tom de documentário.

Enquanto a câmera circula pelo espaço rapidamente em direção à rua, funcionários e fregueses são vistos recostados a um balcão. Muitos frequentadores do local demonstram estar vendo a câmera, como uma mulher que, enquanto dá um gole em uma xícara de café, encara a objetiva. Um movimento brusco revela alguns legumes dispostos sobre outro balcão, localizado do lado oposto ao primeiro, pouco antes de a câmera chegar à porta do estabelecimento. Carros e ônibus são exibidos, enquanto a música instrumental extradiegética continua.

Mais algumas cenas urbanas são exibidas, até que o caráter documentário das imagens é substituído pela encenação com atores. Jandir (Jece Valadão) engana uma prostituta – que aceitara trabalhar em troca de um lugar para dormir – adiantando o despertador e fingindo já ser 5h, quando a moça pedira para ser acordada. Enquanto a revolta da prostituta e o escárnio do rapaz são exibidos, o título e os créditos iniciais aparecem na tela.

Como observei antes, desde o primeiro quadro do filme a fotografia ocupa um espaço privilegiado. Ao invés de exibir objetos, atores e paisagens, o que se vê, de partida, é apenas uma carreira de luzes, matéria-prima da fotografia e – por extensão – do cinema. As primeiras imagens, todas sem foco, somente permitem perceber que existe uma câmera que captura luz, embora se possa intuir que as manchas vistas correspondam a silhuetas de pessoas. Logo, o reconhecimento da autonomia da fotografia em relação a um objeto capturado é defendido: antes de ser “qualquer coisa”, a fotografia – como o nome indica – é luz impressa.

Por outro lado, quando algo próximo de uma imagem figurativa começa a se definir, a narrativa convida a refletir sobre a ambiência urbana, que se reconhece mesmo fora de foco. Ainda que mais tarde se compreenda tratar-se de Copacabana – ou mesmo que, à época, um espectador atento tenha reconhecido um ou outro estabelecimento – o objetivo não é apresentar um bairro do Rio. Ao contrário: a ideia parece ser a de manter, mesmo com foco, o tom abstrato das primeiras imagens. O que se reconhece é *um* – e poderia ser qualquer outro – ambiente urbano, plural e pleno de possibilidades. Em todas as situações filmadas, há pessoas que evidenciam curiosidade pela câmera, numa atitude quase *blasée* – encaram a objetiva com naturalidade, sem procurar “fazer pose” ou se envergonhar. Mais uma vez, a presença do aparelho que captura as imagens é evidenciada. Ao fim, a impressão é de que o tema principal dessa sequência poderia ser resumido com o título: “a cidade e a câmera”.

Delinquentes armados com uma câmera

Na manhã seguinte, o rapaz que enganara a prostituta faz um telefonema em um orelhão, localizado na lanchonete onde toma café, marcando um encontro com Leda (Norma Bengell) “em frente ao Alvorada”, um dos cinemas de Copacabana. Enquanto fala, é possível ver o mobiliário urbano, bem como os veículos que circulam abundantemente do lado de fora: carros, lambretas, ônibus e bondes. Junto com o café, ele engole algumas pílulas. Ao sair do botequim, encaminha-se para o fundo do campo, na direção do carro em que outro rapaz, que logo se entende chamar-se Vavá (Daniel Filho), o espera. Jandir pergunta se o outro trouxe a máquina, ao que Vavá responde exibindo o estojo de uma câmera fotográfica. Após ler o horóscopo, Vavá diz que os nativos de Leão devem tomar cuidado com acidentes envolvendo armas de fogo, momento em que exhibe uma, e Jandir pergunta se Leda é de Leão.

Um corte mostra os dois numa praça semivazia. Vavá limpa a lente da máquina fotográfica, enquanto Jandir observa um fotômetro, dizendo que o diafragma deve ser oito ou onze. Vavá pede exatidão, atitude que Jandir despreza, perguntando se o colega vai querer “caprichar”, quando o outro responde que “um pouquinho de arte nunca atrapalhou a vida de ninguém”. Jandir percebe que Vavá está tremendo e lhe oferece umas pílulas “para tomar coragem”. Após conversarem um pouco mais, Vavá entra no porta-malas e Jandir alerta que ele não deve se esquecer das fotos, caso se impressione com a “plástica” de Leda. O outro diz que já vira a nudez da prima ao folhear um álbum de fotografias de quando ela tinha seis meses de idade.

O abate

Já circulando de carro por uma autoestrada, Jandir e Leda conversam. O início da próxima sequência, em que ocorre o clímax do filme, exhibe uma tomada em plano aberto do carro chegando a uma praia semideserta (alguns carros estão estacionados sobre a restinga, mas não se vê ninguém). A mesma música instrumental do início do filme retorna, enquanto Leda é mostrada saindo e contornando o carro. Vários *takes* a exibem perto da água, sem os sapatos, enquanto Jandir permanece próximo ao veículo, avisando a Vavá que ele deve se preparar para agir.

A partir de agora, o espectador já pode intuir que a “ação” que os rapazes estão prestes a realizar – que envolve uma câmera e a nudez de Leda – vai começar. Depois de cenas em silêncio, em que Leda respira fundo,

sentindo a brisa do mar, Jandir pergunta se ela não tirou, quando pequena, uma foto “nua com o bumbum para cima”. Ela responde que sim e pergunta como ele sabe. Ele diz que “todo mundo tirou um retrato assim”.

Mais adiante, Jandir a abraça por trás, beijando sua nuca e passando a mão em um dos seios dela. Ele a convida a entrar na água e, depois de relutar – por não ter maiô e sentir vergonha de ficar nua na frente dele –, ela cede, enquanto ele permanece na areia. Nesse ponto, Jandir recolhe as roupas dela, coloca dentro do carro e dá a partida.

Na continuação da sequência, o corpo nu de Leda é exibido quase o tempo todo, enquanto ela corre atrás do carro. Em plano aberto, o quadro a exhibe tentando esconder os seios e o púbis com as mãos, enquanto corre em direção à câmera, que se afasta num *travelling off* realizado de dentro do carro. A câmera se aproxima e se afasta novamente, sempre em constante oscilação, levando a uma sucessão de enquadramentos assimétricos e instáveis. O tema musical do filme continua a ser executado, agora acompanhado de uma percussão mais acelerada. Fora isso, somente um barulho de água – nitidamente inserido na mixagem, sem corresponder a uma captação de som direto. Enfim, Leda cai e a câmera, no carro, se afasta.

Corte para Leda deitada de bruços na areia, enquadrada lateralmente. Nesse corte, a música extradiegética cessa e ruídos de buzina tornam-se audíveis ao longe. Leda se levanta, ainda mantendo uma postura desesperada, olhando para o fundo do campo, de costas para a câmera. Ela começa a se deslocar para a esquerda, saindo do quadro e, sem corte, o carro aproxima-se do primeiro plano. *Takes* de Leda com o olhar assustado, de Jandir girando o volante e de Vavá acionado a máquina fotográfica enquanto grita e bate na boca, emitindo ruídos, mimetizando uma caricatura de índio.

Começa a ser construído um plano-sequência de Leda, com a câmera girando em torno de seu corpo, exibindo o ponto de vista de quem está no carro. Na trilha, ainda os gritos de Vavá e a buzina, além do motor do carro e o ruído da máquina fotográfica sendo acionada. A câmera segue girando em torno de Leda, variando o tamanho dos quadros conforme se aproxima ou se afasta, enquanto a mulher mantém a postura desolada, os ombros caídos, as mãos tentando cobrir a nudez. Aos poucos, o carro forma um grande círculo na areia que delimita o espaço cênico como uma arena, no centro da qual Leda é a vítima sendo abatida.

Ela também gira, tentando não ser “atingida” de frente pela câmera-arma. Em alguns momentos, sua

postura demonstra exaustão e ela nem mesmo tenta cobrir o corpo, que fica completamente visível. A câmera se aproxima e se afasta constantemente e, quando captura o rosto de Leda em *close*, a instabilidade do enquadramento aumenta. Leda se joga na areia e começa a se contorcer, sentando-se em seguida e conseguindo esconder a nudez. Logo, volta a se deitar, exibindo o corpo coberto de areia. Nesse momento, o quadro está fechado, e ela é vista em primeiro plano. A movimentação constante da câmera, sempre circular, bem como os gritos e o ruído do carro, geram uma sensação agônica de transe. A despeito da beleza plástica da sequência – que *a priori* atrairia o olhar –, deseja-se o seu fim. Durante quase todo o tempo em que dura o plano – três minutos e meio – Leda permanece no centro do quadro, escapando apenas por segundos, quando a câmera focaliza, como que por deslize, a paisagem deserta do entorno.

Esse plano-sequência é encerrado com uma fotografia estática de Leda com os braços estendidos em direção à câmera, implorando por clemência. Quando o ruído e o movimento constantes cessam, cria-se um contraste marcante entre esse momento e os anteriores. A fotografia estática permanece na tela por três segundos, mas, devido a esse contraste, parece durar mais. É significativo que o quadro estático escolhido para esse momento represente o auge do desespero e angústia de Leda, e não uma pose sensual, objetivo da emboscada. A foto estática é emendada com outra tomada distante do corpo de Leda jogado na areia, com a câmera ainda localizada dentro do carro, o que faz com que o seu corpo se dilua nas dimensões do plano, cada vez mais aberto, conforme o veículo se afasta.

Alternam-se cenas dos dois rapazes esperando, com cenas em que Leda é mostrada no mesmo lugar e na mesma posição, ainda exausta. Vavá diz que está mais feliz do que se tivesse fotografado um disco voador: “Pá! Boa vida, mesada, outro automóvel... tudo aqui dentro! Como um passarinho preso na gaiola: Pii, pibi! Piii, pibi!”. É possível ouvir *Samba de uma nota só* (Tom Jobim), que parece ser uma execução diegética vinda do rádio do carro, fora do campo. Quando finalmente se aproxima deles, Leda pergunta quanto Jandir ganhou naquilo. Ele diz que um carro. Ela pede para ele converter em dinheiro, ao que ele informa: “uns trezentos contos”. Ela então pergunta a Vavá: “E você, meu querido? Também fez bom negócio?”. Ele se aproxima dela, focaliza seu rosto com a máquina e diz, ironicamente: “Depende... Você é fotôgena?”.

Há, então, um corte para uma fotografia estática de um grupo numeroso de pessoas, entre adultos e

crianças. Quando esse quadro ganha movimento, vindo em direção à câmera, é possível entender que se trata do cortejo fúnebre de uma virgem, dada a cor branca do caixão. *Samba de uma nota só* ainda é audível. É interessante que novamente a fotografia apareça ligada a um tema que envolva sexualidade e morte. As possibilidades de uma leitura mais simbólica, que remeta à “morte” da inocência (que também pode ser referida como virgindade), não devem ser desprezadas. Afinal, Leda deixa na praia todo o resquício de pureza que ainda sobrevivia nela. A partir de agora, ela se mostra uma personagem tão torpe quanto os cafajestes que lhe enganaram. Por outro lado, essa cena ajuda também a traçar o itinerário da fotografia na vida humana, chegando mesmo a estar presente na hora da morte.

Nas dunas de Cabo Frio, as sombras

As sequências posteriores se passam no carro, exibindo os rapazes – animados com a ação – e Leda, contrariada, com ar introspectivo, voltando a interagir aos poucos. Em um local indeterminado, bastante arborizado, ela e Jandir fumam maconha, após ele ter se surpreendido com o fato de ela conhecer “aquele tipo” de cigarro e afirmar já ter fumado antes. Vavá, que circulava pelo local, se aproxima. Aos poucos, a partir de falas esparsas, compreende-se (sem muita precisão) que o plano que envolve as fotos de Leda consiste em vendê-las para o amante dela, através de uma chantagem. Leda os convence da inutilidade de tal plano, já que o amante tinha terminado tudo com ela. Informa que, caso queiram alguma coisa, têm que atingir Vilma, a filha dele. Através de ligações familiares que não são esclarecidas pela diegese, Vilma também é prima de Vavá.

Uma foto de uma moça é exibida e Jandir apaga o cigarro sobre a reprodução de seu rosto, enquanto, curiosamente, se ouve uma mulher gritando no som extradiegético. Novamente, a narrativa reforça o estabelecimento da relação da fotografia com a ameaça da integridade física. Ao fim da conversa, fica acordado que os três irão a Cabo Frio tentar fotografar Vilma durante alguma ação comprometedor. Leda os convence de que, deste modo, todos sairiam ganhando, pois eles conseguiriam o dinheiro e ela poderia manter suas fotos consigo.

Um pouco mais adiante, quando estão prestes a atacar Vilma, Jandir pergunta se Vavá está tremendo de medo. Este se irrita, falando que não está para brincadeiras, ao que o outro retruca: “Não é nada demais: fotografia não arranca pedaço de ninguém”. Interessante o contraponto desta fala à cena referida acima, em que

um cigarro, simbolicamente, causa dor em uma imagem fotográfica (uma metáfora para a vida residual no objeto-fotografia). Tais aspectos do roteiro parecem querer discutir o *status* da fotografia na existência humana, sobretudo o alcance de sua força como elemento de coerção.

Já nas dunas, são exibidas cenas de violência sexual de Jandir contra Vilma, com ambos rolando pelas areias. Vavá, com a câmera fotográfica em punho, desce para registrar o estupro, mas, ao contrário da sequência com Leda, em que as ações eram registradas do ponto de vista da câmera do rapaz, aqui o que se vê é mostrado por uma câmera posicionada no alto. Sem falas, apenas com uma música cuja percussão imprime um ritmo acelerado e tenso à sequência, entende-se que Vavá se recusou a fotografar ou a participar do estupro. Anoitece, e a câmera já não pode ser usada, por não ter *flash*. Ainda assim, eles permanecem ali, pois o motor do carro também não funciona.

A fotografia noturna é bem realizada, com personagens e objetos competentemente iluminados e nítidos, enquanto o fundo das cenas está escuro. Nos planos abertos, a “geometrização” das dunas é reforçada pelo jogo de claro/escuro, lembrando crateras lunares e gerando resultados esteticamente muito sofisticados. Aos pares (Vavá e Vilma, Leda e Jandir), os personagens tentam minimizar o incômodo daquela situação, procurando manter relações sexuais. As tentativas, contudo, carecem de excitação. Somente mais adiante, quando os casais são trocados, Jandir e Vilma se relacionam, aparentemente sem muita convicção. Os quatro veem o dia amanhecer, quando Vavá tenta o suicídio, mas desiste de acionar o revólver apontado para sua cabeça.

O tom de toda a sequência, eivada de angústia, cobre a possibilidade de prazer sexual com cores sombrias. A câmera falha, o motor do carro falha, a coragem diante do revólver falha, a libido falha. Sem qualquer geringonça que lhes ampare, os personagens são expostos ao próprio vazio, diante daquele que paira sobre as dunas. O afeto não é capaz de excitar sexualmente e só a torpeza se mostra lúbrica.

Extra! Extra! A Terra é azul!

Finalmente, o carro volta a funcionar. A narrativa não evidencia o destino de Vavá e Vilma, que não aparecem no carro na sequência em que Jandir deixa Leda em casa. Depois, sem que se veja que ele liga o rádio, se inicia um noticiário, que desfila informações, como: “Washington. O presidente John Kennedy declarou que seu governo continuará dando orientação aos oficiais

das forças armadas e outras altas autoridades quando os mesmos necessitem pronunciar discursos sobre política internacional e outras questões delicadas”. Jandir continua dirigindo, impassível, como se não ouvisse nada. Depois de mais notícias e a mesma falta de expressão em seu rosto, o carro, que começara a “engasgar” segundos atrás, para completamente.

Jandir começa a caminhar pela rodovia, seguindo em direção à câmera. Mesmo já bastante afastado do carro, as notícias continuam audíveis, ganhando um tom extradiagético. Um carro passa por ele, do lado direito da tela, e o ruído se sobrepõe à voz do locutor: “Havana. O ministro das Forças Armadas cubanas, Raul Castro, afirmou em discurso que na próxima invasão ‘só ficará vivo aquele a quem tivermos o interesse de interrogar’”. Enquanto caminha, Jandir muda constantemente o foco de seu olhar para os lados e para baixo. Passa as mãos nos cabelos, cruza-as atrás do corpo, volta e enfia-las nos bolsos. Nesse momento, engole alguns comprimidos. No momento em que o locutor pronuncia previsões meteorológicas, Jandir volta-se para trás, não sem antes encarar por dois segundos a câmera. A imagem é congelada no momento em que ele se vira e a palavra FIM aparece a sua esquerda.

O trecho cortado por Jece Valadão, depois dos primeiros percalços enfrentados pelo filme, se localizaria aqui. Segundo Ruy Guerra, na “faixa sonora continuava o noticiário, e o plano se afastava e se afastava e terminava com a frase do Gagarin: ‘A Terra é azul!’”⁷. Claro que esse plano, tendo sido eliminado do resultado final, não deveria ser levado em consideração. Contudo, devido às condições que resultaram em sua eliminação, tudo leva a crer que deveria compor a obra e é elucidativo no que se refere à atitude de Jandir. Portanto, considere pertinente levá-lo em conta na análise.

De fato, esse afastamento ao “infinito” – representado pela frase de Gagarin – reforçaria o contraste, já perceptível, entre a postura de Jandir e o noticiário. Mesmo que haja notícias sobre temas esportivos, fatos curiosos e previsões meteorológicas, o tom geral é político, com foco na bipolaridade internacional característica da Guerra Fria. Diante da política – e talvez aqui fosse possível estender para “diante do mundo” – Jandir se mostra impassível. Ele, o mais pobre dos quatro protagonistas, não demonstra interesse pelo universo político, que poderia ser um caminho para resolver seus problemas. Ao contrário, assume que seus métodos envolvem meios escusos, usando a seu favor a ginga e a malemolência que lhe permitem circular entre dois universos, tentando

se firmar no mundo da alta classe média. Enfim, o seu drama é banal e mesquinho, diante de um “mundo de notícias” que, se visto “lá de cima”, parece azul.

Essa última observação lança uma nota de niilismo ao final cortado. Fosse a macropolítica internacional, fosse a micropolítica – aqui apresentada como fútil e vazia – tudo sumiria se olhado com distanciamento. Assim, arriscaria dizer que o corte de Jece Valadão terminou, involuntariamente, por dar mais expressão ao embate entre a macro e a micropolítica, talvez conferindo um materialismo maior de que aquele que Ruy Guerra pretendia apresentar.

Arma fotográfica

Segundo a perspectiva de Boris Kossoy, a difusão da prática fotográfica trouxe a “possibilidade de autoconhecimento e recordação, de criação artística (...), de documentação e denúncia”, se constituindo numa “arma terrível” (KOSSOY, 2001: 27). Como pode ser observado através da análise diegética e narrativa de *Os cafajestes*, esses aspectos têm lugar central na obra. Ainda no início do filme, ao ler o horóscopo, Vavá alertara que os nativos do signo de Leão deveriam tomar cuidado com armas de fogo, ao que Jandir retrucara, perguntando se Leda era desse signo. A “arma” que ela vem a enfrentar, no entanto, é a câmera fotográfica, que Vavá empunha como um revólver. As onomatopeias que ele profere durante a “sessão” reforçam essa leitura, ao mimetizar gritos de *bang-bang* nas cenas de ação. E, mesmo após cometer o delito, ao apontar para a máquina dizendo que ali dentro está contida uma fortuna, ele grita “Pá!”, ruído utilizado para substituir o estampido de um tiro. Não à toa, a fotografia estática de Leda, desolada e implorante – bem como a fotografia do enterro – tem como temática a morte ou a vida ameaçada.

Entre os outros significados que a fotografia apresenta, é interessante notar, por exemplo, que antes de começar a seduzir Leda, Jandir pergunta se ela não teria tirado uma foto nua quando bebê. Assim, configura-se a fotografia como um dado cultural tangente à vida – do nascimento à morte, passando pelo erotismo, ainda que forçado –, unificando a experiência humana num dado momento e lugar (BORGES, 2003). Afinal, “*todo mundo* já tirou uma foto assim”, diz Jandir. Outro aspecto é que ela é também apresentada como possibilidade de criação artística. Por exemplo, quando Vavá pede para ter certeza sobre o diafragma a ser utilizado e é desprezado por Jandir, diz que “um pouquinho de arte nunca atrapalhou a vida de ninguém”.

7 VIANY, Alex. op. cit. p. 380

Esse múltiplo pertencimento da máquina fotográfica ao universo íntimo, bélico e artístico também se apresenta na cena de violação. Aqui, a câmera filmadora faz as vezes do aparelho fotográfico, já que o espectador vê o mesmo que Vavá, o fotógrafo. E, nesse momento em que as possibilidades do uso pernicioso da fotografia atingem o auge na narrativa, as qualidades estéticas da direção de Tony Rabatoni também são elevadas. A beleza imiscuída a uma situação torpe causa um estranhamento incômodo, que persiste ainda depois de terminada a sequência.

É irresistível perceber o paralelo entre essa situação diegética e a lógica que embasa o próprio cinema. Também nesse âmbito, a câmera poderia ser usada para contar histórias com preocupações estéticas que permitissem ao resultado final ser referido como “arte”. Por outro lado, ela seria capaz de atuar como arma, não para matar o público, mas para mobilizá-lo, obrigando-o a sair do estado de torpor.

Assim, o espectador é o tempo todo lembrado da existência da câmera de filmar, responsável pela captação das imagens em movimento. Ininterruptamente, a câmera está imiscuída no meio da ação, como a aproximar a plateia das torpezas cometidas pelos cafajestes e pelas moças que – vítimas *a priori* – não se mostram moralmente muito superiores a eles. Assim, mais do que convidado a ver – o que aproximaria o filme de uma denúncia – o espectador é incitado a participar, correndo o risco de se identificar.

Tal possibilidade se confirma nas reações causadas pelo filme – abordadas no início do artigo – em que diversas plateias se sentem atingidas pelo realismo de suas imagens. Em sentido inverso, Jece Valadão se fragiliza diante das vaias, não somente porque se dirigem ao filme que ele produziu, mas porque eram realizados “na sua cara”, já que era sua imagem que permanecia no fim. Em ambos os exemplos, se confirma a força da fotografia, capaz de causar reações tão extremadas.

A dúvida principal, que inclusive os críticos debatem, reside sobre a intenção do realizador: denunciar ou incitar? Qualquer que fosse a resposta, seria reforçada a dimensão política da câmera, capaz de atingir – para o bem ou para o mal – a “consciência” de quem vê. Afinal, nunca é demais lembrar que um dos objetivos do nascente Cinema Novo era “conscientizar”.

Referências bibliográficas:

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

DEBOIS, Laurent. *L'odyssée du cinéma brésilien, de l'Atlantide à Cité de Dieu*. Premier volume. Les rêves d'Icare (1940-1970). Paris: L'Harmattan, 2010.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, SP: Papirus, 2004.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: _____ (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

Críticas e Entrevistas:

AZEREDO, Ely. A subversão de “Os cafajestes”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1962. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0230148I016.html>> Acesso em: 02 dezembro 2012.

“Cafajestes” recorrem contra chefe de Polícia. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1962. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0230148I016.html>> Acesso em: 02 dezembro 2012.

GUERRA, R. Entrevista a Jean A. Gilli. *Études cinématographiques*. Le «cinema novo» brésilien, vol 1, 93/94. Paris: Lettres Modernes/Minard, 1972.

_____. Entrevista concedida a Beto Rodrigues. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/sessao-cineclube/oscafajestes.htm>> Acesso em: 03 dezembro 2012.

SOUZA, C. M. Cafajestes, pagador, promessas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 abr. 1962. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0230148I016.html>> Acesso em: 02 dezembro 2012.

_____. A Censura a Os cafajestes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1962. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/arquivo/0230148I016.html>> Acesso em: 02 dezembro 2012.

Recebido: 14/04/2013

Aprovado: 13/05/2013