



Recebido em 18/09/2020

Aceito em 16/10/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.34202

DOSSIÊ

Utopia e destruição, ruína e progresso: a condição de marginalidade social no filme *A Margem (1967)*, de Ozualdo Candeias

Utopia and destruction, ruin and progress:
the social marginalized condition in the movie
A Margem (1967), by Ozualdo Candeias

Vinicius da Cunha Bisterço

Mestrando em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo

orcid.org/0000-0002-6433-3854

viniciusbisterco@gmail.com

RESUMO: O filme *A Margem*, de Ozualdo Candeias, relata o cotidiano de quatro indivíduos moradores de uma região periférica da cidade de São Paulo. A partir das considerações de Marc Ferro, Eduardo Morettin e Ismail Xavier, o artigo elege caminhos para a mobilização do cinema como fonte do conhecimento histórico. Na investigação, principal ênfase se dá para a construção da experiência dos marginalizados, a qual aparece tensionada entre a constituição de vínculos de solidariedade e a incapacidade de reagirem coletivamente às opressões. Além disso, o filme também é investigado como perspectiva crítica acerca do processo de modernização da cidade de São Paulo, intensificado a partir dos anos 50.

PALAVRAS-CHAVE: História e cinema. Marginalidade social. Modernização.

ABSTRACT: The movie *A Margem*, by Ozualdo Candeias, reports the daily lives of four individuals dwelling in a peripheral region of São Paulo city. From the considerations of Marc Ferro, Eduardo Morettin and Ismail Xavier, the paper points out paths to mobilize the cinema as a source of the historical knowledge. In the investigation, main emphasis is given to the construction of the social experience of the marginalized, which is strained between the constitution of solidarity bonds and the incapacity of reacting collectively to the oppressions. Besides that, the movie is also investigated as a critical perspective about the modernization process in São Paulo city, intensified since the fifties.

KEYWORDS: History and cinema. Social marginality. Modernization.

*Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralitem os negócios,
Garanto que uma flor nasceu.*

*“A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade
(ANDRADE, 2000, p. 16)*

Ozualdo Candeias, de data e local de nascimento incertas¹, trabalhou como caminhoneiro entre os anos 40 e 50. Nesse período, relata que comprou uma câmera para poder filmar *ovnis* na estrada, e a vontade de aprender a filmar o levou ao cinema, a cursos de formação e à realização de cinejornais. Abandonou o trabalho como caminhoneiro e, em 1967, produziu o seu primeiro longa-metragem de ficção, *A Margem*, já com quase 50 anos de idade. Sua trajetória de vida é instigante, e esse seu longa-metragem será tomado posteriormente como marco inaugural do Cinema Marginal.² O filme narra a trajetória de quatro personagens em condição de marginalidade social que vivem próximos a um rio. Segundo Rubens Machado Jr., os personagens são párias da sociedade, e o título do filme remete tanto a uma localização geográfica quanto a uma designação social (MACHADO, 2007, p. 116).

A investigação que se segue pretende tomar o cinema como fonte do conhecimento histórico e, nesse sentido, está em diálogo com as reflexões de Marc Ferro, historiador que possui importantes considerações acerca das possibilidades do estudo do cinema para a construção do conhecimento histórico. Ferro insiste na ideia da capacidade do cinema desvendar a realidade e revelar “o avesso de uma sociedade, seus lapsos” (FERRO, 1992, p. 86). Defende, assim, que o cinema permitiria ao historiador vislumbrar “uma outra história que não é a História” (idem, p. 86): princípio da sua ideia de que o cinema possibilita uma contra análise da sociedade. Essa característica não seria compartilhada por toda produção cinematográfica, mas particularmente por aquelas que são capazes de criar e propor uma visão de mundo inédita, “o que vigorosamente suscita uma nova tomada de consciência” (idem, p. 14).

As considerações do autor são de grande importância para a inclusão do cinema como fonte do conhecimento histórico, mas suas afirmações necessitam também de algumas pequenas ressalvas. Como apontou Eduardo Morettin, a oposição entre “história” e “contra-história” como faces opostas de uma mesma moeda poderia levar à

¹ O registro indica seu nascimento no ano de 1922 em Cajobi, cidade no interior de São Paulo. Mas Ozualdo Candeias, norteador pela lembrança das histórias contadas pela mãe, acredita que tenha nascido logo após a Primeira Guerra Mundial, em 1918, em alguma cidade do interior de São Paulo ou do Mato Grosso do Sul. Ver Moura Reis (2010, p. 14-15).

² A discussão em torno do lugar de Ozualdo Candeias na história do cinema brasileiro geralmente redundava na manifestação de seu pioneirismo no campo das propostas do Cinema Marginal, no que são destacadas as características que tem em comum com essas produções, como a violência estética, o gosto por espaços deteriorados e as perambulações atordoadas pelo espaço urbano. No entanto, a obra de Candeias também possui alguns traços que tornam a sua proposta estética diferente da tônica geral assumida pelo Cinema Marginal, se destacando pelo lirismo e pela sublimação poética presente em algumas passagens de seus filmes. Ver Ramos (1989), Uchôa (2019), Xavier (2001).

interpretação idealizada da relação dos filmes com a sociedade que os produziu, como se estivesse em campos estanques um do outro. Em oposição a isso, Morettin ressalta o caráter polissêmico da imagem, no que ela comporta de multiplicidade de sentidos que podem ser abstraídos a partir de sua análise. Assim, apesar do cinema poder conter um discurso crítico à sociedade, ele é também produto daquela sociedade e pode guardar as contradições próprias do momento histórico no qual é produzido.

A partir desse diagnóstico, Morettin ressalta a importância dos historiadores se comprometerem com a análise fílmica como procedimento metodológico de investigação:

Para que possamos recuperar o significado de uma obra cinematográfica, as questões que presidem o seu exame devem emergir de sua própria análise. A indicação do que é relevante para a resposta de nossas questões em relação ao chamado contexto somente pode ser alcançada depois de feito o caminho acima citado, o que significa aceitar todo e qualquer detalhe. (MORETTIN, 2011, p. 63)

Nesse sentido, a ênfase que se dará aqui será para a forma como, no cinema, são produzidas articulações narrativas das experiências temporais. Segundo Paul Ricoeur, as relações entre as narrativas e o tempo é produzida por uma “tessitura da intriga”, a qual é capaz de estabelecer relações entre as partes e o todo de uma história e de organizar os acontecimentos em uma cadeia temporal que possui características próprias (RICOEUR, 1994, p. 103). Ainda segundo Paul Ricoeur:

Seguir uma história é avançar no meio de contingências e de peripécias sob a conduta de uma espera que encontra sua realização na conclusão. [...] Ela dá à história um “ponto final”, o qual, por sua vez, fornece ao ponto de vista do qual a história pode ser percebida como formando um todo. Compreender a história, é compreender como e por que os episódios sucessivos conduziram a essa conclusão, a qual, longe de ser previsível, deve finalmente ser aceitável, como congruente com os episódios reunidos. (RICOEUR, 1994, p. 105)

Assim, a narrativa se diferencia dos eventos e acontecimentos dispersos da experiência temporal justamente por lhes possibilitar uma determinada configuração e articulação. Elementos como a constituição de personagens, elaboração de um enredo, encadeamento dos eventos em uma determinada trama e a constituição de um ponto de vista a partir do qual a história é narrada são fundamentais para a elaboração dessa experiência. E, defende-se aqui, o cinema é uma arte que possui características narrativas, sendo capaz de organizar a experiência temporal sob a forma de uma história. O que está em foco não é tanto os eventos e acontecimentos em si, o que levaria a uma leitura puramente referencial dessas narrativas, mas as maneiras com que a experiência histórica aparece articulada nelas.

Nessa investigação, especial ênfase se dará para as variações do foco narrativo do filme e, mais particularmente, à maneira com que se elabora um ponto de vista a partir do qual a trajetória dos personagens é narrada. Se, em relação à literatura, o ponto de vista pode ser geralmente associado à figura do narrador, no cinema a definição de um ponto de vista é menos direta, e sua constituição tende a ser multifacetada. Segundo Jacques Aumont, em cinema é preferível falar em “instâncias narrativas” ao invés de em um narrador único, tendo em vista que são vários os aspectos que contribuem para a produção do ponto de vista no filme: enquadramento, som, montagem, atores, textos projetados na tela, narração em voz *off* (AUMONT ...*et al*, 2012, p. 111).

Segundo Ismail Xavier, “cada filme define um modo particular de organizar a experiência em discurso, sendo produto de múltiplas determinações” (XAVIER, 2019, p 20). Essa organização se dá através das mediações disponíveis para a narrativa cinematográfica, marcadas principalmente pelos recursos referentes ao registro de imagem e de som. Através da análise detida do filme, é possível identificar o ponto de vista a partir do qual emana a narração. Ainda segundo Xavier:

Examinar o trabalho do narrador é mergulhar dentro do filme para ver como imagem e som se constituem, numa análise imanente que, ao caracterizar os movimentos internos da obra, oferece instrumentos para discussões de outra ordem, particularmente aquelas que nos levam ao contexto de produção do filme e sua relação com a sociedade. (XAVIER, 2012, p. 23)

Ou seja, a análise detida de sequências selecionadas do filme, na qual se busca compreender a articulação entre imagem e som para a produção de um determinado sentido, é fundamental para realizar a interpretação do valor e do significado histórico de determinada obra.

Como forma de introduzir essa investigação, é importante retomar os principais aspectos do enredo: o filme relata o cotidiano de quatro moradores da região da várzea em suas idas e vindas para o centro da cidade. O que move a história é a busca de sobrevivência desses indivíduos, que envolve a relação solidária com outros moradores daquela periferia, pequenos golpes, esmolas e trabalhos informais. Ao final, os quatro protagonistas morrem em decorrência da condição de miséria na qual vivem.

É importante também destacar que o foco narrativo da câmera demonstra empatia pela condição dos protagonistas da trama através do recurso à câmera subjetiva, o que acontece principalmente na primeira metade do filme. Assim, é possível dividir o filme em duas metades: a primeira parte da trama, na qual o ângulo narrativo está mais próximo dos protagonistas e os eventos enfocados revelam a aproximação e a relação solidária entre os personagens; a segunda parte da trama, após a prisão do personagem de Mario Benvenuti, quando o processo de dispersão e decadência dos personagens se desenvolve e o ângulo narrativo assume uma posição mais distanciada.

Partindo dessas observações, é possível defender que o foco narrativo do filme se aproxima da condição dos personagens, mas que o ponto de vista a partir do qual o filme é narrado não coincide com a experiência particular de nenhum deles. É preciso, então, identificar qual é o fio que costura a experiência desses personagens, aproximando-os e distanciando-os no decorrer da narrativa. A hipótese com a qual se trabalhará é que esse papel é desempenhado pela personagem da barqueira, que possui uma presença fundamental em momentos de articulação da narrativa do filme. Sua aparição é pontual no momento da morte de alguns dos personagens, mas é mais significativa em duas sequências: na abertura e no encerramento do filme. Essas duas sequências, juntas, constituem uma moldura na qual a trajetória dos personagens está enquadrada. A análise detida dessas duas passagens será importante para compreender o ponto de vista do filme.

Sequência inicial

Fonte das imagens: filme *A margem* (direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1967)



Plano 1



Plano 2



Plano 3



Plano 4



Plano 5



Plano 6

A sequência inicial, após os créditos de abertura, possui um foco narrativo orientado pelo eixo de navegação do rio. O primeiro plano começa no barco, com a câmera filmando para baixo e, através de um *travelling* vertical para cima, posicionando-se de maneira a ver a proa harmonicamente enquadrada. Esse movimento irá localizar o primeiro personagem da trama, interpretado por Mario Benvenuti, presente na faixa de terra adiante. O personagem irá se posicionar de maneira interrogativa diante do que vê. O mesmo movimento, agora com um deslocamento horizontal, será realizado na passagem do plano 3 para o plano 4, este último terminando com um enquadramento da personagem interpretada por Valéria Vidal, que se posiciona também de maneira interrogativa diante da câmera. No plano 5, o movimento ascensional da câmera irá localizar os personagens interpretados por Lucy Rangel e Bentinho, presentes em cima da ponte que cruza o rio. Nos cinco planos iniciais, o foco narrativo parte da posição do barco, realizando movimentos para os lados e para cima. Apenas no sexto plano da sequência é que existe uma inversão de foco narrativo, e se pode identificar um possível

agente da perspectiva presente nos planos anteriores, o qual será associado à personagem de cabelos escuros que se encontra dentro do barco.

Destaque também para a trilha sonora ao longo dessa sequência, que começa com batidas e sons graves que provocam a tensão. Esse tema musical sofre uma variação a partir do plano 5, no qual passa a ser interpretado por acordes de violão que sugerem um idílio amoroso. Esses dois movimentos da trilha sonora, um mais grave e sério e outro suave e idílico, estão presentes ao longo de todo o filme, alternando-se em momentos cruciais da trama. O tema grave está mais diretamente associado à presença da personagem da barqueira em cena, enquanto o tema idílico está em destaque nas cenas de interações entre os protagonistas.

O movimento da câmera tem como função apresentar os protagonistas da trama diante do espectador, dando destaque às quatro figuras identificadas. O olhar de estranhamento dos personagens diante da câmera, combinada com a trilha sonora grave, produz uma apresentação que não é convencional, gerando desconforto no espectador que se vê alvo dos olhares enigmáticos. A associação do foco narrativo à barqueira no plano 6 transfere o desconforto para a presença dessa personagem em cena, que se apresenta como uma pessoa estranha aos protagonistas da trama. O movimento da câmera também faz convergirem os olhares para o centro, tragando os personagens uns em direção aos outros e em direção ao rio. Esse movimento estabelece uma conexão entre os quatro personagens, cujas relações estarão no centro do desenvolvimento dramático do filme.

O que prevalece da introdução do filme é um senso de ambiguidade: a trilha sonora com temas conflitantes e a apresentação distanciada dos personagens. A construção progressiva de laços de afeto e solidariedade entre os personagens será interrompida com a prisão do personagem interpretado por Mario Benvenuti. A partir disso, o movimento geral da trama deixará de produzir uma convergência entre os personagens, passando a provocar um movimento de dispersão. O retorno da personagem da barqueira se dá justamente nesse momento da morte do personagem de Mario Benvenuti, e sua presença aparece associada, portanto, à decadência dos personagens.

É importante ressaltar, de maneira bastante sumária, a trajetória dos quatro protagonistas ao longo da trama. O personagem de Mario Benvenuti, como já foi dito, é preso pela polícia, sem que haja dentro do filme alguma explicação causal para esse acontecimento – o que indica a possibilidade de interpretar a prisão como arbitrária. Após ser solto, não é mais capaz de reencontrar seus antigos companheiros e a personagem de Valéria Vidal, de quem estava noivo, e morre em situações misteriosas. Esta última por sua vez, morrerá a espera de seu noivo sentada na escadaria de uma igreja abandonada, enquanto a personagem de Lucy Rangel será assassinada por outra prostituta em disputa dentro do ambiente de trabalho. Por fim, o personagem interpretado por Bentinho, ao encontrar o cadáver da personagem de Lucy Rangel, tem um surto e corre por sob os trilhos de um trem e é atropelado.

A partir desse resumo, é possível destacar os principais motivos que levam os personagens à morte: violência e arbitrariedade policial, disputas pela sobrevivência e a inadequação aos fenômenos da modernidade tecnológica. Esses elementos externos

irão romper os laços de solidariedade que vinham sendo constituído, e cujo eixo na narrativa se constrói a partir da relação afetiva entre a personagem de Valéria Vidal e o personagem de Mario Benvenuti – em torno dos quais os outros dois personagens orbitam. A desagregação do grupo se dará aos poucos, e a segunda parte da trama dará ênfase às trajetórias individuais dos personagens – e não mais sua existência enquanto coletividades.

Sequência Final

Fonte das imagens: filme *A margem* (direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1967)



Plano 1

Plano 1 (cont.)



Plano 2

Plano 3



Plano 4

Plano 5



Plano 6

Plano 7



Plano 8



Plano 9



Plano 10



Plano 10 (cont.)

A sequência final tem início após a morte do personagem interpretado por Bentinho e da personagem interpretada por Valéria Vidal. Nesse momento, a verossimilhança narrativa será rompida pelo retorno dos personagens mortos, seus cadáveres caminhando por sobre a terra e se reunindo – o que começa a acontecer no plano 1 com o reencontro do personagem de Bentinho e da personagem de Valéria Vidal. Na continuação do plano 1, destaque para o fato de que o personagem de Bentinho mantém os olhos fixos na igreja.

No plano 2, os personagens correm por sobre a ponte, e esboçam uma expressão de alegria no rosto. No plano 3, a personagem de Valéria Vidal reencontra seu noivo, o qual a recebe dentro do barco que havia sido apresentado na sequência inicial. No plano 4, a personagem de Lucy Rangel também aparece correndo por sobre a ponte e carrega a flor, o seu vestido aparece manchado de sangue. Existe um traço de continuidade entre o momento da morte dos personagens e essa sequência final, o que é destacado pelo fato dos personagens se apresentarem tal qual estavam no momento da morte: o personagem de Benvenuto sem a camisa e o terno, a personagem de Lucy Rangel com a marca da ferida que a matou. Nos planos 8 e 9, é possível ver a expressão sorridente dos personagens, o que demonstra se tratar de um momento feliz de reencontro. No plano 10, os personagens aparecem todos no barco, e a personagem de cabelos escuros se posiciona na proa para guiá-los em direção a um horizonte incerto. Seu rosto se volta para o alto, e uma luz branca toma conta do quadro.

A trilha sonora ao longo da sequência se constitui como uma variação do tema presente na sequência de abertura, as mesmas entonações produzidas agora por um canto coral. A presença de um coro aponta para um senso de coletividade, expresso também no reencontro dos personagens no barco, momento de autorreconhecimento do grupo. O olhar do personagem de Bentinho em direção à Igreja e a possível associação

do canto coral ao canto religioso apontam para a construção de uma metáfora de iluminação, momento de epifania e de revelação de uma verdade que aparecia ocultada.

A sequência também possui aspectos metafóricos importantes – o rio e o barco –, remetendo essas imagens às ideias de passagem e de trânsito entre uma parte e outra. Essas imagens também podem ser associadas, na cultura ocidental, à passagem da vida para a morte – como identificou Jean-Claude Bernardet em comentário sobre o filme, no qual associa a figura da barqueira à barca de Caronte presente na mitologia grega (BERNARDET, 2002, p. 2).

O próprio Ozualdo Candeias, no entanto, rejeitou essa leitura do seu filme. Segundo ele:

[...] aquele barco é um negócio bonito que não existe mais. Aquele barco ajudou a construir São Paulo. Ele trazia a areia da Vila Maria, daquelas várzeas todas. Os caras desciam o Tietê de madrugada e descarregavam a areia que era vendida para se fazer concreto. A cultura brasileira é uma merda mesmo, ninguém sabe de nada. Ficam pensando que eu botei o barco porque li Dante. (CANDEIAS apud COUTO, 1993)

O rio presente no filme tem como locação física o Rio Tietê, e essa identificação permite também vislumbrar alguns sentidos ocultos da trama. Assim, foi por esse rio que trabalhadores transportaram a areia que serviria para a construção da cidade de São Paulo, o que permite uma interpretação de outra ordem para a presença da barqueira: o retorno daquele trabalho oculto e subterrâneo para a construção da grande metrópole. Além disso, pode-se destacar, como fez Angela Aparecida Teles, a importância mais ampla do rio para a formação da cidade. Segundo a autora, na primeira metade do século XX, o rio serviu para o transporte de pescados, para a produção de energia elétrica para a cidade e também se constituiu como espaço de lazer, onde ocorria a prática de esportes e natação. A partir dos anos 50, em decorrência da industrialização da cidade, o rio passará a servir como receptor e transportador de resíduos domésticos e industriais, o que o tornará poluído e impossibilitará seu uso recreativo (TELES, 2012, p. 163).

Não se pode, no entanto, adotar a própria visão de Candeias sobre sua obra de maneira acrítica, como correspondendo ao seu verdadeiro sentido. Nessa investigação, compreende-se que as obras de arte se abrem para diversas interpretações, às vezes divergentes. Nesse caso particular, é interessante como as visões conflitantes podem ser compreendidas de maneira relacionada. Se, na visão de Bernardet, a presença do mito de Caronte conferia à figura da barqueira uma função mitológica, associada à morte, na visão de Candeias o rio permitia vislumbrar um fragmento da história da cidade. Assim, a presença do rio se articula à trajetória dos personagens ao tornar presente o trabalho esquecido das classes populares para a edificação e fundação de São Paulo como uma metrópole moderna. A partir desse segundo sentido, a presença da barqueira se torna não apenas a menção à morte, mas também às sombras de outros personagens marginalizados que foram esquecidos pela história, os quais, como rejeitos que retornam à superfície, fazem ver o lado perverso do progresso e da industrialização. Em consonância com a interpretação da morte do personagem interpretado por Bentinho, o destino dos personagens e a escolha da locação para a condução da trama permitem ver

de maneira crítica o processo de modernização da cidade de São Paulo ao longo do século XX.

É importante identificar, para além desse repertório simbólico possível de ser associado à cena, qual o sentido que a sequência final produz em torno do destino desses personagens. Segundo o crítico Fernão Ramos, o “final apologético tem algo de uma redenção final do lixo” (RAMOS, 1987, p. 89), e o movimento que percorre o filme seria o de uma “moral edificante” (idem, p. 88), com o “estabelecimento progressivo da ordem do ‘sublime’” (idem, p. 87) que se sobrepõe às imagens abjetas da pobreza. Essa leitura da passagem estaria amparada pela presença da trilha sonora edificante, pelos olhares alegres dos personagens e pela luz branca que toma conta da tela na imagem final – com os personagens olhando para o alto, sendo absorvidos pela luz. No entanto, apesar da sequência final construir uma atmosfera redentora, não se pode identificar no filme um movimento progressivo, como sugere o crítico. Ou seja, é preciso interpretar essa sequência em relação ao resto do filme, pensando qual função ela exerce para elaboração narrativa da experiência dos personagens marginalizados. Como já foi afirmado, a narrativa do filme é construída a partir de uma ambiguidade central, alternando-se entre a possibilidade de aproximação entre os personagens e o seu distanciamento. A sequência final realizaria, de maneira não-verossimilhante, a convergência entre os personagens, que se reconhecem fazendo parte de uma mesma coletividade constituída a partir da condição de segregação social.

Visto de maneira retrospectiva, a presença da personagem da barqueira na sequência inicial funciona como anúncio do vínculo possível de ser estabelecido entre os personagens, que são conectados pelos planos articulados em sequência. Como demonstrado nas análises anteriores, a narrativa se encaminha para o final produzindo um tom pessimista, marcado pela ideia de uma disputa acirrada pela perseguição policial e pela miséria na qual vivem os personagens. Mas, após as mortes, o filme retoma o tom de otimismo, como foi identificado na sequência final. Lido em relação ao resto do filme, esse final provoca estranhamento no espectador, seja pelo corte na verossimilhança que vinha sendo construída, seja pela mudança de tom que vai do pessimismo geral da segunda metade do filme a uma elevação profética do destino dos personagens.

Segundo Rubens Machado Jr., o filme elabora uma ambiguidade entre o banal e o onírico, sendo que aquilo que é visto na imagem é ao mesmo tempo objetivo e imaginado (MACHADO, 2001, p. 118). Seguindo essa pista, pode-se caracterizar o final do filme como um fragmento onírico, que implode o restante da narrativa e a faz sucumbir diante da possibilidade de redenção. Produz-se, assim, um curto-circuito entre o final do filme e os outros episódios da narrativa, contradição fundamental para a produção do sentido histórico do filme de Candeias.

Dessa maneira, o vínculo real entre os personagens não é estabelecido na perspectiva de uma solidariedade popular, mas através da morte a qual serão todos submetidos. É apenas na morte que os personagens podem convergir e se reconhecer enquanto coletividade, o que coloca o horizonte utópico de transformação social além de condições reais de concretização. Dessa perspectiva, o final reafirmaria o tom pessimista da segunda metade da narrativa, apresentando a dinâmica social do período a partir do

signo da morte produzido pela perseguição policial, miséria e disputa pela sobrevivência. O momento final, no entanto, também produz uma espécie de iluminação religiosa, elaborando uma utopia a partir do sobrenatural: uma visão do além que produz uma fratura na visão alienada dos personagens. O filme, assim, lança essa provocação como forma de estranhamento ao espectador, que se distancia da perspectiva particular da experiência cotidiana para assumir uma nova posição crítica, que interroga sobre o destino dos personagens.

Retomando a pergunta do início do artigo, qual o ponto de vista a partir do qual o filme é narrado? Como já foi dito, trata-se de um ponto de vista que extrapola a visão de mundo dos marginalizados, apesar de a eles ser empática. Assim, partindo da figura da barqueira, identifica-se que o ponto de vista do filme narra a experiência dos personagens a partir do horizonte de transformação social, explicitando o processo de alienação que impede a eles se reconhecerem como pertencentes a uma mesma coletividade. A narrativa, assim, escova a contrapelo o processo de alienação fazendo ver o seu oposto.

O sentido dos finais dos filmes tem enorme relevância para a interpretação da produção audiovisual brasileira dos anos 60 e 70. Segundo Jean-Claude Bernardet, no caso do Cinema Novo,

[...] vários filmes encerram-se com estradas, caminhos, escadarias, etc. Pelos quais o(s) personagem(s), distanciando-se da câmera e do lugar dos conflitos, apontam para a eventualidade e o desejo de amanhã melhores, sugeridos por diálogos ou canções. [...] São os caminhos da utopia (BERNARDET, 1991, p. 122)

Ou seja, é de enorme valor para a produção cinemanovista o vislumbre de um horizonte utópico de transformação. Fábio Uchôa, partindo do comentário de Bernardet, diz que os filmes no Cinema Marginal, por seu turno, produzem finais que remetem à absoluta desesperança, negando de maneira sórdida ou irônica qualquer possibilidade de transformação positiva. Para Uchôa, os filmes de Candeias não seriam enquadrados necessariamente em nenhum dos dois polos, pois neles “as possibilidades de mudanças não são certas” (UCHÔA, 2019, p. 89). Partindo desse raciocínio, e pensando particularmente no final de *A Margem*, a tônica que persiste é da ambiguidade que combina desesperança e utopia, alternando-se entre “a ingênua esperança e a sarcástica desilusão” (idem, ibidem).

Importante retomar que o filme de Candeias é de 1967, época em que os diretores do Cinema Novo estão produzindo filmes cuja ênfase é a investigação da derrota política representada pelo golpe militar de 1964, como no caso de *O Desafio* (Paulo César Sarraceni, 1965), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *A Derrota* (Mario Fiorani, 1967), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969), *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968) e *Os Herdeiros* (Cacá Diegues, 1970). Como aponta Ismail Xavier:

Foram filmes empenhados em discutir a ilusão de proximidade dos intelectuais em relação às classes populares, fazendo parte da revisão em andamento também no teatro, na música popular e nas ciências sociais. O período pós-64 é de crítica acerba ao populismo anterior ao golpe – o político e o estético-pedagógico. Desenvolve-se uma auto-análise do intelectual em sua representação da experiência da derrota; ao mesmo tempo, o espaço urbano e as questões de identidade na esfera da mídia ganham maior relevância. (XAVIER, 2001, p. 29)

O filme de Candeias, no entanto, não se debruça particularmente sobre a questão do intelectual perante as classes populares e esse dilema político do período, mas constitui-se como investigação dos processos sociais que impedem a constituição de vínculos de solidariedade entre indivíduos marginalizados. Produz, assim, uma reflexão sobre as potencialidades e os limites da luta, partindo de uma perspectiva interna à própria experiência desses sujeitos oprimidos.

Ao final, permanece essa leitura ambígua do momento histórico e da condição dos marginalizados: entre a solidariedade e a competição, entre o otimismo e o pessimismo. O final produz a abertura ao inesperado, condensando a potência de um encontro eufórico e a consciência de que aqueles que são vistos se reconciliando são cadáveres que ainda guardam no corpo as marcas da sua morte. Assim, a narrativa do filme é capaz de tocar algo próprio de uma dinâmica social brasileira, particularmente a partir da experiência dos marginalizados, na qual a força de conservação das desigualdades sociais prevalece ao desejo de transformação, sem ser capaz de esmagá-lo completamente.

Outro aspecto que seria importante recuperar acerca do filme estaria em uma reflexão de longa duração de processos históricos que antecedem o golpe militar de 1964, os quais podem ser compreendidos a partir das transformações urbanas e sociais pelas quais passava a cidade de São Paulo a partir da década de 50. Como destacado por Maria Arminda do Nascimento Arruda, o decênio de 1950 é marcado, no plano cultural da cidade de São Paulo, por um “culto à renovação” (ARRUDA, 2015, p. 19) e a constituição de uma “modernidade racionalista”, cuja principal marca será uma ruptura com a tradição e os elementos do passado. Havia no período, assim, uma euforia no tocante ao desenvolvimento da cidade, um momento de “suspensão da história” e “um verdadeiro corte em relação ao passado” (idem, p. 34).

Um dos principais índices dessa transformação são os investimentos despendidos para a constituição de instituições educacionais e culturais, como a Universidade de São Paulo (USP), o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu de Arte Moderna (MAM). Além disso, é um período de renovação do mecenato cultural da cidade, constituído por novos empresários – em sua maioria integrantes de uma burguesia de origem estrangeira. O próprio movimento da poesia concreta compartilhava alguns pontos de contato com essa utopia do progresso, particularmente no elogio da técnica em detrimento da tradição. No cinema, é o momento histórico da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e sua empreitada de realizar um cinema tecnicamente moderno e industrial em São Paulo (GALVÃO, 1981).

Importante destacar, como feito por Fábio Uchôa, a relação de Candeias com esse projeto de modernização das artes e da cultura na cidade de São Paulo, tendo em vista que o diretor participou do Seminário de Cinema do MASP, uma iniciativa alinhada com aquele projeto da burguesia paulista. Assim, o Seminário pretendia se constituir como um espaço de formação técnica e de iniciação à prática cinematográfica (UCHÔA, 2019, p. 275-278). Esse espaço será fundamental para proporcionar uma formação a Candeias, porém a sua trajetória artística não está alinhada a esse projeto modernizante: no seu cinema, as dificuldades técnicas não são superadas, elas estão presentes na própria fatura dos filmes e são mobilizadas para a construção de um estilo cinematográfico. Ou

seja, a precariedade é constitutiva dos filmes de Candeias, o qual mobiliza procedimentos técnicos aprendidos na experiência do Seminário para atuar com recursos limitados e produzir filmes a partir de condições precárias.

No plano do enredo do filme, essa construção de uma utopia do progresso é vista da perspectiva dos sujeitos marginalizados. Assim, é importante reconhecer a incapacidade desses personagens de se inserirem nesse processo de modernização: os protagonistas vivem em uma região de prédios abandonados ou em ruínas, no qual também convivem as obras de construção civil que buscam edificar a cidade nova. É sobre essas ruínas que se constrói o projeto idealizado, e é o trabalho esquecido daqueles sujeitos transportando areia pelo rio Tietê que proporcionará a matéria-prima para esse crescimento. Além disso, a personagem de Lucy Rangel é seduzida pelas vitrines da grande capital, sem nada poder consumir, e o personagem de Bentinho é atropelado por uma locomotiva que não pode parar.

A construção do novo e as potencialidades do consumo convivem, assim, com as ruínas do passado e a velha exclusão social. A racionalidade técnica, índice mais significativo desse processo de modernização, tem sua crítica consumada na construção do personagem de Bentinho: um personagem ingênuo e que não está em pleno domínio da razão, alguém deslocado e tido como louco. Seu atropelo pela locomotiva revela o que é necessário extinguir em nome daquele projeto: a irracionalidade, o domínio dos sentidos sobre o intelecto.

Perseguidos pela polícia, vislumbrando o consumo apenas através das vitrines e eliminados do projeto da modernidade racional, os sujeitos marginalizados têm sua “vingança”³ no vislumbre da força de sua coletividade. O final do filme, assim, está assentado em uma ambiguidade central que vai da investigação pessimista das condições materiais ao sonho utópico da transformação. Sua interpretação pode se orientar tanto a partir da perspectiva da longa duração do processo de modernização da cidade de São Paulo, como a partir do corte produzido pela ditadura militar na produção cultural e intelectual do período. Assim, esse primeiro filme de Candeias conduz uma investigação sobre os impeditivos que se colocam na consciência do oprimido para vislumbrar a transformação social, no que está em continuidade com alguns dos melhores filmes produzidos pelo Cinema Novo antes do golpe, como *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.⁴ Por outro lado, seu pessimismo ainda não possui a mesma tônica que será assumida em um filme como *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério

³ A expressão é tomada de maneira análoga à empregada por Walter Benjamin em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Segundo o autor,“(…) é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo.” Assim, o cinema seria capaz de expressar uma perspectiva crítica à alienação produzida pelo desenvolvimento da técnica dentro das indústrias, o que é produzido pela maneira com que o ator é capaz de subjugar a câmera e dominá-la a seu favor. Ver Benjamin (1985), p. 179.

⁴ Ismail Xavier conduziu análise sobre esses dois filmes de Glauber Rocha, na qual apresenta questões comuns à investigação aqui conduzida, como o problema da alienação dos grupos marginalizados, a função da cultura e da tradição popular no processo revolucionário e a teleologia construída, particularmente em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, como caminho de transformação social. Ver Xavier (2012).

Sganzerla, apontando ainda uma poética do sonho que vislumbra alternativas para a alienação cotidiana. Seu lugar *sui generis* na história do cinema permite que ele seja lido tanto como marco inaugural do Cinema Marginal quanto em sua relação com a tradição cinemanovista, em diálogo tenso com ambos.

Referências

- A MARGEM. Direção e Produção: Ozualdo Candeias (1967). São Paulo, Programadora Brasil, 2010, DVD, P&B
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 21ª edição. Rio de Janeiro/RJ, Editora Record, 2000.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: EDUSP, 2015.
- AUMONT, Jacques ... et al. *A estética do filme* (trad. Marina Appelzeller). Campinas/SP, Papirus, 2012.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. IN:_____. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude Bernardet. “O filme de lugar nenhum”. Folha de São Paulo, São Paulo, Caderno Mais!, 28 jun. 2002, p.2.
- _____. *O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo : Brasiliense, 1991.
- COUTO, José Geraldo. “Ozualdo Candeias termina O Vigilante”. Folha de São Paulo, São Paulo, Ilustrada, 1 jun. 1993, p.5.
- FERRO, Marc. *Cinema e História* (Trad. Flávia Nascimento). Rio de Janeiro/RJ: Paz e Terra, 1992.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. São Paulo/SP, Civilização Brasileira, 1981.
- MACHADO JR., Rubens. “Uma São Paulo de revestrés: sobre a cosmologia varziana de Candeias”. Revista Significação, nº 28, 2001, p. 111-131.
- MORETTIN, Eduardo. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. IN: CAPELATO, Maria Helena ... [et al.] (orgs.). *História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011, p. 39-64.
- PUPPO, Eugenio. *Ozualdo Ribeiro Candeias 80 anos*. São Paulo/SP, Heco Produções, 2002.
- RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu Limite*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.
- REIS, Moura. *Ozualdo Candeias: pedras e sonhos no Cineboca*. São Paulo/SP: Imprensa Oficial, 2010.

TELES, Angela Aparecida. *Ozualdo Candeias na Boca do Lixo: a estética da precariedade no cinema paulista*. São Paulo/SP, EDUC e FAPESP, 2012.

UCHÔA, Fábio Raddi. *Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83) – perambulação, silêncio e erotismo*. São Paulo/SP, Alameda, 2019.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo/SP: Paz e Terra, 2001.

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo/SP: Duas Cidades e Editora 34, 2019.