



Nayhd Barros de Souza

**Vidas à deriva: sensibilidades, marginalidade
e imagens do urbano em Ozualdo Candeias**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues

Rio de Janeiro,
Agosto de 2017



Nayhd Barros de Souza

**Vidas à deriva: sensibilidades, marginalidade
e imagens do urbano em Ozualdo Candeias**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues

Orientador

Departamento de História - PUC-Rio

Prof. João Masao Kamita

Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Carlos de Azambuja Rodrigues

Escola de Belas Artes - UFRJ

Prof. Augusto Cesar Pinheiro da Silva

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 24 de agosto de 2017

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Nayhd Barros de Souza

Graduada em História pela Universidade Federal do Piauí e Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura pela PUC-Rio, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Ficha Catalográfica

Souza, Nayhd Barros de

Vidas à deriva: sensibilidades, marginalidade e imagens do urbano em Ozualdo Candeias / Nayhd Barros de Souza ; orientador: Antonio Edmilson Martins Rodrigues. – 2017.

132 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2017.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. História. 4. Modernidade. 5. Urbano. 6. Margem. 7. Morte. I. Rodrigues, Antonio Edmilson Martins. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

A meus pais e a minha avó.
A Ozualdo Candeias, pelos filmes.
E a todos que vivem nas margens.

Agradecimentos

Ao Prof. Antônio Edmilson Rodrigues pela orientação, paciência e confiança.

À CAPES, pelo financiamento.

Aos professores Marcelo Jasmin, Henrique Estrada, Regiane Mattos, Ronaldo Brito e Carlos Azambuja pelos ensinamentos partilhados durante o mestrado. E à Edna e Cláudio, pela assistência e simpatia.

Ao inesquecível professor Ricardo Benzaquen pela honra de ter sido um dia sua aluna. Grandes mestres nunca se vão.

Aos colegas de curso, pelas trocas e diálogos frequentes.

Às amigas que não posso deixar de citar: Sara, Luanna e Fernanda, muito obrigada pelas conversas e apoio incondicional.

Aos companheiros de trabalho que me ouviram incansáveis vezes falar sobre o mesmo assunto e entenderam.

À Gisele, pelo apoio e companhia durante as idas à biblioteca na reta final de produção do texto.

Às sempre presentes, Érika, Dioneide e L'hoanna, pela amizade e companheirismo que já passam de uma década.

A todos os familiares e amigos de Teresina, especialmente os mais solidários nos momentos em que precisei. Miura, Ytallo, Vanessa e Jadson, obrigada!

Às tias Rita, Irene, Sônia, Marilene, Doralice e Aparecida pelas inspirações cotidianas.

Ass minha avó, Cristinas, pela referência de luta, amor e força, e por terem sido as melhores avós do mundo.

A todos que me acolheram no Rio de Janeiro, fortalecendo uma rede de afeto com que posso contar sempre. Silvéria, Adão, Socorro e Josa, muito obrigada.

À minha afilhada, Anny, por ser um descanso na loucura de todos os dias e por me ensinar a ser uma mais alegre e paciente.

Aos meus pais e irmãos, Cintia e Said, pelo amor, preocupação e por acreditarem sempre em mim. Um amor que me inspira a ir mais longe.

E, como não podia deixar de ser, aos amigos e irmãos de coração, Bruna e Dom, pela presença e paciência, pelo companheirismo, generosidade e amor de sempre.

Eles estão no começo, no meio e no final desta travessia. Sem eles, este trabalho não seria possível. A vida no Rio não seria possível.

Resumo

Souza, Nayhd Barros de; Rodrigues, Antonio Edmilson Martins. **Vidas à deriva: sensibilidades, marginalidade e imagens do urbano em Ozualdo Candeias**. Rio de Janeiro, 2017. 132 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho investiga, por meio da análise do filme *A Margem* (1967), dirigido e roteirizado por Ozualdo Candeias, cineasta ligado à experiência criativa da Boca do Lixo, as sensibilidades e imagens do urbano construídas pela obra. Em meio a isso, busca-se entender como a experiência da marginalidade encontra-se figurada pelo mundo fílmico e pode orientar nosso olhar para diferentes vivências da cidade. A partir do diálogo entre o cinema e o saber histórico, pretende-se refletir sobre a problemática da modernidade e dos processos de modernização representados pela narrativa, no diálogo com as imagens do urbano e com a figura do marginal que vaga pelas beiras da metrópole. O filme dialoga com o imaginário sobre o urbano de seu tempo e desenvolve também um ponto de vista singular sobre a experiência urbana, suas tensões, fissuras e fragilidades. Em um primeiro momento, é entendido a partir da dimensão de objeto artístico, enredado em uma teia de relações que vão desde seu contexto de produção, incluindo as relações com o que viria a ser chamado de cinema marginal, até suas conexões com outras tramas narrativas do Cinema e da Literatura. No segundo capítulo, a partir da análise de sequências do filme, persegue-se as sensibilidades construídas pela obra, constituída por uma profunda conexão entre melancolia, amor e loucura. A ideia é perceber como esses afetos redimensionam as imagens de urbano e nos levam, inclusive a concluir a dimensão alegórica do filme. Por fim, no terceiro capítulo, conclui-se a análise da obra, apontando diferentes visões de cidade que conformam a experiência do homem urbano, representado pelo sujeito à margem perdido entre a vida e a morte, que vaga melancolicamente entre uma metrópole monstruosa e uma margem redentora.

Palavras-chave

História; Modernidade; Urbano; Margem; Morte.

Abstract

Souza, Nayhd Barros de; Rodrigues, Antonio Edmilson Martins (Advisor). **Drifting lives: Marginality, Sensitivity and images of urban in Ozualdo Candeias.** Rio de Janeiro, 2017. 132p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work investigates, through the analysis of the film *A Margem* (1967), directed and scripted by Ozualdo Candeias, a filmmaker linked to the creative experience of *Boca do Lixo*, the sensibilities and images of the urban constructed by the work. In this way, it is sought to understand how the experience of marginality is figured by the cinematic universe and can guide our look at different experiences of the city. From the dialogue between cinema and historical knowledge, we intend to reflect on the problematic of modernity and the processes of modernization represented by the narrative, in the dialogue with the images of the urban and with the figure of the marginal who wanders along the borders of the metropolis. The film dialogues with the imaginary about the urban one, elaborated in the time in which it was conceived and also develops a singular point of view on the urban experience and its tensions, fissures and fragilities. At first, the film is understood from its dimension of artistic object, entangled in a web of relations, ranging from its context of production, including the relations with what would come to be called marginal cinema, until its connections with other narratives of Cinema and Literature. In the second chapter, from the analysis of the sequences of the film, the sensibilities constructed by the work are pursued, constituted by a deep connection between melancholy, love and madness. The idea is to understand how these affections resize urban images and take us to conclude the allegorical dimension of the film. Lastly, in the third chapter, the analysis of the film is concluded, pointing out different visions of city that conform to the experience of the urban man, represented by the subject at the margin, lost between life and death, that wanders melancholically between a monstrous metropolis and a redemptive margin.

Keywords

History; Modernity; Urban; Margin; Death.

Sumário

Introdução	12
1-Modulações do olhar: entre teias e trilhas da <i>Margem</i>	19
1.1. Candeias: uma pequena história de uma vida em movimento	25
1.2. Candeias e o Cinema Marginal	30
1.3.Candeias: teias cinematográficas	35
1.4. <i>A Margem</i> e suas teias	39
2-Ecos do tempo: melancolia, loucura e amor em <i>A Margem</i>	50
2.1.Entre mistérios e sinais	55
2.2.Imagens da Melancolia	56
2.3.Um louco e uma flor	65
2.4. Imagens da Loucura	67
2.5. Histórias de amor e morte	73
2.6. Imagens de Eros	73
2.7. Sobre o silêncio e a incomunicabilidade	78
2.8. Sobre a dignidade e as margens	81
3-Entre a vida e a morte: fantasmagorias, marginalidade e figurações do urbano	84
3.1.A margem e a Cidade	87
3.2. Inferno: visões da urbe e do progresso	95
3.3. Purgatório: a margem é o limite	104
3.4. Paraíso: imagens da morte	113
4.Considerações Finais: a cidade em decomposição	123
5.Referências bibliográficas	126
6.Filmes	132

Lista de figuras

Figura 1 - As quatro personagens principais observam a mulher misteriosa nas margens	40
Figura 2 -A personagem de Valéria pede a flor ao jovem louco	40
Figura 3- A personagem de Valéria Vidal vaga com seu vestido de noiva pelas margens	41
Figura 4- Frame de <i>Limite</i> (1931), de Mário Peixoto	46
Figura 5 - A dança macabra em <i>O Sétimo Selo</i>	48
Figura 6- As quatro personagens são levadas pela mulher misteriosa	48
Figura 7- Umas das primeiras imagens do prólogo	59
Figura 8- De Chirico e seus vastos e demorados espaços. Reprodução de “O Enigma da hora”	61
Figura 9 - Um homem melancólico a vagar	64
Figura 10 - Uma noiva esquecida	65
Figura 11 - O fascínio da flor	69
Figura 12 - O jovem pede a benção ao padre	70
Figura 13 - O amor entre as margens	74
Figura 14 - Pessoas da cidade vistas do alto em <i>A Margem</i>	96
Figura 15 - Personagens perdidas na multidão da cidade	96
Figura 16 - O homem caminha e atravessa a ponte	105
Figura 17- Um padre ergue seu crucifixo	123

*É preciso tapar os buracos da tapeçaria, ou reaguntar
os fragmentos do vidro quebrado.*

Marguerite Yourcenar, *A eternidade o que é?*

*O tempo é um estado: a chama em que vive a
salamandra da alma humana.*

Andrei Tarkovski, *Esculpir o tempo*

Introdução

É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?¹

Nasci em um bairro periférico e cresci com a ideia de viver, de certo modo, à margem do que parecia ser um mundo diferente. Quando criança, passeava com meu pai pelos bairros centrais da cidade que se verticalizava e os prédios interrogavam-me, misteriosos. Ao sair de um bairro localizado na periferia e chegar ao centro, muitos sentimentos modelaram minha experiência. Era um misto de estranhamento e fascínio. Cresci assim interessada por viagens das mais diversas, e também conheci cidades perdidas na história e na literatura. Nesse ínterim, o bairro e a cidade em que vivia cresciam, como era de se esperar devido à vida globalizada e ao crescimento populacional. Um pouco à deriva e certamente uma viajante, fascinada pela ideia de deslocar-me de um ponto a outro, acostumada a frequentes mudanças de território, segui as trilhas de *A Margem*. Para aquele que caminha, importa mais a trajetória e o caminho do que o ponto final.

Viver tem muito de estar à deriva. Diferente de peregrinar, que já sabemos ser uma jornada previamente delimitada, com uma busca definida e mesmo um ponto de chegada, vagar é não ter destino específico e também não querer saber como aquele caminho acaba. É um movimento em suspensão, que desde o início não tem fim planejado. Flutuar pelas águas de um rio até o último momento.

Muito se falava da paixão de Candeias pela deambulação dos sujeitos que representava, pela vida nas margens das grandes cidades, como o cineasta das experiências agudas de um Brasil na maioria das vezes desconhecido. São estes homens e mulheres, cheios de vida, atravessados por diferentes violências, mas também por afetos, que dão forma a seus filmes. Não são tipos infelizes, antes de tudo são humanos, representados em sua dignidade por um cineasta que percebia frequentemente silêncios e invisibilidades.

¹ Título do artigo de Sérgio Paulo Rouanet, publicado na Revista USP, em um dossiê sobre Walter Benjamin. ROUANET, Sérgio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? Revista USP (Dossiê Walter Benjamin), São Paulo, n. 15, p. 48-72, set -nov, 1992.

Talvez isso tenha a ver com as diferentes ondulações que marcaram a trajetória de Ozualdo. É difícil estabelecer esses vínculos e evitar determinismos, mas é importante fazê-los. Ele viajou por todo o Brasil e teve diferentes profissões. A mais lembrada delas, frequentemente é a de caminhoneiro. As viagens de caminhão certamente foram formadoras de seu olhar.

A Margem é um filme sobre vagar.

Contudo, diferente da vida e do filme que representam este mundo um tanto à deriva, este trabalho está mais próximo da ação de peregrinar, que parte de um ponto e tenta a outro chegar, um final, ainda que nunca totalmente acabado. Antes de apresentar os pontos de paragem dessa viagem, acredito ser importante refletir sobre as relações entre História e Cinema, já que elas sustentam as reflexões propostas.

Trabalhar com um objeto fílmico envolve uma ampla gama de elementos de análise. Não se trata apenas de imagens em movimento ou e sons que interferem profundamente nas análises. Ainda que o trabalho de interpretar seja sempre solitário e inacabado, confrontar-se com um filme enquanto objeto de pesquisa é permitir que outro nos transforme. Nessa relação de alteridade, é importante manter o respeito pela obra analisada. Buscar ir ao seu encontro, mas sem forçar relações inexistentes.

As relações entre Cinema e História desenvolveram-se com grande força nos últimos anos. Isso, em boa parte, é resultado de uma aproximação que já se desenvolveu a certo tempo e tem como um de seus precursores o historiador francês Marc Ferro². Em suas pesquisas, propôs que o filme fosse tomado como documento para pesquisas históricas e realizava estudos de filmes a partir de uma perspectiva de reflexão contextual, buscava verificar a autenticidade de referências e refletia sobre suas relações com os processos históricos e vínculos ideológicos.

À medida que os anos se passaram outros estudos surgiram e a análise do filme ganhou novos contornos. Isso se deve também à utilização de metodologias de pesquisa em imagem surgidas em diálogo com a hermenêutica e a semiótica por exemplo. Sem contar que os estudos se diversificaram ao ponto de encontrarmos trabalhos dedicados tanto a temas da história do desenvolvimento do cinema no Brasil, como a história e os processos de construção da indústria cinematográfica brasileira, a história da construção

² FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

de companhias e empresas voltadas a consolidação de um cinema nacional, como também análises de obras do cinema brasileiro e estrangeiro a partir de temas que lhe são próprios ou ainda que dialogam com seu tempo.

Considerado precursor do cinema marginal, o filme *A Margem* atravessa fronteiras e grupos. Há nele, elementos que se desenhariam nos filmes marginais dos anos seguintes, após 1968, mas havia também uma inventividade própria. É importante dizer que o movimento da cultura marginal no país, desenvolvido em 1960 e 1970, não pode ser discutido a partir de definições fechadas, já que seu desenvolvimento foi múltiplo em todas as formas tomadas. E apesar de ter elementos de aproximação entre as obras do movimento, as diferenças também são bastante expressivas. No cinema, a ideia de produzir em meio a precariedade terminou por realizar uma proposta antes já desenvolvida por Glauber Rocha, a ideia de uma “estética da fome”.³

Nessa perspectiva, *A Margem* situa-se de um modo novo do cinema brasileiro da década de 1960, e faz parte de um grupo de trabalhos criativos que possibilitam novas soluções práticas e temáticas para a produção fílmica no país, ao sugerir soluções diferentes do Cinema Novo.

Ao olharmos para a filmografia do diretor, é possível ver que ele criou uma obra variada e ela caminhou muito por diferentes gêneros e estruturas fílmicas. De qualquer modo, já há em *A Margem* um ‘escancaramento’ da pobreza, não só em face dos sujeitos periféricos que exhibe, mas do próprio processo de produção. A estética do lixo é rica em possibilidades artísticas.

É especialmente pela singularidade e alcance de suas questões que este filme é essencial. Trata-se de uma obra onde a narrativa fragmentada encontra a política de seu tempo e cria também, em paralelo, uma narrativa de caráter onírico. Essas dimensões tornam o filme complexo e por muitos anos existiu uma espécie de ‘mitologia’ sobre Candeias que dividiu pesquisadores e lhes afastou, em alguma medida, de estudos sobre este filme, justificados pelo dado hermetismo da produção. Essa situação modificou-se no compasso dos últimos anos e pesquisadores de diversas áreas, não só do cinema, mas

³ Rubens Machado Junior enfatiza que o Cinema Marginal terminou por materializar a estética da fome de Glauber Rocha, misturando diversos elementos a ela. MACHADO JÚNIOR, Rubens. *Uma São Paulo de revestres: Sobre a cosmologia varzeana de Candeias. Significação*, São Paulo., n. 28, 2007.

também da História e de outros campos do saber interessaram-se pela produção fílmica de Ozualdo.

Assim, o cinema do diretor tem sido pesquisado com mais intensidade. O filme *A Margem* foi revisitado algumas vezes por diferentes estudos que priorizaram mais de uma obra de Candeias. Estes trabalhos criaram um espaço interessante para uma pesquisa mais especificamente voltada ao filme em sua singularidade e potencialidade, enquanto obra artística. Isso também justifica a validade do recorte do trabalho.

Entre os estudos sobre o cinema de Candeias, posso apontar a dissertação de Alessandro Gamo intitulada *Aves sem rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias*. Neste trabalho, Gamo discute a ideia de transitoriedade na filmografia do diretor, tanto em relação às personagens que perambulam pelos espaços em todos os seus filmes, como em relação às opções estéticas de Candeias. Essa inconstância das personagens em espaços e vivências corresponde, muitas vezes, a condição social dos sujeitos de suas histórias. Um dos interesses de Gamo é explicitar a relação de Candeias e seus filmes com o universo do cinema marginal, apontando, sobretudo, sua relação com o espaço e as produções da Boca do Lixo. Um ponto interessante e que se relaciona com grande parte da filmografia do diretor é apontar sua proximidade do gênero *western spaghetti*, em alguns de seus filmes seguintes como *Meu Nome é Tonho* e *A Herança*, discussão essa realizada logo no início do trabalho de Gamo.

Há, dentre as pesquisas empreendidas sobre os filmes de Candeias nos últimos anos, alguns destaques no que diz a compreensão de seu trabalho como: as análises de Fábio Raddi Uchôa em sua dissertação e também na tese dedicada ao cinema do diretor.⁴ Uchôa analisou principalmente a perambulação como elemento fílmico no trabalho do cineasta e suas pesquisas vem da área da comunicação. Há também a tese de Ângela Aparecida Telles intitulada *Cinema e Cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92)*. Nessa tese, Telles discute a “estética da precariedade”, e encontra seus elementos articulados por toda a filmografia de Candeias. A relação do diretor com a Boca do Lixo também é desenvolvida, a partir de referências e bases de sua produção.

Há ainda a dissertação de Augusto Carvalho Borges, intitulada *As bordas de um vazio: Imagem e Memória na obra de Ozualdo Candeias (1967-1971)*, sobre o mundo

rural e as tensões deste com o moderno em alguns dos primeiros filmes de Candeias, como a *A Margem*. Em seu trabalho, Borges principia por uma contextualização da produção do diretor, segue pelo desenvolvimento de sua relação com a Boca do Lixo e o Cinema Marginal, para no último capítulo trabalhar a dimensão do rural nos primeiros filmes do diretor.

Existem outros trabalhos escritos sobre Ozualdo, artigos e pesquisas sobre o Cineboca que lhe fazem menção. Ao longo da dissertação, farei referências a alguns deles mais especificamente de acordo com o meu objeto.⁵

Nessa perspectiva, é importante apontar que trabalho com um filme do diretor de forma particular, direcionando as questões para ele. Este recorte não é recorrente entre as pesquisas realizadas sobre Candeias e seu cinema. Trata-se de um olhar distinto. Isso não significa dizer, obviamente, que as abordagens citadas anteriormente não sejam necessárias. Pelo contrário, são bastante importantes. Contudo escolho seguir por outro caminho, desviar da rota, como quem sonha encontrar novas formas de olhar. Até mesmo para abrir espaço para que novas leituras possam existir e para quebrar a falsa ideia difundida de que analisar apenas *A Margem* é um trabalho quase irrealizável, por sua linguagem fragmentada e outros pontos. Acredito que é certamente possível interpretar esse filme com a sensibilidade direcionada nesse intento.

Em *A Margem*, interessam-me as imagens de urbano construídas pelo universo do filme que dialogam com seu tempo, com o imaginário sobre cidade e com uma leitura da modernidade e dos processos de modernização das grandes metrópoles brasileiras na segunda metade do século XX. Como subversão de um discurso oficial e de uma leitura positiva do crescimento vertiginoso e desigual das cidades, o filme constrói um imaginário sensível que vislumbra outras possibilidades e outros espaços. A atenção é direcionada para as periferias e os marginais tornam-se heróis de uma resistência política e poética. Ao partir disso, há a percepção também de uma melancolia, ante uma derrota dada por certa e a sensação de perda constantemente percebida no universo do filme, mas preenchida ainda de um pulsar criativo próprio das margens.

⁴ UCHÔA, op. cit., 2008.

⁵ Citarei alguns desses trabalhos já na bibliografia, os mais relevantes, segundo pesquisa realizada.

Os capítulos da dissertação seguem uma lógica que se mostrou mais efetiva para lidar com a complexidade da narrativa analisada.

O primeiro capítulo situa o filme em meio a uma teia de relações possíveis e delas extrai particularidades e possibilidades de diálogo. Inicialmente, situo o contexto de produção da obra, ao partir de suas especificidades e das relações com a Boca do Lixo, o cinema marginal e a experiência criativa do diretor. Para depois, influenciada pelos estudos de narrativa de Paul Ricoeur⁶, cruzar as teias do filme com as de outras obras do cinema e mesmo da literatura, selecionadas por proximidades temáticas. Neste ponto, defendo que *A Margem*, para existir, precisou de um pano de fundo de outras narrativas, já que ela se entrelaça à cultura de seu tempo e a outras produções artísticas de diferentes modos.

Nos demais capítulos, o filme ganha maior protagonismo. A preocupação e a atenção analítica da narrativa configuram-se nesses espaços do trabalho de modo mais efetivo. O filme é analisado em sequências de acordo com os temas discutidos.

O segundo capítulo, por sua vez, discute como os afetos constituem a margem. Trata-se de um capítulo voltado para entender como estes afetos dão forma às vivências das personagens e se relacionam com o mundo fílmico. A melancolia é importante para essa discussão, ao passo que todo universo do filme é intensamente melancólico. As personagens também são acompanhadas em suas vivências do amor e da loucura. A narrativa é bastante insólita e estes humores e afetos dão forma à experiência das personagens em meio às beiradas da vida e também na relação que constituem com metrópole. Que experiência é esta que se fortalece por uma vivência de uma melancolia intensamente expressada em cada gesto e olhar das personagens? Uma questão essencial para a discussão proposta nesse capítulo.

O terceiro, por sua vez, aprofunda-se nas visões de cidade construídas pela narrativa. Que cidades são criadas pela margem? Quais são os sentidos vinculados à experiência de viver nas periferias, de viver na metrópole expressas no imaginário do filme? As cidades imaginadas podem ser interpretadas como imagens de inferno ou mesmo o purgatório e paraíso? Também é aqui que o olhar se volta para a presença da morte como elemento central de *A Margem* e profundamente conectado com suas imagens da modernidade e dos processos de modernização. Neste ponto, os marginais

são aqueles que podem ser redimidos das agruras da vida, aquela que nos sujeita a outra categoria de ser, muito mais no campo do objeto, do ser coisificado que do humano.

Para encerrar, são revistos os principais pontos de discussão e algumas considerações finais são necessárias. A análise do filme, longe de se sustentar em certezas, experimenta a possibilidade de sentir enquanto obra de arte, como se pode constituir um tempo por meio do diálogo com um sujeito histórico que tem uma voz e forma. O que de coletivo se vislumbra em uma obra produzida em determinado momento do tempo e enraizada em experiências muito singulares? Quem são os sujeitos contemplados por este discurso? Quais pontos de vista históricos a obra constrói? Acredito que um filme, como obra produzida em um tempo e amparada em um amplo imaginário que lhe enreda, pode nos sinalizar fraturas no discurso sobre a modernidade e outras percepções da experiência de viver a metrópole, a partir de sensibilidades próprias também daquele tempo, imensamente reveladoras das vivências que os discursos oficiais não contemplam. A aventura de caminhar, passo a passo, peregrinando pelas derivas das personagens de *A Margem* consiste em também olhar para aqueles que geralmente não são vistos e para suas vivências do urbano. São as sensibilidades em relação ao espaço e os frutos da experiência metropolitana que vão significar a trajetória. O que os loucos, os mendigos e os melancólicos tem a dizer sobre a vida na cidade?

⁶ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, SP: Papirus 1994.

1.Modulações do olhar: entre teias e trilhas da Margem

A história se espalhou e a cidade virou centro de romaria. Procurei o pessoal da Polifilmes, aqui na Rua do Triumpho, que distribuía filmes em 16 mm e que eu conhecia pois alugava fitas deles, e dei a ideia de filmar os milagres do padre de Tambaú. Disse que poderia ir lá e registrar tudo. Então algumas pessoas acreditaram que eu era capaz de fazer um filme documentário e decidiram investir em mim. O Ricardo Paulo Dimbério topou entrar com o negativo e o laboratório. E fui pra Tambaú com minha Multi Maker.⁷

Quando Candeias filma ou fotografa a Boca do Lixo é uma espécie de microcosmo que contém todo o mundo, ou pelo menos todo o mundo brasileiro, que está observando. A Boca era uma fraternidade em que os irmãos podiam se chamar Alfredo Palácios ou Puxador de Filmes Anônimo. Todos faziam parte de um mesmo destino maior, cada um era parte de um organismo, de um todo solitário em que cada peça parecia adivinhar que vivia num equilíbrio precário, sinusoso.⁸

“Uma rua chamada Triumpho”. Essa rua até poderia ser outra qualquer, se seus passantes não a tornassem um espaço singular. Tudo ali era um acontecimento no submundo. O dia inicia com trabalhadores das mais diversas profissões marginais que “tentam ganhar o seu pão”. É o que diz Candeias em um dos seus curtas dos anos 1970⁹.

Também ouvimos que tudo ali tenta resistir ao progresso. As imagens cheias de ruídos das fachadas antigas já deixam sentir todos os tempos que se encontravam condensados entre as paredes das casas. Neste lugar, as pessoas estavam envolvidas de um jeito ou de outro com cinema. Alguns faziam as fitas, outros as carregavam. Muitos viravam à noite no trabalho, como as prostitutas e as travestis que por lá também transitavam. Observamos muitos trabalhadores.

Agora, olhamos também para os rostos daqueles que vivem de cinema. São muitos. Entre diretores, atores, produtores, descobrimos que a Boca do Lixo se constituía, sobretudo, de gente que respirava cinema e também ia beber no Bar

⁷REIS, Mora. *Pedras e Sonhos no Cineboca*. Coleção Aplauso Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. P.54

⁸ ARAÚJO, Inácio. O limbo das almas e a anomalia dos corpos. In: ALBUQUERQUE, Heloísa; PUPPO, Eugênio. *Ozualdo Candeias: 80 anos*. São Paulo: Centro Cultural do Brasil, 2002, p. 44.

⁹ Há dois curtas homônimos e aqui me refiro ao primeiro, produzido entre 1969 e 1970. Ambos os curtas recriam a rua a partir de um olhar para seus passantes, para a pobreza e principalmente para a gente que lá fazia filmes. Esta rua respirava cinema e por ela passaram as mais diversas figuras ligadas ao cinema marginal e a Boca do Lixo.

Restaurante Soberano. Entre copos e conversas, muitos filmes puderam existir. Para Candeias e toda uma geração era o bar dos artistas. Lá muito se conversou sobre as possibilidades do cinema brasileiro.

Todas as fotos do filme são fragmentos de memórias perdidas. Candeias liga essas lembranças, como linhas, às memórias da Boca do Lixo. “Uma rua chamada Triunfo” atua como *memento mori* ao lembrar de nossa mortalidade. Todas aquelas experiências só existem e resistem como memória de um diretor que deseja contar a história de uma rua.

Depois de um dia de trabalho é possível perder-se, vagar e beber. Pode-se frequentar também os cabarés e outros espaços. Os marginais são os habitantes da rua. Na manhã seguinte, o trabalho se reinicia.

Há um plano de um pequeno hotel, em uma fotografia em preto e branco, onde podemos imaginar letreiros coloridos e luminosos. E Candeias insiste em filmar a cidade, com planos de pontes, prédios e carros. Esta é uma rua, de um bairro, de uma cidade tão grande como São Paulo. E ainda é um filme sobre sujeitos que deram vida à rua e também imaginaram filmes. Homens famosos, conhecidos entre desconhecidos da História. Porém seus rostos são, muitas vezes, anônimos, deslocando-se pela cidade.

Contar a história dessa rua, do ponto de vista de Candeias, é muito importante. Pois trata-se de manter vivo aquilo que já não mais existe de modo concreto. É proteger imagens. Ter atenção para que elas não se percam e tentar restituir centelhas de vida e esperança.

O vagar de uma imagem para outra é um dos recursos que torna o cinema de Candeias tão singular e mesmo marginal, no sentido mais potente que se pode imaginar: o de potencializar o que foi esquecido. Ao representar a Rua do Triunfo e o Cinema da Boca do Lixo, Candeias coloca-se também como personagem, inclusive retratado como um desses diretores marginais que viveram da inventividade da rua. Como Jairo Ferreira chamou: “Cinema de Invenção.”¹⁰

Em meio a essa rua, a esse bar, tantas pessoas, objetos e imagens foram salvas do esquecimento. Muitos sujeitos sem nome tiveram em suas representações o elemento vital dos filmes de Candeias.

¹⁰ FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

O rio, os andarilhos que caminham pelas margens em conexão com a vida e também a procura do inominável, compõem também a *mise en scène* de *A Margem* (1967), primeiro longa do diretor. Tal cinema conseguiu situar o limite e nesse espaço movediço criou um tempo de repetições e de derivas, onde os projetos vencidos são sujeitos da História.

O filme *A Margem* foi produzido em um período muito fértil para o cinema brasileiro. Nos anos 1960, diretores como Walter Hugo Khouri, José Mojica Marins, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Rogério Sganzerla, dentre outros, produziam filmes em meio aos diferentes circuitos existentes no Brasil. No Rio de Janeiro havia uma ênfase no Cinema Novo e em São Paulo, já com uma tradição de projetos cinematográficos industriais, as experimentações marginais tiveram grande importância. A partir do final dos anos sessenta a produção de filmes criativos e subversivos marcaram a experiência do chamado Cinema Marginal, com filmes produzidos em diferentes lugares do Brasil, sobretudo na Boca do Lixo em São Paulo.

Lançado em 1967, *A Margem* é um filme em preto e branco, com quatro personagens principais: um homem engravatado (interpretado por Mário Benvenuti), uma mulher negra (interpretada por Valéria Vidal), um jovem louco e arredio (interpretado por Bentinho), e uma mulher loura e triste (interpretada por Lucy Rangel). Dentro da narrativa, os nomes das personagens não são mencionados, mas apenas são visíveis alguns traços de suas personalidades e algumas peculiaridades de suas experiências de vida. Essas quatro protagonistas vagam pelas margens do Rio Tietê entre histórias de amor e vivências particulares, confrontados por uma cidade de várias faces de um lado e do outro do rio, mas principalmente nas margens.

Vale frisar a recorrência de certos interesses em *A Margem*, que se repetem na filmografia do diretor. Por exemplo, notamos já no seu primeiro longa o fascínio de Candeias pelo pouco uso de diálogos entre as personagens, pelas experimentações da linguagem fílmica e ainda pela ideia do deslocamento físico. É sabido também que as próprias condições de produção e mesmo de captação de áudio do filme eram muito poucas. Em vez de insistir no que poderia ser uma fonte de dificuldades técnicas e de produção, por conta do baixo orçamento do filme, o diretor encontra soluções criativas para a construção da narrativa. Nesse ponto, o experimental é também fruto das condições precárias de produção.

Contudo, quando se fala em precariedade é importante dizer que ela muitas vezes foi encarada mais como um convite à experimentação do que como empecilho técnico. Ela deixou de ser vista como um elemento de dificuldade e passou a ser uma bússola criativa, em que as experiências dos diretores da Boca do Lixo se orientavam.

Em *A Margem*, as perambulações são frequentes e definidoras da própria fragmentação das vidas e das relações. É por meio da perambulação ou ainda, deambulação, ideia que alguns pesquisadores discutiram sobre o cinema do diretor¹¹, que as relações com o espaço físico e mesmo as relações afetivas, em grande parte, se desenvolvem. No filme em questão, as personagens circulam o tempo todo pelas várzeas, atravessam frequentemente a ponte que os leva das margens para o centro da cidade. Os casais, personagens do filme, perambulam seguindo um ao outro, no desejo de concretizar um encontro, contudo sempre retornam a andar, em um tempo de repetições, em um estado de presente permanente.

A deambulação é um *topos* persistente em Candeias. Ela volta a aparecer com uma intensa frequência em filmes posteriores como *Meu Nome é Tonho* (1969), *Zézero* (1974), *O Candinho* (1976), *Aopção ou As Rosas da Estrada* (1981), *As Belas da Billings* (1987), dentre outros. Essa recorrência da deambulação também pode ser estendida para outros elementos da filmografia do diretor, tal como o recurso a certa crueza no tratamento da violência em boa parte de seus trabalhos, e as sequências desses filmes que evidenciam a dimensão de violência na vida dos homens e mulheres que sua câmera dá vida.

A Margem ocupa um lugar significativo na história do cinema brasileiro. É tanto um filme tomado como marco, de certo modo, do cinema dos anos 1960 e entendido por críticos como precursor do cinema marginal, como também é um filme relegado algumas vezes ao esquecimento, sendo muitas vezes visto apenas como um marco temporal, em meio a vasta obra de diretores ligados ao cinema marginal. Esse

¹¹ Cito o trabalho de Fábio Raddi Uchôa sobre deambulação no cinema de Candeias. Sua dissertação de mestrado, em Comunicação, dedicou-se a esse tema. Sobre deambulação Fábio diz: “A deambulação é assim um andar ou perambular constante, sem objetivos, apresentada por meio do deslocamento pedestre ou automotivo”. Ele acrescenta: “Trata-se de uma característica aparentemente física, mas que possui, em alguns casos, reflexos sobre a estrutura narrativa do filme. ”. UCHÔA, Fábio Raddi. *Cidade e Deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias*. São Paulo: Dissertação de mestrado em Ciência da comunicação, USP, 2008. p. 15-16.

esquecimento também se deve ao peso das particularidades que compõem a sua narrativa à luz das produções de cinema de seu tempo.¹²

Sobre a condição de produção dos filmes do diretor, Moura Reis diz: “eram quase sempre tão paupérrimas que o obrigavam a filmar uma única vez a maioria das cenas, pois só dispunha de pontas e sobras de filmes virgens.”¹³ O filme *A Margem* foi produzido com poucos recursos e só foi possível devido à organização em cooperativa dos interessados na produção, inclusive dos atores que representaram as quatro personagens principais da trama, dois casais que transitam pelas margens do rio Tietê em condições de penúria, vivendo de em um vagar insistente.

Para realizar o filme, com os recursos que possuía, Candeias encontrou maneiras criativas e subverteu diversas “regras” comuns do mundo do cinema. Feito isso, o filme encontrou na experimentação sua força para existir e resistir. Sobre isso, o diretor disse:

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... Outra: não fazer nada fora de cenografia, evitar as locações. Só filmei em locação. Não filmar neguinho feio, pé-de-chinelo, negro. Fiz a fita só com essa gente. Percebi que a minha temática era dos vencidos.¹⁴

Ao desviar do que era padrão em técnica cinematográfica e insistir em novas possibilidades, Candeias termina por aproximar seus filmes, no que diz à estética, ao cinema de vanguarda dos anos 20 e 30, ainda de modo muito próprio.

Outro ponto importante, que vigora em *A Margem*, mas termina tornando-se uma espécie de marca do cinema de Ozualdo, é a atenção dedicada aos vencidos. Todos os seus filmes foram protagonizados por aqueles que não ocupavam convencionalmente os papéis mais importantes em outras tramas. As personagens de seus filmes são bandidos, mendigos, loucos, retirantes, entre outros. Tendo em vista a sua produção como

¹² Mesmo o crítico Jean-Claude Bernardet, ao situar *A Margem* como um filme estilisticamente sem precedentes no Brasil, paralelamente à época de seu lançamento, aproxima o filme das experiências vanguardistas francesas, e discorre sobre sua complexidade. Outros críticos realizaram movimentos parecidos em torno de *A Margem*. BERNARDET, Jean-Claude. Reflexões. In: ALBUQUERQUE, Heloísa; PUPPO, Eugênio. *Ozualdo Candeias: 80 anos*. São Paulo: Centro Cultural do Brasil, 2002. P. 33

¹³ REIS, Moura. *Ozualdo Candeias: pedras e sonhos no cineboca*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

¹⁴ COUTO, J. G. Ozualdo Candeias termina O vigilante. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1 jul. 1993. Mimeo.

cineasta, foi difícil para seus contemporâneos, especialmente para os críticos de cinema do período, situarem Candeias dentro de categorias ou mesmo de movimentos ainda que ele tenha sido imediatamente considerado como um diretor consistente. Essas dificuldades dialogam também com debates de política cinematográfica da época.

Os críticos e produtores de cinema do período atuavam entre duas linhas críticas principais do cinema brasileiro, uma considerada nacionalista e que se concentrava no Rio de Janeiro, voltando-se especialmente para o Cinema Novo e para um projeto de cinema que afirmasse as identidades nacionais, pensando o Brasil a partir de suas origens e possibilidades históricas; e outra linha considerada universalista, que compreendia principalmente críticos, produtores paulistas, e defendia um cinema que se vinculasse ao que era feito de mais moderno no mundo cinematográfico naquele momento, ao valorizar, em grande medida, o cinema europeu como um modelo possível para o cinema brasileiro.

Com a singularidade do trabalho de Candeias, o fato de dirigir em São Paulo e o interesse que *A Margem* suscitou entre os críticos universalistas, o filme foi utilizado como instrumento político de afirmação dessa tendência, a que se vinculava frequentemente também o cinema de Walter Hugo Khouri ou mesmo Rubem Biáfora. O estabelecimento dessa relação terminou por construir um discurso sobre o filme segundo o qual era capaz de tratar da realidade brasileira de modo poético, com referências possíveis do cinema europeu, mas sem o didatismo que era atribuído aos filmes do Cinema Novo. Esse debate contribuiu para divulgar o filme quando lançado e concedeu-lhe um prêmio INC, porém também contribuiu para sua mitificação, dele e do próprio Candeias. O filme terminou por se afundar em um esquecimento de filme marco de uma época, hermético, mas geralmente apenas mencionado e pouco analisado. Em meio a todas essas ambiguidades, Candeias firmava-se como um diretor singular.

Tomar o cinema de Ozualdo Candeias como objeto de estudo requer o cuidado de não considerar seus filmes somente, apesar da ligação perceptível com o Cineboca, um objeto vinculado a um movimento amplo de produção e divulgação do cinema em São Paulo. É preciso reconhecer suas particularidades e sua potência de criação de outras formas, não meramente circunscritas ao projeto cinematográfico amparado pelos diretores do cinema marginal paulista ou mesmo de outros lugares.

Como disse Inácio Araújo, a respeito de um dos filmes de Candeias melhor recebidos pela crítica, o longa *Aopção* ou *As rosas da Estrada*, Candeias “é o cineasta dos destinos incompletos, malformados, situados entre o milagre redentor e o silêncio espesso da imagem”.¹⁵ Seus personagens transitam por essa imperfeição como potência e vivem seus destinos, fraturando-se no tempo a partir de suas experiências.

1.1.Candeias: uma pequena história de uma vida em movimento

Eu gostava de ficar viajando. Nos anos 60, depois que eu fui assessor técnico da Vera cruz, que pertencia na época ao Banco do Estado de São Paulo, passei pela J. Filmes e saí para viajar pela América do Sul.¹⁶

Candeias vislumbrava, convicto como foi, um cinema que fosse expressão do social, e estivesse, por sua vez, vinculado ao mundo que desejava tornar visível em toda a sua invisibilidade.

Dar a merecida dignidade aos homens, independentemente de qualquer contexto de opressão, era um elemento fundamental para o diretor que filmou, sobretudo, excluídos e marginalizados dos processos econômicos da sociedade.

Olhar para homens e mulheres no limite das suas ações e em um singular movimento de perambulação pela vida não só foram movimentos muito importantes para a construção da narrativa de seus filmes, mas caminhos significativos do pensar sobre a condição humana. Pensar por imagens. Mas também ser práxis desse mesmo cinema.

A filmografia de Ozualdo Candeias foi marcada por um olhar desviante, que movia a câmera com a poética e a violência necessárias para filmar as agruras da vida de suas personagens e dos lugares em que viviam. Quando interrogado em uma entrevista de 1995 se filmava o Brasil das ruas, cru e sem recheio, Candeias disse: “Prefiro nos

¹⁵ ARAÚJO, Inácio. “O limbo das almas e a anomalia dos corpos”. In: ALBUQUERQUE, Heloísa; PUPPO, Eugênio. *Ozualdo Candeias: 80 anos*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 43-45.

¹⁶ CANDEIAS, Ozualdo. *Antes do Cinema, Família, Infância, Juventude*. In: ALBUQUERQUE, Heloísa; PUPPO, Eugênio. *Ozualdo Candeias: 80 anos*. São Paulo: Centro Cultural do Brasil, 2002, p. 19.

meus filmes falar do Brasil que precisa ser refeito, ser consertado. Do Brasil bonito, tem um bocado de gente no cinema que fala.”¹⁷

Candeias ainda dedicou grande atenção à estética dos filmes produzidos, tendo constituído aqui também um lugar de singularidade. A partir da precariedade, entrou em órbita um novo movimento. Com poucos recursos, também se fez filmes inovadores. Uma câmera insondável e penetrante que visivelmente aprofunda-se nos universos dos filmes. Uma câmera e um autor que tornam possíveis um cinema de silêncios e profundidades, de olhares e de densidade afetiva.

Trata-se da possibilidade aberta da experimentação e do olhar criativo para um cinema que já nasce questionador.

Candeias: um andarilho; um homem em movimento pelas estradas e pelas imagens; aquele que se encantava com o mistério do mundo, e tentava também fazer dele um mundo menos misterioso para si mesmo, apropriando-se, por sua vez, dos mesmos mistérios; aquele que queria filmar discos voadores.

Desde cedo viveu em movimento e desbravou diferentes espaços, como ele mesmo disse em uma entrevista publicada no catálogo da mostra *Ozualdo Candeias: 80 anos*:

Fui registrado em 1922 em Cajubi, perto de São João do Rio Preto (SP), mas morava em Olímpia. Não sei bem onde nasci, não sei se foi lá perto de Campo Grande, a caminho de Cuiabá, ou se foi lá para os lados de Cajubi mesmo, não sei bem como é que foi isso. Fui morar em Olímpia e não sei por que não fui registrado lá. Depois moramos em São Paulo e eu estudei no grupo escolar da Penha, de lá fui para o grupo escolar no Brás – onde a gente já estava bem melhor de vida - e daí fomos para Vila Mariana. Depois fui para o Ipiranga, onde tornei a entrar em um grupo escolar, e daí parece que para Marília, onde fui pela primeira vez ao cinema. Em Marília, naquele momento, eu tinha uma porção de parentes. Daí a gente saiu meio fugido, meio com pressa e foi pro Mato Grosso. Viemos para São Paulo, voltamos novamente para o Mato Grosso.¹⁸

Dentre suas várias incursões por estados e cidades, Candeias posteriormente serviu ao Exército, e em seguida também foi para o Rio, para Recife, entre outros lugares. Após essas experiências, retornou a São Paulo e tornou-se caminhoneiro. O movimento e a mudança física foram parte de sua trajetória desde cedo.

¹⁷ SESC -SP. “Entrevista com Ozualdo Candeias”. In: *Coleção Entrevista/Processos*. São Paulo: Lazuli Editora, 2003. P. 112.

Ao refletir sobre o depoimento de Candeias, notamos o interesse em deixar claro a sua instabilidade em relação a um ponto fixo, que marcasse sua identidade de modo mais efetivo, durante sua infância e sua juventude. Ele fazia questão de destacar em seu discurso sobre si a memória de suas mudanças físicas, de seu vagar por tantas cidades, que se iniciou na infância, mas continuou se efetivando em sua juventude, quando passou a trabalhar como caminhoneiro.

É possível notar que seu próprio nascimento é reduto de mistérios. Em seu registro consta que teria nascido em novembro de 1922. Mas ele desconfiava dessa data, pondo em questão, sobretudo, o lugar onde nasceu, em meio a tantas andanças e deslocamentos frequentes de sua família.

Além do mais, é importante destacar a insistência do diretor em marcar, dentro de suas viagens, seu primeiro contato com o cinema, enquanto experiência física. Esse esforço pode se relacionar com uma necessidade de identificar como o cinema alcançasse pela primeira vez, e que teria sido, por sua vez, uma experiência importante de ser mencionada, que se relaciona com a sua identidade, seu próprio reconhecimento, devido seu reencontro com o cinema anos depois. Um reencontro que lhe fez diretor de *A Margem*.

Desempenhou diversas atividades até encontrar-se com o cinema. É importante destacar que uma dessas, já mencionada, a de caminhoneiro, não só lhe possibilitou sustentar a si e sua família, como lhe possibilitou grandes experiências também do posto de vista antropológico e, talvez, também tenha contribuído para a constituição de um olhar próprio, de uma singularidade do ver, em deslocamento, “no estado das coisas”, parafraseando um filme de Wim Wenders.

O encontro com o cinema foi marcado também pela curiosidade de um andarilho. Sua primeira câmera, uma *Keystone*, foi comprada para acompanhá-lo em suas viagens. Seu desejo, todavia, não era turístico. Não queria registrar memórias de viagem ou fotografar pessoas que encontrasse em suas travessias de caminhão. Seu desejo era filmar discos voadores que, segundo sua percepção, apareciam muito pelos interiores por onde andava para fazer entregas. Sobre isso ele disse:

^{18 18} PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

Eu ia para o interior etc., e aparecia por ali muito disco voador. Um dia resolvi comprar uma camerazinha, pensei em comprar câmera de fotografia para fotografar o cujo. Mas aí depois falei: 'Vou pra filmar o lugar ou o disco'. (...) Aí arrumei uns sócios pra gente fazer um filme, os co-produtores. Os filmes custavam muito caro e eram uns reversíveis, tinham uns quinze ou trinta metros. Você já mandava revelar e vinha pronto. Então eu comprei a maquininha. Foi mais por essa história de disco voador.¹⁹

É possível perceber que o diretor traz em sua trajetória inicial uma curiosidade singular e significativa. Ver o difícil de ser visto, o que os olhos podem não alcançar. O desejo desbravador de conhecer o mundo e o desconhecido. Foi nesse desenho curioso que ele se encontrou pela primeira vez com o cinema.

Ao utilizar seu novo instrumento de viagem e para conseguir fazer pequenos filmes de baixo orçamento, tomando por base também os desafios próprios desse tipo de filmagem foi necessário investir também em uma formação específica para tal. As primeiras lições de cinema vieram de leituras específicas feitas de forma autodidata. Na entrevista mencionada acima, ele cita o livro *A cinecâmera e sua técnica* como um dos primeiros livros que adquiriu e estudou sobre o assunto.²⁰

A formação de Candeias em cinema incluiu desde cedo um caminho de formação autônoma. Comprava livros, estudava e também estava aberto a conversar sobre o assunto com interessados. Passou, inclusive, a aprender (teoricamente) sobre os processos de elaboração de um filme. Sem contar que também viu uma série de filmes brasileiros, nos anos 50 e 60, que lhe ajudaram a dar corpo para o que tinha até então lido. Um dos que mais lhe surpreendeu foi *Rio, quarenta graus*.²¹

Assim, ele partia de uma produção espontânea e evitava usar roteiros já trabalhados anteriormente. A criação de seus trabalhos tinha sempre uma dimensão criativa, experimental e intuitiva. Ele gostava de criar histórias para seus filmes a partir de seu ponto de vista. É nesse contexto que Ozualdo passa também a trabalhar em produções de outros diretores, nas mais diversas posições técnicas possíveis, pois também tinha facilidade para lidar com mecânica.

Em meio a todas as suas experiências, foi aluno de um seminário de cinema no Museu de Arte de São Paulo, que durou mais de dois anos. Nesse seminário, Candeias

¹⁹ PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

²⁰ PUPPO, p. 16, 2002

estudou com outros nomes da área, estabeleceu contatos e construiu perspectivas acerca do cinema. Também aprendeu o quão era importante ler para ampliar sua própria formação e continuar a se preparar para a prática no universo do cinema.

Sobre as leituras que fizera nessa época, Candeias disse:

Na época eu li *Os Sertões*, li Freud e acho que Dostoiévski, mas eu não lia muito. Lia também alguns livros de psicologia. Eu gostava de psicologia e gosto ainda e eu lia para entender, eu não lia para dizer: “Eu li”. Li Guimarães Rosa e nunca tive problemas para entender e muito menos Euclides da Cunha, uma que eu sou meio caipira também, acho que facilita. Numa época eu passei a ler um bocado, vinte ou trinta livros de contos, coisas como “o melhor do conto brasileiro, “o melhor do conto regional” Enquanto fazia o seminário de cinema, já sabia todas as coisas através de livros.²²

É interessante destacar as leituras que Candeias faz questão de citar que fez. Ao que tudo indica, ele optava por leituras que, de um modo ou de outro, conectavam-se bem aos seus interesses por pensar o homem e sua vida singular, a partir de um posto vista filosófico e também por um viés antropológico, olhando para esses Brasis possíveis e para as particularidades de um país singular. Ao falar de Guimarães Rosa e de Euclides da Cunha, Candeias faz questão de ressaltar que não teve dificuldades para se aproximar e entender a narrativa dos respectivos autores. E relaciona essa facilidade com sua identificação com a própria figura do caipira, recorrente na narrativa desses dois escritores, mas de modos diferentes. O caipira aqui pode ser visto também como sertanejo. Candeias aproxima-se dessas histórias. Ele mesmo era uma espécie de viajantes, de imigrante.

Dono de uma vasta produção fílmica, Ozualdo Candeias, dirigiu nove filmes de longa-metragem, dois médias e diversos documentários, além de também ter participado como ator de vários filmes, e contribuído com produções de outros diretores em funções técnicas e criativas. Dentre suas obras, destacam-se: *A Margem* (1967), *O Acordo* (um episódio da *Trilogia do Terror*, de 1968), *Meu nome é Tonho* (1969), *A Herança* (1971), *Caçada Sangrenta* (1974), *Zézero* (1974), *O Candinho* (1976), *Aopção ou As Rosas da Estrada* (1981), *Manelão, o caçador de orelhas* (1982), *A freira e a tortura* (1983), *As belas da Billings* (1987), *O Vigilante* (1992), e outras.

²¹ Idem, p. 16.

²² PUPPO, p. 17, 2002.

Sobre os temas de seus filmes, é interessante reforçar que a figura do sertanejo e sua luta contra a fome e a morte foram temas extremamente importantes e recorrentes dentro da filmografia de Candeias. Para pensar esse Brasil que surge recriado e interpretado pelo diretor é essencial acompanhar os passos do sertanejo, que tendo migrado para as margens, está à procura de seu lugar e não se adapta a vida urbana e seus imperativos específicos no seu primeiro filme (*A Margem*), e que continua presente em *O Acordo*, filme de 1968, ressurgindo no faroeste sertanejo *Meu nome é Tonho*, para se vingar dos que fizeram sua sina de perambular e de se afastar de sua família, provocando uma grande tragédia familiar. É o sertanejo também que aparece em *A Herança*, no drama de Hamlet adaptado para o sertão brasileiro. Todavia, essa figura ainda permanece presente em seus filmes seguintes, por exemplo, em *Zézero* é também o sertanejo que migra para a cidade e devorado por suas falsas promessas e ilusões de felicidade sem grande esforço, acaba submerso pela cidade, perdendo sua identidade, seus vínculos mais fortes com sua terra e sua família. Em *Candinho* e em *Aopção*, a figura do sertanejo volta a aparecer também perambulando e migrando para o ambiente urbano.

Após esse período de formação cinematográfica e também de investimentos em leituras, Candeias passou a realizar documentários encomendados, tanto por interesse quanto também por necessidades financeiras. E tornou-se assim cinegrafista, ainda que continuasse viajando com seu caminhão. É esse processo que o encaminha em direção a seu primeiro longa de ficção *A Margem*, de 1967.

1.2.Candeias e o Cinema Marginal

A Margem foi o seguinte: eu inventei a porra da história a partir de umas coisas que eu tinha lido num jornal - que eu também 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.²³

Em um plano-sequência Candeias filma os diversos sujeitos que fizeram o cinema das margens acontecer. Em *Festa na Boca*, há o desejo de homenagear os sujeitos que viveram a Boca do Lixo, mas há também um desejo muito vivo de guardar

²³ PUPPO, p. 20, 2002.

a memória daquela festa tão reveladora, onde ele se encontrou e a quem sempre se imaginou ligado. É a tentativa de salvaguardar uma memória já quase perdida antes de ser guardada. Ele está sempre lutando para tornar vivas às coisas ao redor.

A Margem consagrou Candeias em seu tempo. Mas ainda que tenha sido um filme premiado, o reconhecimento não lhe abriu todas as portas, não possibilitou recursos suficientes para que seus filmes seguintes fossem feitos com investimentos mais abundantes. Candeias sempre trabalhou com o pouco e fez dele potencial para a construção de suas obras, até por escolha estética. Ainda revezou-se nas mais diversas atividades possíveis dentro do processo de criação de um filme.

Sobre *A Margem* e seu lugar de filme inaugurador de uma nova estética, Ramos diz:

A margem transforma-se num poético manifesto que traz à tona não somente a marginalidade que ronda a grande cidade modernizada, mas também a incipiência das formas de produção do cinema brasileiro, que levadas ao extremo constituirão o estandarte do movimento. A criatividade, a constante invenção do cineasta reelaboram e transmutam a dupla-pobreza – do universo enfocado e da própria forma precária de realização.²⁴

Os filmes feitos pelos cineastas do polo Cineboca foram marcados pela força contestadora que residia tanto na ideia de “penúria”, “lixo”, como também de deboche, articulados por nomes como o de Rogério Sganzerla, diretor do renomado *O bandido da luz vermelha* (1968).

Marcada por uma forte liberdade, a produção do Cineboca era financiada por proprietários locais, por freqüentadores ricos, pelos próprios diretores e por pessoas de apoio que conseguiam mobilizar recursos em São Paulo. Candeias esteve ligado ao Cineboca até o final de sua vida, mesmo com a desarticulação do polo que ficava na Rua do Triumpho, na capital paulista, tendo inclusive publicado um livro e realizado dois curtas sobre essa famosa rua e suas personagens.

É importante primeiro seguir as trilhas do cinema marginal, que teve grande expressão em São Paulo, mas também se desenvolveu no Rio de Janeiro e em Salvador, por exemplo. Os filmes da *Boca do Lixo* estavam abertos para múltiplas possibilidades

²⁴ RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 67.

experimentais no campo da linguagem fílmica. Eram realizados com poucos investimentos e sustentavam-se principalmente das intenções do diretor, o que terminava possibilitando a existência de obras simples do ponto de vista técnico, mas ricos em potencialidade, experimentação e inventividade, que partiam do desbunde como mote para uma crítica de seu tempo. A precariedade tornava-se condição de produção. O cinema marginal criticava a indústria cinematográfica, assumindo sua “pobreza” como ponto gerador de encontros e parcerias. Sobre ele, José Mário Ortiz Ramos diz: “Não havia entre os ‘marginais’, a preocupação com um desenvolvimento independente do cinema brasileiro, inexistia um projeto industrial articulado.”²⁵

Desse modo, *A Margem* situa-se em um novo lugar do cinema brasileiro da década de 1960, integrando um grupo que aponta novas soluções práticas e temáticas para a produção fílmica, ao levantar preocupações que se diferenciavam bastante das propostas pelo Cinema Novo. O cinema marginal alcançou de fato um maior entrelaçamento de linguagens que as produções cinemanovistas, como disse Sidney Ferreira Leite: “os diretores se interessaram pelas diversas linguagens contidas na cultura de massa, que foram incorporadas aos filmes do Cinema Marginal como citação e/ou como instrumento narrativo”.²⁶

É neste ponto de inovação e, ao mesmo tempo, articulação e diálogo que podemos inserir a produção cinematográfica de Ozualdo Candeias e onde *A Margem*, filme analisado neste trabalho, é gestado com todo seu movimento de abertura de novos caminhos para o cinema nacional e simultaneamente de abertura para questões universais, no mundo das viagens de Candeias, viagens do olhar.

Candeias relacionou-se com diversos diretores da *Boca* e chegou a trabalhar com muitos deles. José Mojica Marins, o famoso Zé do Caixão, foi um dos diretores com quem Candeias mais se relacionou. Após ter realizado *A Margem*, o cineasta foi convidado por dois produtores para dirigir um episódio da *Trilogia do Terror* (1968), roteirizada por Mojica. O episódio dirigido por ele chamou-se *O Acordo* e trouxe Lucy Rangel, uma das atrizes do grupo de *A Margem*, atuando em um dos papéis centrais da história.

²⁵ RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 67.

A relação de Candeias com Mojica era ainda anterior a esses fatos. Antes de fazer seu primeiro longa ficcional, o diretor já havia trabalhado com Zé do Caixão. Em *Sina de Aventureiro* (1958) e em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1963), filmes de Mojica, Candeias trabalhou na produção. Também acertou um roteiro de *Meu Destino em Tuas Mãos* (1963).

O processo de realização de *O Acordo* foi um pouco complexo do ponto de vista dos recursos levantados para o filme e, segundo Candeias, o dinheiro destinado ao trabalho não lhe permitiu concluir como antes pensara seu episódio. Além de Ozualdo Candeias, a *Trilogia do Terror* também contou com outros dois episódios, um deles assinado pelo próprio Mojica e outro por Luís Sérgio Person. O episódio de Candeias, contudo, não foi todo fruto do roteiro de Mojica, já que o cineasta encontrou uma maneira de repensá-lo, tendo em vista seus interesses e características pessoais. Sobre o filme, Candeias afirma que só o fez porque pôde reescrever o roteiro, ainda que tenha se comprometido a respeitar o argumento inicial de José Mojica. Na história, uma mulher faz um acordo com o diabo para proteger sua família e, como consequência terá de entregar uma virgem para ele. Sobre esse filme, Ruy Gardnier diz:

O Acordo é uma espécie de continuação de *A Margem* e um teste em média-metragem para *Meu Nome é Tonho*. Difuso no início (como em quase toda a obra de Candeias, onde as regras do jogo são dadas à medida em que são necessárias, jamais antes), e com uma trama de horror sobrenatural que está longe de ser um dos atrativos da fita, *O Acordo* se desenvolve mais como um elogio da pureza de sentimentos, como no encontro final entre uma linda virgem e um estranho pastor, que a salva das mãos de todos os camponeses hipócritas do vilarejo, e termina se revelando como uma possível reencarnação de Jesus Cristo.²⁷

Percebemos, assim, que a conexão é visível entre os dois filmes: *A Margem* e *O Acordo*. Esses encontros e linhas comuns aparecem também em outras de suas produções.

As parcerias e amizades com outros participantes da *Boca do Lixo* foram muito importantes para a constituição do diretor e do fotógrafo Ozualdo Candeias. Na rua do Triumpho (final de 1976), um encontro mobilizou diferentes figuras que transitavam

²⁶ LEITE, Sidney. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. 1 ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005, p. 106.

²⁷ GARDINIER, Ruy. “O Acordo”. In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.54.

pelo Cineboca, espaço cinematográfico efervescente. Candeias filmou o encontro e construiu sua própria narrativa deste dia. O documentário chamou-se *Festa na Boca* (1976). Candeias também foi importante também por contribuir para que a memória dessas personagens reais do *pólo* fosse resguardada, já que publicou livros de fotografia sobre a *Boca do Lixo*, com muitas figuras da época. E também encontrou nesse ambiente e em figuras deslocadas que lhe habitavam inspiração para diferentes longas, por exemplo, *As Bellas da Billings* (1987).

Rubens Machado Jr., ao escrever sobre Candeias, faz uma aproximação entre o Cinema Marginal e o Tropicalismo, já que ambos os movimentos ao abarcarem o experimentalismo e a apropriação de elementos da cultura americana, quando julgavam necessários ao seu trabalho, contrapunham-se diretamente a ideologia anti-imperialista do Cinema Novo, do Teatro de Arena e do CPC, por exemplo. Os filmes ditos marginais, ao radicalizarem a proposta do próprio Glauber Rocha de “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, sem restrições, resgataram a Estética da Fome glauberiana e a levaram ao seu ápice, já que o Cinema Novo não se permitiu algumas concessões, devido seu antiamericanismo.²⁸

Não é possível afirmar que haja uma linha identitária forte entre os filmes produzidos pela *Boca do Lixo* ou na relação e diálogo com ela. Os filmes entre si são muito diversos. Quando pensamos nos trabalhos de Sganzerla, de Mojica e do próprio Candeias, as diferenças são evidentes, por exemplo, quando tomamos o tema da violência. De todo modo, o Cinema Marginal possibilitou, porém, um espaço mais visível para que o urbano fosse experimentado em sua novidade e em intensidade no cinema brasileiro. Fez com que a metrópole reverberasse de modo original pelas telas. Podemos apontar que esse seria um elemento convergente entre boa parte das produções do ciclo, incluindo algumas de Candeias, ainda que haja uma espécie de nacionalismo à sua maneira em algumas de suas obras. Tomado de modo orgânico, em um movimento de transição entre rural e urbano, é possível enxergar a metrópole e principalmente o homem ou mulher que caminha por ela e luta pela sobrevivência.

²⁸ MACHADO JR., Rubens. “Uma São Paulo de Revestrés: Sobre a cosmologia varziana de Candeias”. In: *Revista Significação*, n 28, 2007.

A partir de então é importante visitar as teias cinematográficas dentro da produção de Candeias e refletir sobre o discurso que ele próprio direcionava a seus filmes.

1.3.Candeias: teias cinematográficas

Acho que ao diretor deve ser facultado “se meter ou não” em quase tudo, porque dele vai depender o sucesso ou o insucesso da fita. Eu particularmente, acompanho as minhas fitas (longa, curta ou curtíssima metragem) até a saída da cópia e, só não procedo assim, quando há razões que contrariem as minhas razões.²⁹(CANDEIAS apud FONSECA, p 27, 1968.)

Fazer filmes, para Candeias, era um exercício criativo múltiplo que envolvia o domínio e participação nas mais diferentes fases de concepção do trabalho. Isso porque estava convicto de que o cinema precisava ter o que dizer (Candeias usava o silêncio como uma força expressiva maior, como um dizer profundo e, sobretudo, imagético). O Cinema não deveria apenas viver da ideia de espetáculo, de entretenimento. Empenhava-se, por prazer e não apenas por necessidade, na direção, no roteiro, na fotografia. Acompanhava a produção do som, a montagem, para ter controle sobre o resultado final do filme. A obra precisava, ao final, comunicar aquilo que desejava. Precisava estar em consonância com os pensamentos do diretor, ainda que se saiba que uma vez levada ao público, a obra nunca mais será a mesma. A partir daí, ela torna-se muitas outras, de acordo com o olhar de quem a vê.

Após a produção de *A Margem* e de *O Acordo*, Candeias realizou um novo longa, chamado *Meu nome é Tonho*. Uma espécie de faroeste brasileiro, filmado nos cerrados de Várzea Grande, esse filme enfrentou alguns problemas de recepção na época em que foi lançado. A narrativa conta uma história de vingança e violência e tem como ponto central o personagem Tonho. Quando criança, Tonho vê sua família ser morta por um bando que invade o sítio onde morava, leva o que tem de valor e sequestra sua irmã. Tonho foge e, com o passar do tempo, torna-se um homem. Ao visitar uma casa de prostituição no interior, termina ficando com sua própria irmã sem inicialmente percebê-lo. Quando descobre o incesto, jura vingança e começa sua caçada aos bandidos que

²⁹ FONSECA, Carlos. “Candeias: na estrada do cinema”. In: *Revista Filme & Cultura*, ano II, nº 10, 20 de julho de 1968.

causaram a tragédia de sua família. Após concretizar seu plano, vai embora e segue perambulando pelo interior do Brasil.

Muitos exibidores ficaram chocados com o filme e evitaram passá-lo após conseguir a fita e descobrir o que sua narrativa dizia. Por tratar de incesto e vingança, houve um movimento de censura dos próprios donos de cinema, que se sentiram desconfortáveis com a história contada pela obra de Candeias.

Esse não é o único filme em que Candeias optou por filmar cenas violentas a sua maneira. Em *Zézero*, por exemplo, o diretor filma uma sequência explícita onde uma tentativa de estupro se dá. Há uma recorrência temática, nesse sentido, porque esse tipo de violência brutal também é retomada em outros momentos, como em *Aopção*. Em contraponto, o erotismo ainda é possível em alguns momentos perdidos. Em todas as suas ficções essa escolha delineia-se em maior ou em menor grau. É possível citar, pelo menos três, como exemplos: *Caçada Sangrenta*, *A freira e a tortura* e novamente *Aopção*.

Candeias parece não ter dado tanta atenção a recorrência dos temas da violência e do erotismo em suas obras, apesar de ter dito que inseria, propositadamente, cenas de violência e de sexo nos filmes que precisavam dessas cenas. Também é importante relembrar o vínculo de Candeias com a produção da *Boca do Lixo* e dizer o quanto as pornochanchadas foram importantes para o cinema da *Boca*. Esses filmes tinham um público cativo. Trata-se de uma conexão que não pode ser esquecida.

É possível ainda localizar outras teias relevantes em meio aos filmes do diretor. Uma delas é a utilização do silêncio como recurso da diegese fílmica (ausência de diálogos ou raro uso desse). Desde *A Margem* já é possível notar que essa era uma característica particular de seu cinema, muito mais imagético e com uma expressividade própria do dizer com a imagem. Nesse filme, os diálogos pouco aparecem e tem, muitas vezes, uma função meramente enfatizadora ou complementar ao que é evidenciado pela câmera. Esse elemento é retomado em *O Acordo*.

Por sua vez, em *A Herança*, Candeias inova ao utilizar apenas sons ambientes, vindos de objetos, animais, cantos de violas e ruídos como a parte sonora do filme. Em *Zézero*, ouvimos somente uma banda sonora à moda de viola e pouquíssimas interferências vindas da personagem principal, apenas enfatizadoras e usadas em

momentos em que eram realmente necessárias. Já em *Aopção* é importante destacar que o silêncio novamente é utilizado como um dos principais elementos comunicadores da narrativa. Entre a dor, a busca e o deslocamento das personagens sertanejas que tentam migrar para a cidade a procura de uma vida melhor e se transformam, metaforicamente, “em rosas da estrada”, o silêncio (no que diz às falas) transita entre dúvidas e certezas, desejos, repulsas, medo e coragem, e ouvimos apenas uma música de fundo com suas respectivas variações.

“O resto é silêncio” foi a legenda final (há também outras) utilizada em *A Herança*. Escolhida por Candeias, essa frase parece apontar em uma direção interessante sobre suas escolhas e seu cinema, feito de silêncios que tão eloquentes. Essa profundidade silenciosa preenche suas narrativas de mistério. A escolha pelo silêncio foi uma opção inovadora de linguagem e também de expressão para um homem que, sobretudo, acreditava em um cinema denso e dava uma expressiva dignidade para suas personagens, sem precisar recorrer com frequência a diálogos longos.

Sobre as inovações introduzidas em *A Herança*, drama onde Candeias se apropria da peça *Hamlet* de Shakespeare e a transpõe para o cinema, a sua maneira, ele disse:

Eu gosto da fita também porque acrescentei coisas, vanguardismos. Botei a Ofélia negra, tirei todos os diálogos – você não ouve o que os personagens falam – e coloquei relincho de cavalo, canto de pássaros e outros sons, inclusive cantoria de violeiro. Como tinha feito o enterro da Ofélia carregada numa rede, pensei em colocar o Omeleto num carro de boi. Mas os caras queriam 200 cruzeiros ou cruzados, sei lá, o dinheiro da época, pelo aluguel dos bois, e eu só tinha 20. Então decidi: vai sem bois.³⁰

Ao refletir sobre as teias cinematográficas de Candeias e analisarmos o discurso citado acima sobre o processo de produção de *A Herança* e sua prática de modo geral, notamos a presença de diferentes referências, mesmo que negue ter sido influenciado por qualquer outro diretor. Grande parte de seu processo de fato foi autodidata. Certamente, suas influências aparecem dissolvidas nas obras até mesmo sem que ele pudesse perceber, o que também não era necessário.

³⁰ REIS, Mora. *Pedras e Sonhos no Cineboca*. Coleção Aplauso Cinema Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

Como vimos, Ozualdo estudou cinema tanto na teoria como constituiu formação prática na produção de cinejornais, além de acompanhar o trabalho de outros diretores em diferentes funções. Ao ter contato com a sua fala durante entrevistas, percebi a partir de seu próprio discurso o quanto se interessava pelo universo da literatura e por algumas obras de referência, a ponto de levar Hamlet ao cinema, com a potencialidade de fazer um filme distinto a partir do já consagrado. Em meio da falta de recursos, Candeias revertia qualquer tipo de problema técnico e o transformava em inovação. É importante entender também que o artista fez escolhas técnicas e artísticas de modo consciente, e partindo de suas reflexões e intuições sobre seu dever dentro da produção. Esse *modus operandi* intuitivo revela potencialidades artísticas.

Sobre a formação obtida para o trabalho com o cinema, ele também disse: “Preocupei-me com literatura, antropologia e psicologia brasileiras, porque queria fazer uma fita com cara brasileira.”³¹. É possível dizer que o cineasta tinha uma preocupação em falar, por meio dos seus filmes, daquilo que era o Brasil.

Ao fazê-lo alcançou também uma dimensão mais universal, quando trouxe temas como a morte (anunciada de forma mítica em *A Margem*) e a deambulação dos seres humanos, em suas infindáveis buscas. Desse modo, seu conhecimento e formação como cineasta também significou um contato com aquilo que se poderia ter de mais humano, com dúvidas existenciais que também lhe deram um norte sensível, de quem pensa o Brasil, mas também dava voltas pelo mundo dos homens e do espírito.

É interessante observar ainda que o discurso de Candeias foi sempre despojado de interpretações mais complexas sobre seus próprios filmes ou de grandes elocuções sobre suas motivações. Ele procurava apenas estabelecer conexões práticas de um filme para outro quando necessário, como, por exemplo, a estrutura técnica de cada um ou mesmo a questão do patrocínio ou das exhibições dos filmes. Sua fala é principalmente de produtor, de cineasta, depois de ter executado seu trabalho, mas seus filmes lhe transcendem nesse ponto, envolvendo-lhe em um universo que evoca misticismo, filosofia e antropologia.

Nesse sentido, ao ler o que Candeias disse sobre suas obras, notamos que elas lhe fogem de uma forma que ele também passa a ser um leitor da obra já concluída e lançada ao mundo. Como produtor, sua atenção desdobra-se para o que considera

importante nos processos de concepção de cada filme e, dentro disso, esforça-se, como numa vontade de ter novamente posse daquilo que de certo modo já não é mais seu, em dizer que sua fala sobre o filme é a mais autêntica e verdadeira, mais conclusiva, fazendo com que seus filmes retornem para si de alguma forma. Notamos um esforço de Candeias em se apropriar de algumas falas que são lançadas sobre seus trabalhos, para depois inverter o jogo e discordar de pontos de vista de críticos de cinema. Contudo, dentro disso, não há como negar que Candeias foi um diretor sagaz e que buscou, ainda que soubesse da impossibilidade de seu intento, ter total controle sobre o que havia produzido, e que considerava dirigir filmes algo muito sério. Sobre sua obra, ele disse:

(...)todos esses filmes fiz porque quis. Achei que deveriam ser feitos. Acreditei que era importante realizá-los, não importa se os outros achassem isto ou não. Continuo acreditando que foi muito melhor dirigir os filmes com o que tinha e como eu podia fazer, do que deixar de fazê-los. Não acho uns melhores do que os outros. Certos filmes só podem ser muito benfeitos, ou não fazem sentido. Mas outros não. Simplesmente precisam ser feitos.³²

Em meio a isso, é possível concluir que os filmes de Candeias foram feitos por uma necessidade interior de dizer, mas o que eles dizem, imersos em suas próprias teias, vão além do intento de seu criador. Mas eles existem e comunicam. Extrapolam o autor, independentemente do tamanho de sua produção.

1.4.A Margem e suas teias

A partir disso, podemos visitar a narrativa do filme em questão: *A Margem*, para ir de encontro às referências possíveis que a obra discute,;

Em um primeiro momento, eles são vistos pelo espectador de uma forma bastante misteriosa ao confrontarem-se, em o que poderia ser apenas mais um dia comum, com uma mulher desconhecida que chega às margens do Tietê em uma barca. A mulher encara os personagens e eles fitam-na curiosos, entre olhares e andanças. Paralelamente, a sequência é comentada por uma trilha sonora que obedece a algumas variações, e nesse momento estabelece um ritmo mais sombrio e misterioso, construindo uma atmosfera de suspense. A mulher tem os cabelos pretos e olhos agudos. Sua

³¹ SESC-SP, 2003, P. 111.

³² REIS, 2010, p. 136.

aparência é séria e fria. Ela anuncia, silenciosa, que algo pouco usual irá acontecer ao longo da narrativa.



Fig. 1 - As quatro personagens principais observam a mulher misteriosa nas margens.

A personagem do louco ainda encontra logo no início do filme uma flor no lixão, que passa acompanhá-lo em todos os momentos. A personagem de Valéria tenta leva-la consigo, mas não obtém sucesso. A flor é o símbolo de algo que precisa ser preservado.



Fig. 2 -A personagem de Valéria pede a flor ao jovem louco

O filme pode ser compreendido, para análise, em dois grandes blocos. O primeiro concentra-se no casal inicial, suas aventuras e desventuras. O segundo concentra-se no casal seguinte constituído pelo homem louco e a mulher loura. Este último é um bloco que nos permite sair do espaço das margens da grande São Paulo e adentrar os espaços dos grandes centros e da multidão da metrópole. É quando a Câmera

de Candeias filma o espaço urbano modernizado, a multidão de anônimos que percorrem as ruas de São Paulo, em meio a impessoalidade, e os personagens que se perdem nessa multidão. A câmera filmando grande parte do tempo em *plongée* e em plano geral (não mais em subjetiva como no primeiro momento do filme), nos dá a ideia de uma cidade monstro, onde as pessoas parecem pequenas e se perdem facilmente entre a proporção dos prédios.

Ao longo da narrativa, os personagens defrontam-se também com situações que lhe são claramente comuns e trazem consigo um forte arranjo de coloquialidade, de estratégias do viver, de criações, e fazeres possíveis no espaço que habitam, mesmo em meio a pobreza. Contudo, também há uma grande parcela de mistério e suspensão que espreita suas vivências e, ao que tudo indica, não são parte da normalidade.

É importante que eu sinalize aqui que todos os personagens da narrativa, já avistados durante o prólogo a contemplar a barca e a mulher misteriosa, tem mortes pouco usuais ao longo da narrativa. Quando o primeiro deles morre, o homem de terno integrante do primeiro casal, avistamos novamente a mulher do início (barca), como se carregasse o objetivo do prenúncio e a concretização desse aviso de morte, dado logo no prólogo do filme. Em *close up*, seu rosto invade a tela e sua expressão de confirmação e vitória é evidenciada, numa sequência de horror e suspense. A personagem de Valéria passa então a vagar sozinha em um vestido de noiva pelas margens, após a morte daquele que amava.



Fig. 3- A personagem de Valéria Vidal vaga com seu vestido de noiva pelas margens.

Após o fim do primeiro personagem, dentre os quatro protagonistas, as outras mortes se sucedem de modo inusitado, ainda que já esperemos que elas se concretizem. Ao final da película, todos os mortos, de dois suicídios e de um assassinato (mulher loura), seguem felizes e sorridentes para dentro da barca. A mulher de cabelos negros retorna e guia a barca para uma espécie de travessia. Ouvimos uma variação misteriosa da música tema. O último corte do filme se dá com todos os quatro personagens mortos sendo guiados pela barqueira em pleno Tietê. Vemos novamente o Rio.

Diferentemente da metrópole, a margem não se mostra como o lugar da impessoalidade ou mesmo da homogeneização. Nela há algo de singular, que assume um horizonte diferente. Na margem do rio, ao contrário, há algum tipo de subterfúgio, há zonas que libertam, há afetos que se demonstram, ainda que de todo não se concretizem e que exista também bastante miséria, fome, medo e decepções, porque elas são fruto da exclusão que lhe originou.

Nos anos 1960, vários filmes dedicaram-se a olhar os mundos sociais e espirituais de modo complexo e vincularam-se de forma singular as experiências de pobreza e problemas econômicos à atenção ao que de humano resiste a tantas violências presentes nesse tempo. O olhar muitas vezes se voltou aos horrores vividos no século XX e a violência surgida nas cidades, fruto da miséria e das estruturas de poder hegemônicas. Por meio deste percurso, a Margem também articula uma leitura do mundo e de seu tempo. O olhar volta-se tanto para a pobreza quanto para a condição humana e podemos situá-la neste lugar. E se olharmos de outro ângulo. São homens e mulheres que andam pelas cidades a pé, com roupas rasgadas, com fome e reinventam formas de viver.

Podemos partir da ideia de Paul Ricoeur de que as narrativas, quando criadas, articulam-se a um mundo de outras narrativas, estabelecidas como um pano de fundo possível onde podemos encontrar interferências, contatos, imagens de uma na outra, ou o contrário, como uma teia que constitui a obra e sua inscrição no mundo. Tendo isso em vista, vamos seguir os rastros do filme e entre algumas paradas, desenharemos contatos possíveis estabelecidos pelo mundo imaginário do filme com o universo possível das narrativas em que se constitui.³³

³³ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (vol. I). Campinas, SP: Papirus, 1994.

Os filmes de Candeias são mais ação que pensamento, mais corpo em confronto. Assim, ele situa suas personagens marginalizados como seres reais que vivem no limite da vida e das cidades.

Neste ponto, é importante destacar uma proximidade possível a este cinema no sentido da ação, e que olha para os vencidos da História. Candeias encontra-se próximo, em termos de estética e elementos narrativos do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini. Esse diálogo indireto pode ser levado em conta quando tomamos o primeiro momento do diretor e poeta italiano quando este se dedicara, sobretudo, às questões sobre centro e periferia e dava atenção a operários e trabalhadores em suas vivências cotidianas. Pasolini o fez de acordo com referências marxistas que o acompanhavam em seus projetos e também com um olhar que ascendia em meio a uma espécie de sacralização do operariado, representante de uma vida simples e original, que resguardava algo de notório.

Sobre o desejo de Pasolini de seguir em direção à periferia, em vez de ir ao centro, e sua relação com o operariado presente nos seus primeiros filmes, tais como *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *La ricota* (1963) e *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964), Miguel Pereira, em diálogo com Antônio Rodrigues diz:

A visão concreta e vivenciada desse espaço urbano só se configurou de maneira mais precisa no seu perambular pelas periferias e suas fronteiras agrícolas. Pasolini olha para esse mundo não apenas como um observador. Quer ser um participante, estar nesse meio, entende-lo na sua complexidade e potencialidade. Ele deixa entrever uma espécie de guinada para o ‘sagrado’, que se desdobra na ‘sacralidade do mundo proletário’ e como consequência a analogia entre ‘Cristo e o subproletariado do mundo’”.³⁴

É possível encontrar em Candeias e Pasolini algumas interferências narrativas, que mesmo não sendo diretas, são parte de uma espécie de pano de fundo narrativo no qual se torna possível *A Margem*. Suas relações mais próximas são estabelecidas com o filme *Accattone*, tanto por ambas as obras adotarem em suas formas a possibilidade da coexistência de estilos, como aponta Fábio Raddi Uchôa³⁵, como também interferências nos sentidos narrativas à medida que o filme de Candeias, de 1967, adota uma visão

³⁴ PEREIRA, Miguel. Centro e periferia no primeiro cinema de Pasolini: questões estéticas e políticas, p. 111. Catálogo.

³⁵ UCHÔA, Fábio Raddi. Pasolini e Candeias: a coexistência de estilos na obra de dois cineastas modernos. In: Revista Diálogos Mediterrânicos. Número 9 – Dezembro/2015.

também particular de sujeitos periféricos, potencializados e redimidos de seus sofrimentos e misérias ao fim do filme, com a alegoria da barca que guiada por uma mulher misteriosa leva as personagens para uma travessia pelo rio. Pasolini, por sua vez, trata

de um personagem de duplo nome, Victorino/Accattone. A matéria do filme é a própria situação de marginalidade, tomada como espécie de momento liminar, de tentativa de vida em meio à pobreza, entre o trabalho e o não trabalho, entre a vida e a morte. As ambivalências de tal situação são exploradas em diferentes instâncias do filme, dentre as quais encontram-se: a construção do personagem-título, as dualidades existentes entre a paisagem física/humana e a trilha musical, as repetições de *travellings*, bem como a reincidência da figura da ponte associada à morte.³⁶

Entre *Accattone* e *A Margem* existem, de fato, interferências narrativas no que diz ao tema e a uma espécie de sacralização das personagens, realizadas de modo distinto, mas possíveis de serem percebidas em paralelo.

Em *Candeias*, as figuras marginalizadas também encontram a morte como expressão de uma espécie de sacralidade. São homens e mulheres que se situam entre extremos e vagam por uma linha que conecta também vida e morte, e encontram de algum modo um além.

O prólogo de *A Margem* é composto por fotogramas insólitos, que logo veremos se tratarem de imagens do próprio filme. Há um rio desconhecido. Dois casais, que o filme não indica nomes, vagueiam aparentemente sem destino pelas várzeas. Trata-se aqui de uma cidade de São Paulo pouco comum para a imagem que temos dela como metrópole modernizada, como grande centro já na segunda metade do século XX. Os dois casais criam estratégias para viver nesse espaço, e são constituídos, em certo sentido, pelo próprio lugar que habitam, pelas margens que são a marca de sua exclusão, e de sua alteridade.

O rio tem um papel muito importante no desenho das andanças e trajetórias das personagens. É ele que possibilita as derivas e cruzamentos das personagens. A barca é um símbolo, por exemplo, que está presente no início e no final da narrativa.

Um filme brasileiro muito importante de 1931, *Limite* de Mário Peixoto, cineasta e escritor brasileiro, surge aqui já como uma primeira possibilidade de pano de fundo

narrativo, em diálogo com *A Margem*. Nessa obra— um filme em fragmentos - um homem e duas mulheres, todos náufragos, vagam pelo rio em um barco. Perdidos, eles contam suas histórias uns aos outros. Todos contam histórias trágicas que terminam onde estão, que tem como fim situar sua tragédia e seu limite. A morte aparece aqui como uma metáfora constante. Filme silencioso, pertencente a essa tradição, reflete sobre a condição humana, suas impossibilidades, fraquezas e sobre a própria angústia como parte da vida do ser humano.

As relações com *A Margem* são possíveis. Essa conexão já foi mesmo estabelecida como referência na época de seu lançamento. Os dois filmes têm em comum inicialmente a própria imagem da barca que vaga sem destino pelo Rio e leva consigo passageiros em suspensão pelo vazio. No filme de 1931, as personagens estão sempre dentro da barca, e apenas se evadem em memória, ao contar suas histórias durante a travessia. No filme de Candeias, a barca é guiada por uma mulher misteriosa, que representa, como disse Antônio Moniz Vianna ainda no período em que o filme foi lançado, a morte e a travessia pela barca de Caronte. Contudo, as personagens só veem a barca inicialmente, e ao final da trama passam a ser dela parte, como passageiros levados a um lugar misterioso, após todos morrerem de algum modo.

Não se sabe se Candeias teve acesso ao filme na época de produção de sua obra, pois sabe-se que ele havia se perdido e só foi recuperado depois, mas mesmo sem essa relação direta, é perceptível que as narrativas dialogam em forma e temática. Ambas são da ordem do imponderável da vida e dos limites da condição humana. Em Mário Peixoto, existe, contudo, uma dimensão universal mais definida durante todo o filme e em Candeias há talvez mais apreço pela marginalidade dos corpos periféricos das personagens representadas, porém ambos os filmes tratam dos limites do homem diante de sua condição e das intempéries da vida moderna, que parecem reforçar as dificuldades da vida.

Nessa perspectiva, podemos apontar que ambos os filmes se encontram e se relacionam à medida que possuem interferências mútuas inegáveis. E a própria ideia de uma marginalidade é defendida nas duas obras, situando suas personagens em planos singulares em suspensão pelo rio e pelas várzeas. Em Candeias, as personagens podem não ficar o tempo todo dentro da barca, mas enquanto não estão dentro dela deambulam

³⁶ Uchôa, Candeias e Pasolini, p.7.

sem destino por um tempo repetitivo e em suspensão, produzido a partir da montagem, produzindo uma ideia de vazio e de repetição quase infinita, numa ordem onírica.

Em *Limite*, a própria margem é a vida que está por ser perdida e os limites da existência perdem-se entre os dedos. As experiências sofridas da vida levaram aquelas figuras a vagar, como em *A Margem*.

Não sabemos quem são as personagens. Elas apresentam suas histórias fragmentas, que as levaram à deriva. Também não sabemos quem são os marginais que derivam no filme de Ozualdo Candeias. Só descobrimos aquilo que eles permitem que nós passemos a saber.



Fig. 4 – Frame de *Limite* (1931), de Mário Peixoto.

Ainda sobre a ideia de margem, e da conexão com a referência da morte, podemos nos remeter a Guimarães Rosa, como outra das narrativas que possibilitam a existência do filme, enquanto referência.

Em a *Terceira Margem do Rio*, conto presente na obra *Outras Estórias* (1962) de Guimarães Rosa, por exemplo, há a presença da barca e dos homens juntos vivendo entre as várzeas. A barca transporta indefinidamente o personagem do pai pelo rio, sem que ele retorne jamais.³⁷ Independente de Candeias ter lido ou não o conto³⁸, a relação

³⁷ ROSA, Guimarães. A terceira margem do Rio. In: _____. Ficção completa: volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994, p. 409-413.

³⁸ Candeias assumiu ter sido leitor de Guimarães Rosa, ainda que não se saiba exatamente o que dele leu. ALBUQUERQUE, Heloísa; PUPPO, Eugênio. *Ozualdo Candeias: 80 anos*. São Paulo: Centro Cultural do Brasil, 2002, p. 17. Mas pela proximidade entre o lançamento de *Outras Estórias* (1962) e *A Margem*

entre as duas obras é evidente. E a morte é uma referência metafórica presente nos dois universos, mas que se situa de modo distinto no filme, principalmente por existir como um elemento importante de conexão com o urbano.

No conto, é importante destacar essa passagem:

Nosso pai não voltou, ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer toda a gente.

Podemos pensar, então, numa ideia de vagar indefinido, de não chegar a lugar algum, porque o vagar pelo rio sem fim já é o ponto de chegada, que é sempre, por outro lado, um ponto de partida infinito. Ainda no conto existe uma passagem em que o filho interpreta a viagem do pai.

No conto, a personagem do pai deixa a família e passa a vagar pelo rio. Esse vagar é uma metáfora com muitas possibilidades, que são perpassadas pelo tempo e pela morte. Também se relacionam com a memória e a força das lembranças e também do esquecimento. A margem é lembrança e, ao mesmo tempo, esquecimento. Isso também pode ser percebido no filme *Limite* e em *A Margem*, já citado. A relação com o tempo e com a perda parece ser um ponto de ligação entre as três narrativas, ainda que tenham sido gestadas em momentos diferentes e por autores distintos.

Se pudéssemos aproximá-lo, guardadas as diferenças evidentes de forma, proposta e sentidos, de outro filme emblemático que lida com o tema da morte, é possível apontar sua proximidade com *O Sétimo Selo* (1956), de Ingmar Bergman, que também traduz a morte e a relação do homem com ela como alegorias, utilizando-se de uma personificação da morte, materializada sob a forma humana.

A morte, em *O Sétimo Selo*, deseja levar consigo os homens, pois em mundo atormentado pela peste, por sofrimentos, misérias e guerras, a hora das personagens havia chegado. Desse modo, a morte lança-se, a convite, em uma partida de xadrez afim de concretizar o intento, e tem a certeza de sua vitória, já que é impossível fugir do destino. Em *A Margem*, essa relação da morte como alegoria também existe, inclusive

(1967), é possível supor que ele pode ter entrado em contato com o conto *A terceira Margem do Rio*. Mas ainda que não o tenha, as relações entre as histórias se fazem necessárias e realmente pontuais.

pelo recurso da personificação da morte como a mulher misteriosa que espreita as personagens. Assim, ela também se revela e manifesta seu intento.

A morte, representada como uma espécie de clown em *O Sétimo Selo*, trajada de preto e extremamente perspicaz para driblar a ação dos homens, consegue realizar o objetivo e leva as personagens consigo, ao final, em uma dança macabra.



Fig. 5 - A dança macabra em *O Sétimo Selo*.



Fig 6- As quatro personagens são levadas pela mulher misteriosa.

Em *A Margem*, a morte também leva as personagens ao fim. É notório como o movimento, ainda que não seja de dança, envolve uma mudança na música de fundo da sequência, que assume um ritmo mais macabro, dinâmico, enquanto as personagens correm felizes para a barca e são transportadas pelo rio.

Também como a figura da morte que aparece frequentemente em *O Sétimo Selo*, no filme de Ozualdo, a mulher misteriosa encarregada de realizar a passagem das personagens, que pode personificar a morte ou mesmo corresponder a uma mensageira,

expressa segurança e sarcasmo. Seu riso, quando a primeira personagem morre, revela a concretização de um intento. É um riso de realização.

Essas são apenas algumas possibilidades de diálogos do filme com outras narrativas que lhe servem como uma espécie de pano de fundo de diálogo. Sem que exista qualquer vínculo direto assumido pelo cineasta, é notório observar que essas tramas se encontram de alguma maneira e alimentam-se umas das outras. *A Margem* é também feita desses elementos que foram deixados em algum lugar por essas obras citadas, mesmo que seja enquanto atmosfera ou ainda como influência mais direta. As tramas narrativas, de algum modo, se encontram.

Para dar continuidade ao trabalho, é importante abrir outras janelas para os caminhos desenhados pela narrativa de *A Margem*. Vamos, então, observar as personagens e perseguir afetos que habitam a atmosfera das margens.

2. Ecos do tempo: melancolia, loucura e amor em *A Margem*

“Passamos a noite indo por aí e o fogo nos consome”.³⁹

O prólogo de *A Margem* é composto por fotogramas insólitos que logo veremos se tratarem de imagens do próprio filme. Há um rio desconhecido. Dois casais, que o filme não indica nomes, vagueiam aparentemente sem destino pelas várzeas.

Todo o universo de *A Margem* é assombrado pelo passado, em um sentimento de tempo perdido, mas também de reinvenção de novas formas de viver nesse mundo complexo. A margem é cidade de fantasmas. Os lugares são deteriorados, esquecidos, é uma espécie de viver em tempos desiguais.

O tempo nos assusta porque assemelha-se a um relógio que se mantém sempre no mesmo lugar, aproximando-se dos filmes surrealistas, à medida em que não temos lá um tempo linear e progressivo, mas sim algo fraturado, que através dos gestos das personagens insiste em persistir. As figuras deambulam pelas margens do Rio, andam em círculos e é esse caminhar que lhes faz prisioneiros de um tempo repetitivo, como um eterno presente.

Nesse aspecto, podemos relembrar filmes como *Um cão andaluz* (1929), de Luis Buñuel e Salvador Dalí ou ainda *Meshes of the Afternoon* (1943), de Maya Deren, que ligados à experiência surrealista no cinema e aos filmes de vanguarda da primeira metade do século XX, nos fornecem uma experiência de tempo parecida com *A Margem*. Não é à toa que o filme figura no cinema brasileiro, ao lado de *Limite* (1931), de Mário Peixoto, como um exercício de vanguarda, e também é frequentemente apontado como próximo à outras experiências de vanguarda do cinema. Nos primeiros filmes citados, vemos personagens deambularem por espaços filmados que se repetem, construindo uma ilusão de tempo e espaço, e transformando o filme em um universo onírico, de experimentação de formas no tempo. Em *Meshes of the Afternoon* (1943), por exemplo, a personagem interpretada pela própria Maya Deren perambula pelos

³⁹ APOLLINARE, Sidonio apud CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

espaços de dentro e fora de uma casa, indo e voltando aos mesmos lugares, repetindo a experiência, montando fragmentos, acionando uma linguagem de colagens e repetições, que constrói um mundo surreal. Essas repetições tornam possível ao filme acessar um lugar novo, de experimentação da linguagem.

Em um texto de sua autoria, intitulado “Cinema: uso criativo da realidade”, publicado originalmente em 1960⁴⁰, Maya estuda a história das relações do cinema com as outras artes e estabelece uma defesa do uso criativo das imagens obtidas pelo processo fotográfico, que também compõe o processo básico do cinema. Desvirtuar a imagem, alterá-la através da montagem e da repetição, seriam algumas das possibilidades básicas na construção de um cinema que não se prendesse à uma única via de diálogo com a realidade, como um diálogo de reprodução de suas formas. Maya disse:

Assim que abandonarmos o conceito de imagem como produto final e consumação do processo criativo (o que ela é, tanto nas artes visuais quanto no teatro), poderemos ter uma visão mais ampla da totalidade do meio e ver que o instrumento cinematográfico consiste concretamente em dois componentes, ambos disponíveis ao artista. As imagens que a câmera proporciona são como fragmentos de uma memória permanente e incorruptível; suas realidades individuais não são de forma alguma dependentes de sua sequência no real, e podem ser montadas para compor quaisquer de vários enunciados. No filme, a imagem pode e deve ser apenas o começo, o material básico da ação criativa.⁴¹

Tendo escrito esse artigo nos anos 1960, ainda como uma precursora das experiências do cinema experimental, Maya já apontava para as possibilidades de fraturar o real e as experiências da realidade, por meio da montagem e do trabalho com a imagem fotográfica. No cinema de Maya, sobretudo refiro-me às experiências surrealistas, observamos o recurso da deambulação e da repetição para transformar as experiências de tempo e espaço. Apesar de Candeias, em *A Margem*, não assumir uma perspectiva surrealista de modo direto, pois seria impossível adequá-lo apenas à essa experiência de linguagem, através da montagem e do recurso da câmera subjetiva, ele consegue alcançar o intento previsto por Maya Deren, sem deixar seu interesse por tratar da realidade da pobreza.

⁴⁰ Utilizo aqui a tradução publicada pela revista *Devires*, de Belo Horizonte. DEREN, Maya. Cinema: uso criativo da realidade. *Devires*, Belo Horizonte, Tradução de José Gatti e Maria Cristina Mendes, v. 9, N. 1, P. 128-149, JAN/JUN 2012.

⁴¹ Idem, p. 144.

Em *A Margem*, vemos que o tempo é criado e repetido através dos movimentos das personagens, e esse ciclo de um presente eterno é como um relógio que gira, gira, em torno de um mesmo ponteiro, recorrentemente. Pensamos que o tempo passou, mas na verdade ele se encontra no mesmo lugar, com alguns movimentos de desvios e retornos.

É essa experiência que aproxima o filme das obras surrealistas, à medida em que parece situar-se dentro de um espaço que nos ilude com um vazio do tempo, mas ao mesmo tempo, está cheio de repetições, colagens, fraturas, fragmentos, de tempos diversos que se encontram em uma mesma imagem.

Fazer e refazer, em um movimento incessante e, quase, obsessivo. Acumular fragmentos e montá-los. Dar forma até perceber de que se trata do ponto limite de criação de um filme (mas não do fim), e então tornar a fazer, recomeçando do zero, com tanto encantamento como da primeira vez. Uma necessidade, sobretudo, interior, mas também exterior.

Para Candeias, esse caminho de criação situa-se no limiar de seu método. Situa-se em sua busca fascinada pelo o que os olhos podem ver e também não ver, a partir da experimentação da câmera e pela representação dessa percepção no objeto fílmico. Uma percepção complexa do mundo e uma tarefa árdua, que requerem dedicação total e persistência, junto a uma *poiesis* de fazer e dar a ver, vivenciada pelo diretor e sugerida àqueles que permanecem atentos a sua obra.

De uma necessidade de olhar e, por sua vez, de um olhar particular desenham-se várias das singularidades de *A Margem*, incluindo, principalmente, a natureza ruidosa do filme, especialmente de suas figuras deslocadas e marginalizadas. Esse ar ruidoso que suas criações assumem relaciona-se, intensamente, com outros aspectos de sua produção fílmica, marcada também por uma espécie de aura transitória assumida por suas obras quando espreitadas por um espectador.

Assim, a obra de Candeias reveste-se, interna e externamente, desse paradoxo de ser, como filme, tanto um objeto permeado de durabilidade (porque enquanto obra afirma-se duradoura), como, ao mesmo tempo imersa em suas singularidades constantemente parece querer nos escapar, assumindo-se transitória, como suas figuras desajustadas aparentando fugir a cada olhar, ao passo que de nós se distancia. Raramente assumindo contornos fixos, e movimentando-se no vir a ser permanente, A

Margem vive o desafio de nunca chegar a sua completude pela própria impossibilidade desta como horizonte de interpretação.

Em Candeias, esse paradoxo é perceptível e está vinculado, inclusive, a própria experimentação que as obras do cineasta costumam ter, pois é certo que elas nos comunicam, envoltas em todas as suas complexidades, algo sobre a condição humana, já que também somos efêmeros e inacabados e nesse processo nos damos a ver pelo mundo, imersos em nossos próprios paradoxos.

Ainda que isso não tenha sido, e talvez também por isso, um propósito claramente posto e enfatizado pelo diretor no processo de construção de seus filmes, até porque eles perderiam muito com essa clarividência, esse olho que precisa ver e que necessita ser sincero ao olhar, mas numa ambição de captar o possível e o sonho juntos, não deixa também de, dentro das limitações que carregamos enquanto seres vivos, de desafiar a própria condição humana.

A *Margem* é, primeiramente, uma alegoria do tempo e da História, discutindo a relação do homem com os processos de modernidade.

Sobre a ideia de alegoria, Jeanne Marie Gagnebin, comentando Benjamin, nos diz:

A ligação entre alegoria e tempo foi em geral experienciada - pelos mestres do barroco ou por um Baudelaire - como sofrimento, pois a temporalidade significaria a dolorosa resignação ao transitório e ao fugidiu; Benjamin, por sua parte, também insiste na verdade desse trabalho incessante de luto. (...) Nestas análises, no entanto, a interpretação alegórica não é mera fruição melancólica, que só produz sofrimento e vaidade, ela também é desestruturação crítica e redentora.⁴²

Nessa perspectiva, através da alegoria, a experiência arruinada conecta-se com o universo da temporalidade. Não há como dissociar o mundo alegórico de um mundo de historicidade, que tem o tempo como passagem, um tempo que passou mas deixou restos, fragmentos, reminiscências enquanto condição de sua própria existência. Da morte, restaram apenas alguns fragmentos que desconectados, lançam uma luz saturnina à experiência dos que não foram.

A *Margem* dialoga constantemente com esse tempo de fantasmas, com uma história sentida como rastro, em meio ao luto por algo que se perdeu.

Ainda sobre a ideia de alegoria e comentando Benjamin, Olgária Matos diz:

W. Benjamin contrapõe a alegoria e a presença de espírito: a verdade não se encontra no Sujeito, mas a um só tempo no Sujeito e no Objeto, naquele que conhece e no que é conhecido. A alegoria é o método para captar o mundo da mudança, o da temporalidade, tanto no *Drama Barroco Alemão* (do século XVII) quanto em Baudelaire, na modernidade. Apreender o acaso é ser suscetível ao tempo.⁴³

As personagens vagam pelas beiras da vida, pelas beiras da cidade, perambulando sem parar, entre a fome, a intensidade da loucura ou mesmo do erotismo, sentem a vida como algo que já, paradoxalmente, morto, tenta-se aceitar e experimentar. A margem situa-se como resto e ruína. É uma espécie de fragmento da cidade, onde se criam estratégias para uma perambulação que recebe a melancolia e se resigna. Percebe-se a beleza de viver entre fantasmas, entre os detritos do tempo.

Sobre o universo barroco, e também comentando Benjamin, Gagnebin diz:

A predileção barroca pela matéria fragmentada, partida, decomposta, em suma, por tudo o que mostra a morte em obra, “este eterno desaparecimento” que é a inscrição da morte até na florescente natureza, esta predileção específica cumpre, com uma sombria jubilação, uma das tarefas reservadas por Benjamin à análise crítica: isto é, reconhecer a ação corrosiva da História e do tempo cujo efeito consiste em que as mais belas obras envelhecem e se tornam alheias.⁴⁴

Essa percepção de um tempo que passa e corrói, “o eterno desaparecimento”, que cobre as obras com sua mortalha e as afasta com o vento, deixando pequenos vestígios, além de existir dentro da própria narrativa de *A Margem*, é também a condição que assumimos como intérpretes de uma obra, que construída em outra época, nos coloca questões sobre a relação das sensibilidades de homens e mulheres com a modernidade e os processos de modernização no Brasil. É assim uma dupla alegoria, a da obra dialogando com esses processos e com um tempo perdido na história, numa profunda melancolia de seu próprio tempo e universo, e a alegoria com que se confronta o crítico, o historiador, em busca do encontro com as sensibilidades daquela obra, agora vestígio também de outro tempo, já perdido.

⁴² GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. P. 50.

⁴³ MATOS, Olgária. Iluminação Mística, Iluminação profana: Walter Benjamin. In: *Discurso* (23), 1994: 87-108. P. 88.

⁴⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. P. 52.

2.1. Entre mistérios e sinais

Na primeira sequência, uma barca chega ao Rio Tietê, sob uma música misteriosa. Há uma mulher enigmática, de cabelos negros e olhos fundos sobre a barca. As quatro personagens a observam. A mulher loura e o louco estão em uma ponte do Tietê e, surpreendidos com a chegada inesperada, observam curiosamente a mulher recém-chegada. Ela, por sua vez, deixa a barca e está irascível, fechada em si mesma. Ela apenas encara as quatro personagens e as confronta diretamente com um olhar misterioso e duro. Há flertes silenciosos entre a mulher loura e o louco.

Nesse momento, já podemos nos dar conta de que esse filme não é usual, que possui uma linguagem inovadora para a época, a partir da fotografia e da montagem dos planos filmados. Somos completamente envolvidos por esse corte no tempo e espaço, que corresponde a vida nas margens de uma metrópole.

O homem engravatado e a mulher negra começam a deambular pelas margens do Rio. A câmera segue-os. Em plano subjetivo, acompanhamos os olhares atentos lançados entre um e outro. Há, desse modo, uma espécie de flerte e de cumplicidade entre as personagens, sustentados também por um latente desejo. Nesse vagar, a mulher empurra o homem no rio. Vemos então ela gargalhar e, na sequência, também entrar no Rio. A mulher quase se afoga. Então, o homem com quem flerta, já fora da água, lhe dá a mão, e por meio desse ato simbólico, ela também sai do rio, sem que o diretor nos mostre literalmente a ação. Corte. Eles continuam a deambular pelas margens, um lugar ermo, que lembra o sertão, porém claramente situa-se no espaço da cidade. Ao que tudo indica, é naquele ponto que convivem também diferentes tempos e mesmo sobrevivem sociabilidades antigas, combinadas com a experiência da miséria e da exclusão.

Voltemos a apresentação das personagens. O casal representado pelo homem burguês (de terno, ainda que todo descompassado) e a mulher negra andam pelas vias organizadas em torno do rio. Neste vagar e através dos seus olhos, vemos a miséria das pessoas que assim como eles também habitam as margens. O casal troca olhares de desejo. O corpo dela é erotizado pelo olhar do homem que a observa e a deseja, ainda que sempre com um ar distante. A personagem da mulher, na qual a narrativa centra-se nesse momento, retira a parte superior de seu vestido.

Logo, outro homem adentra a narrativa, para olhar-lhe e manifestar também desejo. Ela olha e diz: “Nunca viu, não?”. Segue então a caminhar em direção ao homem engravatado. Eles se olham. Nesse meio tempo, ele havia deitado e tirado o terno. Ao encontrar-se, ficam juntos, a partir da simbologia da troca de olhares e gestos. Corte.

Vemos então a personagem de Valéria Vidal saltar e pegar um vestido em um cano escondido entre blocos de pedras. A mulher volta a vagar junto ao homem por espaços miseráveis. Vemos gente muito pobre e carros passando pelas estradas. Eles encontram mulheres e figuras exóticas pelo caminho.

Ela luta com um homem desconhecido que tenta assediá-la. Eles (o casal) vagam pelas margens entre olhares, flertes e encontros. A personagem de Valéria Vidal sempre com um ar de altivez e apaixonada. O homem engravatado sempre melancólico e silencioso. Não esboça sequer um sorriso.

Corte. Vemos agora o homem louco (interpretado por Bentinho) a dançar entre restos de objetos, numa espécie de lixão. Em sobressalto, ele encontra uma flor entre o lixo. A mulher negra também olha para a flor e pede para que o jovem louco lhe dê a que encontrou. Ele, então, movimenta as mãos como se fosse lhe entregar, mas depois grita com vigor: “Não!”. Vemos assim, em plano aberto, a mulher correr pelo rio, enquanto a personagem de Bentinho a observa e contempla a rosa.

2.2. Imagens da Melancolia

Todo o filme *A Margem* está orientado pela melancolia como elemento constitutivo, tanto da sua própria forma de ser, quanto especificamente das formas de ser de suas personagens. Entendemos melancolia aqui, sobretudo, em um sentido pré-freudiano, a partir de um diálogo com Walter Benjamin e seus comentadores, que se dedicaram a pensar também essa questão.

Segundo Maria Rita Khel, a maior parte da filosofia de Benjamin orienta-se de algum modo através do tema da melancolia, atravessando desde a *Origem do Drama Barroco Alemão* à *O Anjo da História*. Sobre esse ponto, ela nos diz:

Walter Benjamin, cuja leitura da poesia de Baudelaire marcou definitivamente a recepção contemporânea da obra deste poeta, teria sido o último dos pensadores modernos a tomar a palavra melancolia no

sentido pré-freudiano, ao relacionar o desencanto e a falta de vontade do melancólico diretamente ao efeito de um desajuste ou mesmo de uma recusa quanto às condições simbólicas do laço social. O romantismo tardio de Baudelaire – o último dos poetas românticos e o primeiro dos modernos – é interpretado por Benjamin como uma tentativa de superação do desencanto melancólico causado pelo fracasso das revoluções, pelo desalento do indivíduo diante de um tempo brutal cuja superação não se anunciava em nenhum horizonte.⁴⁵

Nesse sentido, essa melancolia a que se refere a autora, comentando Benjamin, está relacionada a uma espécie de resistência em viver a vida tal como ela se coloca, a partir dos arranjos sociais, tais como se encontram. É um desencanto constante com o próprio tempo e com a relação deste com os outros sujeitos, que lhe são contemporâneos.

Trata-se de uma espécie de desenraizamento com o tempo, e que em Benjamin, ainda conserva um vínculo com a cultura ocidental e com a criação artística. Existente no pensamento desde os gregos, por exemplo em Aristóteles, estava vinculada à medicina dos humores e a *acedia*.

Tanto na tradição do pensamento ocidental quanto na psicanálise, a melancolia manifesta-se, como origem, através da mente, afetando o corpo em consequência de suas sintomáticas, mas partindo inicialmente de uma expressão imaginativa. Ainda que a Psicanálise tenha rompido com a tradição artística vinculada à melancolia que vinha de vários séculos anteriores, Freud persiste em anunciá-la como uma psicose que é inaugurada na mente, afetada por uma perda inconsciente.

Desde a sua mais antiga manifestação no âmbito da cultura, a melancolia esteve presente na filosofia e na arte, suas expressões vem sido representas por artistas ao longo do tempo. Um exemplo disso é a famosa gravura do renascentista alemão Albrecht Dürer, realizada em 1514 e intitulada *Melancolia I*, analisada por diversos historiadores da arte e filósofos, como Panofsky e Benjamin. Nessa gravura, vemos um anjo taciturno, representado por uma figura feminina com a cabeça sobre as mãos, uma aura nebulosa e diversos objetos científicos ao seu lado como a esfera, o compasso, a ampulheta e outros, indicando tanto um ambiente de busca pelo conhecimento científico, quanto também de desesperança e tristeza, sinalizando uma espécie de

⁴⁵ KHEL, Maria Rita. *A melancolia em Walter Benjamin e Freud*. Disponível em: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-42/khel_mesa_42.pdf . Acesso: novembro de 2016.

insuficiência. A melancolia está ligada a Saturno, e carrega consigo o peso dos limites e das restrições.

Susana Kampff Lages indica um interesse histórico comum pela identificação da melancolia partindo tanto de filósofos quanto de médicos, tendo sido vinculado também a história da criação artística, da teologia e também de escritores ao longo dos séculos.⁴⁶

Sobre o interesse pela melancolia, enquanto tema, e afetando uma série de intelectuais, Susana diz, citando também Starobinski:

Por sua permanência histórica, por sua pluralidade de manifestações, pela particular trama entre energia vital e tensão mortal que abriga, a disposição melancólica continua estimulando a reflexão, tanto de psiquiatras, psicólogos e psicanalistas de todas as correntes, quanto de intelectuais da mais variada extração, continuando a se constituir num fascinante enigma do psiquismo humano, como assinala Jean Starobinski, ao finalizar seu belo livro sobre a história do tratamento da melancolia: ‘ O homem melancólico, por ainda algumas décadas, continuará sendo o protótipo do ser inacessível, prisioneiro em um calabouço, cuja chave ainda está por ser encontrada. ’⁴⁷

Desse modo, a melancolia persiste em seu mistério sempre reproposto nos mais diversos âmbitos do pensamento e da vida.

Maria Rita Khel, por sua vez, identifica em Benjamin, uma ideia de melancolia em sintonia com o viver a modernidade. Partindo de Baudelaire, como um melancólico por excelência, Benjamin estabelece essa disposição melancólica como uma forma de situar-se em um mundo onde as esperanças estão submersas, e o que se vê são ruínas, e também fantasmagorias.

O filme *A Margem* sintoniza-se, profundamente, com esse sentido de melancolia estabelecido por Benjamin para tratar da relação de Baudelaire, enquanto homem e poeta, com a modernidade da França do século XIX. Ainda que, aqui, pensemos em outro tempo e espaço, certas questões tornam a reaparecer dadas às especificidades da narrativa fílmica e de nossos processos de modernidade e modernização tardios, se relacionarmos a um contexto europeu.

Todo o filme reverbera a partir de um sentimento de busca por algo desconhecido, aparentemente perdido no passado, ou que possa ser reencontrado no futuro que não sabemos como se dará.

⁴⁶ LAGES. Susana Kampff. *Walter Benjamin: Melancolia e Tradução*. São Paulo: EDUSP, 2002.

Para pensarmos a melancolia em *A Margem* caminharemos a partir de alguns pontos de partida iniciais, que nos darão os sentidos de um todo possível. São eles: a ambiência dos espaços, na relação com os objetos, lugares e corpos situados às margens; as narrativas das personagens; e por fim, como conclusão, a reunião de todos esses elementos constituindo o corpo fílmico.

Partindo do prólogo do filme, encontramos diversos fotogramas em preto e branco exibidos em uma sequência não-cronológica, e contendo os créditos da obra, onde já podemos sinalizar que a melancolia, como um desencanto persistente, aparece sinalizada em todas as imagens selecionadas que posteriormente podemos notar, exibem momentos clímax da narrativa. Estes insistem em repetir-se, impondo sua força dramática.

Desde esse início, numa das primeiras imagens exibidas no prólogo notamos a presença dos cenários fantasmagóricos, fortalecidos pelo uso dos contrastes em preto e branco, assim como da saturação dos brancos frequentemente utilizada ao longo de todo filme. Os homens e mulheres transitam por uma pequena cidade ou vilarejo, em torno de uma igreja, confundidos entre si. Vemos também, ao fundo, que algumas mulheres dirigem-se à igreja, remetendo-nos a uma ruína barroca.

A imagem parece ligar-se à um mundo antigo, que se formos contrapor ao universo metropolitano característico da cidade de São Paulo, onde sabemos ter sido realizado o filme, encontraremos grandes dissonâncias, apesar de em momento algum isso ser claramente evidenciado ao longo do filme, sendo apenas sugerido pela ambiência dos lugares, e pela crítica posterior.



Fig. 7: *Umas das primeiras imagens do prólogo.*

⁴⁷ Idem, p. 38.

Logo, os cenários de *A Margem* são constituídos pela recorrência de uma arquitetura que se estabelece no horizonte das paisagens e que assombra os espaços, como fantasmas insistentes. Ao longo de todo filme, os principais cenários são espaços habitados pelo vazio, remetendo frequentemente a espaços mortos, contudo que persistem assombrando àqueles que por eles transitam e ganham mais camadas de sentido, a partir do momento que o diretor adiciona como música *off* a composição musical produzida para a obra.

A música do filme fortalece a atmosfera criada pelas imagens, comentando as cenas e sequências, através de sons que mudam também de acordo com a mudança das circunstâncias, mas que conservam ainda uma dimensão triste, no sentido de uma dor que sempre se repete, de algo muito recorrente. Ainda que a música mude suas formas em alguns momentos, pela necessidade de dialogar com outras sequências do filme, é geralmente uma música de tom misterioso, repetitivo, que intensifica ainda mais o sentimento de melancolia que o universo do filme constrói e transmite.

É interessante afirmar também que a presença de raros diálogos entre as personagens que geralmente permanecem afundados em um profundo mutismo da palavra ao longo da narrativa, termina por fortalecer ainda mais o peso de sentidos que a música tema carrega consigo, já que ela funciona como comentadora das mais diversas ações e dos gestos das personagens, em todos os quadros do filme. E a sua intensidade ou leveza afeta com plenitude as cargas de sentido do filme.

Logo, os lugares são preenchidos pela atuação física das figuras que, dispostas no mundo e comentadas por uma música melancólica, enquanto instância narradora, constituem um ambiente singular. A força que, por sua vez, direciona nossa relação com esses espaços é, sobretudo, o caminhar incessante das personagens. É ele quem guia o nosso olhar por esses espaços tão ermos, em torno de um rio, que toma toda a nossa percepção como uma cortina de fumaça, ou mesmo formando nuvens de poeira.

Em meio a essa nebulosidade, vemos espaços vastos habitados por um grupo pequeno de personagens errantes, muitas vezes os planos comportam apenas um ou dois deles, caminhando em plano médio ou geral por vasta margem do rio, ou por estradas ermas. Sem contar que, natureza e cultura se encontram o tempo todo nesse ambiente que abarca o rio, suas margens e também construções simples e antigas. E a visão do rio

termina por intensificar a percepção de espaço vazio, imersa em luzes fortes e sombras, contrastadas, que constituem nosso horizonte de visão em *A Margem*.

Desse modo, instaura-se na própria ambientação do filme um espaço melancólico, como que situado entre tempos, e perdido sem que saibamos como localizá-lo, apenas caminhando, dando imensas voltas juntamente com as personagens. Nesses espaços, mobilizados por sujeitos errantes, a vida está disposta em um presente mortificador. Esse tempo que nos remete com frequência ao mesmo momento, trata-se de uma mistura de tempos, tão ligados que, aparentam estar profundamente juntos, constituindo um mundo novo e misterioso. Torna-se, nessa perspectiva, um lugar destoante da metrópole de São Paulo dos anos 1960. As figuras que andam por esses lugares são como mortos-vivos flanando por um lugar que, mesmo entornando um rio, passa a impressão de secura e morte.

Podemos ir ao encontro das imagens do pintor grego De Chirico. Suas obras são marcadas por uma melancolia visível dos espaços, das coisas que se apresentam ao mundo. São espaços vagos, que nos causam a impressão de um tempo endurecido e frio, que insiste em não passar e em persistir assombrando os indivíduos.

De Chirico constrói esses espaços que miram o vazio, e a transcendência dos espaços. Suas imagens transmitem uma profunda melancolia, enquanto um sentimento de ausência e mortificação. Nos lugares das margens, no filme de Candeias, também encontramos espaços que assumem esse corpo significativo no que diz à dimensão da melancolia.

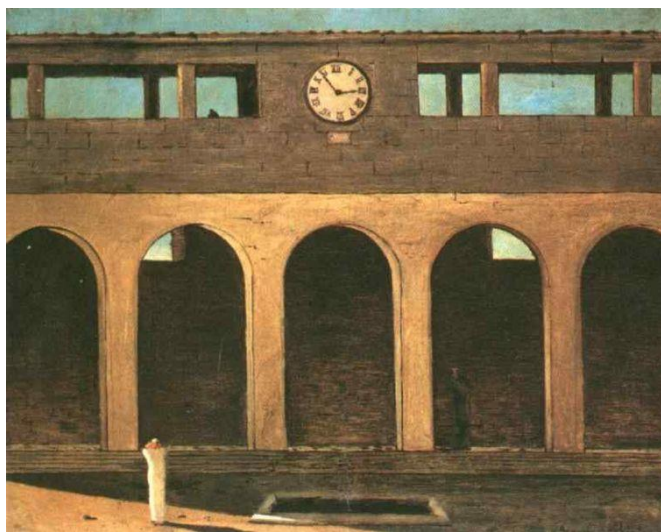


Fig. 8 - De Chirico e seus vastos e demorados espaços. Reprodução de “O Enigma da hora”.

A melancolia também está latente na maneira de se comportar de alguns personagens de *A Margem*. Inicialmente, seguiremos a personagem da mulher loura, que compõe o quadro dos protagonistas da narrativa.

A personagem trabalha servindo café para executivos de empresas no centro metropolitano de São Paulo e flana entre as margens, de onde vem e onde também vive, atravessando a ponte e seguindo em direção à cidade. Ela aparenta tristeza e morbidez pela face e pelos gestos, com poucos momentos ternos, geralmente representados pela face de um sentimento de inocência e pureza, contrabalanceados pela dureza da vida.

Após sofrer um abuso no trabalho, ela retorna à margem e decide trabalhar em uma casa de prostituição. Lá o seu destino se desenlaça. Trabalhando mecanicamente entre o tédio, a apatia e a angústia de viver sua própria condição, ela termina como vítima de sua vida marcada pela desolação e desencanto, quando é assassinada por uma outra mulher que lá também trabalhava, envolvida pela inveja. Mesmo após ter morrido, seu caixão continua a vagar de mão em mão, até que chegasse ao cemitério.

A melancolia não se instaura somente nessa personagem. O homem de terno é, senão, o melhor representante desse afeto, se formos estabelecer uma relação entre todas as personagens.

Logo, esse sujeito, que também é protagonista, pode ser interpretado à luz do conceito de melancolia. Pensa-se o melancólico como aquele afetado por uma perda desconhecida, que ele mesmo não consegue acessar, mas faz com que se veja sempre numa espécie de luto correspondente. Em Benjamin, a ideia de melancolia aparece dissolvida na relação com a História. E podemos entendê-la, principalmente a partir de uma grande incerteza diante dos regimes de racionalidade iluministas e progressistas, aos quais o homem havia se lançado, e que torna sua existência envolta em uma angústia profunda em relação ao tempo, que o impede de sentir-se totalmente parte do passado ou do futuro. Benjamin interessou-se, profundamente, por figuras melancólicas, e ele próprio também o foi.⁴⁸

⁴⁸ KHEL, Maria Rita. *A melancolia em Walter Benjamin e Freud*. Disponível em: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-42/khel_mesa_42.pdf . Acesso: novembro de 2016.

A sequência que narra a morte da personagem (homem de terno) é bem representativa dessa questão. É interessante segui-la em detalhes:

Valéria, a mulher negra com a qual o homem vagava silencioso e frio pelos espaços das margens, vaga agora só em direção a igreja, vestida de noiva, como um fantasma. O homem de terno, que parece dirigir-se a outro lugar, observa curioso uma mulher e um homem em um momento de intimidade. De repente, ele vê a mulher de cabelos negros e olhar misterioso do início do filme. Ela olha para ele com sadismo e como uma esfinge imóvel. Ele corre desesperado pelas margens do rio. Vemos a mulher de cabelos negros a observá-lo. Corte. Vemos a personagem do louco com uma flor na mão. Na sequência, o homem engravatado tira partes de sua roupa. Parece angustiado, mas bruscamente sorri com alívio.

Vemos seu rosto em primeiríssimo plano, enquanto ele pela primeira vez em todo o filme gargalha, ação que anteriormente não tinha realizado com tamanha intensidade dados seus traços melancólicos. Corre sorrindo pela ponte. Corte. Vemos também o rosto do homem louco em primeiro plano. Ele nos surpreende com um grito desesperador. A câmera corta para o homem que antes observamos e ele está morto, deitado no chão. Vemos agora, em primeiro plano, o rosto da mulher misteriosa olhando satisfeita e com um riso sádico.

No filme de Candeias, o homem de terno é também um homem melancólico. E esse é o momento de morte. É quando o riso lhe é permitido, de forma libertadora. Ele é o homem que contempla o tempo, a partir de um certo desencanto, onde as certezas não se sustentam mais. Existe, nele, algo como a necessidade de escapar a qualquer enquadramento que lhe possa fixar em um tempo e em um lugar de modo definitivo. Seu vagar incessante é um lamento, é uma fuga, é uma busca por algo que parece ter perdido a muito tempo e que lhe despedaçou. Por que não a esperança? Mas, como sabemos, todo o universo da margem, é sentido a partir de uma ideia de melancolia e de desencanto com as formas de seu tempo, e da sociedade industrial. Os personagens estão a vagar em um sonho persistente, em um tempo outro que se situa no limite do tempo, dialogando com algo perdido, todavia sem negar absolutamente o futuro, ainda que existindo como contraposição às condições da metrópole também visível no filme, mesmo como um horizonte do negativo, do que não faz parte, do que não se deixa pertencer.



Fig. 9 - Um homem melancólico a vagar

A melancolia em *A Margem* sinaliza para a angústia de toda a humanidade diante de um mundo novo que se instaura, e das novas relações que se instituem. Em um mundo de desajustados, as personagens flanam em sentido contrário às multidões de trabalhadores, perdidos muitas vezes, quando vistos no todo, na massa que constitui as multidões das metrópoles. Ligados por uma ânsia, por uma tristeza, pela ausência de algo em meio a uma perda indefinível situada em outro tempo e espaço, esses desajustados foram excluídos da hegemonia do mundo, e a elas resistem com esforço.

Juntas essas personagens constituem, sobretudo, o mundo dos vencidos, dos dejetos da vida urbana, excluídos dos processos do mundo capitalista, e resistentes a ele, porque também não se comportam dentro dessas categorias e recusam a impessoalidade da vida modernizada, que a metrópole obriga, caindo, todavia, em outras armadilhas. Mendigos, prostitutas, dementes juntos e, ao mesmo tempo, isolados andando em outros sentidos. Vagando, na verdade, como *flâneurs*, pelas margens e também atravessando em alguns momentos a metrópole, mas sem perder a identidade contestadora, em busca de algo misterioso provavelmente instalado no passado. Algo que eles mesmo não sabem do que se trata. Melancólicos vagando pelas beiras do rio, em meio a dejetos e a miséria.

A melancolia vigora na margem e revigora sua conexão com a História. Esses sujeitos esquecidos pelo tempo estão lutando contra a mudança. As resistências, porém, são silenciosas. Andam à contrapelo da grande intensidade e presença de ruídos que tomam a metrópole. Aqui os corpos vagam tristes, em busca de prazeres momentâneos, para escapar das angústias própria de um mundo que oprime suas individualidades, ao passo que defende, enquanto discurso, que o indivíduo é único que pode mudar a sua vida.

Em *A Margem*, as personagens estão de luto. Este sentimento as acompanha como atmosfera, e preenche todas as ações do filme. Caminhar e olhar para o tempo, voltar, retornar, repetir, caminha novamente, ao som de uma música triste. As personagens do filme são tipos melancólicos, de uma experiência nova, contemporânea, ligada ao advento da metrópole e do mundo urbano.



Fig. 10 - Uma noiva esquecida

2.3. Um louco e uma flor

A flor é um elemento simbólico dentro da estrutura fílmica de “A Margem”. Um caminho interessante de análise e pensamento sobre os homens que habitam às margens da metrópole pode ser também o de pensar de que maneira essa simbologia pode nos informar sobre personagens e suas peculiaridades. Por que eles precisam tanto da flor? Por que o fascínio do louco por ela? Ela expressaria uma pureza perdida em meio a um cenário de artificialidade, lixo e resistência? Ela simbolizaria o amor, sentimento que atravessa a constituição da história dos quatro protagonistas? É importante ressaltar que até o fim do filme a flor estará presente de forma intensa na história.

Há uma mudança de foco no filme agora. A câmera passa a seguir especialmente o vagar de Bentinho, ator que representa o homem louco. A câmera encontra o seu olhar. Ele, por sua vez corre desesperado. E passa a trabalhar para um casal de golpistas que também perambulam pelas margens, mas aplicam golpes na metrópole, ao mendigarem entre a multidão. Ainda na ponte que corta o Tietê, vemos Bentinho encontrar com a mulher loura, pela qual encontra-se apaixonado. Ele tenta dar-lhe a flor, mas fica envergonhado e não lhe dá. Corte. A câmera acompanha o dia a dia da mulher loura na cidade. Ela atravessa a ponte para trabalhar no centro da grande São Paulo. Vemos prédios, edifícios extremamente altos. A câmera em plano aberto capta a multidão. A mulher loura é só mais uma anônima dentre tantas pessoas que caminham pelas calçadas da metrópole.

Na sequência seguinte, nosso olhar se dirige novamente a grande cidade. E a mulher loura continua a perambular pelas ruas da metrópole. Agora, o jovem louco também caminha pela multidão e entre os anônimos a persegue, como um vulto em meio ao rebuliço de tantos outros e aos carros em movimento do outro lado. Ele se aproxima, mas nunca consegue chegar perto ao ponto de se falarem ou mesmo tocarem-se. A personagem de Lucy entra em outro prédio e depois sai. Bentinho a segue, mas para em frente ao próximo edifício em que ela entra. Com uma flor na mão, ele olha para o prédio. A câmera nos mostra o percurso de seu olhar, que sobe e parece não ter fim junto com a gigantesca altura do edifício.

Corte. A mulher loura está em uma sala onde se encontram dois executivos. Um sai, instigado pelo outro e o que fica tenta abusá-la. Ela resiste, até quando pode. Corte. A personagem então volta a caminhar pela multidão e a câmera vem filmando-a, especialmente na rua, de uma maneira distante, como aquele que observa de muito longe a experiência. Ela encontra uma mulher e parece com ela estabelecer um acordo. Ao fundo, ouvimos sempre a mesma música com diferentes movimentos, dependendo do momento da narrativa. A mulher loura é filmada em plano geral junto com outras pessoas no rebuliço da metrópole. E segue caminhando pela multidão.

Vemos a personagem de Lucy caminhar agora pelas margens. O jovem louco está com ela e continua com a flor nas mãos. Eles flertam. A câmera então segue a mulher loura, que carrega consigo algumas malas, na direção de uma casa distante, no espaço dessas margens do Tietê. Corte. A personagem de Bentinho está com o casal de

golpistas e guia a falsa cadeira de rodas do homem, quando pede, através do gesto de estender a mão, a remuneração por seu trabalho. Ao passo que ela lhe é negada, uma briga se inicia. Ele disputa com a mulher seu pagamento. E não obtendo, apenas a assusta e segue a vagar pelas margens. Nesse ínterim, encontra a personagem da mulher negra a vagar vestida de branco, sobre a ponte, sem olhar para trás. Ele vai até a igreja, possivelmente em busca de respostas, e quando chega, surpreendentemente, encontra a mesma mulher sentada, pálida e dura. Ele tenta fazer com que ela reaja, dá-lhe inclusive a flor que tanto pedira, mas já é tarde. Ela está morta.

2.4. Imagens da Loucura

A História da loucura tem vasta abrangência, e podemos acessá-la, com suas formas representativas, desde a Idade Média. Pensar a figura do louco é abrir-se para a uma multiplicidade de imagens possíveis.

Inicialmente, não devemos nos privar de revisitar outros momentos da História, quer seja a Idade Média ou mesmo revisitar também algumas questões relativas à loucura, representadas no seio de outros processos históricos como o Renascimento, por exemplo, enquanto movimento cultural.

Partindo disso, é importante destacar a ambivalência da loucura e da figura do louco. Ainda que tenha sido condenado muitas vezes ao peso da doença e, sobretudo, a partir da vitória da razão enquanto instância normatizadora, o louco também carrega consigo diversas outras simbologias. Uma das mais importantes e que, particularmente mais nos interessa nesse trabalho, é da loucura como um elo de liberdade, como uma ideia muitas vezes atrelada à necessidade de vencer às prisões da alma, e liberar-se dos cárceres que aprisionam o indivíduo. Para tanto, é interessante revisitar algumas das imagens da loucura na idade clássica, percebendo, principalmente, suas conexões com a arte e a filosofia.

Assim como a melancolia, apesar das especificidades, a loucura também foi uma referência bastante presente na tradição da cultura e da arte europeias ao longo da História. Para iniciarmos com a pintura, eram bastante comuns as representações das naus dos loucos na Renascença, antigas embarcações que locomoviam essas figuras através das águas de um lugar para o outro. Sobre ela, Foucault nos diz:

A moda é a composição dessas *Naus* cuja equipagem e heróis imaginários, modelos éticos ou tipos sociais, embarcam para uma grande viagem simbólica que lhes traz, senão a fortuna, pelo menos a figura de seus destinos ou suas verdades.⁴⁹

Essas naus não eram, contudo, invenções apenas de artistas. Elas possuíam, de fato, existência física, pois era frequente o transporte pelos mares de loucos de uma cidade para outra. Nessa perspectiva, cria-se um vínculo, interessante, entre água e loucura, a partir de uma ideia de purificação, de expurgar através da água o problema da loucura, tanto a doença quanto o louco, enquanto representante dela.⁵⁰

Utilizar esse recurso era uma maneira de manter as cidades distantes dessas figuras e também mantê-las em movimento, e um lugar perfeito para tal era o próprio mar, que representava já por si próprio a distância, o mistério e a passagem. Tratava-se de uma forma de manter a loucura distante, mas paralelamente estaria também em movimento. Dentro de um navio, o louco estaria protegido no interior do mar, ao mesmo tempo, de si mesmo e também afastado da terra firme.⁵¹

Interessante existir a tônica do deslocamento como uma questão importante. Primeiramente, pela própria natureza errante dos loucos, comumente referida quando se investiga a história dessas figuras. E segundo, porque em *A Margem*, filme que particularmente nos interessa, a errância é retomada como elemento constitutivo da personagem, interpretada por Bentinho, que notoriamente assume as faces da loucura. E que também vai embora levado pelo mar.

Desse modo, o vagar incessante da personagem também o situa nessa tradição das imagens da loucura. O homem louco, que se aproxima mais da figura da demência, pela sua percepção do mundo e das coisas, já que não está desconectado do mundo dos sentidos. Todavia, paralelamente, desvia sua percepção da racionalidade padrão, criando outras formas de lidar com o mundo dos sentidos.

Notamos, constantemente, esse desvio sendo sinalizado na narrativa do filme, quando a personagem de Bentinho vaga pelos detritos espalhados pelo lixão, e dança entre os restos de objetos encontrados. Sua percepção de mundo é realizada através dos sentidos, porém esses são filtrados por uma imaginação destoante.

⁴⁹ FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2005. P.9.

⁵⁰ Idem, p 14.

⁵¹ Idem, p.15.

A questão dos sentidos é aqui retrabalhada, à medida em que o louco se torna a personagem mais claramente romântica e sensível, dentro da narrativa do filme. Ele transita pelos mais diversos espaços e envolve-se em todas as outras histórias, relacionando-se de algum modo com todas as personagens existentes na narrativa. Sua lógica, ao mesmo tempo, que destoa da racionalidade moderna, aproxima-se do mundo dos desajustados da margem.

A representação de uma loucura que leva à liberdade e a percepção do mundo em contrapelo às demandas técnicas e racionais do mundo modernizado ficam nítidas com o símbolo da flor, com o qual o jovem louco insiste em se identificar e carregar consigo por toda a narrativa. Essa personagem personifica, em certo sentido, os ideais românticos existentes no filme, como uma exaltação da liberdade e de um romantismo, que não se consubstancia na carne, mas permanece em uma dimensão ideal, muitas vezes, relacionados a uma espécie de quimera.



Fig. 11 - O fascínio da flor

Nesse sentido, ele conecta-se com dimensões como a da religiosidade e da fantasia, estabelecendo um vínculo do homem com valores esquecidos pela vida moderna das grandes cidades, pelo menos segundo o ponto de vista enunciado no filme. É ele que aparece rezando para o padre que também habita às margens, provavelmente outro lunático desviado para estes caminhos, que se identifica como sacerdote e ocupa um espaço importante no filme, habitando, inclusive, as ruínas de uma igreja barroca, onde as personagens vez ou outra reaparecem. Trata-se da igreja que recebe em seu corpo quase vazio os desabrigados que vagam incessantemente em suas raras paradas. É

também lá onde ocorreria o casamento da personagem do homem de terno e da mulher, interpretada por Valéria Vidal. É ela que, junto a mulher, compõe o quadro onírico a que o filme frequentemente nos levará, quando, como um espectro, localizarmos a mulher vagando solitariamente com um vestido de noiva, em direção a essa igreja, após a morte do futuro marido.

Assim, é importante frisar que a personagem de Bentinho estabelece conexões mais profundas, e outras possibilidades de vivências dentro da narrativa, a partir da sua loucura.



Fig. 12 - O jovem pede a benção ao padre

Podemos, inclusive, retomar alguns elementos da concepção humanista da figura do louco para representar a personagem de Bentinho, acrescentando novas acepções ligadas, sobretudo, à experiência romântica numa mistura de tempos e sentidos. O louco do filme traz consigo uma verdade própria de um mundo desconhecido pelos demais, que talvez ainda tentam acessá-lo. E, além disso, consegue conectar-se com uma profunda liberdade específica a um ideal romântico. Sobre o primeiro ponto, podemos ir em Foucault, em diálogo com os textos do Humanismo recorrentes que trazem a imagem do louco como portador de conhecimentos espirituais elevados e inacessíveis aos demais, como o *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Rotterdam, enquanto crítica: “Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra cada um sua verdade.”⁵²

⁵² Foucault, *História da Loucura*, p. 14.

Nesse sentido, seria interessante revisitar também uma noção de louco como sábio, também desenvolvida por Foucault: “(...) a loucura fascina porque é um saber.”⁵³ E ainda, nessa dimensão a figura do louco está atrelada a uma sabedoria particular:

Este saber, tão inacessível e temível, o Louco o detém em sua parvoíce inocente. Enquanto o homem racional e sábio só percebe desse saber algumas figuras fragmentárias – e por isso mesmo mais inquietantes –, o Louco o carrega inteiro em uma esfera intacta: essa bola de cristal, que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de uma saber de um saber invisível. (...) O que anuncia esse saber dos loucos? Sem dúvida, uma vez que é o saber proibido, prediz ao mesmo tempo o reino de Satã e o fim do mundo; a última felicidade e o castigo supremo, o todo-poder sobre a terra e a queda infernal. A *Nau dos loucos* atravessa uma paisagem de delícias onde tudo se oferece ao desejo, uma espécie de Paraíso renovado, uma vez que nela o homem não mais conhece nem o sofrimento nem a necessidade.⁵⁴

O louco é ainda também o espelho do outro⁵⁵, porque não só se identifica como o diferente dando a ver a si mesmo, mas como, a partir dessa identificação, faz com que olhemos para o mundo a partir de uma nova referência, que em certo sentido destoa dos enquadramentos tradicionais e espelha a vivência dos sujeitos ocupados com sua própria normalidade. Trata-se de um olhar singularizado.

Em *A Margem*, frequentemente olhamos o louco como uma espécie de espelho em que miramos o diferente, o singular daquele mundo, mas também conseguimos olhar por meio dele para as outras particularidades que compõem seu universo, inclusive para os sujeitos que foram tão rejeitados pela vida produtiva quanto ele, cada um a seu modo.

No universo do filme, o louco representa a energia romântica reprimida pelo mundo que se tenta negar. Algo que se conecta profundamente com sabedorias antigas que não podem ser acessadas facilmente, num vagar melancólico incessante. Vemos, nessa perspectiva, que ele circula livremente pelo espaço, e que sua elevação, nesse lugar, não é motivo para que ele seja isolado do convívio com outros sujeitos. Pelo contrário, ele parece dominar todas as sequências e ligar todas as experiências. Ele representa muito mais a sabedoria intuitiva, a sensibilidade de quem reconhece a flor como tesouro.

⁵³ Idem, p. 20.

⁵⁴ Idem, p. 21.

⁵⁵ BAUMANN, Thereza de B. Da Iconografia, da Loucura, da História. Revista de História Regional Vol. 2, nº 1.

Com o tempo a loucura passa a ser hospitalizada, o que não vemos no filme, e o sujeito que a possui só tem espaço em um mundo murado, cercado, em meio aos miseráveis. Em *A Margem*, lidamos com a liberdade do louco apontando para outro sentido. Nesse lugar, a resistência está em potencializar os sujeitos rejeitados pelo capitalismo do centro metropolitano. Lidamos com um mundo periférico, mas que se faz seu próprio centro, recobrando-se de uma potência não antes vista. Aqui, o louco tem liberdade para ser o que é. Ele é dono também das margens.

O louco assume uma posição central. Assumir com vigor sua condição periférica, o faz ser o centro de toda a narrativa, a personagem que ilumina as ações das outras protagonistas dentro do mundo fílmico. Seus caracteres notadamente ambíguos, estabelecem um horizonte de ação libertária que afeta a todos com quem cruza. É essa personagem que também torna ainda mais claras as diferenças entre as margens do rio e a metrópole, com seus prédios gigantescos e suas multidões. É ele quem vaga por esses espaços, e a procura do amor, encontra apenas desesperança.

No filme, a personagem do louco acompanha, inclusive, a trajetória de todas as demais personagens, e seu caminho até a morte é o último que se concretiza a sua própria escolha, jogando-se nos trilhos de um trem, na penúltima sequência do filme. Ele acompanha e percebe a morte de todos os outros, começando pelo homem de terno, seguindo a mulher de vestido de noiva (é com ele que ela se encontra na igreja) e a mulher loura, pela qual era romanticamente fascinado. Todas as mortes se concretizam a partir da percepção do louco.

É como se ele confirmasse a própria impossibilidade de viver e manter ideais elevados diante do que se espreitava no horizonte, e também se rendesse à morte no final de tudo, a única redenção possível no mundo das margens, desviante e melancólico, vivendo às sombras de um mundo que se propõe vencedor e que cedo ou tarde tornará seu projeto cada vez mais sólido, dificultando a resistência dos desajustados.

Contudo, poderemos nos questionar: até aonde a morte aqui também não foi uma resistência? Ela se coloca na direção especificamente do amor enquanto potência.

2.5.Histórias de amor e morte

Pela manhã, vemos um pequeno cortejo fúnebre de mulheres que, juntas, carregam um caixão. Trata-se, pela sequência narrativa, do caixão da mulher loura. Elas reclamam do peso e o largam na margem. O jovem louco vê e, curioso, carrega o corpo em seus ombros até o cemitério. Ele, porém, não se dá conta de tratar-se da mulher que ama. Ele deita o corpo junto a uma pedra. Ao fazê-lo, tira o pano que estava sobre o cabelo e o algodão da boca e, instantaneamente, reconhece tratar-se da personagem de Lucy, por quem era apaixonado e tantas vezes havia tentado, sem sucesso, dar-lhe a flor, que ele ainda carregava consigo naquele momento. A personagem de Bentinho tem então um acesso de desespero. Tenta acordá-la, dá-lhe a flor, mas nada parece solucionar a situação. De fato, ela estava morta. Não havia o que se fazer.

Vemos o rosto do jovem louco em primeiríssimo plano e sentimos seu desespero. Em contraponto, vemos planos em *close-up* da mulher loura morta, como um delírio surrealista do jovem. Então, ele corre desesperadamente pelo cemitério, corre pelas margens e, sem conseguir se libertar de tanta angústia, atira-se na linha do trem, que passa em seguida. É seu fim.

Ouvimos ao fundo aquela mesma música misteriosa do início do filme. Trata-se também de uma música fúnebre. Corte. Vemos um plano geral da igreja, isolada em meio às passagens ermas e às margens do rio. Corte. Vemos o jovem louco correr junto com a mulher negra (ela ainda vestida de noiva). Eles atravessam a ponte. A personagem de Valéria entra na barca, guiada pelas mãos do homem engravatado, o homem com o qual iria casar-se, que também lhe esperava. Eles sentam. O jovem louco espera por alguém. E é a personagem de Lucy que vemos em seguida correndo, com o vestido ensanguentado e a flor na mão. Ela atravessa a ponte e eles entram juntos. A música misteriosa ganha mais força. E a mulher enigmática de cabelos negros retorna ao filme, entra na barca e guia os dois casais por essa travessia insólita.

2.6. Imagens de Eros

“Somente para os desesperados é que nos foi dada a esperança”.⁵⁶

Walter Benjamin

⁵⁶ Walter Benjamin, nas últimas páginas do ensaio “As afinidades eletivas de Goethe”. BENJAMIN, Walter. Ensaaios reunidos: Escritos sobre Goethe. São Paulo: Editora 34, 2009.



Fig 13. - O amor entre as margens

O amor é um *topos* muito importante em *A Margem*. Ele investe de sentidos as jornadas das personagens.

O amor entre as personagens do homem louco e da mulher louca personifica o drama do amor romântico não consumado, que se estabelece como uma ponte entre o amor e morte. Desde as primeiras sequências dessas personagens, elas estão atravessando a ponte e ligando-se de algum modo por essa imagem. É recorrente o encontro dessas figuras no mesmo lugar, visto a partir de pontos de vista diferentes. Trata-se da imagem reproduzida no frame do filme destacado logo acima. Eles são o único casal a não se tocar, mas que se observa em todos os lugares, mesmo na metrópole. Quando a mulher louca atravessa a ponte para trabalhar, o jovem louco a segue e a procura em meio à multidão. É a morte dessa mulher que também leva à morte a figura do louco.

Assim que ela se vai (há um corte e não a vemos mais durante certo tempo na narrativa), passamos a acompanhar as personagens e reparar nas relações que estabelecem entre si.

Silenciosos, mas profundamente conectados às experiências, e lançando olhares intensos na direção uns dos outros, todas as personagens dão vida a relações amorosas, umas que parecem concretizar-se, de certo modo, e também outras que existem como idealização e desejo. O primeiro casal anunciado pelo filme, composto pelo homem de terno e a mulher representada por Valéria Vidal, caminha lado a lado e, em muitos

momentos, parece se conectar através de olhares e gestos. O outro, do louco e da mulher loura, institui um amor distante, em que não há particularmente o toque ou o encontro dos corpos, apenas a contemplação.

O tema do amor precisa ser discutido. Este elemento é um ponto de entendimento fundamental dentro do mundo de *A Margem*. Ainda que o sofrimento seja materializado nos traços de cada personagem e a miséria visibilizada nas andanças de todos pelas várzeas, beirando o Tietê, e com a metrópole como um relance distante e definidor no horizonte, o amor constrói uma espécie de sustentáculo da doçura, em meio as asperezas cotidianas. É interessante como *Eros* se estabelece, no primeiro casal, pela proximidade e no segundo casal, em meio a distância, como um amor revestido por uma espécie de áurea. Nesse ponto, é importante estabelecermos uma conexão.

Jeanne- Marie Gagnebin, em um artigo sobre Walter Benjamin e a questão do *Eros*, discute a presença desse tema, ainda que pouco explorado, no pensamento de Benjamin, dialogando com sua leitura de Klages e Baudelaire, e um diálogo possível com Goethe. Nesse texto, ela chama a atenção para o quanto *Eros* se presentifica, nessa perspectiva, numa dialética da distância e da proximidade.⁵⁷ Essas ideias de próximo e distante se modificam, segundo ela, e “se intensificam quando a proximidade se torna o lugar privilegiado da manifestação do longínquo.”⁵⁸ Desse modo, Gagnebin reflete sobre a ideia de um amor aurático, em que o outro é revestido “de um campo de perceptibilidade próprio, uma abertura sobre outra dimensão, que aquela da superfície habitual das percepções cotidianas.”⁵⁹

Ao pensar sobre *A Margem*, é importante nos apropriarmos dessa reflexão sobre a presença de *Eros*, e seu sustentar-se nesse espaço que é presença e distância, ao mesmo tempo. Em *A Margem*, o amor que redime os personagens das asperezas da vida nas beiras do Rio, na miséria de sua própria condição, sobretudo do segundo casal que ama em uma dimensão ideal, assume essa perspectiva “aurática”. De modo, é esse distante existente em meio a presença física que possibilita uma espécie de transcendência aos casais, suavizando as agruras da existência e dos processos de exclusão e miséria.

⁵⁷ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. A questão do “Eros” na obra de Walter Benjamin. In: IANNINI, Gilson; GARCIA, Douglas; FREITAS, Romero (org). *Arte e Filosofia: antologia de textos estéticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p. 137-144.

⁵⁸ Idem, p. 140.

Não é possível identificar a origem dos personagens, apenas podemos apontar traços que lhe caracterizam. Há uma mulher negra e bela, constantemente focada pela câmera. Ela é ativa e logo na sua apresentação aparenta possuir grande esperteza, dessas que se conquistam vivendo nas margens, construindo suas próprias táticas. Ela se relaciona com um homem misterioso e aparentemente solitário pelas margens do Tietê vestindo terno e gravata desgastado pelo uso. Este, por sua vez, figura como um tipo melancólico e como uma espécie de elemento estranho naquele espaço, pela forma como se porta, como observa os que estão ao seu redor e como se veste.

O outro casal, que já apontei, nesse caso situado mais na esfera da idealização, é composto por um homem muito expressivo e aparentemente louco e uma mulher loura que atravessa frequentemente a ponte entre o Tietê e a metrópole para ir ao trabalho de copeira de escritórios, cruzando mundos muito distintos. A mulher claramente fascina esse homem, que tenta dela se aproximar, entre tentativas bem-sucedidas e momentos de sustos e desistências. Entre aproximações e esquivas, eles trocam olhares e esboçam sentimentos, sobretudo o homem, que parece enaltecê-la intensamente, como já indiquei, entre proximidades e distâncias.

Sobre o amor na dimensão metafísica, do ideal e de uma transcendência, é possível dizer, citando Battista Mondin em uma postulação sobre Platão: “a ascensão do amor inicia-se com ato irracional, que tem todos os caracteres de uma loucura (mania) que aliena o homem de si mesmo e lhe anuncia valor transcendente.”⁶⁰ Trata-se de um amar que é, principalmente, delírio, sonho, um desejo que se priva constantemente, e que se acentua com a distância.

As personagens do filme tentam amar, e tentam fazer esse amor possível em um mundo marcado pela melancolia e pela angústia de ser, ainda que com mais liberdade do que a condição dos homens e mulheres da metrópole, porém ainda que revestidos de potência por seus corpos marginais, o amor é só o começo da redenção das personagens. Ele possibilita a passagem. Amor e morte estão ligados e apontam para o mesmo caminho. Mas só com a morte, o amor ganha a forma ideal, do sonho, a provável estabilidade do duradouro e do que se mantém unido.

⁵⁹ Idem, p. 141.

⁶⁰ MONDIN, Battista. *O Homem, quem é ele?: Elementos de Antropologia Filosófica*. São Paulo: Paulus, 1980. p. 130.

Quando se trata de *A Margem*, A angústia da solidão parece atravessar as necessidades das personagens que circulam em busca de encontros vezes não concretizados, quando eles não acontecem, parecem não suprir o vazio das personagens, que continuam a vagar melancólicas pelas margens do rio.

Nesse ponto, é importante situar *A Margem* em um debate sobre o erotismo, na relação com outros filmes que conformam a obra de Candeias. Nos filmes seguintes, notamos que o diretor se aproxima, em grande medida, do cinema da pornochanchada. Isso não é injustificável, já que grande parte do cinema produzido na Boca do Lixo, assumiu essa perspectiva ou flertou diretamente com ela. Nos filmes seguintes, a sexualidade passa a ser mais evidenciada, e de fato, notamos que se estabelece um olhar, sobretudo, masculino em relação ao corpo da mulher, erotizado frente à câmera.

No primeiro longa, a que esse trabalho particularmente se dedica, ainda que já traga a erotização do corpo da mulher, marcadamente da personagem de Valéria Vidal, ainda não há a consolidação dessa relação com o cinema da pornochanchada. A perspectiva que se apresenta da relação entre as personagens é, primeiramente, de um amor em uma dimensão mais romântica e idealizada, sobretudo do casal composto pelo homem louco e a mulher loura. Já há uma dimensão mais carnal no casal representado pelas outras personagens, contudo, ainda se estabelece uma dimensão romântica forte, sobretudo a partir da figura da mulher negra, encantada pelo homem que parece idolatrar.

Nesse sentido, é importante destacar que o amor não impede que a melancolia apareça, mas sim relaciona-se com ela, e só pode se consolidar de fato, quando as personagens se encontram, depois de mortos, seguindo no barco rumo a sua própria travessia. É um afeto persistente, romântico e que singulariza as personagens.

O que torna tão particular a presença de *eros* no universo de *A Margem*, é que a partir da sua não concretização, ele se torna ainda mais forte e vivo, muito mais próximo das perspectivas românticas, por exemplo, do que de uma perspectiva contemporânea a seu tempo.

Esse amor irrealizado fortalece a condição de contrapelo das personagens que habitam o mundo da margem e que atravessam os seus limites, constituindo seu próprio mundo, e também sendo recebidos pela morte.

2.7. Sobre o silêncio e a incomunicabilidade

Em *A Margem*, há poucos diálogos. E quando existem falas, elas são fragmentadas e promovem uma espécie de quebra na harmonia do filme, pela sua incorporação rústica e teatral. Todavia, a música sempre está presente. Do começo ao fim do filme, ouvimos uma trilha com variações conforme desenvolvem-se os acontecimentos narrativos.

As mudanças no ritmo da música, sobretudo apontam alterações nas estruturas de sentido do mundo fílmico.

Ao início, a música ganha uma dimensão mais sombria e intensa, como que parte de algo que será aparentemente revelado. Quando a barca surge logo no início do filme e os personagens defrontam-se com a mulher misteriosa de cabelos pretos, a música ganha uma expressão mais veloz e forte.

As variações são bem distintas, já que em alguns momentos é perceptível que a música ganha um ritmo mais suave e, em outros, acelerado. Ainda também recebe passagens de aspecto mais alegre e outros mais soturno, de acordo com as mudanças no contexto da narrativa.

A medida que as personagens mudam de cenário, de acordo com suas perambulações vemos que novos movimentos são introduzidos à música, assim como os sons *off*, ou ruídos, também são integrados, posteriormente, às sequências.

Da mesma maneira, o silêncio como linguagem integral, praticamente, todo o filme. Com os personagens praticamente emudecidos, as ações ganham uma notória intensidade. As histórias de amor, por exemplo, expressam-se, sobretudo, no olhar. E na tentativa de se concretizarem são os corpos e os gestos que as enunciam dentro do filme.

Sobre os silêncios e os sons em *A Margem*, em sua conexão com o espaço das ações dos personagens, o pesquisador Fábio Uchoa, diz:

Na história da dupla de casais, que perambulam entre as margens do rio e o centro urbano, tudo parece funcionar a partir do descompasso, entre o rural e o urbano, entre a várzea e a cidade. Numa espécie de lapso espacial e temporal, marcado pela dissolução dos espaços e movimentos.⁶¹

Esse descompasso espacial é fortalecido pelo descompasso dos sons. Sem esse último, o primeiro certamente não teria a mesma força. A partir daqui temos outra

⁶¹ UCHÔA, Fábio Raddi. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83)*. São Paulo: Tese de doutorado apresentada a USP, 2013. P. 76

perspectiva interessante dentro da constituição sonora do filme. Trata-se de observar as diferentes nuances sonoras de acordo com a mudança do espaço, fruto da perambulação dos personagens entre a margem e o centro urbano. No primeiro espaço percebemos a presença de uma música mais intensa, relacionada a ação dos corpos na margem, associada aos ruídos e algumas falas curtas que nos ajudam a compreender a profundidade das experiências dos andarilhos. A margem é um espaço onde a ação aparenta ser mais livre, à medida que mais flexível, apesar da miséria e da exclusão, os personagens andam em busca de algo que não se concretiza, mas que termina por compor suas vidas, seus movimentos e, aqui, o movimento é a vida.

No centro urbano, o espaço não é experimentado do mesmo modo. Em vez de ouvirmos, de uma maneira mais intensa, a música das ações e dos corpos, ouvimos principalmente ruídos, sons da cidade e a música se perde no caos urbano, no perambular entre a multidão e seus corpos apressados. A partir disso, é possível perceber que: “O núcleo urbano aparece, portanto, como espaço objetivo, onde sons e corpos tendem à sincronia”.⁶²

Dentro dessa perspectiva, é possível falar de incomunicabilidade na margem devido a pequena participação da linguagem verbal e do esforço de comunicação que acontece muito mais por meio dos corpos que sentem, que gesticulam e se olham, ainda que apressados por seus movimentos, por perambulações incessantes. Também é possível falar da incomunicabilidade no centro urbano e, essa se dá em um tom intenso e diferente, à medida que nesse espaço os personagens praticamente não se encontram, apenas tangenciam-se, perseguem algo que se perde em meio a objetividade caótica da multidão, aonde são apenas mais um corpo em movimento, entre os ruídos da metrópole. A comunicação não acontece.

Na margem, ouvimos por algumas vezes a personagem do louco gritar e seu grito é essencial, constitui uma quebra importante na harmonia narrativa. No centro urbano, a mesma personagem praticamente não é ouvida, esforça-se para encontrar a mulher loura por quem é apaixonado, seus gritos se abafam em meio ao caos da metrópole, seus corpos não se encontram. O jovem louco apenas mira-lhe com o olhar, dada a distância que se encerra entre os dois, ambos perdidos na multidão, aonde vários corpos impossibilitam seu encontro físico e amoroso.

Sobre os sons em *A Margem*, Fábio ainda diz:

A geografia sonora de *A Margem* opera a partir de rupturas e de aproximações entre espaços distintos. Por um lado, há o Rio Tietê com sua várzea redentora; por outro, o centro de São Paulo, representado pelo Viaduto do Chá, com a multidão, a opressão exercida pelos carros e os sons urbanos em sincronia. Entre tais espaços, há também um contraste de formas de consciência: é como se o estado de assincronia, quase onírico, experimentado nas regiões alagadiças, fosse substituído por uma consciência sincrônica, nas cenas filmadas na região central⁶³.

Essa oposição/distinção sonora dos espaços contribui para a intensificação das diferenças e para a construção de dois mundos distintos que se ligam pela ponte (objeto de ligação dos mundos dentro da estrutura fílmica). Os sons e os silêncios da margem são fundamentais para entendermos a impessoalidade da metrópole. É na margem que o amor e a verdadeira comunicação entre os seres humanos apresenta-se como possibilidade de realização, ainda que não se concretize pela marginalização e angústia a que as personagens se encontram submetidas, dados os limites impostos pela própria experiência humana e também da vida de exclusão em torno do Rio Tietê, essa que não seria possível sem o lugar do centro e da metrópole. É ainda possível dizer:

Em termos teóricos, a geografia sonora de *A Margem* reprocessa uma oposição importante para sociólogos e economistas dos anos 1960, ou seja, as relações entre centro e periferia. Em termos da diegese, o fluxo entre tais espaços representa o trajeto de corpos impelidos, irremediavelmente para a morte.⁶⁴

Em *A Margem* existem poucos momentos de falas de personagens e de diálogos. Tratando-se de som, a presença mais evidente e forte é a da trilha sonora, comentando as sequências enquanto elemento extra-diegético. Essa música de fundo possui diversas variações, indo de um tom de mistério e suspense no início da trama para tons mais suaves ou até alegres em outros, nos comentários da coloquialidade dos personagens do filme. É possível, por essas vias, identificar a recusa ao uso da palavra como um forte instrumento de compreensão ao longo da narrativa e a afirmação tanto do silêncio dos protagonistas quanto do gesto como elementos de uma comunicação ‘autêntica’. Sobre o gesto, e sua relação com o cinema, Giorgio Agamben diz: “O cinema reconduz as

⁶² Idem, p. 77.

⁶³ Idem, p. 77-78.

⁶⁴ Idem, p. 78.

imagens para a pátria do gesto. (...) o cinema é o sonho de um gesto.”⁶⁵ O filósofo fala de uma sociedade em que os gestos se perderam, saíram do controle e onde o cinema seria um dos lugares, por excelência, de reapropriação desses gestos, anteriormente perdidos.

No filme em questão, é possível perceber que o gesto, como comunicabilidade, é fortalecido, diante do silêncio das palavras. Ele se faz necessário para atribuir de potência os corpos comunicantes dos personagens. Como ressonância de um quase mutismo, o gesto se interpõe, se coloca “para superar uma falha de memória ou uma impossibilidade de falar”.⁶⁶

Desse modo, *A Margem* participa, mesmo sem a intensão objetiva do diretor, de uma perspectiva de reinvenção de uma comunicabilidade do cinema moderno, tão cara a diretores das décadas de 1950 e 1960 no cinema europeu, por exemplo. Podemos encontrar isso em Fellini, Antonioni, Bergman, Godard, Truffaut e outros, e cada um estabelece uma forma possível para construção dessa experiência da linguagem, para situar isso em um quadro mais amplo⁶⁷. Trata-se de mais um pano de fundo possível para o filme, ainda que aqui falemos de um conjunto de autores e não de modo mais específico de uma narrativa. Neste caso, há inúmeros filmes desses autores que podem dialogar com essa nova dimensão de uma comunicabilidade

2.8. Sobre a dignidade e as margens

Candeias também fez um filme sobre a dignidade do homem e sobre as buscas afetivas e místicas dos sujeitos. Para isso, o filme atravessa tanto a violência das imagens dos marginalizados nas beiras da cidade, quanto faz uso do onírico e do abstrato para evidenciar o ser humano, com seus sonhos, seus dilemas e suas possibilidades de redenção, mesmo depois de uma vida dura e mergulhada na miséria.

Ao ser entrevistado por Carlos Fonseca em 1968, e questionado sobre a parcela de humanismo existente em *A Margem*, Candeias disse não se interessar pelo cinema só espetáculo e que via o ato de fazer filmes como algo muito sério. Ele sinalizou

⁶⁵ AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. IANNINI, Gilson; GARCIA, Douglas; FREITAS, Romero (org). *Arte e Filosofia: antologia de textos estéticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p. 23.

⁶⁶ AGAMBEN, ops. Cit., p. 25.

⁶⁷ TALLENAY, Jean-Louis. A Incomunicabilidade. In: *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 4, ano I, março/abril, 1967, p. 20-29.

interessar-se bastante pelo homem e que, ao fazê-lo, era preciso ser crítico, dar atenção aos problemas do mesmo.⁶⁸ Nesse ponto, Candeias assumiu uma perspectiva fundamental de seu trabalho como diretor de *A Margem*, valorizando as intempéries que assolam o cotidiano do homem.

Imbuído de um discurso humanista, mesmo existencialista, *A Margem* dignifica o ser humano em suas dúvidas, incertezas, buscas e misérias. E o caminhar incessante de seus personagens estranhos, mas desejosos de vida e de amor, revela a abertura do filme para o debate de questões também mais universais, além da chave de leitura que localiza historicamente o filme numa crítica do processo modernizador dos grandes centros brasileiros nas décadas de 1950 e 1960, especialmente São Paulo (perspectiva também defendida por este trabalho).

Esse olhar humanista é consolidado, sobretudo pela alegoria da barca, empregada no início e no final do filme, para levar e guiar os quatro personagens, após mortes trágicas pelo rio Tietê. Aqui, a mulher misteriosa simboliza o fim como renascimento e possibilidade de redenção dos sofrimentos da margem da vida.

Essa dimensão também pode ser percebida de uma maneira mais concentrada quando tomamos a produção de Candeias como um todo orgânico e analisamos os diversos jeitos de viver dos personagens de seus filmes seguintes, posteriores *A Margem*, e os sentidos que eles evidenciam. Porém, é certo que já se encontra bastante delineada logo em seu primeiro longa-metragem, do qual esse trabalho faz referência.

Em *A Margem*, os vazios do homem também o fazem vagar, nessa busca que se recusa a aceitar os padrões impostos pela vida urbana, como tal se aplica no interior dos grandes centros, onde as exigências capitalistas ditam as regras. Esse vazio também é absurdo de viver, e é felicidade de ser marginal na vida. Viver e vagar, como o ser humano a procura de seu próprio centro. Ser humano e viver, no interior de si, o epicentro do vulcão, ainda que seu corpo percorra as beiras da vida, contorne as margens das metrópoles.

Esses vazios alimentam o homem, na sua caminhada pelas beiras que são orlas da vida, do tempo. Durante o filme *A Margem*, algumas reflexões ressoam implicitamente: como ser humano, continuar humano, vivendo na margem? De certa

⁶⁸ FONSECA, Carlos. *Ozualdo Candeias: Na estrada do Cinema*. Revista Filme e Cultura. Rio de Janeiro,

forma, o filme responde que o homem, independentemente de sua maneira de viver situa-se no limite, retomando aqui, novamente⁶⁹, como referência indireta o famoso filme de 1931 de Mário Peixoto de nome homônimo. O ser humano é a margem.

1968.

⁶⁹ Essa relação entre *A Margem* e *Limite* já foi evidenciada no primeiro capítulo com detalhes.

3. Entre a vida e a morte: fantasmagorias, marginalidade e figurações do urbano

Um traço de margem é sempre uma fronteira que nos fecha e, ao mesmo tempo, nos abre, para uma contramargem (o seu oposto odiado/adorado, o seu centro), mas também para um lugar outro: às margens da margem da margem...Um impossível que acontece.⁷⁰

No meio da mais extraordinária abundância, vemos homens, mulheres e crianças morrendo de fome; e ao lado da esplêndida carruagem, ornada de ouro, forrada de seda, com laçao de libré, correm miseráveis desamparados, abandonados, seminus, meros fragmentos de humanidade.⁷¹

“O espetáculo da vida mundana e dos milhares de existência sem saída que habitam os subterrâneos de uma grande cidade – as dos criminosos e das mulheres amancebadas-, a *Gazette des Tribunaux* e o *Moniteur* mostram que só precisamos abrir os olhos para descobrir nosso próprio heroísmo.”⁷²

Em *A Divina Comédia*, Dante realiza sua própria travessia redentora. O poeta Virgílio é responsável por guiá-lo definitivamente pelo Inferno e pelo Purgatório, em direção ao Paraíso. Lá, o amor e a esperança podem ser reencontrados. É onde Beatriz espera por Dante.⁷³

Em *A Margem*, as personagens miseráveis deambulam pelas beiras de um rio sem destino definido, apenas por vagar, e em um determinado momento atravessam a fronteira. Estão à deriva do cotidiano na metrópole, das exigências da vida produtiva, do projeto burguês. Todos esses modelos simplesmente não se encaixam nas formas de viver dentre aquelas beiradas. Tal qual Dante, as personagens são conduzidas para um lugar desconhecido e também usam o rio como passagem. Uma mulher guia a barca e é a responsável por conduzir as quatro personagens por um destino que não conhecemos. Ele, por sua vez, assume uma dimensão redentora.

No inferno dantesco, há lugar para as ruínas de cidades, para as memórias perdidas. Há também espaço para tipos diversos que figuram como ociosos, jogadores, traidores, profetas, hereges, suicidas, melancólicos, dentre outros. No inferno, o

⁷⁰ MONTEIRO, André. Anos 1970: margem e margens da poesia. In: (ORGS) FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo. PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Modos da Margem: figurações da marginalidade na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015. P. 321.

⁷¹ WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na História e na Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P. 308

⁷² BAUDELAIRE apud BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2005. P. 80.

⁷³ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia -Inferno*. São Paulo: Abril, 2010.

melancólico espia o fato de ter se absterido das experiências da vida. Tipos saturninos, de temperamento fleumático, encontravam-se profundamente imersos em devaneios durante a vida. Em Dante, sofrem a consequência de suas ações no inferno.

A partir da crítica moral ao mundo da época, em uma travessia pela redenção humana, Dante organiza sua *Comédia*. Apesar da distância e das enormes diferenças entre um universo e outro, proponho uma viagem pelas imagens de cidade de *A Margem*, como travessia e visões de inferno, purgatório e paraíso, porém de modo que as visões possam confluir uma em direção às outras. Desse modo, nenhuma dessas metáforas pode ser concebida de maneira fechada. A ideia não é excluir possibilidades, mas abrir um leque de imagens sobre as figurações de cidade criadas pelo filme. Uma visão de inferno, por exemplo, não se resume só a um ponto de vista. É importante pensar diferentes possibilidades representadas pela imagem escolhida.

Em *A Margem* essas visões estão envolvidas em um imenso véu de camadas. Em primeiro lugar, a crítica é dirigida a estruturação da sociedade capitalista, aquela que viveu os processos de modernização da segunda metade do século XX. A modernização das cidades brasileiras foi tardia e bastante singular, se compararmos com as metrópoles que lhe serviram de referência. Diferente das experiências europeias, de Londres e Paris por exemplo, a modernização brasileira foi repleta de contradições e incoerências específicas. Além do fenômeno da pobreza, foi constituída também de projetos fundadores diferentes e carregou bagagens pesadas do passado de dependência.

Segundo o historiador Antônio Edmilson Rodrigues, ao tratar mais especificamente das experiências modernas da cidade do Rio de Janeiro, o processo de modernidade foi pautado “na tradução singular de valores, produzida pela razão iluminista e pelo papel essencial nessa tradução da produção literária, fio condutor da crítica e da construção da identidade urbana”.⁷⁴ Nesse caso, há um distanciamento da ideia de mera imitação dos exemplos europeus, como Paris ou Londres, já que muitas vezes a modernização das cidades brasileiras foi lida principalmente a partir de uma inspiração nas experiências de tais cidades. O historiador destaca o quanto a literatura e os literatos contribuíram para dar forma aos diferentes imaginários da modernidade. O cinema não foi tão diferente da literatura, nesse aspecto.

⁷⁴ RODRIGUES, Antonio Edmilson. *Em algum Lugar do Passado*. Anais do seminário: Rio de Janeiro: capital e capitalidade. Rio de Janeiro: Departamento Cultural/NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ, 2002. P. 11.

As cidades filmadas por Candeias constroem, por exemplo, uma visão de urbano muito peculiar, onde as precarizações e as fragilidades do processo de modernização de regiões periféricas são os elementos de maior destaque.

Todavia, pela dimensão poética e onírica de sua narrativa, a *Margem* possibilita também uma travessia por diferentes imagens de cidade, que não seguem uma linha definida, mas que se justapõem em um universo repleto de sentidos e simbologias.

No capítulo anterior, essa viagem se deu pelo universo da melancolia e das demais sensibilidades existentes no mundo fílmico, por meio da análise de sequências e personagens. Neste, a viagem também irá de encontro a afetos, mas por meio da relação com as cidades imaginadas. Como essas visões de cidade constroem um ponto de vista histórico sobre seu tempo? Ao refletir sobre como estão desenhadas, espero constituir uma cartografia das imagens de cidade da obra e esmiuçar suas possibilidades. Para atravessar essas figurações de cidades, a caminhada vai ser guiada pelos ‘marginais’ que tem suas vidas a ela vinculadas. Assim, dedico-me também a olhar para essa marginalidade urbana.

O filme de Candeias é uma subversão política. Ao falar das margens, das ruínas e dos esquecidos da História, ele subverte a representação do urbano como lugar próprio da expressão do progresso. Interessa a Candeias, sobretudo, as movimentações subterrâneas, os tipos deslocados, que criam formas de viver e resistir ao monstro de sete faces.

Nessa perspectiva, o inferno vincula-se à metrópole e à ideia de uma cidade da impessoalidade, porque é o centro, representado pela grande cidade no universo do filme, que corresponde ao lugar da expiação e não a margem.

Ao purgatório vinculo as beiras dos rios e os lugares por onde às personagens vagavam pelo seu potencial de ambiguidade, já que representam não só as misérias de um submundo, mas também a criatividade e a potencialidade desse lugar. A margem é um espaço limite marcado pelo trânsito constante. Para figurar nessa visão de purgatório, as personagens já vivem um mundo entre mundos.

O paraíso, por sua vez, é a possibilidade de redenção dos sujeitos que vivem à margem. Vinculo essa visão de cidade há algo que existe como possível dentro da narrativa. Trata-se da passagem para outra realidade, vislumbrada como uma névoa no

horizonte. Nesse momento, a ideia é refletir sobre as imagens da morte elaboradas na obra e a metáfora da barqueira. A morte é uma referência persistente em *A Margem*. Ela silenciosamente organiza toda a representação das cidades.

Antes de nos aventurarmos, especificamente, entre essas imagens, proponho uma reflexão mais geral sobre as formas de existir da cidade presentes na narrativa fílmica. Esse caminho é importante para tomarmos parte das visões de cidade que serão discutidas na sequência.

3.1.A margem e a Cidade

O cinema de Candeias desdobra-se na vida de personagens marginalizadas pelas experiências da vida moderna. Ele observa suas vivências cotidianas, fora dos interstícios de uma razão centralizadora. Essas figuras transitam em meio ao abismo e a sujeira, o abjeto e o mítico. Os movimentos de câmera, durante o filme, representam o olhar das personagens para si mesmas. Ao olharem para o lado e perceberem o outro, elas espelham a si próprias. Assim, Candeias filma de modo particular a potência do sujeito periférico, e a relação dele com a vida nas margens marcada, sobretudo, pela necessidade de sobrevivência e de criação.

Ao lançar o olhar em direção aos vencidos da história, Candeias aponta a riqueza de suas experiências e a potência existente no lixo e na precariedade. O cinema do diretor é fundado em uma espécie de outro lugar, onde realismo e mundo onírico se misturam, numa outra ordem de sentidos sobre as vivências marginais das personagens, assumindo uma atmosfera que se preenche do mítico e do alegórico.

Situados entre a nostalgia de um passado perdido, do qual nada podemos saber, e um horizonte de expectativas em relação ao futuro, os filmes do diretor dão forma a um mundo potencialmente novo que não representa diretamente nem a cidade ideal do projeto modernista, racionalizada e progressista, e nem mesmo um mundo rural ou campestre tradicional e romantizado. O mundo de suas narrativas pressupõe determinado trânsito entres universos distintos, cujas fronteiras são definidas pela ação das personagens. Esse cruzamento, porém, não se dá obviamente sem tensões. Elas marcam a vida à deriva de todos que vivem no lugar que chamamos de margem e

deslocam-se para o centro da metrópole, movidos por alguma necessidade imediata ou pela própria ideia de transitar.

Trata-se de um mundo que, simultaneamente, é fome e criação. A dureza da vida e a força dos vencidos são incorporados à narrativa. O filme *A Margem* é marcado pela miséria e pela rejeição, mas também simboliza a recusa das amarras de modelos de impessoalidade ou serialização dos homens, que mesmo diante da luta física contra fome, criam suas estratégias de liberdade e vida.

Esses elementos, presentes em todo o universo ozualdiano, estão vigorosamente enunciados. Tentaremos perseguir suas brechas.

A cidade termina por ser a protagonista e a antagonista do filme. É importante descobrir como essa posição dúbia se estabelece dentro do contexto fílmico. Refletir sobre as complexidades das relações das personagens com a cidade pode ser fundamental para essa viagem.

Nos filmes de Candeias há, como personagem fundante, a própria cidade que assume formas diversas, observada tanto como da sua área metropolitana como quanto de sua margem, o limite, aquele espaço que conjuga diferentes modos de viver que permeiam o periférico. A metrópole é um espaço de poder que, muitas vezes, tenta soterrar o particular, o indivíduo e a diferença, afundando-os na impessoalidade, no anonimato e na pobreza, diante da experiência do tempo. Ainda que seja vista poucas vezes durante o filme, assume constantemente um papel central no desenvolvimento de sua narrativa.

Desse modo, a cidade que nos é apresentada pela narrativa agrega a dureza da metrópole, onde os indivíduos não se reconhecem e nem se entendem, e carrega o peso da artificialidade. O amor não concretizado das personagens é expresso, via de regra, pela ação de seguir o outro entre o burburinho das ruas da metrópole e a impessoalidade da massa, do desconhecido.

Ainda que seus corpos estejam marcados pela pobreza e pela experiência da rejeição, dentro de um sistema econômico que marginaliza os sujeitos, conforme condições próprias da ordem capitalista, eles representam certa liberdade. Ela pode ser percebida na forma como transitam entre diferentes espaços e na recusa de papéis

tradicionais existentes na metrópole. Em *A Margem* é possível assim caminhar por diferentes imagens da cidade e de seus habitantes.

Cinema e cidade sempre andaram muito próximos, já que o próprio cinema é um fenômeno da vida moderna, e o desenvolvimento das cidades e das primeiras metrópoles torna possível, inclusive, o aparecimento dessas novas formas de olhar para o mundo, desse impulso em relação à mudança, ao advento de novas técnicas. O cinema está totalmente ligado à invenção da vida moderna.

Já nos seus primórdios até as revoluções de movimentos artísticos da segunda metade do século XX, o cinema filmava a cidade de modos bem distintos do que veremos em *A Margem*. Era comum no cinema clássico norte-americano, e mesmo no europeu, em meados da primeira metade do século XX, que as cidades servissem meramente como cenários de alguma outra trama específica, que fossem, sobretudo, cenários físicos de um enredo envolvendo relações, muitas vezes amorosas, entre as personagens. As cidades eram filmadas geralmente como marcos, para localizar as tramas em lugares e momentos de uma época. Era comum filmar a Estátua da Liberdade ou mesmo a Torre Eiffel, no caso do cinema americano clássico ou do francês, para situar as personagens nessas cidades símbolos.⁷⁵

Contudo, é a partir de mudanças sentidas e assinaladas pelo cinema moderno que este olhar para a cidade se transforma gradualmente e torna-se bem mais complexo. As cidades passam a ser personagens dos filmes, as narrativas propõem-se a girar em torno delas. Era necessário decidir filmar em um lugar em vez de outro, porque essa decisão era muito importante para o enredo do filme.

Podemos citar, como exemplos dessa mudança de olhar, o cinema neorrealista italiano, com clássicos como *Viagem em Itália* (1954), de Rossellini, ou mesmo já fora dos limites desse movimento, mas ainda na Itália, a obra *Mamma Roma* (1962), de Pasolini. Na França, nesse contexto, as críticas de André Bazin defendem um realismo cinematográfico onde a câmera seria um instrumento de mediação entre o homem e o mundo e seria capaz de filmar o real como nunca se fizera antes, aqui a mudança na relação com a cidade já pode ser sentida. Herdeiros de Bazin, os diretores da *Nouvelle*

⁷⁵ CASTRO, Jaison. *Urbes Negra: Melancolia e Representação urbana em Noite Vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri. Teresina: Dissertação de mestrado UFPI, 2007.

Vague francesa levaram as câmeras para a rua e a cidade de Paris passou a ser a protagonista de filmes de Jean-Luc Godard, Jacques Demy, Agnès Varda, François Truffaut, dentre outros. Essa mudança, entretanto, não se fixou somente na Itália ou na França e na verdade assumiu, pouco a pouco, uma dimensão ainda mais ampla. Na Alemanha, numa geração seguinte a dos franceses, por exemplo, diretores como Fassbinder e sua minissérie clássica *Berlim Alexanderplatz* (1980) ou mesmo Wim Wenders e seus filmes, também trouxeram a relação com a cidade como tema principal de suas narrativas. Aqui no Brasil, esse caminho começa a ser traçado principalmente em meados dos anos 1960.

O historiador Alcides Freire Ramos, ao analisar os interesses e discussões de cineastas e críticos quanto a presença do universo urbano e do rural no cinema brasileiro desse período, chama a atenção para a persistência até meados dos anos 1960 de um cinema voltado a tratar da ruralidade como uma marca do país, dentro de uma necessidade de pensar o Brasil e a identidade nacional. Tratar do urbano, muitas vezes, era considerado, principalmente pelos diretores cinemanovistas, submeter-se a certa ideia de imperialismo e, sobretudo, de cosmopolitismo.⁷⁶

Todavia, é a partir também da segunda metade da década de 1960, segundo Ramos, que o urbano passa a ser encarado com outros olhos pelos cineastas, e torna-se necessário dentro das pautas do cinema brasileiro⁷⁷. Falar desse urbano era, em certo sentido, olhar-se em um espelho, verificar o que se podia ver das grandes cidades brasileiras daquele período, entendidas aqui como São Paulo e Rio de Janeiro, e seus processos de modernização.

Naquele momento, era importante ressaltar alguns dos problemas das grandes cidades e evidenciar dificuldades existenciais sentidas por seus habitantes. Logo, o cinema também refletiu essa dimensão e deu atenção às angústias de suas personagens habitantes das metrópoles, como no filme de Luís Sérgio Person, *São Paulo, Sociedade Anônima*, de 1965. Era importante comunicar os afetos estabelecidos em relação à cidade. Aqui também podemos situar, de certo modo, os filmes de Ozualdo Candeias.

⁷⁶ RAMOS, Alcides Freire. Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950-1968). *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 02, ano II, n. 02. Abril/maio/jun, 2005.

⁷⁷ Idem, p. 7.

Em 1967, Ozualdo lançava *A Margem* e apresentava também um olhar particular sobre as tensões do urbano. Ele trouxe o espaço limite entre a periferia da metrópole para o lugar mais importante da narrativa, ao destacar vidas e anseios de sujeitos periféricos e essa foi uma das suas principais contribuições para o debate rural/urbano da época e para o imaginário do urbano no cinema brasileiro. Sobre isso, Borges destaca:

Suas imagens das periferias dos centros urbanos brasileiros são responsáveis pelo desenho de um universo de lembranças, movimentações e miscigenações que tratam indistintamente dados de um país arcaico, “bárbaro” e “violento”, e de um país urbano, moderno. Cenário imbricado de mitos ambíguos, espinhos, poesia e deriva, cujo resultado é a comunhão sempre instável de horizontes de experiências, aparentemente distintos, as imagens das *margens* em Ozualdo Candeias oferecem um panorama cinematográfico da complexidade de modernidade periférica como brasileira, a saber, uma modernidade híbrida.⁷⁸

Em todos os filmes de Candeias, e especialmente em *A Margem*, esse diálogo entre rural e urbano, periferia e centro é levado a um lugar de protagonismo. O cinema do diretor é construído por meio de fragmentos, experiências distintas de lidar com a cidade e suas transformações, e apresentam uma leitura complexa do processo de modernização. Neles, os grandes centros já conduzem as formas de ser de grande parte da população brasileira, mas há sempre o risco e o desvio. As regras são constantemente quebradas. O modo de existir urbano não vinga sem resistência e sem deixar notar suas fragilidades.

Sabemos que a cidade, enquanto experiência histórica, existe desde os tempos mais remotos e que o urbano ganhou forma com a industrialização.⁷⁹ O tecido urbano⁸⁰, com suas complexidades, esgarçou-se a tal ponto que pensar em uma grande metrópole como São Paulo, onde o filme *A Margem* foi concebido e gravado, a partir de seus espaços periféricos é um caminho vigoroso. Trata-se da cidade em suspensão, coberta por uma neblina onírica, que deixa entrever seus buracos vazios, suas fantasmagorias. É um diálogo de Candeias com a História e com os projetos fracassados.

⁷⁸ BORGES; *As bordas de um vazio: imagem e memória na obra de Ozualdo Candeias (1967-1971)*, 2009.

⁷⁹ LEFEBVRE, Henri. *A Revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

⁸⁰ Conceito de Henri Lefebvre. In: LEFEBVRE, Henri. *A Revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

Uma cidade que nasce de uma observação criativa da experiência da vida, também do diálogo com um imaginário literário e cinematográfico, expressa possíveis da História. Quando falo de projetos fracassados, remeto-me a sensibilidade de compor um sonho praticamente perdido. Tornamo-nos próximos dessas cidades imaginárias, de seus cortes e das partes do corpo que, por vergonha e medo, elas tentam esconder. Para o historiador, trilhar esse caminho é navegar por um mar tempestuoso. É ainda chegar mais perto do imaginário daqueles que poderiam ter sido apagados da História.

Pois o imaginário é esse motor de ação do homem ao longo de sua existência, é esse agente de atribuição de significados à realidade, é o elemento responsável pelas criações humanas, resultem elas em obras exequíveis e concretas ou se atenham à esfera do pensamento ou às utopias que não realizaram, mas que um dia foram concebidas.⁸¹

Em *A Margem* existe primeiramente o desenho de uma ideia de metrópole monstruosa costurado à ideia de uma margem potente. Os limites não são meramente físicos, também representam possibilidades de vida. Os espaços ermos do filme conduzem-nos a uma cidade dentro da cidade, que mistura realidade a um desejo metafísico de encontrar um elo perdido entre a vida metropolitana e um tempo indiscernível, perdido em um *além*, logo apenas desejado.

As cidades imaginadas também existem. São homens e mulheres envolvidos em seu próprio tempo que imaginam tais espaços. Ao existir enquanto desejo, representação, utopia, passam a compor também o tecido da História. Sobre a busca por esses lugares, Sandra Jatahy Pesavento diz.

trata-se de buscar essa cidade que é fruto do pensamento, como uma cidade sensível e uma cidade pensada, urbes que são capazes de se apresentarem mais 'reais' à percepção de seus habitantes e passantes do que o tal referente urbano na sua materialidade e em seu tecido social concreto.⁸²

As cidades criadas por *A Margem* são múltiplas, a ponto das personagens transitarem por lugares praticamente contrários entre um plano e outro. As filmagens valorizam aspectos diferentes da urbe dentro da mesma narrativa. Na maior parte do

⁸¹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. *Revista Brasileira de História*, vol. 27, nº 53

⁸² PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. *Revista Brasileira de História*, vol. 27, nº 53

tempo, vemos casas miseráveis, ruínas e espaços vazios quando a margem é representada. Prédios, marcos urbanos e ruas movimentadas são vistos unicamente quando os ‘marginais’ que vagam entre os espaços atravessam a ponte e perambulam perdidos entre a multidão da metrópole.

Nos espaços subterrâneos, não vemos prédios, nem ouvimos o burburinho das ruas de grandes cidades, nem o ruído dos carros, na maior parte do tempo o que vigora é o vasto silêncio. Vemos, pelo contrário, lugares ermos, deteriorados e uma população insípida e mendicante. Aqui, vale perguntar: Será que *A Margem* representa uma espécie de rural que resiste às incorporações do tecido urbano? Será que o filme se localiza na tradição que pensa uma experiência de cidade específica da modernização periférica, onde rural e urbano estão a tal ponto imbrincados que é difícil desvinculá-los?

Na história do cinema brasileiro, as representações de urbano e rural por muito tempo confluíam, é difícil discernir um limite entre elas. Nos filmes brasileiros das primeiras décadas do século XX, o rural figurou de diferentes maneiras⁸³. Era inicialmente comum o desejo de afastar de si qualquer imagem do rural, porque um país que se modernizava, onde as elites negavam as experiências rurais precisava apresentar para o mundo o vigor de suas grandes cidades. Foi apenas quando o rural deixou de ser uma ameaça, e a experiência urbana já estava mais fortalecida, que o cinema se permitiu representar novamente as experiências das cidades. No cinema dos anos 1930, por exemplo, era comum representarem uma espécie de rural cosmopolita, idealizado, distante, que afastava qualquer imagem de atraso do país, e que estava comprometido com o projeto brasileiro de tornar-se uma referência de modernidade ao longo dos anos seguintes.⁸⁴

Ao passo que as metrópoles brasileiras já ganhavam mais expressividade e força, o cinema de meados dos anos 1950 passou novamente a olhar para o rural como forma de buscar as raízes de uma realidade brasileira que se perdia. Ela poderia nos ajudar a compreender nossa singularidade. Contudo, as ambiguidades entre imagens de rural e urbano ainda podiam ser observadas nos filmes desse período. Se o Cinema Novo voltou algumas vezes sua câmera para o rural, o cinema marginal lançou também seu olhar para a experiência urbana novamente, porém de um modo completamente novo.

⁸³ TOLENTINO, Célia Aparecida. *O Rural no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

Em meio a isso, era comum que as representações também misturassem diversos elementos dessas duas experiências de vida em meio às complexidades da realidade brasileira.

Entre trancos e barrancos, o cinema gradualmente filmou tanto o rural quanto o urbano. Por exemplo, as primeiras películas cujas tramas giravam em torno de uma visão de grande cidade estavam permeadas de ambiguidades. Nos primeiros filmes passados em grandes cidades, era comum que só o cenário representasse o modo de vida urbano, porque a maior parte dos enredos, das personagens e dos valores enaltecidos nessas narrativas ainda possuíam um vínculo muito forte com o que podemos chamar de sentimento de ruralidade. Mesmo em filmes como *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, o urbano continua bastante imbricado em uma ideia de vida simples e comunitária, expressão muito ligada à dimensão da vida rural.⁸⁵ No filme, as favelas terminam por representar espaços onde os valores comunitários e sociais estão realmente mais próximos de uma vida do campo.

Será que *A Margem* pode ser situada nessa tradição, e podemos falar de suas imagens de cidade como uma representação do campo construída em contraponto à vida metropolitana?

Diferente do que, de modo mais rápido, poderíamos concluir como permanência de um modo de ser rural sobre o mundo do filme (e que pode ser tomado como resquício presente em outros filmes de Candeias), *A Margem* é um filme sobre o urbano. Não se trata de pano de fundo, como ocorria frequentemente em outros filmes. Ainda que a metrópole seja uma espécie de antagonista dentro de toda a trama, é o urbano que torna possível o mundo da obra. Diversos filmes de Candeias tematizam o rural (ainda que caricato, porque distante) como centro de atenção. Porém este não é o caso do seu primeiro longa.

A Margem é um filme de resistência, mas não entendamos este resistir a partir do ponto de vista de uma permanência da dimensão do rural. As imagens de cidade representadas pelo filme são profundamente fruto da experiência urbana. O filme representa este lugar de resquícios, de uma resistência do que já não é mais, mas que já

⁸⁴ RAMOS, Alcides Freire. Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950-1968). *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 02, ano II, n. 02. Abril/maio/jun, 2005.

⁸⁵ CASTRO, Jaison. *Urbes Negra: Melancolia e representação urbana em Noite Vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri. Teresina: Dissertação de mestrado, UFPI, 2007.

está profundamente perdida. As margens por onde vagam as personagens são parte do mundo urbano, ainda que este lhe negue a participação como elemento essencial da metrópole.

As regiões limítrofes da experiência urbana são parte da experiência metropolitana, ainda que corresponda a um lugar de “outro”, movido pela busca melancólica daquilo que nunca mais será e que nem sabe que foi. É o espaço da negação do presente e do anseio indefinido pelo futuro. A periferia imaginada pelo filme, independente de corresponder ou não a imagem que frequentemente imaginamos corresponder ao mundo urbano, é uma parte desse mundo, aquela que é depositária de tudo que é detrito, dos subterrâneos que se perderam em meio à rapidez e violência do processo modernizador. É o urbano que também existe, mas que é frequentemente negado pelo ideário do progresso.

Candeias estava interessado em universos urbanos subterrâneos e pelos sujeitos que viviam à margem. Resguardados da lógica produtiva da urbe, essas figuras também fazem parte da cidade. Melancólicos, loucos, despossuídos, prostitutas, pedintes são parte da metrópole que os contemporâneos de Candeias não desejavam ver ou gostariam de esquecer.

Em diversos filmes de Ozualdo, a marginalidade urbana ganha vida nas telas de cinema. Aparentemente loucos (como a personagem de Bentinho em *A Margem*) ou *Candinho*, ou ainda ingênuos como o trabalhador de um campo totalmente caricato que migra para a cidade, em *Zézero*, ou os diversos tipos marginais de *As Bellas da Billing*, todos compõem o tecido urbano e as visões de cidade das narrativas do diretor.

Vamos então seguir viagem e observar fragmentos dessas visões sobre o urbano presentes em *A Margem*. Para tal, podemos seguir um percurso que vai do inferno a uma espécie de paraíso possível e redentor para os rejeitados.

3.2.3 Inferno: visões da urbe e do progresso

Há uma mudança importante nas escolhas de filmagem quando a câmera alcança a metrópole. Se nas sequências de *A Margem* filmadas à beira do rio, o diretor opta constantemente pela câmera subjetiva, quando os planos da grande cidade passam a ser

mais frequentes, a câmera filma a metrópole em grandes panorâmicas, em *plongée*, e também por meio de planos gerais, já com câmera objetiva.

Esta mudança de sentido é importante para a maneira como a história era então contada. A câmera subjetiva cria uma atmosfera de proximidade com espectador da história. Quando a mudança de perspectiva é realizada, já não vimos as personagens com tamanha proximidade, e uma parte da conexão se dissolve. Agora, o diretor insiste em filmar planos mais gerais onde é possível ver prédios, carros e pessoas ao mesmo tempo, todos em um só *frame*. Ainda que algumas vezes caminhemos com os sujeitos pelas ruas e pelas multidões, o observador encontra-se situado em um espaço externo.

É desse modo que a metrópole é significada, em amplos e distantes planos. Desse modo, vemos as personagens perdidas na multidão. Se em um primeiro momento víamos seus rostos bem de perto, refletidos pelo olhar de outros personagens, agora, na maioria das vezes, vemos seus corpos pequenos perdidos entre outros nas ruas e entre prédios gigantesco.



Fig. 14 - Pessoas da cidade vistas do alto em *A Margem*.



Fig. 15 - Personagens perdidas na multidão da grande cidade.

Corte. A personagem loura caminha entre os transeuntes. Ela olha para os lados e não percebe nada de extraordinário. O jovem louco segue seus passos e tenta alcançá-la, mas a distância entre as personagens impede que se encontrem. Entre eles, existem diversos outros rostos presentes na multidão. Corte. Ela observa uma loja. Entra e parece interessar-se por um vestido. Sai da loja e entra em um prédio escuro. O jovem a segue, mas não consegue alcançá-la. Ele está com uma flor nas mãos.

Esta cena representa a mudança de perspectiva que a filmagem da cidade toma nesse segundo momento. Ainda que se trate ainda do tema da perambulação, neste ponto as personagens não têm mais outra figura próxima como referencial de olhar. Elas não só deambulam, mas também aparentam estar perdidas de si mesmas.

A ideia de perda está presente em todo o filme de formas distintas. Ao deter-se na experiência de metrópole vivida pelas personagens que andam entre a multidão, sentimos uma dimensão nova do sentimento de perda. Se nas margens, há ainda alguma esperança de realização, marcada pela presença de certos sentimentos e desejos, a metrópole personifica tudo que há de mais impessoal e distante possível de uma aproximação verdadeira entre seres humanos.

Neste ponto, a cidade é um lugar onde homens e mulheres estão ainda mais perdidos e desconectados da vida, segundo a perspectiva da narrativa fílmica, dentro de um quadro bastante pessimista. Desse modo, as pessoas não se veem, nem se encontram. O toque entre os sujeitos quando não é apenas uma miragem, é duro, intratável, fruto de uma violência. É o que acontece com a mulher loura assim que chega a seu lugar de trabalho. Vitimada por um abuso, deixa seu emprego e volta para as margens. A metrópole não é redentora.

O outro da margem

Ao sair das várzeas do rio, atravessar a ponte e chegar às ruas da metrópole, a personagem de Bentinho, comumente associado à figura do louco, parece expressar uma angústia diferente. A metrópole não lhe permite vagar como outrora. Há um peso em seu caminhar. Inclusive, seu passo agora é apertado e segue o compasso da caminhada de outros que também passam ao seu lado.

A personagem tenta adaptar seu ritmo ao dos demais, e situar-se em meio à aglomeração, mas parece ainda mais perdido que outrora. Se nas margens, a mulher pela qual ele é apaixonado estava idealmente distante, na metrópole ela é inalcançável.

Corte. A mulher loura caminha e olha para os lados. Não olha para trás. Entre o trânsito congestionado de pessoas anônimas, os dois não conseguem se encontrar. Ela segue, caminha pela rua, ele a observa de longe e não consegue se fazer perceber.

Estes sujeitos trazem as marcas da margem impregnadas em seus próprios corpos, em seus gestos, e nos poucos objetos que possuem e não estão confortáveis entre os prédios da metrópole, que devora suas expectativas de encontro.

Se nas várzeas, eles perambulam entre escombros bastante conhecidos, na metrópole encontram uma espécie de alteridade. O mundo urbano não conforta os despossuídos. Aqui se mostram duas faces de um mundo repleto de outros. A metrópole é o outro da margem. E se esta possui algum encanto na perspectiva representada pelo filme, a grande cidade, o monstro urbano, não possui o mesmo encanto.

A margem para ser compreendida como tal precisa de um outro, uma espécie de centro que lhe conforma e lhe potencializa. Este lugar é sua negação e, ao mesmo tempo, sua afirmação. Para que a margem exista, o centro é indispensável. Este lugar é uma espécie de alteridade da margem. Como outro, as diferenças entre os espaços são bastante perceptíveis na narrativa.

Importante destacar, contudo, que o outro do qual falamos não é o rural, frequentemente tido como contraponto da experiência urbana. Falo dos outros que habitam uma mesma experiência urbana. É uma disputa de contrários que fazem parte de um mesmo mundo, altamente complexo e segmentado, mas que se sustenta por meio de ambos os pilares.

A partir da lógica narrativa na qual o filme se estrutura, a metrópole pode ser lida como um lugar múltiplo, relacionado de modos distintos com as figuras representadas no filme. Algumas delas atravessam a fronteira de um espaço para outro frequentemente para aplicar pequenos golpes, alguns trabalham ainda que por pouco tempo em funções subordinadas e são explorados (caso da mulher loura e também de uma violência extrema, a sexual), outros perdem-se ao vagar pela multidão, outros escolheram não atravessar a fronteira. De todo modo, a metrópole é o outro persistente destes tipos e

quanto mais eles frequentam o centro da grande cidade e caminham entre os amplos prédios, mais reforçam essa ideia de alteridade.

Espaço do trabalho

Enquanto o ócio é praticado com liberdade e gozo na margem, a metrópole é o lugar mais claramente ligado ao trabalho.

No filme só uma das personagens trabalha, como servidora profissional de café. Acompanhamos sua travessia das margens para a metrópole. Completamente vestida de branco, a mulher atravessa a ponte e cruza a multidão com o propósito de realizar suas tarefas diárias.

O trabalho, em toda a obra, é entendido como expiação. Ele não traz felicidade. Trabalha-se no centro da grande cidade, unicamente, para sobreviver. A crítica ao discurso capitalista moderno de que o trabalho leva à dignidade e à realização é percebida em toda a trama. Essa crítica é sentida de diferentes modos, desde na representação do trabalho que não é capaz de proporcionar prazer, até na preferência das personagens pela aplicação de golpes rápidos entre a multidão da metrópole ou entre caminhoneiros que param pelas margens.

A única personagem que, de fato, trabalha no centro metropolitano, a personagem loura que já mencionei, é assediada em seu ambiente de trabalho e traumatiza-se. A frustração é tão grande que observamos seu retorno melancólico às margens e sua mudança de vida. Ainda acompanhamos sua decisão de tornar-se prostituta. Assim, a personagem deixa o que poderia ser associado à estabilidade de um trabalho na cidade para viver do trabalho noturno nas beiras da vida.

Nessa perspectiva, notamos que o trabalho é imediatamente vinculado a dor, a violência, a objetificação. De todas as personagens principais, as duas mais melancólicas têm uma estreita relação com o mundo do trabalho. A primeira é a mulher loura, de quem já contei a história. O trabalho na cidade intensificou sua estranheza, sua distância e sua melancolia. O segundo, a personagem do homem engravatado, em nenhum momento realiza qualquer trabalho, apenas caminha. Ao vagar sem destino, um detalhe chama a atenção: a forma como o homem está vestido. Um terno bem ajustado ao corpo e já gasto pelo tempo informa que este sujeito possivelmente participou do mundo do trabalho anteriormente. Ele é outro típico melancólico, como já vimos no

capítulo anterior. Não sabemos o motivo pelo qual habita as margens, mas é possível que tenha sido alvo da violência presente na dura vida da cidade. Trata-se de uma possibilidade de existência nesse jogo infinito de possíveis que o filme nos permite imaginar.

Se voltarmos nossa atenção novamente à mulher loura e à sequência do abuso sofrido no trabalho, novos meandros nos convidam a análise. O modo como os padrões assediadores são representados na sequência é propositadamente caricato. Entre sorrisos e trocas suspeitas de olhares cúmplices dos dois homens no escritório e gestos e olhares preocupados da personagem, podemos concluir que essa não era a primeira vez que a personagem seria vítima de um tipo de abuso como esse. Era uma violência recorrente. A expressão “grosseira” e “debochada” dos agressores cria uma atmosfera onde instintos cruéis predominam.

A profunda visão anticapitalista presente em *A Margem* carrega uma dimensão de resistência. Esta, por sua vez, concatena-se com a tradição do imaginário artístico intérprete da metrópole e dos processos de modernização, responsáveis pela pobreza e pela perda de conexão do homem urbano com valores mais humanos. Maria Stella Bresciani, ao analisar a experiência da pobreza nas grandes metrópoles europeias do século XIX, faz referência a Shelley em certa passagem do seu texto, e destaca um ponto que pode iluminar também o mundo de *A Margem*.

Para além do fascínio se faz sentir o medo. Na expressão de Shelley: “o inferno é uma cidade semelhante a Londres, uma cidade esfumada e populosa. Existe aí todo tipo de pessoas arruinadas e pouca diversão, ou melhor, nenhuma, e muito pouca justiça e menos ainda compaixão.”⁸⁶

No universo do filme, a metrópole é o outro infernal, e o trabalho serve para dispor os homens em torno de expectativas que jamais serão alcançadas. Em contraposição ao universo do trabalho, os protagonistas preferem seguir em suas buscas por algo que não pode ser conhecido e acessado facilmente. Trata-se de um além que não lhes é dado pela metrópole nem pelo mundo do trabalho.

Há claramente uma crítica ao trabalho como expropriação do tempo do trabalhador, do ser humano acima de qualquer ponto. O sujeito preso à estrutura

⁸⁶ BRESCIANI, Maria Stella Martins. Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 22.

capitalista entrega dias, horas ao patrão e pode, inclusive, sofrer graves violações como o caso da personagem loura já mencionada.

Além do mais, o universo do trabalho, segundo a lógica capitalista, parece distanciar ainda mais os indivíduos de um sentimento maior de dignidade. Nas margens, os sujeitos vagam a procura de algo que desconhecem e ao passo que acreditam ser capazes de encontrar, esse encontro não se concretiza. Contudo, definitivamente este algo não está no centro da metrópole. Os melancólicos e loucos são, no filme, representados como tipos potencialmente sábios, e conectados com sensibilidades que não fazem parte da representação do grande monstro urbano e do universo do trabalho na metrópole.

Maria Stella Bresciani, em suas pesquisas sobre a representação do urbano nas grandes metrópoles do século XIX, por exemplo, destaca a dimensão de ‘monstruosidade’ que o urbano institui, ao passo que essa é uma experiência que leva os homens a vivências novas, a constituição de novas sensibilidades, e a transformação de sua relação com a natureza, diante do medo e da perplexidade com esse mundo. O urbano termina por configurar uma experiência inédita da pobreza e de normatização da vida e dos corpos dos homens e mulheres da cidade. Um exemplo disso é a própria reformulação da concepção de tempo, agora linear, acelerada, atrelada à produtividade, ao mundo do trabalho e a medição do relógio. O tempo precisa, assim, ser utilizado de modo a produzir bens e trabalho.⁸⁷

As personagens de *A Margem*, em certa medida, rompem com essa exigência básica da modernidade, a do tempo dos relógios, aquele que regula o trabalho. No universo do filme, os protagonistas perambulam incessantemente e circulam sem um destino estabelecido ou uma concepção de vida ativa e produtiva, apenas vagam pelas beiras do rio, criando estratégias para sua sobrevivência. É notória a sequência, em que o louco encontra uma flor no lixão, e passa a vaguear sem um tempo calculado e dividido, pelos espaços da margem e mesmo do lixão, com a flor em suas mãos.

Multidão

⁸⁷ BRESCIANI, Maria Stella Martins. Metrópoles: As faces do monstro urbano (as cidades do século XIX). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 5, n. 8/9, p. 35-68, set, 1984.

Em *A Margem*, a multidão é representada como parte essencial da experiência metropolitana. Ela aparece na sequência em que a personagem de Bentinho segue a mulher de cabelos louros pelas ruas da grande cidade. A multidão já foi representada de diferentes maneiras na Literatura e no Cinema, e constitui-se como parte da vida moderna e do imaginário acerca da modernidade.

Sobre a experiência da multidão, Maria Stella Bresciani disse:

E, nas ruas, a multidão é uma presença. Seja na sua dimensão anônima, mecânica de massa amorfa, seja na apreensão de detalhes seus exploráveis até certo ponto, o movimento de milhares de pessoas deslocando-se por entre o emaranhado de edifícios da grande cidade compõe uma representação estética da sociedade.

A ideia de um aglomerado de massa urbana aparece no filme no momento em que as personagens transitam pela grande cidade. As personagens vagam entre o corpo anônimo da multidão e ao buscar seus pares, perdem-se ainda mais.

A multidão é um dos grandes símbolos da modernidade. As personagens de *A Margem* parecem perdidas entre tantos outros indivíduos desconhecidos, que compõem o movimento diário da cidade. Trata-se um coletivo de pessoas que, todavia, não se percebe como coletivo. Cada sujeito é um indivíduo que não consegue acessar totalmente outro, como também pode aproximar-se superficialmente de muitos.

Sobre a percepção da multidão na cidade de Londres, onde ela foi observada muitas vezes ainda no século XIX, Engels disse:

O próprio burburinho das ruas tem algo de repulsivo, algo contra o qual a natureza humana se rebela. As centenas de milhares de pessoas de todas as classes e condições que passam umas pelas outras na multidão, não serão todas elas seres humanos com as mesmas qualidades e potenciais, e com o mesmo interesse em ser felizes? E não terão elas, em última análise, de buscar a felicidade do mesmo modo, através dos mesmos meios? E no entanto elas continuam passando umas pelas outras como se nada tivessem em comum, como se nada tivesse a ver com a outra, e o único acordo que observam, tacitamente, é o que faz com que cada um fique em seu lado da calçada, para não perturbar o fluxo da multidão que vem em sentido contrário, e não ocorre a ninguém dirigir sequer um olhar ao outro como forma de consideração.⁸⁸

⁸⁸ ENGELS, F. apud Williams, Raymond. *O campo e a cidade na História e na Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P.292.

Como é possível observar, o individualismo é tratado como um modo *operandis* da grande cidade e da experiência da multidão. Homens e mulheres caminham juntos no mesmo sentido, mas estão perdidos em seus próprios mundos e necessidades. Trata-se de um grande coletivo de experiências individuais, um reduto da “condição humana dentro do capitalismo urbano industrial”.⁸⁹ É em meio à multidão de trabalhadores que, segundo Engels e Marx, uma consciência proletária coletiva é possível.

Em *A Margem*, a multidão é tão característica da metrópole, que assim que as personagens se deslocam para este ambiente, o primeiro símbolo da grande cidade que vemos é a multidão de transeuntes pelas ruas da cidade. É de lá que observamos, à distância, as protagonistas da narrativa.

Ainda que expurgadas da experiência capitalista (ou inadaptadas), elas não conseguem fugir da multidão. O rural já não é mais possível como experiência no universo criado pela narrativa de *A Margem*. Só há espaço para tudo que permeia o mundo urbano, desde a experiência da multidão até o jogo de se lançar nas bordas da metrópole como resistência há algo já consumado, e não se tem como fugir. A periferia passa a ser uma parte da experiência urbana que insiste em melancolicamente resistir.

Nessa perspectiva, localizo o filme em uma tradição que entende a multidão como espelho do homem moderno. Na multidão, os sujeitos veem a si mesmo, mas ao mesmo tempo também não se encontram verdadeiramente. Trata-se de uma experiência complexa de fazer e não fazer parte. Como disse Walter Benjamin: “(..) uma multidão a perder de vista, no meio da qual ninguém é para o outro nem um livro aberto nem um enigma.”⁹⁰

A visão de multidão reforça os símbolos da modernidade e, no filme, as personagens tentam fazer dela um lugar para dar vazão a suas buscas e suas necessidades de encontro, não resolvidas nas margens. Todavia, essas buscas passam longe de se concretizarem em meio à multidão da metrópole.

3.3.Purgatório: a margem é o limite

⁸⁹ Williams, 1990, p. 292.

⁹⁰ BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. P.51.

A margem pode ser interpretada como o lugar, por excelência, da passagem, reduto de esperanças, de buscas e desejos, ainda que muitos deles não tenham condições de se concretizar.

Diferentemente do inferno da metrópole impessoal, nas várzeas da grande cidade as personagens conseguem se encontrar. Na realidade, as caminhadas são apenas atravessadas pelo encontro, uma experiência efêmera, mas portadora de grande sentido, diante do mundo construído pela narrativa.

As fantasmagorias norteiam todos os espaços da margem. O prólogo do filme já evidencia, entre fotogramas da vastidão dos espaços e a música triste que lhe acompanha, um sentimento de passagem. O vagar, o estar à deriva, entre ruínas, a caminho de algo que não temos condições de definir, apenas de indicar possibilidades etéreas, aproximam as margens de um lugar de purgatório.

Nessa perspectiva, identifico a margem como o lugar do julgamento, da observação da travessia das personagens. Essa passagem levará cada um deles para outra dimensão da experiência. São as várzeas dos rios que funcionam como lar para os despossuídos. Poderia ser somente um lugar de expiação, mas é também de criação, onde predomina uma insistente melancolia.

Cidade do vagar e do caminhar

“Foi caminhando que o homem começou a construir a paisagem natural que o circundava. Foi caminhando que, no último século, se formaram algumas categorias com as quais interpretar as paisagens urbanas que nos circundam.”⁹¹

⁹¹ CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013



Fig. 16 - O homem caminha e atravessa a ponte.

Nas margens, as personagens realizam uma ação bastante frequente e repetitiva: elas caminham, e na maioria das vezes pelos mesmos lugares. O vagar é parte da experiência das figuras que acompanhamos e tentamos preencher de possíveis sentidos.

Entre largos passos e trocas de olhares, as paisagens mudam, mas ainda permanecem vazias. Os casais caminham por espaços aparentemente mortos. A morte, que veremos com mais atenção nas páginas seguintes deste trabalho, conduz toda a narrativa. E o vagar por vastos lugares insalubres, sem qualquer destino definido, relaciona-se com um sentimento que toda a margem partilha, o da preeminência do fim.

Para aproximar-se da ideia de deriva, vamos refletir brevemente sobre a história do caminhar e também sobre as experiências estéticas a ela vinculadas. Se tomarmos, por exemplo, a experiência das vanguardas artísticas modernas, o vagar foi bastante investigado e experimentado por artistas dadaístas e surrealistas. André Breton chegou, inclusive, a dedicar reflexões sobre o tema.⁹²

No cinema moderno, por exemplo, a perambulação encontrou espaço importante entre os filmes produzidos na Europa. Isso pode ser observado em diferentes diretores ligados à experiência moderna do cinema, como Bresson, Pasolini, Godard, dentre outros.

No Brasil, por sua vez, o cinema marginal é contagiado pela figura do andarilho ou nômade. Desde o bandido, o malandro, o boêmio, o desempregado até mesmo o parricida ou o profeta lunático, são vários os tipos que perambulam no cinema marginal,

⁹² CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

presentes em filmes de Sganzerla, Zé do Caixão, Bressane, João Silvério Trevisan, etc. Entre os artistas brasileiros, a ideia de deriva é importante também para tratar da obra de Hélio Oiticica, que costumava vagar pela cidade e frequentemente subir o morro da Mangueira. A prática de deslocar-se era parte essencial de sua criação, à medida que Hélio propunha a si experiências de caminhar pela cidade, perambular pelas ruas e morros do Rio de Janeiro, e constantemente insistia na dimensão desse deslocamento enquanto experiência estética⁹³.

Candeias, por sua vez, em todos os seus filmes, representou a perambulação com *topos* constitutivo. Todas as personagens de *A Margem* são andarilhos, que vivem à deriva, seguem a correnteza e não tem trajetos definidos. Até mesmo o prenúncio da morte, quando chega à margem, vem de barco e vaga pelo rio. A própria passagem das personagens para uma espécie de experiência redentora, de que tratarei com mais cuidado nas próximas páginas, surge vinculada à ideia de deriva. É pelo rio que a morte chega e também pelo Rio que as personagens, já mortas, se deixam levar para outra experiência, numa dimensão onírica de mundo, uma espécie de transcendência. O vagar é essencial para a concepção de margem elaborada pela narrativa.

A ideia de marginalidade é fortalecida pelo desprendimento que o caminhar pressupõe. O vagar liga-se à experiência moderna e remete à perda dos referenciais que ordenam o mundo. Não há mais bússolas. O sujeito apenas vaga. Esse vagar, quando realizado por figuras marginais, ultrapassa a dimensão da perda de sentido e assume uma perspectiva ainda mais subversiva, ao romper com a impessoalidade e o automatismo estimulados pela experiência capitalista, pelos ideais progressistas, e promover uma nova relação com o tempo.

As personagens de *A Margem* não caminham para o trabalho ou para suas casas. Elas não têm trabalho, também não têm casa. Toda a ideia de deriva que (des) orienta as personagens é também uma crítica a ideia de progresso. Toda e qualquer linearidade é questionada, abandonada, rompida. Os tipos melancólicos, loucos, as figuras excluídas pelo processo modernizador das grandes metrópoles caminham sem sentido qualquer definido, andam por lugares imprevisíveis, cortam caminhos, repetem trajetórias,

⁹³ RIBEIRO LOPES, Ana Carolina Fróes. *A cidade sob a poética do andar: as deambulações de Hélio Oiticica*. São Carlos: Tese de doutorado, USP, 2012.

circulam, mas não seguem qualquer padrão de linearidade. Eles não avançam, apenas vagam.

São estes sujeitos que interrogam o tempo todo à história. Erráticos, subversivos, melancólicos, os marginais se tornam heróis em um mundo à beira do abismo. Desse modo, o filme rompe com qualquer esforço de racionalidade e com as tentativas de construção de uma narrativa teleológica.

Os marginais tornam-se heróis por assumirem sua condição e, em meio à pobreza, inventarem meios criativos de sobrevivência. Sobre a ideia de heroísmo do marginal, a partir de um diálogo com a obra de Hélio Oiticica, Frederico Coelho diz:

Encontrar seus heróis e musas, mesmo dentre os que não devem fazer parte das representações da sociedade corrente. O heroísmo do marginal, assim, não é ligado à sua condição fora da lei. Seu heroísmo emana da sua condição anônima, miserável, violenta frente a vida no país conservador e repressor daquele período.⁹⁴

Os heróis de *A Margem* são figuras anônimas. O ser/estar anônimo é um aspecto importante da modernidade, onde a maior parte dos sujeitos são desconhecidos uns dos outros. Não é possível saber o nome de todos que andam pelas calçadas, que visitam às lojas e se encantam pelas mercadorias. O anonimato como parte da experiência moderna evidencia uma importante face: o anonimato do homem moderno reitera à lógica da multidão.

O *Homem da multidão*, de Edgar Allan Poe, já representava o tipo moderno como o sujeito anônimo. O conto evidencia uma nova sensibilidade. Tentar desvendar o pouco que seja do mundo de quem passa ao lado na massa de anônimos e cruza a rua. E não conseguir, apenas vislumbrar e fazer especulações. Afasta-se assim de uma ideia de racionalismo capaz de tudo descobrir e aproxima-se de um mundo onde as certezas são cada vez mais incipientes.⁹⁵ Não interessa, em *A Margem*, saber quem são as personagens, o nome já não é mais importante. E nesse caso, os sujeitos nem são nomeados, dada à impessoalidade do mundo e a condição de excluídos que carregam.

⁹⁴ COELHO, Frederico. Entre as margens do Rio: a transformação do marginal em herói na obra de Hélio Oiticica. In: FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do (orgs.). *Modos da Margem: Figuras da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2015. P. 281-282.

⁹⁵ POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999.

São anônimos como os sujeitos que caminham entre a multidão, e são ainda mais anônimos por serem heróis marginais que vagam pelas várzeas e limites da metrópole.

Nessa perspectiva, a experiência do anonimato potencializa a crítica ao ideário progressista. Na margem, os sujeitos não têm nome. A experiência da vida se aproxima de uma quase morte. Se entre a multidão, os sujeitos vivem a impessoalidade, nas margens são praticamente fantasmas, heróis marginais que vagam em busca de algum tipo de redenção, em meio aos escombros e aos detritos. Essas figuras melancólicas partem em busca de algo que lhes transporte para um além, onde as experiências sejam mais profundas. Por isso vagam, por isso caminham. Porém, seus rostos podem ser vistos.

Se quisermos vincular a dimensão do sujeito marginal, subversivo, tipo desamparado de uma identidade maior que lhe oriente (como os protagonistas de *A Margem* certamente o são) à experiência do cinema brasileiro da época, por exemplo, podemos ir também ao encontro das experiências do cinema marginal, a que Candeias foi muitas vezes associado. Para Ismail Xavier:

O “marginal” (...) é a expressão maior da sociedade cindida, das gerações estranhadas, dos jovens já não mais empenhados em assumir o papel de falar pela nação. Esta se mostrara uma miragem e, como comunidade imaginada, revelara suas fissuras. Era preciso expor os destroços, compondo situações e personagens que rompiam todas as amarras. (...) Se há o movimento de peregrinação, (...) este, longe de ser a busca do Graal, é o encontro sem meta definida com figuras do pesadelo, uma operação de exorcismo, um desnudamento cujo horizonte (ou origem?) é um enfrentar a condição de exílio própria ao jovem rebelde destruidor de imagens que, como o de Pasolini (Porcile, 1969), não mais se apoia no leito de uma história que permita superar tensões, porque tudo em sua experiência é antropofagia ou extermínio.⁹⁶

Candeias partiu em busca dos destroços, dialogando com essa história não narrada. O interesse pelo resíduo, pelas sobras foi compartilhado por sua geração de cineastas, todos ligados à experiência marginal. Em Candeias, contudo, o interesse pelo fragmento e pelas vidas esgarçadas, por isso de algum modo também plenas, permitiu alcançar com intensidade um ponto importante da experiência moderna, a poética radical da efemeridade, a qual às personagens de *A Margem* tentam resistir, mas não conseguem. Elas tentam viver sentimentos estáveis e permanecer, mas tudo que fazem é

passar, é não se demorar, nem em paisagens e nem em situações. Os sentimentos não encontram sua plenitude em uma vida que sempre se espera mais veloz e escapa entre os dedos. Ainda que a vida na margem seja um contraponto à experiência da metrópole, a angústia do passo apressado e do movimento incessante permanece, mas em outra direção. Esse não é mais um tempo que permite aos homens e mulheres ficarem parados. O que diferencia as personagens marginais daquelas que se encaixaram nas engrenagens do sistema é que as primeiras não deixam de contemplar o tempo, ainda que não parem de caminhar (ainda que seja um andar afrontoso), de repetir os mesmos movimentos. Tentam fugir, mas estão perdidas em um labirinto.

O marginal, nesse ponto, assemelha-se ao poeta. O que faz dele um herói é o desvio, é a resistência e um olhar atento e afetuoso a tudo aquilo que, a primeiros olhos, parece não servir mais. O “não servir” é uma arma poética. Se algo é tomado como inútil pelo mundo que descarta tudo, o marginal recolhe esses objetos, dedica-se aquilo que não é funcional. A ruptura com a ideia de funcionalidade faz do seu passo e da sua vida, perdida e por isso mesmo plena, o ato final de uma peça triunfal.

O poeta é sempre visto como marginal, como alguém que se ocupa das coisas somente e apenas quando elas caíram fora do seu contexto funcional. Isto se torna especialmente claro no símile do poeta e do catador de trapos. Como tal, ele é alguém que está à margem da sociedade burguesa, alguém que se ocupa com as coisas que estão à margem das concatenações funcionais da sociedade burguesa.⁹⁷

Em meio a isso, dedicar-se à aventura de caminhar pelas beiras ou ser relegado às várzeas de um rio que demarca às zonas abandonadas e miseráveis da grande cidade, encontrando tipos que vivem da mendicância, que dão valor a tudo que é simples, guardam suas roupas em tubos abandonados, encontram flores no lixão, é dar outro estatuto para a relação com a cidade. Aqui reside uma ideia: ao mesmo tempo em que as lógicas produtivas do capitalismo direcionam a ação dos habitantes da metrópole e não lhes permitem muitas vezes aprofundar-se na sua experiência de tempo e de afetos, pois tudo isso é roubado constantemente desses sujeitos, a periferia, em meio a miséria e à exclusão, permite que homens e mulheres, marcados pela fome, sobrevivam em um

⁹⁶ XAVIER, Ismail. O cinema marginal revisitado: pequeno retrato em largas pinceladas. . In: FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do (orgs.). *Modos da Margem: Figuras da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2015.P. 290 – 291.

⁹⁷ WHITE, Bernd. Por que o moderno envelhece tão rápido? Concepção de Modernidade em Walter Benjamin. *Revista USP* (Dossiê Walter Benjamin), São Paulo, p. 113-110, set-nov. 1992. 108.

espaço-tempo cheio de brechas e de rasuras, que lhe permitem pequenos saltos reveladores ou epifânicos.

As epifanias surgem nas caminhadas. O caminhar apressado é muito mais representativo dessas rasuras e da melancolia na relação com o espaço e com a experiência urbana. As rasuras podem ser percebidas na liberdade vislumbrada pelo ato de vagar e assim também de resistir a um modo de ser que automatiza os corpos.

O ato de caminhar defini as personagens, ao permitir que vejamos seu rosto e acompanhemos seus movimentos. O *Lar* das figuras de *A Margem* é um não-lugar. Se observarmos bem, eles não têm um ponto fixo, não tem um lugar que sirva de casa, não tem um ponto definido de onde passará a noite.

As personagens fazem pequenas pausas em alguns momentos na igreja em ruínas. Mas também dormem em outros lugares. O fato é que perambular é um sinal de que estão vivos, mas também são fantasmas habitantes de uma cidade quase abandonada. Como não há parada mais prolongada podemos considerar que o lar das personagens é um não-lugar, uma espécie de caminhada constante, sem início, meio e fim. As personagens não se sentem verdadeiramente bem em lugar algum, mas ao mesmo tempo vivem a intensidade da caminhada. Assim, o vagar torna-se a ação mais importante de suas vidas. Vidas à deriva.

Em *A Margem*, Candeias torna possível a narrativa daqueles que não habitam, em grande medida, as narrativas oficiais, a não ser como estatísticas. A história dessas personagens não é linear. E a metrópole também é representada pela perspectiva daqueles que foram expurgados dela. Como a veem? Como esses sujeitos sobrevivem? O urbano é complexo, porque é visto de outros ângulos, é escrito/filmado de outras linhas.

Aqui faço referência a Michel de Certeau, quando este escreve sobre a invenção do cotidiano e a criatividade/táticas dos sujeitos que inventam suas próprias formas de viver, esgueirando-se dentro dos discursos oficiais. *A Margem* dialoga com esta perspectiva. O que ela nos permite ver como historiadores? Que no mundo do imaginário, das sensibilidades, podemos encontrar vestígios dessas resistências e sobrevivências diárias dos sujeitos.

Cidade do ócio

Como as personagens vivem nas beiras? O que elas fazem?

A lógica de trabalho é completamente diferente da metrópole. Ele existe, mas assume outra dimensão. Há bares, casas de prostituição, comércio, há ainda pequenos roubos. Podemos reafirmar a valorização do ócio. Os sujeitos que foram excluídos dos processos produtivos, também rejeitam este sistema. Não se adaptam a lógica deste mundo produtivo, possuem outra lógica.

Ao voltar para a discussão sobre o poeta e o marginal, é possível dizer que, neste mundo tão novo, o poeta é subversivo ao resistir aquilo que é mais caro ao mundo capitalista, a lógica do trabalho produtivo, da funcionalidade.

Sobre a relação entre o poeta, no caso Baudelaire e a recusa do trabalho, cito:

O que é importante para Benjamin (...) é que o poeta é alguém que não quer trabalhar. Ele descreve com luxo de detalhes o fato de Baudelaire ter apagado os traços de seu trabalho no poema, assim como descreve que no seu escritório não se podia encontrar nada que aludisse ao trabalho poético. Ele interpreta estes fatos como signos externos do fato de Baudelaire se ter insurgido contra a categoria central da burguesia, a saber, o trabalho. O trabalho é o centro da vida para o burguês, diz Benjamin, ou, em outras palavras, o burguês confere em sua fantasia 'uma força criativa sobrenatural ao trabalho'. O poeta se vê no papel do antiburguês. Ele prova a possibilidade de existir produção sem trabalho.⁹⁸

Ainda na dimensão da recusa do trabalho, há também, por outro lado, uma experiência muito específica da pobreza, a mendicância. Personagens da margem usam a metrópole como lugar de sobrevivência, através do ato de pedir, que historicamente tem sido visto de forma suspeita pela burguesia que habita as cidades. É dali que retiram suas possibilidades de sustento, de forma criativa. Há uma mulher que se passa por gestante e um homem que se passa por paralítico. Eles subvertem a lógica de trabalho. A margem é o lugar, por excelência, desses tipos, que repudiam o trabalho e aplicam pequenos golpes para sobreviver.

Cidade onírica

Há momentos de realismo no filme, mas não podemos esquecer que tão logo mergulhemos em mais camadas, é possível perceber que esse realismo é transformado, e

⁹⁸ WHITE, Bernd. Por que o moderno envelhece tão rápido? Concepção de Modernidade em Walter Benjamin. *Revista USP* (Dossiê Walter Benjamin), São Paulo, p. 113-110, set-nov. 1992. 108.

o mundo do filme é investido de um sentido onírico, místico. Podemos perceber em *A Margem* uma atmosfera fantasmática e sombria.

O realismo denuncia a miséria daquele mundo e as injustiças da grande cidade, mas em contraponto o mundo da Margem é habitado por muitas sensibilidades, que dão forma a narrativa e guiam as personagens, sejam elas a melancolia ou o amor. Seu mundo parece sempre nos remeter a algo que está distante, que vai além das experiências das personagens, em uma dimensão metafísica. Tudo isso torna a chave da alegoria, muito mais interessante para compreender *A Margem*. A obra existe também como um sonho.

Quais elementos criam experiências oníricas em *A Margem*?

São vários que transitam desde à presença da barca e da mulher misteriosa, aos momentos que marcam a morte das personagens, a passagem dos sujeitos pelo rio, o cemitério deserto e a vista turva da personagem do jovem louco ao observar o rosto da mulher que amava morta. Este rosto o assombrava totalmente.

Há um mundo tão cruel e duro, especialmente na metrópole para esses indivíduos que fogem à produtividade e a formatação do mundo capitalista, que a margem termina por ser também, dentro do filme, um espaço possível de sonho, onde as personagens podem viver sua liberdade, criar possibilidades de viver, mesmo com as dificuldades.

3.4. Paraíso: imagens da morte

Diante de todas as expiações vividas na metrópole e as impossibilidades da margem, o paraíso é um lugar desconhecido e invisível.

Neste ponto, é importante pensar a morte nesse quadro como elemento de solução da narrativa. As imagens da morte atravessam todo o imaginário constituído pelo filme. O olhar à espreita e atento está preocupado em como a morte pode dignificar, no contexto da narrativa, na solução encontrada por Candeias, os sujeitos marginalizados.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado.

Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e a dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade (...) o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto um amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é chamada de progresso.⁹⁹

A Margem é a cidade dos mortos.

A morte em *A Margem* é como vagar, como passagem, como viagem.

O filme é fala dos mortos, canta os mortos, canta coisas perdidas. Ele é onírico porque tenta alcançar o inalcançável (e fracassa). Seus personagens tentam alcançar o que seria algo puro ou sublime na realidade, mas não há redenção na metrópole. A solução possível encontrada para essas personagens é a morte: único caminho possível, esperança de acessar uma sensibilidade renovada, de retomar e dignificar o homem oprimido pela metrópole e pela objetificação da vida.

O tema da morte aparece nos filmes de Candeias com bastante frequência, às vezes de forma intensa e como cerne do argumento narrativo, como em *A Margem* e em outros filmes como implicação ou elemento indireto que acrescenta à história contada, como nos seus faroestes à brasileira. É importante dizer que em *A Margem*, o tema da morte conversa frequentemente com as visões assumidas pela cidade.

Em *Meu nome é Tonho*, filme de 1969, realizado em preto e branco, o tema da morte é também constitutivo, porém em um sentido diferente do universo alegórico, presente em *A Margem*. No último, a morte é um elemento que movimenta a constituição de referências subjetivas, de percepção de singularidades para os personagens, que por ela são espreitadas. Em *Meu Nome é Tonho*, faroeste à brasileira rodado com reinvenções de estilo, mas também com temas recorrentes no gênero, a morte é introduzida como causa e efeito de um mundo violento e reverbera sob a forma de vingança. Mortes são então comuns e compreensíveis dentro de um mundo que lhes autoriza e lhes objetiva, como parte de uma guerra particular.

Em *Zézero* (1974), por sua vez, a morte aparece apenas no final da narrativa, de modo um pouco mais indireto, como motivo para condenar moralmente as atitudes do personagem principal, vítima também de uma violência, já que à procura de melhores condições de vida e oportunidades, deixou-se viver com uma ilusão de melhoria de vida,

⁹⁹ BENJAMIN, Walter. *Sobre o Conceito da História*. Magia, Técnica, Arte e Política. Vol 1. Página 226.

quando na verdade realizava uma forma de trabalho praticamente escravo na grande metrópole. Ao passo, que a sorte lhe alcança e ganha na loteria, é recebido em sua antiga cidade pequena com a notícia da morte de sua família. Há o contraponto entre o homem que agora é rico e que deixou sua família morrer sem se dar conta do que representaria esse abandono. Agora, questiona-se como poderá ser útil o dinheiro obtido.

Dentro das novas condições, a morte da família, morte percebida e sentida, uma vez que é do outro amado, condena moralmente o personagem e o leva ao desespero.

É possível perceber, a partir disso, que a morte aqui aparece como elemento de conclusão da narrativa, apontando para a dor da perda dos seres amados e para a culpa de estar vivo evidenciada nesse processo, e que nos remete em certa medida a reflexões de Freud sobre os processos de luto e sobre a melancolia, que apontam o luto como perda do ente amado, envolvida também em uma dimensão relutante de culpa.

O interesse de Candeias por esse tema envolvia-se também na diversidade de seus interesses de realização. Ao adaptar a tragédia “Hamlet” para o cinema com o título *A Herança*, Candeias transforma a narrativa de Shakespeare em uma trama situada no interior do país, no Centro-Sul brasileiro, em meados do século XX, reinventando as mortes de Hamlet e Ofélia, dentro de uma filmagem inovadora. Em *Manelão ou Caçador de Orelhas* a morte violenta impera como em *Meu Nome é Tonho* e a figura do matador de aluguel é levada ao protagonismo do filme. Contudo, todas as mortes que se constituem na diegese fílmica partilham entre si um sentimento de objetividade e assumem uma lógica própria, a partir do universo que lhes possibilita, a lógica de um mundo de combate, de uma espécie de caçada. Em *A Margem* essa lógica é invertida, em um mundo onde o onírico existe como um possível da vida e também da morte, nas beiras dos rios e dos afetos.

É interessante pensar também a relação desse filme e da forma como lida com a morte com outras abordagens do tema no trabalho de diretores contemporâneos a Candeias. Tomando como exemplo o trabalho de José Mojica Marins, percebemos que o tema da morte era recorrente na grande maioria de suas obras, o que os clássicos *À meia-noite levarei sua alma* (1963-64) e *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1965-66) evidenciam facilmente. A morte representada nesses filmes tem formas diversas, que juntas tornam o todo mais complexo, porém podemos destacar uma predominância tanto de uma morte violenta e assombrada, quanto de um certo misticismo intensificado pelo

experimentalismo de Mojica, especialmente no segundo filme citado. Em *Candeias de A Margem*, esse experimentalismo e esse misticismo levam, sobretudo, a uma dimensão mais filosófica, numa abordagem que se conecta com os dilemas da existência humana, e mais especificamente, da relação desse homem com o espaço que habita, que se move.

Uma barca chega às margens do rio Tietê, guiada por uma mulher misteriosa e austera, enquanto ouvimos uma música de suspense ao fundo. É uma mulher de cabelos pretos e de ar imperioso. Ela fita fixamente os quatro personagens principais da narrativa, com olhos agudos, sempre às margens. Todos estão surpresos e curiosos pela figura. Ela parece dizer-lhes algo que não conseguem à princípio decifrar. A mulher comanda sozinha a barca e sob olhares inquietos e *close-up*, permite que as personagens se apresentem, abandonando-lhes a sua sorte, já prevista. Não vemos mais a mulher frequentemente nas sequências seguintes, com exceção de alguns momentos-chaves, porém mesmo sem manifestar-se, ela parece onipresente em toda a estrutura fílmica.

O crítico Antônio Moniz Vianna escreveu, após o lançamento do filme, em uma das primeiras e mais relevantes críticas sobre *A Margem*, que era possível identificar, em um processo interpretativo, as figuras da mulher e da barca a uma espécie de paráfrase mitológica no filme, com a referência a barca de Aqueronte. Sobre isso, ele disse: “A barca volta para recolher os mortos: os quatro marginais, tomando-a, se libertam ou apenas se evadem”.¹⁰⁰ Essa construção interpretativa é coerente, uma vez que a figura da mulher e da barca aparecem tanto no início do filme, em direção aos seus escolhidos, quanto ao final, quando retorna e leva consigo as personagens, após quatro mortes trágicas.

O elemento da barca, em *A Margem* atribui uma grande carga onírica à construção fílmica e possibilita reflexões interessantes. Quais as possibilidades, no que diz à experiência de vida, esses personagens carregam consigo para que a morte esteja por eles tão interessada? Quais serão suas atitudes, dos personagens, diante da morte que lhes espreita?

É preciso inicialmente refletir sobre as potencialidades de sentidos que o elemento da barca traz consigo. Ao retomar a tradição visual e iconográfica da morte é possível resgatar, em uma perspectiva histórica e com o auxílio das análises de Phillippe

¹⁰⁰ ALBUQUERQUE, Heloísa; PUPPO, Eugênio. *Ozualdo Candeias: 80 anos*. São Paulo: Centro Cultural do Brasil, 2002, p. 98.

Ariès, referências sobre as atitudes que envolvem a chegada da morte e seus avisos. Segundo Ariès, era comum em um mundo medieval, dentro da atitude da morte domada, com as respectivas modificações que os séculos seguintes lhe possibilitaram, que a morte estivesse envolvida por sinais. Geralmente, esses avisos tinham caráter natural, fisiológico e, sobretudo, partiam da percepção do próprio sujeito de que a morte lhe chegaria em breve. Aos poucos, esses sinais passaram a assumir conotações mais distintas e suas representações visuais foram se diversificando. Em *A Margem* as referências provêm, contudo, de muitos anos, se nos atermos somente ao mito de Aqueronte e a barca do início do filme. Mas é possível também citar, já em outros momentos e como parte da tradição inclusive de uma iconografia da morte, de referências a cadáveres decompostos e de danças que sinalizam a presença da morte.

Em *A Margem*, obra parte desse universo de arranjos ficcionais do mundo, a barca é o principal sinal da morte anunciada, metáfora da morte como passagem, como travessia para as personagens, dentro do universo de opressões, mendicâncias e misérias em que viviam, excluídos dos arranjos da metrópole e relegados às beiras da vida.

É importante ressaltar também que a própria miséria que os personagens viviam trazia consigo o fardo da existência e o da exclusão. Esse fato também pode ser tomado dentro da estrutura do filme, como um sinal da falta de opções dos personagens e de seu fim provável. Além do mais, outros sinais são evidentes. Dentro do universo fílmico há a presença de cadáveres, covas e, de modo peculiar, um cortejo nupcial que mais se assemelha, por sua estrutura e pelo comportamento das personagens, a um cortejo fúnebre. Ele antecede, inclusive, a morte de todos os personagens.

Assim, é possível dizer que a morte em *A Margem* é anunciada, é sinalizada desde o início da diegese. Uma morte anunciada, contudo também singularizada. Nesse ponto, suas particularidades fazem do filme uma narrativa inovadora, ao fundir o mágico e o realismo, num processo de reinvenção da linguagem, ainda que recorra também a alguns elementos já convencionais, o faz sem perder sua força de inovação. Essa morte é, então, uma alegoria, que conecta a vida no limite às potencialidades de uma morte percebida temporalmente no universo da obra.

A morte assim, atravessa todo o universo da obra, com uma assombrosa certeza. Essa morte anunciada funda-se, sobretudo, na representação da vida das personagens, e quando se concretiza no corpo físico, ela surge como uma solução as suas buscas, como

a última de suas viagens e deambulações. É também redentora. Ela representa o paraíso sonhado das personagens. Há esperanças após a morte.

Para compreender mais dos modos de representação da morte no universo fílmico de *A Margem*, precisamos acompanhar a narrativa do filme e seguir as quatro personagens a vagar pelo espaço e buscar incessantemente algo pelas margens da vida.

Dentro de um primeiro quadro, nosso olhar irar se deter sobre o primeiro casal. O homem de terno e a mulher representada por Valéria Vidal (nesse filme, os nomes dos personagens não são mencionados) deambulam pelos entornos do rio e nos apresentam os espaços de exclusão e os corpos excluídos pelos mecanismos específicos do mundo urbano e da grande metrópole, situada do outro lado do Rio. Essas personagens concentram-se, sobretudo, nas margens, em encontros e desencontros amorosos, em afetos que se expressam através do olhar e, às vezes do toque. Após vagarem pelos espaços mais distintos, o homem anda sempre atormentado pela angústia, sempre solitário, ainda que acompanhado da mulher imperiosa e autônoma que aplica pequenos golpes em caminhoneiros. Ambos seguem em busca de algo que não irá se concretizar em sua existência física.

O vagar sem rumo, a errância e as trocas existenciais entre os dois levam até a um possível casamento. Simbolizado por um presente, um vestido branco dado a mulher pelo homem de terno. Na narrativa, também há um padre, mendicante e aparentemente louco, habitando uma igreja em ruínas também nas margens. Ele seria o responsável por realizar o casamento que não acontecerá. A morte anunciada concretiza-se para o primeiro dos quatro personagens: o homem de terno.

Nas sequências seguintes, após ver a mulher com o vestido branco a sua espera, envolve-se em um profundo desespero, e sob os olhares da mulher misteriosa da barca, que fita o personagem à espreita desse momento, ele tira o terno e corre desesperadamente. Ouvimos então um grito atordoante do homem louco (outro dos quatro personagens principais) e, na sequência, vemos o corpo do homem de terno caído sobre o chão, sob sorrisos da mulher misteriosa do início da trama. Um detalhe importante precisa ser evidenciado, o único sorriso que podemos vislumbrar no rosto desse personagem acontece no momento de sua morte, antes de partir nessa corrida intensa e misteriosa.

A segunda personagem, a mulher apaixonada pelo homem de terno, morre de uma maneira muito particular e pouco convencional. Após ser abandonada por aquele que ama (morto na sequência anterior), ela passa a vagar sozinha pelas margens vestida de branco, como uma noiva fantasma. Diferentemente dele, ela morre em luto também pelo amor. Esse amor, contudo, só poderá ser vivido após seu encontro com a morte. Nas margens, esse amor não se concretiza como esfera do ideal, apenas como esboço do provável, como improvisado, como uma espontaneidade que não se institucionaliza, porque a margem é o limite.

Neste caso, a morte pode ser entendida como suicídio, uma vez que propositadamente lhe espera, e vai ao seu encontro. Esse é um elemento que atravessa o filme por meio de duas personagens.

É possível dizer que todo o filme, dialoga de certo modo com um mundo das intensidades barrocas. Esse interesse pela morte e essa mistura de afetos dedicados a ela nos leva a essa conclusão. A morte é tanto fantasma, com uma existência onipresente dentro da trama, como também atravessa a biografia das personagens, e nesse caso assume as formas mais distintas, intensas. É ao mesmo tempo a morte desejada e anunciada, a provocada, em vias do suicídio, a deferida pelo outro, em meio a violência do assassinato. Ela existe como um fantasma, em meio a aceitação e recusas paradoxais. E assim existindo, faz do filme também um instrumento de crítica, no seu discurso sobre a modernidade.

Outro personagem que também se suicida é o homem louco interpretado por Bentinho. Esse suicídio instaura-se em meio a dor do amor não concretizado. A medida que esse amor, já idealizado, torna-se impossível até mesmo enquanto idealização, quando ele, enterrando um corpo encontrado pelos espaços por onde vagueia, depara-se com a descoberta de que o cadáver não pertencia a uma desconhecida, mas sim a mulher que amava, e que para ela havia guardado tanto uma flor, durante todo o filme. Essa descoberta o leva ao desespero e ele se lança, absorto em sua dor, nos trilhos de um trem. E ali, morre, colidindo com o trem na linha férrea. Aqui, é possível também pesarmos que a morte se articula com o erotismo no filme, já que parte desses amores intensos que não encontram, em certa medida, a consumação necessária.

Este suicídio também se instaura no horizonte de dor e impossibilidades de concretização do afeto e do amor, nas margens, ao mesmo tempo que propõe um debate

acerca da liberdade, tanto de escolher morrer. Isso tudo acontece nesse lugar limite, fruto da exclusão, mas que também se retroalimenta em si mesmo, às beiras do rio, que são as beiras da cidade.

A mulher pela qual a personagem de Bentinho apaixonara-se é a louca que já no início do filme conhecemos, encarando absorta a mulher da barca no início do filme. Durante toda a trama, ela é a personagem que liga mais diretamente a margem à metrópole. Ela é a principal responsável pela travessia. Ao passar pela ponte, vai de encontro à multidão, aos signos do urbano, daquela São Paulo constituída pelos altos prédios e pelo burburinho das multidões.

A morte da personagem, contudo, é a mais convencional de todas, ainda que tenha sido a ponte entre dois mundos antagônicos. Vítima de uma briga, ela é assassinada por vingança. É fundamental destacar aqui que a morte violenta também assume uma dimensão libertadora, uma vez que os dias da personagem estavam enredados em uma dor muito profunda mesmo nas margens.

Essa morte aparece aqui como a última das muitas violências que lhe foram infringidas. E sua morte não é mais dolorosa que sua vida. Sua redenção, contudo, permite-lhe vivenciar o amor e libertar-se dos sofrimentos da vida na metrópole e da vida nas margens.

A partir de todas essas reflexões e revisitas ao texto fílmico, acredito ser possível defender a existência de um ponto de vista historiográfico elaborado pelo filme, tendo em vista as imagens da morte construídas e a relação dessas imagens com as sensibilidades do tempo a que se conecta a obra, de modo muito singular.

A morte, nas suas facetas mais diversas, em *A Margem* permite que reencontremos o espaço da metrópole e sua presença esmagadora. Por mais que as personagens vivam no limite do espaço urbano, é a metrópole que possibilita a existência desses espaços de limite. A vida periférica assume outras potências possíveis, estratégias criadoras e legítimas próprias de um lugar que constrói seus próprios códigos de existência, mas que só tem forma a partir de uma relação com a metrópole e com tudo que nela subsiste ou não é tomado como parte, como pertencimento. Aquilo que é

excluído da partilha comum, para fazer referência ao conceito de Rancière é a margem.¹⁰¹

Assim, fora do universo da metrópole, mas só possível porque integra seus entulhos, porque constitui seu outro, a margem torna-se um espaço dos possíveis, onde os homens e as mulheres criam suas estratégias à procura de uma vida autêntica, na busca de uma liberdade possível nesse espaço que é o limite da própria vida burguesa, como a construímos, e na busca de um amor próximo ao ideal. Segundo o ponto de vista do filme, todas essas buscas são impossíveis na metrópole, no espaço urbano, marcado pelas relações de impessoalidade, por certa inautenticidade. É preciso misturar-se ao lixo, viver no limite, integrar o que é excluído para chegar mais próximo de uma espécie de auto iluminação.

Vemos na margem o sofrimento inesperado, fruto de uma experiência de tempo localizável, o processo de modernidade vivenciado pela cidade de São Paulo, e a representação do urbano enquanto experiência negativa, iluminando sensibilidades acerca dos efeitos dessa representação sobre as expectativas e horizontes culturais de um tempo. No filme, encontramos um ponto de vista histórico sobre o mundo da década de 1960, e esse ponto de vista é elaborado a partir da representação de um urbano monstruoso, que provoca e revela a miséria do homem, onde só o silêncio e os gestos (já que na urbe não é possível comunicar-se bem através das palavras, que se revelam efêmeras e superficiais) e a morte, enquanto metáfora, atuam como redenção do ser humano. É na margem que esses personagens procuram a liberdade e, aparentemente, na morte a efetivam, como única solução possível.

As imagens da morte nos permitem concluir que a própria margem, ainda que livre de um modo de viver próprio ao mundo dos grandes centros urbanos, ainda é habitada pelos dejetos do próprio ser humano. Nessa busca por uma espécie de autenticidade, a margem é o limite. É também sentido da alegoria de um tempo perdido. Os personagens frutos da exclusão carregam-na em seus corpos. Também frutos da dor, da miséria vivem em um espaço de purgatório, de lugar *entre*, de lugar limite entre o inferno e o paraíso.

¹⁰¹ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Eixo/ Editora 34, 2005, 69 p.

A morte aqui assume o lugar da redenção alegórica, do encontro dos personagens com a liberdade de um paraíso imaginário, com o amor tão esperado que agora pode ganhar forma fora da cidade e do limite, fora do tempo, numa imagem de um possível paraíso inesperado.

As imagens da morte constituem aqui a materialização da crítica ao ideário progressista dentro da narrativa do filme e também são fruto de reflexões sobre os próprios limites do homem, da recusa da vida objetificada e impessoal imposta por um mundo cujo ideário vencedor é o progressista. Nesse ponto, são os mortos do mundo do filme que reagem a sensação de fracasso que caracteriza as sociedades industriais, vagando claramente por detritos de um espaço, que é um *entre-mundo*, fulgurante entre um passado e um futuro. Os homens e mulheres do filme são fantasmas de um tempo outro que vagam pelos escombros e escórias da metrópole moderna. A morte aqui é um luto sentido em todo filme diante de um tempo que deixou de existir e do qual só restaram ruínas e vencidos. Em *A Margem*, a morte também é libertadora, como solução final permite ao homem atravessar e sobrepor-se a seus limites.

Numa sociedade modernizada, de valores progressistas, a morte é rejeitada, recusada, esquecida. Faz-se de tudo para apagá-la, para interditá-la, ainda que seus vestígios apareçam vez ou outra assombrando aqueles que desejavam esquecê-la. Mas em *A Margem*, que é uma revolta contra esse modelo - representação dele e, ao mesmo tempo, sua fuga, contraposição, a morte é retomada duramente.

O momento da morte, inserido no processo de produção da modernidade, torna-a uma época de antinatureza, o que se exprime na arte moderna pelo fato de nela as coisas se tornarem alegorias. Benjamin mostra isso, por exemplo, nos quadros de Meyron, que representou Paris como uma cidade dos mortos, o que é visto por Benjamin como exemplo típico da superposição de antiguidade e modernidade na alegoria. Aqui é necessário se perguntar: o que é que as coisas representam alegoricamente na modernidade? E a única resposta possível é: elas se tornam signos alegóricos da caducidade e mortalidade do homem e do mundo e, através disso, da sua necessidade de salvação.¹⁰²

Todo o universo de *A Margem* é assombrado pelo passado, pela alegoria, em um sentimento de um tempo perdido, mas também pela reinvenção de novas formas de viver nesse mundo complexo. A margem é cidade de fantasmas. Os lugares são deteriorados, esquecidos, é uma espécie de viver em vários tempos desiguais.

Em *A Margem*, a barca é o principal signo da morte anunciada, metáfora da morte como passagem, como travessia para as personagens. Em um mundo violento, repleto de figuras excluídas da metrópole e relegados à margem. A morte expressa a alegoria e supõe a possibilidade de um paraíso imaginário, diante de um mundo repleto de desencanto. Será que o amor tão esperado pode agora tomar forma fora da cidade e do limite em um paraíso inesperado?

É quando a sociedade industrial recusa a morte que ela é resgatada por esse universo que o projeto de sociedade industrial negligencia. Todos os fantasmas assombram às margens do rio.

As imagens da morte constituem-se, sobretudo, na materialização da crítica ao ideário progressista, numa contra leitura da modernidade, dentro da narrativa do filme, e também podem ser lidas como fruto de reflexões sobre os próprios limites do homem, da recusa da vida objetificada e impessoal imposta por um mundo calcado em ideais progressistas, mas de um desenvolvimento seletivo. E ainda de um interesse pela afirmação de um ideal de liberdade que deveria ser próprio do homem. Em *A Margem*, acredito, é a morte que permite ao homem atravessar e sobrepor-se a esses limites.

A margem é um contraponto da metrópole urbanizada, que a possibilita, mas também a libera a própria sorte. A margem do Tietê parece ser o limite não só da cidade, mas o de outras experiências espaciais, físicas e afetivas. Além do mais, também pode ser vista como o lugar de uma certa travessia.

¹⁰² WHITE, Bernd. Por que o moderno envelhece tão rápido? Concepção de Modernidade em Walter Benjamin. *Revista USP* (Dossiê Walter Benjamin), São Paulo, p. 113-110, set-nov. 1992. 108.



Fig. 17 – Um padre ergue seu crucifixo

4.Considerações Finais: A cidade em decomposição

O cinema de Candeias é uma luta contra o esquecimento e uma mostra das resistências e da criatividade dos sujeitos, que mesmo esquecidos são sujeitos da história. Também é um grito. É a afirmação de uma marginalidade revigorada. Já que dá protagonismo a loucos, melancólicos, fanáticos, prostitutas, bandidos, dentre outras figuras marginalizadas. As imagens urbanas construídas pelo cinema do diretor partem da potência dessa marginalidade, desse desvio às regras, da subversão aos modelos e ainda de uma descrença no ideário de progresso nutrido pelas grandes cidades. Podemos dizer que em Candeias: “Desenha-se dessa forma, através de seu cinema, uma história composta dos restos, fragmentos e da pluralidade de dimensões temporais da modernidade no país.”¹⁰³

Uma força que narra grandes digressões e acompanha a vida à deriva e os fluxos migratórios constitui às narrativas deste mundo cinematográfico. Suas personagens saem das pequenas vilas, cidades interioranas e pegam a estrada, rumo às grandes

¹⁰³CARVALHO, Augusto Borges. *As bordas de um vazio: Imagem e Memória na obra de Ozualdo Candeias (1967-1971)*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado, UFMG, 2009. UFMG. P.12,

idades, repletas de esperança. Contudo trata-se de uma vã esperança. Quando chegam a algum destino (que pode também ser não chegar a nenhum lugar) vivem uma vida de pobreza e dificuldades, até maiores do que viviam antes de partir nessa viagem. Permanecem à margem.

Ao chegar à metrópole, vista muitas vezes como o lugar das oportunidades, as personagens encontram desigualdade e dificuldades. Na maior parte das vezes, elas não acham o que procuram, e desfazem sonhos e ilusões. Muitas vezes, ainda, continuam mergulhadas na ideia de que o horizonte mudará. Às vezes são figuras lunáticas e não sabem o que procuram. O cinema de Candeias é das ilusões desfeitas.

É possível dizer que vemos, sobretudo, ruínas. Encontramos vestígios de um passado que se faz presente enquanto memória e confronto.

Se a *ruína* é antes de tudo uma imagem da memória, ou, antes, do que está em vias de se perder, em tempos de uma acelerada modernização do país, suas imagens da periferia parecem vir encenar a sobrevivência do esquecido no coração do cenário urbano (ainda que à margem). Assim, vem imbricar com outras temporalidades, este tempo moderno brasileiro, deflagrando nele mesmo seu caráter *arruinado*.¹⁰⁴

Candeias filma resistências e transições. A questão não é só afirmar sua existência e sobrevivência, é também testemunhar sobre um passado que não existe mais e dele ficaram apenas vestígios. Os marginais de Candeias são parte de um tempo que não se pode mais reviver, então tentam sobreviver a novas experiências, mas declinam.

São deslocados do tempo e do espaço que criam seus próprios tempos e espaços. Figuras deslocadas, buscam nas margens sua resistência. É onde criam e dão forma a seus sonhos e esperanças. É sobre eles que desejo falar.

Em *A Margem*, são aqueles que vagam a beira do rio. Ao perseguir esses sujeitos esquecidos pelos discursos oficiais, a narrativa assume dimensões oníricas e de encantamento. A atenção está dirigida ao submundo, lugar visto à contrapelo.

Na cidade, desassossego. Nas margens, deriva. Quatro marginais vagam por lugares que não conhecemos, lugares não-nomeados, apenas vividos. Esses espaços são,

¹⁰⁴ CARVALHO, Augusto Borges. *As bordas de um vazão: Imagem e Memória na obra de Ozualdo Candeias (1967-1971)*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado, UFMG, 2009. p. 89.

de longe, também parte deles, pois só por meio de seu conhecimento e também de seus arranjos particulares podemos também conhecer as personagens.

Ao analisar *A Margem*, alguns pontos precisam ser considerados para a representação do urbano construída pela narrativa: Primeiro a persistência do barroco na atmosfera da obra e das vidas dos sujeitos, que aproximam seus rostos da morte, da intensidade dos afetos, e situam-se entre o peso dos extremos, das paixões, das tragédias cotidianas da vida e da perda de amor e conexão.

O filme olha para a metrópole como quem, de longe, sofre com uma perda indiscernível. Nessa melancolia, a poética do lixo torna-se expressão da liberdade, da potência e da resistência. O marginal, por sua vez, poeta e herói da modernidade. E representado em seu silêncio, força e poder, por meio dos trabalhos de Candeias

Assim, com toda a potência para pensar seu próprio tempo e dialogar com os demais, o filme pode ser lido como crítica da modernidade, mas ao mesmo tempo fruto da modernidade (O cinema em si é uma invenção moderna, mas ele mesmo critica às formas tomadas pela modernidade). O urbano então é mudança, mas é também melancolia. As personagens de *A Margem* vagam por um tempo, entretempos, perdidos em busca de uma além e na recusa a outras experiências. Uma melancolia da cidade, pela cidade.

São corpos fantasmáticos no limite da experiência, entregando-se ao dilema de viver na modernidade, vivenciar os processos de modernização, afundados em uma experiência barroca de cotidiano e cidade.

A margem do Tietê parece ser o limite não só da cidade, mas o de outras experiências espaciais, físicas e afetivas. Além do mais, também pode ser vista como o lugar do limite, onde o homem é o limite de si mesmo e realiza sua própria travessia.

São sujeitos que vagam pelas beiras do tempo.

5.Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. Notas sobre o gesto. IANNINI, Gilson; GARCIA, Douglas; FREITAS, Romero (org). *Arte e Filosofia: antologia de textos estéticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p. 23.

ALBUQUERQUE, Heloísa; PUPPO, Eugênio. *Ozualdo Candeias: 80 anos*. São Paulo: Centro Cultural do Brasil, 2002, p. 98.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia -Inferno*. São Paulo: Abril, 2010.

ARAÚJO, Inácio. “O limbo das almas e a anomalia dos corpos”. In: ALBUQUERQUE, Heloísa; PUPPO, Eugênio. *Ozualdo Candeias: 80 anos*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 43-45.

ARIÈS, Philipe. *História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

BAUDELAIRE apud BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 81.

BAUMANN, Thereza de B. Da Iconografia, da Loucura, da História. *Revista de História Regional* ,Vol. 2, nº 1.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *Ensaio reunidos: Escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Sobre o Conceito da História. Magia, Técnica, Arte e Política*. Vol 1. Página 226.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. Reflexões. In: ALBUQUERQUE, Heloísa; PUPPO, Eugênio. *Ozualdo Candeias: 80 anos*. São Paulo: Centro Cultural do Brasil, 2002. P. .33

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.

BORGES; *As bordas de um vazio: imagem e memória na obra de Ozualdo Candeias (1967-1971)*, 2009.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. Metrôpoles: As faces do monstro urbano (as cidades do século XIX). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 5, n. 8/9, p. 35-68, set, 1984.

_____. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CABRERA, Julio. *O Cinema Pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CANDEIAS, Ozualdo. Antes do Cinema, Família, Infância, Juventude. In: ALBUQUERQUE, Heloísa; PUPPO, Eugênio. *Ozualdo Candeias: 80 anos*. São Paulo: Centro Cultural do Brasil, 2002, p. 19.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARVALHO, Augusto Borges. *As bordas de um vazio: Imagem e Memória na obra de Ozualdo Candeias (1967-1971)*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado, UFMG, 2009.

CASTRO, Jaison. *Urbes Negra: Melancolia e Representação urbana em Noite Vazia (1964)*, de Walter Hugo Khouri. Teresina: Dissertação de mestrado UFPI, 2007.

CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. Entre as margens do Rio: a transformação do marginal em herói na obra de Hélio Oiticica. In: FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do (orgs.). *Modos da Margem: Figuras da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2015. P. 281-282.

COUTO, J. G. Ozualdo Candeias termina O vigilante. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 jul. 1993. Mimeo.

DEREN, Maya. Cinema; uso criativo da realidade. *Devires*, Belo Horizonte, Tradução de José Gatti e Maria Cristina Mendes, V. 9, N. 1, P. 128-149, JAN/JUN 2012.

ENGELS, F. apud Williams, Raymond. *O campo e a cidade na História e na Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P.292.

FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo. PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Modos da Margem: figuras da marginalidade na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015. P. 321.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FONSECA, Carlos. “Candeias: na estrada do cinema”. In: *Revista Filme & Cultura*, ano II, n° 10, 20 de julho de 1968.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2005. P.9.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. P. 50.

_____. A questão do “Eros” na obra de Walter Benjamin. In: IANNINI, Gilson; GARCIA, Douglas; FREITAS, Romero (org). *Arte e Filosofia: antologia de textos estéticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p. 137-144.

GARDINIER, Ruy. “O Acordo”. In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.54.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

KHEL, Maria Rita. *A melancolia em Walter Benjamin e Freud*. Disponível em: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-42/khel_mesa_42.pdf. Acesso: novembro de 2016.

LAGES. Susana Kampff. *Walter Benjamin: Melancolia e Tradução*. São Paulo: EDUSP, 2002.

- LEFEBVRE, Henri. *A Revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- LEITE, Sidney. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. 1 ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005, p. 106.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.
- MACHADO JR., Rubens. “Uma São Paulo de Revestrés: Sobre a cosmologia varziana de Candeias”. In: *Revista Significação*, n 28, 2007.
- MATOS, Olgária. *Iluminação Mística, Iluminação profana: Walter Benjamin*. In: **Discurso** (23), 1994: 87-108. P. 88.
- MONDIN, Battista. *O Homem, quem é ele?: Elementos de Antropologia Filosófica*. São Paulo: Paulus, 1980. p. 130.
- MONTEIRO, André. Anos 1970: margem e margens da poesia. In: (ORGS) FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo. PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Modos da Margem: figurações da marginalidade na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015. P. 321.
- POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Eixo/ Editora 34, 2005, 69 p.
- RAMOS, Alcides Freire. Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950-1968). *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 02, ano II, n. 02. Abril/maio/jun, 2005.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- REIS, Moura. *Ozualdo Candeias: pedras e sonhos no cineboca*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- RIBEIRO LOPES, Ana Carolina Fróes. *A cidade sob a poética do andar: as deambulações de Hélio Oiticica*. São Carlos: Tese de doutorado, USP, 2012.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (vol. I). Campinas, SP: Papirus, 1994.

RODRIGUES, Antonio Edmilson. *Em algum Lugar do Passado*. Anais do seminário: Rio de Janeiro: capital e capitalidade. Rio de Janeiro: Departamento Cultural/NAPE/DEPEXT/SR-3/UERJ, 2002. P. 11.

ROLNIK, Raquel. *O que é a cidade?*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ROSA, Guimarães. A terceira margem do Rio. In: _____. *Ficção completa*: volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994, p. 409-413.

PEREIRA, Miguel. *Centro e periferia no primeiro cinema de Pasolini*: questões estéticas e políticas, p. 111. Catálogo.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, p. 251 – 268, 1995.

_____. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. *Revista Brasileira de História*, vol. 27, nº 53.

PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

SENNETT, R.. *As tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SESC -SP. “Entrevista com Ozualdo Candeias”. In: *Coleção Entrevista/Processos*. São Paulo: Lazuli Editora, 2003. P. 112.

STEIN, Ernildo. Desconstrução e Hermenêutica. In: *Diferença e Metafísica*: Ensaios sobre a desconstrução. Ijuí: Ed. Unijuí, 2008. p. 131-165.

TALLENAY, Jean-Louis. A Incomunicabilidade. In: *Revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 4, ano I, março/abril, 1967, p. 20-29.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TELLES, Ângela Aparecida. *Cidade e Cinema: mobilidade, Oralidade e Precariedade no cinema de Ozualdo Candeias*. São Paulo: Tese de doutorado, PUC-SP, 2006.

TOLENTINO, Célia Aparecida. *O Rural no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

YOURCENAR, Marguerite. *A eternidade o que é?* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

UCHÔA, Fábio Raddi. *Cidade e Deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias*. São Paulo: Dissertação de mestrado em Ciência da comunicação, USP, 2008. p. 15-16.

_____. Pasolini e Candeias: a coexistência de estilos na obra de dois cineastas modernos. In: Revista Diálogos Mediterrânicos. Número 9 – Dezembro/2015.

_____. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83)*. São Paulo: Tese de doutorado apresentada a USP, 2013. P. 76.

VIANNA, Antonio Moniz. A margem. In: ALBUQUERQUE, Heloísa; PUPPO, Eugênio. *Ozualdo Candeias: 80 anos*. São Paulo: Centro Cultural do Brasil, 2002, p. 98.

WHITE, Bernd. Por que o moderno envelhece tão rápido? Concepção de Modernidade em Walter Benjamin. *Revista USP* (Dossiê Walter Benjamin), São Paulo, p. 113-110, set-nov. 1992. 108.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na História e na Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P. 308

XAVIER, Ismail. *O discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977

_____. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

_____. O cinema marginal revisitado: pequeno retrato em largas pinceladas. . In: FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do (orgs.). *Modos da Margem: Figuras da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2015.P. 290 – 291.

6.Filmes

ACCATTONE. Direção: Pier Paolo Pasolini, Itália, 1961

A ESTRADA. Direção: Frederico Fellini, Itália, 1954.

A HERANÇA. Direção: Ozualdo Candeias, Brasil, 1971.

A MARGEM. Direção: Ozualdo Candeias, Brasil, 1967.

À MEIA-NOITE levarei sua alma. Direção: José Mojica Marins, Brasil, 1963.

AOPÇÃO ou as rosas da estrada. Direção: Ozualdo Candeias, Brasil, 1981.

AS BELAS da billings. Direção: Ozualdo Candeias, Brasil, 1987.

CAÇADA sangrenta. Direção: Ozualdo Candeias, Brasil, 1974.

L'ATALANTE. Direção: Jean Vigo, França, 1934.

LIMITE. Direção: Mário Peixoto, Brasil, 1931.

MESHES of the afternoon. Direção: Maya Deren, EUA, 1943.

MEU NOME é Tonho. Direção: Ozualdo Candeias, Brasil, 1969.

O ACORDO. (Trilogia do Terror). Direção: Ozualdo Candeias, Brasil, 1968.

O BANDIDO da luz vermelha. Direção: Rogério Sganzerla, Brasil, 1968.

O CANDINHO. Direção: Ozualdo Candeias, Brasil, 1976.

O SÉTIMO selo. Direção: Ingmar Bergman, Suécia, 1956.

O VIGILANTE. Direção: Ozualdo Candeias, Brasil, 1992.

SINA de aventureiro. Direção: José Mojica Marins, Brasil, 1958.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha, Brasil, 1967.

UMA RUA chamada Triumpho. Direção: Ozualdo Candeias, Brasil, 1969/70/71.

UM CÃO andaluz. Direção: Luis Bruñel e Salvador Dalí, França, 1929.

VIAGEM à Itália. Direção: Rossellini, Itália, 1954.

ZÉZERO. Direção: Ozualdo Candeias, Brasil, 1974.