

## PARTE 5

### 17- Margem, centro e deslocamentos

A questão da mudança de papéis a que Carolina de Jesus está constantemente submetida no percurso de suas narrativas tem a ver com a fronteira, que, cada vez mais separa margem e centro, quando se examinam os objetos artísticos oriundos da cultura popular. A própria definição de cultura popular, em seu conceito negativo, vem do centro para a margem. Por outro lado, a leitura política de invenções estéticas busca focá-las em perspectiva descentrada; daí o interesse que setores renovadores da crítica universitária vêm demonstrando pela escrita de Carolina e casos equivalentes. Os espaços entre os diversos campos da cultura tornam-se intercambiáveis, nos dias de hoje, situação bem mais rara na época do surgimento das narrativas de Carolina de Jesus e Ozualdo Candeias. Pensar no próprio Brasil como uma margem em relação aos centros Europa e Estados Unidos (principalmente a Europa) é um começo de caminho para tentar estabelecer melhor essas relações, principalmente quando se fala de dentro do espaço da academia, onde quase toda a bagagem teórica utilizada vem desses centros em relação aos quais estou na margem, tentando tratar de outras margens em relação às quais estou no centro<sup>86</sup>.

Carolina de Jesus estava à margem de qualquer coisa que se pudesse considerar centro no Brasil dos anos 1950 e 1960, à exceção de morar em São Paulo, uma cidade central no Brasil, principalmente no aspecto econômico, e que passava por um período de enorme crescimento urbano, em virtude do processo de industrialização em curso no país. Negra, mulher, semi-analfabeta, sem

---

<sup>86</sup> De certa forma o desafio é semelhante ao que Ricardo Piglia coloca em seu texto “Una propuesta para El nuevo milenio”, no qual busca esboçar um programa para a literatura latino-americana, da margem, em relação ao centro, representado pela Europa e pelos Estados Unidos: “Como poderíamos nosotros considerar ese problema desde Hispanoamérica, desde la Argentina, desde Buenos Aires, desde uns subúrbio del mundo. Cómo veríamos nosotros el problema del futuro de la literatura e de su función. No cómo lo ve alguien en um país central com uma grande tradición cultural. Nos plateamos entonces esse problema desde el margen, desde el borde de las tradicionescentrales, mirando al sesgo. Y este mirar al sesgo nos da una percepción, quizás, diferente, específica”. Para um aprofundamento na questão, sugiro a leitura do artigo “De Italo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio”, do professor Renato Cordeiro Gomes, publicado na Revista ALEA, volume 6, número 1, janeiro a junho de 2004.

qualificação profissional e pobre, Carolina não poderia figurar em nenhum projeto cultural para o Brasil na época que não fosse um projeto paternalista. Da mesma maneira, Ozualdo Candeias não possuía um projeto que estivesse conectado à ideologia do Cinema Novo e nem à ideologia de um cinema popular destinado a grandes públicos ao estilo daquele produzido, por exemplo, por Mazzaropi<sup>87</sup>. A partir da margem foi possível, tanto em termos sócio-econômicos quanto em termos estéticos e mercadológicos então, dar vazão a obras singulares como as de Carolina de Jesus e Ozualdo Candeias.

A questão de serem elásticas as fronteiras entre a margem e o centro um dos aspectos da própria mutação que sofre o projeto da modernidade em seu processo histórico em que se discute a adequação do uso do conceito de pós-modernidade. Em uma sociedade democrática e dinâmica-- fatores intrínsecos ao projeto iluminista da modernidade --, a troca de lugares entre os atores do cenário cultural institucionalizado acaba por ser uma constante:

(...) pela própria noção de que existe mais de uma modernidade (e de que o modernismo pode, e deveria ser, um termo empregado no plural), noção que somente apareceu quando o moderno perdeu a condição de dominante cultural (...) Tornou-se possível pensar dessa forma a partir, entre outras coisas, (...) da presença cada vez maior de grupos sociais e culturais marginais nas instituições de arte, na literatura e na academia. (HANSEN in: CHARNEY e SCHWARTZ, 2001, p.500).

A mudança entre o que é hoje reconhecido como cultura popular modificada, ligada à cultura de massas, e o que passará a ser reconhecido como cultura erudita é contínua. Tal fato pode decorrer de alterações no pensamento teórico dominante (o advento dos estudos culturais como campo de estudo com força teórica no interior de departamentos universitários anteriormente dominados por correntes estéticas fortemente vinculadas ao projeto iluminista da modernidade é um bom exemplo) assim como das pressões políticas dos atores que desejam ver sua produção reconhecida por instâncias oficiais. É exemplo o campo de estudos do homoerótico, instalado em diversos departamentos universitários, investigando manifestações artísticas, sociais, etc. No caso de Carolina de Jesus, já há alguns

<sup>87</sup> Mazzaropi foi um ator, produtor e diretor de cinema brasileiro, que protagonizou, em quase vinte filmes o estereótipo do caipira do interior de São Paulo, o Jeca Tatu. Sua produção foi imensamente popular, principalmente entre o público do estado de São Paulo, durante toda sua trajetória, que vai dos anos 1950 até o final dos anos 1970.

trabalhos<sup>88</sup> que pretendem retirar suas narrativas do terreno da reportagem, do testemunho<sup>89</sup> e levá-las para o campo da literatura *stricto-sensu*, onde circula a produção erudita. Já Ozualdo Candeias sempre trilhou um caminho em que esteve mais próximo de pertencer a um campo que a tradição do cinema aponta como aquele em que a arte de massas se cruza com a arte erudita: o cinema moderno.<sup>90</sup> Hoje, percebe-se um trânsito constante, no que diz respeito aos traços definidores e aos critérios de valor, entre a área aqui definida como “cultura popular modificada” (constituída com elementos da cultura de massa) e o espaço (sempre em reconfiguração) da cultura erudita.

A representação<sup>91</sup> é a chave de como essa alternância entre margem e centro se dá, quando se trabalha com objetos artísticos. Como a representação do marginal (negro, pobre, mulher) ocorreu no conjunto dos objetos artísticos produzidos, em diferentes períodos, é um bom objeto para a investigação da questão dos deslocamentos centro-margem. As obras porventura produzidas por integrantes dessas minorias podem ser consideradas “marginais” quando escapam aos padrões eruditos como a língua gramaticalmente correta, os estilos legitimados, etc. Carolina de Jesus produz deslocamentos entre os registros lingüísticos, no tecido de sua escrita. Paralelamente, no plano do tratamento temático, em determinados momentos de suas narrativas, explicita sua simpatia pelos pobres, os marginais: “Mas o pobre não repousa. Não tem o privilégio de

<sup>88</sup> Cito, em especial, três teses de doutorado: *Reconstruído imaginários femininos através dos testemunhos de Carolina Maria de Jesus: um estudo sobre gênero*. Tese de doutorado de M.M Magnabosco (2002); *Traços de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de despejo*. Tese de doutorado de E.D Perpétua (2000); *Carolina Maria de Jesus: o estranho diário da escritora vira-lata*. Tese de doutorado de G.H.P. de Sousa (2004).

<sup>89</sup> A literatura de testemunho é um conceito que, sendo originário das narrativas daqueles que sobreviveram ao Holocausto dos campos de concentração e buscaram narrar suas experiências, emerge, na América Latina, em 1966, quando da publicação de *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnett. Ele servia para designar uma narrativa literária que, através da filtragem de um escritor profissional, geralmente um jornalista, desse voz a um integrante de algum segmento marginal da população que não possuía acesso aos meios de expressão midiáticos. Há outra acepção do conceito, esboçada em conversas entre os jurados do prêmio Casa das Américas de 1969 que somente vieram a público em 1995. Essa segunda acepção do conceito trata de narrativas que utilizam a prosa literária como veículo para a representação de experiências de participação em ações políticas revolucionárias.

<sup>90</sup> Para uma definição de cinema moderno, consultar o livro *Cinema: ensaios*, de André Bazin. Para uma abordagem do conceito em relação ao cinema brasileiro: *Cinema brasileiro moderno*, de Ismail Xavier.

<sup>91</sup> Tomo aqui a palavra “representação” em seu sentido básico, ou seja, algo que está no lugar de outra coisa, que deseja se fazer passar por outra coisa. Apesar de reconhecer a crise da representação, não me proponho aqui a discutir tal questão.

gosar descanço”. (JESUS, 1960, p.14). Em outros momentos o pobre é apresentado de uma maneira tão vilanesca e estereotipada que guarda parentesco com a representação naturalista da literatura do final do século XIX, fortemente influenciada pelo positivismo: “Tenho pavor dessas mulheres da favela. Tudo quer saber. A língua delas é como o pé de galinha. Tudo espalha”. (JESUS, 1960, p.15). Carolina nunca abraça, de maneira completa, a margem como seu lugar. Ela simplesmente a reconhece, mas lamenta habitá-la. E não atribui a ela um local de afirmação de uma identidade positiva.<sup>92</sup> Pelo contrário, a margem é, para ela, um local de sofrimento e desmerecimento.

Já Ozualdo Candeias não adotava para si o rótulo de marginal<sup>93</sup> e nem o rejeitava. Seus filmes estudados nesta tese, assim como quase todo o resto de sua produção cinematográfica ficcional, orientam-se para a abordagem da questão da margem sem fazer dela objeto de militância. Ainda assim ele próprio ocupava o lugar de marginal no meio de realizadores de uma arte muito cara e para a qual, na época, no Brasil, convergiam geralmente pessoas que traziam ligações com uma cultura letrada mais ou menos acadêmica, quando o que estava em pauta era o projeto estético de um cinema moderno, como o que realizou Candeias. Logo, acabava excluído, tanto por não pertencer a um meio sócio-cultural que lhe pudesse proporcionar mais recursos para suas produções, quanto por não desejar, ou mesmo não conseguir, devido a razões estéticas e temáticas, produzir filmes com grandes orçamentos.<sup>94</sup>

Candeias não utilizou, em sua re-invenção estética da margem, uma abordagem, como a de Carolina, de rejeição ao espaço social. O rigor crítico com

<sup>92</sup> Atitude completamente contrária a que se vai notar a partir dos anos 1990, com a publicação de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.

<sup>93</sup> No cinema brasileiro os cineastas não abraçaram o rótulo “marginal”, apesar de a historiografia e a crítica identificarem um grupo de filmes e cineastas, ao qual pertenceria Ozualdo Candeias, com um Cinema Marginal. Na literatura, ao contrário, tal rótulo foi abraçado por uma geração de poetas que reuniu nomes como Chacal, Cacaso, Torquato Neto, Waly Salomão e outros. Hélio Oiticica dizia: “Seja marginal, seja herói”. Nos dias de hoje a palavra “marginal” distanciou-se do mundo das artes, ao menos em sua conotação positiva, ficando restrita à negativa, a seu sentido policial. Assim se evidencia um deslocamento entre os campos do centro e da margem na cultura.

<sup>94</sup> Ozualdo Candeias utilizou-se, durante sua trajetória de cineasta, de vários modelos de produção. Realizou filmes com objetivos quase que unicamente comerciais, como *Meu nome é Tonho* (1969) feito para faturar em cima da moda dos faroestes italianos e, talvez, o maior sucesso de bilheteria de Candeias. Realizou filmes com evidente objetivo de expressar suas opções artísticas e filosóficas, como *A margem*. E realizou filmes fora de qualquer inserção oficial, mesmo em relação à censura, filmes clandestinos na época de sua realização, como *Zézero*. Mas, em todos esses filmes, há sempre um elemento comum, que é a precariedade, maior ou menor, dos meios de produção.

que, no percurso histórico de sua cinematografia, Ozualdo Candeias foi passando a representar as camadas populares, sem concessão para as fraquezas de um povo que não tinha consciência de sua própria força, mostra a perspicácia de quem buscava um diálogo efetivo com os objetos tratados em suas narrativas. Tanto as narrativas de Carolina quanto as de Candeias estão situadas numa época histórica do Brasil em que o popular começa a reivindicar espaço para sua produção, e deseja que sua voz seja ouvida fora dos circuitos aos quais estava confinado. Não havia movimentos populares organizados como os que existem hoje, o MST (Movimento dos Trabalhadores Sem Terra), MTST (Movimento dos Trabalhadores Sem Teto), e outros. Os partidos de esquerda procuravam conduzir o povo através da representação de seus intelectuais. Desejando que seu trabalho ultrapassasse os limites do folclórico e do exótico (o samba talvez seja a representação máxima de um local em que o popular estava autorizado a expressar o que sentia e pensava e ser levado um pouco a sério), Carolina e Candeias buscaram outros meios e locais de expressão.

Nos dias de hoje, para a cultura popular modificada e aqueles que a produzem, a questão não é somente como representar a si mesmo e sim como podem ser concebidas novas formas de construção artística utilizando os veículos de comunicação de massas da era digital. Mas, de modo geral, mesmo em um país extremamente desigual em termos econômicos e sociais como o Brasil se mostra, a cultura de massas divulga amplamente os elementos da cultura popular de que se apropria, interferindo nos padrões de gosto do público. Assim, não só abre espaço para a profissionalização de artistas vindos de camadas inferiores como, paradoxalmente, cria um horizonte de expectativa favorável ao consumo de produtos artísticos marcados por registros de linguagem usados entre o povo, bem como compostos por fragmentos de tradições antigas que resultam em soluções estéticas novas. É a questão: como saber aproveitar as brechas oferecidas pelos meios de comunicação massivos, em sua configuração digital de baixo-custo.

Walter Benjamin (1985), quando pensou a respeito da questão da reprodução do objeto artístico, não estava, exatamente, olhando para a questão da cultura popular modificada. Mas, ao romper com preconceitos em relação à divulgação da arte em grande escala, admitindo as vantagens democráticas da “quebra da aura”, Benjamin apontou para as mudanças radicais ocorridas na

produção e recepção das obras reproduzidas pela tecnologia e, assim, indiretamente deu a perceber como se inter-relacionariam os processos artísticos populares e eruditos. Através das técnicas em desenvolvimento acelerado, não só os produtos atingiriam todo arco da sociedade, como, em várias situações (texto jornalístico, narrativas fílmicas), qualquer indivíduo poderia ocupar a função de sujeito produtor, diminuindo a distância entre artista e público. Através dessa relação, a quantidade de cópias de um mesmo original passa a ser uma variável importante para se medir sua relevância cultural, especialmente no caso de determinados objetos artísticos, como o cinema. Acabou por ocorrer, com o passar dos anos e a melhoria e barateamento das técnicas de produção e reprodução de objetos artísticos, que a arte tornou-se um instrumento de libertação. As técnicas de reprodução de massa tornaram a arte acessível à maioria e não apenas à elite social. No entanto, não sou ingênuo de pensar que a mídia com sua escala industrial não seja uma fonte importante de dominação da sociedade, preenchendo o espaço que, há muito tempo atrás, era reservado às forças do Estado e da Igreja. Que a mídia acaba muitas vezes por substituir elementos da organização política tradicional dos estados modernos, como os partidos políticos e os sindicatos. Mas, por outro lado, os mesmos modos de produção que serviam para dominar, com seu barateamento e maior difusão, também podem servir para libertar. A questão é como ocorre a negociação entre os variados setores da sociedade.

## 18- A inventividade complexa na estética “pobre” de Candeias

Há quarenta e cinco anos atrás, 1967, o Brasil vivia sob o jugo de uma ditadura cívico-militar. O artista e o intelectual, em tese, não possuíam a liberdade que têm hoje para manifestar seus pensamentos. Verdade que o AI-5 ainda não havia sido promulgado. Mas o clima no país já era da suspensão de determinadas condições básicas para a produção, e, principalmente, divulgação de escrituras libertárias. No entanto, em meio a esse panorama político nada alentador, foi lançado um filme que desafia a percepção do que seria esse espaço de invisibilidade que ocupam os moradores de territórios<sup>95</sup> correspondentes às margens, ou espaços marginais, dos grandes centros urbanos: *A margem*, de Ozualdo Candeias.

A violência desencadeada pelos problemas de ordem social, assunto que, nos dias de hoje, domina boa parte do noticiário sobre a cidade do Rio de Janeiro, já existia em 1967. A análise do filme de Candeias não tem a ver com uma genealogia da violência social brasileira e nem pretende reduzir seu filme a alguma forma de testemunho de um Brasil de 1967, a partir de uma região periférica da cidade de São Paulo. O que pretendo analisar em *A margem* é, principalmente, a construção de uma expressão audiovisual através dos recursos do foco, enquadramento, corte, montagem, etc. Sem dúvida, é impossível, em minha opinião, dissociar uma obra de arte do tempo histórico no qual ela foi produzida. Este tempo influi no resultado final da obra de duas maneiras.<sup>96</sup> De um lado, a tecnologia, disponível no momento, influi decisivamente sobre a orientação estética da obra; de outro lado, o contexto intelectual da época condiciona, mesmo que inconscientemente, determinados modos de pensar do artista. No caso concreto de *A margem*, a marca do tempo é mesmo consciente, já

<sup>95</sup> Como procuro, nesta tese, trabalhar com a idéia de uma materialidade do objeto artístico, materialidade que vai para além do simples suporte físico da obra, me interessa pensar como determinados objetos artísticos podem constituir novas materialidades, fazendo possível a operação de constituição de um real que permite enxergar com maior precisão aspectos críticos do real exterior a esses objetos. Este real produzido por determinados objetos artísticos, contudo, existe mesmo independente da referência ao real exterior.

<sup>96</sup> No ensaio “Eduard Fuchs, collectionneur et historien”, Walter Benjamin discorre sobre a superioridade do colecionador e historiador de arte Eduard Fuchs. Ele seria um historiador superior a seus pares, segundo Benjamin, pelo fato de conhecer a história da evolução material dos recursos disponíveis para os artistas, sabendo, em determinada época, quais recursos materiais estavam disponíveis para os artistas executarem, por exemplo, uma pintura.

que Candeias partiu de uma notícia de jornal para chegar até o argumento de seu filme:

A margem foi o seguinte: eu inventei a porra da história a partir de uma notícia de jornal-que eu leio jornais-, daí eu cato essas coisas e enfio na história. Eu vi a notícia de uma mulher que estava esperando o noivo para casar, ele não apareceu, ela nunca mais tirou o vestido e saiu por aí afora. O resto eu inventei, mesmo. O que me motivou foi essa mulher do véu, que ela não tirou mais. O resto do filme é que eu andava lá pela beirada do Tietê, morei ali pelo Canindé, morei lá pela Vila Maria, Vila Guilherme. O que é importante é como eu invento as besteiras, a gente tropeça com elas por aí, né? (CANDEIAS in TELES, 2006, p.138).

Desta maneira, pretendo operar na fronteira da tensão que existe num objeto artístico entre seu caráter documental, diante do tempo histórico em que foi produzido, e o seu caráter fictício, fabulador de possibilidades, no tempo presente, no qual leio o objeto criticamente. Esta fronteira é mais imediata no cinema em relação a outras artes, pela sua capacidade de registro do tempo e do espaço presentes (mesmo que estes não sejam os espaços e tempos presentes na diegética do filme), fazendo do filme, simultaneamente, um registro de 1967, uma visão daquela época que apontava para além do que poderia ser visto naquele momento (capacidade do artista enxergar além de seu horizonte) e um instrumento para a compreensão do presente através da leitura crítica do pesquisador.

O filme apresenta características como: independência em relação tanto às grandes propostas estéticas dominantes quanto a movimentos artísticos locais; inserção em circunstâncias estético-sócio-político-econômicas paralelas aos centros metropolitanos de capitalismo “avançado”; alinhamento com posturas estético-políticas ativas e não reativas<sup>97</sup>.

Posso pensar, em sentido amplo, num conjunto de filmes que utilizam a estratégia da carnavalização da cultura com o objetivo de desestabilizar o pensamento corrente. Nesses filmes impera um determinado “princípio da vida material e corporal: imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual”. (BAKHTIN, 1987, p.16). Trata-se de um pensamento que opera de uma maneira marginal, marginal por jogar contra uma

<sup>97</sup> Penso no sentido de ativo e reativo, aqui, conforme Deleuze desenvolve em *Nietzsche e a filosofia*.

lógica sedimentada do pensamento iluminista ocidental ao qual boa parte do pensamento modernista encontrava-se filiado.<sup>98</sup> Neste sentido, acredito que podemos denominar determinado conjunto de filmes, dos quais faz parte, sem dúvida, *A margem*, de filmes marginais. Filmes que se se distanciam do desejo de constituir uma arte iluminista. Mas há que se tomar cuidado para não identificar tal tendência a uma arte da negação, do desespero. Nesta armadilha não cai *A margem*.

Da recusa a um modo de pensar consagrado no ocidente me parece vir grande parte da violência e da força do cinema de Ozualdo Candeias e de seu primeiro longa-metragem. Somos latino-americanos, colonizados por um povo ocidental, falantes de um idioma ocidental, mas não bem ocidentais como aqueles que nos colonizaram, já que incorporamos outros elementos não ocidentais que se somaram àqueles vindos dos ocidentais que aqui aportaram há mais de quinhentos anos.<sup>99</sup> Mas pretendo enxergar esta soma dissonante sem colocar os elementos que dela participaram em ordem de importância. Todos são elementos que participaram da formação cultural brasileira e latino-americana, resultando num elemento humano que é ocidental, sem sê-lo da mesma maneira que o colonizador. Expressa-se, então, numa outra ordem:

A arte do Aleijadinho representa a culminação do barroco americano, a união em uma forma grandiosa do hispânico com as culturas africanas. Nas festas geratrizes de São Gonçalo, as romarias de negros celebravam de modo frenético os dons da primavera e se aplacavam nas prodigiosas pias batismais do

<sup>98</sup> O pensamento modernista possui, de maneira geral, ligação a com um modo de pensamento iluminista. Mas o modernismo apresenta muitas facetas. No Brasil, pode-se pensar na incorporação de temas culturais ligados aos indígenas e aos africanos em expressões do modernismo, como em *Macunaíma*, de Mário de Andrade (um dos mais iluministas dos modernistas brasileiros). Oswald de Andrade já operava em território mais afastado do iluminismo. E, em território mais afastado ainda, posso pensar em escritores como Cornélio Pena ou Murilo Mendes.

<sup>99</sup> Em seu famoso ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, Silviano Santiago analisa o papel de subordinação a que este intelectual está colocado, tanto por sua natureza “híbrida” quanto por não ser fonte produtora primária de material teórico como seu colega europeu, ou até mesmo da América do Norte. Ele estaria numa condição de dependência. Nesse sentido, a tese de Silviano pode ser alargada até mesmo para aqueles que não são, em um conceito tradicional, intelectuais (penso aqui nos artistas), e este conceito ser levado até a arte de massas, de caráter industrial, como o cinema. Neste território a problemática não cessa, mas pode ser pensada em termos ainda mais abertos. Se consideramos artistas como produtores de pensamento temos, então, muito mais liberdade para superar os princípios do pensamento modernista-iluminista. No entanto, no que se refere à problemática econômica da questão, problemática que está diretamente ligada às questões materiais que interessam a esta tese, não há escapatória. Ainda somos marginais, artistas e intelectuais, em comparação àqueles da mesma classe, europeus ou norte-americanos. Para uma análise da questão por um ângulo diferente do adotado por Silviano Santiago, ver o ensaio de Roberto Schwartz, “As idéias fora de lugar”.

Aleijadinho, ornadas à maneira dos tubos de um órgão ou acordeões, com folhas espiralóides que acendem com anjos rechonchudos. (LEZAMA LIMA, 1988, p.106).

O mito<sup>100</sup> do Aleijadinho, também apropriado pelos modernistas da semana de 1922 como símbolo de nacionalidade, pode servir como ponto de apoio para uma reflexão sobre este exercício de construção da personalidade mista do artista latino-americano, transitando entre essas variadas camadas que o informam.

O objeto artístico verdadeiramente crítico é aquele que traz em sua constituição o paradoxo de mostrar mais do que pode ser visto, ou do que se suporta ver. Ou que nos faça ver algo de diferente naquilo que sempre enxergamos no cotidiano. *A margem* busca instaurar novas visões dos corpos e da cidade de São Paulo<sup>101</sup>, em sua periferia e em seu centro, desviando-se das perspectivas totalizadoras e admitindo o grotesco sem o julgar. Fazendo ver nesse grotesco sua face insuportável, sem ser condescendente, sem paternalizar o pobre. Cena salutar do filme como ilustração desse enfoque sem romantismo da favela e do pobre é aquela em que um garoto pobre, habitante da favela da margem do rio Tietê, leva um carrinho com objetos que deve ter catado para vender. Ao ver o homem de terno (Benvenuti) que circula por ali, lhe dirige uma careta. Aderindo ao grotesco, Candeias não faz apologia dele. O grotesco simplesmente existe e deve ser apresentado. E o grotesco pode atrair, apesar da repulsa inicial que provoca. Este momento da atração pode ser porta de entrada para novas configurações estéticas e novas configurações de vida. Afinal: “o grotesco não foi compreendido nem apreciado de acordo com seu valor, nem encontrou um lugar no sistema estético”. (BAKHTIN, 1987, p.39). Pode-se pensar como o cinema opera esse grotesco, sem apelar para o grotesco que visa apenas um efeito, efeito sem operação crítica. No caso de *A margem*, o grotesco está a serviço de um procedimento que abala platéias “domesticadas”.

<sup>100</sup> Para uma visão contrária à figura romântico-nacionalista do Aleijadinho, ver *O aleijadinho e o aeroplano*, de Guimaraes de Grammont.

<sup>101</sup> Para Jairo Ferreira, Candeias era um dos “raros cineastas brasileiros a andar a pé por sua cidade” (FERREIRA, 1986, p.50).

## 19- Os diários de Carolina como abertura para uma literatura “popular modificada”

Tanto *Quarto de despejo* quanto o segundo volume dos diários, *Casa de alvenaria*, interessam a esta tese enquanto lidos como escrita literária; é importante, para uma revisão do panorama artístico dos meados do século XX, tratar essas narrativas diarísticas como amostra significativa de que a literatura também se integra ao espaço híbrido da cultura popular modificada. O procedimento estético que Carolina engendra em seus diários é o de fundação de uma nova escritura. Vejo, em seu procedimento, similitude com o que Gilles Deleuze comenta no primeiro capítulo de seu livro *Crítica e clínica*, no qual descreve a literatura como “um devir-outro da língua, uma minoração, uma minoração dessa língua maior”. (DELEUZE, 1997, p.15).<sup>102</sup> Acredito que a emergência dessa escritura ocorra, nos livros de Carolina, através da possibilidade de construção, por intermédio da materialidade da língua, de uma narrativa que opera um deslocamento da fala do pobre, do marginal como vítima, para outro lugar “... Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais”. (JESUS, 1960, p.55). O deslocamento ocorre de modo a situá-la na fronteira entre a oralidade informal e uma formalização estético-crítica. O pobre e o marginal, na narrativa de Carolina, não serão somente vítimas. Eles também possuem desejos e reivindicações que se colocam. No diário, observa-se a voz do pobre marginalizado escapar da atitude subalterna e elevar-se à posição de enunciador de linguagem artística, através de uma combinação peculiar do coloquial (pouco obediente à gramática) com fragmentos de certa tradição literária convencional, divulgada em antologias escolares.

Em seu ensaio “Quem trabalha como eu tem de feder”, inserido no livro *Ensaio de possessão (irrespiráveis)*, Ana Cristina Chiara, experimentando a potência crítica da falsificação proposital das escritas de si, forja uma carta ao filósofo Gilles Deleuze, onde evoca a cena imaginária do encontro entre esse intelectual francês, ela própria, a ensaísta brasileira, e Carolina Maria de Jesus.

---

<sup>102</sup> Para uma leitura do assunto abordado, ver o texto “Quem trabalha como eu tem de feder” in: *Ensaio de possessão- irrespiráveis*. Neste ensaio, Ana Chiara, dialogando com o pensamento de Deleuze, equipara Carolina a escritores da linhagem de Clarice Lispector.

Um dos objetivos dessa reunião insólita pode ser identificado como uma estratégia de quebra de preconceitos para inclusão dos diários da favelada semi-alfabetizada, que, no entanto, operava esteticamente sobre a linguagem, no campo do pensamento sofisticado e da arte erudita. Ana Chiara apropria-se do choque de concretude, presente na escrita de Carolina, que dramatiza com precisão o efeito da arte sobre a sensibilidade do receptor, com o propósito de mostrar que, via estética de construção do saber se dá através da manipulação do material da obra – cores, formas, sons ou, no caso de Carolina, ritmo e impacto semântico-contextual das palavras. Assim, em vez de supor um diálogo entre as três figuras estranhas reunidas, na cena, o ensaio crítico delineia os contornos de seus corpos. Num estilo assumidamente contaminado pela crueza da escrita diarística da mulher do povo, passa-se a engendrar, na crueldade da tensão verbal, a luta política pela desconstrução das hierarquias da arte e do pensamento. Pela intercessão forte do filósofo, a literatura questionadora de Carolina é retirada de seu gueto e passa a confrontar-se com as intervenções rebeldes de artistas e pensadores.

O corpo da negra, tenso e magro, meu corpo frouxo, meu corpo frouxo e expectante e o seu, *dear* Deleuze, concentrado e crepuscular. Suas unhas podiam ameaçar minha pele sensível, mas não a curtida pele da negra. Seu corpo, *my dear*, fede um pouco a mofo, a cinzas, a civilização. O da negra exala o cheiro dos esgotos a céu aberto, odor de carne podre, a viande putrefata do seu pintor preferido. (CHIARA, p.38).

Através de Carolina produz-se uma literatura que, acreditando no poder do impacto violento da escrita para desestabilizar a passividade da leitura habitual, faz uma aposta na força desestabilizadora da violência: “... hoje eu fiz almoço. Quando tem carne...eu fico mais animada. Mas, quando é polenta eu já sei que vou ter complicações com as crianças”. (JESUS, 1960, p.56). Tento, através do trecho acima, apresentar a violência de Carolina por uma ótica diferente. A violência do texto de Carolina está na maneira como ela vai apresentar esses fatos sobre os quais parece ser impossível escrever, tirando o leitor de sua posição confortável. Sempre, em seu estilo de frases curtas, diretas, como se fosse um texto jornalístico, mas com um resultado estético bem diverso daquele que o jornalismo geralmente traz, Carolina consegue fugir da simples descrição dos

fatos, criando sua poética original: “...está chovendo. Eu não posso ir catar papel. O dia que chove eu sou mendiga. Já ando mesmo trapuda e suja. Já uso o uniforme dos indigentes”. (JESUS, 1960, p.61).

## 20- A exploração experimental das várias possibilidades de espaços marginalizados

Existem dois problemas que estão no centro da discussão em torno de obras que escapam a uma visão mais tradicional da arte, visão que acaba, muitas vezes, por reduzir determinados objetos artísticos à categoria de “primitivos”. O primeiro problema é não dispor de instrumentos para efetuar uma leitura de obras que abalam os próprios alicerces nos quais estão firmados os dispositivos teóricos dos quais dispomos. O segundo é que o uso de dispositivos teóricos que não são adequados para ler essas obras causa sua má interpretação e conseqüente esquecimento, até que elas venham a ser resgatadas por leituras adequadas à sua materialidade. Há muito pouco material teórico disponível, que sirva de embasamento para a construção de um novo aparato crítico sobre *A margem* e sobre todo o cinema de Ozualdo Candeias. E esse acervo crítico existente geralmente associa o cinema de Candeias com o Cinema Marginal<sup>103</sup> pela ótica da visão modernista da crítica cinematográfica, sem problematizar determinadas questões próprias ao seu cinema.<sup>104</sup> É um fenômeno correlato ao de seus colegas “marginais” do período, mas nele me parece mais intenso. Seu filme, na época, teve pouca repercussão junto ao público, ficando somente uma semana em cartaz, tendo estreado em dois cinemas da capital paulista: O Cine Marabá e o Cine Ipiranga. De fato, não se poderia esperar algo muito diferente.

A outra forma de influência do tempo histórico sobre uma obra de arte é nos aspectos que envolvem a materialidade do objeto artístico. Refiro-me aqui às condições técnicas que tornam possíveis determinadas manifestações materiais da arte. O cinema, como arte que depende de um nível alto de técnica e de

---

<sup>103</sup> No livro *História do cinema brasileiro*, organizado por Fernão Ramos, este não concorda com os que alinham Candeias entre os integrantes do Cinema Marginal, mas suas análises sobre o cineasta acabam presas às mesmas matrizes sociológicas que norteiam boa parte dos escritos sobre cinema no Brasil.

<sup>104</sup> A revista eletrônica de cinema Contracampo, em seu número 25, publicou um dossiê sobre Ozualdo Candeias que busca novos caminhos para a compreensão da filmografia do cineasta. Pode ser consultado em: [www.contracampo.com.br/25](http://www.contracampo.com.br/25). Sobre a recepção crítica do filme à época, o qual foi muito bem recebido por um grupo da crítica cinematográfica menos conectado às questões nacionalistas pensadas pelo Cinema Novo, ver o artigo “A fabricação do mito *A margem*”, escrito por Daniela Pinto Senador, in *Estudos de cinema Socine IX*, organizado por Rubens Machado Júnior, Rosana de Lima Soares e Luciana Corrêa de Araújo. É interessante notar, neste artigo, como o filme foi bem recebido por um grupo de críticos conservadores, contrários ao Cinema Novo, que louvaram o “apuro artístico” da obra, a “simplicidade” de seu realizador e a sua pertinência na “documentação” da realidade social da favela do Tietê.

tecnologia para ser realizada<sup>105</sup>, é o melhor exemplo dessa interferência do estado de desenvolvimento tecnológico de uma sociedade na produção de seus objetos artísticos. Uma circunstância que se exprime no produto final de qualquer filme. Os elementos materiais de produção jamais devem ser dissociados da análise de um filme. É necessária uma mínima compreensão dos elementos que interferiram na realização do filme que se analisa, como pano de fundo para a manifestação da materialidade que vem a produzir um real que possa ser interessante. Em primeiro plano, esses elementos materiais (o equipamento disponível para a realização do filme, a luz na qual ele foi filmado, etc.) em conjunção a outros como os atores, o cenário, o som ambiente, produzem aquilo que chamamos cinema. Logo, qualquer análise de um filme, antes de tratar de questões sociológicas, históricas, econômicas, políticas, etc. deve atentar para o que há de potente (ou não) na manifestação de materialidade no filme em análise. Essa materialidade é que produzirá o veículo para quaisquer idéias que um filme contiver.

No caso de *A margem*, as condições materiais que Candeias e sua equipe possuíam para a realização do filme não eram as mais auspiciosas. E suas idéias sobre o que devia ser filmado, da maneira como ele desejava, também não o ajudavam muito a conseguir dinheiro para realizar seu filme:

Eu sabia que ninguém ia me dar um longa de graça. Então fui juntando dinheiro, juntando gente aqui e ali, e resolvi fazer um filme do meu jeito, rompendo regras rígidas do cinema. Uma delas era: não filmar exterior sem sol. Eu filmava exterior de qualquer jeito- nublado, cinzento. (CANDEIAS in COUTO, Folha de São Paulo, Ilustrada, página 5, 1 de junho de 1993, apud TELES, 2006, p.140).

*A margem*, então, reflete a falta de condições materiais para sua realização. Mas o desafio que Candeias enfrentou com sucesso foi o de transformar essa carência de condições materiais em matéria-prima criativa para seu filme. Um exemplo foi a realização de filmagens em exteriores, mesmo com os dias nublados, contrariando uma orientação técnica relativa, imagino, à questão da baixa sensibilidade dos

---

<sup>105</sup> Nos dias de hoje, com o cinema digital, o panorama é diferente em relação ao que existia nos anos 1960. O cinema já não exige tamanho domínio da técnica. No entanto, permanece sendo uma arte que exige uma disponibilidade financeira maior do que todas as outras, com exceção da arquitetura, talvez, para se ter acesso ao mínimo de equipamentos que permitam a realização de um “filme” em digital.

negativos utilizados por Candeias na realização do filme.<sup>106</sup> O efeito gerado é certa asfixia do ambiente, das locações por onde perambulam os personagens do filme.

É o filme de alguém que deseja ser violento de uma maneira radical, já que vai exprimir sua violência, sua violência estética, através de procedimentos bastante distintos dos convencionais. Pode, por esse aspecto, receber a denominação de marginal.

No entanto, pesquisando sua repercussão junto aos poderes estatais da época, descubro que foi um filme muito bem recebido. *A margem* ganhou não só o prêmio do INC (Instituto Nacional de Cinema), autarquia federal encarregada, à época, do fomento à atividade cinematográfica no país, mas também um prêmio do Governo do Estado de São Paulo. Acho que muito dessa recepção favorável do filme, à época, vem de uma concepção acanhada do que seria política e um filme político. Como *A margem*, aparentemente, não é um filme político (na verdade é um filme profundamente político, só não é militante) a censura voltava-se para um cinema mais diretamente militante, o Cinema Novo. Se *Terra em transe*, longe, também, de ser um filme diretamente militante, podia ser mais facilmente identificado com a militância de esquerda existente à época no Brasil, *A margem* passava, de acordo com as concepções estéticas e políticas existentes, como um filme bem-realizado que tratava de problemas sociais existentes no Brasil, sem desejar efetuar uma revolução política que viesse a derrubar o governo ditatorial.

A palavra “margem” pode, inicialmente, ter duas acepções, e ambas se aplicam ao filme de Ozualdo Candeias. Posso pensar em margem como uma localização, um espaço que está situado longe do centro, em oposição a este. Outra é a margem como trecho de terra que delimita o espaço pelo qual corre um rio. E, além do uso freqüente do cenário fluvial, o que mais pode ser encontrado no filme de Candeias são personagens em permanente fluxo, permanente movimento. Este movimento se dá, principalmente, no interior dos planos. Não é somente o caso dos personagens estarem ora em um lugar e, em outro tempo dramático, já terem se deslocado para outro espaço distante. O que ocorre, em *A*

---

<sup>106</sup> Não obtive tempo para pesquisar maiores informações relativas a esses detalhes técnicos do filme. O diretor de fotografia do filme, Belarmino Mancini, provavelmente já faleceu, havendo poucas informações sobre outros trabalhos que tenha realizado antes ou depois de *A margem*.

*margem*, é um ininterrupto movimento dos personagens dentro dos planos. Esse fluxo me parece ser um dado fundamental do filme, que, em conjunto com a quase ausência de diálogos, traz a ação para o nível do quase puramente físico, nível que pode ser compreendido como da superfície, de uma suposta (falsa) superficialidade.<sup>107</sup> Trata-se de um filme constituído por séries de fluxos, primeiramente, através dos espaços vizinhos ao rio Tietê e sua favela. E, num segundo momento, pelo centro frenético da cidade de São Paulo.

Os personagens condenados a andar sem rumo são a configuração que a imagem cinematográfica produz de uma espécie de homem marginal, que não encontra morada definitiva em nenhum espaço fixo. Ele precisa percorrer territórios de uma cidade<sup>108</sup>, como em *A margem*, de um país, ou mesmo do mundo, para buscar, mesmo que de maneira transitória, alguma satisfação de suas necessidades materiais, espirituais, não importa.

Existe um erotismo neste saturniano, na melancolia do homem moderno, erotismo que, para Agamben, está na raiz da questão melancólica:

É curioso que essa constelação erótica da melancolia tenha tão tenazmente passado despercebida aos estudiosos que procuraram delinear a genealogia e os significados da *Melancolia* dureriana. Toda interpretação que prescindia da fundamental pertinência do humor negro à esfera do desejo erótico, por mais que possa decifrar uma a uma as figuras inscritas à sua volta, está condenada a passar ao largo do mistério que se plasmou emblematicamente nessa imagem. Só se compreendermos que se situa sob o signo de Eros, podemos conservar e, ao mesmo tempo, revelar seu segredo, cuja intenção alegórica está inteiramente subentendida no espaço entre Eros e os fantasmas. (AGAMBEN, 2007, p.42).

O melancólico apresenta erotismo excessivo; assim, esse desejo, constantemente insatisfeito, revela a característica fantasmática de seu objeto. Tal erotismo está presente em *A margem*. A personagem feminina negra do filme, constituinte do primeiro casal, abusa desse jogo erótico, antes da morte do noivo e seu auto-exílio

<sup>107</sup> Para um desenvolvimento do tema, ver *Lógica do sentido*, de Gilles Deleuze. Neste livro, que distingue as diferentes posições dos pensadores, levando em conta a relação que cada um estabelece entre 'corpo' e 'linguagem', põe-se em confronto a escrita de Artaud -- determinada a afetar, desfigurar as palavras como se fossem corpos -- e a construção de humor de Carroll, em *Alice no país das maravilhas*, que joga com as palavras sem afetar sua materialidade. O primeiro explora a profundidade (dos corpos) enquanto o segundo traz a operação do sentido para a superfície (da linguagem).

<sup>108</sup> Nesse sentido, a tese de doutorado de Ângela Aparecida Teles: *Cinema e cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92)*.

no vestido de noiva. No jogo do erotismo, parece estar uma possibilidade de saída para os personagens de *A margem*.

Ozualdo Candeias me parece sempre muito pouco interessado em documentar, no sentido de apresentar uma visão de algo que possa ser lido como documento histórico. Ele está interessado em constituir uma poética que se dá nessa aproximação da câmera com seus personagens destituídos de história, de enredo, mas plenos de vida, de pulsões. Uma das leituras comuns sobre *A margem* é que Candeias teria conseguido obter o efeito de proximidade, de irmandade, que está presente no filme, nas relações da câmera com os personagens, graças a sua origem humilde. Retorna a questão do primitivo, do homem “inculto” que realiza um filme “sofisticado”. Esta questão só interessa até determinado ponto. Mais importante é tentar compreender porque ela acaba sendo tão comentada, tão analisada. Talvez o cinema possa engendrar um tipo de discurso que possui uma maneira de se apresentar diferente daquela da literatura, mais semelhante à oralidade dos antigos narradores de histórias. No caso de *A margem* Candeias é empírico e concreto, acreditando na imagem como meio de veiculação de tal pensamento.

## 21- A escrita de Carolina em linha de fuga dos padrões ideológico-crítico convencionais

Em setembro de 1961 é publicada a segunda narrativa literária de Carolina Maria de Jesus, *Casa de alvenaria*, que possui o curioso subtítulo *diário de uma ex-favelada*, o qual dialoga com o subtítulo de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. O livro nem de longe repetiu o sucesso de *Quarto de despejo*, tendo apenas uma única edição, que vendeu somente 3.000 exemplares. Mas é importante pelo estilo único de Carolina e por ser uma narrativa de ascensão social que problematiza os locais de produção de cultura. A narrativa de *Casa de alvenaria* põe em cheque a questão da produção de cultura tendo como pano de fundo o conflito de classes, o choque entre discurso popular e de elite que, nos anos 1960, no Brasil, mostrava os primeiros sinais de hibridação mais intensa graças aos veículos de comunicação de massas. Carolina vinha para ocupar um espaço que ia se criando e hoje é preenchido por artistas como os Racionais Mcs.<sup>109</sup> Mas, em sua época, ela talvez tenha sido prematura. Ou mesmo uma grande pioneira.

A edição segue o mesmo molde daquela de *Quarto de despejo*, tendo sido organizada novamente por Audálio Dantas. No prefácio de *Casa de alvenaria* Audálio anuncia suas intenções acerca da edição do livro. Ele comenta suas reportagens para o jornal *Folha da Noite* feitas na favela do Canindé e de como, em meio a elas, descobriu Carolina e seu diário. Conta como, através do dinheiro ganho com a edição de *Quarto de despejo*, Carolina pôde deixar a favela do Canindé, o “quarto de despejo”, e partir para a sala de visitas, a “casa de alvenaria”, em referência à casa que ela comprou em São Paulo com o dinheiro ganho na edição do livro. O prefácio também anuncia quais as intenções do editor para com Carolina após a publicação de *Casa de alvenaria*:

Agora você está na sala de visitas e continua a contribuir com este novo livro, com o qual você pode dar por encerrada a sua missão. Conserve aquela humildade, ou melhor, recupere aquela humildade que você perdeu um pouco-----

---

<sup>109</sup> Nos dias de hoje é muito mais simples ao artista da periferia produzir e divulgar sua produção junto a seu público do que na época de Carolina. Além disso, a cultura popular de matriz não-folclórica já encontra valorização inclusive na academia, o que contribui para a diminuição dos preconceitos do público em geral em relação a determinado tipo de produção artística originada, principalmente, nas periferias das metrópoles brasileiras.

- não por sua culpa--- no deslumbramento das luzes da cidade. Guarde aquelas “poesias”, aqueles “contos” e aqueles “romances” que você escreveu. (DANTAS in JESUS, 1961, p.10).

Ou seja, da perspectiva conservadora do jornalista, a função de Carolina, em meio ao panorama social e artístico do Brasil à época, não era ser uma nova escritora de sucesso apreciada pelo seu trabalho literário e, sim, apenas uma ex-moradora da favela que havia conseguido deixar a pobreza e feito uma poderosa denúncia contra a situação de vida daqueles que viviam no mesmo ambiente que ela. Carolina não se definiria como artista e sim como instrumento de denúncia e ação social.

*Casa de alvenaria* inicia-se com Carolina de Jesus, em Maio de 1960, ainda morando na favela do Canindé e sem dinheiro para comer direito: “Levantei às cinco horas para preparar as roupas dos filhos para irmos na Livraria. Não vou fazer café porque não tenho açúcar nem dinheiro para o pão”. (JESUS, 1961, p.11). Nesta segunda narrativa literária de Carolina a presença dos elementos da cultura erudita será muito mais sentida. Ela está se afastando da favela onde morava, da margem, em direção ao seu sonhado centro, a sala de visitas, a região da periferia de São Paulo onde irá comprar sua casa, sair da miséria, realizar o sonho tantas vezes expresso em *Quarto de despejo*. Mas seu contato com uma esfera sócio-cultural bastante diferente da sua não se dará sem conflitos, sempre expressos pela escrita de frases curtas de Carolina, frases vanguardistas à sua maneira.

Quando Carolina de Jesus começa a receber o dinheiro da venda dos exemplares de *Quarto de despejo*, sua situação financeira melhora e ela já pode ir ao açougue escolher o tipo de carne que deseja comprar: “Fui no açougue. Escolhi um pedaço de carne. Tinha muito nervo. Graças a Deus hoje eu estou em condições de escolher a carne que eu quero”. (JESUS, 1961, p.17). A importância dos aspectos materiais nas narrativas de Carolina pode ser notada em detalhes como quando ela comenta sobre os nervos da carne que ela compra no açougue. Afinal, antes ela comia mesmo carne achada no lixo. Então, é fundamental destacar o quanto existia de grotesco, de pútrido e, ao mesmo tempo, de belo no tipo de no estilo de escrita construído por Carolina, estilo adequado a materializar, pela crueza do vocabulário e sintaxe – muitas vezes tensionados pela inserção de

figurações ora convencionais, ora inusitadas --, a situação de miséria vivida pela diarista e por seus personagens. O lado pútrido é expresso em linguagem capaz de produzir efeitos de beleza, através das estratégias de composição textual usadas para focar os assuntos abordados por Carolina, num misto de violência e delicadeza. Ao mesmo tempo, se, no primeiro diário, ela constantemente mencionava as pequenas quantias de dinheiro que conseguia ganhar com suas idas diárias às ruas para catar lixo, em *Casa de alvenaria*, sempre destaca as quantias recebidas pela venda de seu livro, dessa vez bem maiores do que as que recebia quando catava papel. A reiterada menção à fome se amplia numa maior consciência da dimensão econômica da vida.

Mas o que mais transparece em *Casa de alvenaria* é o choque ocorrido na migração de Carolina da favela miserável em que vivia para um bairro simples, mas com as mínimas condições de vida. Um local onde os hábitos e as pessoas “civilizadas” que Carolina admirava tanto em *Quarto de despejo* muitas vezes se voltam contra ela, tal como é relatado no diário. Ao mesmo tempo, Carolina vira uma celebridade midiática e isso também passa a afetar suas relações com aqueles que a cercam: “Vou na Livraria receber o dinheiro do livro (...) Quando cheguei na Livraria fiquei na porta esperando o reporter. As pessoas que passava parava para falar-me e perguntar quando é que vai sair o meu livro”. (JESUS, 1961, p.29). De seu lugar conservador e desejoso em poder controlar sua pupila, Audálio Dantas comenta, no prefácio, que a fama recém-conquistada havia feito Carolina mudar sua personalidade. De minha parte, prefiro enxergar tal fenômeno como desejo de ascensão sócio-cultural próprio de quem é oriundo das camadas populares. Tal movimento escapa à mediação, muitas vezes autoritária, daqueles intelectuais da esquerda mais tradicional.

O choque entre Carolina e o novo ambiente que a circunda após seu sucesso e a mudança para um espaço mais urbanizado se evidencia em variados episódios que são narrados no decorrer de *Casa de alvenaria*. O centro do choque entre Carolina e sua nova situação de escritora reconhecida e moradora de uma casa de alvenaria está na sua relação com o jornalista Audálio Dantas. Agora que Carolina tem dinheiro, Audálio Dantas trata de cuidar para que a ex-favelada não o gaste excessivamente, atendendo aos pedidos e convites que chegam de todos os lados, muitas vezes feitos com a intenção de ludibriá-la. Mas Carolina não aceita a

tutoria de Audálio, a quem se refere como “o repórter”. Seus conflitos são constantes, principalmente no que diz respeito à questão financeira. O que Audálio deseja para Carolina não é o mesmo que ela deseja: “Xinguei o reporter. Aquele cachorro podia comprar uma casa limpa para mim (...) Eu não queria esta casa mas o reporter predominar”. (JESUS, 1961, p.125).

No contexto dos anos 1960, Carolina interessaria como porta-voz de um projeto brasileiro de esquerda que, por um lado, subestima aspectos contraditórios da expressão popular como os que seus textos apresentam e, por outro, não deseja instaurar um processo de luta que envolva mudanças revolucionárias através da violência. Um dos interesses das narrativas de Carolina é ver como justamente ela consegue driblar, mesmo os diários tendo sido fruto de um processo de edição, a missão de militante que lhe foi atribuída.

Carolina, com sua escrita que funde as marcas da oralidade a suas influências literárias, basicamente os autores românticos que leu durante os poucos anos em que frequentou os bancos escolares, é uma observadora arguta dos pequenos (mas determinantes) aspectos do cotidiano. Nisto, ela se assemelha a uma cronista, na melhor tradição daqueles existentes nos periódicos brasileiros à época.<sup>110</sup> Os seus momentos de enfoque do cotidiano, quando não está encenando o personagem de escritora militante dos direitos das populações pobres, são o que há de mais significativo em *Casa de alvenaria*:

Recebi visita de uns pretos do interior e outros de São Paulo. Umas pretinhas vieram visitar-me. Uma é pintora e aconselhou-me a alisar os cabelos.

- Os jornalistas não deixam.
- Credo! A senhora obedece-os?
- Quem não obedece não triunfa.

O senhor Rubens, o cantor, veio visitar-me. Queixou-me que sua esposa é indelicada para ele.

- Vivo ao seu lado por amor aos meus filhos.

Disse que ele é quem prega os botões quando caem. Ele ergueu a cabeça fitando o teto com a voz amargurada:

- Se eu pudesse sumir... Mil vezes morrer do que viver assim.

Ele despediu-se. Ia saindo quando a cama quebrou-se, porque três senhores estavam sentados. (JESUS, 1961, p.127).

<sup>110</sup> A crônica, gênero ligado à observação do cotidiano vertida para matéria literária, contava, na época, no Brasil, com grandes nomes que militavam na imprensa diária: Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector e outros. Tais nomes faziam uma interseção entre literatura e jornalismo. De certa maneira os diários de Carolina, principalmente os dois primeiros, já que o *Diário de Bitita* é escrito como narrativa de memórias, cumprem esta função.

Neste trecho, retirado de um simples encontro cotidiano que Carolina teve em sua residência com um grupo de pessoas que a visitava, se pode vislumbrar a capacidade da autora de entender o mundo que agora a rodeia como escritora de sucesso. Um escritor de sucesso deve estar preso a determinados esquemas que façam parte de sua imagem, para que ele possa ser vendido pelos seus editores, tal qual um produto. Como Carolina era uma escritora que deveria denunciar a miséria e o sofrimento dos pobres e dos negros (o que ela acaba por fazer em suas narrativas), é necessário que ela tenha uma imagem física condizente e honre sua negritude utilizando um cabelo que a identifique com sua gente. É o mesmo procedimento identitário a que os negros dos anos 1970, que começaram a cantar a *soul music* americana como forma de rebeldia e protesto, viram-se constrangidos. Dizia-se que eles deveriam cantar samba, que o samba representava a identidade brasileira, que a *soul music* era algo estrangeiro e que significava conformismo frente a uma imposição cultural. Mas, na verdade, naquele momento, significava justamente o contrário. O samba já estava tão incorporado ao processo do nacional-popular, era uma expressão tão domesticada que não fazia mais muito sentido ser rebelde através deste tipo de expressão musical. O mesmo se dá com Carolina, que deseja outro terreno de expressão que não aquele que lhe é imposto pelos intelectuais e a mídia da época.

## 22- Corpos em movimento – a arte da câmera em *A margem*

O local que Candeias escolheu como locação para seu primeiro longa-metragem talvez ainda esteja lá, com outra feição em relação àquela mostrada por ele em 1966<sup>111</sup>. Não é apenas uma questão de modificação das características dos locais filmados por Candeias há quarenta e cinco anos. Esse tipo de locação, a periferia, a margem, são locais destinados a desaparecer. Ao menos desaparecer dos olhares do centro (ao ser filmado em *A margem*, o centro é retratado de outra maneira, pois possui outra lógica de organização do espaço-tempo). É uma opção política que tem a ver com determinadas imagens que devem ser vistas. Ou não. Toda margem precisa ser removida, eliminada, ou, ao menos, domesticada. É justamente essa operação estratégica de eliminação e domesticação desses espaços e das pessoas que nele habitam que Candeias recusa ferozmente. Sua política de resistência concretiza-se na escolha da perspectiva marginal. O que ele deseja, ao enquadrar os personagens que percorrem os espaços de seu filme, é dar a esses personagens estatuto de pessoas capazes de percorrer quaisquer caminhos sozinhas. A estratégia visual que Candeias utiliza para esse fim é valorizar de maneira completa os corpos de seus personagens.

A maneira como Candeias trabalha esses corpos é absolutamente renovadora diante do que se fazia no cinema brasileiro e, vista nos dias de hoje, quando a exposição do corpo já se tornou algo trivial, ainda impressiona de uma maneira muito violenta. Sempre ouvimos falar que o teatro é que seria a arte do corpo, do corpo do ator. Isso é um lugar comum, o corpo no teatro, na dança, corpos muitas vezes tão perfeitos que chegam a ser opressivos. Mas *A margem* traz essa dimensão do corpo do teatro para o cinema. Não a dimensão dos corpos perfeitos, isso não interessa a este filme. O que ele deseja é revelar corpos verdadeiros através de uma configuração de câmera e de montagem que traga esses corpos da condição de invisíveis para a condição de máxima visibilidade. O corpo de quem vive numa periferia como a revelada no filme deve ser mantido escondido. É um corpo que envergonha. Candeias vai em direção oposta. Ele não

---

<sup>111</sup> Fábio Raddi Uchoa, em sua dissertação de mestrado *Cidade e deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias*, diz que teve acesso, em sua pesquisa, à tabela de filmagens anexada ao roteiro do filme, indicando como data de sua filmagem os meses de outubro e novembro de 1966.

tem a menor vergonha de mostrar o corpo de seus personagens. A atriz negra (Valéria Vidal) desnuda seus seios logo na primeira meia-hora do filme. Ela adora seu corpo e o estilo narrativo do filme sabe como representar tal corpo sem torná-lo vulgar. Ele não é pudico, característica muito presente entre os filmes dos cineastas do Cinema Novo no mesmo período, talvez herança da formação universitária de classe-média que esse universo de diretores possuía.<sup>112</sup> Mas também não é banalizado, ele não deseja a pornografia. Deseja apenas valorizar aquele corpo pelo que ele pode ser, pelo seu potencial plástico e político.

Os corpos, na narrativa de *A margem*, funcionam como uma linha de fuga para qualquer espécie de aprisionamento dos sentidos pela lógica produtiva do capitalismo. Os corpos de Candeias não estão ali para produzir. Eles estão ali para serem admirados, serem gloriosos, participarem do “jogo, perda, desperdício e prazer: isto é, erotismo enquanto atividade que é sempre puramente lúdica, que não é mais que uma paródia da função de reprodução, uma transgressão do útil, do diálogo ‘natural’ dos corpos. (SARDUY, 1979, p.78). O corpo, no cinema, é uma construção da organização de imagens que o cineasta coleta com sua câmera e vai ordenando, primeiro através da escolha do material bruto que filma, no qual ele já dá algum recorte para os corpos, escolhendo quais ângulos desses corpos lhe interessam. Em uma segunda etapa, esses recortes serão novamente configurados na montagem. O corpo, no cinema, é sempre uma coleção de fragmentos, de colagens, a reunião das várias informações visuais, que, organizadas pelo filme, constroem um corpo e suas ausências. A grande ausência no filme de Candeias é a do corpo da morte, que apenas “vemos” fora de quadro, supostamente dirigindo o barco que navega pelo rio Tietê.

A coleção de corpos que Candeias apresenta é admirável, pela maneira nova como suas presenças irrompem, maneira que, ainda nos dias de hoje, assusta

---

<sup>112</sup> Para uma análise da presença da questão da classe média entre os diretores do movimento do Cinema Novo ver o livro *Brasil em tempo de cinema*, de Jean Claude Bernardet. Mas a questão permanece presente nos dias de hoje, quando o cinema brasileiro ainda sente certa vergonha em ser... brasileiro, latino-americano, periférico, pobre. Por outro lado, com o esgarçamento das fronteiras entre os países, na esteira do processo da globalização, fica cada vez mais difícil pensar em cinematografias nacionais. Enfim, para uma análise do que eu entendo como um compromisso com uma determinada “qualidade” que só serve para domesticar o espectador e, ao final do processo, emburrecê-lo, muito presente no cinema brasileiro dos últimos quinze anos, ver: *Cinema brasileiro 1995-2005: Ensaio sobre uma década*, organizado por Daniel Caetano; *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*, de Luiz Zanin Oricchio e *Cinema brasileiro hoje*, de Pedro Butcher.

e traz admiração pela ousadia do filme. Primeiramente, Candeias desloca esses corpos dos espaços em que seriam comuns suas presenças. Todos estão na beira do imundo Rio Tietê, local de uma favela da periferia e de uma via expressa de automóveis, arcaico e moderno coexistindo num espaço paradoxal. Surge um homem de terno e gravata na margem do rio (Mario Bevenutti), figura absolutamente deslocada dessa paisagem que é um híbrido de rural e urbano. Não sabemos de onde veio nem o que faz ali. Os personagens do filme pouco falam. Suas ações são governadas por seus corpos. Os modos de expressão pela linguagem oral ou escrita, que possuem em nossa cultura *status* mais elevado do que os puramente corporais, físicos, não se fazem presentes em praticamente momento algum do filme. Há a substituição de um código mais bem estabelecido (a palavra) por outro mais bruto, mais coisificado (a imagem). Sempre que os personagens querem dizer algo, o fazem através de seus corpos. Frases, somente muito curtas, geralmente em tom afirmativo, incisivo. O que é para ser comunicado, não é para ser comunicado através de palavras.<sup>113</sup> No entanto, parece-me que *A margem* não tem medo de enfrentar um dos maiores fantasmas do cinema, que é o uso teatral da voz. Quando os personagens de *A margem* falam, eles falam com uma entonação épica, que não busca contato com a linguagem oral do dia-a-dia. Um exemplo é o primeiro momento em que há uma fala no filme, proferida pela personagem negra: “Como é cara, eu não estou agradando não?”. É uma fala coloquial, mas proferida com um nível de artifício, de impostação, que me soa como essa estratégia de artificializar o banal para extrair dele a maior força possível. E, o mais estranho de tudo, após essa fala, a mulher dá um chute no personagem engravatado e joga-o, de terno e tudo, no rio. Há uma espécie de rompimento de códigos, por intermédio dessa personagem popular, que é muito poderoso politicamente.

Na alternância de planos subjetivos que o filme efetua (toda a primeira parte de *A margem*, até aproximadamente cinquenta minutos de duração, momento no qual morre o personagem engravatado (Mário Benvenutti) é

---

<sup>113</sup> Nesse sentido, há aproximações de *A margem* com o cinema mudo. Não considero correta tal aproximação, já que o filme busca comunicar através das imagens, com o mínimo possível de diálogos, mas faz isso por opção. O cinema mudo, quase sempre, desejava falar, só não o fazia por falta de possibilidades técnicas. Logo, há aqui dois procedimentos estéticos diferentes.

composta por planos subjetivos<sup>114</sup>), nos quais se alternam os olhares dos personagens, são desenvolvidos jogos de poder e sedução que fazem parte do processo de violência que o filme desencadeia.

Esse jogo de sedução continua quando o casal formado pela negra e pelo engravatado está junto a uma velha construção abandonada e surge um andarilho, uma espécie de mendigo que parecia dormir no local. O casal está tirando a roupa. O andarilho joga um beijo para a mulher quando ela começa a descobrir os seios. Ela se vira para ele. É o momento da segunda fala do filme, novamente proferida pela mulher negra: “Nunca viu, não?” O tom é forte, autoritário, novamente. Há aí um jogo com o teatro épico que o filme executa muito bem. O teatro sempre foi considerado um inimigo do cinema, quase um oposto, mesmo. Tento pensar em termos diferentes. Lembro de Antonin Artaud e seu Teatro da Crueldade (1993), no qual o que se valoriza é antes a ação do que a palavra. Não que se pregue uma eliminação da palavra, mas ela deve ser retrabalhada, com o intuito de permitir um maior espaço para a expressão corporal, tornando essa expressão corporal no objetivo primeiro do teatro. A palavra ganha a concretude do corpo. Em *A margem*, vejo este procedimento do teatro (e do cinema) sendo pensado em termos visuais e materiais, primordialmente.<sup>115</sup> Cada um alcançando este objeto por intermédio das técnicas próprias a cada meio de expressão artística.

Os corpos de *A margem* estão sempre em constante perambulação, em busca de algum local que lhes dê acolhida, mas a perambulação não tem um destino planejado. Esse alvo predeterminado, enquanto indicador de progresso faz parte do mundo do capital, que só tardiamente aparece no filme. Ele irá surgir somente depois de uma hora de projeção, aproximadamente. Até esse momento, o espaço que nos é apresentado é o espaço da margem. A saída dos personagens do espaço da margem, no entanto, não se daria através de uma migração para o mundo do centro, do capital e seus valores, mas através, talvez, de uma

<sup>114</sup> Plano subjetivo, na linguagem cinematográfica, é aquele no qual a câmera busca representar o olhar de um dos personagens do filme, presente à cena que assistimos, ao invés de algum ponto-de-vista neutro. Há um filme americano de 1946, *Lady in the lake* (*A dama do lago*), de Robert Montgomery, que utiliza esse procedimento em todo seu desenrolar e, ao que parece, era desconhecido de Candeias na ocasião em que realizou *A margem*.

<sup>115</sup> Não trabalho com uma oposição entre cinema e teatro, mas, sim, com a possibilidade de uma aproximação entre as duas artes, no que tange à maneira de operar fenômenos materiais nas artes narrativas, através do uso dos espaços cênicos e dos corpos postos em cena.

possibilidade de vida mais libertária dentro do próprio espaço da margem, possibilidade que eles tentavam conquistar.

No entanto, me parece que *A margem* valoriza justamente este espaço do “fora”, das paisagens que não são aquelas que mais gostaríamos de ver. O que se trata aqui é da construção de um novo espaço a partir desses espaços de invisibilidade. Cabe discutir o que seriam esses espaços que *A margem* trabalha e como o filme realiza a constituição de uma nova dramaturgia que pode modificar a relação inicial que tínhamos com tais espaços.

A construção desse espaço dá-se através da maneira como Candeias recorta a cidade de São Paulo com sua câmera e sua montagem e da forma como ele recorta os corpos dos personagens inseridos dentro desse espaço da cidade. Logo no início do filme, já se vê uma paisagem que não é aquela com a qual se está acostumado em São Paulo. Um barco, uma canoa de aspecto envelhecido, navega pelo rio Tietê. Não há nenhuma preocupação em esconder esse lado da cidade, mas sim em mostrá-lo sem nenhuma espetacularização.<sup>116</sup> A paisagem está ali e a melhor maneira de dialogar com ela é recortá-la com a câmera.

A paisagem da margem, da periferia, é composta por edifícios em ruínas, abandonados, nos quais os personagens podem se entregar aos jogos, às brincadeiras sensuais, ou de qualquer ordem, sem maior sentido a não ser a própria dimensão do jogo. Logo em seguida, no entanto, a dimensão do trabalho é mostrada através de operários que carregam entulhos em carrinhos de mão, chegando até os pequenos casebres onde vive a população que habita aquele espaço. Saímos do terreno do jogo, entramos no terreno do trabalho. Um trabalho bastante distante do que se espera ver num grande centro urbano. Mas nunca o olhar para essas pessoas miseráveis é de pena. Aparece um vendedor de sorvete, fazendo a felicidade das crianças moradoras dos casebres. Interessante notar que, somente com quase vinte minutos do filme, aparecem sinais mais evidentes que o filme apresenta a São Paulo de 1966. Carros e caminhões cruzam a via expressa que passa entre as habitações da margem. Mas a personagem de Valéria Vidal logo traz a dramaturgia novamente para a chave do jogo, ao pedir uma maçã para

---

<sup>116</sup> Penso em determinados programas de televisão que mostram esses espaços marginais para causar uma indignação no cidadão. Parte-se do princípio de que esses espaços representam o mal e o mal deve ser eliminado.

um homem que está sentado à beira da rodovia. Candeias alterna registros mais distanciados, “documentais” (como quando o personagem de Mário Bevenuto olha para as pessoas sentadas à beira da rodovia) com *closes* nos rostos desses personagens “marginais”, sempre colocando o olhar através da câmera no mesmo nível que eles, nem abaixo nem acima. Isso dá uma dimensão da afetividade fundamental ao filme, em relação a seus personagens. *A margem* acredita em seus personagens, não os trata como caricaturas, *representando* um estereótipo de personagens pobres, nem procura fazer deles objeto sagrado de investigação, dando-lhes uma aura especial. E, como na primeira parte do filme, todos os planos são realizados em câmera subjetiva, isso estabelece um constante diálogo entre as experiências técnicas e as vivências dos personagens.

Quando a ação do filme se transfere para o centro da cidade, no entanto, há uma mudança no estilo do registro dos personagens pela câmera. Primeiramente, abandona-se a câmera subjetiva. É como se, no centro da cidade, não fosse mais possível filmar experiências. Parte-se, agora, para o registro de uma dimensão que não permite a proximidade exercitada na primeira parte. Se a comunicação dos personagens com aquela proximidade inicial, que existe no território da margem, não é mais possível, resta agora filmar de longe, afastar a câmera, tornar os personagens mais neutros, procurando entender (se isto for possível) seus caminhos pela grande cidade.

A modernidade tem a cidade como um tópico bastante importante na elaboração de suas narrativas. O trânsito do homem pela cidade e a maneira como ela reorganiza ou desorganiza seus pensamentos, sua experiência, é um tópico fundamental no pensar da constituição visual da cidade moderna. Indaga-se como o homem que por ela transita todos os dias é modificado por essa experiência. Para poder pensar como Ozualdo Candeias opera essa transmutação da experiência em seu filme é necessário retornar ao título de filme, com os vários significados que ele possa ter. O Brasil é um país à margem de certo ideal de desenvolvimento capitalista, ideal a que os personagens de *A margem* só poderiam aspirar, caso fosse essa sua prioridade, de uma maneira muito distante. No entanto, o filme não transforma esses personagens em vítimas de uma ordem econômica perversa, nem pretende ser, somente, um testemunho de uma situação econômica e social que faz desses personagens excluídos, ou marginais. A

*margem* trata seus personagens não como estranhos e sim como iguais. Não existe um desejo de falar do outro e sim um desejo de falar com o outro, buscar entrar na vida desse outro.

Vê-se, então, da margem do rio Tietê para o território da cidade de São Paulo nos anos 1960, o deslocamento a que são obrigados a fazer os que não possuem um local no qual consigam se fixar, tanto por questões econômicas quanto por outras questões. Questões que, muitas vezes, dizem respeito à falta de desejo em integrar-se num modo de vida hegemônico, tido como única forma de sobrevivência. Pode-se ter o desejo de ser “louco” e andar com uma flor na mão pelo Viaduto do Chá, pode-se desejar permanecer com um vestido de noiva, esperando um noivo que jamais irá retornar. Pode-se não desejar pertencer a um ambiente no qual as relações de poder se dão de maneira completamente perversa, esmagando qualquer possibilidade de construção satisfatória de subjetividade. Só não se pode aceitar que a única chance de encontrar um local no qual não seja necessário ser marginal (mesmo que um marginal feliz) seja através de um barco que leva para a morte. Nesta frágil articulação entre a presença material das forças vitais e uma busca do prazer como possibilidade de alguma redenção, redenção fora dos espaços em que se situa o filme, está o maior paradoxo de *A margem*.