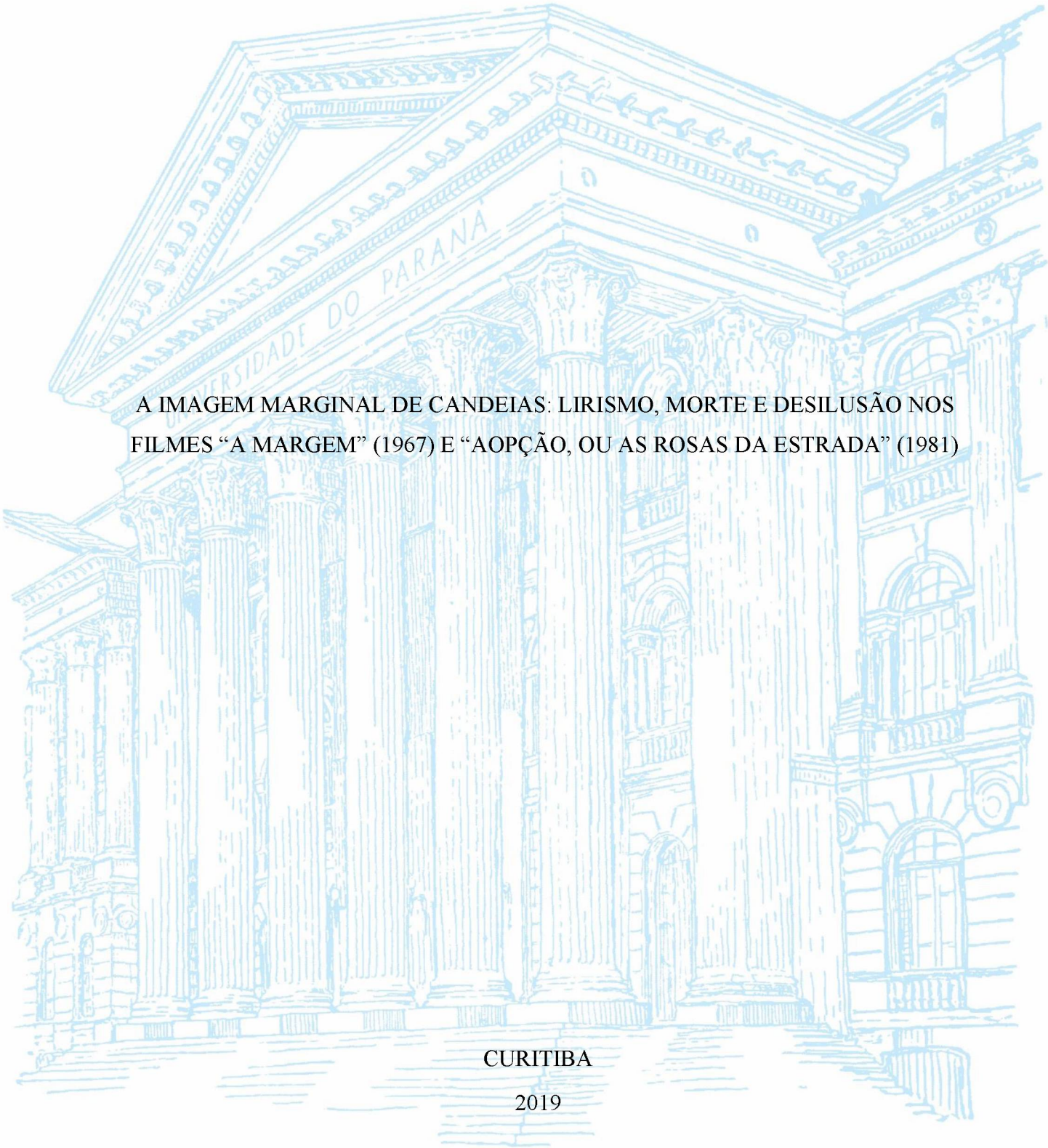
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SISSI VALENTE PEREIRA




# A IMAGEM MARGINAL DE CANDEIAS: LIRISMO, MORTE E DESILUSÃO NOS FILMES "A MARGEM" (1967) E "AOPÇÃO, OU AS ROSAS DA ESTRADA" (1981)

CURITIBA

2019

SISSI VALENTE PEREIRA

# A IMAGEM MARGINAL DE CANDEIAS: LIRISMO, MORTE E DESILUSÃO NOS FILMES "A MARGEM" (1967) E "AOPÇÃO, OU AS ROSAS DA ESTRADA" (1981)

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, Setor de Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Rosane Kaminski.

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Pereira, Sissi Valente
A imagem marginal de Candeias : lirismo, morte e desilusão nos filmes "A margem" (1967) e "Aopção, ou as rosas da estrada"(1981). / Sissi Valente Pereira. – Curitiba, 2019.

Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.
Orientadora : Profª. Drª. Rosane Kaminski

1. Marginalidade social. 2. Candeias, Ozualdo Ribeiro, 1922 - 2007. 3. Filmes cinematográficos – Brasil. 4. Filmes brasileiros – História e crítica. I. Kaminski, Rosane. II. Título.

CDD – 791.4370981

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA - 40001016009P0

# TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **SISSI VALENTE PEREIRA**, intitulada: **A IMAGEM MARGINAL DE CANDEIAS. LIRISMO, MORTE E DESILUSÃO NOS FILMES "A MARGEM" (1967) E "AOPÇÃO, OU AS ROSAS DA ESTRADA" (1981)**, sob orientação da Profa. Dra. ROSANE KAMINSKI, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 30 de Agosto de 2019.

ROSANE KAMINSKI
Presidente da Banca Examinadora

FABIO RADDI UCHOA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ)

LUIZ CARLOS SEREZA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANá)

EDUARDO TULIO BAGGIO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANá )

PEDRO PLAZA PINTO
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
Universidade Federal do Paraná
MEC

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha orientadora Rosane Kaminski pois, sem seu apoio, carinho, atenção, disponibilidade, excelência na orientação e, mais do que tudo, amizade, eu não teria realizado este trabalho.

Aos professores Fábio Uchôa e Eduardo Baggio pelos dedicados e pormenorizados apontamentos e sugestões na banca de qualificação e pela participação na banca de defesa desta tese.

Aos professores Pedro Plaza Pinto e Luiz Carlos Sereza pelo aceite em participar da banca de defesa desta tese e pelas inúmeras contribuições, ao longo destes anos.

À minha mãe Carmem, ao meu pai Boaventura, aos meus irmãos Marcelo, Cinthia e Márcio, ao meu cunhado Roger e aos sobrinhos Laura e William, por todo o amor.

Aos amigos Luciane Catalá, Evander Rutieri, Gabrielle Vasconcelos, André Balão, Higor Bertoli, Douglas Gasparim, Juliana Matos, Cristiane Martins, que me acompanharam mais diretamente nestes últimos anos, pelo incentivo e amizade incondicional.

Aos colegas e membros da direção da Téssera Companhia de Dança da UFPR e, principalmente, ao Rafael Pacheco, por todo o apoio e compreensão.

Ao PPGHIS, UFPR e CAPES, pelo apoio estrutural e financeiro.

Aos colegas professores, funcionários e membros da coordenação e direção da Deutsche Schule Curitiba por toda a compreensão ao longo dos últimos anos.

Ao Maicon Sanson pelo carinho e incentivo nestes últimos meses e pela colaboração gráfica na versão final da tese.

## RESUMO

Esta tese tem como tema a ideia de marginalidade elaborada por Ozualdo Candeias em duas de suas principais obras cinematográficas, os filmes *A Margem* (1967) e *Aopção, ou as rosas da estrada* (1981). Tais filmes, produzidos sob o recorte temporal da ditadura militar brasileira, discutem a posição de indivíduos marginalizados no âmbito diegético, em confluência com o contexto histórico de sujeições e dissociação de indivíduos no âmbito social das grandes cidades brasileiras, com enfoque em São Paulo. Considerando que Candeias estabeleceu perspectivas diversas de entendimento da realidade, por meio da imagem, proponho o conceito de *imagem marginal* para a definição das formas e aspectos pelos quais este autor ressignifica a pobreza e a marginalidade a partir de suas escolhas estéticas. A obra deste cineasta é entendida aqui, como de extrema relevância no contexto do cinema nacional, por apresentar, de forma autoral, a reelaboração de procedimentos narrativos cinematográficos com vistas à proposição de personagens deslocados e ausentes de perspectivas, cujos ecos podem ser encontrados na realidade de sujeições pelas quais subsistiram indivíduos apartados do meio social no Brasil da segunda metade do século XX. Serão analisados, portanto, além dos recursos estéticos presentes nos filmes e que moldam a marginalidade dos personagens, alguns indícios de dissociação de indivíduos efetuados no meio social contemporâneo às obras, como as políticas de remoção de favelados, o contexto social de migrações e desenvolvimentismo, bem como o abismo social das grandes cidades brasileiras (com enfoque em São Paulo), deflagrados em decorrência de tais fenômenos. Para tanto, o conceito de *realismo marginal*, que compõe a ideia de *imagem marginal* de Candeias que quero propor, foi também elaborado, com vistas a traçar uma linha transversal entre os universos marginais diegéticos e a realidade de exclusões do contexto social. As ideias de marginalidade, exceção, exclusão e desfiliação perpassarão esta análise e serão apoiadas em autores como Giorgio Agamben, Robert Castel, Serge Paugam, Hanna Arendt, Lúcio Kowarick, entre outros. As análises do contexto cinematográfico brasileiro, bem como das obras de Ozualdo Candeias apresentadas nesta tese serão debatidas com o apoio de Fábio Uchôa, Angela Teles, Alessandro Gamo, Ismail Xavier, entre outros. Sobre as características da narrativa cinematográfica no contexto do Cinema Moderno, foram buscadas também considerações em Gilles Deleuze, Edward Branigan, entre outros. Outras fontes primárias encontram-se nesta análise e serão contrapostas aos filmes, para o estabelecimento de paralelos entre os indivíduos marginalizados do meio social e aqueles marginalizados no âmbito diegético. São elas: registros de jornais de grande circulação, como a *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo* e o jornal *Notícias Populares*.



Palavras-chave: marginalidade; Ozualdo Candeias; desfiliação; cinema marginal.

**ABSTRACT**

This thesis has as its theme the idea of marginality elaborated by Ozualdo Candeias in two of his main cinematographic works, the films *A Margem* (1967) and *Aopção, ou as rosas da estrada* (1981). Such films, produced under the time frame of the Brazilian military dictatorship, discuss the position of marginalized individuals in the diegetic context, in confluence with the historical context of subjection and dissociation of individuals in the social scope of large Brazilian cities, focusing on São Paulo. Considering that Candeias has established diverse perspectives of understanding reality through the image, I propose the concept of *marginal image* to define the ways and aspects by which this author reframes poverty and marginality from his aesthetic choices. This filmmaker's work is understood here as extremely relevant in the context of national cinema, as it presents, in an authoritative way, the re-elaboration of narrative procedures with a view to the proposition of displaced and absent perspectives characters, whose echoes can be found in reality of subjection by which subsisted individuals from the social environment in Brazil of the second half of the twentieth century. Therefore, in addition to the aesthetic resources present in the films that shape the marginality of the characters, some evidence of the dissociation of individuals made in the contemporary social environment to the works will be analyzed, such as the policies of slum removal, the social context of migrations and developmentalism, as well as the social gulf of large Brazilian cities (focusing on São Paulo), triggered as a result of such phenomena. To this end, the concept of *marginal realism*, which makes up the idea of Candeias' *marginal image* that I want to propose, was also elaborated in order to draw a transverse line between the diegetic marginal universes and the reality of social context exclusions. The ideas of marginality, exception, exclusion and disaffiliation will permeate this analysis and will be supported by authors such as Giorgio Agamben, Robert Castel, Serge Paugam, Hanna Arendt, Lucio Kowarick, among others. The analyzes of the Brazilian cinematic context, as well as the works of Ozualdo Candeias presented in this thesis will be debated with the support of Fabio Uchôa, Angela Teles, Alessandro Gamo, Ismail Xavier, among others. Regarding the characteristics of cinematic narrative in the context of Modern Cinema, considerations were also sought in Gilles Deleuze, Edward Branigan, among others. Other primary sources are to be found in this analysis and will be opposed to films for the establishment of parallels between marginalized individuals in the social environment and those marginalized in the diegetic realm. They are: records of major newspapers, such as *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo* and the newspaper *Notícias Populares*.

Keywords: marginality; Ozualdo Candeias; defiliation; marginal cinema.

**SUMÁRIO**


| | | |
|---|---|---|
| | **INTRODUÇÃO** | **8** |
| **1** | **CANDEIAS, *O MARGINAL ENTRE MARGINAIS*** | **20** |
| 1.1 | A CULTURA MARGINAL | 34 |
| 1.2 | CINEMA MARGINAL | 47 |
| 1.3 | CANDEIAS, AUTOR MARGINAL | 54 |
| **2** | ***A MARGEM:* DUAS ESTRANHAS HISTÓRIAS DE AMOR E MORTE** | **70** |
| 2.1 | AS MARGENS E A CÂMERA SUBJETIVA | 82 |
| 2.2 | O CENTRO E A CÂMERA ONISCIENTE | 94 |
| 2.3 | O RETORNO ÀS MARGENS: A DESILUSÃO DO PONTO DE VISTA | 103 |
| 2.4 | O ESTRANHO, O OUTRO, O MARGINAL | 108 |
| 2.4.1 | Perambulações para além das margens: o desfavelamento | 117 |
| 2.5 | VIDA, MORTE E LIMBO | 131 |
| **3** | ***AOPÇÃO*: PERSONAGENS SUPÉRFLUAS NUM MUNDO DE EXCEÇÕES** | **139** |
| 3.1 | O CAMPO: INÍCIO DAS DESCONTINUIDADES | 142 |
| 3.2 | A ESTRADA: DESESTRUTURAÇÃO DOS CAMINHOS | 154 |
| 3.3 | A CIDADE: O FIM (SEM FINALIDADE) DOS CAMINHOS ALEATÓRIOS | 170 |
| 3.4 | NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA NÃO-VERÍDICA: MUNDO MÚLTIPLO | 179 |
| 3.5 | MIGRAÇÕES, SUPERFLUIDADE E DESFILIAÇÃO | 187 |
| 3.6 | UM HORIZONTE MACABRO | 197 |
| 3.6.1 | Personagens fictícias, personagens reais | 202 |
| | **CONSIDERAÇÕES FINAIS** | **219** |
| | **FONTES** | **223** |
| | **REFERÊNCIAS** | **227** |

# INTRODUÇÃO

A presente pesquisa procura refletir sobre duas importantes obras realizadas pelo cineasta brasileiro Ozualdo Candeias: os filmes *A Margem*, de 1967 e *Aopção, ou as rosas da estrada*, de 1981. O foco desta análise estará na forma como Candeias, nestes dois filmes, trabalha com a ideia de marginalidade, de forma a apresentar, no âmbito diegético, a dissociação social de indivíduos na sociedade brasileira, elaborada sob formas fílmicas experimentais, associadas às correntes do Cinema Moderno. O cineasta dedicou sua carreira a apresentar personagens cujas existências se passam à margem do "milagre econômico" dos discursos oficiais. Em seus filmes, as situações de exclusão são apresentadas por recursos cinematográficos alternativos, de maneira a expressar o isolamento, a distinção e o não pertencimento de indivíduos marginais diante de seu entorno, por meio de abordagens estéticas inventivas e por certa fragmentação nas narrativas, constantemente desorientadas pela deambulação dos personagens.

O recorte temporal desta pesquisa, que compreende os anos de 1967 (*A Margem*) e 1978/81 (*Aopção, ou as rosas da estrada*), tem como pano de fundo o momento político brasileiro submetido ao golpe civil-militar de 1964. Em confronto com o período, proponho uma articulação entre a posição dos indivíduos marginalizados nestas narrativas e as populações submetidas a sujeições, cuja trajetória de perambulações pelo ambiente urbano de São Paulo, desvela a ausência de pertencimento e de direito aos espaços da cidade. Candeias, que viveu próximo à região da favela do Canindé, às margens do rio Tietê, apresenta, em seus filmes, sua percepção sobre o contexto, transposta sob a elaboração de histórias sem sucesso, permeadas por dissabores. Este recorte temporal, bem como o hiato presente entre estas duas produções, justifica-se por meio da constatação de que, mediante políticas públicas voltadas à constante expulsão, controle e exclusão de indivíduos socialmente desqualificados, realizadas mais enfaticamente durante o período ditatorial nos grandes centros urbanos, há uma linha ascendente de marginalização, pauperização e violência a que tais indivíduos são submetidos. Da mesma forma, em consonância com a realidade social, pode-se identificar entre estes dois filmes uma também linha ascendente de insucessos, dissabores, ausências de perspectivas e violência vividas pelos personagens. Pretendo, portanto, por meio do estudo destas duas obras, identificar os mecanismos estéticos pelos quais ambas compõem universos marginais, em âmbito diegético, responsáveis por delimitar a atuação dos personagens diante do mundo, de forma que não haja interferências destes no curso dos acontecimentos, por estarem envoltos

numa espécie de linha imaginária que limita suas ações e perspectivas. A escolha destes dois filmes se deu também – além de sua relação com o contexto de sujeições de indivíduos marginalizados no ambiente urbano –, devido às características que propõem o fechamento de um ciclo: de uma primeira elaboração deste universo marginal em *A Margem*, envolto por uma atmosfera lírica e organizado numa linha teleológica mais concisa, mesmo que não redentora, temos, em *Aopção*, um esgarçamento da narrativa e a consequente perda de parâmetros e referências, por parte das personagens, das noções de tempo e espaço determinados, que reverbera metaforicamente na perda do sentido de si. Das fracas aspirações dos marginais de *A Margem*, que se realizam somente após suas mortes, temos as aspirações das personagens de *Aopção*, que se esfacelam, ao longo do filme, paralelamente à desorganização da narrativa, que desconecta tempo, espaço e personagens, para desconectar simbolicamente suas identidades.

Vindo de uma breve carreira de cinegrafista, Candeias ganhou maior evidência como cineasta com o documentário de curta-metragem *Tambaú – Cidade dos Milagres* (1955), que apresenta a mística em torno dos supostos milagres do padre Donizetti, na cidade de Tambaú, em São Paulo. Dentre tantas funções que ocupou e tantos lugares onde viveu, a profissão de caminhoneiro[1] é a que parece ter transferido, de certa forma, a seus personagens, uma característica claramente percebida em sua trajetória de vida, a da constante deambulação. Foi em suas viagens pelo país como caminhoneiro, que Candeias tomou gosto pelo cinema, ao registrar suas andanças buscando ser surpreendido por objetos voadores não identificados. Na década de 1950 frequentou o Seminário de Cinema do MASP, seu primeiro curso profissional, para logo depois aventurar-se no principal núcleo de produção cinematográfica brasileiro daqueles tempos, a *Boca do Lixo*, em São Paulo.

Localizada no bairro da Luz, no centro de São Paulo, a *Boca do Lixo*, como foi denominada por volta da década de 1950, tornou-se, no mesmo período, reduto de prostituição e criminalidade. Hiroito de Moraes Joanides, famoso bandido da *Boca* na década de 1960, em sua obra autobiográfica intitulada *Boca do Lixo*, relata que a prostituição "desoficializada" se concentrou na região após a proibição das casas de meretrício por decreto do então governador Lucas Moreira Garcês, em 1953[2]. Com a extinção das "casas de mulheres", até então localizadas no bairro do Bom Retiro, as prostitutas sem teto organizaram-se em passeatas e protestos até sucumbirem à repressão da polícia e abandonarem o local, dirigindo-se à região

[1] Informações retiradas de uma breve biografia de Candeias, publicada no livro em homenagem ao diretor: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Heco Produções, 2002, p. 15-31.
[2] JOANIDES, Hiroito de Moraes. **Boca do Lixo**. São Paulo: Edições Populares, 1977, p. 27.

dos Campos Elíseos, onde se concentrava grande número de pequenos hotéis, devido à proximidade com as Estações Ferroviárias da Luz e Sorocaba.[3] Como aponta ainda Hiroito de Moraes, esta reorganização da atividade do meretrício deu início ao chamado *trottoir*, modalidade de prostituição a céu aberto, diferente do confinamento a que estas mulheres estavam sujeitas anteriormente. A partir de então, as mulheres puderam deixar de se submeter "à promiscuidade e ao maior aviltamento do confinamento", podendo agora escolher o freguês a quem oferecer-se, ao invés de serem irrecusavelmente escolhidas por qualquer que fosse[4]. Nota-se aqui, que a liberdade de ação das meretrizes veio acompanhada da possibilidade deambulatória, não por acaso, tão presente nos filmes de Candeias.

Desse modo, a região da *Boca do Lixo* constituiu-se como local de meretrício e criminalidade, características que seriam apresentadas nos enredos dos filmes relacionados ao cinema marginal, após 1968. Como aponta Fábio Uchôa, paralelamente a este processo de marginalização da região, houve outro, maior, de deterioração do então centro da cidade (hoje chamado de centro-velho, ou histórico) e a criação de outros centros, onde passaram a se concentrar as atividades econômicas, como na Avenida Paulista, dado que contribuiu para a marginalização daquela região.[5]

As atividades ligadas à distribuição cinematográfica, por sua vez, já faziam parte da região dos Campos Elíseos desde o início do século XX, devido a sua proximidade com as estações ferroviárias. Uma das primeiras distribuidoras foi a Matarazzo, situada na Rua General Osório, já nos anos 1920. "Com o crescimento do mercado cinematográfico brasileiro, durante a década de 1930, foi a vez dos estúdios norte-americanos Universal, Columbia Pictures, Fox, RKO-Radio, United Artists e Paramount, montarem seus escritórios de distribuição na mesma região."[6] A Cinedistri, importante produtora e distribuidora de filmes, empresa de Oswaldo Massaini, chega à Rua do Triunfo em 1949. Na década de 1960, a criação do Instituto Nacional de Cinema e a lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, impulsionaram as atividades de produção e distribuição na região da Boca, tornando-a um importante polo cinematográfico brasileiro.[7] Neste período, coincidiu, portanto, a instituição da região da *Boca do Lixo* como local de criminalidade e prostituição, juntamente com a expansão das atividades

---

[3] *Ibidem*, p. 27.
[4] *Ibidem*, p. 28.
[5] UCHÔA, Fábio Raddi. **Cidade e deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias**. 250p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Comunicação/Escola de Comunicação e Artes/USP. São Paulo, 2008, p. 31-32.
[6] *Ibidem*, p. 31-32.
[7] *Ibidem*, p. 32.

cinematográficas independentes. Na Rua do Triunfo conviviam diariamente criminosos procurados pela polícia, mendigos, prostitutas, produtores, intelectuais e cineastas. Sendo assim, o tema da marginalidade perpassava não somente o âmbito cultural – por meio da postura dos produtores de uma cultura marginal –, mas também o âmbito social: a *Boca do Lixo* era o núcleo marginal por excelência, o centro velho decadente, o lugar para onde iam aqueles que não poderiam estar em todos os lugares.

Como complemento a esta discussão, que articula a posição dos indivíduos marginalizados nos dois filmes de Candeias e as populações submetidas a sujeições, serão utilizados os estudos de Robert Castel[8], além de outros autores do campo da sociologia, que compuseram considerações em torno da ideia de exclusão social. Castel define como indivíduos *desfiliados* aqueles que se encontram desvinculados do sistema de pertencimento das sociedades modernas, regido pelas relações de trabalho. Tal conceito, o de *desfiliação*, advém da ideia de exclusão, porém, define-se para além desta, por tratar da questão do desvínculo como resultado do próprio sistema capitalista excludente, a partir de sua lógica interna. Desta forma, a dicotomia inclusão/exclusão permeia a ideia de marginalidade que quero compor no decorrer desta tese, que será feita por meio dos conceitos de *imagem marginal* e *realismo marginal*, mais adiante explicitados, com o objetivo de traçar uma linha transversal entre a imagem fílmica e o contexto social.

Dadas estas reflexões, a análise partirá do pressuposto de que Ozualdo Candeias, por meio de suas obras, se utiliza de mecanismos de apresentação desta ideia de marginalidade, partindo de uma postura marginal, que escolhe para si o lugar de exceção da norma, para problematizar a própria anormalidade (no sentido de desvio, que se opõe ao padrão). Defendo que Candeias realiza este intento assumindo estrategicamente esta postura marginal, da forma como teoriza Frederico Coelho[9], ao se utilizar de maneira alternativa e até subversiva, de procedimentos da linguagem cinematográfica, para produzir significados diversos:

> Se vou tratar, por exemplo, de um marginal, tenho que levar tudo mais ou menos em termos de marginalidade. Não adianta nada fazer um marginal à Tarcísio Meira, que no fundo não vai existir o marginal. Isso porque só a mistificação ou a elaboração

[8] CASTEL, Robert. **As metamorfoses da questão social. Uma crônica do salário**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.
[9] COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado.** Cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

> demasiada do negócio – aqueles recursos todos, etc. – acabam com o marginal. É um marginal de faz de conta. [10]

Como argumenta Ismail Xavier, para os cineastas da geração das décadas de 1960 e 1970,

> ...o subdesenvolvimento como condição dramática deveria vir à tela em filmes que apostavam na luta contra as regras do espetáculo e da cultura de mercado, fatores vistos como parte de um sistema reprodutor da pobreza e da desigualdade.[11]

Para tanto, estes cineastas redefiniram a forma como deveriam representar seus temas, apoiados na fragmentação, colagem, justaposição e em recursos que desorientam o espectador, pois o ordenamento, a simetria, a teleologia, característicos de um cinema clássico *hollywoodiano*, por exemplo, estão no âmbito da normalidade, da regra. Desta forma, a *imagem marginal* de Candeias parece subverter não somente um ordenamento imagético que presume a apresentação da marginalidade como uma massa homogênea sem face e sem identidade[12]; mas também um ordenamento jurídico que prevê como regra a manutenção dos marginais sob um controle político velado, por meio do estigma. Atribuindo-lhes protagonismo no cinema e discutindo as implicações de seu papel social, por intermédio da imagem, Candeias parece questionar a lógica da biopolítica: o controle social por meio da distinção entre o normal e o patológico, a normalização dos comportamentos e a consequente segregação dos anormais (aqueles que fogem à norma).

Fruto de um debate candente de seu tempo, as trajetórias dos personagens de Candeias carregam em si um derrotismo proveniente de uma mudança de paradigmas no meio cinematográfico brasileiro, definido por Ismail Xavier como uma crise dos sistemas narrativos[13], com vistas à proposição de um encadeamento teleológico coerente. Caracterizada pela negação de vias de salvação ou redenção, observadas nas obras cinemanovistas, esta desorganização das narrativas em direção à ausência de uma teleologia teria como ponto de partida o Golpe de 1964, momento de revisão dos projetos de esquerda nas artes nacionais que antes se pautavam pelo mote da conscientização da plateia e pelo engajamento artístico

---

[10] Entrevista concedida por Ozualdo Candeias a Valêncio Xavier, sem data. Documento pertencente ao Acervo de Pesquisa da Cinemateca de Curitiba.

[11] XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 14.

[12] Didi-Huberman relaciona a sobre-exposição contemporânea nas representações dos povos, por meio das imagens, com a subexposição que este fenômeno acarreta. Ao serem sobre-expostos, os povos são anulados numa invisibilidade equivalente, por meio da saturação de uma imagem espetacularizada, que acaba por anular as identidades. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes**. Buenos Aires: Manantial, 2014.

[13] XAVIER, *Op. Cit.*, p. 35.

reformista e nacional popular, como aponta Marcos Napolitano[14]. Algumas premissas cinemanovistas, que objetivavam uma conclusão reformadora e revolucionária a partir do desfecho redentor de suas histórias[15], observadas por Xavier, foram sendo contestadas pela geração marginal que se formava, sendo a obra de Candeias uma das precursoras na tematização destas transformações. O final da década de 1960 é um período de forte transição política, cultural e estética, como define Ismail Xavier, no qual "o cinema, o teatro, as artes visuais e a MPB, de forma conjunta e em constante interação, definiram uma época e mantiveram um debate de rara intensidade."[16] A produção artística nacional após o golpe civil-militar de 1964 não arrefeceu, tornando-se ainda mais intensa em suas rupturas e tensões com o poder entre 1967 e 1970.[17] Para os cineastas dessa geração, "o subdesenvolvimento como condição dramática deveria vir à tela em filmes que apostavam na luta contra as regras do espetáculo e da cultura de mercado, fatores vistos como parte de um sistema reprodutor da pobreza e da desigualdade."[18] Para apresentar uma nova experiência de pobreza, a do indivíduo excluído da urbanidade, Candeias optou pela utilização de novas estratégias narrativas, inserindo o espectador no debate sobre as questões sociais latentes do período.

A investigação das diversas articulações entre o tema da marginalidade e os recursos expressivos utilizados por Candeias nos filmes em questão, bem como a forma como este cineasta inseriu-se nos debates sobre marginalidade e exclusão que se processavam em São Paulo, posicionando-se através de seus filmes, serão as questões principais deste trabalho. Pretendo encadeá-las por meio da apresentação de uma premissa conceitual que relaciona a ideia de marginalidade aos aspectos estilísticos desenvolvidos por Candeias em seus filmes. Chamarei essa premissa de *imagem marginal*: uma composição imagética que se utiliza dos elementos estéticos para diferenciar os indivíduos marginais de seu entorno e propor uma ideia de mundo específica, que é por vezes fragmentada, fluida, inconstante e cujos parâmetros de tempo e espaço são também flutuantes. Tida aqui como um conjunto que envolve toda a formulação estética da imagem cinematográfica (também em âmbito sonoro), a *imagem marginal* de Candeias compõe um universo no qual a marginalidade é apresentada de forma complexa: as ações dos personagens são por vezes desestruturadas pela montagem fragmentada

---

[14] NAPOLITANO, Marcos. **A arte engajada e seus públicos (1955/1968)**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Nº 28, 2001, p. 114.
[15] Ismail Xavier define *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, como um filme "no qual o telos e a salvação, e o alçar a um mundo melhor são a vocação da humanidade." XAVIER, *Op. cit.* p. 34.
[16] XAVIER, *Op. Cit.*, p. 7.
[17] *Ibidem*, p. 7.
[18] *Ibidem*, p. 7.

ou pela ausência de rumos promovida por sua perambulação constante; o lixo ou o vazio tornam-se aspectos comuns da paisagem, compostos em uma *mis-en-scène* que apresenta os personagens de forma integrada ao caos das margens e dos ambientes insalubres, abandonados, ou transitórios; as situações de exclusão, abandono ou solidão são intensificadas pelos enquadramentos aproximados, que por vezes comprimem os personagens, desvelam seus sentimentos, ao enfatizar suas expressões, ou até mesmo os deixam perdidos no vazio, ao colocá-los diminutos em meio à paisagem. A opção pela quase ausência de diálogos, bem como a utilização do som para provocar desconforto (na substituição de vozes humanas por sons de animais, por exemplo), a utilização da música como apoio narrativo ou elemento que complementa o vazio e a solidão dos personagens, são também mecanismos utilizados por Candeias na composição deste universo marginal, por intermédio da imagem.

Há, entretanto, um elemento fundamental na composição desta perspectiva imagética, que é o grau de realismo presente em sua essência. Tal qual o cinema neorrealista italiano, Candeias utilizou-se de atores amadores ao lado de profissionais e de grande mobilidade na transformação e adaptação dos roteiros nos momentos de filmagem, além de utilizar-se somente de cenários reais. Tais características são, segundo André Bazin, referindo-se ao cinema neorrealista, parâmetros que atribuem acréscimo de realismo à imagem cinematográfica. Bazin parte da premissa de que o cinema é a arte com maior potencial realista, sendo, portanto, quase que predestinado a desenvolver tal realismo tanto quanto possível. A contradição intrínseca à arte cinematográfica, que é a da utilização de artifícios "enganadores" para a simulação de um real é, por sua vez, tida para ele como uma espécie de desafio para a busca de técnicas que simulem essa realidade da melhor maneira possível:

> Entendamos *grosso modo* que ele [o realismo] quer dar ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade, compatível com as exigências lógicas da narrativa cinematográfica e com os limites atuais da técnica. (...) Mas o realismo em arte só poderia, é evidente, proceder de artifícios. Toda estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido e recusado, mas quando se propõe essencialmente, como faz o cinema, a criar a ilusão do real, tal escolha constitui sua contradição fundamental, a um só tempo inaceitável e necessária. Necessária, já que a arte só existe através dessa escolha. (...) Inaceitável, já que ela se faz em definitivo à custa dessa realidade que o cinema se propõe a restituir integralmente.[19]

Para Bazin, portanto, o realismo no cinema teria como auge de sua realização a utilização dos recursos estéticos em prol desta ideia de realidade, transposta à imagem. A decupagem clássica, que simula as situações de continuidade temporal e causal, está, portanto,

[19] BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 291-92.

entre os recursos privilegiados por ele, que acentua também a importância da profundidade de campo elaborada por Orson Welles em *Cidadão Kane*, pois tal profundidade potencializa, segundo o autor, o conteúdo realista no âmbito da imagem, sem a interferência dos cortes e da montagem. O motivo pelo qual cito Bazin como parâmetro de definição de realismo no cinema é, porém, com o intuito de definir o *realismo marginal* de Candeias sob outra chave. O teor realista de suas imagens, reformulado por uma premissa de montagem que se nega a simular continuidades reconhecíveis de tempo e espaço, apresenta, a meu ver, uma realidade confusa compartilhada pelos marginais, mas que foge aos parâmetros da normalidade burguesa. Tomadas de decisão sem lógicas identificáveis, ausência de rumos bem determinados, atitudes escolhidas em meio a um rol escasso de opções, são situações vividas pelos personagens marginais em seus filmes, que transpõem alto grau de realismo à imagem, desvinculando tal realismo dos parâmetros realistas esperados ou identificados por nós, participantes de uma determinada sociabilidade à qual tais personagens não participam. O *realismo marginal*, portanto, é identificado aqui como parâmetro conceitual, componente da *imagem marginal* de Candeias, para nos servir como modelo de entendimento de uma realidade que não compartilhamos, concebida imageticamente à margem dos parâmetros que regem a ideia de realismo no cinema, tendo em Bazin seu principal teórico e defensor. Ou seja, para apresentar uma imagem realista de uma realidade paralela à nossa, relacionada à dicotomia inclusão/exclusão, Candeias utilizou-se de mecanismos estéticos marginais à elaboração clássica de realismo no cinema, subvertendo sua premissa chave, que é a da constância temporal, espacial e causal, para promover o realismo como caos, fundado numa realidade igualmente caótica.

Dadas estas considerações teóricas iniciais, proponho agora a apresentação da estrutura da tese, dividida em três capítulos. No primeiro capítulo será abordada a trajetória de Ozualdo Candeias como cineasta, com o objetivo de compor um perfil deste diretor associando sua posição no ambiente cinematográfico, bem como suas escolhas como autor, à ideia de marginalidade, tendo como mote a alcunha associada a ele pelo crítico Jairo Ferreira: "o marginal entre marginais". Serão traçados também, breves panoramas das manifestações artísticas relacionadas à cultura e ao cinema marginais, com o objetivo de discutirmos suas especificidades de linguagem, posturas dos artistas relacionados a tais correntes e as discussões acerca do caráter de marginalidade buscado pelos artistas ou atrelado às obras, devido ao contexto.

No segundo capítulo será abordado o filme *A Margem*, lançado em 1967, que apresenta a trajetória de perambulações de quatro personagens pelas margens do rio Tietê e pelo centro da cidade de São Paulo. Os personagens, que caminham errantes em meio ao lixo, casebres e espaços vazios, ou por entre ruínas, vivem sem objetivos claros ou aspirações, a não ser pela busca fracassada pelo amor. Pretendo, por meio dessa análise, tecer considerações sobre a forma como estes personagens encontram-se apartados do meio urbano, envoltos na atmosfera onírica das margens, em contraponto com a diferenciação social imposta a eles no ambiente da cidade. A metáfora da morte como realização será abordada em paralelo com a ideia de não-existência social, uma vez que a narrativa atribui a tais personagens o estatuto de moribundos.

No filme, uma misteriosa mulher que chega às margens numa barca sem leme, parece anunciar o fim do desassossego dos personagens, quando percebemos, ao longo da narrativa, que ela havia chegado para levá-los na barca, depois de mortos, para longe dali. A ideia de redenção final apresentada pelo filme, mesmo que envolta numa organização teleológica, propõe a morte como felicidade. Os quatro personagens, após vários desencontros, finalmente reúnem-se como casais, levantando-se depois de mortos para "viverem" o amor idealizado. À sua não realização em vida, o filme propõe uma espécie de realização pós-morte, dado que enfatiza a ideia de derrota, mesmo sob a proposição de um desfecho aparentemente feliz. A vida dos que vivem às margens, portanto, só se "resolve" ou ganha sentido, quando estes abandonam a margem e, metaforicamente a marginalidade, ao final do filme. Porém, tal abandono não ocorre em vida, pois, para tais indivíduos apartados não há saída deste ciclo de não-realizações. O contexto histórico-social será abordado aqui, a partir da análise das políticas de remoção de indivíduos favelados nos espaços urbanos de São Paulo, nos anos correspondentes à realização e lançamento do filme *A Margem*. Será feito, portanto, um paralelo entre estes indivíduos perambulantes do contexto social, em busca de espaços de pertencimento na cidade e os personagens perambulantes do filme, em busca da felicidade, que só se realiza após suas mortes.

No terceiro capítulo será proposta uma análise do filme *Aopção, ou as rosas da estrada*, de 1981. Nesta obra, a ideia de uma organização teleológica, no âmbito da narrativa, é desestruturada por meio de trajetos que não levam a lugar algum, por entre os quais perambulam mulheres sem destino, também sob uma busca metafórica e sem sucesso, por espaços de pertencimento social. Será proposta aqui, uma análise da trajetória destas personagens, com ênfase na ideia de busca, derivada da desorganização da narrativa e desorientação de rumos. Tal desorientação encontra no contexto histórico-social de constantes migrações campo-cidade

a intensificação da violência nas periferias da cidade de São Paulo, simbolicamente "transportada" para o âmbito imagético, pela presença do jornal *Notícias Populares* e seus relatos de crimes, prostituição e ausência de perspectivas para os indivíduos socialmente excluídos em fins da ditadura.

O filme segue a trajetória de mulheres do campo e das estradas que fogem de uma vida de miséria pedindo carona sem direção certa, o que acaba por levá-las à cidade de São Paulo. Durante o trajeto, as personagens, umas mais, outras menos inocentes ou despreparadas, são forçadas à prostituição em troca de transporte e alimento. Suas expressões tornam-se cada vez menos esperançosas à medida que a crueza de seus caminhos se mostra mais aparente, dado salientado na recorrência de planos aproximados nos quais os rostos contemplam a câmera, como se quisessem transmitir ao espectador sua condição. Na paisagem transitória as personagens são arrastadas por diferentes indivíduos que se apossam de seus corpos, carregando-as para prostíbulos, cabines de caminhões e ferros-velhos. Ao chegar a São Paulo, passam a trabalhar como prostitutas na região da *Boca do Lixo*. Ao final, lendo as páginas de um jornal sensacionalista (o *Notícias Populares*, inserido na diegese), encontram estampadas nas capas duas das mulheres que perambularam pelas estradas, uma esfaqueada na *Boca do Lixo* e a outra estrangulada às margens do rio Tietê. Para as mulheres de *Aopção*, portanto, não houve escolha de trajeto: em suas vidas, se há algum destino (ou um *telos*, no âmbito da narrativa cinematográfica) este se dá somente na recorrência da derrota de suas realizações pessoais.

A referência às margens do rio Tietê apresentada pela capa de jornal, nos remete ao primeiro filme de Candeias abordado nesta análise: como no encerramento de um ciclo composto por estas duas obras, o "fim" do trajeto para estas mulheres é inevitavelmente *a margem*. Portanto, numa associação entre estas duas obras, todo o lirismo presente no filme *A Margem* é abandonado em *Aopção*, dando lugar à apresentação de situações frias e cruéis. Enquanto os personagens de *A Margem* morrem de forma poética, como resultado da busca pelo amor ansiado, as mulheres perambulantes de *Aopção* resistem pelos espaços sob a sombra da violência, que as atinge na forma de agressivos assassinatos ao final do filme. A ausência de rumos e de perspectivas, transmitida pela perambulação dos personagens nos dois filmes, ganha também conotação acentuada em *Aopção*, uma vez que esse recurso é desestruturado de maneira mais intensa pela quase total ausência de teleologia. Tido por Ismail Xavier como "notável síntese do estilo de Candeias, composta na jornada reveladora das 'rosas da estrada'

como mercadoria"[20], o filme *Aopção*, posto ao lado do estreante *A Margem*, acentua a perda de horizontes, vivida concomitantemente por indivíduos marginalizados no contexto social. Por conseguinte, pretendo estabelecer um paralelo entre a intensificação da violência, da crueldade e da progressiva ausência de metáforas ou alegorias, no contraponto entre essas duas produções e a realidade de remoções, sujeições e marginalização na cidade de São Paulo, que, ao longo destes anos, sob o contexto ditatorial, resultou num aumento considerável de populações marginalizadas e da violência a que estas são submetidas ou envolvidas. Elementos marcantes nestes dois filmes e acentuados no subtítulo deste trabalho – o lirismo, a morte e a desilusão – aparecem, por sua vez, em diferentes graus em ambas as obras, representando, ao mesmo tempo, a beleza, a finitude de expectativas e a crueldade presentes na marginalidade e que perpassam, numa linha transversal, o ambiente imagético composto por Candeias, bem como o contexto social.

*A Margem* e *Aopção ou as rosas da estrada*, portanto, são obras que dialogam com os debates políticos, sociais e culturais fundamentais do período de sua realização, problematizando a posição de indivíduos marginalizados e segregados dos espaços urbanizados. As décadas de 1960 e 1970 foram um período no qual se deu a expansão e criação de novas favelas, bem como a intensificação da divisão social dos espaços urbanos nas principais cidades brasileiras. O estímulo às migrações como fornecimento de mão-de-obra barata para o desenvolvimento urbano resultou em grandes levas migratórias para São Paulo e o resultado deste processo é bastante visível no início dos anos 80, com o aumento descomunal da violência e da pobreza. A atualidade e a persistência do problema no Estado democrático contemporâneo, ainda que sob outras determinações, torna pertinente e relevante o estudo destes filmes, que apresentam, no âmbito da ficção, um problema social da realidade do seu tempo. Para tanto, proponho diálogo com estudos de autores que se debruçaram sobre a obra de Candeias, como Fábio Raddi Uchôa[21], Angela Aparecida Teles[22] e Alessandro Gamo[23] que, sob diversos pontos de vista, compuseram considerações acerca da dicotomia campo-cidade

---

[20] XAVIER, Ismail. O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90. In: PUPPO, Eugênio (Org.). **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras**. Filmes produzidos nos anos 60 e 70. São Paulo: Heco Produções, 2004, p. 26.

[21] UCHÔA, *Op. Cit.*, 2008 e UCHÔA, Fábio Raddi. **Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967 a 1983).** 166p. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Comunicação/Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

[22] TELES, Angela Aparecida. **Cinema e cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92).** 236p. Tese de Doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em História/PUC São Paulo. São Paulo, 2006.

[23] GAMO, Alessandro Constantino. **Aves sem rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias.** 99p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Multimeios/Instituto de Artes/UNICAMP. Campinas, 2000.

presente em seus filmes, da diferenciação dos personagens na diegese e da persistência da perambulação em suas trajetórias, entre outras questões. Minha contribuição para este debate gira em torno das conexões que estabelecerei entre os indivíduos marginalizados apresentados em seus filmes, bem como sobre a forma como esteticamente é proposta sua marginalização, e os indivíduos apartados dos espaços urbanos e também marginalizados no contexto social. Uma vez que o cineasta propôs-se a dialogar com tais questões urgentes do período, posicionando indivíduos marginais como protagonistas em seus filmes e envolvendo tais personagens em atmosferas que os segregam no âmbito diegético, considero pertinente a abertura deste diálogo para o pensamento da obra de Candeias sob tal viés histórico. O cotejo destas obras ficcionais com as demais fontes trazidas para esta pesquisa – registros de jornais, como a *Folha* e O *Estado de São Paulo*, sobre as políticas de desfavelamento e a marginalização de indivíduos e do *Notícias Populares*, sobre a espetacularização da violência no âmbito da marginalidade urbana – abrem, por sua vez, novos caminhos para a análise, tanto estética, quanto social, das relações entre a marginalidade urbana, a artística e a cultural.

Desse modo, buscarei definir a questão da marginalidade social a partir de autores que se dedicaram a pensar o problema da exclusão social de indivíduos nas sociedades contemporâneas, como Robert Castel[24], Giorgio Agamben[25], Lúcio Kowarick[26], entre outros. Por meio do conceito de *desfiliação*, Castel nos ajuda a delinear esta ideia, por considerar o problema da exclusão como derivado do próprio funcionamento da sociedade salarial, cujos mecanismos de atribuição de valoração social produzem, em medidas cada vez maiores, indivíduos supérfluos a este mesmo sistema. Agamben, por sua vez, ao definir a ideia de exceção, também propõe a existência dos que estão à margem como decorrente de um ordenamento social contemporâneo que os exclui e delimita suas possibilidades de interação e vivência de uma sociabilidade urbana plena. Kowarick, que se debruça a pensar a cidade de São Paulo e seu processo de crescimento desordenado nos anos correspondentes ao regime militar, define como subcidadãos aqueles a quem os espaços urbanos não foram reservados e que, portanto, subsistem às margens, nas periferias e favelas, sob o ônus social da exposição à violência e da precariedade das formas de vida a que são submetidos.

---

[24] CASTEL, *Op. Cit.*

[25] AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: UFMG, 2012; AGAMBEN, Giorgio. **A Comunidade que vem.** Lisboa: Presença, 1993; AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

[26] KOWARICK, Lúcio. **A espoliação urbana**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979; KOWARICK, Lúcio. **Escritos urbanos**. São Paulo: Editora 34, 2000.

# 1 CANDEIAS, *O MARGINAL ENTRE MARGINAIS*

Ozualdo Candeias lançou seu primeiro longa-metragem, o filme *A Margem*, em 1967. Pouco tempo depois, em meados de 1968, ganhou evidência no Brasil a cultura marginal, que teve expressão nas artes visuais, na música, na poesia e também no cinema. A delimitação temporal em que foram produzidas as obras identificadas como marginais (seja pela crítica, seja pelos próprios realizadores), foi definida por alguns autores – tanto aqueles que lidam com a produção cinematográfica do período, quanto os que se debruçaram a pensar as artes em geral – e varia entre os anos de 1967/68 e 1972/73. Frederico Coelho, por exemplo, utiliza-se como baliza os anos de 1968 a 1972 para a compreensão de "um espaço social específico, onde a cultura marginal atuou"[27], não deixando de citar, em contrapartida, o filme *A Margem*, de 1967, como participante desse processo. Fernão Ramos, referindo-se mais especificamente à produção cinematográfica, define o ano de 1968 como "o ano em que começam a ser produzidos os primeiros filmes considerados marginais", delimitando, em contrapartida, o ano de 1973 como limite para "a produção histórica do Cinema Marginal enquanto grupo relativamente coeso"[28]. A primeira obra importante de Candeias, a despeito de encontrar-se no limiar deste recorte temporal, apresenta já alguns elementos que estariam presentes nas manifestações artísticas sob este rótulo: elementos que lidam com a ideia de marginalidade, como a favela, o lixo e os personagens perambulantes, sem rumo e sem expectativas. A estética deste filme, apresentada de forma bastante particular, por meio do uso incessante do plano-ponto-de-vista, também representou uma ruptura típica da experimentação que se desenvolveria nesse período, devido à maneira nada convencional com que foi utilizada.

O que pretendo delinear neste capítulo são alguns caminhos de aproximação e de distanciamento entre a obra de Candeias e a cultura e o cinema marginais. Meu objetivo é refletir sobre as particularidades na forma com que este diretor lidou com a ideia de marginalidade por meio de seus filmes e como moldou, a partir dela, seus personagens, para além, porém, de forma interligada à cultura marginal do período. Entender a cultura marginal que se afigurava enquanto Candeias lançava seu primeiro longa-metragem ajuda-nos a entender como ele, ao elaborar a ideia de marginalidade em suas obras, ajudou também a construir essa ideia em relação a todo o espectro da cultura marginal.

---

[27] COELHO. *Op. Cit.*, p. 20.
[28] RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968/1973)**. A representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 12-13.

Para tanto, Frederico Coelho nos auxilia no entendimento das formas assumidas pela ideia de marginalidade no Brasil, em fins da década de 1960. Para o autor, "o excesso de 'marginalidade' nas diversas áreas de criação cultural indica que, durante um breve momento, essa espécie de subgênero estético fazia parte dos principais debates intelectuais."[29] Coelho reúne sob o mesmo espectro, as diversas manifestações com quais o termo *marginal* passou a se relacionar, expressas, por exemplo, nas últimas obras de Glauber Rocha (principalmente o filme *Câncer*, filmado em 1968, mas só montado em 1972), nas manifestações da Tropicália, na música popular, na nova imprensa representada pelo *Pasquim* e nos filmes do cinema marginal, citando Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla, entre outros.[30]

O autor salienta a diferença conjuntural entre o início da década de 1960 – que apresentava certa produção cultural com caráter ideológico acentuado, por inserir-se num Estado ainda democrático – e a produção do início da década de 1970, em cujo "cenário bélico", se desenvolve a cultura marginal:

> ...a década de 1970 tem seu início marcado pela repressão aguda de um regime militar, pelo extermínio de grupos guerrilheiros de esquerda, pelo exílio de grandes ídolos populares, pela desarticulação de movimentos artísticos engajados e pelo aprofundamento de divisões entre aqueles que ainda conseguiam produzir no país.[31]

Sob um clima político sufocante, pós-AI-5, as manifestações no âmbito cultural ganharam, portanto, novo escopo. Diante da impossibilidade de um posicionamento explícito ante o regime militar e a negação, por parte deste grupo de artistas e intelectuais, em associar-se a padrões estéticos dominantes ou elitizados, assumiu-se a posição marginal como forma de subversão. Coelho propõe, assim, um estudo destas manifestações que, a despeito de serem identificadas por seus respectivos títulos (Tropicália, marginália, poesia neoconcreta, cinema marginal), encaixam-se, segundo ele, numa proposição maior, que é a da cultura marginal, cujos modos de ação, intenções e posicionamentos convergiram, em maior ou menor grau, para o tema da marginalidade. Nesse sentido, Coelho não fala de um movimento conciso e organizado em conjunto, o que de fato, não aconteceu, mas defende a adoção de uma perspectiva específica para se tratar as obras e posturas de artistas desse período, pois, segundo ele, a valoração da ideia de marginalidade em seus diversos aspectos exige um olhar atento e pormenorizado. Com isso, Coelho propõe as seguintes questões: por que tais autores investiram parte de suas obras

---

[29] COELHO. *Op. Cit.*, p. 16.
[30] *Ibidem.*, p. 197-198.
[31] *Ibidem*, p. 39.

em temas e estéticas não reconhecidas e pouco toleradas socialmente? Por que buscaram nos morros ou na vida de ladrões os temas e representações de uma proposta estética transformadora da sociedade?[32] Entender o porquê desta associação entre tema e estética marginais, que gerou uma determinada cultura marginal, ajuda-nos a entender a assunção da marginalidade como uma posição estética e política ativas: para estes artistas, negar-se a fazer parte da norma, pôr-se à margem, significava assumir uma posição engajada:

> O que deve ser entendido é a diferença entre ser *passivamente* marginalizado em um determinado espaço de ação social e *estar estrategicamente* se colocando à margem do que acontece nos canais ditos 'normais', negando-se a fazer parte destes, com o intuito de efetivar práticas.[33]

Coelho acentua ainda o caráter polissêmico do termo marginal[34], associado tanto ao indivíduo desajustado culturalmente, quanto ao imigrante, ao desempregado crônico, ao trabalhador informal, ao morador da periferia:

> ...o trabalhador brasileiro que não tivesse posição fixa no mercado formal de trabalho ou dependesse de sua mão de obra física para viver passava a ser *marginal* em relação ao sistema econômico hegemônico. Passava não só a fazer parte da "periferia", como a ser legitimado sociologicamente como excluído. Numa economia de mercado implementada a ferro e fogo em um país de desigualdades sociais como o Brasil, aqueles que não conseguiam se "integrar", se "incluir", ou atingir o "centro" eram legitimamente marginais, no sentido de não fazerem parte da esfera da normalidade econômica e social.[35]

Fernão Ramos também problematiza esta polissemia, situando os dois significados principais da palavra *marginal* como intimamente relacionados à produção de cinema no Brasil, nesse período. Do significado mais genérico disposto no *Dicionário Aurélio*, que é "estar à margem, à beira de, ao lado de alguma coisa", Ramos acentua o segundo significado apresentado, que, de acordo com ele, "já exprime uma postura ideológica de nossa sociedade com relação ao 'estar à margem de' contido na primeira definição":

> A própria disposição das palavras no texto já é significativa: "pessoa que vive à margem da sociedade ou da lei, vagabundo, mendigo ou delinquente, fora da lei". Junta-se, então ao significado "estar à margem de", quando pensamos em termos sociais, a carga pejorativa contida no "vagabundo" ou delinquente.[36]

---

[32] *Ibidem*, p. 197.
[33] *Ibidem*, p. 207.
[34] Frederico Coelho se apoia no estudo da antropóloga estadunidense Janice Perlman, que pesquisou a associação entre a ideia de marginalidade e condições precárias de moradia em quatro favelas cariocas, entre 1968 e 1969.
[35] COELHO, *Op. Cit.*, p. 212-213.
[36] RAMOS. *Op. Cit.*, p. 15-16.

A figura do marginal, sob esse viés, é, portanto, aquele que, socialmente, politicamente ou culturalmente ora põe-se, ora é colocado à margem de uma dada normalidade, seja por escolha engajada – para expressar um não pertencimento a uma norma excludente –, seja por personificar a exceção à regra social, por fazer parte de um contingente populacional que não se encaixa no equilíbrio pretendido pelo progresso. O marginal, seja ele o indivíduo política ou culturalmente atuante, seja ele o indivíduo excluído socialmente, encerra, portanto, em si, contradições latentes de uma realidade controversa. O indivíduo estigmatizado, ou socialmente marginalizado, foi comumente eleito como protagonista desta cultura, pois traz em sua própria existência a falha do sistema que o joga para fora. Ele foge à norma, pois a norma não o contempla, sendo, portanto, representado a partir de uma lógica imagética que não pode servir-se da norma (estética) para pô-lo em destaque.

A título de sistematização, podemos, portanto, identificar quatro formas de se pensar a marginalidade, em torno das práticas efetivadas por essa cultura: como *marginalidade social* efetiva, que envolve os indivíduos socialmente marginalizados que não produzem arte, mas que podem ser assunto para alguns artistas; como *assunto* tratado nas obras e nos filmes que alinham-se de alguma forma à cultura e ao cinema marginais; como *comportamento cultural* assumido por alguns artistas e cineastas – aqueles que se posicionaram culturalmente à margem diante da cultura dominante; e como o *conjunto de características estéticas* que podem ser listadas para identificar uma obra ou um filme como marginal.

Quando postos estes elementos nas ações culturais do período, a marginalidade social se torna assunto das obras de determinados artistas que escolheram um comportamento cultural que os alinha direta ou indiretamente à ideia de marginalidade, comumente por meio da utilização de ao menos algumas características estéticas que, com o tempo, foram sendo associadas à cultura marginal. Não obstante, é importante enfatizar a posição do indivíduo socialmente marginalizado como participante apenas indiretamente destas associações (como personagem) e não como ator cultural, bem como, inversamente, é importante enfatizar a posição social da maioria dos artistas como bastante distante da marginalidade social, muitos deles oriundos de classes dominantes, que utilizaram-se do tema e estética marginais para se posicionarem cultural e/ou politicamente.

Meu objetivo, portanto, é o de identificar, por meio do conteúdo das obras e com apoio de bibliografia, qual o conjunto de práticas e de características estéticas que foi caracterizado como marginal para, a partir daí, distinguir a obra de Candeias, associando-a a uma ideia de marginalidade específica, que pretendo compor. Para que fique mais clara essa proposição,

apresentarei primeiramente uma síntese de sua obra. Essas informações serão retomadas na última parte do capítulo, na qual pretendo relacionar a fortuna crítica de seus filmes, bem como seu próprio depoimento ao longo dos anos de produção, com a ideia de marginalidade que entendo como específica de sua obra, que chamei aqui de *imagem marginal*: uma estrutura imagética que propõe experiências de marginalidade ao expectador, inserindo-o nos espaços apresentados e fazendo-o experimentar uma ideia de mundo apartado, por meio da diegese. Conforme pretendo defender, há um traço que liga os filmes de Candeias e que se destaca para além dos ambientes em que ele insere seus personagens: seja no campo, na cidade ou em qualquer ambiente intermediário, são apresentados em seus filmes, universos marginais dotados de lógicas próprias, compostos por meio de recursos estilísticos que causam estranheza e distinguem os marginais.

As breves descrições que realizarei baseiam-se na observação dos filmes (alguns por completo e outros, somente trechos disponíveis *online*) e nas sinopses e análises apresentadas na coletânea intitulada *Ozualdo R. Candeias 80 anos*[37], publicada pela *Heco Produções*. Este material constitui a sistematização mais atual e completa sobre a obra deste cineasta e, por apresentar análises críticas de diversos estudiosos acerca de seus filmes, compõe um importante material de apoio. Juntamente com as breves descrições, separei algumas citações das análises presentes no livro, com enfoque nas características estéticas próprias de Candeias como autor, pois, ao final do capítulo, tais informações complementarão minha proposta de análise do conteúdo marginal presente em sua biografia e filmografia.

Em seu primeiro filme, um documentário em curta-metragem, *Tambaú, cidade dos milagres* (1955/P&B/14′), Candeias registrou o fenômeno social de peregrinação de devotos para a cidade de Tambaú, em São Paulo, em busca da bênção do padre Donizetti que, segundo relatos, estava realizando milagres. A forma como a miséria dos peregrinos é apresentada nas imagens é proporcional à esperança que depositam nos milagres do padre e a ênfase dada pelo filme a este contraste torna mais cruel e mais evidente a ausência de perspectivas destes fiéis em qualquer outra forma de redenção. A característica dos peregrinos, já nesse primeiro filme, é a mesma que definirá seus personagens nas obras subsequentes: a da marginalidade. Indivíduos miseráveis e doentes que aguardam desabrigados ou em albergues pela bênção do padre no dia seguinte, são filmados em contraste com a posição superior atribuída a ele na cerimônia: pétalas de rosas são jogadas de aviões quando o padre aparece para a multidão,

[37] ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Heco Produções, 2002.

enquanto recebe dinheiro dos fiéis, coletado em uma caixa de madeira. O mercado da fé montado na cidade de Tambaú ganha também ênfase no documentário: santinhos, garrafas de água-benta e revistas que relatam os milagres do padre, são vendidos aos romeiros. Como salienta Alessandro Gamo,

> A crítica ao aproveitamento da fé, presente neste primeiro filme de Candeias, cria um interessante paralelo com outros momentos da obra do cineasta: o padre com uma lista telefônica de *A margem*, os pregadores de *Aopção* e *As bellas da Billings* e a cena em Aparecida de *Aopção*. [38]

Seu primeiro longa-metragem de ficção, o filme *A Margem* (35mm/P&B/96'), lançado em 1967, narra a trajetória de quatro personagens marginais à beira do rio Tietê, que se encontram com uma misteriosa barqueira que chegara ali pelo rio para buscá-los após suas mortes. Como salienta Artur Autran, a grande parte dos analistas que atribuíram a Candeias, por este filme, a condição de *naif*, cometeu grande equívoco, ao não constatarem que por trás da suposta ingênua trama apresentada, há uma complexidade de relações acerca da condição de marginalidade que comporá sua obra dali em diante: "O filme, tal como a figura da morte ali representada (...) desafia seus espectadores de forma muito intensa, pois, apesar do seu idealismo, já está presente uma das recorrências da obra de Ozualdo Candeias: a deambulação física e existencial dos explorados..."[39]

Dois anos depois, em 1969, Candeias lança seu segundo longa-metragem: *Meu nome é Tonho* (35mm/P&B/95'). O filme narra a história de Tonho, uma criança raptada de seus pais por ciganos errantes. Ao crescer, Tonho os abandona e vai viver por conta própria, quando encontra um bando de delinquentes que saqueia propriedades e sequestra mulheres para explorá-las em um bordel. Manelão, o líder do bando, transfere para si, sob forma de ameaça, as propriedades saqueadas. Tonho, ao conhecer uma jovem no bordel e descobrir que é sua irmã, enfrenta o bando de Manelão e mata-o na cena final, como pede o histórico de filmes *westerns*. A jovem, que não sabe de seu parentesco, apaixona-se por ele e não entende quando Tonho a abandona, ao final do filme. Inspirado no gênero *western*, Candeias acrescenta ao filme elementos essencialmente característicos a sua visão peculiar como autor, como grunhidos e gargalhadas que substituem em quase todo o filme, os diálogos dos personagens. A crueldade e a brutalidade das cenas de assassinato dão um tom de autenticidade para o filme, para além

---

[38] GAMO, Alessandro. Tambaú, cidade dos milagres. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). *Op. Cit.*, p. 74.
[39] AUTRAN, Arthur. A margem. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). *Op. Cit.*, p. 52.

do gênero *western*, devido à crueza e sordidez com que são apresentadas. Um realismo, mesmo que particular a Candeias, é definido por Juliano Tosi, ao analisar o filme:

> Poderíamos falar ainda de como seus filmes se situam no horizonte do provável (e não no da certeza), no plano visual, estético, o que, ao contrário do que se possa pensar, não é pouco em se tratando de Candeias. Em *Meu nome é Tonho*, a lei seria o dinheiro, mas, como para seus personagens dinheiro não há, o poder é exercido na bala mesmo – ou seja, a vida não vale nada. O que há de mais notável em tudo isso é a maneira como se consegue seguir em frente sem as convencionais muletas da psicologia, da moral barata ou da sociologia maniqueísta.[40]

Em 1971 é lançado o filme *A Herança*, (35mm/P&B/ 90´), uma ousada adaptação de Hamlet para o centro-sul brasileiro do início do século XX. Numa espécie de transposição da trama clássica para o gênero *western* italiano, os nobres são transformados em fazendeiros, no meio rural. Omeleto, que retorna da cidade devido à morte do pai, encontra sua mãe casada com seu tio e recebe a aparição do fantasma paterno, que lhe conta quem são os responsáveis por sua morte. Ao fingir-se de louco, Omeleto mata acidentalmente o pai de sua amada Ofélia, uma negra funcionária da fazenda, que morre de desgosto, afogada. Ao final, a herança da fazenda, após a morte de todos os principais personagens, é dividida, na versão de Candeias, entre os trabalhadores rurais. Para João Carlos Rodrigues, o filme *A Herança* é ainda mais estranho que *A Margem*, sem a explícita poesia deste último: "é de uma estranheza áspera, que chega a incomodar." Rodrigues acentua ainda as características autorais de Candeias na condução da narrativa, mesmo reproduzindo os principais elementos do enredo shakespeariano:

> Músicas emblemáticas (cirandas infantis, marchas fúnebre e nupcial, "Sertaneja" de René Bittancourt), lindamente tocadas como moda de viola. E ainda ruídos da natureza (ventanias, chuvaradas), vozes de animais, gargalhadas debochadas do protagonista. No único momento em que a palavra conduz a ação (no circo, onde Omeleto denuncia o assassinato do pai), temos uma canção caipira cheia de som e fúria.[41]

O filme *Caçada Sangrenta*, de 1974 (35mm/Cor/90´) é um filme para o qual Candeias foi convidado para dirigir pelo produtor David Cardoso. A trama apresenta a história de um homem que rouba dólares do cofre de uma conhecida, que trabalha como prostituta. Ele acaba se tornando suspeito de seu assassinato, uma vez que a moça aparece morta após o roubo, sendo perseguido por um policial pelo interior do Mato Grosso. Juliano Tosi discute o fato de o filme ter sido encomendado por David Cardoso e que, por esse motivo, nem sempre é mencionado

---

[40] TOSI, Juliano. Meu nome é Tonho. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). *Op. Cit.*, p. 56.
[41] RODRIGUES, João Carlos. A herança. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). *Op. Cit.*, p. 58.

como obra característica de Candeias. Tosi acentua, porém, importantes traços estilísticos do filme que indicam a autoria de Candeias, e que se alinham esteticamente com o restante de sua obra:

> Muito já se falou sobre a câmera como sendo um lápis na mão do diretor, e é o que se pode imaginar ao ver *Caçada*: a descontinuidade das imagens, a absoluta liberdade antinarrativa, o ritmo na cena e não no roteiro, e até mesmo a imensa relatividade dramática, tudo contribui para este filme espontâneo, um tanto imperfeito e, por isso mesmo, ainda mais belo.[42]

Ainda no mesmo ano, em 1974, Candeias lançou o média-metragem *Zézero* (35mm/P&B/31´). No filme, um camponês miserável tem uma visão: uma misteriosa mulher apresenta a ele os prazeres da cidade grande, na forma de anúncios de jornais com empregos, produtos sendo vendidos e mulheres nuas estampadas nas capas. Imaginando uma vida cheia de contentamentos, o camponês deixa sua esposa e filhos e vai para São Paulo. Lá, porém, sofre a desilusão de um salário baixo e emprego informal na construção civil, numa vida também miserável. Para se confortar, ele usa o pouco que lhe sobra para jogar na loteria e pagar pelo sexo. Contrariando sua má sorte, ele ganha o prêmio e volta feliz e rico para o campo, em busca de sua família. Ao chegar em casa, porém, encontra novamente a misteriosa mulher, que lhe dá a notícia da morte de sua esposa e filhos. Vitor Angelo fala do modo como Candeias utiliza-se do *zoom* em *Zézero*, como recurso narrativo de forma não convencional:

> O filme é permeado por diversos *zooms*, mas curiosamente a função narrativa chave dele, que é a de aproximação, não é utilizada, pois nunca nos aproximamos da trama, nem dos personagens, nem das palavras da revista que se fecha nesse movimento. Tudo é meio entrecortado, rápido, feroz. Uma não-aproximação. Nesses momentos entra o projeto artístico de Candeias. O seu cinema é o espaço de questionamento, não da identificação. O *zoom* é o movimento por excelência da aproximação entre expectador e filme, e, quando bem utilizado, é capaz de jogar o espectador para dentro da tela. Candeias faz o contrário, seu *zoom* nos joga para fora, em uma espécie de distanciamento crítico, para melhor observarmos as operações do que deseja narrar. Ninguém faz um zoom como Candeias.[43]

Em 1976, Candeias lança outro média-metragem: *O Candinho* (35mm/P&B/33´). João Carlos Rodrigues analisa esse filme como "uma espécie de elo temático entre o ruralismo de *A herança* e *Meu nome é Tonho*, e a crítica da cidade grande de *A margem* e *Aopção*."[44] Na trama, baseada numa canção regional boliviana, um homem religioso com aparentes problemas

---

[42] TOSI, Juliano. Caçada sangrenta. ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). *Op. Cit.*, p. 60.
[43] ANGELO, Vitor. Zézero. ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). *Op. Cit.*, p. 72.
[44] RODRIGUES, João Carlos. O Candinho. ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). *Op. Cit.*, p. 73.

mentais é expulso da fazenda onde mora e vai para a cidade em busca de Jesus. No ambiente urbano, Candinho se guia por um santinho nas mãos e percorre as periferias e favelas, convivendo com mendigos e loucos, sempre questionando a todos sobre o paradeiro do messias. Na cidade ele também conhece uma mulher com trajes andinos, que carrega um bebê de plástico e que trata a boneca como sua filha. Candinho volta, ao final, para a fazenda e lá finalmente vê a figura que tanto procurara: Jesus Cristo tomando café com seu patrão. Para sua decepção, o patrão o expulsa novamente, fazendo com que seus capangas lhe tirem à força dali, com a anuência de Jesus, que observa a cena com tranquilidade. Candinho, desiludido, sai da fazenda e encontra a mulher e seu bebê de plástico no topo de um morro, onde está fincada uma cruz e, nela, pendurada uma metralhadora. Ele olha para a cruz e sons de tiros tomam conta da banda sonora. João Carlos Rodrigues também acentua os traços estilísticos do filme que caracterizam a obra de Candeias: "Estilisticamente, também está tudo na tela: a ausência de diálogos, os enquadramentos inusitados, o uso da lente zoom e de fotos fixas, os atores amadores, a poesia retirada da feiura e da pobreza de personagens-escombros, o tempo meio arrastado e subitamente frenético."[45]

Seguindo a linha cronológica, temos o filme *Aopção, ou as rosas da estrada*, de 1981 (35mm/P&B/87´). O filme havia sido rodado em 1978, porém, devido a problemas de financiamento e de regulamentação, demorou a ser finalizado. A trajetória de mulheres que perambulam à beira das estradas brasileiras, prostituindo-se em troca de caronas ou de refeições é o tema central de *Aopção*. Algumas delas, mulheres do campo, outras, sem origem explicitada, compõem um trajeto descontínuo e fragmentado, que leva umas à capital paulista e deixa outras pelo meio do caminho, no decorrer da narrativa. João Carlos Rodrigues acentua o tom documental do filme, que associa-se com a ideia de realismo que pretendo discutir posteriormente, acerca da obra de Candeias: "Filmado em regiões diversas do Brasil, tudo converge tão harmonicamente que por vezes pensamos estar assistindo a um documentário e não a um sofisticadíssimo filme de ficção, aparentemente primitivo."[46]

Um ano depois, em 1982, é lançado *Manelão, o caçador de orelhas* (35mm/Cor/81´), outro filme com ares de *western*, que se passa também no centro-sul do país. Manelão, um caboclo doente, sem profissão e sem dinheiro, torna-se matador de aluguel contratado por latifundiários da região e conhecido por arrancar a orelha de suas vítimas e entregá-las a quem encomendou suas mortes. Ao tentar se curar de uma doença venérea, Manelão, sem dinheiro,

---

[45] *Ibidem*, p. 73.
[46] RODRIGUES, João Carlos. Aopção ou as rosas da estrada. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). *Op. Cit.*, p. 62.

aceita o trato proposto pelo médico, de matar um desafeto seu. Assim começa sua trajetória de assassinatos, sempre com a motivação da necessidade de sobrevivência. Ruy Gardnier acentua a ausência de glamourização do campo, presente na obra de Candeias, para quem este ambiente, segundo ele, também pode ser tão cruel e impiedoso quanto a cidade:

> ...[em *Manelão*] o campo é filmado de forma impiedosa, naquilo que tem de mais massacrante e individualista, onde a precariedade dos padrões de higiene se reflete na psicologia embrutecida dos personagens, e a câmera, em vez de esconder os recantos menos honoráveis da psicologia humana, vai justamente atrás deles, para melhor demarcar uma observação frequente a respeito da visão de mundo do cineasta: espalhado em todos os lados do mundo, há um único inferno para todos nós.[47]

Em 1983, Candeias lança *A freira e a tortura* (35mm/Cor/85´), uma adaptação da peça *O milagre da cela*, de Jorge Andrade. No filme, uma freira é presa como subversiva por lecionar aos pobres e, na prisão, sofre todo o tipo de agressões, inclusive sexuais, sob a forma de tortura. O delegado, interpretado por David Cardoso, acaba por se apaixonar por ela, devido a sua beleza e resistência diante da tortura imposta. O filme provocou protestos por ter sido quase proibido pela Censura Federal, tornando-se parte das mobilizações para a abertura política no Brasil em fins de ditadura, marcadas, inclusive, para o dia de sua estreia em São Paulo, em fevereiro de 1984. Hernani Heffner comenta a relação deste filme com o contexto brasileiro: "Era a primeira vez que um filme erótico, egresso da Boca do Lixo e realizado por um artista popular, granjeava a simpatia de parcela expressiva da elite política e intelectual, tornando-se mais um símbolo de luta contra o regime."[48] Segundo ele, apesar de não ser um filme propriamente político, há a alusão do abuso de poder realizado pelo estado antidemocrático. Além disso, os aspectos estilísticos que caracterizam a obra de Candeias são salientados por Hernani, com destaque não somente para os recursos narrativos, mas também para o efeito almejado por estes recursos, na composição dos personagens:

> Embora seja seu filme mais linear, estável e "psicológico", ressurgem aqui e ali marcas de estilo (o trabalho com o foco/desfoque, o uso intenso da zoom, as locações precárias, deterioradas, a presença de não-atores, o espaço da periferia urbana, o corte abrupto) e principalmente o tratamento lírico-patético dos deserdados da sorte. Nesse sentido, retoma-se o retrato de grupos que estão ou se colocam à mercê de engrenagens sociais opressoras e sua característica alienação.[49]

---

[47] GARDNIER, Ruy. Manelão, o caçador de orelhas. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). *Op. Cit.*, p. 64.
[48] HEFFNER, Hernani. A freira e a tortura. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). *Op. Cit.*, p. 66.
[49] *Ibidem*, p. 66.

O filme *As bellas da Billings* (35mm/Cor/90´), lançado em 1987, de certa forma, dá continuidade a questões já abordadas em outras obras que têm como palco o ambiente urbano, como *A Margem*, *Aopção* e *Zézero*, em relação à composição dos personagens marginalizados e sua sobrevivência errante na cidade. O filme aborda a perambulação de Jaime, rapaz intelectualizado e de família problemática, pela periferia de São Paulo, em busca de sua mãe e irmãs. No caminho, ele conhece um violeiro, interpretado por Almir Sater, que passa a acompanhá-lo na perambulação, encontrando pelo trajeto uns tantos outros indivíduos marginalizados, que vivem de bicos ou de pequenos golpes. Os dois personagens encontram a mãe e as irmãs de Jaime morando em uma construção abandonada próxima à represa de Guarapiranga (ambas moravam na represa Billings, mas haviam saído dali despejadas) e vivendo da coleta de restos de comida de restaurantes da região. O experimentalismo sonoro, marca de outros filmes de Candeias, como *Zézero*, *O Candinho*, *Meu nome é Tonho* e *A herança*, está também presente em *As bellas*, por meio do uso de ruídos, sons de buzinas e músicas cujas letras possuem papel narrativo. Alessandro Gamo acentua a ressignificação proposta por Candeias nesse filme, em relação ao lixo e à comida descartada:

> A maneira como Candeias representa a relação dos personagens com essa comida cria num primeiro momento um choque que, pela recorrência com que é mostrada, parece buscar no espectador uma superação da abjeção inicial, sugerindo que aquilo que para alguns é lixo, compõe o cotidiano de outras pessoas.[50]

Em 1992 é lançado o filme *O vigilante* (35mm/Cor/77´). Na trama, um violeiro chega a São Paulo vindo do campo e consegue emprego como vigilante em uma empresa. Paralelamente a seu trabalho, ele acaba por utilizar sua função simbólica de protetor para fazer justiça com as próprias mãos, na favela onde mora, assassinando brutalmente um grupo de estupradores que matara uma moça virgem, filha dos donos da casa em que ele aluga seu quarto. O filme apresenta os elementos característicos de outras obras de Candeias, como a favela, a pobreza e a vida miserável, tendo aqui, um acréscimo de violência urbana somente sugerido em outras obras, como *Aopção,* e posto neste filme de forma mais explícita. A brutalidade do estupro e assassinato da moça virgem é vingada com a também brutalidade do assassinato de seus agressores, pelo vigilante, que expõe na rua da favela seus corpos ensanguentados e o líder do bando vestido de noiva. O ciclo da violência é, portanto, sugerido como modo de operação contínuo, uma vez que o vigilante, ao sair da cidade após a chacina praticada, pega um ônibus

[50] GAMO, Alessandro. As bellas da Billings. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). *Op. Cit.*, p. 68.

onde ocorre um assalto, no qual participam crianças armadas. Aqui, novamente, a moral e a justiça confundem-se com o crime e a desesperança.

Dentre outras muitas obras de curta e média-metragem, ficções e documentários, realizadas por Candeias, destaco aqui mais duas: os curtas *A visita do velho senhor* (35mm/P&B/13´), de 1976 e *Senhor Pauer* (35mm/Cor/15´), de 1988. O primeiro, de caráter bastante experimental, foi realizado a partir de um conto gráfico de Poty Lazzarotto, que narra a visita de um homem a uma prostituta. O filme apresenta o encontro do casal num quarto de hotel e estas cenas, de certa forma, têm correspondência com várias outras ao longo da filmografia de Candeias: há cenas de encontros entre homens e mulheres em hotéis em *Aopção*, *Meu nome é Tonho*, e *Manelão*, por exemplo, sempre com um estilo bastante característico, como enquadramentos incomuns, detalhes não convencionais dos corpos e uma poética na composição das imagens que transita entre o erotismo e a crueza. A estranha narração que acompanha todo o curta-metragem é uma espécie de depoimento (possivelmente real) de uma prostituta, que fala das dificuldades de sua vida e das justificativas pelas quais ela recorreu à prostituição, por sobrevivência. A misteriosa mulher da narração fala também de suas 19 tentativas de suicídio, enquanto, ao final do curta, a mulher da imagem é simbolicamente assassinada pelo homem que a visita, que se utiliza de uma navalha para cortar-lhe a garganta e os seios. Ela se levanta após sua suposta morte, numa correspondência com as mortes reais/simbólicas dos personagens de *A Margem*. Segundo Alessandro Gamo, *A visita* circulou, juntamente com *Candinho* e *Zézero*, em esquemas paralelos à censura, sem, portanto, ter sido veiculado nos cinemas: "[*A visita do velho senhor*] Chegou a ser mandado para a Jornada de Cinema na Bahia de 1976, onde foi cogitado para premiação, mas acabou proibido de ser exibido sob o risco de cancelamento de todo o festival."[51]

Alessandro Gamo salienta ainda, algumas características estéticas que identificam este curta-metragem ao estilo de Candeias, como a experimentação sonora e as aproximações de câmera:

> A voz em *off*, principalmente aquela sobre as imagens iniciais da mulher, feita a partir de uma sucessão de músicas adaptadas, exacerba o clima sórdido da cena. As aproximações da câmera e a atenção reservada aos olhares trocados pelos personagens, reforçam de modo fantástico o mutismo da relação dos dois e trabalham a cumplicidade presente no encontro.[52]

---

[51] GAMO, Alessandro. A visita do velho senhor. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). *Op. Cit.*, p. 83.
[52] *Ibidem*, p. 83.

O curta-metragem *Senhor Pauer*, realizado como resultado de uma oficina ministrada por Candeias na Cinemateca de Curitiba, em 1988, possui elementos muito interessantes de composição, que se correspondem com outras obras do cineasta, no que tange à abordagem da marginalidade, mas outros que também são únicos a esta obra, em sua estranheza. Na trama, realizada a partir de um argumento de Valêncio Xavier, um burguês pega carona na carroça de um catador de lixo, devido a uma greve de ônibus, impondo-se com sua pretensa posição social e explorando o catador e sua companheira, ao longo do trajeto. Os pontos turísticos de Curitiba ganham outro ângulo e apresentam aspectos da pobreza presente também no centro da cidade e as atuações passeiam entre a caricatura e o bizarro, a partir da ênfase nas expressões faciais dos personagens e na maquiagem acentuada. O burguês, não contente em explorar o casal que o carrega pela cidade, aproveita-se de um descuido dos dois e vende o carrinho. O catador, sem seu instrumento de trabalho, é confrontado ao final do filme a reagir diante do abuso do burguês. Alessandro Gamo relaciona essa reação com o curta *Candinho*: "Aqui encontramos uma interpretação de Candeias sobre a possibilidade de revolução das classes pobres, semelhante àquela do final de *Candinho*. As proposições e perspectivas sociais são outras, mas a imobilidade persiste."[53]

As correspondências entre a forma como Candeias delineia a ideia de marginalidade em seus filmes e a forma como a cultura marginal se desenvolveu são grandes. Há vários pontos de intersecção que fizeram com que, em alguns casos, ele fosse inserido nela, ou mais precisamente, no conjunto de filmes ligados ao cinema marginal. Essa inserção, por sua vez, é bastante controversa e não alimentada pela maioria dos autores que se debruçaram a pensar a sua obra, bem como a pensar sobre o próprio cinema marginal como suposto movimento cinematográfico, considerando a ausência de um projeto coletivo por parte dos realizadores. Há, porém, uma lacuna quando a obra de Candeias é retirada deste conjunto de filmes a que se atribui o termo *cinema marginal*, pois não há outro lugar para ela nesse meio de classificações. É em busca deste lugar, mesmo que individual, que eu gostaria de seguir, pois utilizo a ideia de marginalidade para pensar sua obra, mas quero identificá-la sob outra chave, quando se trata do universo composto por Candeias em seus filmes. Sua obra, ao apresentar outra percepção do contexto, que não a do deboche e do avacalho, típicos dos filmes associados ao cinema marginal, acaba utilizando-se, a meu ver, de um realismo particular à visão de mundo deste diretor: uma espécie de *realismo marginal*, que produz um forte efeito de real, mas que organiza-o sob parâmetros diversos de tempo e espaço, para transpor ao expectador a

[53] GAMO, Alessandro. Senhor Pauer. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). *Op. Cit.*, p. 84.

experiência de mundo de indivíduos que não possuem espaços para si e não são regidos pelas ordens temporais do mundo do trabalho – uma experiência de mundo marginal; ou uma experiência marginal, de mundo.

A ideia de marginalidade, à qual procuro associar a produção de Candeias, utilizando como base as análises dos dois filmes apresentados neste trabalho, é, portanto, paralela à da cultura marginal. Parafraseando Jairo Ferreira, que atribuiu a Candeias o epíteto de *marginal entre marginais*, quero propor que Candeias desenvolveu, por meio de outra chave narrativa, uma ideia de marginalidade dotada de complexidade sociológica, histórica e política, transpostos na configuração imagética, apresentando um conceito de marginalidade que amarra as ações e intenções dos personagens.

Para tanto, nas próximas páginas apresentarei uma síntese da forma como a cultura marginal foi elaborada, pois as correspondências entre esta cultura e a produção cinematográfica de Candeias partem da mesma base: de um olhar crítico sobre o contexto social, cultural e político que inverteu polarizações, dando destaque à margem, em detrimento do centro, para apontar, sob uma perspectiva inversa, as contradições inerentes ao regime ditatorial que se consolidava.

A ideia de marginalidade acompanhou Candeias por toda sua carreira, apresentando-se, a meu ver, como principal motor conceitual de seus filmes e também, de certa forma, da sua própria personalidade. Em que medida ele assumiu para si e para sua identidade esta posição de *marginal entre marginais*, incorporando-a ao seu discurso e construindo, quem sabe, uma imagem de si na forma de mito, talvez não seja possível saber. Entretanto, acredito que uma tentativa de identificar sua posição na cultura marginal e sua postura como autor que assumiu sua própria precariedade, seja uma importante contribuição para o entendimento da forma como ele concebeu a ideia de marginalidade em sua obra, tão inclassificável e, por vezes, tão enigmática. Seu filme de estreia, *A Margem*, lançado um ano antes da identificação da cultura e do cinema marginais pela crítica, nos fornece indícios da forma como Candeias concebeu sua *imagem marginal* e definiu sua trajetória com ênfase em alguns aspectos que não caracterizaram a cultura marginal de forma geral, mas que podem ter ajudado a edificar essa cultura. A seriedade com a qual optou por apresentar seus temas, de certa forma potencializou a apresentação dos indivíduos marginalizados que colocou na tela. O *realismo marginal* de seus filmes, avessos a fórmulas melodramáticas ou hollywoodianas e, ao mesmo tempo, avessos ao escracho e à ausência de sentido, aspectos tidos como característicos dos filmes relacionados ao cinema marginal, propõe uma aproximação crua com a realidade, intensificando assim, a

conexão entre espectadores e o respectivo contexto histórico e social de cada obra. Esses aspectos, apesar de distanciá-lo da maioria das produções do cinema marginal, o aproximam de outras formas de atuação e expressão de artistas marginais como Hélio Oiticica, por exemplo, como veremos. Desta forma, a marginalidade de Candeias, moldada a partir de aproximações e distanciamentos em relação à cultura marginal, traz em seu cerne algo que permeava o contexto e que se expressou de forma particular em seu trabalho: uma atitude de desviar-se da norma (cinematográfica) para problematizar a anormalidade (no sentido de exclusão ou marginalidade), mas entendendo esse *desviar-se* com certa seriedade, expressa no *realismo marginal* de seu cinema.

A marginalidade de sua obra, portanto, como pretendo defender, pode ser definida de forma mais complexa: está entrelaçada à cultura marginal e ao cinema marginal; é apresentada como um pensamento acerca do que é estar para fora dos espaços sociais atuantes, por meio da estética de seus filmes e de como posiciona seus personagens; porém, não se utiliza de todos os códigos estabelecidos pelo cinema marginal, propondo uma reflexão sobre a existência dos que estão *para fora*, que nega a ironia e volta-se para o realismo, sem eximir-se da experimentação estética, mas também sem assumir para si uma postura didática ou problematizadora. Sua obra cria assim, como quero propor, uma experiência singular para o espectador e, em contrapartida, um registro peculiar de questões sociais que também foram colocadas por outros atores desta cultura, mas que, em seus filmes, ganham uma dimensão poética ressignificada. Deixo, por ora, essa reflexão, para voltar a ela mais adiante com uma tentativa de definição do que é esta *imagem marginal* de Ozualdo Candeias. Antes disso, tratarei de alguns aspectos do que foi a cultura marginal e o que foi o cinema marginal, na tentativa de esboçar em quais características Candeias se distingue e de que forma ele seguiu sua carreira definindo sua marginalidade e a de sua obra para além destas décadas.

## 1.1 A CULTURA MARGINAL

Sobre o ano de 1968, Frederico Coelho põe em destaque uma grande diversidade de eventos ocorridos, que convergem para a temática marginal. Dentre eles, a coluna de Nelson Motta sobre tropicalismo, lançada no jornal *Última Hora*; as gravações do disco *Tropicália ou Panis et circenses*; as vaias a Caetano, Gil e *Os Mutantes*, em show no Festival Internacional da Canção; o show polêmico deste mesmo grupo na boate Sucata com a bandeira *Seja marginal,*

*seja herói*, de Oiticica, em seu cenário[54]; as gravações do filme *Câncer*, de Glauber Rocha, entre outros acontecimentos, culminando com o AI-5, no mês de dezembro, e a prisão e exílio de artistas associados a esta cultura.[55]

Nesse contexto, o artigo da jornalista Marisa Alvarez Lima, publicado na revista *O Cruzeiro*, em 12 de dezembro de 1968, e intitulado *Marginália, arte e cultura na idade da pedrada*, é apontando pelo autor como "uma espécie de *sagração* da ideia de marginalidade no campo cultural brasileiro", à medida que Marisa, segundo ele, "acaba legitimando para leitores da época essa marginália como movimento."[56] No texto, publicado um dia antes da instituição do AI-5, Marisa reuniu depoimentos de 26 artistas que se auto denominaram marginais (mesmo que indiretamente), por meio de pequenos manifestos escritos especialmente para a reportagem e posteriormente compilados.[57] A reportagem, da forma como foi elaborada e pelo teor das mensagens apresentadas, acaba sugerindo uma proposta de unidade que não era de fato real, entre os artistas que a compõem, pois todos participavam de projetos ou áreas independentes entre si (música, cinema, poesia, artes visuais) não estando, portanto, associados em torno da ideia de um movimento. No artigo há nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, Rogério Sganzerla, Glauber Rocha, dentre outros, incluindo Hélio Oiticica, cujo texto foi o único censurado, aparecendo no conjunto unicamente com a inscrição "Blanked". Como observa Coelho, o trecho censurado havia sido reproduzido por Oiticica em uma de suas cartas a Lygia Clark (ela em Paris, ele no Brasil), escrita em 15 de outubro de 1968, meses antes da publicação do artigo. Graças à carta, publicada em livro, podemos ter acesso ao conteúdo censurado, que copio aqui na íntegra, conforme disposto no documento:

> Supra (aboutissement) – a chegada ao *supra-sensorial* é a tomada definitiva da posição à margem. Supramarginalidade – *la vita*, malalindavita, o prazer como realização, vitacopuplacer. Obra? Que é senão gozar? gostozar. Cair de boca no mundo. Cannabilibidinar. Hummm... Sei que estou vivo – é só o que resta – o sabor, salabor, salibidor. A nova era chegou: marginalibidocannabianismo: *l'opera* morreu. Morra a mão de ferro; sentir para o gozo. A palavra, o que se vê, ouve-se, grita-se, cantata-se, catarsis-se; o mundo quer respirar. MARGINetical. A nova cara se

[54] O show foi interrompido e a boate fechada, devido à polêmica provocada pela bandeira. Além disso, o uso da bandeira também apareceu como uma das causas da prisão de Gil e Caetano no mesmo ano, após a edição do AI-5. Vide: SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica**. **Qual é o parangolé? E outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p. 53.

[55] COELHO, Frederico. *Op. Cit.*, p. 192-93.

[56] *Ibidem*, p. 173.

[57] Pude ter contato com a reportagem na íntegra, por ter sido publicada posteriormente em um livro que reúne todo o material escrito por Marisa sobre a Marginália: LIMA, Marisa Alvarez. **Marginália. Arte e cultura na idade da pedrada**. São Paulo: Aeroplano, 2002, p. 99-113.

> descobre, é linda, é o que há séculos estava escondido, sai, ergue-se phalluvaginamente, supuxadamente, ergue-se a fumaça, sauna do novo mundo. A rataria de cima corre – libertá tá tá tá tiro, tara, a bichalouca mexe, mexe, ato gozo termal, sob a saraivada 22, 32, 38, 45, sete meia cinco da noite que chega. Está quente. A mulher se lava. O homem se despe e recomeça.[58]

Numa mistura de referências à ideia de marginalidade derivada de uma espécie de simbiose entre arte e vida (errante), Oiticica dá o tom sobre a forma como vivia/entendia esta postura, na qual a radicalidade seria a única alternativa viável para experimentar a vida, ou expressar-se por meio da arte, de forma plena. No breve manifesto, percebe-se também o caráter experimental da linguagem, por meio da concepção de termos inexistentes, que misturam a ideia de prazer físico e arte. Na mesma carta a Lygia, ele também expressa, de maneira mais informal e menos poética, como entendia sua postura marginal:

> Hoje, recuso-me a qualquer prejuízo de ordem condicionante: faço o que quero e minha tolerância vai a todos os limites, a não ser o da ameaça física direta: manter-se integral é difícil, ainda mais sendo-se marginal: hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação – e para isso preciso ser apenas eu mesmo segundo meu princípio de prazer...[59]

A ênfase à mobilidade das regras, à necessidade de ausência de limites para a criação e, consequentemente, para a vida, dão o tom do discurso que estava sendo construído pelos artistas desta tendência. Mesmo aqueles que não se assumiam como marginais, como Gilberto Gil e Caetano Veloso, também contribuíram para o artigo de Marisa Alvarez com discursos similares, que apresentavam ideias de contestação, aversão às regras e ao *status quo*. Seus textos não falam explicitamente da ideia de marginalidade, mas ambos mencionam uma arte *fora da lei*, ou *antiarte*, corroborando a associação já estabelecida aqui entre a cultura marginal e determinado comportamento avesso a regras:

> (...) No Brasil, na paz, à sombra do *napalm*, não acredito em nenhuma linguagem revolucionária estabelecida. Aprendi a cantar ouvindo o rádio: não me preparei para realizar um trabalho rigoroso na espinha da linguagem; mas a super-vulgaridade, a super-redundância superexposta pode balançar a estrutura toda. Jorge Ben é tão espontâneo, seu canto está **fora da lei**. Jorge Ben me interessa mais que Pasolini.
>
> Caetano Veloso (Grifo meu) [60]

---

[58] FIGUEIREDO, Luciano (Org.). **Lygia Clark, Hélio Oiticica. Cartas. 1964-1974**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p. 55.
[59] *Ibidem*, p. 44.
[60] LIMA. *Op. Cit.*, p. 103.

> Outro dia eu comentava com Caetano e Uali, um amigo da Bahia, e questionava a respeito da minha dúvida com relação às possíveis saídas. Então Caetano disse que talvez a única coisa que nos sirva, agora, como instrumento de reflexão a respeito, seja o pensamento de McLuhan: "O meio é a mensagem". A partir daí, eu diria que a **arte fora da lei**, a **antiarte** ou a superarte são para a arte a única posição em que este pensamento de McLuhan pode ser assumido com uma certa tranquilidade...
>
> Gilberto Gil (Grifo meu)[61]

O termo *fora da lei* também aparece nos textos do jornalista e poeta Torquato Neto (que também usa o termo *marginal* em seu discurso) e do músico José Carlos Capinam:

> Só acredito no **artista fora da lei**, ou por outra: a tradição é chatíssima. É o **marginal** que mantém o arco em permanente tensão, o excêntrico que escandaliza a Hebe, o maluco que horroriza a classe-média-com-pão-e-manteiga, o doido que enfurece as inquisições e a crítica-coalhada de todos os tempos. Estes são os bons, os que mandam a bola pra frente. Me apontem um grande artista bem comportado ou uma arte nova bem compreendida.
>
> Torquato Neto (Grifo meu)[62]

> Diante de tudo e de si mesma, a arte tem que estar **fora da lei**, a criação não pode ser antecipada pelas regras, ou qualquer outra espécie de censura. Quando pensamos no tropicalismo, pensamos em criar um mito crítico maior que todos os mitos brasileiros criados. Pensamos na radicalização de todos eles, a fim de expor tudo, num terreno devastado, mas propício ao novo. Os artistas também portam as suas censuras. E muitas vezes querem experimentar o vôo sem as limitações. Ignorar também é uma manifestação de respeito às leis.
>
> José Carlos Capinam (Grifo meu)[63]

A espontaneidade, a vulgaridade, o descrédito com a linguagem (pseudo)revolucionária quando estabelecida, a arte fora da lei como única forma possível de mensagem, a aversão à tradição, a excentricidade e a radicalidade como (não-)regra, são conceitos mencionados nos breves textos acima e que relacionam-se inevitavelmente à ideia de marginalidade, dando o teor do pensamento sobre a arte, desta geração de artistas. Nestes discursos não há separação entre arte e vida e, portanto, a arte *fora da lei* era realizada pelo artista que se tornava, a partir de então, um *fora da lei*, num sentido abstrato, visto que a maioria fazia parte de uma elite econômica, como Hélio Oiticica e Torquato Neto, por exemplo, mas também num sentido literal, se considerarmos seus exílios para fora do país, diante do receio da prisão e tortura.

A ideia apresentada por Capinam, de que a criação não pode ser antecipada pelas regras, dá a deixa sobre o tom caótico e experimental que guiou a cultura marginal em suas diversas manifestações. A mistura de materiais, a utilização de novos suportes e a negação do naturalismo nas artes visuais; a utilização de influências sonoras diversas, da cultura popular e

---

[61] *Ibidem*, p. 103.
[62] *Ibidem*, p. 104.
[63] *Ibidem*, p. 104.

erudita, ressignificadas na produção musical da Tropicália; a desconstrução da palavra, do verso e a recusa de regras literárias na poesia; a experimentação da linguagem, os filmes de baixo orçamento e o protagonismo dos marginais nos filmes produzidos na *Boca do Lixo*, são exemplos da forma como a cultura marginal se delineou. Não à toa, os protagonistas de muitas das obras eram inspirados em bandidos ou marginais reais, como Cara de Cavalo, o bandido da luz vermelha, ou os indivíduos marginais das obras de Candeias, retirados de suas experiências nas ruas, pois, participar da cultura marginal passou a significar, para alguns artistas, ser marginal (mesmo que metaforicamente, ou culturalmente), numa aproximação entre artistas e o mundo.

Como exemplos desta associação entre estética e tema marginais, realizados por artistas participantes desta corrente, destaco as homenagens feitas por Hélio Oiticica a dois indivíduos marginais em suas obras – os bandidos Cara de Cavalo e Alcir Figueira da Silva – e o personagem protagonista do filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, inspirado livremente na figura do bandido João Acácio Pereira da Costa. De formas diferentes, Oiticica e Sganzerla utilizaram-se da figura do bandido e da ideia de *anti-herói* para problematizar as posições sociais entre o *fora* e o *dentro da lei*, insinuando sutil ou escancaradamente as perguntas: *quem é o verdadeiro bandido* e *quem é o verdadeiro herói?*

As duas primeiras obras de Oiticica que aprestarei a seguir (os Bólides) datam do ano de 1966. Porém, em 1968, Oiticica escreve o texto manifesto a respeito das mesmas, contendo uma boa síntese do pensamento marginal, que associa a representação do bandido com a subversão estética (por meio de uma composição indefinida, que não é tela, mas também não é só objeto ou escultura), para discutir a ideia de anti-herói atribuída aos marginais de suas obras. Neste mesmo ano, Oiticica também apresenta um novo Bólide, desta vez com o rosto de Manoel Moreira, como apresentarei adiante.

Manoel Moreira, o bandido conhecido como Cara de Cavalo, era bicheiro na cidade do Rio de Janeiro, quando, após uma emboscada, foi acusado de assassinar o detetive de polícia Milton Le Cocq, em 29 de agosto de 1964. Para capturar Manoel, foi criada a *Scuderie Le Cocq*, considerada um Esquadrão da Morte, organização paramilitar formada por policiais e que atuava extraoficialmente como um grupo de extermínio. Companheiros do detetive, que juraram vingança pela sua morte, perseguiram Cara de Cavalo até encontrá-lo em Cabo Frio, em 3 de outubro do mesmo ano. Contra Manoel foram disparados mais de 100 tiros de metralhadora, dos quais, 50 o atingiram. Toda a saga de perseguição e morte de Cara de Cavalo, bem como o assassinato anterior do detetive e a participação da *Scuderie* na perseguição do

bandido, foram narrados pelos jornais sensacionalistas da época, com destaque para o *Última Hora*. O jornal, que acompanhava de perto os grupos de extermínio, narrava de forma intensa e detalhada as ações dos esquadrões, quase como numa novela policial, sob a alegação de que estes lutavam para combater o crime, ignorando o fato de que tais grupos fossem tão clandestinos e ilegais, quanto os bandidos que perseguiam.

Hélio Oiticica, amigo de Cara de Cavalo, homenageou-o, em 1966, com o Bólide B33. Na caixa-poema, a imagem de Cara de Cavalo morto, a mesma que havia sido estampada nos jornais, foi gravada, com a seguinte mensagem: "aqui está e ficará! Contemplai seu silêncio heroico."

B33, Bólide Caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo" (1966) (1ª e 2ª figuras); e a imagem de Manoel Moreira morto, divulgada nos jornais.

No texto manifesto há pouco mencionado, escrito por Oiticica e apresentado em 1968 na exposição "O artista brasileiro e iconografia de massa" (MAM/RJ), o artista define a homenagem a Cara de Cavalo (do Bólide B33) como um *momento ético*: "o caso de Cara de Cavalo tornou-se símbolo da opressão social sobre aquele que é marginal – marginal a tudo nessa sociedade..."[64] O título do breve manifesto dá o teor de seu discurso: "O herói anti-herói e o anti-herói anônimo". O herói anti-herói, o bandido Cara de Cavalo, representou, para Oiticica, o símbolo de uma inversão de valores, na qual põe-se em xeque o sentido de sua morte, uma vez que aqueles que o perseguiram, o faziam em nome da ordem, do poder estabelecido e da moralidade, porém, por meio de uma organização paramilitar, clandestina e ilegal. O assassinato sanguinário e desproporcionalmente cruel de Manoel Moreira, a quem não foi concedido julgamento, torna-se, portanto, símbolo das contradições sociais que, por sua vez, provocam uma inversão dos papeis do bandido e do herói. Cara de Cavalo é, para Oiticica, o herói anti-herói, pois representou em sua figura e em sua trajetória, a falência de uma

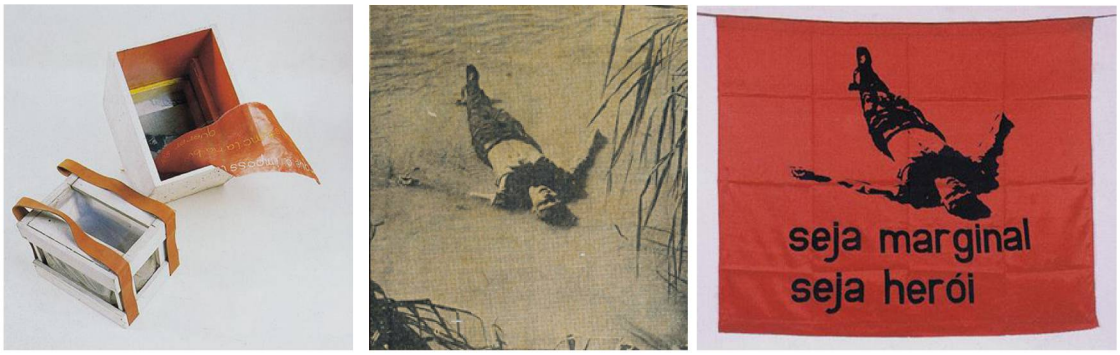
[64] OITICICA, Hélio. O herói anti-herói e o anti-herói anônimo. **Sopro**, nº45, fev./2011, p.14.

possibilidade, para todos, de uma vida fora da marginalidade, bem como, a punição automática que é relegada a estes, pela criminalização de sua existência:

> O que quero mostrar, que originou a razão de ser de uma homenagem, é a maneira pela qual essa sociedade castrou toda possibilidade da sua sobrevivência, como se fora ele uma lepra, um mal incurável – imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa, colaboraram para torná-lo o símbolo **daquele que deve morrer**, e digo mais, **morrer violentamente**, com todo requinte canibalesco. (Grifo do autor)[65]

Manoel Moreira foi morto, portanto, não somente por ser um marginal, mas por representar a ideia de marginalidade, por ser "o símbolo daquele que deve morrer."

Oiticica também se refere, no mesmo texto, a Alcir Figueira da Silva, bandido a quem fez homenagem em duas diferentes obras: o Bólide B44 e a bandeira-poema com os dizeres "Seja Marginal, Seja Herói", que estampava sua imagem morto.




Bólide-caixa 21 B44 (1966); a imagem do cadáver de Alcir Figueira; e a bandeira-poema "Seja marginal, seja herói" (1968).

Alcir Figueira, o anti-herói anônimo, simboliza para Oiticica aquele que morre sem que ninguém se dê conta: o marginal socialmente invisível, cuja morte é previamente justificada pela sua existência errante. Alcir cometeu suicídio após o assalto a um banco, quando se viu alcançado pela polícia. No fundo do bólide-caixa está a imagem de Alcir morto, coberta por uma tela com a inscrição "por que a impossibilidade?" A caixa é coberta por outra, cheia de areia. O poema-bandeira também estampa a fotografia de Alcir, após o suicídio, e propõe a associação entre o marginal e o herói, na inscrição disposta abaixo da imagem. Para Oiticica, o anti-herói anônimo é "aquele que, ao contrário de Cara de Cavalo, morre guardando no anonimato o silêncio terrível dos seus problemas, a sua experiência, seus recalques, sua

[65] *Ibidem*, p. 14.

frustração..."[66] A simbologia do suicídio do marginal representa, portanto, para Oiticica, o símbolo último da impossibilidade de uma reação, da incomunicabilidade, da nulidade de sua existência. Ao encerrar seu texto-manifesto, Oiticica relaciona, por fim, as duas figuras, numa reflexão sobre a marginalidade:

> O certo é que tanto o ídolo, inimigo público nº1, quanto o anônimo são a mesma coisa: a revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto social fixo ("status quo" social). Esta revolta assume, para nós, a qualidade de um exemplo – este exemplo é o da adversidade em relação a um estado social: a denúncia de que há algo de podre, não neles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos.[67]

A revolta visceral e autodestrutiva é posta por Oiticica quase como a única possibilidade de (re)ação diante do *status quo*. O heroicismo dos anti-heróis marginais se dá justamente por meio da resistência autodestrutiva, quase como uma forma de terrorismo, voltado para si mesmo, contra a impossibilidade de inserção social. De certa forma, a postura marginal nas artes também caminhou nessa direção: a assunção de temas banidos, com estéticas controversas, predomínio do *nonsense* e meios de produção precários, representa uma espécie de autodestruição cultural (no sentido de tornar-se alvo de perseguição e censura), que aponta para a impossibilidade de realização da cultura em si, diante da impossibilidade de realização plena da própria sociedade. Rosane Kaminski, ao debater as formas de apropriação das cenas de violência pelas obras artísticas, fala da potência política da arte ao ressignificar as imagens da violência por meio da subversão estética:

> Paradoxalmente, nas artes, a necessária distância ou, nos termos de Rancière, a dessemelhança é conquistada às custas de um jogo de operações que, via de regra, ferem o conforto estético e podem ser discutidas nos termos de uma "violência estética" ou "simbólica", entendida aqui como o tensionamento da linguagem e a subversão dos modos de narrar. Tais recursos são necessários, muitas vezes, para estranhar e desestabilizar o nosso aparelho perceptivo, interferindo nos nossos juízos de valor, e ajudando-nos a sair do nosso "embotamento" diante da ampliação crescente das tecnologias facilitadoras da massificação de opinião. Aí reside a potência política da arte, traduzida como possibilidade de uma "educação do olhar".[68]

Para a autora, a inclusão de relatos ou fotografias de indivíduos marginais por morte violenta nas obras de arte apresenta, além da carga de violência associada à figura objeto da representação, certo grau de violência simbólica associado também à própria obra, devido ao

---

[66] *Ibidem*, p. 15.
[67] *Ibidem*, p. 15.
[68] KAMINSKI, Rosane. **Arte e imprensa: cenas da violência no Brasil.** (2019, no prelo), p. 29.

choque e estranhamento que geram, corroborando para a "problematização do debate político e estético sobre a violência na sociedade brasileira"[69]. No ano de defesa de seu manifesto, 1968, Hélio Oiticica apresenta mais um Bólide sobre Manoel Moreira intitulado "Caracara Cara de Cavalo", com o intuito de propor justamente o enfrentamento simbólico entre público e obra e/ou entre público e o próprio Manoel Moreira, uma vez que seu rosto, inserido no Bólide, foi apresentado em tamanho natural:

B56 Bólide-caixa 24 "Caracara Cara de Cavalo" (1968).

Angela Varela acentua a característica de marginalidade atribuída e trabalhada por Oiticica em suas obras, associando-a também à sua postura política:

> Na produção de Oiticica, o marginal é tomado como alguém situado na margem, não no sentido de demarcar exclusão da sociedade, mas no de uma contraposição ao que é consentido e opressor socialmente. A alusão à marginalidade e à presença de figuras marginais nessa produção operam como oposição ao que é instituído, a modelos de ordem social e política que cerceiam a liberdade comportamental inerente ao sujeito. Em certa medida, são sintomáticas no contexto repressor e ditatorial do Brasil da segunda metade da década de 1960. Não devem, portanto, ser facilmente entendidas como apologias ao "bandido" ou à violência indiscriminada. Antes de tudo, a adoção do ideário da marginalidade por Oiticica indica a defesa da liberdade do indivíduo, de um comportamento livre e transgressor, não consensual.[70]

---

[69] *Ibidem*, p. 29.
[70] LOEB, Angela Varela. Os Bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica. **ARS**, São Paulo, vol.9, nº.17, 2011, p. 67.

Naquele mesmo ano de 1968, Rogério Sganzerla, no filme *O bandido da luz vermelha* (1968), também apresenta os sentimentos de imobilidade e impossibilidade, relacionados à figura do marginal. A referência ao verdadeiro bandido da luz vermelha, João Acácio Pereira da Costa, neste caso, é meramente ilustrativa, pois o bandido de Sganzerla sintetiza essencialmente o marginal e as contradições sociais que o colocam nessa posição. Para além da narração tragicômica inicial, numa simulação de um programa de rádio sensacionalista, já de início há também a fala em voz *over* do bandido, que narra sua trajetória de fracasso, começando pela pergunta: *Quem sou eu?* O tom baixo e arrastado de sua voz, que contrasta de forma gritante com o da narração do rádio, avisa, já nos primeiros minutos do filme, que sua história dera errado, pois ele mesmo nascera para dar errado: *...eu sei que fracassei. Minha mãe tentou me abortar pra "mim" não morrer de fome*. Às margens do Tietê, na mesma favela em que Candeias havia filmado *A Margem* pouco mais de um ano antes, o bandido, ainda na infância, brinca com armas, com outras crianças. Num tom apocalíptico, talvez o mesmo da resistência autodestrutiva que Oiticica havia identificado em seus anti-heróis, o bandido da luz vermelha avisa aos expectadores, ao início do filme, que essa história não tem como dar certo, pois ele nunca se deu bem e que, portanto, só lhe restava avacalhar, já anunciando seu fracasso e, consequentemente, o da própria narrativa: *...eu fracassei, eu sei disso. Eu tinha que avacalhar; um cara assim só tinha que avacalhar pra ver o que saía disso tudo. Era o que eu podia fazer...* Ao final do filme, o bandido de Sganzerla comete suicídio, momentos antes de ser alcançado pela polícia, eletrocutado nas mesmas margens do rio Tietê. Sua trajetória errante e sua morte sem sentido (apresentada no filme de maneira tragicômica), de certa forma nos lembram os dois heróis de Oiticica: o marginal anônimo que nasce fadado ao fracasso e o anti-herói marginal escolhido pela mídia e pelo poder público para ser eliminado como símbolo da possibilidade de morte de todos os outros.

Cenas iniciais de *O bandido da luz vermelha*, na favela do Tietê.

A perseguição final do bandido na favela do Tietê e a pequena ponte de madeira (figura à direita), importante elemento do filme *A Margem*, de Ozualdo Candeias.

O suicídio do bandido, envolvido em cabos de alta tensão.

Edmundo Coelho, em seu estudo sobre criminalidade[71], nos traz dois conceitos que se associam ao discurso de Hélio Oiticica e à forma como a figura do bandido foi utilizada nesse contexto, relacionando a marginalidade e a criminalidade como interdependentes. São eles, a *marginalização da criminalidade*, que "consiste em imputar a certas classes de comportamento, probabilidades elevadas de que venham a ser realizadas pelo tipo de indivíduo socialmente marginal ou marginalizado"[72]; e a *criminalização da marginalidade*, que se dá na medida em que há uma predisposição a se considerar criminoso aquele que é marginal, antes mesmo que tenha cometido algum ato ilícito.

No primeiro caso, são criados socialmente mecanismos pelos quais se tornam altas as probabilidades de que os marginalizados cometam determinados tipos de crimes, ou tipos de comportamentos desviantes e que sejam consequentemente penalizados. Já o segundo atesta a diminuição das chances de que grupos de *status* socioeconômicos mais altos cometam os mesmos crimes ou que sejam penalizados por suas ações ilegais, comumente não consideradas

---

[71] COELHO, Edmundo Campos. A criminalização da marginalidade e a marginalização da criminalidade. In: COELHO, Edmundo Campos. **A Oficina do Diabo e outros estudos sobre criminalidade**. Rio de Janeiro: Record, 2005, pp. 255-288.

[72] *Ibidem*, p. 286.

como crimes, apesar de ilegais. Ou seja, marginaliza-se o crime, à medida que são considerados crimes determinados atos cometidos por marginalizados sociais e criminaliza-se a marginalidade, considerando criminosos os marginais, somente por sê-lo. Desta forma,

> ... não importa muito o que o marginalizado faz ou deixa de fazer, pois, no momento em que ele é estigmatizado como um criminoso potencial, começam a ser acionados os mecanismos legais (polícia, tribunais, júris e autoridades penitenciárias) que farão com que a profecia se auto-realize."[73]

Michel Misse teoriza esta dinâmica quanto à culpabilização do transgressor, quando precede o próprio crime, na qual a busca por identificar no transgressor motivos e razões que o levaram a transgredir transforma-se na enumeração e classificação de comportamentos que tendem a tal ato. Desse modo,

> As nuances da culpabilidade, curiosamente, se invertem. No primeiro caso, era a transgressão que exigia a reparação do transgressor, o que levava ao enfrentamento ou à vingança; no segundo caso, pelo contrário, é a culpabilidade do agente que está em julgamento, e não apenas a transgressão. É um sujeito quem é perseguido racionalmente pela acusação, e não apenas sua transgressão. Sua subjetividade, suas razões e motivos deverão responder pela necessidade ou não de estabelecer suas « tendências », logo, de estabelecê-lo como acusado ou culpado.[74]

Ambos os autores conceituam, portanto, o caminho que encerra o indivíduo marginal em um ciclo fechado: criminaliza-se a marginalidade e esta, por ser crime, é penalizada com a marginalização. De forma similar, a meu ver, opera-se a dinâmica referente aos agentes da cultura marginal: determinadas posturas ou ações, mesmo que não assumidamente ou intencionalmente subversivas, são admitidas como tal, por uma pressuposição relacionada à estética adotada ou ao tema elencado. A partir daí, criminaliza-se essa marginalidade cultural, não do mesmo modo e nem com os mesmos mecanismos que a primeira, mas por meio de sanções, censura, cerceamento dos espaços de produção e circulação, ou até mesmo com prisões e exílio. Sobre esse aspecto, Frederico Coelho aponta que "aqueles que não vincularam diretamente suas ações à ideia de marginalidade sofreram mesmo assim com o clima hostil que estava sendo vivenciado por alguns artistas"[75], dando o exemplo dos músicos tropicalistas. Citando Caetano Veloso e Gilberto Gil, o autor alega que ambos nunca reivindicaram para si e

---

[73] *Ibidem*, p. 286.
[74] MISSE, Michel. **Malandros, marginais e vagabundos e a acumulação social da violência no Rio de Janeiro.** 1999. Tese (Doutorado em Ciências Humanas: Sociologia). Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, p. 57.
[75] COELHO, Frederico. *Op. cit.*, p. 176.

para seus trabalhos a mesma atitude marginal que Hélio Oiticica ou Torquato Neto, tendo, mesmo assim, ironicamente, sido os únicos desse meio a serem presos pela ditadura militar.[76] Este fato salienta a ideia do estigma, da *criminalização da marginalidade*, conforme teoriza Edmundo Coelho, a partir da pressuposição de que determinados comportamentos se encaixariam na premissa de uma postura marginal, sejam eles assumidos ou não, e que, consequentemente, seriam punidos como crimes ou, antes mesmo disso, punidos pela própria opinião pública: "Não foram apenas os artistas, porém, que definiram os 'marginais' daquela época. Em muitos casos, foi a população, a opinião pública e até mesmo o governo militar que transformaram alguns artistas em potenciais marginais."[77]

A inserção de bandidos, do universo de crimes e de indivíduos marginalizados como temas recorrentes nas obras da cultura marginal, se relaciona, portanto, à ideia de se produzir uma arte coerente com as opções de vida destes artistas: se escolheram ou se perceberam a si mesmos como membros de um espectro cultural marginal, não havia sentido em se representar outra coisa que não fosse a vida marginal, pois a arte trata essencialmente da vida. Nesse sentido, cabe aqui uma referência ao estudo de Hobsbawm sobre a história do banditismo. Nele, o autor define a origem do termo *bandido*, que atesta a característica de dubiedade existente entre o pôr-se e ser colocado à margem e que, portanto, se relaciona com esta argumentação: "a palavra bandido provém do italiano *bandito*, que significa um homem 'banido', 'posto para fora da lei' seja por que razão for, ainda que não surpreenda que os proscritos se transformassem facilmente em ladrões."[78] Ou seja, ser posto para fora da lei ou ser banido de uma determinada ordem, constitui-se num caminho de isolamento que define o indivíduo marginal e que associa-o quase que automaticamente (e por meio da origem da própria palavra), ao banditismo. De acordo com Michel Misse, há uma seleção social do que é incluído e do que é excluído e que se apoia na noção de bandido, construída muito por conta de um imaginário social, mas também pelo modo como a figura do bandido é moldada pelas leis, pela polícia e pelas "redes e relações que operam a inclusão/exclusão dos diferentes agentes sociais acusados como desviantes que circulam no conjunto desse submundo em designações que apontam para sua esperada ou possível sujeição criminal."[79] Nesse caminho de isolamento, o estigma e a *criminalização da marginalidade* atuam em sua distinção.

---

[76] *Ibidem*, p. 180.
[77] *Ibidem*, p. 180.
[78] HOBSBAWM, Eric. **Bandidos**. São Paulo: Paz & Terra, 2015, p. 16.
[79] MISSE. *Op. cit.*, p. 47.

Hobsbawm continua sua argumentação definindo as relações de poder que historicamente permitiram e, ao mesmo tempo, coagiram a atuação do banditismo desde as sociedades antigas. Ao resistirem a obedecer, os bandidos puseram-se fora do alcance do poder, criando um poder paralelo que passa a sustentar-se por um tênue equilíbrio entre o fora e o dentro da lei. O desequilíbrio ou a debilidade do poder estabelecido era o que propiciava o potencial do banditismo, que foi, segundo o autor, proporcionalmente mais forte nas sociedades ao longo da história, à medida que o equilíbrio social se mostrasse mais tênue ou frágil: "Como fenômeno de massa (vale dizer, como ação independente de grupos de homens violentos e armados), o banditismo somente ocorria onde o poder era instável, estava ausente ou havia entrado em colapso."[80] Ou seja, a existência do banditismo está diretamente relacionada às contradições sociais, da mesma forma que a figura do bandido social, também identificada por Hobsbawm. Esta figura, definida pelo autor como um tipo social específico, relacionado à rebelião camponesa, é representada pelos indivíduos que fizeram de sua condição de fora da lei, uma forma de protesto contra o poder estabelecido.

De certa forma, portanto, a figura do bandido encerra em si algum grau de subversão, podendo ser associada à do marginal que se posiciona de tal modo para contrapor-se à ordem estabelecida. Nas duas formas de banimento, o indivíduo banido (o bandido), o é porque interfere na engrenagem social e, portanto, é banido, ou porque, em alguma medida, vê-se como um pária social e isola-se, marginaliza-se, assumindo uma postura subversiva na tentativa de criar um ambiente que o represente – uma instância paralela, ou uma nova ordem, em que ele seja tido como indivíduo e que sua liberdade seja considerada. Essa nova ordem também foi culturalmente estabelecida pela cultura marginal, por meio da utilização de procedimentos narrativos diversos, sob novas configurações, que representassem essa instância intermediária na qual a vida do artista marginal, bem como sua expressividade, fosse possível e viável.

## 1.2 CINEMA MARGINAL

O livro *Cinema Marginal Brasileiro*, lançado em 2004 e derivado do projeto *Cinema Marginal e suas Fronteiras*, do Centro Cultural do Banco do Brasil, reúne, além de extenso catálogo das principais obras consideradas marginais, uma série de artigos, redigidos por nomes importantes da pesquisa e produção de cinema no Brasil. No texto de apresentação da coletânea, Eugênio Puppo se refere ao cinema marginal como "um dos mais importantes movimentos

[80] *Ibidem*, p. 18.

cinematográficos brasileiros", a despeito de vários dos textos presentes no livro desmistificarem este cinema como movimento conciso, dando enfoque às filiações desta corrente de filmes em relação à história do cinema no Brasil, considerando as continuidades, referências, tanto quanto as rupturas e, inserindo assim, o cinema marginal numa perspectiva mais ampla.

Para além da oposição clássica Cinema Novo *versus* cinema marginal, os autores dos artigos iniciais (antes da apresentação dos filmes na forma de catálogo) problematizam a grande questão que pauta inevitavelmente todos os que se debruçam a pensar este cinema: a definição do que é essa marginalidade, a dicotomia entre pôr-se ou ser colocado à margem, bem como a assunção ou não, por parte de seus diretores, de uma postura assumidamente avessa ao *mainstream*, características estas que provocaram, ao longo dos anos, questionamentos acerca do título mais adequado a esta corrente. Outro questionamento presente nos textos desta coleção versa sobre a validade deste cinema como um movimento cinematográfico. A busca por expressões individuais e pela experimentação sem regras de estilo pré-determinadas, por parte dos diretores, é um dos pontos que leva a todos, em algum momento, contestarem essa premissa. A multiplicidade de linguagem dos filmes, por sua vez, também interfere na análise dos pesquisadores mais apegados à necessidade de classificações.

Jean-Claude Bernardet inicia a coletânea questionando o termo *marginal*, ao inserir um ponto de interrogação no título de seu artigo: *Cinema Marginal?* Ao citar os cineastas Bressane e Sganzerla, Bernardet alega que ambos discordavam da expressão *Cinema Marginal*, pois, segundo ele, "não faziam um cinema que queria ficar à margem dos circuitos exibidores (...), mas um cinema que, com raras exceções (*O Bandido da Luz Vermelha*), foi marginalizado pelos circuitos – e pela censura."[81] O fato é que, contra ou a favor da vontade dos diretores que são associados a esta corrente, a força do termo sobressaiu-se, muito por conta do filme considerado por muitos seu marco inicial, citado também no mesmo artigo: justamente o filme *A Margem*, de Ozualdo Candeias.

Esta atitude de contrariedade ao termo ou à postura assumidamente marginal nos traz de volta à questão da interdependência entre o *pôr-se* e o *ser colocado* à margem, já discutida anteriormente: assumir, nesse caso, mecanismos precários na produção de filmes, bem como temáticas agressivas, ácidas ou irônicas representou, nesse momento, a assunção da posição marginal e a consequente marginalização das obras, nos circuitos exibidores, contra ou a favor da vontade dos realizadores. Ou seja, a opção não foi necessariamente (mas também pôde ser) por ser marginal – num sentido metafórico e não no da exclusão social propriamente dita –, pois

[81] BERNARDET, Jean-Claude. Cinema marginal? In: PUPPO (Org.). *Op. Cit.*, p. 12.

o não querer ser, por meio da utilização de mecanismos de linguagem que agridem um sistema cultural erudito significou colocar-se e ser colocado à margem concomitantemente, mesmo à revelia, nesse contexto. Nenhum dos diretores do período provavelmente gostaria de ser colocado para fora dos circuitos exibidores, pois destes mecanismos sobrevive o ato de se fazer filmes, porém, não se submeteram ao *status quo* em troca desta posição de privilégio cultural, justamente porque o tema de suas obras era, de forma geral, o não pertencimento. Contentes ou não com o termo *marginal,* que intitula boa parte desta produção independente ou *underground* dos anos 60 e 70, a força do mesmo persiste para além das intenções de seus realizadores, ao meu ver, justamente pela complexidade que engloba a ideia de marginalidade e que foi elaborada pelos próprios participantes desta cultura, a partir das questões que optaram por discutir em suas obras, bem como a partir da forma como optaram por apresentá-las.

Não obstante, Rogério Sganzerla, no artigo de Marisa Alvarez Lima já citado, demonstrou uma postura assumidamente marginal, contrariando, ao menos nesse texto, a afirmação de Bernardet:

> A meu ver não há nenhum motivo de surpresa se o artista moderno for chamado de fora da lei. Genet, Orson Welles, Maiakóvski, Lorca ou Vigo, todos eles esgotaram o tradicional romantismo inerente à condição de artista maldito. Na verdade, esse charme já se esgotou, mas não as condições que nos fazem destruidores de valores dentro de uma sociedade que nos oprime. Eu, por exemplo, me marginalizo para afirmar minha vergonha pelo Brasil de hoje. Posso falar nos diretores que eu respeito e eles estão aí, lutando contra tudo e contra todos tentando fazer seus filmes consequentes. Não nos interessa a lei, nem a ordem estabelecida. Pregamos um cinema bárbaro (...), extravagante e marginalizado...
>
> Rogério Sganzerla[82]

Sua argumentação vai ao encontro da ideia que quero defender aqui: a de que marginalizar-se (culturalmente) é uma opção, mas é também, mais do que isso. Sganzerla fala como se não houvesse alternativa: a postura marginal é, nesse momento, uma escolha de vida, um caminho que se toma e que, só se toma, devido às "condições que nos fazem destruidores de valores dentro da sociedade que nos oprime." O teor de sua fala nos diz que, para ele, não é possível ser outra coisa que não um marginal – para além da postura romantizada do maldito – pois, não sê-lo, representaria a assunção de valores (culturais, sociais) que legitimavam tudo o que se queria negar.

Dadas essas considerações, o artigo de Bernardet também apresenta outro ponto bastante relevante, que é a contestação da inserção da produção cinematográfica brasileira em

---

[82] LIMA. *Op. cit.*, p. 111.

categorias ou movimentos. Desta necessidade de compartimentalização derivam as discussões pouco proveitosas em torno da mítica rivalidade entre marginais e cinemanovistas, bem como as classificações de estilo e características que, sendo de um, não pode ser do outro, ou vice e versa, num jogo de autoria, inventividade, inaugurações e plágios. Para o autor, "tal sistema tem o efeito de promover semelhanças e afinidades entre filmes e diretores, em detrimento de diferenças e particularidades e também de outras afinidades. A perda é evidente, para os filmes e para nós."[83] Nesse sentido, pensar fora desse sistema de categorias é essencial para questionarmos os filmes "em busca de laços que as categorias tradicionais tendem a encobrir."[84]

E é esse o caminho percorrido por ele, ao demostrar, numa lógica não linear, um sistema de heranças e influências que perpassa a produção do cinema brasileiro. Sob essa lógica, é possível pensar, segundo Bernardet, nos temas de *viagem* ou *deslocamento dentro do país*, como temas fundamentais da cultura brasileira, e não somente como característica de estilo específica do cinema marginal, por estarem presentes, guardadas as nuances estilísticas, em diversos momentos de nossa produção cinematográfica. Outra chave temática apresentada pelo autor é a desesperança de personagens à deriva, ou cujas trajetórias se desestruturam, característica presente nos personagens Marcelo, de *O desafio*, Paulo, de *Terra em Transe* (ambos filiados ao Cinema Novo) e também no *Bandido da Luz Vermelha* (já associado ao cinema marginal). A perambulação, outro traço bastante marcante dos filmes marginais já estava presente, como lembra o autor, em *Limite* (1931), de Mário Peixoto, além de figurar no cinema dos anos 50-70, com Rosselini, Godard, Antonioni, entre outros.

Seguindo esta linha argumentativa, Ismail Xavier, em seu artigo publicado no mesmo livro e intitulado *O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90*, indaga-se quanto à validade do termo *marginal* para a designação desta corrente: "Quando se fala em 'cinema marginal' ninguém, ou quase ninguém gosta da etiqueta."[85] O motivo desta insatisfação, segundo o autor, seria o fato de o termo operar uma redução e não dar conta da invenção formal e do teor de experimentação dos filmes incluídos nessa tendência. Xavier cita outras definições já sugeridas em algum momento por críticos e cineastas, como *cinema de invenção* (Jairo Ferreira), *cinema de poesia* (Bressane), *cinema experimental*, *cinema alternativo* ou *underground brasileiro*, para, posteriormente, discutir o quanto a experiência deste cinema é complexa, pois a diferença de estilos é notória, causando quase uma impossibilidade de identificação para além das trajetórias individuais de seus diretores:

---

[83] BERNARDET, Jean-Claude. Cinema marginal? In: PUPPO (Org.). *Op. Cit.*, p. 12.
[84] *Ibidem*, p. 12.
[85] XAVIER, Ismail. O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90. In: PUPPO (Org.). *Op. Cit.*, p. 23-27.

> Quem procura demarcações bem definidas se enreda na diversidade de posturas, para além dos traços comuns de afirmação incisiva de um cinema de orçamento mínimo, sem concessões, autoral, agressivo, apto a chocar pela textura da imagem, pela violência dos gestos e pelo grotesco das feições que aí desfilavam. [86]

Fernão Ramos, em seu clássico estudo sobre o cinema marginal, em contrapartida, dá ênfase na questão da especificidade do cinema marginal como *movimento*, para que sejam entendidas suas nuances e suas particularidades, de forma mais profunda. De todo modo, o autor enfatiza que esta especificidade é exatamente a característica de marginalidade, como veremos adiante. Seu esforço em definir um recorte temporal, com o qual os autores há pouco citados também concordam, recorte este que vai de 1968 a 1973, se dá pela justificativa de propor uma ancoragem entre este cinema e o contexto, talvez, vendo aí, uma chave para o entendimento desta organicidade caótica que o forma. Alega o autor que, quando diluído de forma dispersa no tempo, ou quando confundido com o cinema experimental ou independente, "o Cinema Marginal perde sua especificidade histórica e principalmente sua riqueza que é realçada num cotejamento mais próximo com o momento histórico crítico, e talvez por isso mesmo tão rico, em que foi situada acima sua produção mais significativa."[87]

Mesmo assumindo que a caracterização deste cinema como movimento seja problemática, Ramos acredita "existir uma organicidade igual ou maior ao seu ponto de referência e também de partida: o Cinema Novo."[88] Para o autor, essa organicidade se realiza justamente na forma como este cinema assume a marginalidade, invertendo sua polaridade: de traço negativo, passa a ser valorada, tornando-se o tema central das obras, não sendo, porém, essa característica específica do cinema, mas sim da cultura marginal de forma geral, conforme atesta Frederico Coelho. A assunção dessa marginalidade e a mudança de valor a que lhe é atribuída, advêm do abandono total, por parte destes autores, de uma função conscientizadora, antes presente no Cinema Novo. Sem didatismos, os cineastas marginais assumiram o caos como tema e a ausência de ordem como premissa, desvinculando-se das expectativas que seriam geradas pela necessidade de conscientização do público, caso fosse esse o objetivo.

De toda forma, Ramos aponta os cinemanovistas como iniciadores do processo de ruptura do ciclo produção-exibição, devido ao aprofundamento da *política do autor*. Colocando-se livres das expectativas em relação ao estágio de exibição, os cinemanovistas

---

[86] *Ibidem*, p. 23.
[87] RAMOS, *Op. Cit.*, p. 13.
[88] *Ibidem*, p.13-14.

queriam também libertar-se do processo de valoração da mercadoria fílmica.[89] O preço pago, segundo o autor, foi justamente a interrupção de um processo fundamental para o movimento: atingir o público com uma mensagem política – a concretização da intervenção na realidade. À medida que, na perspectiva dos cinemanovistas, a essência do movimento era a intervenção, de fato, na sociedade, com vistas à transformação, promover esta mudança somente seria possível com a desvinculação do processo de produção-exibição, o que significa que o tema e a estética dos filmes não se submeteriam à condição de lucratividade da indústria cinematográfica. Paradoxalmente, a desvinculação desse processo resultou na não preocupação com os códigos de entendimento das obras, por parte dos realizadores, provocando um fosso entre autores e público. A questão central apontada por Ramos é que, como os cineastas nomeados marginais não tinham a mesma proposta conscientizadora, não tinham também a necessidade prévia de aceitação do público, como projeto. Assim, livres de possíveis expectativas, os marginais navegaram por escolhas formais sem regras pré-determinadas que os guiassem conceitualmente e sem que a não aceitação do público representasse um fracasso, pois, não há fracasso em relação ao que não foi almejado. Voltando à questão da valoração da marginalidade, portanto, o argumento de Fernão Ramos é que, uma vez que o Cinema Novo não aceitou a condição de marginalidade que lhe foi relegada, com a rejeição do público, porque seu intuito e sua razão de ser eram a comunicação e a conscientização, este cinema teve de lidar com o fracasso em alguma medida, enquanto que, para o cinema marginal, a assunção da marginalidade foi uma escolha de trajeto, mesmo sob a alegada justificativa de que não havia outra escolha possível. Nesse sentido, independente da inclusão ou não destes filmes no espectro de um movimento cinematográfico (nesse caso, não organizado), concordo com Ramos sobre a organicidade deste cinema, baseada na valoração da marginalidade e na consequente desvalorização das expectativas do público e de um projeto conscientizador (coletivo ou individual).

> A obra de arte passa a ser elaborada (...) sem que esteja no horizonte sua veiculação. A estrutura excludente da sociedade faz com que o cineasta marginal dê as costas para a exibição de sua obra, na medida em que esta exibição distante não aparece como uma realidade tangível, interagindo, assim, na feitura da obra.[90]

Daí a fragmentação das narrativas, a ausência de sentido claro para as ações dos personagens, as atuações estranhamente deslocadas e não naturalistas, o abuso da ironia, da violência, ou do *nonsense*. Ismail Xavier fala em "estruturas de agressão" efetuadas pelos

[89] *Ibidem*, p. 19.
[90] *Ibidem*, p. 30.

cineastas relacionados ao cinema marginal, no qual ele insere Ozualdo Candeias, ao lado de Júlio Bressane, Andrea Tonacci, Carlos Reichenbach, Neville D'Almeida, entre outros. Despreocupados com o pretenso diálogo com o público, tais cineastas "assumem um papel profanador no espaço da cultura; rompem o 'contrato' com a plateia e recusam mandatos de uma esquerda pensante, tomando a agressão como um princípio formal da arte em tempos sombrios."[91] Tais estruturas de agressão operam, por exemplo, a meu ver, na violência gratuita dos bandidos de *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1969), que roubam e matam aparentemente sem causa, inseridos numa narrativa também ausente de sentido; ou também na completa desorganização narrativa de *Orgia, ou o home que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970), cujos personagens alegóricos andam em busca do Brasil, num bizarro conjunto de tipos sociais decadentes, maltrapilhos ou loucos, que acabam tal procura num cemitério; ou então na brutalidade *nonsense* de *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969), travestida numa ficção dentro da ficção (o filme que se passa dentro do filme e no qual um pai mata sua esposa e seu filho pequeno) como forma de contestar o absurdo que era a realidade.

Claramente, todas essas características têm evidente correspondência com o contexto social e político e disso quem fala com propriedade é Inácio Araújo, em breve artigo no livro já citado *Cinema marginal brasileiro.* Inácio inicia seu artigo com o mesmo argumento que constitui a tônica desta publicação: o de que os filmes marginais não compõem um estilo, nem uma corrente, sendo, no entanto, "um documento amplo sobre uma época e um estado de espírito."[92] Seu discurso apresenta pontos em comum com as falas de outros atores da cultura marginal, apresentadas na segunda parte deste capítulo. A inevitabilidade, por parte destes cineastas, na assunção da marginalidade como mote e, mais do que isso, como forma de reflexão sobre o mundo, é o argumento utilizado por ele, colocando assim, a ideia de marginalidade como eixo central destas obras, mesmo que díspares na forma e estilo com os quais a apresentam:

> O cinema era, como as putas, um renegado do Brasil Grande. Seu mundo não era o da beleza, mas o da agonia, da dor, e o da petulância. Já não se desprezava apenas o passado, mas também o presente. O bem-feito, a gramática ajeitada, a luz bem composta não queriam dizer muita coisa. O cinema não era uma arte, e sim uma guerrilha contra o bom gosto, contra o mundo estabelecido, as pessoas bem em sua pele. Não se compreendia o que esses filmes queriam dizer? Mas, se vivíamos em um mundo opaco, por que haveriam os filmes de dizer as coisas claramente?[93]

---

[91] XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz & Terra, 2001, p. 17-18.
[92] ARAÚJO, Inácio. No meio da tempestade. PUPPO (Org.). *Op. Cit.*, p. 27.
[93] *Ibidem*, p. 28.

Para Inácio Araújo, "criou-se um abismo entre o real e o desejado. Ninguém deixou de sair à rua, mas agora saía com pavor. Ninguém deixou de querer compreender o mundo, mas tinha-se a sensação de que essa compreensão era perfeitamente inútil."[94] Contra esta instabilidade, recorreu-se à revolta individual, à revolta sem projeto, sem expectativas lançadas ao público, sem esperança de compreensão das narrativas, pois as mesmas foram gestadas tendo como modelo uma sociedade que não se compreendia a priori. A assunção da marginalidade como escolha conceitual, portanto, se relaciona a uma tentativa de reflexão ou de resposta a essa realidade instável. Daí a ausência de limites representativos e a consequente multiplicidade de propostas de leitura sobre essa realidade, presentes no cinema marginal, e que fazem com que este não seja reconhecido por vezes como um movimento conciso. Contra a possibilidade de prisão iminente, representada pela inconstância dos parâmetros normativos jurídicos, a cultura marginal e o cinema marginal desprenderam-se de todas as regras, fazendo do caos a sua estética.

## 1.3 CANDEIAS, AUTOR MARGINAL

Ozualdo Ribeiro Candeias nasceu em algum lugar, perto de Campo Grande, a caminho de Cuiabá, ou mesmo "para os lados" de Cajubi, em São Paulo, como ele conta em depoimento em livro em sua homenagem[95]. Foi registrado em 1922, em Cajubi, mas alega ter nascido antes, não se sabe quando. Em sua infância viveu no interior de São Paulo e depois foi para a capital, onde morou na região do Brás, em Vila Mariana, Ipiranga e depois na cidade de Marília. De lá foi com a família para o Mato Grosso, depois para São Paulo e novamente para o Mato Grosso.

Quando deu início à função de caminhoneiro, na década de 1950, Candeias já havia trabalhado como operário, motorista e *office boy*, tentado curso técnico de perito, servido o exército no Mato Grosso, morado no Rio de Janeiro e ido para Recife após um curso de infantaria. Em Recife também fez curso para técnico em administração e outro de mecânica, e serviu a Aeronáutica, durante a Segunda Guerra. De lá, foi para o Rio e voltou para São Paulo, quando entrou para a prefeitura e comprou seu caminhão. Fazia entregas paralelamente ao trabalho de fiscalização de obras municipais, por meio do qual percorreu inúmeros lugares da cidade de São Paulo, inclusive periferias. As viagens paralelas eram para o Rio de Janeiro, Paraná, Mato Grosso, entre outros locais, para os quais ele transportava desde galões de

[94] *Ibidem*, p. 27.
[95] ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). *Op. Cit.*, p. 15.

oxigênio até materiais de construção e verduras. Casou-se pela primeira vez e, até então, não havia trabalhado com cinema.

Em suas andanças como caminhoneiro, Candeias comprou uma pequena câmera para registrar discos voadores. Desse primeiro contato, interessou-se pela técnica cinematográfica, adquiriu livros e assistiu a filmes brasileiros, segundo ele, por engajamento. Realizou algumas filmagens, trocou de câmera, comprou projetor e começo sua experiência profissional com o pequeno documentário *Tambaú, cidade dos milagres*, nos moldes de um cinejornal. Frequentou o Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo, seu primeiro curso profissional na área cinematográfica. Durante o curso, Candeias ainda trabalhava na prefeitura de São Paulo e também com seu caminhão. Paralelamente, envolveu-se em trabalhos como cinegrafista e fotógrafo para cinejornais por todo o Brasil[96].

Já de início é possível se pensar na relação entre a sua trajetória e a de seus personagens. Assim como os indivíduos sem destino e sem lugar que ele apresenta em suas narrativas, Candeias não sabia ao certo de onde veio. Seja esta alegação mítica ou verdadeira, o fato é que ele se via como alguém sem origem definida. Sua vida itinerante, de mudanças constantes, por sua vez, encontra paralelo nos caminhos incertos percorridos por seus personagens, de modo que a questão acerca da indefinição de seus destinos nos remete, talvez, em última instância, a ele mesmo. Miguel de Almeida, na *Folha de São Paulo*, destaca a característica itinerante de sua biografia: "Os filmes de Candeias trazem um retrato do Brasil realizado por um viajante, feito pelos olhos de um aventureiro. Sempre envolvido com personagens malsucedidos, deserdados, as histórias contam lendas, acontecimentos comuns ao sertão brasileiro, à periferia das grandes metrópoles."[97]

Exemplos de origens e destinos incertos de seus personagens não faltam no conjunto de sua obra: a origem indeterminada dos indivíduos de *A Margem*, que simplesmente encontram-se na beira do rio, ao início do filme e o destino também desconhecido dos mesmos, ao deixarem o rio, ao final, na barca, não se sabe para onde; a origem errante de Tonho, que foi roubado de seus pais por ciganos e que também os abandona, seguindo para sua cidade natal (não se sabe se por projeto ou por coincidência), onde encontra sua irmã, mas que, ao final, também segue seu rumo, indefinido; a origem misteriosa das personagens de *Aopção*, das quais só sabemos a respeito de uma, cortadora de cana, que abandona tudo para seguir sem rumo pelas estradas e o

---

[96] Segundo ele, trabalhou para os seguintes cinejornais: *Worl Press*, Bandeirantes na Tela, Notícias Catarinenses e Campos Filmes. ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). *Op. Cit.*, p. 18.

[97] ALMEIDA, Miguel de. Um cineasta com os olhos nas ruas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20/12/81, p. 54.

destino incerto de todas as que chegam a São Paulo, ou das que não chegam e que ficaram pelo caminho, seguindo não se sabe para onde.

De todo modo, mesmo para os personagens cujas origens e destinos nos são apresentados, nem um nem outro ponto de seu trajeto representam uma modificação de sua condição: Zézero e Candinho, que vão do campo à cidade e de volta ao campo, não encontram em nenhum destes espaços o contentamento ou o sentido que procuram, permanecendo perdidos ao final dos filmes; em *Tambaú*, a peregrinação dos devotos, bem como a sua fé no padre Donizetti não modificam, de fato, sua miséria, fazendo com que os mesmos retornem às suas origens somente com a mesma esperança que levaram para lá e, na maioria dos casos, com menos recursos financeiros que antes; em *Senhor Pauer*, a perambulação do casal de catadores serve de afirmação à pretensa superioridade moral e financeira do burguês, uma vez que esse passa a decidir o destino dos dois e, portanto, seu trajeto não os guia para nenhum tipo de resolução, reforçando, pelo contrário, sua condição marginal.

Ao início do capítulo, mencionei a ideia de marginalidade como guia da obra de Candeias, tendo servido como uma espécie de motor conceitual de seus filmes. Paralelamente ao surgimento da cultura marginal, Candeias aponta, em 1967, uma maneira bastante peculiar de apresentar o mundo, no universo diegético composto por ele em *A Margem*. Assim como a cultura marginal pôs em destaque os indivíduos *outsiders*, no foco de suas narrativas ficcionais a partir de então, estarão os indivíduos marginais, vivendo ou subsistindo em ambientes regidos por uma lógica diferente dos espaços. Candeias coloca os marginais em seus filmes em universos quase que paralelos, como se a composição narrativa fosse formulada para apresentar um mundo novo, sob o olhar do marginal: um olhar de dentro, de quem está para fora, compondo, desse modo, a ideia de *imagem marginal* que quero propor.

Não à toa, ele mesmo foi alguém que estava *para fora* no circuito cinematográfico. Um caminhoneiro que iniciou sua carreira no cinema por volta dos quarenta anos de idade, tendo origem humilde e passado por inúmeros lugares e ocupado inúmeras funções, viu, talvez, na apresentação de novos mundos, possibilidades de entendimento de sua própria realidade. A utilização dos procedimentos narrativos converge, em sua obra, para a apresentação deste mundo marginal, de dentro para fora, de forma que os universos diegéticos criados por ele sigam outra lógica espaço-temporal, que não uma simulação da nossa realidade, desorientando assim o espectador, pois este não reconhece as referências apresentadas. Paradoxalmente, há em sua obra uma ancoragem com a realidade, devido ao tom documental que adota, responsável por, ao mesmo tempo, inserir o espectador num universo desorientador, que é similar, em

aparência, ao nosso mundo, mas que apresenta experiências inusitadas ou até mesmo surreais, às vezes não tão facilmente reconhecíveis por nós. Sobre *Zézero*, Joana Fomm, em reportagem veiculada na *Folha de São Paulo*, em 1977, diz que "o filme, embora ficção, é o mais correto documentário sobre a vida de um homem do interior que vem em busca do sucesso na Capital e, distante de suas raízes, vira um homem-bicho, presa fácil das promessas do consumo, dos abusos patronais, do sonho capitalista."[98] Já em *A visita do velho senhor*, por exemplo, o depoimento em voz *over*, desoladamente real e documental, de uma desconhecida que fala das agruras da vida de prostituição, é confrontado com as imagens da personagem que recebe o misterioso homem no quarto de hotel (ou em seu quarto). Ele, que carrega nas mãos uma navalha, aparentemente (ou realmente) assassina a prostituta ao final do encontro. Ela aparece morta e ensanguentada em cima da cama enquanto ele lava sua navalha numa bacia. Porém, quando o homem, já vestido, deixa o quarto, a moça, ainda ensanguentada, está de pé na despedida, talvez numa alusão às 19 tentativas (frustradas) de suicídio relatadas pela prostituta da gravação que acompanha o filme e também, inevitavelmente, numa alusão aos mortos de *A Margem*, que também se levantam.

A prostituta morta na cama e ela, ao final, na "despedida". *A visita do velho senhor* (1976).

O universo composto em seus filmes apresenta como habituais situações absolutamente precárias e insalubres, que, para os marginais, compõem momentos naturais de seu cotidiano: em *As bellas da Billings*, uma moradora de rua, amiga de Jaime, pede esmolas expondo um grave machucado na perna; Jaime, ao perguntar a ela por que ela não trata o machucado, a moça responde que, se melhorar, não conseguirá o dinheiro das esmolas para seu companheiro (um deficiente físico); em outras cenas, a mãe de Jaime insiste sempre para que suas filhas ofereçam comida às visitas, numa clara alusão a uma hospitalidade burguesa, sendo, porém, a comida

[98] FOMM, Joana. O caso Zézero. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 abr. 1977, p. 15.

servida, de restos de restaurantes. No filme, tudo acontece como se nada de estranho estivesse acontecendo: a expressão de naturalidade dos personagens diante do almoço servido de restos, do qual todos comem com as mãos; ou a simulação de um jantar de gala ao final do filme, no qual casais dançam tango, em trajes de festa, também com restos de comida como banquete do evento, são exemplos de momentos em *As bellas*, nos quais é justamente a naturalidade dos personagens que compõe a estranheza das cenas.

A amiga de Jaime e detalhe da ferida de sua perna em *As bellas da Billings* (1987).

O almoço de restos, servido aos convidados e o personagem de Jaime comendo com as mãos, em *As bellas da Billings* (1987).

Os restos de comida servidos na festa e o tango dos convidados, em *As bellas da Billings* (1987).

Em *Meu nome é Tonho*, o contraste entre a crueldade dos assassinatos promovidos pelo bando de Manelão e as constantes e estranhas gargalhadas que nestes e em outros momentos quase que substituem as falas no filme, dão também um tom, mesmo que excêntrico, de naturalidade em relação à crueldade das mortes, aos saques e aos sequestros das mulheres. Estas, por sua vez, logo que sequestradas pelo bando e depositadas num bordel, assumem posturas diversas, num misto de indignação e comodidade, por vezes até reproduzindo um comportamento romântico e ciumento em relação à figura de Manelão, seu algoz.

Comportamentos inusitados, expressões faciais não convencionais, atitudes inesperadas diante das dificuldades impostas, soluções excêntricas para problemas derivados da pobreza, são detalhes da composição dos personagens que contribuem para a criação de uma atmosfera peculiar nos filmes de Candeias, fazendo com que estes tomassem caminho paralelo ao do conjunto de filmes marginais do período. A ausência de escracho e ironia mudam o tom dos acontecimentos narrados, ancorando-os em realidades possíveis e reconhecíveis, mesmo que nunca experimentadas pelo espectador. Não obstante, mesmo ancorados em realidades possíveis, esses acontecimentos são compostos nos filmes de forma estranhamente deslocada, desconfortável, e por vezes excêntrica, provocando uma percepção singular por parte de quem os observa. Para Joana Fomm, "Ozualdo Candeias é um diretor que ocupa um lugar único no cinema brasileiro. Totalmente desfiliado de quaisquer correntes, Candeias mantém uma fidelidade absoluta a si mesmo."[99]

Fernão Ramos, que na década de 1980 identificou distâncias fundamentais entre *A Margem* e a estética que apareceria posteriormente nas obras do grupo marginal, aponta como traço principal neste filme, "a ausência da dimensão irônica da curtição/avacalho e, principalmente, a busca do sublime dentro do abjeto"[100], esta última, característica inexistente no cinema marginal que se desenvolveria a seguir. O sublime no abjeto, ou a beleza ou poesia na marginalidade, são traços que acompanharão Candeias em suas obras e que delineiam sua carreira de forma paralela. Acerca de seu estilo particular, Bernardo Carvalho infere que, em *A Margem*, "a miséria adquire uma elegância e uma altivez própria (ainda que trágica) eliminando o olhar paternalista, ao qual esteve sujeita boa parte do Cinema Novo."[101] Carvalho acrescenta, em seguida, que

---

[99] *Ibidem*, p. 15.
[100] RAMOS. *Op. Cit.*, p. 87.
[101] CARVALHO, Bernardo. Nos tempos do bangue-bangue. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22/07/87, Ilustrada, p. 25.

> Em "A Margem", Ozualdo Candeias ensina não somente a fazer um filme com poucos recursos (com ele, inaugurou-se a dimensão artística da produção da Boca do Lixo), como a fazer um grande filme a partir de uma realidade miserável, tendo em relação a ela um olhar puramente estético e "político" nesse sentido.[102]

Em publicação recente, Ramos, por sua vez, salienta que a posição de Ozualdo Candeias diante do cinema marginal (posição em que ele também coloca José Mojica Marins), consiste mais numa posição de influência do que de pertencimento. Sobre o filme *A Margem*, Ramos diz o seguinte:

> Na balança das dicotomias que atravessam os filmes contemporâneos ao Cinema Marginal, ele fica de fora, apesar de inspirar pela potência de sua narrativa singular, retorcida pelo império do afeto. Grudada na intensidade muda do mundo, a estilística de Candeias estoura as articulações da amarra clássica, estampando outro tipo de poesia.[103]

Esse "outro tipo de poesia" trabalha de forma singular com a ideia de marginalidade, como quero propor, e deriva de um caminho tomado por Candeias que, ao mesmo tempo em que serviu de influência para os filmes marginais do período, desenvolveu-se de outra forma, numa linha poética que também pode ser observada nas obras subsequentes desse diretor. Candeias transforma, com suas imagens, o abjeto em sublime, atribuindo beleza poética à existência errante de indivíduos marginais. Em reportagem na *Folha da Tarde*, em 1968, fala-se de um tom surrealista, a respeito do filme *A Margem*: "A margem é uma espécie de surrealismo primitivo, um filme em que as coisas sucedem como num sonho, e pesadelo, mas dosado de um inegável sentido lírico."[104]

As imagens que produziu, ancoradas em situações tão reais e igualmente cruéis, são compostas sob lógicas avessas ao nosso entendimento, na maioria dos casos, pois quase ninguém conseguiria entender como natural comer restos misturados, de comida que viraria lixo, por exemplo, ou a naturalidade com que mulheres lidam com o abuso ou a sujeição de seus corpos, quando marginalizadas. Sobre a influência do filme *A Margem* na geração marginal que se seguiu, Bernardo Carvalho, em matéria da *Folha*, de 1987, fala da relação do filme com "Limite", de Mário Peixoto:

---

[102] *Ibidem*, p. 25.
[103] RAMOS, Fernão. Cinema novo/Cinema marginal, entre curtição e exasperação. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila. (Orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**. Vol. 2. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 198.
[104] Margem para muita polêmica. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10/05/68, Folha da tarde, p. 7.

> Muitos veem o filme "Limite" (1930), de Mário Peixoto, como a gênese ou a influência mais direta do cinema marginal brasileiro. O certo é que, ao desencadear esse novo ciclo em meados dos anos 60, o cineasta Ozualdo Candeias realizou, consciente ou inconscientemente, uma ponte com o filme de Peixoto. Em "A Margem", ao invés da paródia e do humor que caracterizariam um pouco mais tarde o "udigrudi", o que se vê é um filme extremamente seco e misterioso. Os personagens são seres que habitam as ruínas e as favelas das margens (de um rio, mas também no sentido figurado), na periferia de São Paulo. A margem funciona como espaço-limite, onde a beleza mais pura toca a mais extrema podridão, sendo que as duas coexistem sem que uma anule a outra.[105]

Na reportagem intitulada "Flagrantes de uma estética bizarra", veiculada na *Folha*, em 1984, Miguel de Almeida comenta as peculiaridades na forma como Candeias apresenta seus personagens diante do mundo:

> O esperto Candeias não faz dos personagens das ruas um protótipo de beleza, na linha de um realismo socialista, e sim extrai uma sintaxe particular para ser renovada. Busca outros parâmetros, limites, que não os habituais, aqueles que norteiam avaliações de uma classe manifestamente ligada ao Poder. Ao introduzir, outros elementos estéticos reinformados e sintonizados com o mundo cultural, ele rompe um condicionamento de ideias, de avaliações, forçando os demais criadores a repensarem estéreis posicionamentos.[106]

O comportamento inusitado de seus personagens, acompanhado pela também inusitada movimentação de câmera e composição das cenas, criam atmosferas muitas vezes similares ao delírio, em seus filmes, apresentando paralelamente questões humanas de profundidade bastante realista. Em *Zézero*, por exemplo, a cena em que ele, sem dinheiro, força o sexo com uma mulher, é dublada com grunhidos de animais (possivelmente cachorros), que simulam o tom animalesco do ato sem consentimento. Em *O Candinho*, uma mulher que perambula pela favela onde ele se encontra, prostitui-se em uma construção abandonada e em ruínas. A banalidade com que a cena é apresentada e a expressão de tédio da personagem contrapõem-se à crueza da situação. Durante o ato, ela acende um cigarro e lhe diz "vai logo!"; ao final, o homem vai embora e ela limpa suas partes íntimas com um jornal francês que pega do chão. Em *O vigilante*, por outro lado, a cena de estupro e assassinato da moça virgem, que sonhava em se casar, é apresentada de forma violenta, com ênfase na diversão que o ato proporciona aos membros da gangue que matam a personagem. Simbolicamente, quando o vigilante executa sua vingança, matando os três assassinos, veste o líder da gangue com um vestido de noiva, pintando-lhe as unhas e maquiando seu rosto de forma similar à maquiagem usada pela virgem,

---

[105] CARVALHO, Bernardo. *Op. cit.*, p. 25.
[106] ALMEIDA, Miguel de. Flagrantes de uma estética bizarra. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 01/06/84, Ilustrada, p. 46.

quando morta. O vigilante deposita os três mortos abraçados num ponto de ônibus da cidade e os três corpos são vistos pela mãe da moça assassinada, que, vestida de preto, dá gargalhadas descontroladas que logo se transformam em um choro descomedido. Sobre a significação da morte na obra de Candeias, Arthur Autran fala de uma espécie de niilismo crescente, que anula progressivamente as possibilidades de redenção:

> Uma última questão seria a persistência de um certo niilismo nos seus filmes, se em *A Margem* a morte apresenta-se como uma possibilidade de redenção na continuidade de sua obra ela aparecerá mas sem este caráter, após A Margem a morte apenas dá fim ao sofrimento e nada mais, desaparecendo a visão metafísica.[107]

A cena de violência sexual em *Zézero* (1974), à esquerda e o tédio da prostituta durante o programa, em *O Candinho* (1976), à direita.

O estupro e assassinato brutais da moça virgem em *O vigilante* (1992).

[107] AUTRAN, Arthur. **Os descaminhos do cinema**. Observação para uma trajetória do cinema marginal. Paupéria Revista de Cinema, São Paulo, Ano 1, nº 1, ago 1991, p. 21.

Os assassinos mortos expostos no ponto de ônibus e a mãe da vítima num misto de alegria e desespero, em *O vigilante* (1992).

A violência e a crueldade também são traços marcantes de seus filmes, aparecendo de forma mais sutil e velada em *Aopção*, por exemplo, por meio das capas de jornais em que as personagens quase desconhecidas aparecem assassinadas de forma bruta, ou nas cenas que sugerem abusos sexuais das mesmas, realizados pelos homens que as tomam como objeto pelo caminho das estradas; ou também de forma explícita e até mórbida, em *Meu nome é Tonho*, por exemplo, quando o bando de Manelão chacina a todos os que estão pelo caminho das fazendas que toma posse, promovendo um rastro de corpos ensanguentados abandonados pela estrada de chão, que logo são removidos por seus capangas e amontoados em um carro de boi. Por onde passa o carro que carrega os corpos, uma criança reconhece seu pai no meio dos moribundos e corre em direção a ele, pegando seu braço e tentando puxar seu corpo morto para fora, sendo impedida pelo bando. Toda a cena é ao mesmo tempo poética e chocante, pelo teor de crueldade explícita que apresenta e pela impressão de tempo que transmite, diante da vagareza com que anda o carro puxado pelos bois, embalado pela música melancólica tocada ao violão, enquanto a câmera enfatiza o conjunto de mortos com suas cabeças caídas para fora da carroça. Em crítica publicada na revista *Ensaio*, em 1971, fala-se da crueldade e do primitivismo presentes em *Meu nome é Tonho*:

> Não há luta entre o Bem e o Mal, é tudo devastado ironicamente, despertando o que há de primitivo, ou pelo menos instintivo no espectador. Mas Ozualdo Candeias, ao revelar esse caos, não é menos poeta que em seu primeiro filme, A Margem, – o seu cinema é sua maneira cruel de fazer poesia.[108]

[108] Cinema em crise. **Ensaio/CAASO**, São Carlos, USP, 1971.

O menino correndo atrás do cadáver do pai e os corpos empilhados no carro de bois em *Meu nome é Tonho* (1969).

Além das representações da morte em si, cenas de abandono e desilusão são também recorrentes em sua obra, remetendo a situações comuns, mas com carga poética marcante: em *A Margem*, a caminhada sombria e desolada de Ponciana com seu vestido de noiva sujo de lama na barra, em direção à igreja em ruínas à espera de seu noivo, que nunca chega, e sua morte decorrente da tristeza e do abandono; em *As bellas da Billings*, no terraço do cortiço onde mora Jaime, na região da *Boca do Lixo*, uma mulher mais velha, de cabelos compridos e grisalhos, pede para um violeiro cantar uma música intitulada "Faz um ano", ao que ele lhe pergunta se já faz um ano que ela foi abandonada e ela lhe responde que para ela, foi ontem. A letra da música, melancólica, diz "faz um ano que ele me deixou...", enquanto a câmera a contempla com olhar de tristeza. Em seguida, ela dança com Jaime e força-lhe alguns beijos, ao que ele se recusa, tentando desviar seu rosto. Duas mulheres a chamam em seguida, dizendo que seus filhos estão para chegar e comentam entre si que o tempo dela já passou, referindo-se à tentativa de romance com o jovem personagem. Em *Meu nome é Tonho*, duas cenas de abandono, parecidas entre si e vividas pelo protagonista, inauguram e encerram o filme. Na primeira, Tonho abandona a família cigana que havia lhe raptado quando criança e, com ela, uma mulher, que se supõe ser apaixonada por ele. A cigana inaugura o filme numa cena sublime, na qual ela dança sozinha. Seu olhar triste encara a câmera, que, em seguida, enfoca seus movimentos embalados pela música e seus pés descalços. Ela corre em direção ao acampamento para a despedida de Tonho, que vai embora em seu cavalo. Quando tenta persegui-lo, correndo em direção a ele, é detida por outra mulher, enquanto ele vai embora sem olhar para trás. Ao final do filme, Tonho abandona, dessa vez, a irmã, que pensa ser sua amante e supõe que ele a levará com ele. Quando vê que ele vai embora sozinho, a moça corre em direção a ele, que, do mesmo modo, vira-se com seu cavalo e segue adiante, sem olhar para trás, deixando-a sozinha.

Ponciana abandonada na igreja em ruínas, vestida de noiva, em *A Margem* (1967).

A mulher abandonada de *As bellas da Billings* (1987) e sua dança com Jaime.

A cigana de *Meu nome é Tonho* (1969), em sua partida.

Tonho ao abandonar a irmã ao final do filme, em *Meu nome é Tonho* (1969).

Sobre *Meu nome é Tonho*, Candeias declarou tê-lo feito com "certa bronca", por tratar-se de um filme de encomenda: "Tentei ser comercial (...). Como se diz, afinar-se com o público. Um filme de encomenda. Como a minha linguagem não é a tradicional, não sei se o filme será aceito e compreendido por ele."[109] A reportagem, de Luciano Ramos, acentua, porém, o traço de inventividade característico de Candeias, que subverteu o gênero *western*: "Candeias procurou fugir também às fórmulas europeias dos filmes de gênero. A violência não é brutal, provoca o riso, embora o filme não seja de comédia."[110] Uma moral específica e não convencional também é ressaltada nas ações e atitudes dos personagens: Tonho, o "mocinho", que é o justiceiro da história, assiste ao massacre de uma família, ao início do filme, sem fazer nada para ajudá-los e, ao final, mata o bando de Manelão unicamente para salvar sua irmã. Um dos capangas de Manelão também não representa um exemplo típico ou estereotipado de vilão, ao dizer o tempo todo que não gosta de "judiação", dando tiros de misericórdia nos homens que estão sendo torturados pelo bando, antes de morrerem. Sobre estes aspectos, Candeias fala, na mesma reportagem, que o filme "...trata de uma 'visão distorcida' de uma época, de uma região e seus marginais. Não existem bons e maus. Nem mocinhos e bandidos, 'são marginais mesmo."[111] Candeias salienta ainda, a ausência de sentido para a morte, presente também, de diversas formas, em quase toda sua obra: "Tonho é um filme com muitas mortes, sem se indagar o porquê. 'Mata-se e pronto', diz o diretor de A Margem. Mata-se rindo, morre-se rindo."[112] Luís Vergniaud, em crítica publicada n'*O Globo*, em 1969, fala de Candeias como "especialista em criaturas marginais e esquecidas, almas mortas para o mundo". Acerca da composição da marginalidade dos personagens de *Meu nome é Tonho*, ele acrescenta:

> Em "Meu nome é Tonho" ele registra com objetividade, sem a mínima concessão a qualquer tipo de convencionalismo, o que é a vida cinzenta e melancólica de um povoado mato-grossense na primeira década do século, onde muitos aceitam com passividade e resignação a prepotência de meia dúzia de fazendeiros agressivos.[113]

Em dossiê sobre Candeias na revista *Ensaio* (CAASO, São Carlos), de 1971, *Meu nome é Tonho* é justamente classificado como um filme que "foge ao padrão comum do consumo" e que objetiva uma plateia específica: "Quem viu o filme em cinema de bairro, frequentado por um público característico, verifica o quanto seu objetivo foi atingido. Milagrosamente, porque

---

[109] RAMOS, Luciano. Candeias faz filme de ação. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 fev. 1969.
[110] *Ibidem*.
[111] *Ibidem*.
[112] *Ibidem*.
[113] VERGINAUD, Luís. Um western em Mato Grosso. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 fev. 1969.

a obra foge ao padrão comum de consumo, adentrando o universo da plena realização artística."[114] A matéria continua, salientando a característica inventiva do filme, a ausência de enredo no sentido clássico e a consequente indefinição dos personagens em relação a padrões pré-determinados:

> Não se pode falar em enredo neste filme. O que há é uma vasta exposição do mundo, focado em todo o seu primitivismo, a partir dos coronéis na comunidade rural do começo do século. A violência é animalesca, despida de qualquer sentimento humano, nada se liga aos elevados ou sublimes pensamentos. É a terra que se manifesta. E não se deve entender terra num aspecto telúrico, e sim de terra, no sentido de mundo, da necessidade animal de sangue.[115]

A crítica aponta também para o primitivismo que o filme desperta no espectador, devido à ausência de uma lógica clássica na composição da narrativa:

> Transborda os limites do naturalismo essa obra, em seu conjunto é a loucura, seus personagens escapam aos tratados psicológicos, são brutais, deformados, e só se equilibram pela contraposição. Não há luta entre o Bem e o Mal, é tudo devastado ironicamente, despertando o que há de primitivo, ou pelo menos instintivo no espectador.[116]

Por fim, mas não menos importante, o texto se encerra com uma constatação que nos interessa aqui, pois vem ao encontro da ideia que defendo, a de que Candeias compõe um universo marginal paralelo, estranho, deslocado, mas assustadoramente verossímil e ao mesmo tempo poético: "Mas Ozualdo Candeias, ao revelar esse caos, não é menos poeta que em seu primeiro filme, A Margem – o seu cinema é sua maneira cruel de fazer poesia."[117]

A característica de irregularidade nas narrativas, elipses de tempo não definidas cronologicamente, a variação de ritmos das sequências e a própria composição de muitas cenas embaladas pelo passeio fluido da câmera, fizeram com que muitos críticos atribuíssem à obra de Candeias um tom surrealista, ou mesmo lírico. Ao ser perguntado, em entrevista para a reportagem anteriormente citada de Miguel de Almeida, sobre o porquê de seus filmes parecerem uma "sinfonia", de terem vários movimentos e ritmos, Candeias responde:

> Cada imagem deve ter um peso. Nada possui constância se estiver solto, fora do contexto. Sei o efeito que quero atingir, o ritmo da narrativa. É preciso saber que no cinema nada tem importância individualmente. Um ator para estar bem depende de

---

[114] Cinema em crise. *Op. Cit.*
[115] *Ibidem.*
[116] *Ibidem.*
[117] *Ibidem.*

> várias coisas. Não basta ele estar bem numa única cena. Não. Tem de haver um envolvimento na cena anterior, na posterior, além do contexto da fita.[118]

Em crítica ao filme *Caçada Sangrenta*, Luciano Ramos, em 1974, salienta justamente a subversão do enredo, realizada pelo diretor, em relação a um filme de encomenda, que já tinha, inclusive, argumento pré-determinado:

> Apesar destas limitações e de uma provável imposição no sentido de realizar uma fita com bastante "sexo e violência", o diretor ainda consegue registrar sua personalidade. Para começar, não há ligação entre o filme exibido e a sinopse do argumento contida no "release" distribuído à imprensa. Candeias subverte o "enredo", contando a história à sua maneira. A ousadia nos cortes de passagem de tempo, por exemplo, reflete o desejo de colocar a narrativa acima da coisa narrada.[119]

Ramos chama a atenção para a variação de ritmo e tempo nas cenas de *Caçada Sangrenta*, realizados de forma a compor uma narrativa não previsível, que caracteriza o estilo do diretor:

> Os cortes efetuam amplos saltos no tempo e no espaço, resolvendo-se em direções geralmente opostas às usuais e esperadas. Certas passagens, como a sequência inicial de assassinato e fuga, são contadas com rapidez vertiginosa. Em compensação, cenas menos importantes, como o breve diálogo num cinema, são descritas em todos os detalhes.[120]

Já Carlos Motta, em crítica ao filme *A Herança*, em 1971, argumenta ser esta obra uma versão essencialmente cinematográfica, apesar de fiel à trama, acentuando a originalidade do roteiro e narrativa que desvinculam o filme do enredo shakespeariano, destacando-o como obra independente e única. No texto, Motta cita as cenas às quais relaciona esta característica cinematográfica, segundo ele, dotadas de plasticidade, criatividade e imaginação:

> "A Herança" é obra independente do texto que a originou. Pela primeira vez (possivelmente) temos uma versão que, embora seja fiel à trama imaginada por Shakespeare, é essencialmente cinematográfica. As vozes onomatopeicas que o diretor poderia ter utilizado com mais comedimento; as irreverências (a cuspida no tio agonizante) talvez ingênuas, talvez marotas, com notas de sarcasmo e cinismo; e outras liberdades que o espectador atento certamente notará, tudo isso pode ser deixado de lado diante da imaginação, criatividade e plasticidade das imagens do filme, como a do enterro no início; a sequência da moda de viola na ida àquele circo; no clima conseguido, em plena luz do dia, com a aparição do fantasma do pai de "Hamlet"; e diante do que conseguiu Candeias obter de seus intérpretes, alguns

---

[118] ALMEIDA, Miguel de. *Op. Cit.*, p. 54.
[119] RAMOS, Luciano. Entre o elogio e a denúncia, Candeias ficou com a ironia. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 07 ago. 1974.
[120] *Ibidem.*

> irreconhecíveis (para melhor), e daqueles que habitualmente não são atores de cinema.[121]

Arthur Autran alega que na trajetória de Candeias "vários traços do movimento marginal foram conservados", destacando "a extrema pobreza financeira da produção, a agilidade para fazer essa produção efetivar-se e é claro, a linguagem inovadora e experimental utilizada em cada um dos seus filmes."[122] Não obstante, aponto aqui como característica de estilo que delineia sua obra, este *realismo marginal* moldado por meio de recursos estéticos que, utilizados livremente, acentuam, por vezes pela estranheza que provocam, por vezes pelo lirismo que incitam, a estranha naturalidade com a qual lida-se com a pobreza, transposta na imagem através da peculiaridade com que é apresentada. Tentei delinear esse percurso em sua obra, identificando, em seus principais filmes, aspectos dessa *imagem marginal* que compõe universos díspares, nos quais outra lógica, outra moral, outra percepção, regem aqueles que estão submetidos à marginalidade, na forma como são apresentados por Candeias. Esta breve argumentação ganhará adiante maior consistência por meio da análise dos dois objetos de estudo deste trabalho, os filmes *A margem* e *Aopção, ou as rosas da estrada*, cuja escolha e seleção foram justificadas na introdução desta tese.

---

[121] MOTTA, Carlos M. Filme demonstra a força do diretor. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 29/08/71.
[122] AUTRAN, Arthur. *Op. Cit.*, p. 21.

## 2 *A MARGEM:* DUAS ESTRANHAS HISTÓRIAS DE AMOR E MORTE

O filme *A Margem*, primeiro longa-metragem de Ozualdo Candeias, lançado em 1967, provocou certa repercussão no meio cinematográfico brasileiro. O crítico Rubem Biáfora, que já havia assistido à primeira parte do copião antes do lançamento, mostrou-se bastante entusiasmado, apelidando Candeias de "Pasolini brasileiro."[123] Pouco tempo depois, ao assistir a todo o filme, Biáfora expressa em sua coluna dominical a surpresa diante da obra, caracterizando-a como "obra singular, ao mesmo tempo realista, fantástica e poética."[124] Em fevereiro de 1968, no *Correio da Manhã*, o crítico Jaime Rodrigues acentua a mescla entre realismo e suprarrealismo presentes em sua composição, alegando que "longe de resultar numa incômoda ou incongruente mistura de formas de abordagem, é resolvido exemplarmente, pelo sólido fluxo narrativo, que se alterna, no crescendo da trama, num ou noutro estilo..."[125] Antônio Moniz Viana segue esta mesma linha interpretativa, mencionando a alternância nas formas de expressão narrativa: "O realizador, partindo do plano realista mais brutal, às vezes necessariamente sórdido, não vacila em ascender de repente a um plano surrealista, no ritmo, nas feições e nas formas, ou mitológico, na substância dramática..."[126]

Com 96 minutos de duração, filmado em 35mm, em preto e branco, o filme foi dirigido, produzido e roteirizado pelo próprio Candeias, que teve o auxílio de Máximo Barro na montagem, apesar de este não tê-la assinado. Ganhador do *Coruja de Ouro* (prêmio do Instituto Nacional de Cinema) de Melhor Direção, Melhor Atriz Coadjuvante (para Valéria Vidal) e Melhor Música (para o grupo de jazz *Zimbo Trio*), o filme também foi agraciado com outros prêmios, como o de Menção Honrosa para a Música e para a Atriz (também Valéria) no *III Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*, em 1967 e o prêmio *Governador do Estado de São Paulo* de Melhor Diretor, Melhor Atriz e Melhor Música, no mesmo ano.

Sob uma atmosfera onírica, Candeias apresenta personagens marginais como protagonistas num universo imagético quase fantástico, mas que desvela uma realidade de extrema pobreza e exclusões. Os personagens de *A Margem* – dois homens e duas mulheres – vivem simbolicamente presos às margens do rio Tietê (pois não há lugar para eles na cidade).

---

[123] BIÁFORA, Rubem. Pasolini brasileiro. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 05 fev. 1967. In: FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016, p. 41.
[124] BIÁFORA, Rubem. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 fev. 1967. In: FERREIRA, Jairo. *Op. Cit.*, p. 42.
[125] RODRIGUES, Jaime. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 02 fev. 1968. In: In: FERREIRA, Jairo. *Op. Cit.*, p. 43.
[126] VIANA, Antônio Moniz. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 18 abr. 1968. In: FERREIRA, Jairo. *Op. Cit.*, p. 44.

Sob uma suposta redenção final, o filme se organiza na forma de distopia, pois propõe a realização da felicidade, representada pela união dos dois casais, somente após a morte.

No filme *A Margem*, uma misteriosa mulher, chegada numa barca pelo rio Tietê, transmite pelo olhar aos quatro personagens uma espécie de anunciação, que parece incitar seu caminhar sem rumo definido, a partir do qual perpassam os espaços ermos da várzea, tomados em contraste à imagem imponente da cidade de São Paulo. Os personagens[127] – Horácio, um ex-burguês decadente, de trajes surrados e Ponciana, mulher negra e prostituta; Laura, uma vendedora ambulante e João, homem aparentemente louco e inocente – buscam no amor, de acordo com o *release* do filme, um sentido maior para suas vidas errantes. Seus desencontros constantes são flagrados pela subjetividade do plano-ponto-de-vista[128], transmitindo ao espectador uma série de sentimentos confusos e conflitantes. O recurso é utilizado quando o cenário é a margem do rio. Distintamente, na caracterização da cidade de São Paulo, o plano predominante é o plano objetivo[129] e a presença dos personagens é solitária e fantasmagórica. Ao longo de seu percurso, os quatro morrem em circunstâncias fortuitas, ao se depararem com a violência ou a indiferença impostas pela cidade ou com a desilusão vivida no vazio das margens. A misteriosa mulher, que personifica a figura da Morte, viera para carregar as quatro "almas" que, reunidas na barca, abandonam finalmente as margens do rio. Aqui, a suposta redenção do filme, a partir de uma organização que pressupõe um *telos* – a anunciação do destino dos quatro indivíduos pela mulher misteriosa, que desencadeia o comportamento errático dos personagens –, é falsa, pois não aponta para sua realização enquanto vivos.

A frase disposta em um dos cartazes (abaixo, à esquerda) de divulgação de *A Margem*, propõe o amor como mote: "Uma história estranha, de duas estranhas histórias de amor" narra o eterno (des)encontro dos dois casais formados pelos principais personagens. Apesar do teor propagandístico dos cartazes, ainda mais evidente no segundo, a partir da exclamação "Uma visão insólita sobre o amor, a loucura, o sexo, a vida e a morte!", pode-se considerar o amor, no filme, como uma espécie de fio condutor da narrativa, pois sua busca remete metafórica ou

---

[127] As informações sobre os nomes dos personagens presentes neste texto foram retiradas do roteiro original do filme, examinado na Cinemateca Brasileira. No filme, que possui raros diálogos, os personagens não são nominados, porém, optei por utilizar seus nomes aqui, para que sua identificação fique mais fácil ao longo do texto.

[128] A definição de *plano-ponto-de-vista* foi retirada de Branigan e se refere ao "plano em que a câmera assume a posição de um sujeito, de modo a nos mostrar o que ele está vendo" BRANIGAN, Edward. O plano-ponto-de-vista. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema.** Documentário e narratividade ficcional. Volume II. São Paulo: Senac, 2005, p. 251.

[129] Utilizarei aqui os termos *plano objetivo*, ou *câmera onisciente* a título de comparação/oposição ao *plano-ponto-de-vista*, ou *plano subjetivo*. O *plano objetivo* representaria uma posição oposta à subjetividade da simulação do olhar de um personagem, proposta pelo *plano subjetivo*, posicionando-se de fora deste olhar, de forma onisciente.

simbolicamente a outras questões, como a busca por sentido ou realizações, por parte dos personagens. Postas, porém, da forma como foram nos cartazes, as mensagens acentuam elementos, a título de promoção do filme, que não correspondem diretamente à forma como são tratados na diegese: tem-se a noção, a partir da junção de mensagens e imagens, que o amor, a loucura, o sexo e a morte envolverão o espectador numa trama excitante ou aventurosa, disfarçando assim, a estranheza das situações e a peculiaridade com que tais elementos são tratados de fato, na película.

Dois formatos de cartazes de divulgação de *A Margem*.

Sobre o tema, Candeias comenta em entrevista que se baseou numa história que leu nos jornais: "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."[130] Em depoimento dado para o livro da *Coleção Aplauso*, Candeias dá mais detalhes sobre como concebeu o enredo:

> Inventei a história da prostituta negra que sonha casar de véu e grinalda. Escrevi o roteiro a partir do que vi nas beiradas do rio e li nos jornais. E coloquei um branco

[130] ALBUQUERQUE; PUPPO, *Op. Cit.*, p. 20.

> com a negra, um burguês que deve ter tido um trauma muito grande na vida e resolveu ir embora para a margem. Só que ele ainda não tinha se libertado da vocação e origem burguesas e ainda andava de paletó e gravata. E completei os quatro personagens principais com um cara meio louco apaixonado por uma mulher branca.[131]

Suas fontes (a beira do rio e os jornais) estabelecem a ancoragem do tema com a realidade das margens e dos indivíduos apartados no contexto social. A simbologia da eterna busca, retirada da misteriosa moça que nunca tirou seu vestido, transpôs-se, na diegese, na forma de seres errantes, que perambulam a esmo, à procura de seu lugar no mundo. O apego ao amor como ideal de felicidade serve, portanto, a meu ver, como mote para a busca de maiores realizações. Tal busca, como quero propor, também pauta sua segregação, à medida que as formas de amor vividas pelos personagens o são por meio da farsa, da imitação ou da idealização, detalhes que compõem, juntamente com os outros elementos narrativos que apresentarei, esta *imagem marginal*: um universo de não-realizações no qual subsistem os personagens.

O personagem Horácio, um ex-burguês sufocado a todo o momento pelo seu terno e pelo nó de sua gravata, vive uma relação de amor conflituosa com Ponciana, prostituta de olhar triste e desiludido. João, um louco ingênuo, vive um amor platônico por Laura, moça loira que transita pelo centro da cidade, vendendo cafés nos escritórios. Ao longo do filme, os personagens apegam-se a símbolos talvez ligados a um ideal de felicidade: João carrega para todo o lado a flor que pretende entregar a Laura, como símbolo de seu amor; Ponciana, ao ganhar um vestido de noiva de Horácio, nunca mais o tira, morrendo com ele, à espera do casamento.

Na primeira metade do filme, uma cena de casamento despropositadamente ocorrido nas margens do rio impressiona Ponciana, que sonha em ser noiva, mas acredita ser esta instituição desautorizada a ela, quando se autodenomina como "noiva de araque", numa das poucas falas de toda a obra. Curiosamente, esta cena é mais perturbadora do que sublime: os convidados apresentam-se taciturnos, fazendo com que o cortejo em direção ao local da festa pareça mais um cortejo fúnebre; e, por fim, o som dos fogos de artifício soa como tiros de metralhadora, perturbando o espectador e causando desconforto.

Esta imagem taciturna do casamento, realizado à beira do rio, ao som de fogos que parecem tiros e com noivos de semblante sério, se põe como uma espécie de afronta ao desejo de Ponciana de se casar. Tal afronta também se transparece por meio de uma enigmática troca

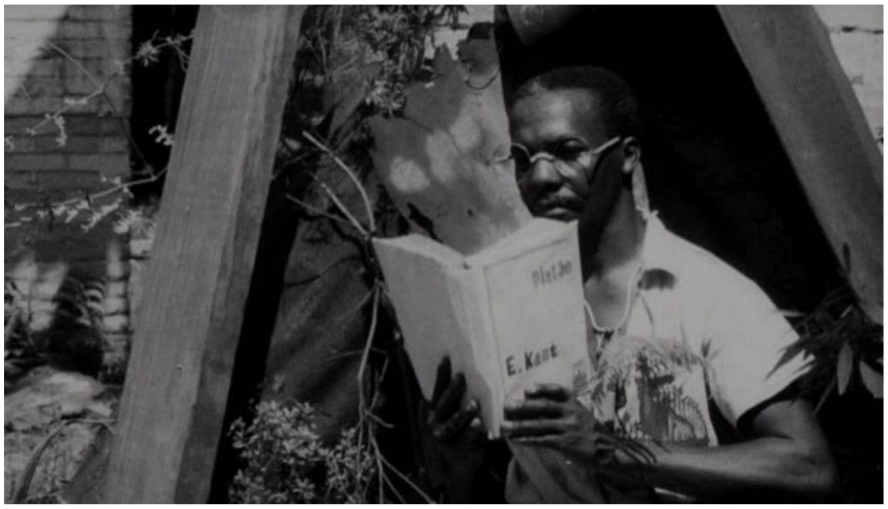
---

[131] REIS, Moura. **Ozualdo Candeias. Pedras e sonhos no Cineboca.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p. 71-72.

de olhares entre ela e a noiva, como se esta estivesse apontando para Ponciana que aquela instituição não lhe cabe:

Detalhe do semblante maravilhado de Ponciana e o olhar obscuro da noiva, direcionado para ela.

O amor dos dois casais, ao mesmo tempo em que serve de ligação ao enredo e de certa forma pauta suas buscas e perambulações (ao representar talvez, uma felicidade almejada), também age em direção a segregar suas experiências daquelas vividas por casais não marginais. Em uma curiosa cena, após Ponciana sair de um encontro amoroso com Horácio, em meio às ruínas de uma construção abandonada, ela encontra uma misteriosa figura, um homem negro de óculos, portando um ramo de ervas e um cantil com dois copos, que lê um livro cujas inscrições na capa denotam o nome de dois importantes filósofos: Platão e Kant.




O negro que a cumprimenta, portando o livro forjado sobre Platão e Kant.

Ponciana, que corria sorridente, quando vê o homem se assusta e para. Ele, por sua vez, a vê e diz: "Meus cumprimentos". Ela continua em direção a ele e retira um vestido seu de dentro de um tubo de plástico, quando observa novamente o homem, com um olhar bastante desconfiado. Um novo corte volta-se a ele, que desta vez se levanta, ainda com o livro na mão e somente a observa. O plano que mostra a capa do livro dura apenas alguns segundos, mas por

ele podemos chegar a algumas conclusões: trata-se aparentemente de um livro que foi encapado com um papel branco e nele foram escritos os nomes dos dois filósofos, ou seja, um livro que foi preparado pela produção para que parecesse um livro que trata de Platão e Kant. Não há nenhum título na capa. Curiosamente, é de uma leitura da obra *O Banquete*, de Platão, diálogo no qual o filósofo grego discorre sobre a natureza e as qualidades do amor, que foi cunhada a expressão "amor platônico", derivada da ideia de amor idealizado. De certa forma, é deste amor idealizado de que trata o filme, pois, por mais que o par romântico de Ponciana e Horácio tenham de fato uma relação amorosa, inclusive com interações de cunho sexual, sua união é idealizada de outra maneira por Ponciana, que sonha em ser noiva. Suas aspirações, porém, permanecem no plano ideológico: Horácio, ao dar de presente um vestido de noiva a ela, que imediatamente veste-o, morre antes de consumar o casamento que, de todo modo, seria realizado falaciosamente numa igreja em ruínas.

Já os personagens de João e Laura vivem o amor platônico de fato: entre eles não há nenhuma interação amorosa. João dedica todo o seu tempo a procurar ou a seguir sua amada pelas ruas da cidade, momento em que a história dos dois se torna o foco do filme e o centro da cidade de São Paulo se torna cenário. Os dois se encontram esporadicamente e João nunca tem coragem de dar a Laura a flor que pertence a ela. Ela, por sua vez, no início demonstra certo estranhamento, mas depois parece querer se render ao amor, apesar de nunca o demonstrar em vida.

Kant, na "Doutrina do Direito"[132], possuía uma forma muito peculiar de definir o casamento: a única maneira racional – isto é, de acordo com o direito natural – pela qual uma pessoa pode desfrutar dos membros e capacidades sexuais de outra, sendo o direito, o responsável por formalizar essa relação, por meio de um contrato vitalício firmado entre partes de diferentes sexos. Para o filósofo, toda outra forma de manifestação da sexualidade, seja a *vaga libido* (desejo arrebatador), *avenusvulgivaga* (sexualidade incontida), ou mesmo a *fornicatio* (fornicação) são tidas como manifestações da sexualidade animal, não racional. Entende, portanto, que é parte da natureza humana o casamento. Porém, para os casais das margens não está reservada a moral kantiana, sendo estes fadados às interações sexuais não autorizadas (não racionais, fora da normalidade, sob essa leitura) e ao uso simbólico do vestido de noiva sem o matrimônio; ou então à eterna procura platônica do amor idealizado, destruído pela prostituição (no caso de Laura e João) e pela morte. Ou seja, esta moral, ligada à ideia de uma sociabilidade burguesa, não tem lugar na marginalidade.

---

[132] KANT, Immanuel. **Doutrina do Direito**. São Paulo: Ícone, 2013.

Há ainda outro casal singular, cuja representação age de forma a parodiar uma típica relação amorosa. Em um dos momentos em que Ponciana e Horácio estão juntos, perto de uma construção abandonada, ambos encontram o casal formado por uma loira e um homem corpulento. A música que perpassa a trilha sonora é de um alegro, tocado no piano. O casal realiza movimentos inusitados, quase como mímicas, que, ao som da música de ritmo ligeiro, lembram uma *commedia dell'arte*. Ela, suja e maltrapilha, arruma seus cabelos e vestido diante de um pequeno espelho, o que nos faz pensar que ela está em algum cômodo de sua casa imaginária. Ele, com um quepe na cabeça, finge estar dirigindo um veículo e chegando para buscá-la. Ambos aparentam exagerada felicidade. Mais adiante, ela aparece desesperada em busca de "seu homem", que sumiu, quando pede para ser madrinha de casamento de Ponciana, já trajada com seu vestido de noiva.

O casal paródico.

Sob a forma de paródia, este casal, que vive, às margens, situações cotidianas aparentemente de um casal burguês (às margens em duplo sentido: tanto do rio, quanto da sociabilidade burguesa), atesta a grande utopia de tais aspirações, quando atribuídas a indivíduos que sequer possuem local de moradia. A simbologia do amor, portanto, acrescenta significado à diferenciação social atribuída aos marginais, aos quais tal sentimento, bem como sua oficialização por meio de práticas morais e sociais integradas, é desautorizado. Para eles, a única possibilidade para o amor é vivê-lo no vazio – simbolizado pela morte.

No trailer de divulgação de *A Margem*[133], uma narração define a questão do amor como última forma de apego a estas criaturas "sem importância". O teor das frases e o tom da narração são um tanto quanto melodramáticos, muito provavelmente como forma de apelo

[133] Disponível em: <https://www.facebook.com/horrorbrasileiro/videos/1924074711187339/> Acesso em: julho de 2018.

propagandístico à divulgação do filme. De todo modo, é possível obter desta narração algumas questões que se relacionam às que tratarei aqui:

> *Esta película tenta contar pedaços de vida da vida daquela gente que a gente não costuma levar a sério*
> *O longo branco batelão num dia qualquer chegara silenciosamente rio abaixo trazendo uma bela e insólita mulher*
> *A sua magia com a força da fatalidade reuniu estas quatro criaturas sem importância de ásperos caminhos... caminhos que levam ao nada, talvez*
> *A margem é uma estranha história de quatro pessoas sem importância, mas quando amaram deram tanta importância ao amor, que morreram por ele*
> *A margem é uma película chocante, com linguagem crua, quase cruel*
> *Esforça-se para dar um pouco de dignidade humana àqueles a quem lhes é negada, ainda que seja lei, no além ou no nada*
> *Esta película conta uma história estranha de duas estranhas histórias de amor*

Criaturas sem importância, que "deram tanta importância ao amor, que morreram por ele", os marginais de Candeias, cuja dignidade foi negada, "ainda que seja lei", encontram resquícios de alguma realização "no além ou no nada". Esta definição dos personagens proposta pelo trailer vem ao encontro de algumas questões que abordarei: estes seres errantes, cujos "ásperos caminhos (...) levam ao nada...", encontram paralelo nas criaturas nulas definidas por Giorgio Agamben, em *A comunidade que vem*[134], cuja vida, sem relevância, encerra-se na eterna busca por sentido. Agamben toma por empréstimo o pensamento de Tomás de Aquino sobre o *limbo*, para a definição de seres sem pertencimento na contemporaneidade. Voltarei em breve a esta questão de forma mais detida, mas por ora, quero propor que tal busca por sentido, por parte dos personagens do filme, ultrapassa suas existências para uma "pós-vida", definida pela narração como *o nada*.

Quero propor que *o nada*, ou a "vida" após a morte, atribui aos personagens, ao longo da narrativa, a situação de moribundos. Seu estatuto de seres próximos à morte representará nessa análise uma metáfora para a ideia de exclusão social, metáfora esta, que vem claramente ao encontro do perfil destas figuras: seres sem lugar, sem família, sem trabalho, sem passado e sem futuro. Como comenta Luiz Sérgio Person[135] em um dos cartazes acima, o filme "nos coloca vigorosamente no centro da miséria errante e atual." Esta constatação vem ao encontro desta análise, pois quero propor aproximações entre tais seres e os indivíduos que sofrem sujeições no contexto social de exclusões das grandes cidades brasileiras.

---

[134] AGAMBEN, *Op. Cit.*, 1993.

[135] Luiz Sérgio Person, no filme *São Paulo, Sociedade Anônima* (1965), trabalha questões como o sufocamento da cidade e da urbanização sobre seus personagens, no contexto desenvolvimentista brasileiro do final dos anos 50. Mais adiante farei referência a este filme, relacionando-o a esta obra de Candeias.

Ainda em referência às frases dispostas nos cartazes, destaco o termo *insólito*: "Uma visão insólita sobre o amor, a loucura, o sexo, a vida e a morte!" (segundo cartaz). Insólito, "que não é habitual; anormal"; ou "contrário ao uso, às regras, aos hábitos"[136], atesta a característica de anormalidade das situações e personagens, no sentido de *fora da regra*, ou de exceção. Em relação à discussão apresentada no primeiro capítulo, resgato a característica que associei à cultura marginal de forma geral: a da apresentação de indivíduos *fora da lei* ou da norma como personagens ou protagonistas. Aprofundando essa discussão, me apoiarei em Agamben e em outros autores, como Robert Castel, Serge Paugam e Lúcio Kowarick, para tratar de definições filosóficas e sociológicas acerca dos termos *exclusão*, *desfiliação* e *exceção*, com vistas à composição desta ideia de marginalidade que perpassa a narrativa e os personagens e compõe a *imagem marginal* de *A Margem*. Estes seres errantes e estranhos encontram paralelo na realidade de exclusões que colocarei em foco, por meio da análise das políticas de remoções de favelados e marginalizados em São Paulo. Tais políticas, realizadas de forma sistemática no contexto ditatorial brasileiro, foram postas como a principal alternativa para acabar com o problema da crescente favelização do território urbano na capital paulista, no contexto de realização do filme. Os personagens deste filme representam um paralelo simbólico em relação aos indivíduos marginalizados e constantemente removidos do contexto social, que consequentemente instalavam-se em novas ocupações informais, renovando o ciclo de perambulações urbanas em busca de espaços para si. Candeias, ao falar sobre o que o inspirou, além da notícia da noiva abandonada, salienta que conhecia bem a região da beirada do Tietê, por ter morado perto do Canindé, Vila Maria e Vila Guilherme.[137] Será feita, portanto, uma tentativa de aproximação entre os personagens e os indivíduos socialmente marginalizados, igualmente apartados de uma sociabilidade burguesa, perambulando em busca de pertencimento social, seja no contexto histórico, ou na diegese.

O autor Fábio Uchôa[138] nos fornecerá aporte teórico para o estudo do filme *A Margem*, no que tange à análise dos recursos estéticos propostos por Candeias, articulados com considerações acerca de suas significações. Uchôa efetuou análise pormenorizada da estrutura formal de *A Margem*, com destaque para a utilização do plano-ponto-de-vista, bem como das significações relacionadas ao uso dos enquadramentos, posicionamentos de câmera, estrutura narrativa, e suas aproximações e relações com o contexto histórico e político brasileiro, bem

---

[136] INSÓLITO. In: Dicionário Michaelis online. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=ins%C3%B3lito>. Acesso em: julho de 2018.
[137] Candeias 80 anos p. 20
[138] UCHÔA, *Op. Cit.*, 2008, p. 59-105.

como do contexto cinematográfico da década de 1960. No mesmo sentido, busquei também em Alessandro Gamo, referências que nos auxiliam a pensar nos modos de identificação do espectador em relação à subjetividade dos personagens, proporcionados pela câmera subjetiva.

Os marginais de Candeias, sem rumo e sem lugar, envoltos numa atmosfera onírica e distópica, às margens do rio Tietê, subsistem à espera da morte e à procura de sentido para a existência para além da margem. Tal sentido de existência, em paralelo ao sentimento de indivíduos marginalizados do contexto no qual o filme se insere, somente seria viável se a margem que os envolve e os torna subcidadãos, também for ultrapassada. O rio Tietê, cenário do ambiente diegético e lugar de exclusões no contexto histórico, põe-se como uma espécie de ponte entre a realidade e a ficção, ancorando as experiências subjetivas dos personagens, mesmo que ressignificadas no âmbito diegético, às experiências reais dos marginalizados sociais, cujo sofrimento vai além das buscas por território e lugar de moradia, para exprimir-se num sofrimento existencial, diante da ausência de uma posição social ativa.

Para aprofundar esta discussão e estabelecer as relações que pretendo, em torno das correspondências entre imagem e contexto social, destaquei a peculiaridade da estrutura teleológica do filme como promotora de desilusões para os personagens. O fim do enredo, ao ressignificar todo o trajeto percorrido, propõe a ausência de sentido para suas possíveis aspirações. Desta forma, a anunciação do futuro, apresentada logo ao início, pela chegada da barqueira, parece agir como limite para a ação destes indivíduos: a iminência da morte transpõe às suas existências o peso da insignificância de suas ações. Estruturalmente, portanto, o filme apresenta indícios teleológicos: no início, *a anunciação*, representada pela chegada da misteriosa mulher, de barco, às margens do rio e pela interação entre ela e os quatro personagens e a consequente instauração de anseios a serem perseguidos por eles diante da sensação de que algo irá acontecer; no meio, a *busca de sentido* simbolizada pelo amor, representada pelas perambulações, encontros e desencontros entre os dois casais, realizados nos dois espaços de atuação do filme, a margem e o centro da cidade, movimento que teve como estopim, no âmbito da narrativa, a chegada da barqueira; e no fim, a *morte como (não) realização*, representada pela reunião dos quatro personagens na barca, finalmente felizes, porém, mortos, provocando um paradoxo na conclusão da narrativa – o final é feliz, no entanto, triste; os anseios são realizados e ao mesmo tempo não são, pois todos estão mortos. Tal mecanismo teleológico, portanto, não aponta para a redenção: a realização dos anseios dos personagens (simbolizada pela união dos dois casais) somente após a morte sugere a anulação do significado de suas existências de forma plena, pois a busca por sentido não se concretiza.

Como afirma Ismail Xavier, o cinema dos anos 1960 "internalizou a crise política da época em sua construção formal, mobilizando estratégias alegóricas marcadas pelo senso da história como catástrofe..."[139] Tal crise política, que perpassa a instauração do regime militar e seus desdobramentos na produção artística e intelectual promoveu, como resultado dessa internalização, novas relações entre a linguagem cinematográfica e o espectador, propondo "novos modos de constituir seus efeitos apoiados na fragmentação, colagem, justaposição e nos gestos que quebram o protocolo, desorientam."[140] No caso de *A Margem*, conforme demonstrarei, estes elementos aparecem na forma da desorientação provocada pela sucessão ininterrupta do plano-ponto-de-vista em boa parte do filme, do comportamento por vezes excêntrico dos personagens, na mistura entre o verossímil e o inverossímil – ao se utilizar da realidade da pobreza das margens como "palco" da caminhada dos personagens quando mortos – , na ênfase dada aos caminhos percorridos por eles sem, no entanto, a explicitação de motivos ou finalidades, entre outros. A questão da teleologia, tida por Xavier como uma das balizas para a análise dos cinemas deste período, nos é aqui pertinente, por apontar, no caso do filme *A Margem*, a sucessão de fracassos dos personagens, envolta por um fio teleológico, porém, tênue. Para o autor, o universo das narrativas é o "terreno em que a teleologia se afirma como forma particular de organizar o tempo"[141], por propor a sucessão de fatos, que ganham sentido "a partir de um ponto de desenlace que define cada momento anterior como etapa necessária para atingir o *telos* (fim), coroamento orgânico de todo um processo."[142] Ao desorganizarem-se, tais narrativas apresentam em sua estrutura indícios da crise dos cinemas dos anos 1960, brevemente debatida no primeiro capítulo e que se refere à falência de um projeto conscientizador, à medida que sua desestruturação segue em direção a uma inconclusão das histórias, negando ao espectador o conforto do desenlace. No caso de *A Margem*, filme não contemplado pelo autor em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, este conforto, como quero propor, é também negado, o que ressignifica a organização teleológica de sua estrutura. O "coroamento orgânico do processo", no filme, é representado pela morte: somente mortos, os quatro personagens finalmente abandonam as margens; somente mortos, os quatro vivem o amor que almejaram em vida. Portanto, a linha de tempo proposta pelo filme, ao sugerir um caminho teleológico, o faz por meio da sucessão de fracassos. Nesse caso, a imposição de um fim teleológico mostra-se cruel, pois encerra um ciclo para tais personagens no qual o fim chega, mas a felicidade não

[139] XAVIER, *Op. Cit.*, p. 13.
[140] *Ibidem*, p. 12.
[141] *Ibidem*, p. 34.
[142] *Ibidem*, p. 34.

(ao menos não em vida). Sob esta perspectiva, o filme age de forma a conduzir o espectador à frustração, por meio de uma espécie de teleologia às avessas que, ao invés de propor uma progressão no sentido dado às ações e atitudes, provoca, pelo contrário, uma progressiva perda de sentido para as ações, desestruturando assim, qualquer tipo de expectativa ou esperança. Esta construção é realizada por meio de diversos mecanismos de linguagem combinados para desorientar e fragmentar nossas percepções, que serão discutidos e exemplificados nas próximas páginas. O principal deles, o plano-ponto-de-vista, propõe a inserção do espectador dentro das margens (conforme demonstrarei), fazendo com que a anunciação da morte esteja cada vez mais próxima também de nós. Desta forma, a sucessão teleológica nos atinge como forma de derrota e o *telos* passa a ser também uma possibilidade de nosso próprio fim, além de um fim para as aspirações dos personagens em vida.

Inseridos na estrutura teleológica, os três blocos possuem organizações bastante díspares. O primeiro, com o uso do plano-ponto-de-vista, nos insere nos espaços das margens e nos propõe uma ideia de tempo não-linear e de espaço fluido e descontínuo, formado pela união de fragmentos das visões dos personagens, conjugados de forma a sugerir um ambiente onírico. No segundo bloco, a câmera objetiva, onisciente, se põe de fora das percepções individuais e subjetivas dos personagens, enquadrando-os em espaços abarrotados de indivíduos anônimos. O ritmo acelerado da cidade se impõe à montagem e as sensações de sufocamento e ausência de intimidade imperam sobre os personagens e espectador. No terceiro bloco, que marca o retorno às margens e à periferia, os personagens voltam sem subjetividades: antes utilizado como único recurso de apresentação das margens, o plano-ponto-de-vista agora está ausente, como uma metáfora para a perda de ilusões. As tentativas de viver o amor ou de inserção social (no caso de Laura) estão fracassadas e a concretização da morte dos três últimos (Horácio morre ao final do primeiro bloco) encerra o ciclo de desilusões percorrido ao longo do filme. Analisarei a seguir alguns desses aspectos, com o objetivo de identificar as significações de cada trecho dentro desta estrutura narrativa maior, tida aqui como uma *teleologia da desilusão*. Proponho uma descrição de cada um dos blocos definidos acima, intercalada por breves análises sobre o posicionamento da câmera e suas significações. Serão suprimidos alguns trechos já citados na introdução deste capítulo, bem como outros, que estarão presentes em análises posteriores, na segunda parte.

## 2.1 AS MARGENS E A CÂMERA SUBJETIVA

A utilização do recurso do plano-ponto-de-vista quase que ininterruptamente em toda a primeira parte do filme, definida aqui como o primeiro bloco, cuja duração é de 52 minutos, se relaciona diretamente ao ambiente das margens do rio Tietê. Conforme já dito, o plano subjetivo é relacionado às margens, da mesma forma que o plano objetivo insere os personagens na cidade. Este recurso de estilo, bem como a forma não convencional como é utilizado, define características específicas aos quatro personagens marginais: atribui-lhes certa fluidez nos gestos e ações; acrescenta-lhes subjetividades por meio da simulação de seus olhares e, portanto, de suas percepções individuais; e insere-os nas situações sempre por meio do olhar de outro. Considero aqui que o uso do plano-ponto-de-vista é responsável por propor uma reflexão sobre a solidão destes indivíduos, bem como sobre a questão da alteridade, uma vez que os quatro personagens, neste primeiro momento, existem para nós sempre por meio da percepção de outro e (talvez, principalmente) por meio de nossa própria percepção como espectadores. Há, portanto, uma troca de experiências provocada por este recurso que ressignifica o ambiente das margens, nos fazendo vivenciar seu desapego, sua solidão, suas buscas e perambulações, bem como sua ausência de perspectivas.

O plano-ponto-de-vista é apontado por Fábio Uchôa[143] como o principal recurso estético do filme *A Margem*, principalmente por este ser um dos únicos filmes na História do Cinema até então, a se utilizar exaustivamente deste recurso.[144] Meu objetivo será o de assinalar as diversas formas pelas quais Candeias se utilizou do plano-ponto-de-vista – transgredindo as normas convencionais de sua composição (conforme exemplificarei a seguir) –, com o intuito de inserir o espectador no espaço das margens, fragmentar nossas percepções de espaço e tempo e compor, assim, uma visão de mundo distópica, compartilhada pelos marginais. Estes pontos propõem a apresentação do ambiente das margens como um ambiente confuso e desestruturado, no âmbito diegético. Tal recurso estabelece um universo segmentado em relação a uma sociabilidade burguesa, compondo a ideia de marginalidade de maneira ampla, por meio da experimentação estética.

O plano-ponto-de-vista costuma participar da narrativa cinematográfica de forma a substituir o olhar de um personagem em algum instante, dando a ideia de o espectador observar algo por meio da percepção do próprio personagem. O chamado *PPV Fechado*, estrutura

---

[143] UCHÔA, *Op. Cit.*, 2008, p. 59-105.

[144] O famoso *A dama do Lago* (1944), filme de Robert Montgomery, é considerado o único filme a apresentar-se inteiramente sob o olhar da câmera subjetiva.

comum no cinema *hollywoodiano*, é formado pela sequência A, B, A, na qual A corresponde ao observador e B, ao objeto observado. Quando uma sequência estabelece um plano do personagem observador (A), seguido de um plano do objeto observado (B) e voltando para o plano do observador (A), um ciclo lógico se fecha para o espectador, que assimila a ação e está pronto para "seguir em frente" no entendimento da narrativa.[145] Esta estrutura, que pressupõe alto grau de estabilidade para a narrativa é, porém, negada já no início de *A Margem*. A utilização do plano-ponto-de-vista neste filme, portanto, não segue as regras de narrativa responsáveis por atribuir um sentido claro à ação. Temos no filme, predominantemente, o chamado *PPV Recíproco*, quando o objeto do olhar também é uma pessoa, situação na qual os personagens olham diretamente para a câmera. Esta modalidade, por sua vez, é combinada com outras formas de disposição dos planos, cada uma propondo sensações diferentes, normalmente opondo-se sempre à forma clássica A, B, A, como veremos.

No início do filme, ao chegar às margens do rio, a misteriosa barqueira, ou a figura da Morte, parece dizer a que veio a partir do jogo de olhares que se estabelece entre ela e os quatro personagens, que passam a observá-la bastante atentos. O plano inicial mostra somente um pedaço da proa do barco, navegando no rio, que toma quase toda a tela e que lembra a imagem de uma grande seta, apontando em direção às margens do Tietê. A princípio, nós espectadores não percebemos que o plano inaugural do filme é o ponto de vista dela, detalhe que se mostra gradativamente, à medida que cada personagem vai sendo revelado ora pelo olhar de um, ora pelo olhar de outro. Ao chegar às margens, quem a barqueira primeiro avista é Horácio, personagem de Mário Benvenutti que, sentado na beira do rio, logo se levanta e a observa pasmado.

Detalhe do plano inicial: a proa do barco.

Horácio, personagem de Mário Benvenutti.

[145] BRANIGAN, Edward. O plano-ponto-de-vista. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e narrativa ficcional.** São Paulo: Senac, 2005, p. 265.

Até então não sabemos se tratar do plano-ponto-de-vista da barqueira, detalhe que só será revelado após a apresentação de todos os personagens, formando o chamado *PPV Contínuo* – quando um personagem olha para vários objetos, ou para um objeto várias vezes. Nessa estrutura, os objetos (neste caso personagens), são apresentados por cortes sucessivos ou movimentos de câmera.[146]

A barqueira continua o seu trajeto e avista à frente uma ponte e, ao lado, caminhando nas margens, três mulheres. Uma delas é Ponciana, personagem de Valéria Vidal, a única das três que reage parando ao avistar a barqueira, como se a reconhecesse, ou ao menos identificasse o significado de sua chegada.

As três mulheres vistas pela barqueira.

Ponciana, personagem de Valéria Vidal.

A barqueira continua seu percurso em direção à ponte, onde avista João (personagem de Bentinho) e Laura (personagem de Lucy Rangel), que param também atônitos a observá-la. Finalmente, de um plano de cima da ponte, descobrimos a pessoa por trás dos planos-ponto-de-vista iniciais, que observava os personagens: a mulher misteriosa que conduzira a barca. Ela é vista de costas, de cima da ponte, possivelmente por João e Laura (os quais ela observava antes) e olha para trás.

Laura e João vistos pela barqueira.

Ela, a observá-los.

[146] *Ibidem*, p. 269.

A misteriosa mulher para na margem, desce da barca e os quatro personagens se reúnem agora a observá-la, enquanto ela os encara:

Combinação do PPV Recíproco e a alternância de observadores: "alguém" observa a barqueira (1ª figura); a barqueira observa os quatro personagens (2ª figura); e "alguém" a observa de volta.

Dentre os planos recortados acima, o da segunda figura chama a atenção pela composição entre ambiente e personagens, que simula o plano-ponto-de-vista da barqueira. Os quatro, antes de se aproximarem da câmera, formam um triângulo que parece continuar os limites da ponte, numa alusão ao formato de uma perspectiva linear, tendo como ponto de fuga a figura de Ponciana. Esta aproximação gradual propõe uma interessante disparidade de tamanho e proporção dos personagens e contribui para o clima de tensão da cena, potencializado pela trilha sonora sombria.

Fábio Uchôa aponta como uma das três principais características da disposição dos planos-ponto-de-vista no filme, o predomínio do *PPV Retrospectivo*, quando "o olhar em si é apresentado antes do personagem ao qual o mesmo se refere."[147] De acordo com Branigan, este formato – ao apresentar quem é observado antes de quem está observando –, apesar de atribuir originalidade à montagem, também é dotada de instabilidade, promovendo uma confusão provocada pela perda de significado dramático da sequência. As consequências desta confusão, para Noël Burch, segundo o artigo de Branigan, seriam a desorientação do espectador, seguida de uma renovação da percepção, contestando assim, a primazia do narrativo[148].

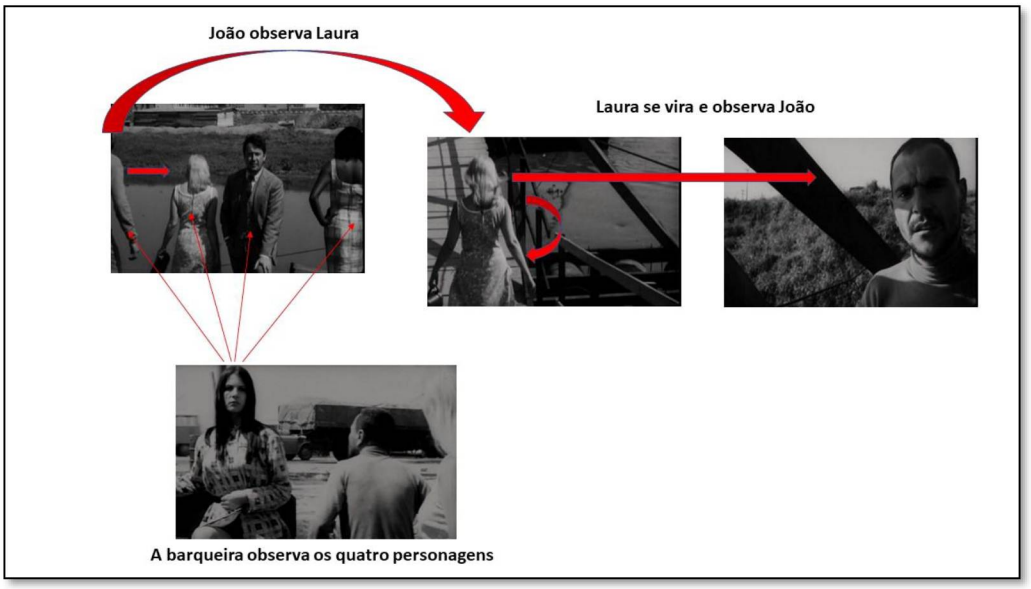
*PPV Retrospectivo*: plano de Laura observada por João, seguido dele, observado por ela e ela, novamente observada por ele.

[147] UCHÔA, *Op. Cit.*, 2008, p. 73.
[148] Ao exemplificar o PPV Retrospectivo, Branigan faz referência a Noël Burch – *Theory of Film Pratice*. BRANIGAN, *Op. Cit.*, p. 264.

Candeias não somente se utiliza predominantemente desta combinação de planos-ponto-de-vista (o *Retrospectivo* e o *Recíproco*), como também a insere em sequências de *PPV Contínuo*, fazendo "com que o ponto de vista se disperse entre os diversos personagens, sem proporcionar uma aproximação mais detida em relação a um deles."[149]

Sequência de planos-ponto-de-vista *Retrospectivo*, *Recíproco* e *Contínuo*: A barqueira a observar os quatro personagens (1ª figura); João a observar Laura (2ª figura) e Laura a observar João (3ª figura).

Proponho abaixo um esquema explicativo deste jogo de olhares, que denota a complexidade de sua elaboração:




Para que uma sequência de *PPV Contínuo* faça sentido, numa narrativa linear, é necessário que se insira um plano de conjunto que estabeleça um ponto/olhar original, ou seja, é necessário que se abandone, ao menos momentaneamente, o plano subjetivo, para que o espectador organize seus pensamentos diante da ação. Candeias, porém, além de utilizar-se de diversos formatos de planos-ponto-de-vista, combinados de forma não convencional, não

[149] UCHÔA, *Op. Cit.*, 2008, p. 73.

abandona o *PPV Contínuo*, deixando o espectador à deriva, diante da estrutura flutuante e desorientada da câmera.

Desta forma, são criadas complexas interações entre os personagens, que se desvelam ao espectador a partir do plano-ponto-de-vista de outro personagem, promovendo uma infinita reprodução destes planos, característica que desestrutura a narrativa e a percepção do espectador diante dos acontecimentos. De acordo com a análise de Uchôa, "a lógica de sucessão dos planos em *A Margem* é composta por um jogo de revelações sucessivas, no qual o plano aproximando-se do ponto de vista dos personagens precede o desvendamento do próprio personagem ao qual tal olhar se refere."[150] Nestas sequências de planos-ponto-de-vista, nem sempre o observador é desvendado, ou este é identificado após um tempo.

Alessandro Gamo, por sua vez, analisa a composição das ideias de tempo e espaço no filme *A Margem* por meio do plano subjetivo, definindo a posição do espectador. O autor ressalta a característica de ambiguidade presente na proposição deste recurso, associando a imagem à noção de tempo e espaço mentais.

> Três variáveis referenciam a narração subjetiva – o tempo, a composição do quadro e a condição mental – e por meio delas o personagem se tornará o produtor da referência de espaço do espectador. O tempo é o referente da representação da visão do personagem em termos de uma organização contínua entre passado, presente e futuro. Qualquer articulação temporal que aparente ser ambígua ou pouco definida será representada como um tempo mental do personagem e expressa de modo específico, ressaltando este aspecto (por exemplo, um futuro imaginado ou um passado rememorado). A composição do quadro é a representação da visão do personagem tomada do ponto de origem que organizará toda a percepção do espaço. [151]

Gamo acrescenta que esta condição mental, proposta pelo plano subjetivo, representa características especiais de percepção dos personagens, como "memória, medo, esperança, sonhos, angústias, desejos, presságios, que são expressos de algum modo especial na imagem, salientando a especificidade daquele momento."[152] Este ponto de vista alia-se ao que proponho aqui e que será retomado adiante: a questão da alteridade, do reconhecimento do outro e de si pelos outros.

A mudança de ângulos da câmera-personagem, de acordo com a mudança de movimentação dos indivíduos representados, sua própria movimentação pelas margens e sua percepção constante do outro que é observado, são elementos que nos provocam diferentes percepções acerca dos espaços pelos quais transitam e da forma como um sente a presença do

---

[150] UCHÔA, *Op. Cit.*, 2008, p. 72.
[151] GAMO, *Op. Cit.*, p. 28.
[152] *Ibidem*, p. 28.

outro. Desta forma, nós espectadores temos a sensação de estarmos inseridos também no espaço, mas é como se assumíssemos a identidade de todos os personagens gradativamente, uns mais, outros menos, como aponta Uchôa: "É como se o espectador estivesse constantemente flanando, passando por dentro dos personagens, aproximando-se de suas consciências, mas sem ater-se a nenhum deles, num jogo itinerante sem pontos de ancoragem definidos."[153] Sob esta lógica, nossa percepção também é abalada, tornando-se múltipla, como se desvendássemos este ambiente por entre suas frestas.

Ao sermos inserido neste espaço através da percepção dos mais diversos personagens (principais, coadjuvantes e figurantes), é como se experimentássemos sua marginalidade, porém, sem podermos desviar o olhar, pois este é guiado por eles. A composição dos personagens e cenário, e as interpretações dos atores por vezes estranhas ou deslocadas, contribuem também para a constituição destas subjetividades, tornando-os seres únicos e intrigantes.

Desta forma, a narrativa continua e, após o momento de "anunciação", uma música lírica toma conta da banda sonora. João troca olhares com Laura, que parece querer correspondê-lo, mas se afasta. Em seguida, Ponciana e Horácio trocam olhares entre si (dinâmica que se repetirá ao longo de toda esta primeira parte) ao mesmo tempo em que parecem procurar a misteriosa barqueira, que sumiu repentinamente. O *jazz* do grupo Zimbo Trio, que iniciara o filme, volta à trilha sonora e Ponciana pergunta a Horácio: "Como é, cara, não estou agradando não?" Ela então, empurra-o com os pés para o rio. Ele cai enquanto ela dá risadas e, momentos depois, ela mesma se atira nas águas. Ele a ajuda a sair e os dois caminham pelas margens. Vemos a caminhada de um e de outro sempre por meio do olhar de um deles, de modo que em raríssimos momentos aparecem juntos para o espectador, no mesmo enquadramento. Os poucos instantes em que os dois casais se encontram no mesmo plano, neste primeiro bloco, são aqueles nos quais a barqueira os observa, por meio de seu olhar – metaforicamente o olhar da morte. Este dado salienta a ideia de solidão, que será trabalhada adiante com relação à inserção/não inserção social de indivíduos marginalizados. Para a câmera (que também somos nós), em quase todos os momentos, enquanto estão na margem, eles estão sozinhos, no ambiente também vazio. Abaixo, dispus alguns exemplos destes planos, nos quais o vazio da paisagem parece imperar sobre suas figuras, que foram posicionadas sob diversos ângulos, ora no centro, ora nos cantos, ora envoltos em sombras ou contraluz, ora bem iluminados:

---

[153] UCHÔA, *Op. Cit.*, 2008, p. 71.

Ponciana e Horácio, em momentos distintos, enquadrados no meio e no canto direito do quadro. Na 3ª figura, detalhe para a luz que incide à frente de Ponciana, que propõe uma perspectiva elegante na composição da imagem e dá a ideia de que ela caminha em direção a uma espécie de portal.

Ponciana, Horácio e o falso padre, todos sob o contraluz e enquadrados nas bordas do quadro.

Horácio e Laura encarando a câmera-personagem (1ª e 3ª figuras) e João divagando, ao centro (2ª figura).

João enquadrado a partir de uma diagonal, que o deixa na sombra (1ª figura); Ponciana enquadrada num *plongée*, toma conta de quase metade do quadro; e a mulher do "casal paródico", envolta por uma sombra que cobre metade de seu corpo.

Tal jogo de luz e sombra, sob o qual os personagens são identificados, atribui complexidade às suas figuras, como se cada ângulo, enquadramento, penumbra ou iluminação representassem (ou apresentassem) uma faceta diferente de suas personalidades, tornando-as assim, bastante complexas e ao mesmo tempo não desvendáveis.

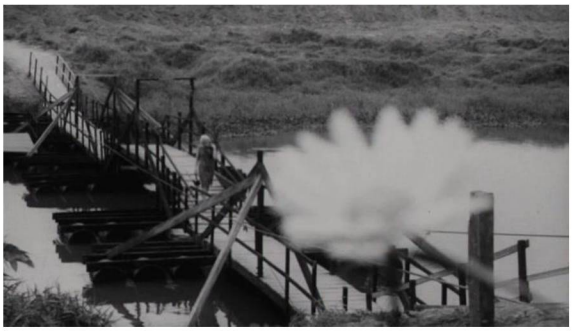
Sob essa enigmática composição dos personagens, Ponciana e Horácio continuam sua caminhada, um observando o outro. Ele, a todo momento, aperta o nó de sua gravata, como se os resquícios de uma possível vida burguesa anterior ainda o sufocassem. Aos 22 minutos de

filme, eles encontram a figura de João. O cenário é um lixão, onde João brinca correndo de um lado para o outro chutando latas e espantando urubus que se alimentam de restos de comida. Ele para ao perceber que é observado, sorri e corre em direção à câmera-personagem, quando atira-se no chão ao ver uma flor. O contraste entre a sujeira do entorno e a flor, perdida entre os entulhos, vinda não se sabe de onde, salienta a descoberta de João, que a pega nas mãos e passa a tratar a planta como uma preciosidade, por todo o restante do filme. A flor no lixão (ou a beleza na marginalidade) representa forte simbologia nesta obra, como um elemento que sintetiza diversos aspectos trabalhados de formas diferentes na composição das imagens e que problematizam o sentido da beleza e da poesia quando seus parâmetros são limitados pela feiura e pelo caos, ajudando a compor, desse modo, a ideia de *imagem marginal*.

João, o lixão e a flor.

Ponciana aproxima-se dele e pede que lhe dê a flor. Ele parece refletir um pouco (seu rosto está em primeiríssimo plano) e, com olhar contrariado grita "Não!". Um corte brusco põe em foco a flor de João e, ao fundo, já em outra cena, a personagem Laura. Ela atravessa a ponte de madeira enquanto a flor ocupa metade do enquadramento. O tamanho minúsculo de Laura em relação à proporção da planta (2ª figura, abaixo) estabelecem, ao mesmo tempo, a distância (real e simbólica) entre os dois, bem como o tamanho do sentimento de João por ela, que no filme é representado pela flor. Ela passa por João, que está com a flor nas mãos, mas que não lhe oferece.

João e a flor.



A flor e Laura ao fundo.

O filme volta para a caminhada de Horácio e Ponciana. Os dois passam por uma serralheria e chegam a uma igreja abandonada. O plano-ponto-de-vista de um homem sentado enfoca seus pés descalços e sujos, pelos quais passam os pés de Ponciana. Ele fecha o livro que estava lendo e faz o sinal da cruz com a mão direita aberta, conforme os padres o fazem. Posteriormente veremos que este homem vive nos escombros de uma igreja em ruínas e acreditar ser o padre. Ele observa Ponciana e Horácio se distanciando, enquanto João aparece no meio do caminho. João chega perto do "padre", que o observa por meio de seu plano-ponto-de-vista. Ele ajoelha-se diante deste, junta suas mãos e sorri, olhando para a câmera-personagem. O "padre" então, aparece, visto em contra-*plongée* (pelo plano-ponto-de-vista de João), e profere uma reza apontando para ele uma cruz que carrega no pescoço, feita pela junção de dois pequenos galhos de árvore, amarrados com um barbante. As figuras de João e do falso padre, vistas respectivamente de cima e de baixo, remetem à ideia de uma crença religiosa, sob a qual João se submete ao ajoelhar-se, porém, tal ato é fundado numa farsa, não percebida por ele, por ser "louco".

Os pés do "padre" e os de Ponciana; João ajoelhado sob o plano-ponto-de-vista do "padre"; o "padre" com a cruz improvisada.

Na cena seguinte, as margens do rio se tornam palco do casamento que Ponciana observa admirada. Ela e Horácio caminham posteriormente por entre bois e vacas que pastam às margens do rio. Ela pergunta repetidamente a Horácio: "Você viu a noiva?" e ele nada lhe responde, somente olhando fixamente para ela. Em seguida, ela o questiona: "Será que a gente

não pode mais falar de noiva?" Ao que passa a repetir a palavra "noiva" até dizer: "Quem, eu?" e responder à própria pergunta: "de araque!". Tal questionamento reitera a questão citada na introdução deste capítulo: Ponciana reconhece-se como "falsa" noiva. Até aqui, portanto, temos uma série de "falsos elementos": um falso padre, uma falsa noiva, um falso casal burguês. Tais falsas referências compõem a progressiva desestruturação das esperanças alimentadas pelos quatro, que serão esfaceladas ao longo do filme.

Ao encontro com o casal paródico já citado, segue-se o momento em que Horácio compra o vestido de noiva em uma espécie de bazar de rua. Ponciana aparece trajando o vestido. João e a mulher loira (do casal paródico) a observam perplexos e ele bate palmas. Horácio quando a vê, apresenta expressão de grande surpresa. A loira chega perto de Ponciana, pega no seu véu e pergunta: "Deixa eu ser a madrinha?" João chega perto de Horácio e lhe pergunta: "Deixa eu ser o padrinho?", ao passo que este lhe responde com um sinal afirmativo com as mãos. Abaixo, no plano-ponto-de-vista de Horácio observando Ponciana (1ª figura), pode-se perceber ao fundo, o conjunto de barracos amontoados, que contrasta com a ideia de pureza transmitida pela sua imagem envolta no véu e que lembra as representações da Virgem Maria:

Ponciana em seu vestido.

Horácio a observá-la.

Ponciana se distancia de Horácio e caminha com seu vestido de noiva, acompanhada pela loira, que continua gritando por Cristóvão (seu amante, que dirigia o "carro invisível"). Horácio e João aparecem em outro local. João corre à frente de Horácio e para constantemente chamando-o para acompanhá-lo. Repentinamente um carro de polícia aparece e o policial encara Horácio como quem estivesse lhe procurando. Ponciana aparece ali, mas agora somente João está na cena, ao passo que lhe pergunta: "A minha flor... Cadê a minha flor?" Ponciana continua caminhando, agora sozinha. Ela se dirige para atravessar a ponte de madeira quando passa por Laura, que a observa, notando seu vestido de noiva. As duas estavam sendo observadas por João, que está com a flor nas mãos. Laura passa por ele e este nada faz.

Ponciana encontra o "padre" perto da igreja em ruínas. Ele a observa maravilhado. Ela caminha em direção à igreja enquanto o "padre" corre à sua frente, olhando para ela a repetindo a frase: "Crescei e multiplicai!", numa alusão à consumação religiosa do casamento. De cima da torre, o "padre" a observa num *plongée* e ela lhe retribui o olhar, num contra-*plongée*, quando ele toca o "sino" da igreja, que na verdade é uma velha lata de tinta. O som da lata é substituído pelo som de sinos verdadeiros, enquanto Ponciana, observada pelo "padre" do alto, procura por Horácio, olhando para todos os lados. Ela entra na igreja (vista de cima pelo "padre") e senta-se na porta. Aqui, novamente, a ideia de farsa é corroborada pela inserção da igreja em ruínas que, simbolicamente, remete à ruína de suas aspirações espirituais ou religiosas, enquanto personagens marginais.

O "padre" à frente da igreja, observando Ponciana.

Ela, à procura de Horácio.

Enquanto isso, Horácio aparece saindo da prisão. Ele chega num casebre onde esteve com Ponciana. Há ali dois mendigos, que o olham com desdém. Horácio se afasta e passa a caminhar pelas margens, quando olha para o lado e percebe a presença da misteriosa mulher da barca. A trilha sonora de sua chegada, no início do filme, é retomada. Ele passa a se sentir mais sufocado por sua gravata e afrouxa o nó. Olha para o lado e vê João com sua flor. Horácio corre para longe, atravessa a ponte de madeira, chega à beira do rio e olha para trás, como quem foge da barqueira. Ela o observa da ponte. Ele, angustiado, tira sua gravata, seu terno e sua camisa, jogando-os com força ao chão, quando, finalmente, sorri aliviado. Ele corre feliz, atravessando rapidamente a ponte de madeira, quando o perdemos de vista (supomos que o plano-ponto-de-vista que o observa é o da barqueira). João, em outra cena, grita assustado ao ver Horácio morto caído ao chão. O rosto da barqueira toma conta da cena, em primeiríssimo plano, olhando para baixo sorridente. Ela se vira e se afasta, olhando de longe, agora para João, que corre em direção oposta. A breve felicidade de Horácio, que finalmente livrou-se mentalmente de seu passado

fracassado, representado pela retirada de sua gravata e roupas despropositadamente utilizadas nas margens, é substituída pela morte súbita.

A morte de Horácio.

A barqueira ao observá-lo.

A morte de Horácio encerra o primeiro bloco, além de encerrar a utilização incessante do plano-ponto-de-vista até então. O sorriso da barqueira atesta para nós espectadores o motivo da anunciação de sua chegada. Visto em contra-*plongée*, seu rosto, cujo olhar ainda parece simular um plano-ponto-de-vista (devido à recorrência deste recurso até então), volta-se somente para nós, espectadores, uma vez que Horácio encontra-se morto e corrobora com a ideia de que também participamos desse ambiente e desse jogo de olhares e que, portanto, também estamos ameaçados. O ambiente das margens é agora substituído pelo centro da cidade e a trajetória de Laura, observada de longe por João, ganha foco.

## 2.2 O CENTRO E A CÂMERA ONISCIENTE

A segunda metade do filme, quando Candeias filma os personagens na cidade, é apontada pelo diretor como um momento da produção no qual os recursos financeiros já haviam se exaurido e, portanto, um momento sem grandes realizações estéticas. Nela, há a predominância de planos objetivos, nos quais a câmera não mais representa o olhar dos personagens, mas se coloca de fora, onisciente. A forma como a câmera se comporta em relação aos personagens e sua interação na/com a cidade é, porém, bastante complexa. O uso da câmera subjetiva para representar a experiência marginal, nos espaços das margens, num movimento *de dentro para fora*; e o uso da câmera objetiva para representar a imponência da cidade nos espaços urbanizados, num movimento *de fora para dentro*, são recursos que ajudam a delimitar, no âmbito imagético, a linha imaginária que segrega os marginais. Estes não se encontram, de fato, isolados na margem, pois também percorrem os espaços centrais da cidade, no caso de

Laura, João e outros personagens coadjuvantes. Sua itinerância por entre as ruas e edifícios do centro da cidade não é exatamente proibida, mas é, entretanto, julgada, nesse caso, no âmbito da composição imagética, pela câmera, como demonstrarei.

A primeira visão que temos do centro da cidade é de um plano *plongée* quase absoluto, no qual vemos a cidade de cima, com seu movimento de carros e pedestres no viaduto do Chá. Já de início, a proporção diminuta dos transeuntes, quase similares a formigas, propõe certa soberania do elemento urbano:

Transeuntes em tamanho minúsculo e a imponência do asfalto.

João corre por entre os carros e encontra na calçada dois outros mendigos, habitantes das margens. Um deles está em uma cadeira de rodas e João passa a comandá-la. Ele corre de volta para as margens, chega à ponte e passa por Laura, que a atravessa. Ela para por um momento perto dele, ele lhe oferece a flor, mas quando ela estende a mão para recebê-la, ele recolhe as suas e se vira encabulado. Ela continua então, seu trajeto. Em contraste com o momento anterior, no qual João dispôs a flor a uma distância considerável de Laura, aqui os dois estão juntos, inclusive no mesmo plano, o que não o encoraja ainda a dar-lhe o símbolo de seu amor. Tais ações não concretizadas, que permeiam todo o filme, podem ser associadas à ideia de impotência: tudo o que é almejado possui um limite de ação imaginário que parece envolver os personagens, fazendo com que estes repitam incessantemente suas *não-ações*. Aqui pode-se estabelecer um paralelo com as ideias de incomunicabilidade e impossibilidade suscitadas por Oiticica em relação aos bandidos que homenageia em seus Bólides e bandeira: a resistência autodestrutiva identificada em seus "anti-heróis" tem como última consequência a auto aniquilação (representada pelo suicídio ou execução sumária), como um ato de auto terrorismo diante da impossibilidade da realização social plena. De certa forma, se seguirmos

essa linha de raciocínio, os quatro personagens de *A Margem*, ao repetirem suas *não-ações* ao longo do filme, aniquilam-se aos poucos até a morte.

João oferece a Laura sua flor, mas resiste e não a entrega.

Continuando nosso fluxo em direção ao centro da cidade, de um corte, vemos uma escada rolante, o que nos indica que o ambiente urbano finalmente se estabelece. A escada está parada e a câmera chega ao seu topo mostrando Laura e várias outras mulheres descendo-a e carregando cestas com garrafas térmicas nas mãos. João aparece novamente no centro empurrando a cadeira de rodas de seu companheiro, em meio à multidão. Laura aparece também nas ruas, caminhando com sua cesta de café. Na praça da Sé, ela pega nas mãos de uma escultura, acariciando seus dedos, senta-se contemplativa e depois segue seu caminho, em direção aos escritórios da região. Vemos-lhe entrando em uma sala com grandes janelas (a câmera se posiciona do lado de fora, de onde vemos a parte de dentro por detrás dos vidros). Ela oferece café aos que estão ali. A câmera, posteriormente, passeia pelas janelas num movimento de cima para baixo, dando ênfase à simetria e à repetição das janelas e grades, até focalizar o andar térreo, de onde sai Laura, com sua cesta.

Para se contrapor à experiência marginal, é como se o filme nos apontasse que na cidade não há subjetividades, mas sim compartimentalização. Para tanto, nestas cenas, a simetria e a rigidez da arquitetura urbana ganham destaque com a repetição das janelas gradeadas dos edifícios (por meio do *travelling* da câmera), como se a imagem nos dissesse que para haver ordem, é preciso repetição, organização:

Momentos que enfatizam a simetria do desenho urbano.

Quando os personagens perambulam pela cidade, facilmente são identificados em meio à multidão, mesmo filmados de cima para baixo, em *plongée*, recurso que diminui suas figuras e dá ênfase ao ritmo acelerado da urbanização, com carros e pessoas por todos os lados. Eles encontram-se constantemente deslocados e são facilmente julgados pela população, que os observa e os distingue a todo o momento.

Cenas urbanas: quando sozinhos, os personagens são "diminuídos" pela câmera (1ª e 2ª figuras); em meio à multidão, "desaparecem" no fluxo de indivíduos (3ª e 4ª figuras).

O modo como a cidade se apresenta neste segundo bloco de *A Margem* possui certa correspondência com *São Paulo S/A* (1965), filme de Luiz Sérgio Person. Os dois filmes compõem histórias bastante díspares: em *São Paulo S/A*, o protagonista Carlos é um jovem da classe média paulistana que se torna gerente de uma fábrica de autopeças, mas vive, porém, insatisfeito, sofrendo uma crise existencial que o conduz a fugir. No entanto, a opressão que ele sente diante do vazio de sua vida de sucessos, porém ausente de sentido, se expressa, de certa forma, na imponência do elemento urbano sobre sua figura. Enquanto caminha pelas ruas do centro, ele também se confunde em meio à multidão e seu semblante é predominantemente sério e taciturno. No filme, também há cenas em que a câmera o enquadra por entre as estruturas simétricas das janelas, lembrando a opressão de uma espécie de prisão e outras em que a câmera filma o movimento de carros e pessoas de cima, diminuindo suas figuras diante do desenho urbano:

Cenas de *São Paulo S/A*: o ambiente urbano como elemento perturbador do personagem.

Voltando ao enredo de *A Margem*, Laura, no centro da cidade, volta a caminhar pelo movimentado viaduto do Chá, quando passa por João, que não a percebe. Ele está com o cadeirante perambulando pelas calçadas. Em seguida, João aparece de volta às margens, quando avista Ponciana, andando sem rumo, cabisbaixa e sozinha. As barras de seu vestido estão sujas pela lama e agora ela não mais é vista sob o plano-ponto-de-vista de Horácio, nem de ninguém. A trilha sonora neste ponto, reproduz a música tema da maior parte do filme, tema de suas andanças com Horácio, porém, com um leve toque de órgão ao fundo, acompanhando a

melodia, numa espécie de alusão às melodias de celebração de matrimônio, porém, um matrimônio fúnebre. Ela caminha solitária em direção à igreja abandonada, onde o padre também não está. Senta-se na porta e apoia sua cabeça no batente.

Ponciana vagando sozinha em direção à igreja em ruínas.

Deste breve retorno às margens, vemos agora João empurrando novamente a cadeira de rodas pelo viaduto do Chá. Laura passa por eles (os vemos de cima, num *plongée*) e João, quando a vê, começa a segui-la, segurando a flor em suas mãos. A câmera agora se posiciona lateralmente e sofre a interferência do fluxo de pessoas e veículos. Uma mulher com uma falsa barriga de grávida pede esmolas (ela acompanhara anteriormente João e o cadeirante das margens para o centro da cidade). A visão lateral do rosto de Laura toma conta do enquadramento. A câmera acompanha seu deslocamento pelas ruas de São Paulo em um *travelling*. A mesma dinâmica se repete com João, que a segue. Sua perambulação é intercalada à de Laura em enquadramentos bastante fechados, nos quais podemos ver a multidão que caminha por trás deles. Da visão lateral dos dois personagens, temos agora uma visão frontal, ainda em deslocamento, intercalando seus rostos: ela distraída; ele, atento ao segui-la. A câmera se distancia em alguns momentos, dando ênfase a suas figuras em meio à multidão. Ela observa vitrines, procura espaço para se deslocar. Ele acompanha seus movimentos chegando, por vezes, bem perto, sem que ela perceba. Uma mulher nota sua presença e passa a segui-la. Laura entra em mais um prédio de escritórios e a mulher entra atrás dela. João fica na porta, se distancia um pouco e observa a imensidão do edifício, num plano-ponto-de-vista (agora em formato tradicional) que se dirige até o topo da construção.

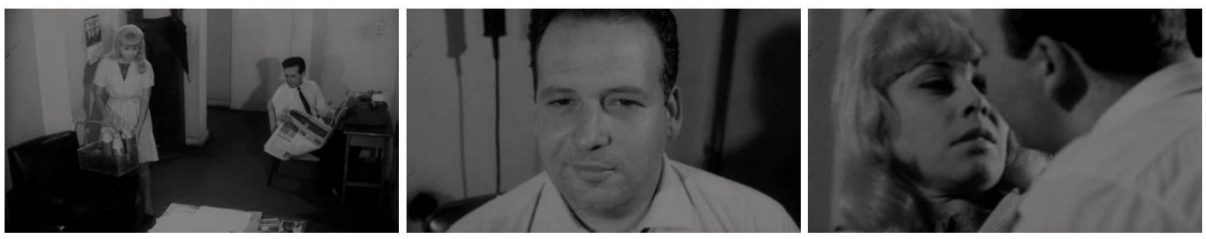
Laura confundida em meio à multidão.

Para aqueles que vão para a cidade, impera a ausência de referências, uma vez que o jogo de olhares mútuos é rompido, colocando-os sozinhos na imensidão de prédios e em meio ao incessante fluxo de pessoas e veículos. A ideia de superfluidade vem à tona: de indivíduos únicos e intrigantes nas margens, compostos sob enquadramentos e jogos de luz específicos e elaborados, passam a ser qualquer um, ou mais um entre tantos. Sua subjetividade é substituída pela superfluidade, pois não se encaixam no ritmo acelerado das ruas (por vezes tropeçando entre os transeuntes), no modelo de trabalho formal, subsistindo ainda às margens, andando pelas beiradas das calçadas, solicitando moedas que sobram de quem se dispuser a doá-las (no caso de João), ou vendendo cafés em atividade itinerante (no caso de Laura).

À aparente transponibilidade entre as margens e o centro (ou a transponibilidade entre o marginal e os espaços de normalidade, sociabilidade burguesa), caracterizada pela aparição dos personagens na cidade, impõe-se aos marginais o julgamento dos transeuntes e da própria câmera, quando os filma de cima para baixo; quando os distingue na multidão; quando os enquadra sob a rigidez e a linearidade das estruturas urbanas. A dicotomia exclusão/inclusão (que será discutida posteriormente) é, portanto, operada metaforicamente pela câmera onisciente deste segundo bloco, na medida em que insere os personagens marginais na cidade, enquadrados em meio à multidão e, ao mesmo tempo, propõe clara distinção entre eles e os demais. Nas cenas recortadas abaixo, temos ainda os olhares dos transeuntes sobre os dois personagens que, no contexto das filmagens, provavelmente representavam mera curiosidade diante da encenação. Em âmbito diegético, tais olhares transfiguram-se em olhares julgadores, exercendo o papel aqui atribuído prioritariamente à câmera: o de segregação dos marginais.

Personagens enquadrados em meio à multidão, sendo observados por "olhares julgadores". Ideia de opressão proposta pelo enquadramento fechado.

Em uma sala com dois homens, Laura entra para vender seu café. Um deles olha para o outro e faz um movimento para que este saia do local. Aquele que sai olha para o primeiro com um sorriso insinuador no rosto. O homem que fica se aproxima de Laura e tenta beijá-la, ao que ela desvia o rosto. Ele então, a segura à força e a cena sugere um abuso sexual. Serão recorrentes, nas demais obras de Candeias, cenas de sujeição de mulheres diante de homens abusadores, bem como cenas de aproveitamento dos corpos femininos, sob consentimento não opcional. Este tema, talvez inspirado pela convivência com prostitutas e rufiões na região da *Boca do Lixo*, será com frequência apresentado sob a faceta da resignação: as mulheres abusadas sofrem caladas e seguem em frente – as moças de família que viram prostitutas em *Meu nome é Tonho*, as mulheres das estradas de *Aopção*, a misteriosa prostituta de *A visita*, as irmãs de Jaime em *As bellas*, as prostitutas de *Zézero* e *O Candinho* –, pois, na condição de marginais, não há ninguém por elas.



O assédio de Laura no escritório.

Em seguida, Laura caminha novamente pelas ruas, saindo do prédio em que foi abusada. A mulher que a seguia caminha atrás dela. João também a segue, logo atrás. A cena em que ela é seguida (disposta abaixo) enfatiza novamente a simetria urbana, por meio da estrutura logo atrás dos personagens: longas grades, que simbolicamente acentuam a separação dos marginais, que estão do lado de fora. A mulher aborda Laura, conversa com ela e entrega-lhe um cartão. Laura segue seu caminho e a câmera acompanha ela e João da mesma forma, num *travelling* lateral, disposto abaixo.

Laura caminha, seguida pela mulher aliciadora e, por último, por João, que observa as duas.

De volta às margens, Laura passa novamente por João, que ainda está com a flor nas mãos, mas não consegue entregá-la. Ela sorri para ele e a vemos partir, carregando uma mala nos braços. Este segundo momento do filme encerra-se com a desilusão de João diante da partida de Laura. Aqui também ocorre o retorno ao ambiente das margens e da periferia, que vemos agora não mais sob o plano-ponto-de-vista dos personagens.

Nova aproximação e distanciamento entre os dois personagens, representados pela figura de Laura cada vez menor, no horizonte.

## 2.3 O RETORNO ÀS MARGENS: A DESILUSÃO DO PONTO DE VISTA

No terceiro bloco do filme, a saída do centro e o retorno às margens e à periferia marca o momento da concretização da morte de Laura, João e Ponciana. Também neste bloco, o recurso do plano-ponto-de-vista não é mais utilizado. Não por acaso, este momento é o da concretização do *telos* anunciado ao início do filme, com a chegada da barqueira: os quatro personagens, ao levantarem-se após suas mortes, reunindo-se na barca para finalmente saírem das margens, deixam simbolicamente para trás suas vidas e trajetórias de tropeços, frustrações, não realizações, desilusões e pobreza. Neste terceiro bloco há cenas contundentes de desilusão, que corroboram com a ideia da perda da alteridade: é aqui que Ponciana aparece morta, de desgosto, à espera de Horácio; há também momentos de penumbra relacionados à busca frustrada de João por Laura; Laura se submete à prostituição e sua morte é também concretizada, além do trágico suicídio de João.

Morte, desilusão, penumbra e prostituição, nos últimos momentos do filme.

João está cabisbaixo e desiludido, observando a flor e carregando seu parceiro cadeirante. Ele lhe pede sua parte nas esmolas recebidas, mas não a recebe. Indignado, derruba a cadeira de rodas e torna a pedir o dinheiro à mulher com a barriga falsa. Ela também se nega a lhe dar o dinheiro e os dois travam uma briga que ganha ares de dança, devido ao ritmo da música que se instala e ao movimento constante e brusco da câmera. O cadeirante, que podia andar, e a falsa grávida saem correndo dali. João, desolado, avista novamente Ponciana, que continua caminhando, de cabeça baixa, ainda com o vestido e o véu de noiva. Ela atravessa a ponte de madeira, ele vai atrás dela e a encontra sentada na porta da igreja novamente, cabisbaixa. No derradeiro momento em que João, sem saber o destino de Laura, resolve dar a flor a Ponciana, que havia lhe pedido ao início do filme, ela não esboça reação. Aqui, o ímpeto de ação (de João) é interrompido pela não reação alheia (de Ponciana), de quem já sucumbiu diante da marginalidade.

João oferece a flor a Ponciana, tarde demais.

João passa a perambular sem rumo, com a flor no bolso. Encontra uma procissão pelo caminho e continua suas andanças até chegar num conjunto de casas simples, perto dali. Ele segue um homem que encontra num bar desta região (e que perceberemos ser um coveiro) e passa ajudá-lo em seu trabalho. Os dois cavam covas num cemitério e, à noite, retornam ao mesmo bar. O coveiro se dirige a um bordel, num casebre perto dali. Laura está na janela, de semblante diferente, não mais aparentando a inocência de antes. Ela lhe pede fósforos para acender um cigarro. Atrás dela, vemos a mulher que havia lhe abordado no centro da cidade e sabemos agora que estava lhe propondo o trabalho como prostituta. Esta mesma mulher, a dona do bordel, chama Laura e lhe cobra sua parte como aliciadora. Laura lhe entrega o dinheiro que recebera como garota de programa e a mulher reclama dizendo: "Só isso?" Laura argumenta dizendo: "Amanhã!" Em seu quarto, sozinha, ela penteia seus cabelos e parece refletir, desiludida, sobre sua nova vida.

Laura no bordel, desiludida.

Ao sair da casa, encontra outra mulher, também prostituta, que lhe ataca. As duas travam uma briga e a câmera, novamente, movimenta-se continuamente sob o mesmo padrão das brigas anteriores do filme. Laura morre. Curiosamente, a loira que a mata se parece muito com ela, numa sugestão, talvez, de uma espécie de alter ego que não vê mais motivos para que ela viva.

Seu corpo aparece coberto com um lençol, rodeado de velas acesas e estendido na rua. João aparece com o coveiro. Ele vê o corpo e se agacha para retirar o lençol, mas o coveiro lhe chama antes que o faça, impedindo que reconheça Laura.

A morte de Laura e seu "alter ego".

Seu corpo estendido ao chão.

No dia seguinte, um grupo de pessoas carrega o caixão de Laura. Uma dessas, uma mulher, reclama do peso do caixão e um dos homens ajudantes comenta: "Acho que a coitada tava muito carregada." Eles abandonam o caixão e cruzam com João, que caminha com uma garrafa nas mãos. O fato de Laura ser abandonada mesmo depois de morta também é marca significativa da nulidade dos marginais. Adiante, João encontra um músico maltrapilho pelo caminho, quando avista o caixão simples de madeira. Ele corre em direção ao corpo e pede ao músico que o ajude a carregá-lo. Os dois carregam o caixão por algum tempo e o músico o abandona. João, sozinho, passa a carregar Laura, morta, nos ombros, abandonando o caixão.

O grupo (maioria mulheres) que carrega o caixão de Laura e que desiste no caminho.

João a leva para o cemitério, deita-a numa cova coberta, distancia-se e a observa atentamente, somente reconhecendo-a quando tira o lenço de sua cabeça e um chumaço de algodão de sua boca. Assustado e desolado, se desespera, pondo as mãos na cabeça e acariciando seu rosto posteriormente. Ele pega suas mãos, coloca nelas a flor que carregara até então e bate levemente em seu rosto, como quem quer acordá-la. Logo percebe novamente seu estado cadavérico, levantando-se em desespero. A câmera o acompanha, enquadrando seu rosto. Ele se move incessantemente em círculos e a câmera, inquieta, intercala o rosto de Laura ao chão com seus movimentos desesperados.

Laura no caixão e o desespero de João.

Numa espécie de transe sugerido pelo movimento contínuo e desordenado da câmera e de João, Laura abre os olhos, vê a flor e sorri. Ao mesmo tempo, João sai correndo pelo cemitério para longe e chega a uma linha de trem. Ele corre na direção dos trilhos, ouve-se o som do trem que se aproxima e que logo passa, sugerindo sua morte.

A morte de João.

Pela igreja abandonada, João, já morto, corre saltitante. Ponciana, que estava ainda à espera de Horácio na porta da igreja, morre de desgosto e desilusão, caindo para trás.

A morte de Ponciana.

Ela, em seguida e já morta, corre junto com João. Os dois atravessam correndo a ponte de madeira, chegando até a barca. Ponciana sobe primeiro, ajudada por Horácio, que já está lá, tendo sido o primeiro a morrer. Os dois, de mãos dadas, sentam-se no barco, um ao lado do outro. João, que esperava por Laura a vê chegando sorridente com a flor nas mãos. Pode-se ver o ferimento em sua barriga, com manchas de sangue em seu vestido branco. Os dois entram juntos, de mãos dadas, na barca. A misteriosa barqueira, enfim, aparece, subindo no barco e posicionando-se em sua proa. Os dois casais, mortos e finalmente juntos, seguem viagem pelo rio. A câmera focaliza o sol num contraluz, ofuscando a cena e a mensagem de FIM aparece, sob um fundo acinzentado.

Os quatro na barca após a morte.

Dentro da estrutura teleológica sugerida pelo filme, portanto, pode-se supor que a ausência do plano-ponto-de-vista neste terceiro bloco marca a ideia de desilusão: o mundo das margens, antes subjetivo, fluido, sem fronteiras definidas, agora é um mundo distante, no qual há o rompimento da ideia de comunidade e alteridade propostas pelas trocas de olhares anteriores. Da desilusão, segue-se a morte, que tratarei mais detidamente ao final do capítulo, aliada à ideia de exclusão da norma, ou segregação de tais indivíduos de determinada sociabilidade, tratada a seguir.

## 2.4 O ESTRANHO, O OUTRO, O MARGINAL

As duas "estranhas histórias de amor e morte" vividas pelos quatro personagens desta ficção nos remetem a algumas ideias já apontadas e que serão discutidas mais detidamente nesta segunda parte. Estes seres estranhos, que personificam *o outro*, o marginal, cuja existência social é potencialmente criminalizada e, por sua vez, penalizada com a marginalização, como bem coloca Edmundo Coelho[154], citado no primeiro capítulo, subsistem segregados dos espaços na diegese. Tal segregação é feita, no âmbito da imagem, por meio da oposição da câmera subjetiva *versus* câmera onisciente. A ideia de marginalidade presente no filme, portanto, se realiza sob vários aspectos, em torno desta dicotomia: somos inseridos nos espaços das margens, por meio da simulação da percepção dos próprios personagens; experimentamos, de certa forma as sensações de pobreza, abandono e desesperança; experienciamos, por meio de sua constante deambulação, a falta de perspectivas e o fracasso e, por meio de seu amor, o apego a ideais irrealizáveis (postos de forma paródica, lúdica, ou trágica). A divisa entre a marginalidade (ligada ao espaço ermo das margens) e a sociabilidade burguesa (ligada ao elemento urbano) é posta aos personagens à medida que estes somente vivem certas experiências por meio da farsa – uma Igreja abandonada, com um louco que se pensa padre e carrega uma lista telefônica como Bíblia; um casal de amantes loucos e maltrapilhos que andam num carro invisível; uma prostituta que se apaixona e ganha um vestido de noiva usado de seu amante, morrendo de desgosto à espera dele, na falsa Igreja, com o falso padre a tocar o falso sino para o casamento. E quando tentam viver experiências de fato, na cidade, fracassam, como na trajetória de Laura, quando, vendendo café pelos escritórios, é abusada sexualmente por um de seus clientes e, desiludida, parte para o meretrício.

---

[154] COELHO, *Op.Cit.*, 2005, p. 255-288.

A utilização do plano-ponto-de-vista no ambiente das margens delineia, portanto, por meio da proposição de uma atmosfera onírica, um ambiente apartado, metafórico, deslocado da realidade que se apresenta no ambiente da cidade. Como já mencionado, é possível, pela proposição deste recurso, se pensar na ideia de alteridade, uma vez que a existência diegética dos marginais é guiada sempre por meio do olhar do *outro*. Desta forma, estabelece-se uma espécie de comunidade, ou uma "rede de solidariedade", na qual o espectador é inserido, ao "encarnar" cada um dos personagens, sendo estes, o *outro*, o estranho, o marginal. Sozinhos no mundo, por sua vez, os marginais, percebidos e percebendo uns aos outros, ressignificam suas próprias existências ao notarem-se e serem notados. Em contrapartida, na cidade, impera a ideia de solidão, salientada não só pelo recurso da câmera onisciente, mas também pela opressão de seus corpos em meio à multidão anônima. O contraste entre estes dois momentos caracteriza o "mundo" das margens como um mundo à parte: um mundo em que as noções de tempo e espaço são absolutamente subjetivas, uma vez que encerradas na percepção dos personagens. Por meio da montagem, ocorre também e constantemente uma espécie de interrupção de percepções, intercaladas entre os quatro personagens e nós, espectadores, que, desta forma, ajudamos a compor esta percepção conjunta e múltipla, inserindo no ambiente nossa sensação de vazio e solidão diante deste mundo distópico, sem regras e sem alicerces.

Como propõe Halbwachs[155], nossa percepção do que é o mundo está muito mais ligada a esta atmosfera onírica do que a uma realidade simetricamente ordenada, na qual o tempo sempre corresponde ao andamento dos ponteiros do relógio e as distâncias sempre são iguais, sem importar a repulsa ou a vontade de se chegar a algum lugar. Ou seja, o mundo, o passado, o presente, o tempo, o futuro, são noções muito mais densas e fluidas do que nossa racionalidade tende a organizar, medir ou sintetizar. Misturamos nossa existência com a dos outros e assim, compomos nossa visão do que significa existir de fato. Ancoramos nossas lembranças em lugares, sensações, sentimentos, acontecimentos, dores e afetos, muito mais do que em calendários. O tempo corre mais rapidamente ou mais lentamente muito mais proporcionalmente à nossa vontade de que não passe ou de que tudo logo aconteça. Este espaço onírico criado pelo filme para representar as margens do rio e a experiência dos personagens, portanto, talvez se relacione mais intimamente à nossa percepção confusa do mundo e, por isso, nos insira mais facilmente neste ambiente, de forma a fazermo-nos experimentá-lo.

Por conseguinte, o contraste posto entre os elementos que apresentam a cidade e os que apresentam a margem ajudam a compor os indivíduos marginais e a ideia de marginalidade

---

[155] HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003, p. 116.

discutidos pelo filme: a linha invisível que separa a margem (do Tietê) do centro (da cidade) é ressignificada na diegese pela objetividade da câmera nas cenas centrais, oposta à subjetividade da câmera-personagem nas cenas das margens. Estes dois recursos, de forma geral, contemplam múltiplos significados: a margem é subjetiva (e encerra a pobreza, a distopia, o deslocamento), enquanto que o centro é objetivo (encerrando o progresso, a normalidade); na margem somente são vividas as experiências da normalidade na forma de farsa, enquanto que no centro se vive uma realidade na forma de progresso e de norma, intransponível para os marginais; a margem é transitória, tem curvas e movimento (na coreografia proposta pelo *travelling* subjetivo[156], combinado com o formato em plano-ponto-de-vista e a deambulação dos personagens), enquanto que o centro é rígido, enquadrado, compartimentalizado. A perda de conexão entre uma instância e outra, a falta de transponibilidade entre os espaços, dispostos lado a lado sob uma linha invisível que demarca os limites de ação dos personagens marginais, é o que constitui a ideia de marginalidade experimentada pelo espectador, elaborada esteticamente sob a forma de uma *imagem marginal*.

O filme *A Margem* foi lançado em 1967, sob o regime miliar, que adotava para si uma "máscara" democrática. Segundo Bóris Fausto, "o regime quase nunca assumiu expressamente sua feição autoritária" e "as normas que atingiam os direitos dos cidadãos foram apresentadas como temporárias."[157] A ideia de estado de exceção aplicada por meio dos atos institucionais, dava ao regime esse estatuto provisório, enquanto era realizado, na prática, o reforço do poder executivo e a redução gradual do campo de ação do Congresso, bem como dos direitos básicos dos cidadãos. A diluição das fronteiras entre a exceção e a regra, que dá poderes ilimitados ao estado diante de situações políticas ditas excepcionais, caracteriza, portanto, uma espécie de exceção institucionalizada. Giorgio Agamben se detém a conceituar os indícios do estado de exceção, por considerá-lo como o "paradigma de governo dominante na política contemporânea."[158] Para o autor, por mais que as expressões desta modalidade tenham se definido mais explicitamente em alguns momentos da história, como por exemplo, nos regimes totalitários, cada vez mais o estado de exceção torna-se a regra, devido ao seu deslocamento como medida provisória e excepcional para o estatuto de técnica de governo, tendo transformado "a estrutura e o sentido da distinção tradicional entre os diversos tipos de constituição."[159] O autor nos lembra, como consequência deste processo, que os espaços de

---

[156] Plano em que a câmera se desloca horizontal ou verticalmente, combinado com a simulação do olhar de um personagem (plano-ponto-de-vista).
[157] FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2013, p. 397.
[158] AGAMBEN, *Op. Cit.*, 2004, p. 13.
[159] *Ibidem*, p. 13.

sujeição/exceção, quando perdem suas fronteiras, diluem-se em limites invisíveis, sob o permanente estado de exceção da contemporaneidade. Para ele, "a criação voluntária de um estado de emergência permanente (ainda que, eventualmente, não declarado no sentido técnico) tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos."[160] Tal prática permite, sob meios legais, "a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político."[161] Tal eliminação não se deu apenas, no caso brasileiro, por meio das cassações de direitos, prisões, torturas, exílios e mortes, mas também pela sujeição de indivíduos marginalizados, apartados de políticas públicas que lhes garantisse direitos mínimos de sociabilidade. Os limites impostos a estes indivíduos delimitam as formas de ação e interação dos marginais em relação à norma, inserindo-os no ordenamento jurídico que os exclui, que os estigmatiza, que presume (e pune) seus crimes antes de estes serem cometidos.

Transpostos à imagem, estes limites teriam como reguladora a câmera onisciente, que assume metaforicamente o olhar do soberano, o olhar da norma, distinguindo os indivíduos e pondo-os "para fora da jurisdição humana, sem ultrapassar para a divina"[162], projetando nestes, o *homo sacer* teorizado por Agamben:

> Se ao soberano, na medida em que decide sobre o estado de exceção, compete em qualquer tempo o poder de decidir qual vida possa ser morta sem que se cometa homicídio, na idade da biopolítica este poder tende a emancipar-se do estado de exceção, transformando-se em poder de decidir sobre o ponto em que a vida cessa de ser politicamente relevante.[163]

Tão onisciente, portanto, quanto o plano objetivo é a ideia de soberania: "o soberano está, ao mesmo tempo, dentro e fora do ordenamento jurídico"[164], pois é ele quem decide quanto à validade ou a suspensão da norma:

> A especificação "ao mesmo tempo" não é trivial: o soberano, tendo o poder legal de suspender a validade da lei, coloca-se legalmente fora da lei. Isto significa que o paradoxo pode ser formulado também deste modo: "a lei está fora dela mesma", ou então: "eu, o soberano, que estou fora da lei, declaro que não há um fora da lei."[165]

---

[160] *Ibidem*, p. 13.
[161] *Ibidem*, p. 13.
[162] AGAMBEN, *Op. Cit.*, 2012, p. 83.
[163] *Ibidem*, p. 138.
[164] *Ibidem*, p. 22.
[165] *Ibidem*, p. 22.

Esta categorização é feita, no âmbito imagético, pela câmera que distingue os marginais no ambiente urbano e que ressignifica sua existência no ambiente das margens. Ou seja, em momentos distintos, o filme opera de modo a assumir a existência dos que estão à margem (ou nas margens), por meio do plano-ponto-de-vista e a propor uma visão complexa de um mundo fragmentado e distópico; e, num outro momento, opera de modo a assumir a posição do ordenamento civilizatório, normalizante, por meio da câmera objetiva, que simula o olhar onisciente e teleológico do progresso, da simetria, do ordenamento, dentro do qual o marginal destoa até ser "mandado de volta" para as margens. Nos últimos momentos do filme, a ausência da câmera subjetiva nas margens e na periferia por onde perambula João coincide com o fim da trajetória incerta dos marginais, como se a câmera objetiva civilizatória tomasse conta da subjetividade dos personagens, levando-os à auto destruição (aquela dos anti-heróis de Oiticica) pelo suicídio (no caso de João), por expor-se ao assassinato (no caso de Laura) ou por deixar-se morrer (no caso de Ponciana). Sendo assim, a câmera onisciente realizaria, no âmbito da imagem, a segregação sob a vigência do biopoder: "o fato de expor à morte, de multiplicar para alguns o risco de morte ou, pura e simplesmente, a morte política, a expulsão, a rejeição, etc."[166] Esta duplicidade da câmera serve, portanto, para enfatizar as contradições e problematizar, por meio da imagem, a complexidade das relações a que estão expostos e ao mesmo tempo inseridos/excluídos, os marginais.

Com isso, chegamos também ao conceito de exclusão, bastante teorizado, principalmente no campo da sociologia, motivo pelo qual enfatizarei aqui as formas mais específicas pelas quais entendo seu encaixe nessa análise. Robert Castel, por meio do conceito de *desfiliação*, define a ideia de exclusão como a perda total ou parcial de vínculos de sociabilidade e de proteção social diante da moderna sociedade salarial[167]. Com posição semelhante à de Castel, Serge Paugam analisa a questão da existência social a partir da maior ou menor proporção de vínculos sociais aos quais um indivíduo se apoia. Para ele, o "homem socialmente desqualificado", o é devido à ausência ou perda de vínculos sociais de proteção e reconhecimento:

> A proteção tem a ver com o conjunto de suportes que o indivíduo pode mobilizar diante das vicissitudes da vida (recursos familiares, comunitários, sociais, etc.); e o reconhecimento tem a ver com a interação social que estimula o indivíduo, ao lhe

[166] FOUCAULT Michel. **Em defesa da sociedade**. Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 304.
[167] CASTEL, Robert. As armadilhas da exclusão. In: CASTEL; WANDERLEY; PAUGAM; BELFIORE-WANDERLEY. **Desigualdade e a questão social.** São Paulo: Editora PUC, 2013.

> fornecer a prova de sua existência e de sua valorização pelo olhar do outro ou dos outros. [168]

No âmbito diegético, esta valorização por meio do olhar do outro, ocorre somente às margens, sendo negada aos marginais no ambiente da cidade, metaforicamente, o local da norma civilizatória. Na cidade, perdidos na multidão, estes confundem-se entre os demais, sendo distinguidos somente por meio da câmera que os enquadra:

Laura e João em meio à multidão.

Robert Castel, ao aprofundar os estudos acerca da ideia de exclusão, alega que o termo carrega consigo alguns problemas, motivo pelo qual o autor se debruça a debatê-lo, com vistas a problematizar a ideia de exclusão social à procura de suas causas. Fruto das contradições sociais inerentes à sociedade salarial, aqueles que estão ou são jogados para fora, existem, segundo ele, em razão dos mecanismos internos que regem as relações de trabalho e de proteção social modernas:

> É por isso que ao tema da exclusão, hoje abundantemente orquestrado, preferirei o da *desfiliação* para designar o desfecho desse processo. Não se trata de uma vaidade de vocabulário. A exclusão é estanque. Designa um estado, ou melhor, estados de privação. Mas a constatação de carências não permite recuperar os processos que engendram essas situações.[169]

---

[168] PAUGAM, Serge. O homem socialmente desqualificado. In: CASTEL, Robert; WANDERLEY, Luiz Eduardo W.; PAUGAM, Serge; BELFIORE-WANDERLEY, Mariangela. **Desigualdade e a questão social.** São Paulo: Editora PUC, 2013, p. 213.
[169] CASTEL, *Op. Cit.*, 2015, p. 26.

O autor busca na história da constituição das sociedades modernas, possíveis origens para as práticas de diferenciação social. A estigmatização – do vagabundo, do mendigo válido, etc. – aparece historicamente, segundo Castel, "como um compromisso entre as necessidades de enfrentar as turbulências sociais e a impossibilidade de tratá-las em profundidade, pois um tal tratamento exigiria uma transformação completa das relações de trabalho."[170] Estigmatizar, segregar, distinguir negativamente, marginalizar, portanto, são ações fruto de medidas paliativas e repressoras de enfrentamento das perturbações sociais, realizadas com vistas ao controle dos excessos inerentes ao funcionamento da sociedade capitalista excludente. Na cristalização de categorias da população inseridas em espécies de regimes especiais – inválidos, deficientes, idosos, indivíduos economicamente frágeis – abre-se precedentes para a tutela e a sujeição realizadas mais sistematicamente pelo Estado, sob a premissa de que estes são seres desviantes. Não obstante, um fenômeno contemporâneo à segunda metade do século XX trouxe à tona outras implicações para esta questão: atualmente não há mais perfis definidos para estes indivíduos desfiliados. A população de desfiliados possui uma multiplicidade de identidades: "eles não têm o mesmo passado, nem o mesmo futuro, nem a mesma vivência, nem os mesmos valores. Não podem alimentar um projeto comum e não parecem suscetíveis de superar sua angústia por meio de formas de organização coletiva"[171], pois o que os une é única e exclusivamente o elemento que os segrega: a marginalidade. Numa breve alusão aos personagens de *A Margem*, encontramos esta diversidade: um louco, uma prostituta negra, um ex-burguês de terno e gravata surrados e uma mulher branca (que tenta subsistir perifericamente no sistema de trabalho da cidade), todos marginalizados. Dentre os personagens coadjuvantes, temos outras prostitutas das margens, a mulher aliciadora que persuade Laura, o casal paródico, além de muitos outros indivíduos maltrapilhos que percorrem as margens, interagindo ou não, com os personagens principais. Há também os que fingem situações de maior fragilidade social na cidade, como o falso cadeirante e a falsa grávida, inserindo-se na lógica de tutela e sujeição para dela retirarem alguma vantagem, mesmo que ínfima, de forma parecida com a amiga mendiga de Jaime em *As bellas da Billings*, que não cura seu machucado na perna para não perder o dinheiro das esmolas.

[170] CASTEL, *Op. Cit.*, 2013, pp. 43-44.
[171] CASTEL, *Op. Cit.*, 2015, p. 32.

As prostitutas das margens. A aliciadora de Laura.

Figurantes ou coadjuvantes maltrapilhos.

A falsa grávida e o falso cadeirante.

Para Castel, "o que aproxima as situações desse tipo é menos uma comunidade de traços que decorrem de uma descrição empírica do que a unidade de uma posição em relação às reestruturações econômicas e sociais atuais."[172] Portanto, os indivíduos marginalizados "são menos excluídos do que abandonados, como se estivessem **encalhados na margem** (grifo meu), depois que a corrente de trocas produtivas se desviou deles."[173] O crescimento econômico, o desenvolvimento das sociedades industriais, bem como as transformações de suas relações, com a transposição do papel de proteção do Estado para os contratos de previdência, vincularam a existência dos indivíduos às flutuações de emprego e à dependência de inserção no mercado formal de trabalho que, por sua vez, subsiste por meio da produção de excedentes. Nesse ínterim, os "supranumerários", aqueles que excedem o número de vagas, que estão para fora dos espaços de encaixe do mundo de trabalho,

[172] *Ibidem*, p. 32.
[173] *Ibidem*, p. 32.

> ...nem sequer são explorados, pois, para isso, é preciso possuir competências conversíveis em valores sociais. São supérfluos. Também é difícil ver como poderiam representar uma força de pressão, um potencial de luta, se não atuam diretamente sobre nenhum setor nevrálgico da vida social.[174]

Tais indivíduos, segundo Castel, inauguram uma nova categoria de seres que inexistem socialmente, de onde podemos estabelecer um paralelo com os "quase-mortos" de Candeias: "Se, no sentido próprio do termo, não são mais atores porque não fazem nada socialmente útil, como poderiam existir socialmente? No sentido, é claro, de que existir socialmente equivaleria a ter, efetivamente, um lugar na sociedade."[175] Esta categoria, definida no âmbito diegético do filme, engloba os seres errantes que perambulam nas margens, cuja não existência pauta suas *não-ações* e consequentes *não-realizações*.

Tal premissa vem ao encontro da definição de *estado de exceção* teorizado por Agamben e da ideia de exclusão nele contido: para haver exceção, pressupõe-se uma regra da qual esta se isenta. Para haver excluídos, marginalizados, pressupõe-se um ordenamento do qual tais indivíduos não usufruem, existindo como excedentes neste processo. Segundo Castel, "falar em termos de exclusão é rotular com uma qualificação puramente negativa que designa a falta, sem dizer no que ela consiste nem de onde provém."[176] Disso deriva a ideia de que para que existam os *out*, devem existir os *in*, que usufruem de um tratamento social que só é possível, na configuração excludente atual, se alguns forem postos para fora:

> Sem dúvida, há os *in* e os *out*, mas eles não estão em universos separados. Não se pode falar em uma sociedade de situações fora do social. O que está em questão é reconstruir o *continuum* de posições que ligam os *in* e os *out*, e compreender a lógica a partir da qual os *in* produzem os *out*.[177]

A ideia de exclusão, portanto, relaciona-se com a de exceção, na medida em que os excluídos são seres que servem de exceção à regra:

> A exceção é uma espécie de exclusão. Ela é um caso singular, que é excluído da norma geral. Mas o que caracteriza propriamente a exceção é que aquilo que é excluído não está, por causa disso, absolutamente fora da relação com a norma: ao contrário, esta se mantém em relação com aquela na forma da suspensão. *A norma se aplica à exceção desaplicando-se, retirando-se desta.* O estado de exceção não é, portanto, o caos que precede a ordem, mas a situação que resulta de sua suspensão. Nesse sentido,

---

[174] *Ibidem*, p. 33.
[175] *Ibidem*, p. 33.
[176] CASTEL, *Op. Cit.*, 2013, p. 31.
[177] *Ibidem*, p. 35.

> a exceção é verdadeiramente, segundo o étimo, *capturada fora (ex-capere)* e não simplesmente excluída.[178]

A suspensão da ordem, por meio da exceção à norma, encontra paralelo simbólico no ambiente das margens: um espaço límbico[179], sem ancoragem, de tempo e espaço diluídos sob as percepções fluidas dos personagens, ou seja, um espaço suspenso. Já a ideia de soberania, que encontra expressão na câmera onisciente do segundo bloco, perpassa os dois ambientes – a margem e o centro – no terceiro momento do filme, como se esta zona da norma (que exclui) tomasse conta também das margens, para simbolizar ao mesmo tempo, a regra e a exceção, enquadrados nos mesmos planos diegéticos. Não à toa, o terceiro bloco marca o momento da desilusão e da morte para os quatro personagens. Desse modo, ambos os recursos de câmera, aliados à composição dos personagens em cena, ao vazio das margens *versus* o burburinho da cidade e, principalmente, à metáfora da morte em vida para os marginais, compõem o universo fluido e deslocado pelo qual transitam: um universo marginal, constituído por uma *imagem marginal*.

### 2.4.1 Perambulações para além das margens: o desfavelamento

O caminhar infinito para lugar algum dos personagens marginais, aliado ao espaço vazio e sujo das margens do Tietê, às moradias precárias e sem alicerce, às ruínas habitadas por mendigos, nos transmitem a sensação de transitoriedade e de não pertencimento. Como vimos, no filme, nada do que é relacionado ao marginal possui caráter definitivo: os personagens se movimentam num fluxo contínuo, sem interrupção, pois não há para eles lugar de pertencimento e nem origem para onde retornar. A montagem fragmentada, a deambulação dos personagens e a câmera subjetiva também diluem a noção de tempo: o passado é disforme e confuso, o futuro está traçado com a morte e o presente, portanto, é um eterno devir.

A multiplicidade de sentidos encerrada no título do filme *A Margem*, remete, por conseguinte, à ideia de marginalidade de forma ampla: a margem do rio Tietê é historicamente local periférico habitado por indivíduos marginalizados, a exemplo da favela do Canindé, desocupada em 1961. Nas margens do rio habitam os indivíduos à margem da sociedade, tanto na diegese, quanto fora dela. A ideia de margem, porém, perpassa e ultrapassa este ambiente: os marginais de Candeias carregam consigo tal distinção, mesmo quando percorrem outros

---

[178] AGAMBEN, *Op. Cit.*, 2012, p. 24.
[179] Tratarei mais adiante sobre esta metáfora do limbo, proposta por Agamben.

espaços e suas tentativas de inserção social são constantemente fracassadas. Ampliando nosso horizonte para o contexto histórico, encontramos muitos paralelos simbólicos entre estas figuras sem destino e sem lugar de pertencimento do filme e os indivíduos marginalizados nas grandes cidades brasileiras das décadas de 1960 e 1970. A característica da perambulação incessante, metaforicamente presente no filme para explicitar a ausência de destino ou de ancoragem de tais personagens, pode ser associada, portanto, ao contexto de remoções de favelas e na constante busca por espaços no território urbano, principalmente pelo fato de Candeias ter se inspirado diretamente por este ambiente e ter inserido no filme cenas das próprias margens do rio Tietê e da favela de seu entorno.

As sensações de não pertencimento, ausência de rumos, não ancoragem, transmitidas ao espectador por meio dos procedimentos narrativos já abordados, encontram correspondência nas diversas formas pelas quais o cinema marginal tratou a questão da perambulação em suas narrativas. Fábio Uchôa define esta noção como "um fenômeno que associa reverberações objetivas e quanto à situação das personagens, unindo traços de colagem transgressora e pessimismo ante ao panorama político..."[180] O andar sem destino, segundo o autor, subverte a noção clássica de personagem, bem como a própria ideia de narrativa, no sentido do encadeamento ordenado de eventos provocado por uma andança definida, de objetivos claros.

Historicamente, como nos lembra Uchôa, "a perambulação consiste numa oposição à narrativa do cinema clássico, presente no cinema de vanguarda dos anos 1920 e retomada, a partir do final dos anos 1940, pelo neorrealismo e os cinemas novos." [181] No cinema moderno, a característica deambulatória ou a presença dos deslocamentos de indivíduos, ganhou uma ressignificação que subverteu sua forma usual, característica da narrativa clássica, que é: quando se anda, se vai a algum lugar. Ou melhor, quando há uma cena de um deslocamento qualquer, esta (na narrativa clássica) age como elemento de transição entre um objetivo (relacionado a algum personagem) e um fim. Nos novos cinemas, quando os deslocamentos não mais unem "pedaços" narrativos para dá-los sentido, se tornam eles mesmos o sentido em si. Ou seja, a ênfase no processo de deslocar-se transpõe os significados do antes e depois para o agora, diluindo as noções de causa e efeito e atribuindo importância maior ao instante. Perde-se, com isso, a conexão entre início e fim (o início da jornada e o fim do trajeto), realçando o meio do percurso, o intervalo, no caso, o próprio caminhar. Este realce do percurso encontra em *A Margem*, a potência da ausência de caminhos, transposta nas perambulações sem destinos

[180] UCHÔA, Fábio Raddi. Traços da perambulação no Cinema Marginal. **ALCEU**, vol. 17, nº 33, p. 157-174, jul./dez. 2016, p. 157.
[181] *Ibidem*, p. 160.

nem objetivos certos. Para os seres "quase-mortos", ou inexistentes do filme, a perambulação serve de busca por pertencimento, porém, tal busca não encontra portas de acesso, encerrando-se em si mesma, remontando assim, o ciclo de andanças.

Robert Castel, referindo-se à obra do sociólogo François Dubet, *La Galère* (1987), fala de uma espécie de *nomadismo imóvel*, atribuído aos jovens da periferia estudados por este autor, cuja existência "é feita de iniciativas fracassadas e de andanças sempre recomeçadas." Tais jovens "não estão isolados, mas multiplicam os encontros efêmeros e os contatos esporádicos."[182] De uma palavra de seu vocabulário, *la glande*, "que significa andar sem rumo na superfície das coisas"[183], Castel refere-se a tal nomadismo imóvel, no qual o caminhar sem objetivo, torna-se por sua vez, símbolo da imobilidade, pois não desempenha papel no sentido de uma atuação social efetiva. Este ciclo de andanças, também vivido pelos indivíduos perambulantes do contexto social, foi pautado no decorrer do desenvolvimento e estruturação da cidade de São Paulo, bem como, do processo de organização do território urbano, com vistas à distinção dos espaços reservados para os *in* e para os *out*.

De acordo com Lúcio Kowarick, o processo de organização do território urbano em torno da questão habitacional foi viabilizado de forma mais efetiva na capital paulista a partir da década de 1940, com a alteração do sistema de transporte, no qual o bonde é paulatinamente substituído pelo ônibus, "veículo muito mais versátil na produção de terras habitáveis, unindo casas autoconstruídas nas periferias destituídas de infraestrutura aos locais de emprego."[184] Neste processo de "multiplicação de periferias", as áreas mais próximas ao centro "eram retidas para fins especulativos"[185], o que gerou "os assim chamados vazios urbanos": lugares reservados à especulação, que foram gradualmente munidos de infraestrutura, porém, vedados à moradia da população[186]. Fernão Lopez, por sua vez, define a chamada Lei do Inquilinato como responsável pelas primeiras favelas de São Paulo, formadas em fins da década de 1940, devido aos despejos provocados pelo congelamento dos alugueis.[187] Decretada em 1942 no governo Getúlio Vargas e que congelou os alugueis até 1964, a Lei do Inquilinato havia tornado desinteressante para os proprietários a atividade de locação, promovendo uma série de despejos

---

[182] CASTEL, *Op. Cit.*, 2013, p. 29-30.
[183] *Ibidem*, p. 30.
[184] KOWARICK, *Op. Cit.*, p. 27.
[185] *Ibidem*, p. 27.
[186] *Ibidem*, p. 27.
[187] LARA, Fernão Lopez Ginez de. **Modernização e desenvolvimentismo: formação das primeiras favelas de São Paulo e a favela do Vergueiro**. 361p. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/Departamento de Geografia/Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012, p. 137.

e a consequente realocação de trabalhadores em áreas periféricas da cidade. Na década seguinte, como aponta Heitor Frúgoli, a *Sociedade para a Análise Gráfica e Mecanográfica Aplicada aos Complexos Sociais* (SAGMACS) já diagnosticava São Paulo "como cidade com crescimento anárquico e caótico, ao sabor da valorização especulativa, anti-econômica e anti-humana, com o sacrifício das classes populares, situadas em áreas periféricas sem qualquer infraestrutura."[188]

Os "vazios urbanos", zonas de maior valor imobiliário foram, portanto, ao longo destas décadas, sendo reservadas às camadas de maior poder aquisitivo. Nestas zonas, "a um custo econômico alto corresponde um ônus social – medido em termos de infraestrutura e serviços públicos – praticamente nulo."[189] Em contrapartida, nas zonas periféricas, de infraestrutura e serviços públicos praticamente inexistentes, o custo econômico relativamente baixo é acompanhado por altíssimo ônus social, definido pelo autor a partir do conceito de *espoliação urbana*:

> ... a somatória de extorsões que se opera pela inexistência ou precariedade de serviços de consumo coletivo, que juntamente ao acesso à terra, e à moradia, apresentam-se como socialmente necessários para a reprodução dos trabalhadores e aguçam ainda mais a dilapidação decorrente da exploração do trabalho ou, o que é pior, da falta desta.[190]

Kowarick dá exemplos desta espoliação, como as longas horas despendidas no transporte coletivo (dado que diminui consideravelmente a qualidade de vida), ou mais diretamente a precariedade da vida nas favelas, cortiços e moradias autoconstruídas, "em terrenos geralmente clandestinos e destituídos de benfeitorias básicas."[191]

No filme, os locais pelos quais perambulam os personagens ao longo das margens apresentam muitas destas características de precariedade, às quais pode ser associada a ideia de *espoliação urbana*, principalmente pelo fato de tais locais constituírem cenários reais. Casebres numa pequena favela, ruínas e construções abandonadas compõem o cenário diegético, "emprestado" das próprias margens do Tietê. Os enquadramentos, nestas cenas, acentuam o acúmulo desordenado de elementos, que tomam conta de todo o quadro, em contraste às outras cenas em que predomina o vazio:

---

[188] FRÚGOLI JR, Heitor. **Centralidade em São Paulo. Trajetórias, conflitos e negociações na metrópole**. São Paulo: Cortez/Edusp, 2000, p. 56.
[189] KOWARICK, *Op. Cit.*, p. 28.
[190] KOWARICK, *Op. Cit.*, p. 22.
[191] *Ibidem*, p. 22.

Cenas da favela, ruínas e casebres no entorno das margens.

De alto ônus social, a condição de subsistência de indivíduos que muitas vezes, nem sequer são explorados pelo trabalho, atribui-lhes status de subcidadãos, do qual derivam situações de tutela e controle social extremo. As políticas públicas em torno da questão do desfavelamento eram comumente direcionadas aos locais de maior valor imobiliário (geralmente mais próximos do centro da cidade), sempre pautadas pela importância do terreno em questão a ser desabitado, pouco importando, em contrapartida, o bem-estar das populações removidas. Estas situações de tutela, bem como o tratamento recebido por estes subcidadãos, podem ser observados por meio de alguns registros de jornais do período e de outros documentos referentes à discussão em torno das políticas de remoção. Para tanto, proponho a seguir, algumas considerações acerca desta questão.

Segundo Mario Sérgio Brum, foi com o Golpe-Civil Militar que "a ideia da remoção de favelas ganharia um ímpeto nunca tido antes"[192] e, com ela, o isolamento sistemático e progressivo das populações marginalizadas nas cidades brasileiras. A centralização política e administrativa do período da ditadura traduziu-se numa maior disponibilidade de recursos técnicos e financeiros, propiciando as condições para a execução do propósito de ordenar o território urbano, projeto fortalecido pela repressão política aos movimentos sociais.[193] Antes do Golpe, o problema das favelas nas grandes cidades brasileiras já se mostrava urgente, porém,

[192] BRUM, Mario Sergio. Ditadura Civil-Militar e favelas: estigma e restrições ao debate sobre a cidade (1969 a 1973). **Cadernos Metrópole**, São Paulo, vol. 14, nº 28, p. 357-379, jul/dez 2012, p. 358.
[193] *Ibidem*, p. 360.

o clima político mais ameno propiciava certa abertura para a discussão de temas sociais e para a atuação dos movimentos em prol do desfavelamento, destacando-se o MUD (Movimento Universitário de Desfavelamento), que sucumbiu em 1967, devido ao acirramento da ditadura.

A criação do Banco Nacional de Habitação pelo Decreto Lei Nº 4.380, de 21 de agosto de 1964, nos serve de marco inicial para as políticas públicas em torno da ideia de remoção e despejo dos favelados. A lei, que também instituiu a correção monetária nos contratos imobiliários de interesse social, passou a pautar as ações governamentais, a partir de seu viés mecanicista, que tratava a questão habitacional apenas com a produção de moradias.

Em 1965 é criada a Comissão de Estadual de Desfavelamento do Estado de São Paulo, órgão para o qual o problema das favelas era tido como um problema para a cidade e para o entorno das localidades faveladas e não como um problema das populações de baixa renda. Desta forma, o órgão limitava-se a realizar levantamentos socioeconômicos das populações faveladas, para posteriormente, servir de mediador entre os ocupantes e os donos dos respectivos terrenos, organizando a remoção das famílias e, sempre que possível, incentivando a volta dos imigrantes para suas regiões de origem, bem como a transferência destes para as habitações populares, via de regra, construídas nas regiões periféricas da cidade. A instalação de um posto policial na Favela do Vergueiro em julho de 1965, por parte da Comissão Estadual de Desfavelamento, com o objetivo principal de impedir a construção de novos barracos, é um indício do direcionamento dado pela CED ao problema das favelas: a presença do Estado nestas localidades se fazia a título de desmembrá-las.[194]

A CED durou apenas três anos e, a partir de 1968, lê-se com frequência nos jornais sobre o trabalho do MOV – Movimento de Organizações Voluntárias para a Promoção do Favelado – que parece ser uma herança da Comissão Estadual de Desfavelamento[195], porém funcionando agora como entidade particular. Wilson Abujanra, presidente do MOV na época, havia também presidido a CED em 1965 e o MOV também possuía 50 organizações colaboradoras, assim como as "50 entidades particulares" envolvidas com a antiga Comissão Estadual. Desta forma, o MOV, um movimento aparentemente independente e de caráter social, atuou alinhado às políticas governamentais.

---

[194] Polícia impede construção de barracos na favela do Vergueiro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 jul. 1965, 1º Caderno, p. 9.

[195] 5% dos paulistanos moram em favelas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 jan. 1968, 1º Caderno, p. 1.

Em reportagem veiculada no jornal *O Estado de São Paulo*, em setembro de 1968[196], intitulada "Duas ideias para eliminar favelas", pode-se identificar as formas de atuação do MOV. O texto em destaque na reportagem resume as tais duas medidas:

> O congelamento das favelas e o controle da chegada de imigrantes são duas medidas para diminuir e, progressivamente, acabar com o problema dos favelados em São Paulo. As duas sugestões constam de ofício entregue, ontem à tarde, ao secretário da Promoção Social, deputado Felício Castellano, por um grupo de dirigentes do Movimento das Organizações Voluntárias pela Promoção do Favelado (MOV).

No decorrer do texto é perceptível o enfoque à questão do desfavelamento como um problema para o território urbano: "De nada adianta desfavelar visando apenas uma área, porque, enquanto desta saem algumas famílias, as outras favelas são acrescidas em número dez vezes superior ao desfavelamento efetuado', diz um trecho do ofício." A reportagem continua citando o referido ofício, destacando que neste há menções à favela do Canindé, às margens do rio Tietê, cuja remoção resultou em novas ocupações em outros locais. No filme *A Margem*, há indícios, inclusive, da retomada das ocupações nestas margens, como atestam as imagens de casebres e populações que ali viviam, em 1967, seis anos após a remoção da favela do Canindé.

Há também citação à grande Favela do Vergueiro: "Nesta favela, uma pequena área sofreu ação de despejo, de onde saíram 89 famílias. Mas, no mesmo período, essa favela recebia 150 famílias." Tal crescimento, continua a reportagem, só parou com o congelamento da área, efetuado pela extinta Comissão Estadual de Desfavelamento. O acúmulo de famílias em cada barraco também foi problema citado: "É comum ao sair uma família, duas ou três passarem a morar no mesmo barraco. Mas isso não ocorrerá se esse barraco for demolido." No filme, esta ocupação dos espaços por mais de um grupo de pessoas é apresentada, quando Horácio retorna da prisão e procura por Ponciana num casebre aparentemente abandonado, onde os dois haviam se instalado. Ao procurá-la ali, sem sucesso, Horácio encontra no lugar um outro casal: o falso cadeirante e a falsa grávida:

Ponciana dorme no barraco abandonado, observada por Horácio (1ª fig.); Horácio, ao sair da prisão, procura Ponciana no mesmo barraco (2ª fig.), mas encontra o referido casal (3ª fig.).

[196] Duas ideias para eliminar favelas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 10 set. 1968, p. 16.

Ainda na mesma reportagem, outros argumentos são também utilizados em favor do congelamento, como a condição de explorados dos próprios favelados, pela existência de outros, que são exploradores, chamados de "favelados-corretores": "Há casos de morador de favela possuir até 102 barracos, cobrando aluguel que varia de 10 a 50 cruzeiros." O congelamento, portanto, é defendido pelo ofício como solução para o problema, juntamente com o controle da chegada de imigrantes: "Com o congelamento, estavam sendo eliminadas as grandes negociatas e explorações como jogo, porte de arma, venda de tóxicos...", além de permitir às famílias "a certeza de contar com a proteção dos policiais, que eliminam os crimes, brigas e desordem." Wilson Abujamra, diretor do MOV, explica ainda, "como congelar":

> ...o congelamento compreende a instalação de policiamento especializado, em caráter permanente e orientado. Assim, após o saneamento da área, impondo ordem e respeito, dá condição para a execução de outras medidas, orientando e educando o favelado e dando-lhe proteção necessária para que não sofra pressões e explorações.

A questão do controle da entrada de imigrantes na cidade também é abordada no ofício comentado na reportagem. Chama a atenção a proposta de impedimento de circulação destes indivíduos, com sugestão de instalação de postos nas vias de acesso à capital, que controlaria os veículos que transportassem "carga humana". Tais veículos seriam fiscalizados, bem como o nome do motorista e a relação de pessoas transportadas seriam registrados. O motorista seria então, "forçosamente" conduzido ao Departamento de Imigração e Colonização (DIC). Este departamento também teria a responsabilidade de receber os trens de transporte de passageiros, aos quais seria feita uma triagem:

> ...os passageiros serão submetidos a exames médicos e identificados. Em seguida, àqueles que desejarem trabalho na lavoura, serão fornecidas a passagem, a alimentação e o contrato para o trabalho. As famílias que não quiserem ir para a lavoura serão encaminhadas a empregos nas várias obras públicas do governo e orientadas para residir em casas populares.

Percebe-se, portanto, o teor de sujeição, controle e tutela implícito nestas medidas, bem como a forma de tratamento atribuída aos indivíduos favelados: removidos para fora da cidade ou, quando permanecessem, controlados pelo policiamento e submetidos a exames médicos compulsórios. Tal proposta de congelamento chama a atenção por se contrapor à característica marcante dos indivíduos socialmente marginalizados (e que também é traço essencial atribuído aos personagens do filme): a da perambulação. "Congelar" o deslocamento é também repreender a liberdade de ação destes indivíduos desviantes da norma, impondo-os as regras do

modelo civilizatório sem, porém, isentá-los do ônus social que advém de tal modelo. As políticas de remoção de favelados encerram, portanto, a dicotomia de deslocamento e paralisação, em vários sentidos: o deslocamento de indivíduos por contra própria, quando recebidas as ordens de despejo; o deslocamento imposto por força policial aos indivíduos das ocupações informais ou seu "congelamento" para submeter-se às regras civilizatórias; o deslocamento para fora do centro da cidade, das áreas de maior valor imobiliário ou até mesmo o deslocamento para fora da própria cidade, como proposta de resolução ao problema das favelas. Traçando um paralelo com o filme, tal ideia de deslocamento, presente na perambulação dos personagens, é apresentada subjetivamente pelo fraco pertencimento aos espaços, vivido pelos marginais desta ficção, bem como por sua "expulsão" simbólica do centro da cidade, ou sua diferenciação, exercida pela câmera onisciente.

Maurice Halbwachs, referindo-se a Augusto Comte, nos lembra que "...o equilíbrio mental resulta em boa parte e antes de mais nada, do fato de que os objetos materiais com os quais estamos em contato diário não mudam ou mudam muito pouco e nos oferecem uma imagem de permanência e estabilidade."[197] Compartilho das considerações de Halbwachs, quando aponta os objetos e o espaço como espécies de âncoras de memórias: "... tanto isso é verdade, que as imagens habituais do mundo exterior são partes inseparáveis de nosso eu."[198] Sendo assim, quanto maior a imobilidade do espaço ao longo do tempo, bem como maiores em número forem as referências presentes nesse espaço (objetos, móveis, coisas), mais ancoradas estarão nossas memórias e proporcionalmente estas também serão menos mutáveis. No filme, pode-se notar tal característica de apego aos espaços, mesmo que ínfima, quando Horácio procura por Ponciana no mesmo casebre onde os dois haviam passado algum tempo. Não obstante, o ambiente das margens em *A Margem*, composto por ruínas, descampados, casebres e lixo, apresenta poucos lugares de ancoragem. Onde impera o vazio, a sensação de pertencimento é proporcionalmente mais instável e inconstante. Com isso, a perambulação dos personagens ganha fundamento, pois, com poucos lugares aos quais se apegarem ou de onde construírem uma memória que os insira no mundo, tais indivíduos caminham soltos, sem espaços de pertencimento. A construção de sentido que se apresenta, por conseguinte, a partir de um local desabitado, é a de ausência: se "cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que só é inteligível para os membros do grupo"[199], um lugar sem aspectos fixos, composto pelo vazio, propõe a ausência de sentido em si. Selecionei abaixo, exemplos de

[197] HALBWACHS, *Op. Cit.*, p. 157.
[198] *Ibidem*, p. 157.
[199] *Ibidem*, p. 150.

momentos no filme em que os personagens estão dispostos de forma diminuída diante do cenário, o que dá a impressão de imponência deste sobre eles que, muitas vezes aparecem somente como pontos em meio à paisagem:

Personagens diminuídos diante do vazio das paisagens.

A presença no filme de tais espaços vazios, além dos casebres e ruínas também nos traz a ideia de transitoriedade que, atribuída às habitações, faz com que estas sejam facilmente abandonadas, uma vez que não se destinam oficialmente a locais próprios ou dignos de moradia. A perambulação constante dos personagens pela várzea do rio, combinada com o recurso do *travelling* subjetivo, acrescenta, por sua vez, maior transitoriedade ao cenário, que parece se movimentar juntamente com os personagens, desvendando ao espectador (como se nós mesmos estivéssemos descobrindo estas cenas) a pobreza do entorno. Este constante movimento de personagens-câmera-espaço, proporcionado pelo uso do plano-ponto-de-vista, propõe uma espécie de coreografia, da qual o espectador também participa e assiste, sob os mais diversos ângulos, detalhes do espaço da várzea, com ênfase no vazio.

Sequência de *travelling* subjetivo: Ponciana observa Horácio em deslocamento; este, a observa de volta, também enquanto caminham pela várzea.

A posição assumida por Ozualdo Candeias por meio deste filme, participa, portanto, dos debates do período, seja por meio da oposição às formas autoritárias de tratamento aos indivíduos marginalizados no ambiente urbano, seja em confluência com outras discussões presentes no contexto, que buscavam caminhos alternativos para o problema da diferenciação social em São Paulo, como é o caso do Movimento Universitário de Desfavelamento, o MUD. Em contraponto às ações da Comissão Estadual de Desfavelamento, tal movimento atuou por alguns anos em tentativas de integração destas comunidades à cidade.

Em 5 de setembro de 1967, de acordo com o Diário Oficial do Estado de São Paulo[200], foi realizada uma reunião da "Comissão que cuida do problema das favelas na capital", comissão esta, criada devido a denúncias feitas por habitantes da Favela do Vergueiro contra o Movimento de Organizações Voluntárias para a Promoção do Favelado (MOV). Segundo o Deputado Jacinto Figueira Jr., "foram os elementos residentes nesta favela [a do Vergueiro] que fizeram queixas amargas contra o MOV, dizendo que suas casas eram invadidas e que os policiais partiam para arbitrariedades, espancando famílias."[201] Na reunião, Lupércio Cortez Jr., presidente do MUD, fala do caráter deste movimento, definindo-o como um movimento voluntário composto por estudantes universitários e outros profissionais, que tinha como finalidade principal "levantar o problema da favela, estudando causas e efeitos deste problema, não só em sentido regional, mas também em sentido global."[202]

---

[200] Diário Oficial do Estado de São Paulo, 5/09/1967, pp. 41-45. Estavam presentes na reunião: o Deputado Fernando Perrone (presidente da Comissão), outros parlamentares, um representante do Presidente da COHAB (que não compareceu), o Sr. Lupércio de Souza, presidente do MUD, o Inspetor Vicente Paes de Oliveira, da Guarda Civil e Eduardo Teixeira Barbosa Brito de Vasconcellos, secretário da Comissão.
[201] *Ibidem*, p. 42.
[202] *Ibidem*, p. 41.

Dentre os objetivos principais do MUD, expostos por Lupércio Cortez, estão resumidamente: 1) despertar a sociedade em geral para o problema das favelas, suas causas e efeitos; 2) suscitar a formulação de diretrizes e soluções práticas para a solução do problema; e, por último, porém, mais importante, 3) "mobilizar a sociedade e propiciar a concatenação entre elas com vistas ao desfavelamento, entendido não como simples mudança, mas como promoção do favelado, levando-o a **condições mais humanas de vida** e à **integração na sociedade** (Grifo meu)." Perguntado pela Comissão se

> ... o que o MUD entende por desfavelar é construir casas e tirar os favelados dos caixotes, ou é dar a eles a visão que precisam para encontrar um caminho melhor, tirá-los de um ambiente de gangsterismo e da exploração de uma meia dúzia de espertalhões, que alugam caixotes como casas a preços fabulosos, tirá-los de um ambiente de promiscuidade violentíssima;

Lupércio responde: "Nós consideramos fundamental a promoção do indivíduo, a mudança de casa é importante, mas não é o mais importante. A educação, a saúde, a elevação de nível social têm mais importância." Candeias, no âmbito imagético, também discute tais questões, sob a metáfora de ausência de pertencimento atribuída a seus personagens.

Neste documento, é bastante claro o posicionamento governamental em direção ao despejo, definindo os habitantes da favela como ingênuos, despreparados e explorados por "gangsters", que cobravam aluguéis altos por barracos. Este discurso de vitimização do favelado era utilizado com frequência como justificativa para a dissolução das favelas, quando se alegava que a maioria ali era explorada, discurso que abria pressupostos para a tutela do Estado sobre o destino destas populações marginalizadas. No filme, a condição de superfluidade, derivada desta ideia de vitimização, é posta pela câmera onisciente, "reguladora da norma", que nega espaços de atuação dos personagens marginais na cidade.

Na mesma reunião, questionado pelo Deputado Geraldino dos Santos se "a finalidade [do MUD] seria a preparação do elemento [destaque para o uso da palavra "elemento" e não *indivíduo*, ou *cidadão*] até conseguir uma condição melhor"; Lupércio Cortez responde que sim, "não cada elemento em si, de forma paternalista, mas a comunidade de forma integrada". Mais adiante, Lupércio Cortez fala do trabalho realizado pelo MUD na Favela do Tatuapé e condena as intervenções policiais (prática comum no período) com vistas ao chamado

"congelamento" das ocupações que, segundo o movimento, deve ser realizado pelos próprios moradores e não de "cima para baixo" pela força policial. [203]

Ainda em relação ao MUD, consideramos importante destacar o apoio dado pelo movimento à resistência dos moradores da Favela Nova Brasília diante de uma ação de despejo em 1967. De acordo com notícia veiculada na *Folha de São Paulo* em 12 de maio de 1967, 52 famílias habitantes da Favela Nova Brasília no Tatuapé, com apoio e orientação do MUD, se negavam a mudar-se para um Conjunto Habitacional em São Miguel Paulista, devido à correção monetária instituída pelo BNH:

> Em face da correção monetária que o Banco Nacional de Habitação exige, alegam que as casas passarão a custar várias vezes o seu custo real em poucos anos. Além do mais a COHAB quer que os favelados, inicialmente, paguem de 180 a 200 cruzeiros novos para a instalação de luz e água nas novas casas e a maioria delas não possui sequer a décima parte desse dinheiro para mudar-se. [204]

Segundo a matéria, o MUD "não aconselha os favelados a se transferirem para as casas da COHAB e promete, no caso de se efetivar o despejo, transferi-los, ainda que provisoriamente, para um outro terreno da prefeitura." [205]

Já nas discussões realizadas durante o "1º Seminário de Estudos do Problema Favela", em setembro de 1965, promovido pelo MUD, o movimento deixava clara sua posição contra as políticas estatais de habitação. O documento publicado após o Seminário, intitulado "Problemas do Financiamento de Habitação para Favelados", apontava para soluções alternativas, posicionando-se contra a criação de grandes núcleos habitacionais, de modo a aproveitar os serviços e equipamentos existentes nos bairros e a reduzir custos; a favor dos subsídios de parte do custo da casa própria, como única solução adequada ao problema de financiamento de habitações para os favelados; e contra a atuação das COHABS para tratar do problema do desfavelamento, pois estes órgãos não dispunham de recursos financeiros próprios, tendo características comerciais, contrárias à ideia de subvenção de parte dos custos das moradias. [206]

---

[203] Aqui, Lupércio possivelmente está se referindo ao posto policial instalado pela Comissão Estadual de Desfavelamento na Favela do Vergueiro, para impedir que sejam construídos novos barracos. Diário Oficial do Estado de São Paulo *Op. Cit.* p. 43.

[204] Favelados ficam no Tatuapé enquanto a polícia não vem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 mai. 1967, 1º Caderno, p. 3.

[205] *Ibidem*, p. 3.

[206] TANAKA, Marta Maria Soban. M.U.D. A vivência da realidade e a prática do fazer: Movimento Universitário de Desfavelamento. **Cadernos de Pesquisa do LAP**, nº 6. Universidade de São Paulo/Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1995, p.49.

O MUD, extinto em 1967, mesmo ano de lançamento do filme *A Margem*, teria sucumbido devido ao "clima político pós-64, opressivo e sufocante, provocado pelo movimento militar, que procurava castrar ação de entidades, grupos e movimentos que trabalhavam diretamente com populações, visando sua promoção humana."[207] O MOV, por outro lado, parece ter atuado até 1971, data do último registro em jornais relacionado ao movimento. Um ano antes, em 1970, mais uma intervenção do MOV é noticiada pelo jornal *O Estado de São Paulo*[208]. A favela da Barra Funda, que "já estava se transformando numa ameaça aos bairros vizinhos, devido ao número de marginais que começaram a frequentá-la", havia sido congelada, por iniciativa do MOV, e "passou a merecer policiamento permanente da polícia militar". Este congelamento com características semelhantes ao documento apresentado à prefeitura pelo mesmo movimento, em 1968, consistia na "numeração de todos os barracos, para controle da área"; "eliminação de marginais e exploradores"; "proibição de construção de novos barracos"; "controle do comércio interno"; e "proibição de venda de bebidas alcoólicas", entre outros. A matéria também comentava a ação do MOV no auxílio às famílias que quisessem retornar aos seus locais de origem, como o fornecimento de passagens, tendo esta e outras ações, o direcionamento para a remoção das famílias do local.

Retomando uma vez mais à questão do apego ou desapego aos espaços, tratada por Halbwachs, quando voltada a tal contexto de remoções e não aos aspectos imagéticos propostos pelo filme, é necessário atentarmos ao fato de que o pouco que se tem, quando é perdido, deixa marcas: "A população pobre também não se deixa deslocar sem resistência, sem ressentimentos e, mesmo quando cede, sem deixar atrás muitas partes de si mesma."[209] Nesse sentido, agora voltando-nos aos personagens do filme, a solidão e o desapego que apresentam podem simbolizar um último grau deste processo de *deixar para trás partes de si mesmo*, a ponto de não restar nenhuma delas.

Entre 1976 e 1982, como aponta Mario Brum, ocorreu aumento significativo da produção das cooperativas habitacionais que destinavam imóveis a famílias de maior poder aquisitivo, sobre as de habitação de interesse social, subsidiadas pelo BNH.[210] Fator este que, combinado com o gradual enfraquecimento da ditadura e de seus mecanismos de coação, fez com que as políticas de remoção perdessem força, visto que haviam se mostrado claramente ineficientes como solução ao problema das favelas.

---

[207] Conclusões explicitadas no Caderno de Pesquisa do Lap Nº 6, *Op. Cit.* p. 14, a partir de entrevistas com antigos participantes do movimento.
[208] MOV congela outra favela. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 10 nov. 1970, p. 24.
[209] HALBWACHS, *Op. Cit.*, p. 164.
[210] BRUM, *Op. Cit.*, p. 374.

Uma estatística publicada na *Folha de São Paulo* de 4 de janeiro de 1966 atesta que São Paulo tinha na época cerca 50 favelas, sendo a Favela do Vergueiro a mais extensa e numerosa, com um total de 7,5 mil moradores, dos 30 a 40 mil favelados integrantes do levantamento estatístico em questão.[211] Em 1980, pela primeira vez para São Paulo, segundo Suzana Pasternak[212], o Censo Demográfico realizado pelo IBGE contou a população favelada, desta vez, num total de 476.221 habitantes, na capital e região metropolitana. Este estrondoso aumento é claramente fruto da política sistemática de exclusão realizada por trás dos discursos de promoção do bem-estar social. A remoção das famílias para as casas populares nas periferias e o direcionamento dado para que os imigrantes voltassem para seus locais de origem são políticas de exclusão por excelência, que corroboraram com a especulação imobiliária e a divisão social dos espaços urbanos na cidade de São Paulo, dando proporções descomunais aos problemas relacionados à moradia e à cidadania das populações de baixa renda.

## 2.5 VIDA, MORTE E LIMBO

Como já dito, a questão da morte em *A Margem*, apresentada de maneira peculiar, nos minutos finais da película, transfigura o significado de todo o trajeto de vida dos quatro personagens. A morte, que para os demais seres humanos, significaria o fim de tudo, para eles, significa a realização da felicidade, a superação do sofrimento e de uma vida de privações, tendo como símbolo a realização do amor dos dois casais. Metaforicamente, portanto, o que a morte representa no filme é o inverso do que ela, de fato, representa na vida de todos. Este dado salienta, enfatiza a condição de existência dos marginais proposta pela obra: como indivíduos apartados de determinada sociabilidade, eles não existem de fato. Enquanto vivos, suas vidas equiparam-se à morte: uma espécie de não-existência por meio da ausência de realizações. Depois de mortos, sua "pós-vida" equipara-se a um ideal de existência: a realização de seus desejos, simbolizada pelo amor. Recortei aqui outro trecho da crítica realizada por Antônio Moniz Viana, citada ao início deste capítulo. Nela ele comenta o caráter mitológico do filme, como forma de tratar o tema da marginalidade social:

---

[211] São Paulo tem 50 favelas e a maior é a do Vergueiro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 jan. 1966, Ilustrada, p. 18. De acordo com a notícia, a "CED seria o único órgão que realiza um trabalho de profundidade e com metas de solução, com a colaboração de 50 entidades particulares."

[212] TASCHNER, Suzana Pasternak. Favelas em São Paulo – censos, consensos e contra-sensos. **Cadernos Metrópole**, nº 5, p. 10.

> Não há outra porta para sair da margem: nem a da mendicância, nem a da prostituição – nem há a disposição ou a possibilidade de integração na cidade tão próxima. O milagre cinematográfico de Ozualdo Candeias – tão voluntário quanto a maioria dos milagres – consiste em dar a uma realidade social um revestimento mitológico. As condições de vida à margem do Tietê estão na tela sem protesto e sem disfarce – um inferno na terra, antes de outro inferno, talvez menos insuportável, ao fim do Tietê, novo Aqueronte.[213]

Em suas reflexões sobre a morte, Norbert Elias, no livro *A solidão dos moribundos* destaca algumas questões que nos são pertinentes para pensarmos os "mortos" solitários de Candeias. Para o autor, no curso do "nítido surto civilizador que teve início há quatrocentos ou quinhentos anos, as atitudes das pessoas em relação à morte e a própria maneira de morrer sofreram mudanças..."[214] De uma questão pública, a morte tornou-se problema privado: "a morte, tanto como processo quanto como imagem mnemônica, é empurrada mais e mais para os bastidores da vida social..."[215]. O distanciamento da ideia da morte, por sua vez, também representou o afastamento daqueles que estão próximos a ela: "Para os próprios moribundos, isso significa que também são empurrados para os bastidores, são isolados."[216] O conhecimento sobre a própria morte, que distingue os seres humanos dos outros animais, seria o dado que, segundo o autor, teria provocado todo um processo de distinção gradual entre vivos e "quase-mortos". Afastar a perspectiva da morte, diante do conhecimento que temos sobre sua inevitabilidade, representou, portanto, o afastamento dos que nos lembram de sua existência.

Traçando um paralelo entre esta questão e a metáfora sugerida pelo filme para a condição de inexistência dos marginais, é possível vê-los como moribundos. A anunciação de sua partida, realizada pela misteriosa mulher da barca, é um dado que salienta essa sugestão, devido à inevitável referência, intencional ou não, ao mito de Caronte. A metáfora do filme, portanto, transpõe para os marginais o estigma dos sentenciados à morte: a segregação. Assim como para nós, quando nos vemos diante da morte, nada nos livra deste estado a não ser nosso próprio fim; para os marginais, tidos como "não-vivos", porém, ainda "não-mortos", o único fato que os livra do limbo é a concretização de sua saída deste mundo. Nesse sentido, afastar a perspectiva da morte, segregando os moribundos, pode ser metáfora apropriada ao também afastamento e segregação daqueles que nos lembram das inconstâncias e contradições do processo civilizatório: *o estranho*, *o outro*, *o marginal*.

---

[213] VIANA, Antônio Moniz. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 18 abr. 1968. In: FERREIRA, Jairo. *Op. Cit.*, p. 44.
[214] ELIAS, Norbert. **A Solidão dos Moribundos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 25.
[215] *Ibidem*, p. 19.
[216] *Ibidem*, p. 19.

Parafraseando Norbert Elias, para quem a "...morte é um problema dos vivos. Os mortos não têm problemas", pode-se inferir que, diante da impossibilidade de uma vida plena, sob a condição da marginalidade, seria somente após a morte que as determinações sociais e políticas que colocam tais indivíduos sob esta condição, podem ser extintas. Ou seja, somente mortos, os marginais podem viver, pois, enquanto vivos, apenas subsistem.

A questão da morte, ou a busca por vencê-la, como nos lembram Everton Correa e Natan Fernandes, está também presente nas crenças de diversas civilizações ao longo da história, desde a Antiguidade. Uma vez que não foi possível superar a imortalidade, "o ser humano se dedicou a entender e explicar o que lhe sucede tão logo a vida dá espaço a seu oposto." [217] A teologia cristã, por sua vez, incorporou e ressignificou parte da mitologia acerca desta ideia de mundo além da vida. Na literatura acerca do além, na era cristã, "estão presentes ideias da imortalidade da alma, e em alguns casos até mesmo conceitos absorvidos da mitologia, como é o caso do Apocalipse de Sofonias, que descreve um barco que faz a travessia das almas para o mundo do além, muito parecido com o das culturas egípcia e grega."[218] A referência grega de Sofonias, a do mito de Caronte (o barqueiro do deus Hades), está na proposição alegórica de uma barca que carregaria as almas para o mundo dos mortos. Segundo a mitologia, aqueles que não tinham condições de pagar pela travessia ou aqueles cujos corpos não haviam sido enterrados, estariam fadados a vagar por cem anos pelas margens do rio Aqueronte. Temos aqui, portanto, uma referência aos seres sem posses, ou àqueles que nem sequer foram enterrados, assim como os personagens de *A Margem*. No filme, inclusive, a personagem de Laura é colocada por João numa cova que já pertencia a alguém: para ela, não há espaço designado nem mesmo no cemitério.

A cova coberta na qual João deposita Laura.

[217] CARDOSO DOS SANTOS, Everton Correa; SILVA, Natan Fernandes. **Origem e desenvolvimento da crença no limbo**. Hermenêutica, Cachoeira, BA, vol. 16, nº 2, p. 45-67, 2º Semestre de 2016, p. 57.
[218] *Ibidem*, p. 51.

Dante Alighieri, no século XIV, por sua vez, descreve em *A Divina Comédia*, o espaço do limbo, onde se chega por meio de um abismo e onde as almas estão fadadas a vagar sem destino na mais completa escuridão:

*Tão escuro, profundo e nebuloso*
*Era, que a vista lhe inquirindo o fundo,*
*Não distinguia no antro temeroso.*

No canto em que descreve o limbo, após ser acordado por um trovão, Dante se dá conta de que está na "orla" do primeiro círculo em sua descida ao submundo, onde se depara com adultos e crianças que não passaram pelo sacramento do batismo. Destes seres, só se ouvem murmúrios e suspiros:

*Escutei: não mais pranto lastimeiro*
*Ouvi; suspiros só, que murmuravam,*
*Vibrando do ar eterno o espaço inteiro.*

*Pesares sem martírio os motivavam*
*De varões e de infantes, de mulheres*
*Nas multidões, que ali se apinhoavam.*

Dante encontra-se, ali, com quatro almas que lhe chamam a atenção. Curiosamente, em *A Margem*, temos também quatro personagens perambulantes. Uma destas almas, Horácio, o poeta satírico da Roma Antiga, empresta seu nome ao personagem do filme de Candeias. Estas almas, como descreve Dante em seu canto, não expressam nem prazer nem tristeza:

*Quatro sombras notei, quando aquieta*
*O rumor, que a nós vinham: nos semblantes*
*Nem prazer, nem tristeza se interpreta.*
*(...)*
*É Homero, o poeta soberano;*
*O satírico Horácio é o outro, e ao lado*
*Ovídio, em lugar último Lucano.*

Há, portanto, tanto na mitologia antiga, quanto em suas ressignificações absorvidas pela teologia cristã, referências a este ambiente intermediário, o limbo, representado por vezes pela simbologia de um rio e suas margens. Everton Correa e Natan Fernandes nos indicam ainda, referências sobre a origem deste termo: "Para a Enciclopédia Britânica on-line, limbo trata-se

de uma palavra de origem teutônica [germânica], significando 'fronteira' ou 'nada se juntou adiante."[219] Fronteira, por conseguinte, em nosso dicionário, é sinônimo de divisa, ou *margem*. Tomás de Aquino, por sua vez, teria sido, aparentemente, segundo os autores acima citados, "o primeiro a utilizar/defender o conceito de um limbo das crianças...", por considerar estarem estas, quando mortas sem serem batizadas, isentas da culpa por não terem se livrado do pecado original.[220] A analogia geográfica e simbólica com a ideia de margem, propostas no filme, bem como a característica de seres transitórios atribuída aos personagens, podem ser associadas, portanto, à ideia de limbo.

Giorgio Agamben também busca nas discussões de Tomás de Aquino sobre o limbo, respostas para definir o lugar de indivíduos sem ancoragem nas sociedades contemporâneas: "a pena a que estão sujeitas as crianças não batizadas, que morreram sem outra culpa que não a do pecado original, não pode na verdade ser uma pena aflitiva, como é a do inferno, mas unicamente uma pena privativa, que consiste na perpétua ausência da visão de Deus." [221] O autor, ao definir a atmosfera proposta pelo escritor alemão Robert Walser[222], em suas obras, parece estar descrevendo também o ambiente suspenso das margens criado por Candeias e, sobretudo, seus personagens:

> As suas criaturas estão irremediavelmente extraviadas, mas numa região que está para além da perdição e da salvação: a sua nulidade, de que tanto se orgulham, é acima de tudo, neutralidade em relação à salvação, a objeção mais radical que alguma vez foi feita contra a própria ideia de redenção. Propriamente impossível de salvar é, de fato, a vida em que nada há para salvar... [223]

A atmosfera onírica criada por Candeias no ambiente das margens encerra, portanto, os personagens numa espécie de *suspensão de sentido*. Os seres nulos que habitam o limbo, ou os marginais que habitam as margens, vivem sob a pena privativa da não existência absoluta: tais seres, não batizados, ou inseridos num ordenamento jurídico que os exclui, "não sabem que estão privados do bem supremo, ou, se sabem (como se admite num outro ponto de vista), não podem afligir-se mais do que sofreria um homem sensato por não saber voar."[224] Para eles, não há redenção, pois não houve sequer o conhecimento de Deus (representado pelo batismo, ou pela inserção social), em vida. A proposição teleológica do filme, conforme debatida aqui,

---

[219] *Ibidem*, p. 59.
[220] *Ibidem*, p. 52.
[221] AGAMBEN, *Op. Cit.*, 1993, p. 14.
[222] A obra do escritor suíço Robert Walser (1878 – 1956) é marcada por personagens também à deriva, em constante perambulação, sob a ausência de sentido de suas existências.
[223] AGAMBEN, *Op. Cit.*, 1993, p. 14.
[224] *Ibidem*, p. 13.

corrobora este dado: a redenção final distópica, representada pela morte daqueles em cuja vida "não há nada para salvar".

A proposta do batismo como salvação das almas, por sua vez, que justifica a crença no limbo na teologia cristã, remonta à ideia do *pecado original*, proposta por Tertuliano como a *libido sexual*. Para o teólogo, a libido seria "transmitida pelo primeiro homem [Adão] a todas as almas", uma vez que estava, de alguma forma "contida em Adão."[225] O batismo, portanto, representaria um "nascer de novo em Cristo", ou uma espécie de primeiro livramento do pecado inerente a todos os seres, quando nascem. Para os personagens de *A Margem*, a não inserção social pode servir de metáfora à ideia de ausência de batismo. A manifestação da libido fora do casamento, tida por Kant como irracional (conforme posicionei na introdução deste capítulo), é apresentada no filme, por meio da interação sexual entre os personagens Horácio e Ponciana:

Detalhes da interação sexual entre Horácio e Ponciana.

A pena privativa da "perpétua ausência da visão de Deus", no caso destes personagens, por usufruírem da libido sem a consumação do casamento, por mais que tivessem tal intento, se dá pela perpétua negação de uma vida plena. Como complementa Agamben, ainda em torno da argumentação de Tomás de Aquino, "se lhes fosse infligida a dor, ao sofrerem por uma culpa de que não podem redimir-se, a sua dor acabaria por levá-los ao desespero, como acontece aos condenados, o que não seria justo."[226] Para os personagens de *A Margem*, que "não podem redimir-se de sua culpa", ao contrário, porém, dos habitantes do limbo da literatura bíblica, resta a dor e o desespero, vividos nos momentos imediatamente anteriores às suas mortes. Tais sentimentos, decorrentes da sensação de estarem no limbo ainda em vida, são expressos de forma contida, somente por murmúrios ou suspiros, (simbolicamente representados pela quase ausência de falas), tal qual os habitantes do limbo descritos por Dante. Talvez, somente um deles, Horácio, não tenha experimentado tal dor: para ele a morte aparentemente representou uma espécie de libertação das amarras de seu terno e sua gravata, simbolicamente as amarras

[225] CARDOSO DOS SANTOS; SILVA, *Op. Cit.*, p. 46.
[226] AGAMBEN, *Op. Cit.*, 1993, p. 13.

do peso que sua decadência pessoal lhe afligia. A retirada de suas roupas e sua expressão de alívio e felicidade antes de sua morte podem ser indícios dessas sensações:

Horácio, alegre e "livre" de suas roupas, momentos antes de morrer.

Neste sentido, os marginais de Candeias, seres de "natureza límbica" experimentam a ausência de pertencimento, transposta no vazio dos espaços aos quais buscam algum apego. Ausentes de pertencimento aos espaços da cidade ou, num âmbito maior, aos espaços da sociabilidade burguesa, os quatro personagens, cujos vínculos sociais são rarefeitos, apoiam-se somente uns aos outros, sob a metáfora proposta pelo uso do plano-ponto-de-vista. A "prova" de sua existência, por sua vez, nos é dada por meio de seus olhares: os reconhecemos e os "somos", devido ao plano subjetivo, que nos insere em suas percepções. Porém, essa inserção serve também para nos propor, como espectadores, a experiência de "não-ser", à medida que, sendo todos eles, percebemos e vivenciamos a quase ausência de vínculos que os marginaliza.

Retirando da obra de Elias a citação de um trecho de um poema de Andrew Marvell (século XVII), chegamos ainda em um outro ponto central desta discussão. O trecho citado recorta somente estas duas frases contundentes:

*A sepultura é um bom lugar privado*
*Mas nela, creio, ninguém é amado.*[227]

Este trecho nos lembra, portanto, da nulidade do significado do amor dos dois casais, uma vez que este concretiza-se numa "pós-vida". Elias, neste ponto de sua argumentação, disserta sobre o quanto a expectativa sobre a morte afetou a literatura, no sentido da busca por realizações mundanas, diante da iminência da morte, que, cedo ou tarde, chega para todos os seres. Para os marginais de Candeias, não obstante, a vida em si não representa essa perspectiva de realizações, se considerarmos que uma vida plena está muito além da ideia da simples subsistência. A farsa que envolve a concretização de suas aspirações é moldada por este

[227] ELIAS, *Op. Cit.*, p. 30.

ambiente fluido, desorientador e vazio, proposto pela *imagem marginal*, que nos apresenta a experiência das margens e da marginalidade. A inversão das realizações, pela ideia da concretização do amor pelos personagens defuntos, apresenta-se, portanto, como uma ironia, pois a existência de fato, pressupõe um papel social: um papel de reconhecimento político e comunitário. Tal reconhecimento presume a inserção numa rede de sociabilidades (que optei por denominar *burguesa*, em contraponto a uma outra espécie de sociabilidade que seria marginal, no sentido de comunidade ou rede de solidariedade) que, nas sociedades contemporâneas é pautada pela condição de produtividade, regida pela sociedade salarial, conforme já debatido. Existir socialmente é estar inserido num emaranhado de relações que nos atribuem uma posição de contribuição e que, por sua vez, dá sentido à nossa existência, por meio da proteção social e do reconhecimento. A ausência dessa posição e a consequente falta de sentido existencial diante de uma coletividade faz da sepultura, para os marginais, o único lugar para o amor, mesmo que tal realização *nada* signifique.

# 3 *AOPÇÃO*: PERSONAGENS SUPÉRFLUAS NUM MUNDO DE EXCEÇÕES

O filme *Aopção, ou As Rosas da Estrada*[228] (1981) é o sexto longa-metragem de Ozualdo Candeias e foi realizado, segundo o próprio diretor, quase sem recursos. Filmado em 35mm, em preto e branco, a partir de pedaços de películas que recebera como pagamento por atuar em comerciais de TV e com atores amadores, *Aopção* foi roteirizado, dirigido, produzido e montado pelo próprio Candeias[229]. A obra, portanto, possui traços da precariedade apresentada nas cenas, em sua própria produção, feita de pedaços de películas descartadas. Como disse ele mesmo, em entrevista presente no livro *Pedras e Sonhos no cinema Boca*, de Moura Reis: "Ela [a vida] não é linear, é feita por pedaços". [230]

O filme recebeu, em 1981, o prêmio *Leopardo de Bronze*, no XXXIV Festival Internacional de Cinema de Locarno, na Suíça.[231] Antonio Alves Cury, em artigo publicado na revista *Filme Cultura*, ainda no ano de 1981, destaca com propriedade o que, segundo ele, é a questão central da obra: "*Aopção*, escritos juntos com o claro objetivo do autor de usar o prefixo 'a' indicando 'ausência de', ou seja, a falta de escolha, de liberdade..."[232] A ideia de falta de opção, portanto, presente no título, remete à característica de aleatoriedade que paira sobre a trajetória das personagens femininas e que desestabiliza suas perspectivas, interfere em seu futuro e apaga suas possibilidades de realizações.

Uma breve sinopse diria que as personagens do filme andam pelas estradas em busca de carona, subindo na boleia de caminhões para prostituir-se em troca de comida e de algum destino. Porém, de forma mais complexa, o filme apresenta uma espécie de fluxo de personagens femininas itinerantes, cujo papel na narrativa é não possuir papel, num sentido clássico do termo: suas atitudes e ações não interferem na narrativa; elas quase não explicitam desejos ou tomadas de decisão; não há clareza no que almejam, seu percurso é marcado pela ideia de total aleatoriedade; se buscam algo – felicidade, mudança, futuro promissor – esta busca é diluída nos desprazeres encontrados ao longo das estradas. Nos percursos das

---

[228] O filme *Aopção, ou As Rosas da Estrada* pode ser encontrado na íntegra no canal *Youtube*, pelo link: https://www.youtube.com/watch?v=q5UB-Qp8AFU.

[229] Informações retiradas de depoimento do cineasta no livro REIS. Ozualdo Candeias. **Pedras e Sonhos no cinema da Boca**, p. 12.

[230] *Ibidem*, p. 13.

[231] De acordo com Candeias, a equipe do festival teria solicitado à Embrafilme uma cópia de *Aopção* para ser exibida no evento. Apesar do propósito principal da Embrafilme, de fomentar a exibição internacional de filmes brasileiros, Candeias alegou que houve pressão de alguns, dentro do órgão, para que o filme não fosse enviado. Porém, como o mesmo havia sido solicitado pela própria organização do festival, Carlos Calil enviou-os a cópia, que rendeu esta premiação.

[232] CURY, Antônio Alves. As rosas da estrada. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, v. XV, nº 40, ago/out 1982, p. 82.

personagens, é possível identificar com maior atenção uma delas, que perpassa a narrativa desde o início, ao abandonar a vida no campo para seguir sem rumo pelas estradas, até chegar, ao final, à cidade de São Paulo. Em meio ao trajeto seguido por ela, tantas outras personagens vêm e vão, participando esporadicamente da narrativa e vivenciando a instabilidade da vida itinerante e da consequente ausência de expectativas de futuro. O não pertencimento aos espaços, a não fixação das relações, a fragilidade dos laços, compõem a trajetória indefinida, fragmentada, incoerente de seus caminhos. A violência das formas de exclusão social contemporâneas ao filme encontra paralelo na violência simbólica do espaço diegético, que as expulsa constantemente da experiência de uma sociabilidade plena.

*Aopção* é uma ficção com ares de *road movie*, com raríssimos diálogos e nenhuma narração que situe o espectador em relação aos acontecimentos. Angela Aparecida Teles associa o filme a um traço presente na obra de Candeias, que é o de conectar questões contextuais àquelas elaboradas por ele na diegese:

> Seu cinema sempre buscou informar, documentar as questões atuais, fossem as mais pontuais ou as de longa duração, como é o caso da mobilidade e da precariedade das populações desterritorializadas e o processo contínuo de adaptação e reconstituição de seu universo cultural desestabilizado pelo capitalismo brasileiro.[233]

A autora salienta, porém, que a "premissa do cinema como produtor de realidade" exercitada por Candeias, "está afinada com os procedimentos do cinema moderno", que não "procurava esconder a presença da câmera e se permitia construir as situações mais absurdas, no sentido de provocar no espectador uma postura crítica diante das imagens que criava"[234]. Portanto, sem a preocupação de documentar de fato, acontecimentos específicos, Candeias propôs inter-relações e ressignificações entre a posição dos personagens presentes em suas narrativas e a existência de indivíduos marginalizados na realidade brasileira do período, compostos no que chamei aqui de *realismo marginal*. Desse modo, a realidade das situações apresentadas em suas obras é reelaborada de forma não verídica de modo que esta não veridicidade se torne verossímil, devido ao absurdo real das situações de exclusão que inspiram seus paralelos diegéticos.

Segundo João Carlos Rodrigues, "a exemplo dos grandes filmes do cinema silencioso, *Aopção* tem uma estrutura quase musical na sua montagem, onde as sequências fluem como as

---

[233] TELES, *Op. Cit.*, p. 166.
[234] *Ibidem*, p. 167.

ondas do mar (de imagens) ou as notas de uma sinfonia".[235] Tal fluidez é responsável pela criação de um universo complexo no qual tempo e espaço se diluem em meio ao movimento incessante das estradas, ou da própria câmera, quando passeia pelas personagens em movimentos circulares, desvelando por trás delas um entorno de espaços vazios nos quais não se veem caminhos certos a se seguir. Por trás deste aparente lirismo, portanto, é revelada uma realidade cruel, como define o crítico João Luiz Vieira:

> A deliberada crueldade dos filmes de Ozualdo Candeias, presente, sobretudo, nas características sempre marginais de suas personagens (habitantes de uma geografia de espantosa pobreza), encontra uma vez mais em *Aopção* a forma perfeita que explode aos olhos e ouvidos do espectador.[236]

Neste capítulo serão discutidas questões que perpassam essa ausência de horizontes que definem as personagens, cuja ideia de busca é rarefeita, pois, diante delas, o suposto destino responde com a recorrência de seus fracassos. A transitoriedade das situações, espaços e ações serão analisadas por meio dos mecanismos da estrutura narrativa tida aqui como não-verídica, com apoio dos estudos de Gilles Deleuze, em *A imagem-tempo*.[237] Tal estrutura, responsável pela desagregação dos vínculos entre espaço e tempo diegéticos, (des)organiza as ações e personagens, tornando estas últimas supérfluas, no sentido de não possuírem poder de intervenção neste mundo marginal moldado para elas e apartado de um outro mundo de sociabilidades e de normas coerentes. Para tanto, tais personagens serão pensadas por meio do conceito de *desfiliação* de Robert Castel,[238] já trabalhado no capítulo anterior, que define os mecanismos de separação e segregação social do mundo contemporâneo diante da lógica de proteção *versus* desvinculação de indivíduos nos sistemas de empregabilidade modernos. Agamben[239], ao definir espaços de atuação e sujeição de indivíduos também nos empresta novamente suas considerações, principalmente sobre a característica de exposição de tais personagens à iminência da violência, por meio de sua segregação. O contexto social de migrações campo-cidade estará em foco, associado à transitoriedade e perambulações das personagens na busca por espaços de pertencimento. A inserção do jornal *Notícias Populares* na diegese, por fim, também será discutida, pois corrobora com a composição da marginalidade

---

[235] Sinopse do filme *Aopção*, escrita por João Carlos Rodrigues. In: ALBUQUERQUE; PUPPO, *Op. Cit.*, p. 62.
[236] VIEIRA, João Luiz. Horizonte Perdido. **Caderno de Crítica**, Rio de Janeiro, nº1, maio de 1986, pp. 37-38. In: ALBUQUERQUE; PUPPO, *Op. Cit.*, p. 101.
[237] DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo. Cinema II**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
[238] CASTEL, *Op. Cit.*, 2015.
[239] AGAMBEN, *Op. Cit.*, 2012.

dos indivíduos desta ficção, trazendo para dentro das telas o universo marginal de crimes e prostituição da *Boca do Lixo*, em São Paulo, contemporâneos à realização do filme.

Para definir a organização narrativa e refletirmos sobre seus mecanismos, será proposta a seguir uma descrição do filme, dividida também em três grandes blocos narrativos. Dessa descrição pormenorizada deve-se deduzir as principais características de descontinuidade, diluição da ideia de tempo e não-identidade das personagens, traços que serão fundamentais para as análises correspondentes a cada bloco. Defini, portanto, para cada um desses momentos, determinado grau de desestruturação de rumos e horizontes, que tem início no campo, com a partida da personagem principal, se intensifica na estrada, com o estabelecimento da dinâmica de aleatoriedade espaço-temporal sobre as trajetórias das personagens e culmina na cidade, com a desilusão das expectativas sobre os rumos tomados, cujos resultados mais imediatos foram a pobreza, a prostituição e a morte violenta. As análises acerca dessas características que se alinham mais diretamente à composição imagética estarão, portanto, intercaladas e relacionadas diretamente às descrições dos blocos. Posteriormente, nos demais subtítulos, será feita relação entre a estrutura imagética e os demais conceitos e fontes contextuais.

## 3.1 O CAMPO: INÍCIO DAS DESCONTINUIDADES

O filme *Aopção* pode ser divido em três grandes blocos narrativos: o campo, a estrada e a cidade. No entanto, há inserções de elementos do segundo bloco – a estrada – já na primeira parte do filme, na qual a região apresentada – uma plantação de cana-de-açúcar – é mostrada à beira de uma grande rodovia. Nas primeiras cenas, um grupo de trabalhadores boias-frias corta cana em uma lavoura. Entre eles há a personagem interpretada pela atriz Carmem Angélica, que pode ser identificada como personagem principal, devido à relativa constância de sua aparição: ela é a única que percorre estes três blocos e aparece ao final, na cidade de São Paulo. Seu rosto, inclusive, está presente no cartaz de divulgação do filme:

Cartaz de divulgação de *Aopção, ou as rosas da estrada.*

Neste primeiro bloco, ao início do filme, a personagem de Carmem, em meio a outros boias frias, aparece em um dia de trabalho na plantação: eles cortam cana, param para um momento de refeição, em que todos se alimentam de marmitas no meio dos pés de cana ao som do rádio, e são deslocados ao final do dia, por uma carreta que os transporta para uma casa grande, que parece ser a do dono da fazenda.

Os boias-frias ao início do filme e a única que perpassa os três blocos: a personagem de Carmem (2ª figura).

Na casa do patrão, a personagem de Carmem e os outros boias-frias aguardam, na parte de fora, o pagamento pelo dia de trabalho. O que chama a atenção nesta cena é a disposição dos personagens, cabisbaixos e imóveis à espera do dinheiro, bem como os *closes* em seus rostos, posteriormente, nos quais cada um levanta e/ou abaixa sua cabeça, expressando um misto de submissão e resignação.

Olhares dos personagens ao dono da fazenda: submissos, resignados, porém descontentes.

Outro detalhe curioso que envolve a montagem é que, ao final da cena, uma das personagens caminha para a esquerda e a câmera a acompanha, recortando apenas seu rosto; seus passos, porém, são identificados com sonoplastia, ao que ela, ao final, sai do quadro e,

numa paisagem parecida, outro plano sucede o anterior, no qual uma personagem loira de vestido branco e cabelos curtos aparece caminhando, ao som dos mesmos passos forjados pela sonoplastia da cena anterior (inclusive sincronizados), vinda, no entanto, pelo lado oposto ao da primeira mulher. Esta espécie de "união de passos" de personagens diferentes em diferentes cenas mostra-se como um recurso interessante que propõe homogeneidade entre estes dois momentos, a despeito de ligar, por meio do som, personagens em lugares diferentes e possivelmente bem distantes, conforme demonstrarei.

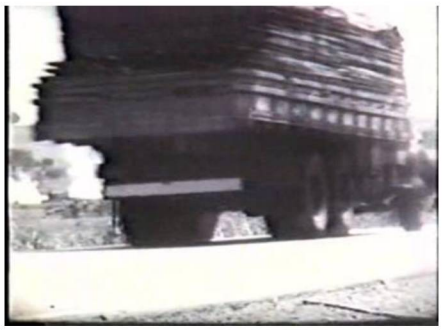
A mulher sai de cena pena esquerda e a loira entra em cena, em outro cenário, também pela esquerda. Seus passos são sincronizados de uma cena para a outra pela sonoplastia.

Esta mulher loira de cabelos curtos, que aparecerá esporadicamente no filme sem chegar à capital paulista ao final, passeia pelas ruínas das *Missões de São Miguel Arcanjo* (RS) com um homem com quem está viajando: um caminhoneiro. O lugar não é identificado na narrativa e os dois personagens, inclusive, desconhecem sua origem: em um dado momento, o homem pergunta a ela "Quem será que construiu isso?" Na estrada, vê-se uma grande escultura de cuia de chimarrão. Os dois, num clima aparentemente romântico, descem para o passeio e logo seguem viagem para uma próxima pausa num hotel à beira da estrada.

Tais cenas são intercaladas às cenas iniciais da personagem de Carmem: o passeio acontece, no tempo diegético, quando ela está à beira da estrada indo para casa. Neste momento, há a junção de duas cenas que apresentam uma falsa impressão de continuidade: a personagem de Carmem, pouco antes de abandonar sua vida no campo, caminha à beira da rodovia, quando olha para trás; na cena anterior, a personagem loira de cabelos curtos passeava com o caminhoneiro no Rio Grande do Sul; a junção das duas cenas dá a entender que a personagem de Carmem está à beira da mesma estrada, porém, observando com detalhes, na montagem destas cenas, percebe-se que a primeira estrada foi substituída por outra:

O casal passeia nas ruínas e em seguida entra no caminhão.

Os dois pegam a estrada e um plano-ponto-de-vista de dentro do veículo mostra a paisagem.



Em seguida, numa estrada, vemos um caminhão passando enquanto o grupo de boias frias caminha na margem.

Com eles, vemos a personagem de Carmem, que olha para trás assim que o caminhão passa.

A partir do congelamento das imagens, pode-se perceber que o caminhão da segunda cena não é o mesmo da primeira: este último é um veículo que transporta madeira, enquanto o primeiro tem uma lona cobrindo o material transportado. A princípio, o olhar da personagem de Carmem pode sugerir uma conexão entre as duas personagens, uma vez que a loira seria talvez a "dona" do plano-ponto-de-vista de dentro do caminhão (que indica a posição do passageiro e não do motorista). O corte de uma cena para a outra, continuando o movimento dos caminhões, portanto, conecta falsamente as trajetórias destas duas mulheres. Pode-se inferir que este não é um detalhe importante para a diegese, porém, a cena também enfatiza uma grande escultura de cuia de chimarrão e araucárias na paisagem, detalhes que marcam as ruínas como as próprias Reduções Jesuíticas e não como simplesmente ruínas, ancorando geograficamente este lugar, enquanto o lugar em que se encontra a personagem de Carmem é aparentemente desconhecido, mas assemelha-se ao centro sul do país. É possível, porém, admitirmos o pacto com o espectador, que naturalmente conectará as duas cenas. De todo modo, acredito que essa leve descontinuidade das cenas propõe, no mínimo, algumas dúvidas, sugerindo assim, mais de uma possibilidade de leitura: para o espectador mais atento, que perceba a diferença entre as estradas, ficará a questão do significado desta junção, potencializado pelo fato de a personagem de Carmem ter olhado para trás; para o espectador que não perceba tal detalhe, fica a leitura de que uma personagem (que já está no fluxo das estradas) se cruza com a outra (que vê nesse fluxo uma saída de sua condição de pobreza), de modo que esta última olhe para trás, numa referência clara à passagem da outra mulher. Tanto em uma possibilidade quanto na outra, há um significado latente que paira sobre a existência das duas mulheres: na primeira hipótese as duas se encontram em instâncias diferentes de tempo e espaço, sugeridas por um caráter não-verídico da narrativa (conectado ao percurso dos cinemas modernos do pós-guerra), que propõe, de todo modo, a percepção de uma pela outra; na segunda hipótese, que sugere o encontro, de fato, entre as duas, a personagem de Carmem nada sabe sobre a moça loira e, se olhou para trás sem nada saber, sem saber, "olhou" para o seu próprio futuro de não realizações.

A personagem de Carmem e o grupo de boias-frias, em seguida, seguem para suas casas: habitações precárias de madeira em uma vila aparentemente perto dali. O foco da narrativa recai sobre ela, que parece viver insatisfeita com a pobreza de seu entorno: à beira da estrada, no caminho para casa, ela olha para a rodovia e exclama "Eita vidinha de merda!" Ao chegar ao conjunto de casebres de madeira, temos um plano-ponto-de-vista dela, ao observar a pobreza e o cotidiano dos que ficaram ali: idosos em pequenos afazeres e crianças que brincam. Ela tira água de um poço e agora, a câmera mais agitada, acompanha seus movimentos, transmitindo

certa tensão: o vai e vem do balde que pega a água é filmado em movimentos bruscos e seu olhar insatisfeito e irritado é combinado com várias falas confusas de crianças gritando e dando risadas. A câmera enfatiza sua expressão de desesperança ao olhar para seu entorno.

Detalhes da expressão da personagem de Carmem diante da pobreza de seu entorno.

Após a apresentação da vila onde mora e de seus momentos de insatisfação diante da pobreza, voltamos ao trajeto da loira, agora parada com o caminhoneiro em um posto de gasolina, onde está o hotel. Ela anda cambaleante, aparentemente bêbada. O caminhoneiro a induz a entrar no quarto e ela parece um pouco hesitante, sem possuir domínio sobre suas ações. Ele a leva para dentro, ela deita-se na cama, pedindo para que ele apague a luz e faz um gesto com a boca, como se fosse vomitar. O homem aproveita-se de seu estado quase desacordado e levanta seu vestido numa cena que sugere um abuso sexual. No outro dia ela acorda sozinha, mas não mais naquele quarto e sim, saindo da porta de uma pequena capela que comporta uma torre e um sino em seu topo. O homem, em seu caminhão, segue viagem enquanto a câmera o filma de lado, com o movimento da estrada ao fundo. A cena, portanto, propõe uma desconexão de tempo e lugar, ao mesmo tempo em que propõe a junção imediata dos dois momentos: dela na noite anterior com o caminhoneiro que abusa de seu estado alcoolizado; e dela na manhã seguinte, perdida em outro espaço, como se tivesse sido transportada sem explicações.

Os dois entrando no quarto e ele, posteriormente, abusando de seu estado alcoolizado.

Ela na manhã seguinte, sozinha, saindo do quarto que se transforma em uma pequena capela.

De todas as personagens, somente a de Carmem Angélica, que perpassa os três momentos do filme, encarnaria a imigrante rural, cuja trajetória de insucessos perdura na cidade. As outras, de origem desconhecida, de passado ausente e trajetória mais inconstante, existem quase como espectros ou talvez reproduções fragmentadas do que a personagem de Carmem representa. Algumas percorrerão as estradas e a encontrarão; outras aparecerão somente na cidade; algumas, no entanto, não chegam à capital paulista, parecendo estar encerradas numa espécie de universo transitório formado pelo ir e vir de veículos e pelos bordeis e hotéis à beira das rodovias. A recorrência na aparição da personagem loira de vestido branco talvez represente mais do que as outras, essa ideia de espectro: ao contrário da personagem de Carmem, cujo percurso, mesmo que incerto, a leva para a cidade, a loira parece estar presa num *looping* de tempo e espaço, que a faz, repetidamente, ao longo filme, percorrer lugares parecidos, porém distantes entre si, vivendo situações semelhantes, porém díspares. A mudança veridicamente inexplicável de sua posição ao acordar, parece corroborar com a ideia

deste universo circular no qual ela está inserida: um universo de sujeições e de perda de horizontes, baseado, por sua vez, em situações realistas e cruéis, de pobreza, perambulação e abusos.

A ideia de teleologia neste filme, portanto, se apresenta bastante indeterminada: o encadeamento, mesmo que frágil, proposto pela sucessão de encontros entre as personagens é, por si só, embaralhado pela perspectiva confusa de tempo em relação à posição geográfica em que estas se localizam. Há um fluxo proposto pelos blocos narrativos – a narrativa percorre o campo, as estradas e a cidade –, porém, tal fluxo não apresenta um encadeamento de ações determinadas para tal fim. Pode-se inferir que há duas instâncias de tempo no filme: a instância do tempo do enredo, representada pelo trajeto em si – a estrada, que conduz a narrativa do campo para a cidade – e a instância de um tempo subjetivo vivido por cada uma delas: um tempo não linear de tropeços, voltas e desvios no caminho. Tempo este, tão difuso, que embaralha as noções de presente e passado e coloca no horizonte a ausência de expectativas de futuro, conforme demonstrarei.

Voltando à narrativa, um caminhoneiro interpretado pelo próprio Ozualdo Candeias, para numa borracharia à beira de uma estrada e vai ao banheiro. A câmera fixa-se na parede, que possui algumas frases e desenhos pornográficos. Em seguida, em outra cena, a personagem de Carmem aparece com um vestido diferente, arrumada para ir ao circo, acompanhada por um homem mais velho e outra mulher. No circo, a atração principal chama a atenção: uma luta de mulheres, dentro de um ringue, vestidas com maiôs e botas típicas de boxe.

Um corte brusco nos conduz à a cena seguinte, bastante enigmática, que se inicia com a personagem de Carmem olhando para a câmera, que passeia por ela em movimentos circulares. A câmera está fixa num ponto e acompanha o movimento da personagem em torno de seu foco. Ela carrega uma criança no colo. Num segundo momento é a câmera que assume o deslocamento, ainda em sentido circular, em torno da personagem. Um outro plano a filma de costas, observando ao fundo, em um pequeno morro, uma igreja. Dali, a câmera aproxima-se da igreja, por meio de um *zoom in*, e agora podemos observar que ali há um casal: uma moça vestida de noiva e um homem de terno. Num novo plano, os dois, lado a lado, viram seus rostos lentamente para a câmera. A moça é a própria personagem de Carmem, a mesma que observava de longe este mesmo casal. Um detalhe curioso é que o casal surge na cena por meio de um corte que sugere uma aparição:

A igreja sem ninguém e o casal que surge como numa aparição.

Eles dois agora, passeiam em volta da câmera, da mesma forma que ela o havia feito nos planos anteriores (a câmera permanece fixa num ponto e gira na direção dos personagens). Em seguida, a personagem de Carmem, ainda vestida de noiva, aparece no local anterior, ao pé do morro, de onde havia visto a igreja (e a si mesma). Ela está com a mesma criança no colo e vai embora com um homem mais velho, que segura um pequeno caixão, sugerindo a morte de uma criança. Uma música de tom fúnebre e sombrio compõe a cena, que propõe a observação dela, por ela mesma. A cena, inserida na montagem sem ser identificada (por recursos estilísticos) a um sonho, por exemplo, apresenta uma configuração confusa de tempo: a mesma pessoa ocupa dois lugares concomitantemente e observa a si mesma à distância; posteriormente ela ocupa o lugar anterior, numa espécie de junção do passado (momento de observação dos noivos na porta da igreja) e do futuro (ela com o vestido de noiva) numa mesma cena final. Esta confusão de temporalidades – o passado e o futuro (possível), presentes no presente – serve possivelmente para salientar a ênfase dada pelo filme na confusão destas instâncias: passado, presente e futuro se entrelaçam em instantes não ancorados em relações de causalidade, que os organizariam num tempo linear.

A personagem de Carmem (sem o véu e o vestido), ao pé do morro com a criança e posteriormente olhando para a igreja acima dela.

O casal na porta da igreja; os dois encarando a câmera; e ela, na posição de origem, agora com o véu e o vestido, ainda com a criança.

Pode-se supor que esta cena signifique um vislumbre da personagem sobre seu futuro no campo. Seu olhar fechado, sombrio e talvez deprimido, ao lado do noivo, também indica que o casamento pode não ser algo almejado por ela. Tem-se aqui, portanto, uma espécie de caminho inverso ao de *A Margem*: enquanto Ponciana, vivendo na periferia da cidade grande, sonhava em se casar, a personagem de Carmem, vivendo no campo, vê no casamento a consolidação de seu estado de pobreza rural. Ela, ao abandonar esse modo de vida, imagina, possivelmente, que haverá mais possibilidades para seu futuro; porém, ao chegar à cidade, acaba por ocupar posição quase semelhante à da personagem de *A Margem*: a de meretriz. Estas duas trajetórias nos dizem, portanto, que, para os marginais, não importa muito que tipo de futuro aspiram e no qual imaginam a realização de sua felicidade, pois sua condição de marginalidade torna fracassadas suas aspirações, sejam quais forem.

A partir da cena seguinte encerra-se este primeiro bloco, com a partida da personagem de Carmem e o início de sua perambulação pelas estradas. Ela aparece à beira da plantação de cana, seguindo por uma estrada de chão, quando o vento carrega seu chapéu de abas largas. A câmera enfatiza o chapéu voando ao vento, enquanto ela corre para buscá-lo. Simbolicamente, o "retorno" do chapéu pelo vento a conduz de volta, como se forjasse um momento de hesitação diante do futuro incerto. Ao colocar o chapéu na cabeça novamente, ela observa uma rodovia diante dela e parece tomar uma decisão, quando sorri, virando o rosto de um lado para outro, como quem observa o fluxo de veículos (o som do movimento de carros e caminhões acompanha a cena). Ela tira então, por conta própria, seu chapéu e seu lenço da cabeça, completando a simbologia que liga esses elementos ao campo e ao seu passado, que agora ela abandona. Ela caminha em direção a um carro parado na estrada, quando conversa com o motorista, com quem segue viagem.

O chapéu "voa para o passado" enquanto ela tenta seguir em frente.

Ela sorri, tira o chapéu por conta própria e pede carona ao desconhecido.

Em seguida, o homem a leva para um hotel, forçando-a a ter uma noite com ele. Ela aparenta surpresa e desconforto, como quem não imaginava que seria forçada, fugindo por volta da cama e sendo perseguida pelo homem desconhecido. Este momento parece inaugurar no filme a sucessão de deslocamentos que perpassará toda a narrativa. O sorriso dado pela personagem de Carmem antes de partir e a desilusão da cena seguinte, parecem servir como uma espécie de ponto de virada, que desestrutura a aparente linearidade da narrativa até então. Mesmo confusos e com poucas explicações, nós espectadores ainda percebíamos, nas cenas iniciais, o foco na mudança de vida da personagem de Carmem. A partir de então, porém, instaura-se a sucessão de sequências pelas estradas e o abandono parcial daquela suposta linearidade, relativizado, porém, pela ancoragem estabelecida entre as imagens e semelhantes situações reais, como demonstrarei.

A personagem de Carmem e sua expressão desiludida na primeira experiência cruel após o abandono do campo.

## 3.2 A ESTRADA: DESESTRUTURAÇÃO DOS CAMINHOS

Nesta segunda parte, cenas com a câmera em planos-ponto-de-vista de dentro dos caminhões, dos quais nem sempre podemos identificar quem olha, são intercaladas a outras cenas de paradas ao longo das estradas. Em postos de gasolina, restaurantes, hotéis e bordeis, vão aparecendo estas e outras personagens a pedir carona, subir e descer dos veículos, sendo constantemente levadas e abusadas pelos condutores.

A recorrência de lugares à beira da estrada, tráfego de caminhões e transportes das personagens.

A moça loira de vestido branco aparece novamente no início deste segundo bloco: ela encontra-se com aquele caminhoneiro interpretado por Candeias, que lhe oferece comida e um lugar para descansar na boleia de seu caminhão. Candeias escolheu para si este papel, e não de outro caminhoneiro abusador, segundo seu próprio depoimento, para não ser taxado como aproveitador das atrizes, por ser o diretor da obra[240]. Indiretamente, pode-se inferir que o papel de ajudante e apoiador, escolhido por ele, é condizente com a problemática trabalhada pelo filme, pois seu ponto de vista como diretor apresenta uma crítica a este processo de exploração de corpos destas mulheres.

No caminho traçado por Candeias às suas personagens neste segundo bloco, a aleatoriedade dos percursos, ponto fundamental da narrativa, começa a ser mais delineada. As perambulações das personagens, combinadas com o movimento das estradas e caminhões que,

[240] De acordo com o depoimento presente no livro *Pedras e Sonhos no cinema Boca* REIS, *Op. Cit.*

por sua vez, as conduzem, propõem tal ideia de aleatoriedade, desestabilizando possíveis impressões de continuidade por parte do espectador. Esta (des)organização de caminhos advém, em boa parte, do uso do recurso da perambulação que, no cinema moderno, conforme debatido no capítulo anterior, age de forma a desconectar nossas percepções de espaço e tempo contínuos.

Como afirma Fábio Uchôa, a perambulação presente também em outros filmes de Candeias tem correspondências com o cinema marginal, principalmente no que este possui de agressivo e de anti-utópico:

> Assim, através das perambulações disformes em meio ao lixo, tais filmes relacionam-se às formulações sobre o subdesenvolvimento do período, configurando-se como oposição à falácia do "milagre brasileiro". Por outro lado, diante do recrudescimento do regime militar, os deslocamentos presentes em tais filmes representam a impotência, agonia e a falta de saídas diante da conjuntura. Enquanto os filmes do Cinema Novo buscam aproximar-se dos espectadores, aqueles do Cinema Marginal radicalizavam na violência estética e no impulso de revolta, rompendo as amarras e explicitando os destroços.[241]

Ao abdicar de uma necessidade de conclusão ou de desencadeamento lógico para as narrativas, o cinema do subdesenvolvimento pós-68, como define Ismail Xavier, adota a "experiência concreta da história como um campo de contradições vivido pelos vencedores na forma de progresso, continuidade, e pelos vencidos na forma de desastre, descontinuidade"[242]. Os deslocamentos em *Aopção*, sob esta ótica, agem principalmente no sentido da desorganização, propondo um caos anti-utópico, para apresentar a experiência dos vencidos – no caso, das personagens desfiliadas – como desastre. Desta forma, a sucessão de perambulações delineia a estrutura narrativa do filme, servindo como uma espécie de fio condutor às avessas, que desconecta as histórias das várias personagens.

Estruturalmente, os deslocamentos partem de movimentos de câmera, muitas vezes circulares ou semicirculares – que, por vezes, passeia por entre os personagens como se quisesse desvendá-los – unindo-se ao próprio movimento das personagens em sua perambulação pedestre ou automotiva. Também é recorrente o plano-ponto-de-vista interno dos veículos, principalmente aquele do banco frontal de passageiros. Nestes casos, o "olhar" da câmera que compõe o plano se volta frequentemente para fora, com o foco no asfalto que "corre" rapidamente, ou na relação de distanciamento e aproximação com outro veículo que porventura trafegue ao lado deste.

---

[241] UCHÔA, *Op. Cit.*, 2013, p. 22.
[242] XAVIER, *Op. Cit.*, 2012, p. 15.

Possíveis planos-ponto-de-vista com a indeterminação da identidade dos personagens.

Metaforicamente, os deslocamentos ultrapassam os recursos narrativos (ou são instigados por estes) e se expressam por meio da experiência das personagens, na forma do não pertencimento, quando estas não se inserem ou não são inseridas no mundo que as cerca, a não ser por meio da violência e da submissão.

A personagem de Carmem, agora sozinha, aparece perdida em uma dessas paradas de caminhões. Supõe-se, portanto, que o homem que havia lhe dado carona seguiu viagem. Seu rosto, de olhar distante e cabisbaixo, é mostrado pela câmera em primeiro plano, que passeia em volta dela num movimento circular, mostrando também, partes do entorno: a estrada, um campo e um posto de gasolina. Logo, outro homem se aproxima dela e a câmera continua a passear em volta dos dois, que conversam, sem que suas falas apareçam na banda sonora, tomada pelo som ambiente do movimento de veículos. A circularidade desta cena acentua o olhar desolado da personagem de Carmem em contraste com o vazio do entorno que a cerca, como se este passeio da câmera lhe dissesse que não há para onde seguir, além da péssima alternativa representada pelo caminhoneiro, que se aproveitará dela.

O passeio circular da câmera em torno da personagem de Carmem e o encontro com o caminhoneiro.

Ele a leva então, para seu caminhão e ambos seguem viagem para parar em seguida em outro posto de combustíveis. Ele lhe paga uma refeição num restaurante local, a faz entrar novamente no veículo e a leva para um local mais afastado, no meio da estrada: uma borracharia sem ninguém por perto. Lá, o caminhoneiro irá abusar sexualmente da moça, sem que todo o ato, mas uma parte dele, seja mostrado na diegese. Ela permanece, dessa vez, passiva, como quem já entendeu o jogo de relações pressuposto entre as mulheres das estradas e os homens que as tomam como objeto sexual.

Detalhes da interação entre os dois e o semblante passivo, porém acuado, da personagem de Carmem.

Na cena seguinte, em outro local, a personagem de Carmem está sozinha novamente. Ao ser abordada à força por um homem, é salva por outro e corre, fugindo dali. Logo, ao longo da estrada, ela se encontra com outras duas mulheres, que tentam tirar suas roupas (suas vozes agora aparecem na diegese). As duas novas personagens caminham com ela pela rodovia e, ao avistar uma caminhonete, se insinuam aos homens do veículo, subindo seus vestido e camiseta, até que o carro para. A personagem de Carmem não parece feliz, nem confortável, mas é carregada por um deles para o carro, junto com as outras duas mulheres.

A interação conflituosa com as duas mulheres da estrada e elas entrando no veículo.

A perambulação automotiva, uma das modalidades de deslocamento características do cinema moderno identificadas por Fábio Uchôa[243], ganha contornos mais específicos em *Aopção*, principalmente neste segundo bloco: as personagens que se deslocam e que estão no foco da narrativa, não são as mesmas que conduzem os veículos, ao contrário de outros casos de perambulações automobilísticas no cinema brasileiro. Esta característica de *Aopção* tem ainda como ponto agravante, o fato de que os condutores, caminhoneiros e viajantes, tomam as mulheres como objeto sexual, carregando-as de um lado para outro aleatoriamente e pegando-as ou descartando-as a seu gosto, quando satisfeitas as suas vontades. As personagens não decidem seus destinos, muito menos o seu trajeto, sendo literalmente conduzidas. Na narrativa, estabelece-se uma espécie de jogo entre as tentativas de trajeto a ser seguido por parte das personagens e o trajeto que é imposto a elas, por parte daqueles que as tomam como objeto. Por vezes seu caminhar é interrompido e redirecionado para outro lado; por outras, cabe a elas a tomada de iniciativa pela direção a ser seguida, mesmo sem o controle sobre o resultado desta direção.

Exemplos de tomada de decisão, fuga de abusadores e personagem sendo conduzida para dentro do veículo.

[243] Uchôa (2013, p.16-32). No contexto do cinema brasileiro, contemporâneos às produções de Ozualdo Candeias, os filmes associados ao Cinema Marginal *Documentário* (1966) e *O bandido da Luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla e *Olho por Olho* (1966) e *Bang bang* (1971), de Andrea Tonacci, são exemplos dados pelo autor de obras nas quais a perambulação automotiva serve como organizadora das narrativas. UCHÔA, 2013, *Op. Cit.*, p. 23.

Se o recurso da perambulação sem destino como característica do cinema moderno subverte a lógica da narrativa clássica, por dar "voz" ao instante, com toda a sua complexidade, ao anular o *antes* e o *depois* (conforme teorizado no capítulo anterior), a perambulação imposta às personagens de *Aopção*, por aqueles que as tomam como objeto, de certa forma, dá ênfase à violência do próprio ato. Ou seja, anulando-se o *antes* e o *depois* diegéticos, enquanto o instante é um ato de violência, de tutela, de sujeição, a potência do presente se sobressai de maneira severa, chamando a atenção do espectador para a complexidade e a brutalidade da ação. O fato de seus caminhos, que acarretam o abuso de seus corpos e a não decisão de suas direções, serem salientados pelo *instante* diegético, apresenta, portanto, grande potência simbólica.

Num momento posterior, a personagem de Carmem e as outras mulheres, paradas à beira de uma estrada, encontram uma outra, mais velha, que as observa de longe e as chama para perto. Esta mulher pede a um homem que a acompanha que leve as três personagens para se alimentar. As três então saem de cena e a mulher mais velha aborda outras duas que encontra no caminho e faz um outro homem que também a acompanha, pegá-las à força e colocá-las no carro. Logo percebemos que esta mulher mais velha é aliciadora e que aquelas que foram postas no carro, são levadas em seguida, para um bordel à beira de uma estrada: uma casa de madeira bastante precária. Esta mesma mulher mais velha aparecerá ao final do filme, na cidade de São Paulo, também abordando algumas das personagens para o trabalho em um bordel da região da *Boca do Lixo*, dado que nos leva novamente à questão da confusão de identidades, proposta pela obra: seria a mesma mulher aliciadora que, ora está na estrada (que estrada?), ora está na cidade; ou seriam as duas, personagens diferentes, vividas pela mesma atriz para propor uma aproximação entre elas, num nível mais abstrato, que diria que há sempre alguém que irá aliciá-las, seja onde for? Deste dado, podemos deduzir que a personagem de Carmem Angélica chega à capital paulista talvez levada por ela, caso a primeira hipótese seja considerada, apesar de não a vermos partir e nem chegar.

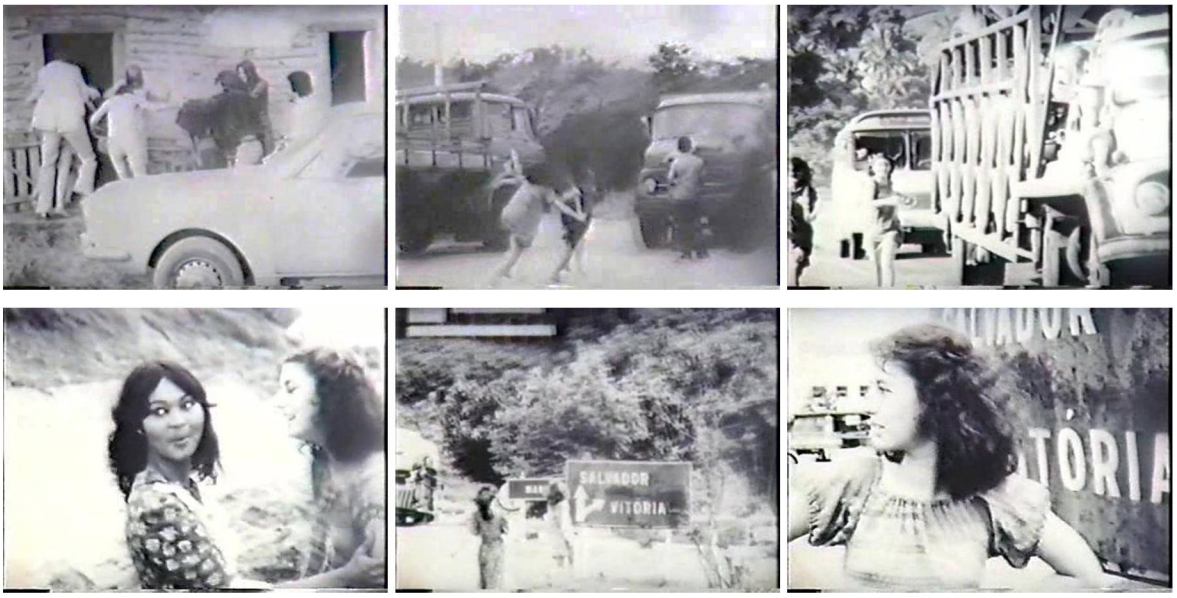
A mulher aliciadora na estrada (1ª e 2ª fig.); e a mesma atriz na cidade (3ª fig.).

As duas personagens que haviam sido forçadas a entrar no carro, ao chegar ao bordel, conseguem fugir, por uma distração do motorista. Ironicamente, estas mesmas chegam a São Paulo ao final do filme e uma delas é aliciada novamente pela mesma mulher (ou não?), agora, sem resistir. Apesar dos desvios pelo caminho, o filme parece dizer que a prostituição procura-as de volta, e, com ela, há a presença da violência e morte como possibilidades (estas duas estão entre as que aparecem ao final do filme assassinadas e expostas nas capas do jornal *Notícias Populares*, como veremos adiante).

No mesmo bordel de madeira, enquanto estas duas recém-chegadas fogem de dentro do carro rumo às estradas, percebemos aquela personagem loira de vestido branco, que aparecera ao início do filme. A narrativa, portanto, parece propor uma espécie de jogo de encontros e desencontros, unidos aleatoriamente por uma relativa linearidade. Tal linearidade, porém, possui um papel contraditório: o filme apresenta uma leve linha linear que serve de conexão à trajetória das personagens, mas que, ao mesmo tempo, "amarra" a desconexão de seus rumos. As personagens encontram-se por vezes, no mesmo lugar (como no exemplo deste bordel), mas ao mesmo tempo, os rumos tomados por elas quando se separam, são bastante distantes entre si, apesar de unidos em sequências que sugerem uma continuidade.

O bordel de madeira e pau-a-pique.

Como exemplo desta descontinuidade espaço-temporal proposta pelo filme, temos as duas personagens que fogem do carro da aliciadora e que, na cena seguinte, que propõe uma continuidade da fuga – inclusive pela continuação do movimento de corrida das personagens – logo se deparam com uma placa na estrada que aponta para as cidades de Salvador e Vitória. Porém, a loira de vestido branco, que estava no mesmo bordel, estava perambulando pelo Rio Grande do Sul e a personagem de Carmem Angélica (que foi abordada pela mesma mulher, possivelmente dona desse bordel) estava no centro-sul do país.




De uma confusão no bordel, as duas personagens fogem e se deparam, em seguida com a placa de Salvador e Vitória.

Acentuo aqui, novamente, a ideia transmitida pelas cenas, de continuidade da fuga: se bem observarmos os indícios, os locais do bordel e da placa (Salvador/Vitória) possuem quilômetros de distância entre si; por esse motivo, mesmo que o espectador assuma as cenas a partir de uma continuidade naturalista, automaticamente aceita a hipótese de elas terem corrido por dias a pé, uma vez que não houve elipse de tempo demonstrada diegeticamente. Sendo assim, a ideia de "embaralhamento" do tempo, proposta pelo filme, fica mais plausível.

Associada a outros dados, essa confusão de lugares converge para a ideia de ausência de direções definidas, por exemplo, quanto à sucessão de placas à beira da estrada, ao longo deste segundo bloco, resumidas aqui: esta não possui coerência direta com um suposto destino almejado pelas personagens – a cidade de São Paulo. No minuto 47, uma placa indica as cidades de Ipiranga (SP) e o Distrito de Vassouras (RJ); no minuto 54, outra placa indica os destinos de Vitória (ES) e Salvador (BA), como quem viaja do sudeste em direção ao nordeste; no minuto 59, a placa indica a direção de Brasília e Feira de Santana (BA), como quem vai do centro do país para o nordeste; em 1 hora e 9 minutos de filme, a placa indica as cidades de Aparecida (SP) e São Paulo à direita que, como veremos, será o caminho percorrido por outra misteriosa personagem.

As placas nas estradas e os respectivos momentos em que aparecem no filme.

Outro dado curioso é uma placa que aparecera na estrada logo após a primeira fuga da personagem de Carmem, que aponta para as direções de Ipiranga, Ribeira e Vassouras. Há uma cidade de nome Ipiranga no estado do Paraná e outra de nome Vassouras no Rio de Janeiro. Porém, pela proximidade entre ambas, indicada pela placa (a diferença de somente 12km), um destes lugares pode ser somente uma pequena região e não um distrito. De toda forma, ambos indicam que a personagem de Carmem e a loira de vestido branco transitavam pelo centro-sul do Brasil. E que, portanto, a fuga das duas últimas personagens do bordel onde todas estariam, em momentos diferentes, porém próximos, de forma surreal, as transporta aleatoriamente para qualquer lugar, como se estas estradas não tivessem limites pré-estabelecidos, nem distâncias geograficamente coerentes.

Placa indicando os municípios de Ipiranga (2km), D. Ribeiro (4km) e Vassouras (14km).

A leve linearidade da narrativa, cujo limite é o de conectar de forma frágil as personagens, ao mesmo tempo é responsável pela dedução de uma incoerência de seus rumos. Ao seguirmos as sugestões de continuidade entre as cenas, percebemos a descontinuidade que as une, porém, é necessário segui-las (as sugestões), pois estas apresentam conexões entre as personagens para além de seus destinos ou posições geográficas. Por conseguinte, parece haver duas instâncias no filme: a instância que conecta estas mulheres, não geograficamente, mas sim por meio de determinados lugares à beira das estradas; e outra instância, formada pelo fluxo das estradas e sua ancoragem geográfica dispersa sugerida pelas placas e pelos elementos da paisagem (araucárias, ruínas jesuíticas, plantação de cana, plantação de cacau), tão distantes entre si. Disto pode-se deduzir que, metaforicamente, a prostituição e a perambulação as direcionam para os mesmos lugares, porém, as estradas ao mesmo tempo em que as conduzem, as dispersam para lugares opostos. Neste jogo, a união de seus percursos por meio de falsas continuidades mostra-se como estratégia narrativa que posiciona o meio do caminho – a estrada – como o fim em si mesmo, visto que, no horizonte, a prostituição e a morte servem de limites para a ação. Temos aqui, portanto, sob diferentes recursos, um efeito semelhante nos dois filmes aqui analisados: o da diluição do passado e a ausência de expectativas de futuro, que convergem para a ênfase do presente. Em *A Margem* tal efeito é proporcionado principalmente pela relação de itinerância dos personagens, combinada com o vazio das margens e a ideia de flutuação do espaço; em *Aopção*, a repetição das cenas de trânsito nas estradas, as falsas continuidades entre uma cena e outra e as alusões a à duplicação de tempo, espaço ou até de pessoas, são os recursos que remetem a esta característica.

O filme nos remete a tais questões por colocar suas trajetórias, suas identidades, seu passado e presente, diluídos entre os três espaços geográficos pelos quais perpassam, em medidas diferentes. Estes espaços, encadeados numa aparente continuidade – pelo trajeto campo-estrada-cidade – parecem subsistir de forma independente a elas, jogando-as constantemente para fora, para suas frestas. É como se a ideia de teleologia, se ela existe, ou de que forma existe no filme, fosse independente da ação proposta pelas personagens: o mundo – o campo, a estrada e a cidade – está posto, mas elas não se inserem nele e, portanto, não interferem no andamento da corrente histórica, que segue seu fluxo.

Se não participam da continuidade do tempo histórico, de forma linear, organizada, progressiva, proponho o questionamento: a qual ideia de tempo tais personagem são inseridas? De qual ideia de tempo suas percepções se valem? A continuidade do fluxo histórico, representado pelo andamento das estradas e pelo percurso campo-estrada-cidade, uma vez que

persiste sem elas, garante a si mesmo colocando-as à deriva e definindo assim, sua característica de marginalidade: as personagens estão às margens do próprio filme, ou mais especificamente, do tempo do enredo, pois não interferem na continuidade do percurso, que se desenvolve sem elas, ou independente delas. Desta forma, por meio de mecanismos da linguagem, o filme molda a marginalidade das personagens, compondo seus perfis de forma fluida, não atuante e cujas ações não provocam reações e não desencadeiam mudanças profundas no percurso, a não ser por um único momento, quando a personagem de Carmem decide abandonar sua vida no campo, tido aqui como uma espécie de ponto de virada, que desencadeia o ciclo de perambulações, inserindo o ambiente das estradas no filme.

Na introdução da obra *Tempo e História*, Adauto Novaes apresenta questionamentos bastante pertinentes a esta discussão. Ao perguntar-se o que é a experiência do tempo, o autor avalia a tradição histórica que trabalha com a ideia de tempo absoluto, "sem conexão com as diferentes dimensões sociais, políticas e intelectuais, e que procura identificar a sociedade a uma única experiência temporal..."[244] Para tanto, Novaes também se pergunta: "Como pensar, enfim, a natureza do contemporâneo: tempo fragmentado, tempo deslocado, tempo modelado, tempo repetitivo-veloz-volátil, tempo sem memória?"[245] À medida que a tradição de racionalidade, baseada na crença absoluta na técnica, guiou o pensamento humano nas sociedades contemporâneas, nossa visão sobre o futuro é pautada nas ideias de espera e previsão, ancoradas na perspectiva teleológica que molda a noção de tempo racionalizada: um tempo acabado, em que tudo se encaixa, organizado em relações de causa e consequência. Para o autor, uma noção de história pensada sob tais pressupostos, vê o futuro "como realização dos desígnios da Providência ou como determinismo que garante que, de etapa em etapa, tempo e história correm em sentido determinado: é a visão do tempo como sequência linear."[246] Sob esse sistema, são negados à própria história o direito à incerteza e ao acaso, e esta responde, em contrapartida, com seus desvios de percurso, aleatoriedades e descontinuidades. Novaes atribui a esta visão racionalista uma recusa do tempo, que "engendra uma visão ingênua e passional da história..."[247] O tempo organizado racionalmente em movimentos seriais não é vivido ou experienciado, mas é somente esperado e previsível.

---

[244] NOVAES, Adauto. Sobre tempo e história. In.: NOVAES, Adauto (Org.) **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 9.
[245] *Ibidem*, p. 9.
[246] *Ibidem*, p. 10.
[247] *Ibidem*, p. 10.

> O sistema apresenta-se, portanto, como a síntese acabada da realização da história mediante a crença absoluta da técnica. A tecnologia passou a dominar não apenas o comércio, as cidades, a vida cotidiana e a intimidade do homem, mas foi além: transformou-se na linguagem do mundo contemporâneo, nossa mediação universal. Como sistema universal, a História – da mesma maneira que as ciências, as artes e a política – é vista da mesma perspectiva, isto é, por meio de um conjunto de regras de conhecimento, geralmente quantificados, que valem de forma indiferenciada para todas as dimensões do real. Isto é a constituição do mundo sem perspectivas.[248]

É impossível despojar o mundo de suas ambiguidades, paradoxos ou enigmas, argumenta o autor, que complementa: se tudo foi determinado de antemão, em outro tempo, "exclui-se a possibilidade de intervenção humana no momento em que a ação se dá."[249] Diante do tempo contínuo simbolicamente representados pelo andamento incessante das estradas, as personagens desta ficção encontram-se em tal encruzilhada: ao experienciarem um outro tempo, um tempo múltiplo, descontínuo, não linear, vivenciam a angústia paralisante de não pertencerem ao tempo do progresso, o tempo das estradas, o tempo do enredo. Se o acaso é parte da História, tal acaso, no âmbito diegético, molda o percurso das personagens, porém, entra num embate diante de uma organização de progresso – representada pelo curso das estradas – que exclui tais desvios, excluindo também elas mesmas do fluxo do enredo. Se no mundo há ambiguidades, paradoxos ou enigmas, na narrativa apresentada aqui, tais personagens são o paradoxo, os desvios, as exceções, no sentido de exclusão, conforme teorizei no capítulo anterior.

Guardadas estas considerações, voltamos ao percurso seguido por elas, que neste momento, passados mais da metade do filme, estabeleceu aquela sutil ligação entre algumas das personagens já identificadas por sua recorrência. Aquelas duas fugitivas pedem carona para um caminhoneiro, em lugar próximo à placa que indicara as cidades de Salvador e Vitória.

As duas fugitivas do bordel.

[248] *Ibidem*, p. 15.
[249] *Ibidem*, p. 16.

Após um corte brusco, vemos uma plantação de cacau e, curiosamente, a mulher que retira o fruto do pé e deposita-o em seu avental, usado como uma espécie de saco de pano, é a mesma que anteriormente estava fugindo com sua companheira (primeira figura acima, à esquerda). Porém, na cena seguinte, quando esta mulher sai da plantação de cacau, que fica à beira de uma rodovia, ela se encontra com seu duplo: a personagem fugitiva, interpretada pela mesma atriz. No confronto entre as duas, dispostas uma frente à outra, na mesma cena (que justapõe dois planos), percebemos nitidamente que se trata da mesma atriz interpretando dois papeis. O primeiro, da mulher que perambula e se prostitui pelas estradas, o segundo, da mulher do campo, que tem no trabalho pesado da lavoura seu meio de subsistência. Sob um confronto de identidades unidas pela mesma fisionomia, esta cena talvez exista para nos sugerir que aquela aleatoriedade geográfica de rumos, a despeito da união esporádica das personagens, serve para propô-las como mulheres de identidades flutuantes, que encarnariam ao mesmo tempo, várias personificações: a prostituta, a migrante, a marginalizada, a mulher conduzida pelas estradas sem um destino a percorrer.

Mesmo que se considere o pacto com o espectador, que prevê a leitura de determinadas inconstâncias da narrativa como continuidades naturais, como uma forma de nós espectadores, por nossa conta, constantemente tentarmos estabelecer sentido às narrativas, o fato de a mesma atriz encarnar duas personagens e as duas aparecerem dispostas uma frente à outra por alguns segundos, inclusive com a sugestão de surpresa presente em seus semblantes, nos diz que este dado foi colocado para nos transmitir propositalmente tal duplicidade. Portanto, disso pode-se tirar questões subjetivas, mas pertinentes, acerca da relação das "duas" que, inclusive, englobam a perspectiva da diluição da noção de tempo, já que tal sugestão também aparece em outros momentos, por meio da confusão geográfica e posicional das personagens, bem como englobam a perspectiva da diluição de identidades. Podemos, portanto, nos perguntarmos: seria ela, a moça das estradas, contemplando seu próprio passado, encarnado na mulher da plantação de cacau? Estaria ela transmitindo com o olhar, para seu "eu" anterior, que a vida de itinerâncias é tão vazia quando a de permanências (a vida no campo, na qual a rotina se repete)? Seria esta mulher da plantação, na verdade uma outra pessoa, vivida pela mesma atriz para que as identifiquemos como iguais ou como participantes de um mesmo processo histórico que repetidamente interfere no sentido da não realização de suas aspirações?

Há ainda, um detalhe da cena que corrobora com a hipótese de estabelecimento de "duplos": ao se encontrarem, as duas, com olhar de espanto, são aproximadas pela câmera por rápidos *zoom in*, dos quais se intercalam seus planos de rosto.

A moça que colhe o cacau.

A personagem que perambula pelas estradas.

O encontro das duas (a mesma atriz): sucessão de seus rostos pelo *zoom in*.

Numa cena seguinte, de um foco na placa de um caminhão, pode-se ler a origem de sua localidade: Rio Grande/RS. O destaque para a placa, seguido de um *zoom out* corrobora com a constante ênfase dada pelo filme às localidades (visto que as placas das estradas também possuem local privilegiado nos enquadramentos em que são inseridas), e, consequentemente, enfatiza a já argumentada desconexão entre elas e o mundo, bem como entre si mesmas, uma vez que é preciso que se identifiquem os lugares, para que se estabeleçam distâncias coerentes

ou incoerentes (neste caso) entre os mesmos. Do *zoom out*, vemos agora todo o veículo e, ao lado dele, seu motorista, fazendo sua refeição no compartimento lateral. Uma loira de cabelos compridos se aproxima dele. Esta mesma personagem aparecerá em São Paulo ao final do filme, primeiramente num bordel, depois como motorista de taxi. Ela lhe pede comida e senta-se à sua frente com o prato no colo.

A placa indicando a origem do veículo: Rio Grande/RS; a loira de cabelos compridos à direita.

Na cena seguinte, voltamos às duas mulheres que haviam fugido do bordel à beira da estrada. Uma delas movimenta-se na frente de outra placa da rodovia e podemos identificar o nome Ibotirama ao fundo, um município no interior da Bahia. Ela olha para a estrada e um corte nos traz novamente o movimento de caminhões que percorrem a rodovia, na qual, uma nova placa agora indica as localidades de Feira de Santana, Itaberaba, Ibotirama (BA) e Brasília. Nas cenas seguintes, a loira de cabelos compridos (figura acima), ao perambular à beira de uma estrada, é abordada por um caminhão, que para ao seu lado e no qual ela sobe, seguindo viagem. Em outro momento, esta mesma mulher, junto com outras personagens (as duas viajantes fugitivas do bordel) se banham nuas num riacho e lavam suas roupas em momentos de descontração. A cena, curiosamente, lembra o tema das banhistas, que perpassa a História da Arte em momentos diferentes. Abaixo, dispus duas dessas representações, de Renoir e Cézanne, pertencentes à corrente impressionista. Este tema relaciona-se à ideia de fusão entre corpos e natureza, ambos os elementos associados em harmonia (inclusive, nos dois quadros, a cor da pele das banhistas segue o tom predominante do restante da pintura). Na cena do banho das personagens do filme, predomina certa leveza proporcionada pela liberdade de, naquele momento, não terem ninguém a quem devam se sujeitar.

Cenas das personagens da estrada banhando-se em momentos de descontração.

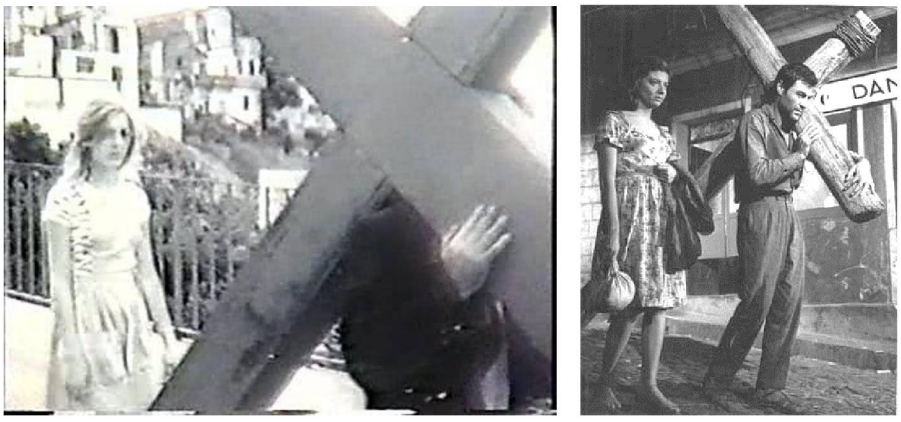
*As banhistas* (1918), Pierre-Auguste Renoir

*As banhistas* (1894-1905), Paul Cézanne.

Mais adiante, em outra cena, a mesma loira (de cabelos compridos) é procurada por um homem em outro bordel: ele chega, pergunta por ela (referindo-se "à loira") e a dona do lugar, uma mulher mais velha, lhe diz: "vai te custar caro". A loira chega, ele cochicha em seu ouvido e na cena seguinte, o caminhão dá a partida e a dona do bordel corre atrás do veículo, que se perde na estrada. De um plano-ponto-de-vista de dentro do veículo, vemos a paisagem da rodovia, sem que o "dono" deste olhar sugerido seja identificado.

Em seguida, a câmera está fora, à beira da estrada e filma o movimento de caminhões, quando dá um *zoom in* em mais uma placa, indicando a cidade de Juazeiro (BA). Um grande grupo de pessoas aparece numa balsa às margens de um rio. Geograficamente, a cidade de Juazeiro localiza-se à beira do Rio São Francisco, dado que, juntamente com a indicação da placa, nos sugere tratar-se deste lugar. Não obstante, logo em seguida, uma nova estrada, na qual transita o caminhão com a loira que fugira do bordel, apresenta ao fundo, o Santuário de Nossa Senhora de Aparecida. Uma placa, em seguida, corrobora esta informação: as cidades de Aparecida e São Paulo aparecem como destino dos viajantes. Este motorista que carrega a loira de cabelos compridos ao seu lado é o mesmo que havia viajado com a outra moça loira de

cabelos curtos, no início do filme, pelas ruínas das *Missões de São Miguel Arcanjo*, no Rio Grande do Sul. Ele, que havia abusado sexualmente da moça e a abandonado sozinha, agora está carregando uma grande cruz de madeira, equipada com rodas, em direção ao santuário, com a loira de cabelos compridos ao seu lado. No caminho, o homem pragueja, reclamando do peso da cruz, que machuca seus ombros. Enquanto isso, o som de um rádio sutilmente atravessa a cena, anunciando a venda de apartamentos com vista para a Basílica. Associado a este detalhe, o serviço de carregamento da cruz (com rodas e com auxiliar) são dois elementos que convergem para a crítica à comercialização da fé, já realizada por Candeias em outros filmes, dos quais seu primeiro, o pequeno documentário *Tambaú, cidade dos milagres*, é o maior representante. Por fim, esta cena acaba por fazer alusão, propositalmente ou não, ao filme *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte. A disposição dos personagens com as cruzes, inclusive pela diagonal formada no quadro, é bastante semelhante nos dois filmes, conforme recortei abaixo, bem como assemelha-se a posição das duas mulheres. Além disso e apesar das diferenças em relação à potencialidade da fé de cada um dos personagens, as mulheres ocupam papel semelhante, não somente no enquadramento: ambas estão em posição julgadora em relação a seus respectivos companheiros.



Cena da cruz em *Aopção* e cena semelhante em *O pagador de promessas* (1962).

## 3.3 A CIDADE: O FIM (SEM FINALIDADE) DOS CAMINHOS ALEATÓRIOS

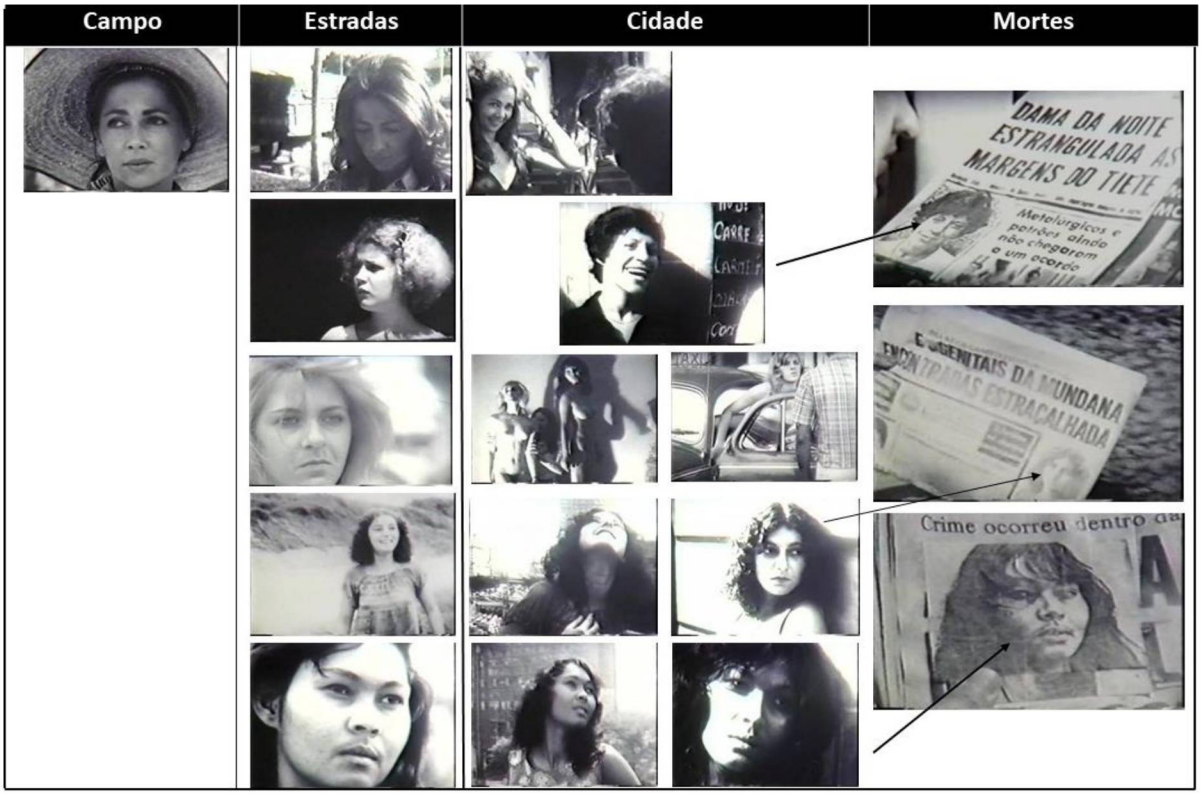
O terceiro e último bloco do filme apresenta a cidade de São Paulo, por meio da chegada das duas personagens que haviam fugido do bordel, no norte do país. Estas mesmas duas mulheres, fatalmente, são aquelas cujas mortes serão noticiadas no jornal, ao final do filme. À beira de uma grande avenida, uma delas é filmada com expressão de deslumbramento diante da

imensidão de prédios que compõem a paisagem urbana. Uma sequência de *zoons in* e *out* aproxima e distancia-se dos prédios, dando ênfase a este deslumbramento. Uma panorâmica percorre a paisagem e em seguida, percorre o perfil da personagem, olhando para o entorno de grandes edifícios. A outra mulher aparece também observando tudo atentamente e a câmera faz em torno dela o mesmo movimento circular, que enfatiza o acúmulo de prédios, ruas, pessoas e carros, em contraste com o vazio das estradas que elas haviam percorrido. O som de buzinas, motores de carros em movimento e falas da multidão percorre a banda sonora. Esta última personagem sorri ao olhar ao longe e, num corte para outra cena, ela mesma aparece em outro lugar, a região da *Boca do Lixo*, agora já com o olhar distante e sério. Ela anda pelas ruas e portas de bares, sendo observada por outras mulheres que aparentemente atuam como prostitutas por ali.

As duas deslumbradas com a cidade de São Paulo e a câmera numa panorâmica lateral percorre seus olhares.

Uma das questões principais que o filme apresenta sutilmente, e que considero fundamental para uma definição do perfil destas mulheres, está na forma como seus trajetos são propostos pela montagem. Estes parecem ser combinados ou recombinados sem regra, sem ponto de fuga definido. Elas surgem e desaparecem em momentos diferentes; nem todas chegam a São Paulo; algumas já viajaram anteriormente para outros destinos, mais distantes e opostos, como o percurso apontado pela sucessão de placas sugere. E toda essa configuração de caminhos, que não dá ênfase a um percurso em si, nos remete a pensar na ideia de *busca constante*, uma busca anterior aos destinos, que é a busca por identidade. Quando chegam à capital paulista, as que chegam, pois não são todas (é importante salientar este dado), continuam

perambulando pelos espaços, mais precisamente, pelas ruas e esquinas da região da *Boca do Lixo*, que, além de núcleo cinematográfico, também era região de prostituição e criminalidade. Identifiquei no quadro abaixo, um breve perfil da aparição de algumas das personagens e do trajeto percorrido por elas. A loira de cabelos curtos, que aparece isolada na coluna correspondente à estrada, parece "presa" nessa instância, conforme argumentei anteriormente.




Quadro comparativo de aparição das personagens ao longo do filme.

O objetivo de identificar seus trajetos por meio deste quadro é o de salientar esta característica da montagem que privilegia a aleatoriedade dos percursos. Sua perambulação parece não ter objetivo definido: este, que não é apresentado por diálogos, mostra-se confuso em relação aos trajetos, conforme foi exemplificado com a sequência não linear de seus deslocamentos pelo país e com a também sequência não linear da chegada de algumas mulheres à capital paulista.

A falta de propósito por um destino determinado se dá também, e principalmente, pela interferência em seus deslocamentos provocada pelos motoristas. A esta possível busca por identidades, pode-se aliar outras ideias de busca, que se misturam, por sua vez, com a ideia de fuga. No filme, anda-se para fugir – da miséria, da agressão, da sujeição, da humilhação – e anda-se para buscar – liberdade, felicidade, estabilidade, subsistência. Estas duas motivações,

porém, por vezes se confundem: anda-se pela busca, mas o veículo, o transporte, o meio desta busca, é comandado por aquele de quem se quer fugir: o motorista agressor, o condutor para quem é necessário humilhar-se, sujeitar-se, despir-se. Quero com isso, identificar estas personagens com a ideia de superfluidade: as mulheres de *Aopção* não só se deslocam, como são deslocadas, transportadas, removidas. A autonomia de determinadas ações não é acompanhada pela segurança da certeza de sucesso. O formato circular da montagem, que promove a junção de fragmentos díspares, porém recorrentes – nas infinitas cenas de deslocamentos nas estradas, nas diversas personagens femininas vivendo situações semelhantes, em momentos e lugares diferentes – compõe uma espécie de universo infinito, como se a perambulação constante não levasse a lugar algum, ou como se esta levasse as personagens de volta ao mesmo lugar: o lugar da invisibilidade, da superfluidade. Portanto, no filme, todas as referências compostas pela ideia de deslocamento encerram em si um duplo movimento: o deslocamento é a saída, mas é também o fim – não aquele fim redentor onde se encontra a felicidade, mas o fim aleatório, que pode resultar na morte, ou numa vida de novos deslocamentos, prostituição e perambulações, por fim, na cidade. Aqui, nos serve novamente de exemplo o termo *nomadismo imóvel*, referido por Robert Castel em relação à obra de François Dubet (*La Galère*, 1987) e citado no capítulo anterior: o caminhar sem rumo ou sem objetivos definidos constitui, inclusive em relação ao tamanho do caminho percorrido, proporcional ausência de mobilidade, pois, quanto mais não se sabe por que se anda, mais se anda para se descobrir este porquê. O filme *Iracema, uma transa amazônica*, de 1976 (mas lançado no Brasil somente em 1981, mesmo ano do lançamento de *Aopção*), de Jorge Bodanzky e Orlando Sena, apresenta situação semelhante de imobilidade, expressa no eterno caminhar da personagem principal. No filme, Iracema, uma jovem prostituta da região amazônica, passa a viajar com Tião "Brasil Grande", cruzando a rodovia Transamazônica, no transporte de madeira ilegal. Iracema, personagem marginalizada, serve de acompanhante para Tião até o momento em que ele se cansa dela, largando-a ao longo do caminho. Tião, a todo momento, repete a máxima de que "quem não anda não progride", referindo-se à ideia de progresso propagandeada pelo regime militar e representada, no filme, pela construção da rodovia, que nunca foi concluída. O filme, porém, por meio da trajetória de Iracema, mostra exatamente o oposto: ela é quem mais anda e, quanto mais anda, mais miserável fica, a ponto de, ao final, quando reencontra Tião após um tempo, sua aparência deplorável, sem alguns dentes e alcoolizada, demonstra o fracasso de suas andanças exposto em sua figura.

Iracema ao início e, decadente, ao final do filme. *Iracema, uma transa amazônica* (1976).

Voltando ao filme, após a chegada das duas personagens em São Paulo, o cotidiano da *Boca do Lixo* passa a ser mostrado pelo movimento de pessoas nos bares da região. Uma mulher mais velha (a mesma personagem ou somente a mesma atriz?), que havia aparecido logo ao início do filme, dona do bordel de madeira de onde fugiram as duas personagens que também chegaram à capital, chega a um bar acompanhada por um homem que não possui os braços e se alimenta por meio de malabarismos com a boca e o garfo. Em outra cena, esta mesma mulher está em um salão de beleza, agora acompanhada pela personagem de Carmem, no primeiro momento em que a vemos na cidade. A outra mulher loira de cabelos compridos também está com as duas. Na rua movimentada, com novo penteado, a mulher mais velha aborda uma das personagens que percorreu as estradas e havia encontrado seu "duplo" na plantação de cacau. Ela a leva para uma espécie de bordel, ou boate de *strip-tease* onde estão as outras (a loira de cabelos compridos e a personagem de Carmem). No camarim, a personagem de Carmem experimenta adereços de cabeça e a dona do lugar avalia a melhor escolha. No palco, a loira de cabelos compridos e a morena recém-chegada tiram as roupas para uma espécie de teste, no qual a dona avalia seus corpos, auxiliada pela personagem de Carmem. Sob uma penumbra e ao som de uma música romântica, as mulheres são dispostas como em uma vitrine, o que nos leva a relacioná-las a mercadorias. As sombras provocadas pela penumbra do ambiente, inclusive, dão um tom macabro a esta exposição de corpos, que giram como em um expositor de carnes, por exemplo.

As mulheres das estradas expondo-se na seleção de *strippers*.

Novamente as ruas da região da *Boca do Lixo* aparecem, bastante movimentadas e frequentadas por algumas das personagens (as duas fugitivas do bordel, as mesmas das imagens acima) e outras, que não haviam aparecido até então, mas cujos rostos ganham certa ênfase nas cenas. Uma delas, de cabelos curtos, perambula pelas ruas, encontra-se com dois homens (um deles, um homem de bigode, aparenta ser o mesmo que havia "capturado" as duas mulheres nas estradas que fugiram, logo ao chegar no bordel de madeira) e entra com o outro em uma pensão. Estas cenas apresentam a dinâmica da prostituição, com as mulheres expondo-se nas ruas, os rufiões acertando os detalhes do programa e conduzindo os homens a elas e, por fim, a entrada e saída dos hotéis, para que tudo se repita. O homem de bigode continua andando pelas ruas e cumprimenta algumas mulheres, aparentando ser um rufião. Uma das duas personagens daquelas que chegaram juntas a São Paulo e contemplaram os prédios e a paisagem, sai de uma das pensões das ruas da *Boca do Lixo* e conversa com um homem. A câmera os filma de perto, sem que seu diálogo seja audível (uma música romântica toca na banda sonora, em meio ao barulho de veículos). Os dois entram juntos na pensão.

Cenas da *Boca do Lixo* e da atividade de prostituição.

Mesmo na cidade, nestas cenas que simulam o cotidiano da *Boca do Lixo*, as referências a regiões rurais ou distantes são constantes. Algumas cenas antes, quando as mulheres das estradas fazem o teste no bordel, nuas no palco, a música que toca reproduz a melodia de uma típica canção sertaneja. Agora, nos momentos finais do filme, em um restaurante por ali, um

homem pede a outro que leia para ele uma carta que recebera. Ao ser questionado se não sabe ler, este responde que apenas esquecera seus óculos. O conteúdo da carta é lido em voz *over*, com a voz de uma senhora que logo saberemos ser a mãe do destinatário. Enquanto a carta é lida, mais precisamente para o espectador, o homem que a recebera é incumbido pelo que ficou de lê-la a levar um bilhete a uma mulher da região. Quando ele sai do bar, percebemos que se trata de alguém que não possui o movimento das pernas e que se locomove com o auxílio de um skate. Este homem chega à porta de uma pensão e sobe as escadas utilizando suas mãos no lugar das pernas. Por todo este trajeto, nós espectadores ouvimos a voz de sua mãe e o conteúdo da carta, que diz:

> *Nós aqui em Alagoinhas estamos "tudo bão". A sua irmã foi para Salvador para arrumar um servicinho de meretriz, porque falaram pra ela que lá é fácil. É só essa novidade boa que a gente tinha pra dar. Se tu puder, manda um dinheirinho pra nós, porque estamos na "precisão". Deus vai lhe proteger porque eu vou rezar pra isso. Bênção, meu filho.*

Esta referência à Bahia e a Salvador, de certa forma, rememora o elemento intermediário do filme, a estrada, representando o trajeto de muitos dos indivíduos que estão ali na região da *Boca do Lixo* e nas periferias de São Paulo do período, imigrantes de várias partes do país.

Nas últimas cenas do filme, vemos algumas mulheres ocupando cargos de trabalho. Uma motorista de ônibus testa os pneus do veículo antes de entrar e sentar-se em frente ao volante. Quando senta, pega um jornal e lê a notícia da morte trágica de uma prostituta: *Dama da noite é estrangulada às margens do Tietê*. Sua foto está estampada na capa: trata-se de uma das personagens que aparece somente neste terceiro bloco do filme e de quem, portanto, sabemos menos sobre sua origem do que sobre as outras personagens, cujos trajetos acompanhamos por mais tempo. Seu apelido no jornal, "dama da noite", confirma a suposição que já havíamos feito, no papel de espectadores, quando ela aparecera momentos antes sendo conduzida pelo rufião a encontrar outro homem: trata-se de uma prostituta.

Personagem aleatória: aparece somente na cidade de São Paulo e ao final, na capa do jornal *Notícias Populares*.

Em outro lugar, numa rua movimentada, outras mulheres veem outro jornal com mais uma manchete: *Esfaqueada na boca das sapatas*. Desta vez, quem estampa a capa do jornal é uma das personagens que percorreu as estradas: aquela que fugira com sua companheira do bordel de madeira e que momentos depois encontrara seu "duplo" na plantação de cacau:

A personagem que encontra seu "duplo" ao início do filme, assassinada ao final (2ª fig.).

Em outra cena, a loira de cabelos compridos, que havia trabalhado como *stripper* no mesmo lugar que a personagem de Carmem Angélica, agora é motorista de taxi. Ela, dentro do veículo, lê o jornal com a manchete: *Operário participante de greve, foi demitido e sumiu*. Ela sai do veículo quando a câmera, em um *zoom in*, aproxima-se de seu rosto, possivelmente para que a identifiquemos como uma das personagens viajantes. Em seguida, após conversar com alguém, entra no carro e segue viagem.

Em continuidade à sucessão de notícias apresentadas nessa última parte do filme, agora, uma outra mulher desconhecida desce de seu caminhão. Seus trajes contrastam bastante com os trajes das personagens perambulantes, seja por seus vestidos simples usados nas estradas, seja por suas roupas sensuais usadas quando *strippers* ou quando prostitutas. Ela veste uma

calça jeans e uma jaqueta de couro e usa óculos escuros, vestimentas que remetem a traços masculinos e lembram também, os trajes dos homens caminhoneiros. Seja por isso, ou por sua posição privilegiada nesse universo que submete as personagens marginalizadas a sujeitarem-se à prostituição, ela caminha com porte altivo, segura de si e, portanto, muito diferente do porte e semblantes das demais personagens:

A mulher caminhoneira que também não participa da trama, aparecendo somente ao final do filme.

Tal personagem também não havia sido vista antes e é mais uma sobre quem sabemos quase nada. Um detalhe curioso é que ela cumprimenta aquele homem caminhoneiro que aparecera algumas vezes no filme em momentos diferentes: primeiro, com a moça loira de cabelos curtos; depois, com a loira de cabelos compridos, com quem viaja para a cidade de Aparecida e, possivelmente, com quem chega a São Paulo. Este homem está com um jornal nas mãos e a câmera aproxima-se da notícia: *Religioso ganha na loteca e fica pirado*. Ao lado da manchete, uma foto de um homem nos faz identifica-lo como um personagem misterioso que aparecera ao longo das estradas e que não foi mencionado nesta descrição até agora: um homem de terno, que carregava consigo uma Bíblia e que estava presente na cena do bordel de madeira, quando as duas personagens fogem do carro que as levara para lá. Curiosamente, este homem é interpretado pelo crítico de cinema Jairo Ferreira[250]. Ele parecia querer converter as mulheres com a palavra de Deus e teve um diálogo (cujas falas não aparecem na banda sonora) com a personagem loira de cabelos curtos, que se encontrava na cena. Por seu comportamento estranho, podemos deduzir que naquele momento do filme, ele já estava "pirado".

[250] Jairo Ferreira é também autor do livro *Cinema de Invenção*, obra de referência sobre o cinema marginal.

O religioso interpretado por Jairo Ferreira interagindo com a personagem de Carmem Angélica e a loira de cabelos curtos e vestido branco (num interessante enquadramento).

Por fim, num último momento, surge outro jornal com mais uma manchete:

"Genitais da mundana encontrada estraçalhada."

O jornal é encontrado num canteiro por uma gari, que o pega e mostra-o a sua companheira de trabalho. A câmera passeia por ela enquanto lê o jornal, no mesmo movimento circular característico de outras tantas cenas do filme, quando ela o joga no lixo. A câmera aproxima-se agora da lixeira, dando foco ao jornal descartado, enquanto ouvimos o barulho de sirenes policiais. Um rápido *fade out* encerra o filme para dar lugar a fotografias da região da *Boca do Lixo*, que apresentam os créditos da obra.

## 3.4 NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA NÃO-VERÍDICA: MUNDO MÚLTIPLO

Gilles Deleuze, em *A imagem-tempo*[251], teoriza os mecanismos pelos quais o cinema moderno do pós-guerra transfigura-se em imagem pura, para além de uma representação verídica do mundo. Ao instituir o conceito de *potência do falso* como princípio de produção das imagens, o autor define a ideia de tempo que se instaura a partir do "desmoronamento dos

[251] DELEUZE, *Op. Cit.*

esquemas sensório-motores" que compõem o regime que denomina de narração orgânica (quando um real suposto é reconhecido pelo espectador, por meio de sua continuidade e pelas leis que determinam suas sucessões, simultaneidades e permanências).[252] Neste novo regime, há uma desestruturação dos encadeamentos que simulam ações reconhecíveis ou verídicas numa ideia de tempo organizada e perceptível.

As conexões sensório-motoras da imagem-movimento (que compõem o cinema clássico), organizadas, segundo o autor, numa narração orgânica, definem personagens que "reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a situação."[253] Sob este regime, "o tempo é objeto de uma representação indireta na medida em que resulta da ação, depende do movimento e é concluído no espaço." Por mais revolvido que esteja (pela interferência de elipses e pelo uso de *raccords*), este tempo continua a ser cronológico, pois é interdependente do movimento que o propõe e o ancora no espaço. As ações dos personagens, por sua vez, estão conectadas às respostas que dão em relação aos estímulos que recebem – tomadas de decisão, mudanças de rumo, desvendamento de mistérios. Tais respostas se revertem num movimento que continua a ação que foi desencadeada, montado de forma fluida e propondo um tempo cronológico. Todos estes recursos, organizados numa espécie de cadeia de ações e reações, ou esquemas sensório-motores, confluem para uma narração que se quer verídica, que aspira ao verdadeiro, mesmo que fictícia. O que define a *potência do falso*, segundo Deleuze, para os cinemas do pós-guerra que subvertem esta lógica de encadeamento de ações, é a perda da perspectiva de verdade que foi colocada até então, no horizonte das narrativas verídicas. A imagem cinematográfica não-verídica, ou falsificante, torna-se autônoma e não mais aspira a um duplo do real, o que não significa necessariamente que sejam menos realistas, no sentido de sua ancoragem com o tempo e espaço reais. A representação indireta do tempo, no cinema clássico, por sua vez, é substituída por sua apresentação direta, sem ancoragem num regime de causalidade, tornando-se *qualquer tempo*, ao invés de um *tempo determinado*, submetido ao movimento.

Dadas estas constatações teóricas, o que nos interessa aqui é forma como Deleuze concebe este mundo fictício não-verídico, definido por ele como uma "narração cristalina", que quebra "a complementaridade do espaço hodológico [espaço fluido e infinito] vivido e do espaço euclidiano [espaço finito e determinado] representado". Sob a *potência do falso*, as conexões sensório-motoras se perdem e o "espaço concreto deixa de se organizar [nas

[252] DELEUZE, *Op. Cit.*, p. 156.
[253] DELEUZE, *Op. Cit.*, p. 156.

narrativas] conforme tensões e resoluções de tensão, conforme objetivos, obstáculos, meios e até mesmo desvios." O espaço representado (do cinema) não mais complementa, portanto, o espaço vivido, não mais encerra este último em uma organização temporal definida e finita, apresentando-se como também espaço fluido e hodológico, no qual as relações de distâncias, tensões e dimensões temporais se diluem. Estamos falando, portanto, de uma forte desestruturação que interfere na dinâmica entre as ações das personagens e o movimento provocado por estas, bem como, na organização geral de tempo derivada por este encadeamento. De todo modo, no caso de *Aopção*, tais ações, apesar de desestruturadas pelas rupturas espaço-temporais, possuem ainda ancoragem na composição das cenas, a partir das quais podemos identificar lugares, personagens (inclusive a recorrência dos mesmos) e também identificar a própria desorganização temporal e espacial, à medida que reconhecemos a verossimilhança dos espaços apresentados. Uma vez desmembradas, estas instâncias espaço-temporais, mesmo ancoradas na *mis-en-scène*, subsistem por conta própria e as consequências desta liberdade recaem-se na perda de horizontes: as personagens deixam de buscar ou aspirar a algo; os movimentos deixam de representar conexões entre as ações, desorganizando-se na forma de movimentos aleatórios; o tempo não mais representa o reflexo do ordenamento promovido pelo movimento encadeado, tornando-se o *antes*, o *durante* e o *depois*, ao mesmo tempo no *agora*; os espaços, por fim, passam a ser não-localizáveis, apesar de reconhecíveis, deixando de ser *o* lugar, para ser *um* lugar.

A narrativa opera, portanto, como se as personagens, ligadas somente a si mesmas, estivessem proporcionalmente desligadas do mundo que as cerca, ou do tempo e espaço do enredo. As localizações incertas em que se situam, ora em um canto, ora em outro do país, não são definidas por parâmetros de veracidade, por meio da montagem. A ideia de tempo sugerida para seus deslocamentos, portanto, não é colocada como decorrente de suas ações e movimentos, na formação de um encadeamento lógico que seria proposto por meio de uma narração orgânica, tal qual definida por Deleuze para o cinema dito clássico, ou da imagem-movimento. A ênfase nas placas das estradas parece querer enfatizar esta desconexão, justamente por estabelecer alguma ancoragem geográfica (pois é dessa ancoragem que deduzimos as descontinuidades), acentuando a confusão espaço-temporal em que tais personagens vagam e, consequentemente, desorganizando a percepção do espectador, como aponta Fábio Uchôa: "As referências a nomes de cidades aparecem, posteriormente, não para finalmente ancorar o espectador, mas para dilacerar ainda mais suas referências espaciais." [254]

[254] UCHÔA, *Op. Cit.*, 2008, p. 183.

Neste mundo desorganizado, a aleatoriedade dos movimentos deriva da desconexão entre ações, movimento e espaço, culminando em um formato narrativo no qual o movimento "pode se tornar exagerado, ser incessante, tornar-se movimento de mundo, movimento browniano, arrastar-se, cruzar-se, assumir uma multiplicidade..."[255] Tais anomalias de movimento, segundo Deleuze, tornam-se o essencial na narrativa, ao invés de acidentais ou eventuais, sob uma composição que instaura o "reino do falso *raccord*", no qual a suposta continuidade sugerida pela montagem é deslegitimada por si mesma. A desconexão entre atos, tempo e espaço, em última instância, acarreta, para as personagens desta ficção, em uma paralisia de ações: uma vez que suas supostas intenções de movimento não se organizam num tempo e espaço contínuos, que as levaria para um destino almejado, elas voltam-se para a busca de si mesmas, dado salientado pela ausência de explicações no filme sobre suas trajetórias pessoais e intenções. Candeias, em entrevista à *Folha de São Paulo*, em 1981, fala do desassossego de seus filmes e das personagens que parecem "sempre estar à procura de alguma coisa": "A vida, o tempo, tudo, enfim, corre. Não consigo transformar a realidade em termo estático. É uma espécie de andança que se une ao tempo, correndo, procurando as coisas. Meus personagens são insatisfeitos."[256] Tais andanças, "unidas ao tempo", ou mesmo caminhando lado a lado com este e não determinando-o por meio de ações, não são ancoradas em finalidades específicas ou explicitadas, pois a questão central ou final está na própria busca.

Estas buscas sem fim ou sem finalidades, que por sua vez, condicionam a ausência de uma cronologia coerente, também interferem no movimento dos corpos das personagens femininas: na maioria das vezes elas não vão, mas são levadas – pelos motoristas, pela aliciadora, pelo fluxo contínuo, mesmo que desorganizado, de movimento da própria narrativa. A ideia de *potência do falso* se apresenta no filme de forma a enfatizar a farsa simbolizada por uma possível busca, por parte das personagens, de um futuro redentor para suas trajetórias. E esta ideia acaba por se desvelar bastante realista, mesmo que verdadeiramente cruel, ao definir a ausência de perspectivas para personagens fictícias que encarnam em si referências a personagens reais: mulheres do campo, da cidade, ou de lugar nenhum, perdidas por entre as frestas do fluxo da História.

A desestruturação da ideia de tempo cronológico, proposta pelas narrativas não-verídicas apresenta o tempo como não subordinado à narrativa: esta não mais existe para

---

[255] Deleuze, *Op. Cit.*, p. 158.
[256] ALMEIDA, Miguel de. *Op. Cit.*, 20/12/81.

reportar ou comunicar uma situação presente, passada ou por vir, mas consiste em um ato de presentificação do tempo, que abre, por sua vez, precedentes para a coexistência de tempos.

> O ato de narração não-verídica reúne, em uma única história, o passado, o presente e o futuro, que por si sós são apenas fabulações. A história, como a personagem, bifurcam-se e tornam-se simultâneas. Nesse sentido, podemos dizer que: X (personagem) faz A (ação) em T1, X faz B em T1, X faz C em T1 etc., X é Y em T1, X é Z em T1 etc.[257]

Esta desorganização temporal, que parte de uma indeterminação da ação – uma vez que esta não mais encadeia um movimento organizado num tempo e espaço determinados, sob uma lógica causal – promove a noção de um mundo múltiplo, no qual a voz narrativa torna-se polifônica, descentrada. Em *Aopção* percebe-se este mundo múltiplo de coexistência de tempos, no qual as personagens perdem suas identidades, podendo ser qualquer uma, ou uma ser outra ao mesmo tempo, ou ainda, ser a si mesmo num tempo passado e presente, no mesmo lugar. A perda da lógica causal que encadearia ações e movimentos em espaço e tempo determinados, multiplica espaços e identidades sob a aleatoriedade de tempos, convergindo para uma ausência de sentido e de rumos que seriam derivados das ações. Esta característica, tão acentuada no filme, embaralha nossa percepção quando buscamos uma identificação mais consistente com alguma das personagens. A despeito da recorrência de seus rostos em primeiro plano, ao longo do filme, ignoramos quase que totalmente suas histórias, seus percursos anteriores ou projetos futuros, supostamente inexistentes. No caso da personagem de Carmem Angélica, a única que aparece do início ao fim, a persistência de sua aparição ao longo de todo o filme, mesmo que esporadicamente em alguns momentos, poderia nos sugerir alguma ideia de continuidade. Porém, tal ideia é esvaziada pela quebra dos mecanismos que convencionalmente atribuiriam a ela algum tipo de identificação por parte do espectador, à maneira clássica.

David Bordwell, ao identificar e discutir as normas e princípios narrativos do cinema clássico, define como uma característica importante na lógica da espectatorialidade, o pressuposto de que o espectador constrói hipóteses, com base em esquemas pré-estabelecidos:

> Quando um espectador vai a um filme clássico, vai muito bem preparado. Provavelmente, a forma básica do *syuzhet* e da fábula será a da história canônica, da atividade de um indivíduo (o protagonista) voltada à consecução de objetivos e causalmente determinada. O espectador conhece os personagens e as funções de estilo mais prováveis. Possui internalizadas as normas cênicas de exposição, de

---

[257] PARENTE, André. **Narrativa e modernidade. Os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas: Papirus, 2000, p. 50.

> desenvolvimento da linha causal anterior, etc. Conhece ainda as formas pertinentes de motivação do que é apresentado. A motivação "realística", no modo clássico, consiste em estabelecer conexões reconhecidas como plausíveis pelo senso comum. ("Um homem como esse iria naturalmente...") A motivação composicional, por sua vez, consiste em realçar as associações importantes de causa e efeito.[258]

Uma vez internalizados esses pressupostos por parte de uma espectatorialidade formada pela lógica do encadeamento das ações, característica da forma clássica, há uma tendência na tentativa de encaixe de esquemas pré-estabelecidos, mesmo em obras que propõem a ruptura destes mesmos esquemas. Em *Aopção*, que não segue a forma clássica de composição da narrativa, a personagem de Carmem Angélica pode, mesmo assim, incitar algum tipo de identificação, por parte do espectador, quando este percebe que ela é a protagonista (o rosto da atriz, inclusive, compõe quase toda a dimensão do cartaz de divulgação do filme, conforme demonstrado). A partir daí, monta-se um conjunto de expectativas, baseadas nas hipóteses formuladas acerca das possíveis consequências ou futuras conquistas advindas de suas ações.

Desta forma, falsamente anunciando uma possível resolução dos problemas – quando a personagem de Carmem parte do campo, possivelmente em busca de uma vida melhor –, a narrativa de *Aopção* frustra pouco a pouco e ininterruptamente, as expectativas formuladas pelo espectador. A falsa ideia de *telos*, anunciada pela continuidade da aparição desta personagem, bem como pelo acompanhamento de sua trajetória de perambulações, não é concretizada com a conquista ou vitória de suas aspirações. Pelo contrário: às dificuldades da vida no campo, a "história" diegética responde com dificuldades maiores no percurso de fuga e com um não-desfecho, uma inconclusão, representados pela não modificação de sua condição marginal, ao final do filme, condição que a expõe, assim como às outras personagens, à iminência da violência. Miguel Almeida, em entrevista, pergunta a Candeias se os filmes nacionais do período não o incomodavam, por apresentarem personagens pobres "se dando bem no final", ao que Candeias responde: "Isso só acontece nos filmes deles. Porque a realidade não é assim. Difícil existir um *happy-end*. Não utilizo os extremos, nada disso. Mas o meio do caminho. E no meio do caminho não acontece nada."[259] Tal conexão com a realidade, almejada pelo cineasta, parte da ideia de desconexão também real, observada por ele, presente nos mecanismos sociais que definem as relações humanas e que não preveem *happy-ends*. E tal como discute Adauto Novaes, a imprevisibilidade da História impõe-se sobre o regime

---

[258] BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e narrativa ficcional.** São Paulo: Senac, 2005, p. 295.
[259] *Ibidem*.

organizado pelo racionalismo humano – na forma do tempo linear – ao apresentar desvios no "percurso". E esta imprevisibilidade transpõe-se na narrativa cinematográfica proposta por Candeias por meio da indefinição e do "nada" presentes no "meio do caminho". Uchôa também discute esta questão ao falar do fraco encadeamento entre as ações das personagens e um objetivo supostamente almejado: "A afirmação das ações das personagens em termos de causa e efeito está assim quase apagada, relegada a breves momentos de rupturas fragmentares. À situação de descontentamento não é contraposta nenhuma outra."[260]

Deve-se à instituição de uma narrativa não-verídica, também a quebra ou ruptura na identificação, pois tais personagens subsistem sob outro regime, que não o da proposição de uma veridicidade:

> Há uma razão profunda para essa nova situação: contrariamente à forma do verdadeiro que é unificante e tende à identificação de uma personagem, (sua descoberta ou simplesmente sua coerência), a potência do falso não é separável de uma irredutível multiplicidade. "Eu é outro" substitui Eu = Eu.[261]

Ao analisar a obra do escritor e cineasta Alan Robbe-Grillet, Deleuze define a *potência do falso* como princípio utilizado por este autor para a composição de imagens em seus filmes. Ao descrever a forma como Robbe-Grillet falsifica suas imagens para falar de mentiras e verdades no filme *L'homme qui ment* (1968), Deleuze parece estar descrevendo a dinâmica pela qual são apresentadas as personagens de *Aopção*:

> Num mundo, duas personagens se conhecem, em outro não se conhecem, em outro uma conhece a outra, no outro, enfim, é a outra que conhece a primeira ou duas personagens se traem, uma apenas trai a outra, nenhuma trai, ambas são a mesma que se trai sob dois nomes diferentes: contrariamente ao que pensava Leibniz, todos esses mundos pertencem ao mesmo universo e constituem as modificações da mesma história. A narração não é mais uma narração verídica que se encadeia com descrições reais (sensório-motoras). É a um só tempo que a descrição se torna seu próprio objeto, que a narração se torna temporal e falsificante.[262]

Tal desmembramento das instâncias de tempo e espaço, recai, portanto, num também desmembramento das identidades das personagens que, uma vez diluídas sob tal indeterminação destas instâncias, perdem suas referências. Michael Pollak, que fala do conceito

---

[260] UCHÔA, 2008, *Op. Cit.*, p. 172.
[261] DELEUZE, *Op. Cit.*, p. 163.
[262] *Ibidem*, p. 161-162.

de identidade como "o sentido da imagem de si, para si e para os outros"[263], relaciona tal sentido à ideia de unificação ou coerência entre diversos elementos:

> Nessa construção da identidade – e aí recorro à literatura da psicologia social, e, em parte, da psicanálise – há três elementos essenciais. Há a unidade física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas, no caso do copo da pessoa, ou fronteiras de pertencimento ao grupo, no caso de um coletivo; há a continuidade dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico; finalmente, há o sentimento de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados.[264]

Ou seja, a consciência de si e a consciência de pertencimento a determinado grupo, a noção de continuidade de nossa própria trajetória, bem como o sentimento de coerência sobre o que constitui nossa individualidade são, para o autor, o que definiria uma ideia coesa de identidade. Pollak alega ainda, que "de tal modo isso é importante que, se houver forte ruptura desse sentimento de unidade ou de continuidade, podemos observar fenômenos patológicos."[265] Transpostos ao âmbito diegético, tais fenômenos patológicos encontram paralelo na confusão de identidades proposta pelo filme em relação às personagens, quando a mesma atriz encarna diferentes papeis (inclusive na mesma cena, no caso do encontro de duplos) ou quando encara a "si mesma", como na cena de Carmem Angélica quando observa a si na porta da igreja. Nesses casos, há até mesmo a confusão da fronteira física destas mulheres como indivíduos, que são a si mesmas e outras, ao mesmo tempo.

Deleuze, ao se referir ao filme *Esse obscuro objeto do desejo*, de Luis Buñuel (1977), argumenta que o diretor realiza uma de suas mais belas invenções: "em vez de fazer uma mesma personagem ter diferentes papeis, pôr duas personagens, e duas atrizes, para uma mesma pessoa." Segundo o autor, "dir-se-ia que a cosmologia naturalista de Buñuel, fundada no ciclo e na sucessão dos ciclos, dá lugar a uma pluralidade de mundos simultâneos, a uma simultaneidade de presentes, em diferentes mundos."[266] Em *Aopção*, esta confusão de identidades chega também a alto nível de refinamento, uma vez que as mesmas atrizes compõem papeis diferentes e se encontram, ou representam a mesma personagem em tempos diversos, unidos na mesma cena. Tal falsificação abre precedentes para atribuirmos múltiplas identidades a todas, inseridas, por sua vez, em mundos múltiplos, sob falsas simulações de continuidades de tempo e espaço.

---

[263] POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 200-212, 1992, p. 204.
[264] *Ibidem*, p. 204.
[265] *Ibidem*, p. 204.
[266] DELEUZE, *Op. Cit.*, p. 124.

## 3.5 MIGRAÇÕES, SUPERFLUIDADE E DESFILIAÇÃO

A partir das considerações anteriores, podemos nos perguntar: qual possível conexão com a realidade de seu tempo pode ser estabelecida a partir desta obra, cujos mecanismos de linguagem agem de forma a criar uma narrativa não-verídica, composta por desconexões espaço-temporais e que não define identidades objetivas nem aspirações para suas personagens? O caminho que quero defender é que a imagem elaborada por Candeias se ancora na realidade de seu tempo no que esta possui de contraditório, desviante, irracional. A realidade que lhe serve de modelo é a da marginalidade, a partir da qual ele molda um universo fictício, por meio de mecanismos da narrativa não-verídica (que definem o cinema moderno, de forma geral, segundo Deleuze), para forjar ambientes regidos por lógicas temporais e dinâmicas próprias que componham, no âmbito diegético, um espectro desse mundo real incompreensível de crueldade e sujeições. Ou seja, quanto mais a *imagem marginal* criada por Candeias apresenta este mundo múltiplo, desconexo, de rumos aleatórios e espaços flutuantes, mais esta imagem alia-se à ideia de um mundo marginal, também aleatório e flutuante, sem regras definidas por uma sociabilidade burguesa (porém, com recorrências de fracasso), pois dela não faz parte. Para representar um mundo vivido que não é vivido ou experienciado por nós e cuja realidade não reconhecemos, Candeias apresenta, por meio de uma narrativa não-verídica, um mundo fictício que não corresponde às regras da lógica dos espaços, distâncias, ações e reações, tal qual é estabelecida numa visão de mundo ordenada. Tal mundo estaria guiado talvez por uma outra lógica de verdade, a lógica da exclusão, sob a qual personagens buscam a si mesmas, por estarem perdidas diante da História (intra e extra-diegética), da estrada, do campo ou mesmo da cidade. O dado que atribui um caráter particular à obra de Candeias é a junção realizada por ele entre uma *mis-en-scène* bastante realista e a desestruturação dessa composição imagética ancorada no real, sob um regime falsificante, que abandona os mecanismos que forjam a ideia de tempo e forjam ações e causalidades. É como se ele capturasse com a câmera as referências de mundo e as utilizasse com vistas a esfacelar esse mundo por meio da imagem. Não à toa, os temas escolhidos por ele para participarem dessa apresentação esfacelada do mundo em suas narrativas, são os que discutem a posição de indivíduos no meio social quando apartados, deslocados, ausentes de perspectivas. A apresentação deste universo marginal, composto por imagens ancoradas no real, assim é feita para que este conteúdo realista exista como potência ressignificada da marginalidade, por meio de uma *imagem marginal*.

Voltando-nos à questão da busca por si, Pollak nos apresenta ainda, um terceiro elemento na constituição das identidades, que é, segundo o autor, *o outro*: "A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros."[267] Odir Berlatto, por sua vez, acerca da ideia de identidade social, também associa-a a um conjunto de vinculações: "é a identidade social que permite a um indivíduo localizar-se e ser localizado socialmente."[268] Esta negociação, por sua vez, parte de disputas entre grupos sociais, cujas forças simbólicas são diferentes: "grupos com menor força simbólica, devido ao pouco reconhecimento que sua ocupação tem na sociedade, estão mais propensos a ser marginalizados e estigmatizados."[269] A noção de identidade, por conseguinte, parte da noção de reconhecimento diante do outro, para o reconhecimento coerente de si. A solidificação deste reconhecimento, que se dá socialmente, depende, portanto, de vínculos sociais também sólidos. A fluidez e a fragilidade de vínculos de tais personagens reverberam, portanto, na confusão de identidades associadas a elas. Diegeticamente, suas identidades são fluidas; contextualmente, tais personagens personificam indivíduos deslocados de noções sólidas de identidade social e que, por conseguinte, recaem-se sob a ideia de estigma, conforme define também Dennis Cuche:

> Em uma situação de dominação caracterizada, a hetero-identidade se traduz pela estigmatização dos grupos minoritários. Ela leva frequentemente, neste caso ao que chamamos uma "identidade negativa". Definidos como diferentes em relação à referência que os majoritários constituem, os minoritários reconhecem para si apenas uma diferença negativa. Também pode-se ver o desenvolvimento entre eles dos fenômenos de desprezo por si mesmos. Estes fenômenos são frequentes entre os dominados e são ligados à aceitação e à interiorização de uma imagem de si mesmos construída pelos outros.[270]

De todas as personagens, conforme demonstrei, somente uma exerceria o papel de "fio condutor" – a personagem de Carmem Angélica –, cujo caminho acidentado e confuso, pode-se seguir em certa medida, em direção à cidade. Esta personagem poderia representar metaforicamente a linha frágil que ligaria o indivíduo moderno à proteção do Estado, à integração social, para além da margem. Uma linha, porém, que se rompe gradativamente, ao longo do filme, por meio da constante frustração de suas expectativas. As outras personagens

---

[267] POLLAK, *Op. Cit.*, p. 5.
[268] BERLATTO, Odir. A construção da identidade social. **Revista do Curso de Direito da FSG**, Caxias do Sul, ano 3, nº 5, p. 141-151, jan./jun. 2009, p. 150.
[269] *Ibidem*, p. 151.
[270] CUCHE, Dennis. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999, p. 184.

representariam também metaforicamente, diferentes graus de desligamento em relação a um ordenamento social. Algumas, inclusive, encarnando o *homo sacer* agambiano, no mais profundo grau da vida nua: o assassinato anônimo e brutal.

Para falar desta linha frágil, limítrofe, de fracos vínculos sociais, na qual estão as personagens do filme, a partir de conexões contextuais, apontarei algumas articulações entre a ideia de marginalidade presente em *Aopção* e o contexto brasileiro de fins da ditadura, momento de intensificação da violência urbana e de aumento considerável da desigualdade social, marcas do fracasso do milagre econômico e do aprofundamento do abismo social nas grandes cidades brasileiras. O trajeto percorrido pelas personagens, que contempla algumas regiões periféricas do interior do país, leva algumas delas, ao final, para a cidade de São Paulo. Lá, porém, seu cotidiano não se modifica e, mesmo quando sua condição de prostitutas se altera, no caso de uma das personagens do filme, a característica deambulatória persiste – uma delas vira motorista de táxi –, agora em região marginalizada da cidade, na *Boca do Lixo*.

Conforme apontei no capítulo anterior, a intensificação da marginalização de indivíduos e a divisão dos espaços urbanos por meio de políticas estatais de remoção de favelas e redistribuição da população excedente, se deu de forma sistemática a partir de 1964. Seguirei adiante nessa discussão, com foco agora no caráter excludente do processo de modernização decorrente dos anos de "milagre econômico", responsável por forjar uma falsa prosperidade, cujos desdobramentos aprofundaram a desigualdade social.[271] Mariangela Belfiori atribui a noção de exclusão a um fenômeno de ordem social "cuja origem deveria ser buscada nos princípios mesmos do funcionamento das sociedades modernas", a partir de seu "rápido e desordenado processo de urbanização" e o "desenraizamento causado pela mobilidade profissional"[272] (ou a falta de estabilidade no emprego e a demanda crescente de empregabilidade informal). Estas considerações nos lembram a definição de Robert Castel, acerca dos indivíduos desfiliados – estrangeiros, mendigos, incapacitados –, que ficaram de fora da entrelaçada rede de interdependência das sociedades salariais modernas e suas zonas de assistência inseridas ou não em políticas sociais oferecidas pelo Estado[273].

Nas grandes cidades brasileiras, nas décadas de 1960 e 1970, com destaque para São Paulo, o problema urbano do excedente social confundia-se com as grandes levas migratórias originárias do interior do país, que atendiam à intensa propaganda por demanda de mão-de-obra

---

[271] KOWARICK, Lúcio. *Op. Cit.*, 1979, p. 52.
[272] WANDERLEY, Mariangela Belfiori. Refletindo sobre a noção de exclusão. In: SAWAIA, Bader (Org.). **As artimanhas da exclusão**. Petrópolis, Editora Vozes, 2001, p. 17.
[273] CASTEL, *Op. Cit*, 2013.

barata e informal, promovida pelos centros urbanos. Como já mencionado no capítulo anterior, ações autoritárias de intervenção nos espaços baldios ocupados, o redirecionamento de migrantes para cidades periféricas ou mesmo para suas cidades de origem e a instalação de conjuntos habitacionais nas periferias combinavam-se com a repressão violenta à criminalidade crescente, principalmente nas regiões periféricas das cidades.

> Após o período nacional desenvolvimentista, em plena etapa do chamado "milagre econômico", os militares e setores conservadores propuseram falsas "soluções" para as questões sociais, desde as propostas habitacionais para os setores populares (via sistema financeiro de habitação – Banco Nacional de Habitação) até o controle da vida sindical dos trabalhadores, arrocho salarial como combate à inflação, a falta de liberdade política, de expressão e organização e assim por diante.[274]

Por outro lado, em meio à abertura política de meados dos anos 1980, tornou-se recorrente nos jornais brasileiros a discussão sobre a revisão da eficácia destas medidas autoritárias, por parte dos governos federal e estaduais. Em reportagens presentes nos jornais *O Estado de São Paulo* e na *Folha de São Paulo*, pode-se notar intenso debate acerca da violência urbana que crescia vertiginosamente, da grande porcentagem de moradores em condição de favela, do aumento de cortiços no centro de São Paulo e do enorme contingente de indivíduos excedentes ao mercado de trabalho. Ozualdo Candeias, ao realizar esta obra, entre os anos de 1978 e 1981, de certa forma participa deste debate, apresentando um pensamento complexo que trata da relação de distanciamento entre as perspectivas existenciais de mudança, por parte de mulheres do interior do país, diante da realidade com a qual se deparam na cidade de São Paulo.

Como resultado de medidas desenvolvimentistas promovidas no Brasil a partir da década de 1950, houve um crescimento significativo das migrações das zonas rurais para as zonas urbanas. A maior quantidade de oportunidades de estudo e trabalho nas cidades, em contraste à crescente mecanização do campo e ao declínio da agricultura de subsistência foram fatores que impulsionaram o êxodo rural. Como apontam Herbert Klein e Francisco Luna, a despeito do enorme crescimento das cidades, este ocorreu em maior número nas periferias, em detrimento das regiões centrais[275]. Outro dado importante para esta reflexão é o de que, no contexto de migrações da segunda metade do século XX, a população feminina teve presença significativamente superior à de homens, nos fluxos migratórios, devido ao aumento nas oportunidades de trabalho nas residências e fábricas: "Em 2000, a relação por gênero nas áreas

---

[274] VÊRAS, Maura Pardini Bicudo. **Exclusão social – um problema de 500 anos**. In: SAWAIA, *Op. Cit.*, p. 28.
[275] KLEIN, Herbert S.; LUNA, Francisco Vidal. População e Sociedade. In: REIS, Daniel Aarão (Coord.). **Modernização, ditadura e democracia: 1964-2010**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2014, p. 46.

urbanas era de 94 homens para cem mulheres, enquanto a zona rural apresentava 112 homens para cem mulheres"[276].

As medidas econômicas tomadas após o golpe civil-militar confluíram para o chamado milagre econômico, que combinou o crescimento do Produto Interno Bruto com a diminuição gradativa e consistente das altas taxas de inflação anteriores[277]. Entretanto, como bem aponta Bóris Fausto, o Produto Interno Bruto por si só é um indicador do estado geral da economia, mas não exprime a distribuição de renda, bem como não exprime o volume e a qualidade de serviços coletivos postos à disposição da população. Por meio de outros indicadores sociais, nota-se que o fenômeno do milagre econômico, portanto, acentuou a concentração de renda, ao mesmo tempo em que comprimiu os salários. Nos anos iniciais desta política, o impacto da concentração de renda foi atenuado, devido ao aumento no número de empregos: ganhava-se menos, mas mais pessoas trabalhavam, enquanto os números estáveis da inflação também ajudavam. Posteriormente, porém, o descaso dos governos militares com as políticas sociais logo se refletiu em "indicadores muito baixos de saúde, habitação e educação, que medem a qualidade de vida de um povo"[278]. Como aponta Lúcio Kowarick,

> ... convém frisar que a crise econômica que se abre na década de 1980 só poderia trazer esse resultado para uma população que já havia sido extremamente pauperizada no período do assim chamado "milagre brasileiro", pois ela não tem seguro desemprego e, portanto, quando não consegue vender sua força de trabalho, precisa comprimir ainda mais os níveis de consumo, entre os quais a moradia, que constitui um elemento ao mesmo tempo essencial e dispendioso."[279]

Com isso, o cenário, em fins da década de 1970 e início da de 1980, era o de aumento das desigualdades sociais nas cidades e da favelização do território urbano. Conforme argumentei no capítulo anterior, as medidas paliativas e autoritárias com vistas à remoção e ao controle das populações faveladas não obtiveram êxito, principalmente por tratarem de forma coercitiva do problema, sem voltarem-se às suas causas. Como define Castel, "as medidas tomadas para lutar contra a exclusão tomam o lugar das políticas sociais mais gerais, com finalidades preventivas e não somente reparadoras, que teriam por objetivo controlar sobretudo os fatores de dissociação social."[280] Disso derivou o crescimento do abismo social representado

---

[276] *Ibidem*, p. 46.
[277] Entre 1969 e 1973, o crescimento médio anual do PIB foi de 11,2 % enquanto a inflação média anual não passou de 18%, FAUSTO, *Op. Cit.*, p. 413; contra a soma exorbitante de 69% em 1964. Ver: SINGER, Paul. O processo econômico. In: REIS, *Op. Cit.*, 2014, p. 185.
[278] FAUSTO. *Op. Cit.*, p. 415.
[279] KOWARICK, *Op. Cit.*, 1979, p. 33.
[280] CASTEL, *Op. Cit.*, 2013, p. 42.

pela multiplicação de favelas e do número de indivíduos marginalizados, característica que impulsionou o aumento da violência. A respeito destas desigualdades e da forma como se apresentam em *Aopção*, Angela Teles, com quem concordo, argumenta que Candeias problematizou o processo de desenvolvimento industrial vivenciado a partir dos anos 50. Segundo a autora, tal processo...

> ...não logrou mudar a condição de existência na transitoriedade da população pobre – que foi obrigada a abandonar o campo, mas que não encontrou a possibilidade de se fixar na cidade e ali construir uma experiência de vida oposta às duras condições de existência no campo. O novo que brotou das novas relações econômicas e de trabalho e da intensificação da urbanização foi de uma precariedade muito distante dos padrões mínimos de existência aos quais o caipira paulista estava condicionado pela vivência à margem da grande propriedade rural.[281]

Em relação a esta problematização, acrescento que, em *Aopção*, há um dado extra presente na constituição da narrativa, que difere-se do filme *A Margem*, dado que advém da distância de 11 anos (se considerarmos o início das filmagens) entre a realização de um filme e outro e que corresponde às modificações sociais também presentes nesse período: o da presença da violência que ameaça as personagens ao final do filme.

No caderno *Folhetim*, da *Folha de São Paulo* de janeiro de 1980, que fazia uma espécie de apanhado dos anos 1970 recém encerrados, uma reportagem intitulada "Destino: favela", entrevista a professora Rosa Ester Rossini da USP, sobre a questão das migrações para a cidade de São Paulo. Em destaque, um resumo da entrevista relacionava o problema urbano do crescimento desordenado com o grande contingente de imigrantes em busca do "sonho" de uma vida melhor nas cidades:

> A cidade já esgotou seus atrativos. Os salários são baixos, há poucos empregos, os cortiços estão lotados. No entanto, continua atraindo uma multidão de cerca de 150 mil pessoas provenientes de todo o país, que se muda para São Paulo sonhando melhorar de vida. Para a professora Rosa Ester Rossini da USP, autora da pesquisa sobre migrantes em São Paulo, em entrevista ao repórter Bruno Fuser, **a chegada desse contingente aumenta a pobreza e a degradação da cidade.** (Grifo meu)[282]

Em outra matéria especial, desta vez no caderno *Folhetim* de março do mesmo ano, discutia-se o crescimento populacional e o planejamento familiar. Na capa, há uma fotografia de um homem e uma mulher, cada um montado num cavalo e carregando consigo uma criança.

---

[281] TELES, *Op. Cit.*, p. 116.
[282] Os anos 70. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 jan. 1980, Folhetim, p.7.

Ao fundo, uma avenida aparentemente movimentada. Acima deles, uma placa branca, apontando para o lado esquerdo (de quem vê a figura), com os dizeres "Marginal do Tietê".

São Paulo, domingo, 23 de março de 1980 número 186

FOLHETIM

PLANEJAMENTO FAMILIAR
E CRESCIMENTO POPULACIONAL

Capa do caderno "Folhetim", *Folha de São Paulo*, 27 jan. 1980.

O detalhe curioso é que esta placa parece claramente ter sido forjada: ela está acima de outras duas placas e seu fundo branco não condiz com o das placas abaixo dela, de fundo azul; pela sombra das pessoas nos cavalos, percebe-se que o sol está atrás delas, o que faria com que a placa estivesse escurecida, como as de baixo (possivelmente as placas originais). Outro detalhe é que a placa não está direcionada para o sentido dos carros e sim, justamente para o lado oposto, no sentido de quem lê o jornal. Nem mesmo o casal a cavalo pode ler a placa, que

supostamente estaria ali para eles. Por sua vez, a fotografia enquadra elementos bastante marcantes: pessoas pobres, aparentemente marginalizadas, montadas em cavalos – um símbolo do meio rural – numa área movimentada da cidade de São Paulo, seguindo supostamente em direção à região da marginal do Tietê (região marginalizada e favelizada), de acordo com o que a montagem sugere. Outro detalhe é a relação da imagem com as diversas representações ao longo da História, da narrativa bíblica sobre a sagrada família: o pai, a mãe e uma criança, numa associação à imagem de José, Maria e seu filho Jesus. Numa simbólica sacralização da família de imigrantes, tal fotografia serve de capa a um folhetim que discute o planejamento familiar, o problema da má distribuição de renda no país, bem como as políticas de controle de natalidade governamentais, com a distribuição de pílulas anticoncepcionais. Esta imagem, por si só, já associa o imigrante à marginalidade, (assim como a reportagem de janeiro, do mesmo jornal) e, não por acaso, os personagens da fotografia estão em deslocamento. Mas se entre as questões trabalhadas pelo folhetim estão o problema da marginalidade urbana e do excedente populacional, não deveriam faltar imagens, no período, de populações marginais, inclusive na própria marginal do Tietê. Então por que forjar um detalhe numa fotografia com suposto caráter documental? Possivelmente porque o que se queria era justamente promover uma associação entre a ideia de pobreza, de problema populacional e a figura do imigrante, pois o foco das discussões do período recaía-se com frequência ao desordenamento urbano provocado pela presença destes *outsiders*.

Na página 6, uma matéria intitulada "Migrante não é marginal" apresenta uma reflexão sobre a violência urbana, por meio de uma entrevista realizada com o técnico do IBGE Manoel Augusto Costa. Manoel defendia a premissa de que o imigrante não vivia mais marginalizado do que o não imigrante e que "o problema da marginalidade não é um problema intrínseco das migrações internas, é um problema geral da nação".[283] Ao propor uma desvinculação entre as intensas migrações e o problema da marginalidade nos grandes centros urbanos do período, o entrevistado não deixa de situar e problematizar o destino comum dos imigrantes na cidade, apontando, inclusive para a violência a que estão sujeitos:

> As migrações internas têm dois tipos de impacto na dinâmica populacional: impacto direto de crescimento demográfico para as áreas a que elas se destinam e o impacto indireto. Esse processo tem a ver com o que nós chamamos genericamente de redistribuição da população no espaço geográfico, que é um processo dinâmico, permanente e constante. O impacto direto é o número de pessoas que se deslocam de um ponto A para um ponto B: ao chegarem neste ponto B elas estão contribuindo

[283] Planejamento Familiar e Crescimento Populacional. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23/03/1980, Folhetim, p. 6.

> diretamente para o crescimento desta população pela sua simples chegada. O impacto indireto é o efeito resultante do próprio processo de reprodução e morte do grupo que chega ao ponto B.

Ao final de *Aopção*, na chegada de algumas das personagens à cidade de São Paulo, este cenário de pobreza e desigualdade social tem como uma espécie de "ponto final", o ponto B apontado por Manoel Augusto Costa: a exposição das mesmas aos índices de violência. Para algumas delas, a cidade reservou um destino cruel: seus rostos aparecem, ao final do filme, estampados nas capas do jornal sensacionalista *Notícias Populares*, brutalmente assassinadas. Conforme já descrito, o jornal, inclusive, é jogado ao lixo após sua leitura, por uma gari, num gesto simbólico de repúdio ao que não pertence, de fato, à cidade: a mulher marginal, assassinada, supérflua e, portanto, descartável.

O motivo pelo qual pretendi salientar a aleatoriedade dos percursos das personagens de *Aopção* e mesmo assim estabelecer proximidades entre seus perfis e os de indivíduos que migraram para a cidade de São Paulo no contexto de realização do filme (cuja migração não era aleatória), foi o de destacar um ponto de vista apresentado por Ozualdo Candeias, por meio deste filme, e também pelo conjunto de sua obra, em relação às populações de imigrantes e indivíduos marginalizados. Ao definir a incerteza de um destino a se percorrer, o cineasta enfatiza a ideia de busca por espaços de pertencimento: sem identificar objetivamente a viagem à capital como motivadora da ação das personagens, Candeias salienta, entre outros aspectos, que, para além da busca de um destino em si, há a busca existencial por uma posição no mundo. Esta busca existencial é enfatizada pelo autor, em detrimento da busca específica, por parte das personagens, por um destino que resolvesse a situação de miséria e pobreza, e isso pode ser creditado à sua visão histórica que identificava como ilusória a expectativa de sucesso apoiada na mudança geográfica. O filme, portanto, discute em um âmbito mais amplo a ideia de marginalidade social: a busca pela inserção social por parte de indivíduos marginalizados é fadada ao fracasso, enquanto estes permanecerem nesta zona limítrofe da invisibilidade. Seja no campo, na estrada ou na cidade, seu lugar no mundo é incerto, supérfluo e flutuante, à medida que a condição de marginalidade for regulada por um sistema de relações sociais responsável pela constante expulsão de indivíduos excedentes.

Neste ponto, é possível estabelecermos correlações entre a violência totalitária teorizada por Hanna Arendt e a violência cotidiana que marca as relações públicas do presente (e do passado recente). Às custas da manutenção dos dois interesses vitais que regem a política na modernidade, sejam eles a produção e o consumo, a aniquilação humana, problematizada por

Arendt em *Origens do Totalitarismo*[284], passa também a ocorrer cotidianamente nas periferias do mundo globalizado. Tal violência se concretiza na forma da sujeição de indivíduos despatriados, representados principalmente por imigrantes. De acordo com Teles,

> As condições de vida no campo, das quais [o imigrante] historicamente procurou fugir através do deslocamento constante, não foram superadas na cidade que se projetava como moderna, onde a violência do patrão juntou-se à do Estado para perpetuar a condição do migrante como um sujeito desenraizado, sem direitos, vivendo sempre na fronteira, buscando por sua própria conta e risco construir novos territórios...[285]

Sendo assim, estar à margem, seja para as personagens desta ficção, ou para os indivíduos que experimentam cotidianamente esta sujeição, é fazer parte de um ordenamento social que os exclui, delimitando seus espaços de atuação. Indivíduos excluídos da proteção da lei (mas sujeitados a ela) e isolados da esfera política, os marginais de Candeias experimentam (nos limites imagéticos) a solidão, identificada por Arendt como "a experiência de não se pertencer ao mundo, que é uma das mais radicais e desesperadas experiências que o homem pode ter."[286]

A ausência de vínculos territoriais sólidos, provocados por situações de trabalho precárias, exerce, portanto, um duplo papel na vida das personagens do filme: provocam a sensação de não pertencimento e de solidão, bem como resultam na constante perambulação, ou deslocamentos em busca destes vínculos. Uma vez desfiliadas, as personagens vagam sem rumo definido, seguindo trajetos aleatórios que resultam na constante frustração de suas expectativas. Em *Aopção, ou As rosas da estrada*, as personagens vivenciam, no âmbito da diegese, a experiência de milhares de imigrantes que buscavam uma vida melhor nos grandes centros brasileiros, encontrando, porém, na cidade, um novo ciclo de miséria, perambulações e violência. Com o filme, portanto, Candeias se insere nos debates públicos acerca das vicissitudes de seu tempo, apontando tanto para os vazios quanto para a violência estrutural das relações sociais modernas.

De acordo com Teresa Cristina Carreteiro, para aqueles que vivem em posições sociais frágeis, que permanecem "à margem das grandes dimensões institucionais (educação, saúde, trabalho) ou se beneficiam minimamente das mesmas"[287], é reservado um lugar transitório e

---

[284] ARENDT, Hanna. **Origens do Totalitarismo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
[285] TELES, *Op. Cit.*, p. 116-117.
[286] ARENDT, *Op. Cit.*, p. 527.
[287] CARRETEIRO, Teresa Cristina. **A doença como projeto. Uma contribuição à análise de formas de afiliações e desafiliações sociais**. In: SAWAIA, *Op. Cit.*, p. 92.

instável, um lugar social desvalorizado, portador de sofrimento: "Há então a projeção para a esfera da subjetividade, da inutilidade, do não reconhecimento da potencialidade do sujeito para participar da vida coletiva"[288]. Este sofrimento, além de abstrato e provocador das sensações de deslocamento social, despatriamento, desfiliação, também se traduz em sofrimento concreto, quando estes indivíduos, apartados da proteção do Estado, têm prioridade sob os índices de violência.

## 3.6 UM HORIZONTE MACABRO

O não pertencimento aos espaços, a não fixação das relações, a fragilidade dos laços, compõem a trajetória indefinida, fragmentada, incoerente do percurso destas personagens. A violência das formas de exclusão social contemporâneas ao filme encontra paralelo no espaço diegético, ambas expulsando os indivíduos das possibilidades de experienciarem uma sociabilidade plena. E a esta característica soma-se um dado sutil e que pertence aos minutos finais do filme, mas que será objeto da reflexão deste subtópico: a presença do jornal *Notícias Populares* nas últimas cenas, estampando em suas capas notícias de assassinatos brutais de algumas das personagens sem nome e sem identidade, que percorreram as estradas de *Aopção*. O objetivo aqui será o de identificar as questões que perpassam essa inserção de fragmentos de violência, representados pelo jornal e suas manchetes brutais, no destino de algumas destas mulheres, considerando um dado bastante pertinente para esta análise: a colagem feita por Candeias de fotos das personagens logo abaixo dos títulos de capa que, por sua vez, também foram forjados, por meio da colagem de letras que imitam o padrão de crimes das manchetes usualmente veiculadas por este jornal. Ao associar estas identidades quase anônimas e fictícias de algumas das personagens perambulantes do filme ao destino cruel de mulheres quase anônimas que habitaram nosso mundo e cujas mortes foram espetacularizadas nas capas do jornal, Candeias propõe uma espécie de "ponte" entre a diegese e uma realidade de sujeições e vulnerabilidade fora das telas. Esta "ponte", representada pelo jornal como um fragmento do real (mesmo sendo ele, um fragmento de ficção, conforme debaterei a seguir), que interfere na narrativa, encerrando o filme, parece servir como uma espécie de *ponto final* para as personagens desta obra, substituindo qualquer forma de redenção para o seu trajeto de perambulações e apontando, no horizonte, a violência.

---

[288] *Ibidem*, p. 92.

Quero discutir, portanto, este caráter de violência velada, presente no filme por meio da finitude de possíveis expectativas. A violência presente em *Aopção*, que perpassa a crueza das relações estabelecidas entre as mulheres e seus condutores ou aliciadores, a indefinição das identidades das personagens, a falta de clareza de seus percursos, remetendo à ideia de ausência de expectativas, quase não acontece de forma explícita. Porém, seu peso se apresenta justamente por meio da sutileza imposta pelas manchetes de assassinatos vistas pelas mesmas mulheres que já haviam possivelmente (algumas delas não aparecem na narrativa desde o início, conforme demonstrei) passado pelas estradas, antes de chegar a São Paulo. A sutileza da violência no filme também se dá pela gradual naturalidade com que as personagens encaram o cotidiano de sujeições e humilhações, detalhe que pode ser percebido com maior ênfase em relação à personagem de Carmem Angélica. Para tanto, é possível a pergunta: que universo é este inserido na diegese por meio do jornal *Notícias Populares* e que interfere na narrativa, impondo um "ponto final" cruel por meio da morte de algumas das personagens e, incitando, de certa forma, a expectativa de uma morte violenta para todas? Esta argumentação pretende girar em torno da seguinte ideia: uma vez que as expectativas de cada personagem são repetidamente frustradas, por meio da proposição cíclica de seus caminhos e da repetição de fracassos, não existe para elas um horizonte de realizações. Portanto, a ideia de uma *expectativa de futuro*, que se dilui ao longo do filme, é substituída, ao final, pela imposição da violência, simbolizada pelas manchetes de assassinatos brutais estampadas nas capas do jornal *Notícias Populares*.

Para refletir sobre estas questões, proponho uma análise da trajetória das personagens do filme articulada à pesquisa realizada nos exemplares do jornal *Notícias Populares*[289], que circularam entre os anos de 1978 e 1981, ano de lançamento do filme *Aopção*. No material pesquisado, foram buscadas manchetes que se assemelhassem de alguma forma às capas presentes no filme, com o objetivo de propor associações entre casos de violência encontrados envolvendo mulheres (principalmente casos de assassinatos) e aqueles apresentados na narrativa de *Aopção*. A pesquisa acabou por revelar uma imensidão de manchetes de capa, cujas letras garrafais, tão semelhantes às presentes no filme, encerram uma diversidade assustadora de crimes, correspondendo a variações brutais do mesmo tema: "mundanas" (termo bastante utilizado no jornal e que também está presente em uma das manchetes do filme) assassinadas às margens de estradas, de rios e em becos abandonados; esposas torturadas brutalmente por

[289] Os exemplares do jornal *Notícias Populares* consultados foram os que se encontram depositados no Arquivo Público de do Estado de São Paulo e na Hemeroteca Mário de Barros, também na capital paulista.

seus maridos, que alegavam adultério; prostitutas esfaqueadas ou asfixiadas durante o programa; mulheres imigrantes aliciadas pelos chamados rufiões. Este universo de crimes, prostituição e mortes, exposto pelo jornal, impõe-se à trajetória das personagens do filme como uma espécie de *horizonte macabro*, pois todas elas possuem biografias semelhantes às das mulheres reais: imigrantes, prostitutas, perambulantes, marginalizadas.

A ideia de violência, portanto, será tratada aqui a partir de seu potencial ameaçador, como uma espécie de aura ou espectro. Em sua obra *Sobre a Violência*, Arendt define esta modalidade, ao discorrer sobre os limites em relação ao estado de guerra a que chegaram as superpotências durante a era nuclear:

> Assim, a guerra – desde seus tempos imemoriais, árbitro último e implacável em disputas internacionais – perdeu muito de sua eficácia e quase todo o seu fascínio. O jogo de xadrez "apocalíptico" entre as superpotências, quer dizer, entre aqueles que manobram no mais alto plano de nossa civilização, está sendo jogado de acordo com a regra de que "se alguém 'vencer', é o fim para ambos...[290]

Sob essa perspectiva, o estado de ameaça permanente substitui o estado de guerra, tornando ambos os lados perdedores "por tabela", uma vez que a vitória de um significaria a aniquilação de todos. No filme, este espectro da violência, que não necessita se efetivar – na diegese – para estar ali, serve como um limite de ação para as personagens. A expectativa do fim, representada pela presença da morte como possibilidade iminente, por meio das manchetes do jornal, substitui o fim em si mesmo, corroborando para a continuidade cíclica de seus trajetos perambulantes.

Para Norbert Elias[291], o processo civilizador instituído na modernidade criou mecanismos de institucionalização de conflitos, terceirizando para o Estado a responsabilidade de resolução, controle e punição de atos violentos. Neste processo, o controle das pulsões violentas e agressividades inerentes aos indivíduos é traço fundamental para a possibilidade de coexistência e organização social. Encontramos posição semelhante em Freud em *O mal-estar da cultura*, quando este autor posiciona o papel da cultura (tida de forma similar à ideia de civilização) como reguladora das pulsões, tanto sexuais, quanto violentas:

> O resultado final deve ser um direito para o qual todos – pelo menos todos os que são capazes de tomar parte numa comunidade – tenham contribuído com o sacrifício de

---

[290] ARENDT, Hanna. **Sobre a Violência**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p. 13.
[291] ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Vol. 2. A formação do Estado e Civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

> seus impulsos, e que não permita que ninguém – mais uma vez com a mesma exceção – se torne vítima da força bruta.[292]

A ideia de controle dos impulsos ou pulsões, portanto, perpassa a manutenção de determinada ordem social, porém, seu contrário, que é o descontrole de tais pulsões, também se apresenta como potência. Se a internalização de pulsões pressupõe o potencial surgimento de comportamentos desviantes, manifestados em diversas patologias psíquicas, o desequilíbrio de uma estabilidade social na qual nem todos os indivíduos usufruem de seus direitos como cidadãos, também apresenta potenciais escapes. Como aponta Marília Cecília Minayo,

> A violência encontra espaço muito mais propício para se exprimir quando a realidade social não está estruturada por tipos de conflitos passíveis de serem tratados pelos atores. Por isso, considero que a violência é o contrário do conflito institucionalizado. Ela traduz a existência de problemas sociais que não se transformam em tema de debate e busca de solução pela sociedade.[293]

Analisando o impulso de violência ocorrido nos anos finais da ditadura militar brasileira, a autora relaciona o fenômeno ao mito da caixa de Pandora:

> Os anos 80 foram tempos de ouro do sindicalismo e para o desenvolvimento de associações civis e organizações não-governamentais (ONGs). Nessa mesma época, como se a caixa de Pandora explodisse, a par de uma crise econômica sem precedentes, começava-se a mostrar uma sociedade fundamentalmente urbana, conflituosa e com os problemas sociais não resolvidos pela ditadura, ao contrário, acirrados por ela. Sobretudo nos grandes centros urbanos, em lugar da violência política que a proposta de uma anistia 'ampla, geral e irrestrita' tentava dar instrumentos para superar, a violência social recrudescia e passava a se expressar de forma cruel por meio do crescimento abrupto das taxas de homicídio. [294]

Minayo aponta, por fim, que nestes anos, o crescimento da globalização, com seus acelerados processos de reestruturação produtiva, também foram fatores que acarretaram o aumento da exclusão social e, como consequência, o aumento da violência. As manifestações da violência, portanto, tidas aqui como desvios da norma, descontroles de impulsos, encontram escape nos atores sociais que se encontram nos limites de tal ordenamento: os marginais. Aqueles que cometem crimes e aqueles se encontram mais diretamente sob a iminência de sofrerem tais crimes estão ambos na mesma zona instável, composta por desfiliados sociais, cujas possibilidades de proteção são proporcionalmente menores e cujas potencialidades de ação desviante são, portanto, inversamente superiores. Os mecanismos sociais de exclusão, ou

---

[292] FREUD, Sigmund. **O mal-estar da cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2010, p. 98.
[293] MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Violência e Saúde**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006, p. 21.
[294] *Ibidem*, p. 29-30.

exceção, que induzem para a ilegalidade indivíduos apartados da proteção do estado, promovem, por conseguinte, altas probabilidades de que tais indivíduos, uma vez que marginalizados, cometam crimes, sendo estes estigmatizados como criminosos em potencial, mesmo antes de cometê-los, retomando Edmundo Coelho.[295]

Fábio Uchôa identifica, por sua vez, dentre os recursos estéticos propostos em *Aopção*, "formas de agressão", que se fazem presentes, segundo o autor, por meio de três características básicas:

> a) a tensa relação entre câmera e personagens (...); b) uma tendência à aproximação em relação aos personagens, conseguida por meio de gestos de câmera em direção às cabeças e rostos dos personagens, despindo-os e, em alguns momentos, neles encontrando traços de sonambulismo frente às deserta e fragmentadas paisagens; c) e um trabalho de fotografia, num filme branco e preto, obtendo como resultado uma forte tendência aos brancos estourados, com o aumento do contraste entre brancos e pretos.[296]

Segundo o autor, tais elementos proporcionam a limitação dos horizontes para tais personagens, característica que pode ser relacionada à proposição de um *horizonte macabro* – representado pela inserção do jornal *Notícias Populares* na diegese –, marcado pela violência como limitadora da ação ou da mudança, no âmbito diegético. Michel Misse, ao definir o que chama de "acumulação social da violência", dá ênfase justamente à possibilidade latente de ações violentas existente em determinados núcleos sociais, de acordo com sua configuração menos ou mais excludente:

> Abdico de operar com um conceito de violência, qualquer que ele seja, e tomo-o como *referente* da representação social de um perigo, de uma *negatividade social* que é assimilada a uma seleção de práticas e agentes cujos cursos de ação, heterogeneamente motivados, carregariam seu signo uniforme. Refiro-me à representação de um poderoso fantasma social, ao seu crescimento quantitativo, à sua crescente abrangência e diferenciação, mas também às representações de seus tipos sociais, de sua localização urbana, de sua história, de seus motivos e do que é necessário fazer para destruí-lo.[297]

Para o autor, portanto, há, para além da violência em si, a "representação social de um perigo", que possui catalizadores, como "a desordem pública, a montante de saques e assaltos, a subversão e sua repressão, as mortes no trânsito, as incivilidades..."[298], ou seja, indivíduos com potencial de desvio da norma e, mais comumente, os marginais. Por fim, nas manchetes

---

[295] COELHO, *Op. Cit.*, 2005.
[296] UCHÔA, *Op. Cit.*, 2013, p. 173.
[297] MISSE, *Op. Cit.*, p. 46.
[298] *Ibidem*, p. 46.

do jornal *Notícias Populares* analisadas a seguir, pode-se identificar tais indivíduos *desviantes*, bem como o teor de crimes e violência cometidos por eles e sofrido por mulheres que permeavam esta também zona limítrofe da invisibilidade social, tal qual vivenciam as personagens de *Aopção*.

### 3.6.1 Personagens fictícias, personagens reais

O jornal *Notícias Populares*, lançado em São Paulo em 15 de outubro de 1963, de periodicidade diária, sempre flertou com o crime e o submundo, em manchetes que prezavam muito mais pelo choque do que pela total veracidade. Durante as quatro décadas em que sobreviveu (tendo encerrado suas atividades no ano de 2001), o jornal conviveu "com a pecha de sensacionalista, suportando o preconceito de todo o jornalismo dito sério e recebendo a mais diversa gama de ataques e acusações...", de acordo com as palavras de Celso de Campos, Denis Moreira, Giancarlo Lepiani e Maiki Rene, autores do livro *Nada mais que a verdade – a extraordinária história do jornal Notícias Populares.*[299] Em contrapartida, o jornal quase sempre manteve tiragens elevadas e propôs inovações que acabaram por ser imitadas por outros jornais, como "a cobertura da vida de artistas e uma atenção especial à economia popular, privilegiando sindicalistas e aposentados"[300]. O termo sensacionalista, segundo Marialva Barbosa, apesar de possuir diversas apropriações, passou a designar, com frequência,

> ...o jornalismo que privilegia a superexposição da violência por intermédio da cobertura policial e da publicação de fatos considerados chocantes, distorcidos, usando uma linguagem que não raras vezes apela a gírias, palavrões e inclui no seu repertório expressões de fácil entendimento a grupos populares.[301]

Pode-se observar estas características no jornal *Notícias Populares*, cujas manchetes, escritas de forma simples e direta, frequentemente apelavam para termos populares e até mesmo palavrões, com enfoque quase que diário na publicação de fatos chocantes, violentos e, por vezes, inverídicos. Os autores do livro sobre o *NP* também salientam um dado interessante sobre o perfil dos leitores deste jornal:

---

[299] CAMPOS JR, Celso de; MOREIRA, Denis; LEPIANI, Giancarlo; LIMA, Maik Rene. **Nada mais que a verdade. A extraordinária história do jornal Notícias Populares**. São Paulo: Carrenho Editorial, 2002, p. 19.
[300] *Ibidem*, p. 19.
[301] BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa. Brasil – 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p. 214.

> Já o leitor do Notícias Populares pertencia à larga massa de brasileiros que são quase-consumidores e quase-cidadãos. O lado do cidadão, enquanto detentor de direitos, no NP se traduzia em outra figura: a da vítima – fosse ela o inocente fuzilado, o policial morto em serviço, o ladrão torturado pela polícia, o trabalhador atingido pelos planos econômicos, o aposentado desservido pelo governo. O lado do consumidor, no NP, transmutava-se também em outra coisa: o *voyeur*, atendido pelas fotos de belas mulheres, pelas notícias bizarras, pelos escândalos e fofocas de TV.[302]

Este caráter de *quase-consumidores* e *quase-cidadãos*, conforme a descrição dos autores, colocava o leitor do jornal num patamar não muito distante ao das próprias vítimas estampadas nas páginas do periódico. A exploração da violência e do sexo (este último também por meio da imagem de mulheres quase nuas que estampavam as capas de cada edição) servia muitas vezes a leitores que participavam diretamente deste universo envolto em crimes, prostituição e pobreza.

Ao lado ou abaixo de todas as manchetes do jornal, também marcava presença a foto das "Máquinas do NP": mulheres nuas ou seminuas eleitas para ilustrar esta breve coluna, que continha um pequeno perfil da eleita.[303]

---

[302] *Ibidem*, p. 10.

[303] 1ª figura: Matou esposa com tiro de piedade. **Notícias Populares**, São Paulo, 23 set. 1979, capa. 2ª figura: Estrangulada morena do biquini vermelho. **Notícias Populares**, São Paulo, 16 dez. 1979.

As notícias encontradas na pesquisa realizada no *NP*, entre os anos de 1978 ao início de 1981, apresentam mulheres assassinadas das mais diversas formas, geralmente por motivos de ciúme, alegada traição ou em decorrência de violência sexual, explorada pelo jornal. Logo acima, na reportagem da segunda figura, a exposição da nudez da mulher eleita a "máquina do NP" desta edição, está curiosamente disposta abaixo da notícia: "Liquidou a mulher a pancadas..." Esta bizarra união entre o apelo sexual pela exploração de corpos femininos e a notícia do assassinato brutal de uma mulher, dá o tom sobre a forma como o jornal lidava com estes dois elementos: mulheres nuas e mortes eram componentes potencialmente mais rentáveis, quando associados, seja na mesma notícia, seja dispostos na mesma página. Os assassinos, por sua vez, variavam entre maridos, bandidos, maníacos sexuais e cafetões:

Notícias diversas sobre crimes violentos contra mulheres, dispostas na capa ao lado de notícias banais.[304]

[304] 1ª fig.: Violentada e amarrada nua de madrugada. **Notícias Populares**, São Paulo, 06 jun. 1980. 2ª fig.: Estrangulou esposa e incendiou cadáver. **Notícias Populares**, São Paulo, 21 jan. 1980; 3ª fig.: Deu a mulher para

A associação inusitada entre as notícias de assassinatos (sempre com maior destaque no topo da página) e as demais notícias aleatórias, contribuem, por sua vez, para a banalização da violência presente no jornal. Na terceira figura, acima, por exemplo, um assassinato cruel foi noticiado juntamente com a manchete da presença do papa João Paulo II, no Brasil. Na última figura, acima, a notícia do homem que esquartejou a mulher e fugiu, foi disposta logo acima da informação de que os caminhoneiros passariam o ano novo com suas famílias. Mais inusitada ainda, é a disposição, logo abaixo da notícia sobre a mulher amarrada e violentada nua (primeira figura), a fotografia de um protesto contra as usinas nucleares (cujo cartaz acusatório aponta para a existência de mutação genética).

A presença dos cafetões era também muito constante nos jornais, denominados por estes de rufiões. Tal presença pode ser notada também no filme, conforme identifiquei na descrição dos blocos narrativos. Um personagem que aparece já nas estradas e posteriormente na região da *Boca do Lixo*, encarna essa figura, na cena em que intermedia o programa de uma das mulheres com outro indivíduo:

O "rufião" de bigode, ao aparecer nas estradas, de carro, aliciando algumas das personagens.

O mesmo homem, de camisa listrada (1ª figura), agora na região da Boca do Lixo. Nesta cena, ele intermedia o programa da mulher de cabelos curtos, a mesma que aparecerá morta na capa do *NP*.

---

ser violentada por 4 bandidos. **Notícias Populares**, São Paulo, 09 jul. 1980; 4ª fig.: Estrangulou e violentou 11 mulheres. **Notícias Populares**, São Paulo, 23 jan. 1981; 5ª fig.: Violentou mais de 100 mulheres em SP. **Notícias Populares**, São Paulo, 25 mai. 1980; 6ª fig.: Esquartejou a mulher e fugiu com a cabeça. **Notícias Populares**, São Paulo, 29 dez. 1980.

Hiroito de Moraes, o famoso bandido da *Boca do Lixo*, citado na introdução desta tese, define em sua autobiografia, a figura do rufião:

> De toda a classe dos delinquentes, tão unicamente o rufião, o "caften", que passa as noites flanando por boates, bilhares e casas de jogos, enquanto a sua "mina" se prostitui, pode ser considerado, na mais exata acepção da palavra, um ser parasitário. Além do mais, trata-se de tipo não muito difundido no nosso meio criminal e a sua ocupação (ou desocupação?) não é lá muito bem vista pelos demais integrantes do "submundo", que veem o rufianismo como algo assim meio "imoral". É a imoralidade dentro da imoralidade...[305]

Subsistindo como "imorais dentro da imoralidade", os rufiões eram figuras recorrentes nas reportagens do *NP*. Uma notícia de 20 de maio de 1980 relata o assassinato cometido pela *stripper* Clarice Leite, de 24 anos contra seu "rufião", descrito na reportagem como o "desocupado" conhecido como "Sidney Magal", famoso cafetão da *Boca do Lixo*. A moça cometeu o crime com um tiro no coração de "Sidney", alegando que o mesmo a espancava constantemente. A prisão de "rufiões" também era bastante noticiada, como no exemplo da reportagem abaixo, à direita.

PRISÃO DE 40 RUFIÕES ABALA A BOCA DO LIXO

LIQUIDOU O CUNHADO COM 2 TIROS EM SANTO AMARO

Crianças acabam feridas imitando "heróis" da TV

Morreu de susto na enchente

AS "MÁQUINAS" DO NP

Nova proposta patronal é rejeitada pelos gráficos

Rainha do strip-tease mata rufião em S.Paulo

Notícias relacionadas aos "rufiões".[306]

[305] JOANIDES, *Op. Cit.*, p. 33.

[306] 1ª fig.: Prisão de 40 rufiões abala a Boca do Lixo. **Notícias Populares**, São Paulo, 09 out. 1979. 2ª fig.: MARTINS, Aparecida Maria. Rainha do strip-tease mata rufião em S. Paulo. **Notícias Populares**, São Paulo, 20 mai. 1980, p. 7.

Notícias de aliciamento de mulheres imigrantes também são comuns neste período, além das denúncias de rufiões exploradores e de estatísticas alarmantes dos índices de prostituição na cidade de São Paulo. Uma série de reportagens, que circulou por alguns exemplares pelo ano de 1980, acompanhou o trabalho da polícia ao desmascarar uma quadrilha de traficantes de mulheres. Em 2 de maio de 1980, o jornal publicava denúncia que definia as prostitutas aliciadas com o termo "escravas brancas". Tais mulheres "abasteciam" os prostíbulos das "Bocas" de prostitutas, dentre elas, a própria *Boca do Lixo*:

> O tráfico de escravas brancas do Espírito Santo para São Paulo descoberto por policiais do Brás parece que tem maior amplitude. (...) os aliciadores investiam no interior de Minas, Bahia, São Paulo e Paraná, trazendo mocinhas para abastecer os prostíbulos das "bocas" (...) Os métodos usados são sempre os mesmos: disfarçados de vendedores, ou empresários bem sucedidos, dirigiam automóveis bem conservados, surgem no interior de uma cidadezinha, se hospedam no melhor hotel e passam a falar de seus empreendimentos...

Abro aqui um parêntesis para citar o enredo do filme *Lilian M: relatório confidencial* (1975), de Carlos Reichenbach. No filme, a personagem Maria (que é posteriormente rebatizada de Lilian), abandona o marido lavrador e os dois filhos pequenos, seduzida por um caixeiro-viajante. Ao sofrer um trágico acidente de carro, segue sozinha para tentar a vida em São Paulo. Lá, envolve-se com excêntricos tipos humanos e vivencia o luxo e a marginalidade, passeando pelo concubinato à prostituição. Lilian, portanto, vivencia nesta ficção, muito da realidade, também ficcionalizada, estampada no *NP*.

Reportagens sobre a prostituição em São Paulo, denominadas de "mundanas" ou "escravas brancas".[307]

[307] 1ª fig.: Mulher era obrigada a ter 60 homens por dia. **Notícias Populares**, São Paulo, 11 jul. 1980. 2ª fig.: 500 mil mundanas na exploração do sexo em S. Paulo. **Notícias Populares**, São Paulo, 03 abr. 1980. 3ª fig.: CASTRO, Nelson de. Escravidão branca é incontrolável em SP. **Notícias Populares**, São Paulo, 04 abr. 1980, p. 7.

Nas reportagens acima, é realizado uma espécie de diagnóstico acerca do perfil das prostitutas de São Paulo, que compunham o número de 500 mil "mundanas", de acordo com notícia de 3 de abril de 1980 (pág. 7):

> Existem meio milhão de prostitutas em São Paulo, segundo estimativa da Polícia, distribuídas principalmente pelas regiões de Campos Elísios, Consolação e Brás. (...) **Elas vieram das periferias miseráveis da cidade, do Interior e de outros Estados** (Grifos meus). Ainda segundo a Polícia, as prostitutas de São Paulo podem ser catalogadas em três tipos: a "profissional", que garante seu sustento exclusivamente com a venda do próprio corpo; a "profissional-ladra", que frequentemente age de parceria com assaltantes, e a "esporádia" [sic] ou "amadora". (Grifo meu).

A reportagem continua discutindo as chamadas práticas de auto confinamento, realizadas pelas prostitutas da época, para defenderem-se dos rufiões. A preocupação da polícia em acabar com esta nova concentração de meretrizes em pequenos hotéis, partia da alegação de que ali, elas também escondiam muitos bandidos e traficantes foragidos.

Tiroteio na Zona Norte de S. Paulo mata 1 e fere outro

Prostituição em SP tem vários caminhos

Pedreiros morreram asfixiados por gás

ROTA comemora dez anos contra crime

Ladrões invadem residência e matam açougueiro a tiros

Notícia sobre os tipos de prostituição em São Paulo.

Em outra reportagem de 16 de outubro de 1979 (figura acima), um perfil da prostituição na *Boca do Lixo* é traçado. Do trecho transcrito a seguir destaco os termos "mercado da carne paulista", bem como a palavra *trabalho* identificada entre aspas pela reportagem. Faço, antes, porém, um adendo, com a lembrança da cena em que as duas personagens recém-chegadas das estradas, se apresentam nuas numa boate, girando em torno de si mesmas para serem avaliadas, como pedaços de carne. O trecho destacado da notícia diz o seguinte:

> No Império do sexo que domina o submundo de São Paulo existem inúmeras formas de prostituição. As mais de 100 mil mulheres prostitutas que **"trabalham"** no amplo **mercado da carne paulista** têm seus métodos bastante diversificados e lidam com uma "freguesia" que vai desde sádicos milionários executivos até peões de obras. (Grifo meu).[308]

A notícia destaca os locais por onde tais mulheres realizam seu trabalho. Um tipo desses lugares é chamado de "treme-treme" ou "lixões", devido às péssimas condições de higiene e à "baixa qualidade do produto apresentado", numa referência às mulheres que se prostituíam ali. Deduz-se pelo texto que os tais lixões eram espécies de pensões em que os quartos eram utilizados somente para as atividades sexuais. A notícia destaca que tais lugares estavam sendo "alvos de grande campanha repressiva por parte da polícia". Já as prostitutas "autônomas" descritas no texto, circulavam "nas esquinas das ruas do setor da Boca do Lixo". Estas eram procuradas por uma clientela especial: "Enquanto as profissionais dos 'lixões' são, na maioria das vezes, frequentadas por peões de obras, de baixo poder aquisitivo, as 'autônomas', que vendem uma imagem de maior luxo, são, na maioria das vezes assediadas pelos capitalistas em busca de novidades." Destacamos novamente o termo *frequentadas*, que alude à ideia de que homens "passavam por cima" destas mulheres, ou as usavam.

Outra reportagem, de 21 de setembro de 1979, fala da promiscuidade e da sujeira no edifício *Século XX*, um antigo prédio de luxo decadente, intitulado com a alcunha de "Edifício da Perdição". Alguns trechos do texto são interessantes ainda devido aos termos utilizados, destacados a seguir:

> Percorrer os **corredores subterrâneos** do edifício Século XX, na praça Júlio Mesquita, 69, é uma aventura que poucos se arriscam a realizar. Nos seus 24 andares, inúmeros perigos espreitam o desavisado visitante. Essa é a triste realidade de um prédio inaugurado com muita pompa nos anos 60. Hoje, **a baixa sociedade do crime e do sexo** tomou conta dos sólidos alicerces do Século XX. Por lá transitam, entre baratas, lixos e sujeira, mais de 110 prostitutas e 40 ladrões, que ocupam mais de 50 apartamentos dos 226 existentes. No entanto, as famílias ainda sobrevivem. Nesse **cenário de promiscuidade**, 400 famílias, inclusive 150 menores, aprenderam a conviver com o perigo dos constantes assaltos, das ameaças e da corrupção. Mesmo assim, mais de 50 apartamentos continuam fechados. Seus proprietários negam-se a alugá-los para prostitutas. Em meio a toda essa loucura, alguns antigos moradores ainda sonham com **os dias dourados** em que o Século XX era um **local habitável**, onde **damas** passeavam com seus belos trajes. (Grifo meu)[309]

A oposição entre as damas "dos dias dourados" e as prostitutas dos "corredores subterrâneos" faz alusão à distância proposta pela reportagem entre a ideia de uma sociabilidade

---

[308] Prostituição em SP tem vários caminhos. **Notícias Populares**, São Paulo, 16 out. 1979, p. 10.
[309] PAVONE, Antonio Paulo. Promiscuidade e sujeira, uma rotina no Século XX. **Notícias Populares**, São Paulo, 21 set. 1979, p. 3.

vivenciada no passado e a decadência do "submundo" atual, no qual subsiste "a baixa sociedade do crime e do sexo", em que damas foram substituídas por *mundanas*. De local "habitável", o edifício passou a "cenário de promiscuidade", no qual famílias eram ameaçadas pela "corrupção" aos menores e por perigos, sujeira e assaltos.

O EDIFÍCIO DA PERDIÇÃO II

Promiscuidade e sujeira, uma rotina no Século XX

Percorrer os corredores e subterrâneos do edifício Século XX, na praça Júlio Mesquita, 69, é uma aventura que poucos se arriscam a realizar. Nos seus 24 andares, inúmeros perigos espreitam o desavisado visitante. Esse é o triste recifado de um prédio inaugurado com muita pompa nos anos 50.

Hoje, a baixa sociedade do crime e do sexo tomou conta dos sólidos alicerces do Século XX. Por lá transitam, entre baratas, lixo e sujeira, mais de 110 prostitutas e 40 ladrões, que ocupam mais de 50 apartamentos dos 226 existentes. No entanto, as famílias ainda sobrevivem. Nesse cenário de promiscuidade, 400 famílias, inclusive 150 menores, aprendem a conviver com o perigo constante dos assaltos, das ameaças e da corrupção. Mesmo assim, mais de 50 apartamentos continuam fechados. Seus proprietários negam-se a alugá-los para prostitutas. Em meio a toda essa loucura, alguns antigos moradores ainda sonham com os dias dourados em que o Século XX era um local habitável, onde as damas passeavam com seus belos trajes. Uma dívida de cerca de 1,5 milhão de cruzeiros para a Sabesp reflete a má administração do prédio. Bandidos e prostitutas não pagam condomínio. Essa é uma das muitas lições que se aprende na aventura de percorrer os sórdidos corredores do Século XX.

CAVEIRA DE BURRO

A prostituição no edifício *Século XX*.

A posição relegada às prostitutas pelo jornal remete-nos a alguns conceitos discutidos aqui, em relação às personagens de *Aopção*, como a falta de escolha e de acesso a lugares "civilizados", à característica de perambulação pelas ruas e prostituição em lugares sujos ou "lixões" e até mesmo ao fato de suas trajetórias estarem ligadas à dos rufiões que as conduzem e as usam como produto, mercadoria, ou "carne". Tal dominação chegava muitas vezes ao ponto descrito na reportagem anterior: o do assassinato destes últimos, por parte de mulheres exploradas e maltratadas, fato que está presente em algumas outras reportagens deste jornal ao longo dos anos pesquisados. No prólogo de sua autobiografia, Hiroito de Moraes define um conceito deste submundo que, segundo o autor, para além de um local determinado, define-se pelos indivíduos marginais que o percorrem. Essa definição, por si só, corrobora com a ideia de que, não importa por onde habitem ou por onde perambulem, os indivíduos marginalizados levam consigo a marginalização, para além e independentemente dos lugares. Conforme

argumentei no capítulo 2, a posição dos marginais na cidade, como foi apresentada no filme, era também limítrofe, com a distinção em relação aos demais, efetuada pela câmera.

> "Baixo mundo", ou "submundo do crime", não é necessariamente designação de determinado local de uma qualquer cidade. Designa, isso sim, o conjunto de seres humanos que nela vivem, à margem da lei e dos bons costumes, bem como a ambiência dentro da qual os seus destinos se arrastam. É pois designativo mais de classe, digamos assim, que propriamente de local, já que os lugares frequentados por aqueles que a ela pertencem, onde se reúnem, residem ou exercem os seus misteres ilícitos, pode que sejam vários e dispersos, espalhados por toda a extensão de uma cidade grande.[310]

Hiroito continua sua argumentação, definindo a *Boca do Lixo* como um local de concentração destes indivíduos. O motivo para tal concentração, segundo ele, é a existência da prostituição. A prostituta, para ele, "é receptáculo não apenas dos apetites do sexo mas também, e ainda, de sonhos e anseios que se fizeram truncados, mutilados no curso e por força de suas vidas anômalas."[311] Tais mulheres, para Hiroito, submetidas à exploração de seus corpos e expostas, portanto, à violência, são também um ponto de convergência da vivência de uma espécie de sub-sociabilidade: "Unicamente nela, prostituta, encontra o marginal, o delinquente, possibilidades para uma pálida satisfação das humanas necessidades de relacionamento emocional-afetivo."[312]

Em uma das cenas do filme, na qual a personagem de Carmem se prostitui, ainda na estrada, num lugar abandonado, em cima de um antigo banco de caminhão e em meio à graxa, pneus e ferramentas velhas, pode-se ver alguma semelhança com os "lixões" e lugares decadentes descritos no *NP*. Da mesma forma, pode-se estabelecer um paralelo com a questão apontada por Hiroito, de uma "pálida satisfação de relacionamento emocional-afetivo", exposta no filme, porém, de forma a salientar a crueza (ou crueldade) desta modalidade de interação sexual veladamente forçada:

---

[310] JOANIDES, *Op. Cit.*, p. 19.
[311] JOANIDES, *Op. Cit.*, p. 20.
[312] *Ibidem*, p. 20.

A personagem de Carmem Angélica e um caminhoneiro que abusa dela, mas forja também um momento de "carinho".

O palco dos crimes noticiados no *NP* era, em sua maioria, lugares abandonados, decadentes, lixões e várzeas de rios, principalmente a do Tietê, onde corpos eram abandonados depois de cometido o assassinato. Tais lugares eram também comumente tidos como "refúgio dos marginais". As estradas, os becos, o lixo, os depósitos abandonados: os *não-lugares* por onde percorriam os indivíduos fora-da-lei, os assassinos e também as vítimas não tidas como pessoas, mas como "carne" a ser "consumida".

Espaços ermos, beiras de rios e depósitos de pneus nas cenas de *Aopção.*[313]

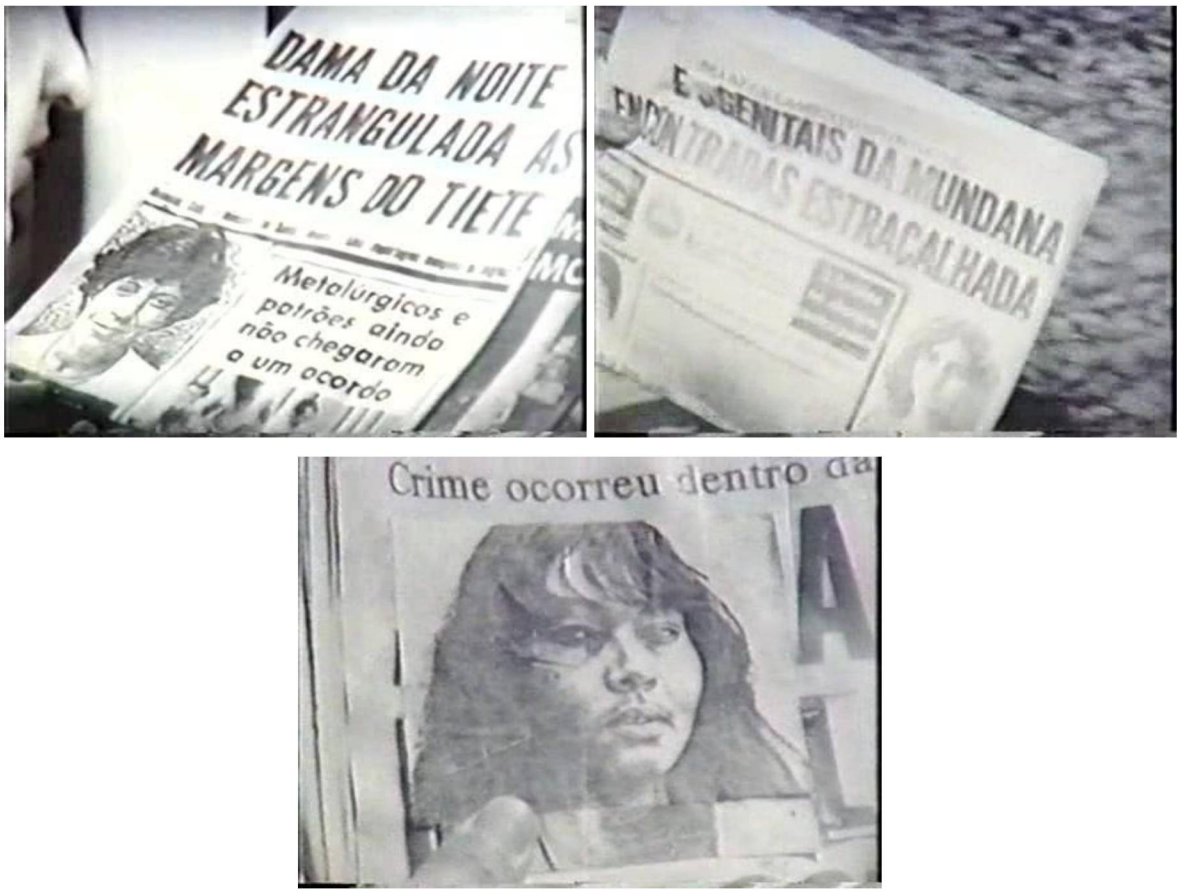
[313] 1ª fig.: Estrangulado e jogado no lixo. **Notícias Populares**, São Paulo, 19 jun. 1980. 2ª fig.: Depósito de carros é refúgio de marginais. **Notícias Populares**, São Paulo, 18 jan. 1980, p. 3. 3ª fig.: Asfixiada nua nas margens da estrada SP-425. **Notícias Populares**, São Paulo, 23 mar. 1980.

Termos utilizados pelo jornal, como a palavra "mundana", para referir-se às prostitutas, são também referidos no filme, na reportagem elaborada para noticiar o assassinato de uma das personagens:

Jornal *Notícias Populares* e cena do filme onde se lê o termo "mundana" no jornal fictício (3ª fig.).[314]

[314] 1ª fig.: Assassinou mundana e morreu do coração. **Notícias Populares**, São Paulo, 13 fev. 1980. 2ª fig.: Mundana apunhala irmã de 15 anos. **Notícias Populares**, São Paulo, 01 jun. 1980.

Ozualdo Candeias, ao inserir o retrato das personagens do filme na manchete presente no próprio jornal, faz referência ao estilo utilizado pelo *NP*: o de colocar ao lado da manchete somente uma foto do rosto da vítima, sem inserir no corpo da reportagem, imagens do cadáver:




Cenas do jornal ao final do filme com as fotografias das personagens colada ao lado das manchetes.

O motivo desta suposta discrição, possivelmente se relaciona ao fato de que estas histórias eram coletadas no dia anterior, em consulta à polícia, com o objetivo maior de noticiar um fato que fosse marcante o suficiente para chamar a atenção por meio da capa. Em muitos casos, por este motivo, a própria reportagem não possuía muitos detalhes, visto que, aparentemente, o jornal não tinha equipe que fosse à cena do crime para documentar a morte.[315] Tais assassinatos, portanto, serviam à garantia de rentabilidade deste jornal de periodicidade diária.

[315] De acordo com os autores do livro *Nada mais que a verdade – a extraordinária história do jornal Notícias Populares,* a redação do jornal efetuava ligações diárias para os postos policiais e necrotérios, em busca de notícias de última hora acerca de assassinatos ocorridos. As poucas informações presentes nos textos das manchetes e a ausência de fotos das próprias cenas nos fazem deduzir que os locais de crimes não eram visitados pela redação.

Este "submundo" exposto, explorado e também construído e modelado pelo jornal é, em alguns aspectos, parecido com o retrato de São Paulo feito pelo filme. Nas cenas urbanas que se passam na *Boca do Lixo*, o expectador se depara com um mundo de bordéis, pequenos restaurantes e pensões precárias, frequentados por prostitutas, *strippers*, mendigos e até mesmo por homens com alguma deficiência física, como a ausência de membros inferiores ou superiores no corpo, como em uma das cenas descritas no terceiro bloco narrativo, na qual o homem sem o movimento das pernas pede a outro que leia a carta de sua mãe para, em seguida, locomover-se com uso de um skate.

O homem sem o movimento das pernas, que perambula pela Boca do Lixo em seu skate.

Referências a pessoas com alguma deficiência física ou mesmo a anões eram muito comuns nos noticiários do *NP* e frequentemente chamavam a atenção para determinada característica física, mais que para o crime cometido ou fato relacionado à pessoa (estes, muitas vezes fictícios ou banais).

Notícias fantasiosas ou irrelevantes envolvendo deficiente físico e anão.[316]

[316] 1ª fig.: Doença transforma ferroviário em anão. **Notícias Populares**, São Paulo, 19 jan. 1981. 2ª fig.: Roubou relógio do cego. **Notícias Populares**, São Paulo, 01 ago. 1979.

Uma das características deste tipo de jornalismo, o de sensações, é, portanto, a veiculação de notícias relacionadas ao imaginário, ao extraordinário, ao excepcional. Marialva Barbosa apresenta ecos desta configuração jornalística na herança de uma literatura popular existente na Europa desde o século XVI, que falava de crimes violentos, mortes suspeitas, milagres, ou de tudo que fugia à ordem, definindo-se pelos parâmetros da anormalidade:

> Esse tipo de jornalismo pode ser caracterizado como de sensações também porque estabelece como central a construção de narrativa de mitos, figurações, representações de uma literatura que subsiste há séculos. Uma literatura que falava de crimes violentos, mortes suspeitas, milagres, ou seja, de tudo o que fugia à ordem, instaurando um modelo de anormalidade. Mas uma anormalidade baseada na presunção de uma normalidade também sensorial. Há, portanto, permanências de um imaginário da longa duração que faz com que os conteúdos dessa mídia ainda reproduzam mitos de um passado imemorial.[317]

Tal representação mítica da anormalidade, que guiava a construção, invenção ou reelaboração de notícias veiculadas pelo jornal, salientava o caráter de excentricidade dos acontecimentos, mesmo que advindos de uma dada realidade, remodelados sob um formato quase ficcional, com ênfase no crime, na promiscuidade e nos desvios de padrão. Tão marginal, portanto, quanto os indivíduos protagonistas dos eventos noticiados, era o próprio estatuto do jornal, cuja trajetória caminhou à margem dos preceitos jornalísticos considerados sérios ou respeitáveis. A inserção do jornal *Notícias Populares* no filme *Aopção*, representaria, portanto, uma espécie de inserção da ficção na ficção. Porém, esta primeira ficção, a do *NP*, reelaborada a partir de elementos do meio social, é ressignificada quando transposta ao filme. Enquanto a primeira explorava a imagem e a morte de indivíduos marginalizados, com vistas à rentabilidade da tiragem diária de exemplares, o tom quase lírico e desolador sob o qual tais reportagens aparecem na diegese, transforma o sensacionalismo do periódico em tragédia. Ao transpor o destino de personagens reais para dentro das telas, por meio da crueldade de suas histórias, Candeias parece querer mostrar para suas personagens e para nós espectadores, o lado frio e lastimável desta vida de misérias e privações.

Rosane Kaminski, em artigo[318] sobre a obra *Ressurreição*, curta-metragem realizado pelo cineasta Arthur Omar e lançado em 1988, menciona a ideia de gesto criativo, ao tratar da ressignificação proposta pelo diretor, ao utilizar-se de imagens de corpos de indivíduos assassinados brutalmente, retiradas de arquivos de jornais e montadas em um filme de caráter

---

[317] BARBOSA, *Op. Cit.*, p. 217.

[318] KAMINSKI, Rosane. **Emoção e violência em Ressureição** (Arthur Omar, 1988). In: MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M. (orgs.). O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais. São Paulo: Intermeios [no prelo]

experimental. Segundo a autora, "ao ser elaborado a partir da seleção e montagem de fotografias, cujos destinos seriam os jornais que transformam a brutalidade em espetáculo, o filme lida com vestígios de tortura, das chacinas e assassinatos, ou seja, a violência cotidiana do universo dos ditos 'marginais".[319] Trazendo este universo marginal de tortura e chacinas para uma montagem cinematográfica, que tem como trilha sonora "dois hinos religiosos cantados à capela por Carmem Costa e Agnaldo Timóteo"[320], o gesto criativo de Arthur Omar transforma a percepção e o olhar sobre estes cadáveres, cujos corpos seriam explorados espetacularmente pelos jornais, ressignificando tais imagens e atribuindo-lhes novos sentidos. Da mesma forma, Candeias subverte o espetáculo exposto no *NP* e atribui-lhe caráter trágico, ao apresentar a ideia de iminência da morte violenta para as personagens do filme e (por que não?) para tantas outras personagens reais.

Traço marcante dessa ressignificação, deste gesto criativo que transfigura a realidade dentro da ficção, é a forma como o filme se encerra, conforme já descrito: duas garis (saliento aqui o fato de serem mulheres) observam uma reportagem com o assassinato de uma das personagens. Ao lerem a notícia do crime, porém, jogam o jornal na lixeira e continuam seu trabalho. A morte alheia jogada ao lixo acentua o caráter de vulnerabilidade e de superfluidade daquelas que se tornaram somente mais um número nos índices de violência, bem como mais um número da tiragem diária do *NP*.

Na última cena do filme, garis jogam no lixo a notícia do assassinato de uma das personagens.

Essa ideia de descarte transmitida na cena final, por sua vez, tem correspondência com os termos utilizados sobre as mulheres do *NP*: prostitutas tidas como mercadorias e pedaços de carne utilizados e descartados, seja pelos clientes, seja pelos assassinos aos quais estão expostas, que as jogam como lixo em lugares abandonados ou na beira de rios, geralmente nuas. Portanto, este universo marginal descrito pelo jornal com o objetivo de lucro por meio da exploração dos

[319] *Ibidem*, p. 6.
[320] *Ibidem*, p. 6.

corpos – seja esta a partir da exposição das "máquinas do *NP*", pelas denúncias de promiscuidade, prostituição ou pelos próprios crimes – alia-se numa espécie de continuidade ao universo marginal fragmentado, apartado e transitório de *Aopção*. Ambos universos imaginários, um parece emprestar ao outro a sugestão de uma atmosfera cinzenta (num paralelo entre o preto e branco do jornal e do filme) de um submundo que subsiste por entre as frestas de um mundo "civilizado". Mundos nos quais a lógica dos espaços age de forma a encerrar os marginais em lugares decadentes e a lógica do tempo age de forma a tornar notícia quase imediata o insucesso de indivíduos sem passado – pois não há informações extras nas reportagens, mas apenas aquelas que servem ao aumento das tiragens. Supérfluas e flutuantes, as mulheres do *NP* e as de *Aopção* encarnam indivíduos sem identidade, moldadas por adjetivos que as identificam como coisas ou produtos de consumo, denominadas por apelidos que as ligam a indivíduos marginalizados de forma genérica e não a si mesmas (sapatas, mundanas, adúlteras, loucas). A presença do jornal no filme delineia, conforme a introdução deste subtítulo define, um *horizonte macabro* para as mulheres desta ficção, pois, fictícias ou reais, ambas se veem diante da iminência da morte violenta como única possibilidade.

Cabe-nos aqui, por fim, a reflexão do papel da mídia na instituição desta marginalidade, moldada, espetacularizada e explorada pelos jornais, sejam eles os de caráter sensacionalista ou não. A partir das análises aqui apresentadas, bem como das delineadas ao longo de todo o texto, pode-se notar a influência da mídia na elaboração da imagem do bandido e na consequente apropriação e ressignificação desta imagem por determinados artistas, a partir do material midiático, seja direta ou indiretamente, como no caso de Hélio Oiticica, Candeias ou Sganzerla. O estigma e a distinção dos marginais, operados pelas notícias de jornais aqui analisadas, desde as discussões sobre o desfavelamento, até o protagonismo dos marginais no universo de crimes apresentado pelo *NP*, foram tanto construídos pela própria mídia, quanto realimentados pela sociedade, a partir desta. Desse modo, a mídia impressa perpassa a identificação e o julgamento dos indivíduos marginais no contexto social, a difusão da ideia de violência associada à marginalidade, bem como a própria distinção dos responsáveis pela ressignificação desse processo, os artistas marginais, estigmatizando-os ou mitificando-os a partir de pressupostos ligados à marginalidade e rebeldia. A imprensa, utilizada por Candeias e outros artistas em suas obras, tornou-se, por fim, objeto de crítica de sua própria performance, ao ter seu discurso questionado por meio da ironia, do deboche ou da inversão de seu teor sensacionalista através do uso desta mesma como obra de arte, fornecendo, paradoxalmente, material capaz de fomentar a discussão de sua própria ficcionalidade.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer das análises apresentadas nesta pesquisa, mencionei de forma recorrente o termo "sociabilidade burguesa", para me referir a uma determinada ideia de sociabilidade que não seria compartilhada pelos indivíduos marginais. Em contraposição a esta ideia, porém, há uma lacuna não muito fácil de se preencher, pois as relações de sociabilidade em seu sentido mais primário, pressupõem, ainda assim, a existência de uma rede comunitária de apoio que constitui um "sistema de regras que ligam diretamente os membros de um grupo a partir de seu pertencimento familiar, da vizinhança, do trabalho e que tecem redes de interdependência sem a mediação de instituições específicas."[321] Tal rede mínima de apoio, chamada por Castel de *sociabilidade primária*, diferencia-se de uma ideia de sociabilidade marginal pois a ela estão associados vínculos que promovem a reprodução da existência social, por meio da tradição e costumes. Para o autor, a sociabilidade primária constitui-se no último elo de um indivíduo perante o grupo antes de sua desfiliação, pois, quando ausentes as proteções institucionais, os laços comunitários, quando fortes, podem remediar um desequilíbrio temporário provocado por demissões, abandonos ou rejeições. Sob esse regime, a precariedade da existência provocada pela pobreza não rompe necessariamente o pertencimento comunitário, que se constitui de forma independente, pressupondo certa estabilidade. Ao desestruturar-se, porém, a sociabilidade primária não mais suporta os indivíduos desviantes, inválidos, vagabundos, ou até mendigos válidos, restando cada um à sua própria sorte.

Mas então o que constituiria uma sociabilidade marginal, se o pressuposto do vínculo de amparo mútuo relaciona-se diretamente com a ideia de sociabilidade e a marginalidade constitui-se quase que essencialmente na perda de vínculos e no não pertencimento? Superadas as formas de organização social pré-modernas (ligadas a esta ideia de sociabilidade primária), uma outra rede, agora regida pelo Estado, seria estabelecida pela normatividade imposta pela sociedade salarial, cujas regras delimitam as ações e estabelecem sanções àqueles que nelas não se adequam. Conforme debatido no decorrer da tese, essa normatividade pressupõe a existência dos que estão à margem na forma de uma "não-existência" de fato, uma vez que, sob esta configuração, existir significa ser socialmente produtivo e usufruir, em contrapartida, da proteção promovida pelo Estado. Uma sociabilidade marginal, portanto, partindo-se dos conceitos elaborados por Castel, constituir-se-ia num paradoxo, à medida que a marginalidade extrema se dá como grau máximo da desfiliação que, por sua vez, decorre da total ausência de

[321] CASTEL, *Op. Cit.*, 2015, p. 48.

vínculos sociais sólidos que garantiriam ao indivíduo o mínimo de proteção e cuidado. Ainda assim, acredito ser possível se falar em um tipo de sociabilidade marginal que, nesse caso, se constituiria por uma busca constante pelo reestabelecimento das relações e elos sociais perdidos e pelo compartilhamento dessa busca, entre os marginais. Uma vez que, "em sentido estrito, a figura do vagabundo só pode aparecer em um mundo estruturado do qual se desatrelou"[322], sua "não-existência" é pressuposta, portanto, pelo que o faz existir como tal. A sociabilidade marginal dar-se-ia, em última instância, no compadecimento de *um*, pela ausência de sociabilidade do *outro* e vice-e-versa, mesmo que este *um* nada possa fazer para modificar a ausência de vínculos da qual ambos participam. Diante da falta de se compartilhar algo, a sociabilidade marginal seria derivada, portanto, de um compartilhamento do *sentimento de ausência*, uma espécie de identificação pelo que não se tem, por parte de quem não tem.

Enquanto a sociabilidade burguesa exige, dos indivíduos que dela compartilham, o encaixe em determinadas normas e condutas, pressupondo também certa estabilidade, traduzida, inclusive, numa imobilidade geográfica, a sociabilidade marginal dar-se-ia justamente diante do inesperado, inconstante, à procura de um equilíbrio no caos. Deslocados do espaço ao qual não pertencem, os marginais, a todo momento rearranjam suas relações, à medida que suas andanças sem rumo não os levam à resolução de sua nulidade. Ao compartilharem o caos e o sentimento de não pertencimento, de certa forma, compartilham um entendimento do significado do não-ser, de ser *o outro*, o moribundo, o *outsider*, o marginal.

No âmbito da imagem, nas obras aqui analisadas, tal sociabilidade nula experimentada pelos marginais se dá, conforme pretendi demonstrar, por meio da composição de uma *imagem marginal*. Ao propor a experimentação de um ambiente apartado ou ao compor um universo imagético regido por outra lógica de tempo e espaço (fluidos), Candeias, de certo modo, apresenta possiblidades de se pensar essa sociabilidade marginal, cuja existência baseia-se em sua não concretização. Compostos por paradoxos, os universos criados por ele em suas narrativas propõem o caos como lógica, a feiura como beleza, a sociabilidade na marginalidade. Inseridos nesses universos, seus personagens não reagem de forma convencional, nem são utilizados recursos narrativos naturalistas para expressar suas (não-)reações, sendo estes substituídos por grunhidos de animais (no lugar de falas de pessoas), pela desorganização do espaço e da noção de tempo (no lugar de uma configuração geográfica ordenada), pela sobrevivência após a morte, daqueles que não existem, mas apenas subsistem. Nesse sentido, o teor realista referido aqui sob a forma de um *realismo marginal*, possui duplo sentido: no

[322] *Ibidem*, p. 56.

sentido do que é real para os marginais (e não é para nós, pertencentes a uma sociabilidade burguesa) e no sentido propriamente da imagem, ao construir "um mundo imaginário que produz um forte efeito de real, mas procura também, e contraditoriamente, recuperar uma certa capacidade de idealidade para dizer alguma coisa sobre o real, e não apenas sobre a realidade momentânea..."[323] Esse universo proposto que produz "forte efeito de real", por meio das imagens que apresenta e das situações que compõe, é desajustado pela montagem, rearranjado de forma a produzir um efeito de real não compartilhado por nós, mas sim, pelos marginais. A resignação diante da sujeição e do abuso, a aceitação da miséria como condição máxima de existência, a exposição à violência, a ausência de perspectivas ou expectativas, a utilização de outra lógica na tomada de decisões, que não desencadeia ações efetivas de mudança, são todos sentimentos compartilhados pelos marginais e que compõem tal sociabilidade às avessas, elaborada pela *imagem marginal* que supõe um realismo particularmente deslocado de nossa noção burguesa de realidade. É de uma inversão de parâmetros, portanto, que se opera a *imagem marginal* de Candeias, apresentando, por sua vez, uma possibilidade de sociabilidade vivida pelos marginais ao compartilharem o sentimento de *não-ser* e não pertencer, que pode aqui ser também associado ao *homo sacer* de Agamben, cuja sobrevivência está relacionada à ausência, à nulidade, à exceção.

Ao propor esse rearranjo estético para subverter as noções de realidade, Candeias cria um mundo marginal imagético que pode não corresponder diretamente a uma determinada realidade da marginalidade, mas propõe, ainda assim, um paralelo poético dessa realidade, por meio da imagem. Os (não)limites geográficos, o ir e vir constante de seus personagens, a procura de respostas ou rumos, no campo ou na cidade, transcendem, por sua vez, a própria lógica de se procurar um sentido, diante de uma realidade, a dos marginais, que não apresenta sentido em si. Desse modo, a marginalidade como conteúdo político na obra de Candeias se dá pela inversão na forma de se pensar possíveis soluções para o que não é solucionável, enquanto não se modificarem as relações sociais que produzem os *outsiders*. Diante da impossibilidade da resolução da pobreza, os marginais de Candeias apresentam adaptações de vivência e sociabilidade no caos, ao compartilharem e oferecerem banquetes de restos de comida, ao habitarem escombros abandonados, aproveitando-se do resquício de conforto de móveis sucateados, ao viverem o amor romântico na sujeição, ou na prostituição, ao perambularem sem rumo em busca da própria identidade.

---

[323] AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2013, p. 253.

A ironia, o *nonsense*, a total desorganização das narrativas e a confusão entre ficção e realidade, presentes nos filmes marginais, apresentaram-se como formas de subversão estética de representação daquela realidade igualmente incompreensível. Universos diegéticos caóticos, com personagens cujas atitudes são também ausentes de sentido, foram formas irônicas de se compor tal realidade. Uma formulação um pouco diferente foi elaborada por Candeias, com sua *imagem marginal*, pois os mecanismos estéticos utilizados para apresentar uma total ausência de sentido, que foram utilizados pela geração marginal em suas obras, ajudaram aqui a compor uma espécie de realidade paralela, que aparenta ser bastante compreensível pelos marginais, apesar de incompreensível para nós. Neste limiar, o verossímil e o inverossímil expandem seus limites, pois aquilo que se mostra inverossímil para nós, pode ser a realidade para outros. Candeias, com isso, realiza um esforço construtivo, no sentido de elaboração da linguagem, para apresentar e significar algo que não tem uma forma pré-definida ou clara, valorizando a potência política e criativa da linguagem imagética.

As rosas da estrada ou a rosa das margens representam, portanto, paralelos de beleza na marginalidade, para lembrar-nos das particularidades da beleza e da poesia do que não seria, a princípio, nem belo, nem poético, aos nossos olhos. Desse modo, Candeias, com sua *imagem marginal*, transforma o feio em belo, à medida que apresenta a feiura como única possibilidade de beleza para alguns.

# FONTES

## Jornais

ALMEIDA, Miguel de. Um cineasta com os olhos nas ruas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 dez. 1981, p. 54.

_____. Flagrantes de uma estética bizarra. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 01 jun. 1984, Ilustrada, p. 46.

CARVALHO, Bernardo. Nos tempos do bangue-bangue. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 jul. 1987, Ilustrada, p. 25.

FOMM, Joana. O caso Zézero. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 abr. 1977, p. 15.

Polícia impede construção de barracos na favela do Vergueiro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 jul. 1965, 1° Caderno, p. 9.

São Paulo tem 50 favelas e a maior é a do Vergueiro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04 jan. 1966, Ilustrada, p. 18.

Favelados ficam no Tatuapé enquanto a polícia não vem. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 mai. 1967, 1° Caderno, p. 3.

Margem para muita polêmica. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 mai. 1968, Folha da tarde, p. 7.

5% dos paulistanos moram em favelas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 jan. 1968, 1° Caderno, p. 1.

Os anos 70. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 jan. 1980, Folhetim, p. 7.

Planejamento Familiar e Crescimento Populacional. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 mar. 1980, Folhetim, p. 6.

BIÁFORA, Rubem. Pasolini brasileiro. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 05 fev. 1967. In: FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016, p. 41.

_____. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17/02/67. In: FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016, p. 42.

MOTTA, Carlos M. Filme demonstra a força do diretor. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 29 ago. 1971.

RAMOS, Luciano. Candeias faz filme de ação. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 fev. 1969.
Duas ideias para eliminar favelas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 10 set. 1968, p. 16.

MOV congela outra favela. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 10 nov. 1970, p. 24.

VERGINAUD, Luís. Um western em Mato Grosso. **O Globo**, Rio de Janeiro, 10 fev. 1969.

RODRIGUES, Jaime. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 02 fev. 1968. In: FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016, p. 43.

VIANA, Antônio Moniz. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 18 abr. 1968. FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016, p. 44.

RAMOS, Luciano. Entre o elogio e a denúncia, Candeias ficou com a ironia. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 07 ago. 1974.

CASTRO, Nelson de. Escravidão branca é incontrolável em SP. **Notícias Populares**, São Paulo, 04 abr. 1980, p. 7.

MARTINS, Aparecida Maria. Rainha do strip-tease mata rufião em S. Paulo. **Notícias Populares**, São Paulo, 20 mai. 1980, p. 7.

PAVONE, Antonio Paulo. Promiscuidade e sujeira, uma rotina no Século XX. **Notícias Populares**, São Paulo, 21 set. 1979, p. 3.

Matou esposa com tiro de piedade. **Notícias Populares**, São Paulo, 23 set. 1979.

Estrangulada morena do biquini vermelho. **Notícias Populares**, São Paulo, 16 dez. 1979.

Prisão de 40 rufiões abala a Boca do Lixo. **Notícias Populares**, São Paulo, 09 out. 1979.

Prostituição em SP tem vários caminhos. **Notícias Populares**, São Paulo, 16 out. 1979, p. 10.

Roubou relógio do cego. **Notícias Populares**, São Paulo, 01 ago. 1979.

Violentada e amarrada nua de madrugada. **Notícias Populares**, São Paulo, 06 jun. 1980.

Estrangulou esposa e incendiou cadáver. **Notícias Populares**, São Paulo, 21 jan. 1980.

Deu a mulher para ser violentada por 4 bandidos. **Notícias Populares**, São Paulo, 09 jul. 1980.

Violentou mais de 100 mulheres em SP. **Notícias Populares**, São Paulo, 25 mai. 1980.

Esquartejou a mulher e fugiu com a cabeça. **Notícias Populares**, São Paulo, 29 dez. 1980.

Mulher era obrigada a ter 60 homens por dia. **Notícias Populares**, São Paulo, 11 jul. 1980.

500 mil mundanas na exploração do sexo em S. Paulo. **Notícias Populares**, São Paulo, 03 abr. 1980.

Estrangulado e jogado no lixo. **Notícias Populares**, São Paulo, 19 jun. 1980.

Depósito de carros é refúgio de marginais. **Notícias Populares**, São Paulo, 18 jan. 1980, p. 3.

Asfixiada nua nas margens da estrada SP-425. **Notícias Populares**, São Paulo, 23 mar. 1980.

Assassinou mundana e morreu do coração. **Notícias Populares**, São Paulo, 13 fev. 1980.

Mundana apunhala irmã de 15 anos. **Notícias Populares**, São Paulo, 01 jun. 1980.

Doença transforma ferroviário em anão. **Notícias Populares**, São Paulo, 19 jan. 1981.

Estrangulou e violentou 11 mulheres. **Notícias Populares**, São Paulo, 23 jan. 1981.

**Filmes**

TAMBAÚ, Cidade dos milagres. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: R. P. Diberio, 1955. 1 filme (14 min), P&B, 16mm.

A MARGEM. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo, 1967. 1 filme (96 min), P&B, 35mm.

MEU NOME é Tonho. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: Produções Cinematográficas Ibéria, 1969. 1 filme (95 min), P&B, 35mm.

A HERANÇA. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: Long Filmes Produções Cinematográficas, 1971. 1 filme (90 min), P&B, 35mm.

CAÇADA sangrenta. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: Dacar Produções Cinematográficas, 1974. 1 filme (90 min), Cor, 35mm.

ZÉZERO. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo,1974. 1 filme (31 min), P&B, 35mm.

O CANDINHO. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo, 1976. 1 filme (33 min), P&B, 35mm.

AOPÇÃO, ou as rosas da estrada. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: Prosul Produções Cinematográficas, Secretaria de Estado da Cultura do Governo de São Paulo e Embrafilme, 1981. 1 filme (87 min), P&B, 35mm.

MANELÃO, o caçador de orelhas. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: Candeias Produções Cinematográficas, Secretaria de Estado da Cultura do Governo de São Paulo e Embrafilme, 1982. 1 filme (81 min), Cor, 35mm.

A FREIRA e a tortura. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: Dacar Produções Cinematográficas, 1983. 1 filme (85 min), Cor, 35mm.

AS BELLAS da Billings. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: Candeias Produções Cinematográficas, Secretaria de Estado da Cultura do Governo de São Paulo e Embrafilme, 1987. 1 filme (90 min), Cor, 35mm.

O VIGILANTE. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: Candeias Produções Cinematográficas, Secretaria de Estado da Cultura do Governo de São Paulo, 1992. 1 filme (77 min), Cor, 35mm.

A VISITA do velho senhor. Direção: Ozualdo Candeias. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1976. 1 filme (13 min), P&B, 35mm.

SENHOR Pauer. Direção: Ozualdo Candeias. Curitiba: Cinemateca Guido Viaro, 1988. 1 filme (15 min), Cor, 35mm.

**Outros**

AUTRAN, Arthur. **Os descaminhos do cinema**. Observação para uma trajetória do cinema marginal. Paupéria Revista de Cinema, São Paulo, Ano 1, nº 1, ago. 1991, p. 21.

VIEIRA, João Luiz. Horizonte Perdido. **Caderno de Crítica**, Rio de Janeiro, nº1, maio de 1986, pp. 37-38. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Heco Produções, 2002, p. 101.

Cinema em crise. **Ensaio/CAASO**, São Carlos, USP, 1971.

OITICICA, Hélio. O herói anti-herói e o anti-herói anônimo. **Sopro**, nº45, fev./2011, p.14.

Entrevista concedida por Ozualdo Candeias a Valêncio Xavier, sem data. Documento pertencente ao Acervo de Pesquisa da Cinemateca de Curitiba.

Diário Oficial do Estado de São Paulo, 05 set. 1967, p. 41-45.

CURY, Antônio Alves. As rosas da estrada. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, v. XV, nº 40, ago/out 1982, p. 82.

# REFERÊNCIAS


AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

_____. **A Comunidade que vem.** Lisboa: Presença, 1993.

_____. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Heco Produções, 2002.

ANGELO, Vitor. Zézero. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Heco Produções, 2002.

ARAÚJO, Inácio. No meio da tempestade. In: PUPPO, Eugênio (Org.). **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras**. Filmes produzidos nos anos 60 e 70. São Paulo: Heco Produções, 2004.

ARENDT, Hanna. **Origens do Totalitarismo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

_____. **Sobre a Violência**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2013.

AUTRAN, Arthur. A margem. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Heco Produções, 2002.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa. Brasil – 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BERLATTO, Odir. A construção da identidade social. **Revista do Curso de Direito da FSG**, Caxias do Sul, ano 3, nº 5, p. 141-151, jan./jun. 2009.

BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema marginal? In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Heco Produções, 2002.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e narrativa ficcional.** São Paulo: Senac, 2005.

BRANIGAN, Edward. O plano-ponto-de-vista. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema.** Documentário e narratividade ficcional. Volume II. São Paulo: Senac, 2005.

BRUM, Mario Sergio. Ditadura Civil-Militar e favelas: estigma e restrições ao debate sobre a cidade (1969 a 1973). **Cadernos Metrópole**, São Paulo, vol. 14, nº 28, p. 357-379, jul/dez 2012.
CAMPOS JR, Celso de; MOREIRA, Denis; LEPIANI, Giancarlo; LIMA, Maik Rene. **Nada mais que a verdade. A extraordinária história do jornal Notícias Populares**. São Paulo: Carrenho Editorial, 2002.

CARRETEIRO, Teresa Cristina. A doença como projeto. Uma contribuição à análise de formas de afiliações e desafiliações sociais. In: SAWAIA, Bader (Org.). **As artimanhas da exclusão**. Petrópolis, Editora Vozes, 2001.

CARDOSO DOS SANTOS, Everton Correa; SILVA, Natan Fernandes. **Origem e desenvolvimento da crença no limbo**. Hermenêutica, Cachoeira, BA, vol. 16, nº 2, p. 45-67, 2º Semestre de 2016.

CASTEL, Robert. **As metamorfoses da questão social. Uma crônica do salário**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

_____. As armadilhas da exclusão. In: CASTEL; WANDERLEY; PAUGAM; BELFIORE-WANDERLEY. **Desigualdade e a questão social.** São Paulo: Editora PUC, 2013.

COELHO, Edmundo Campos. A criminalização da marginalidade e a marginalização da criminalidade. In: COELHO, Edmundo Campos. **A Oficina do Diabo e outros estudos sobre criminalidade**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

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

CUCHE, Dennis. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo. Cinema II**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes**. Buenos Aires: Manantial, 2014.

ELIAS, Norbert. **A Solidão dos Moribundos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **O processo civilizador**. Vol. 2. A formação do Estado e Civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2013.

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

FIGUEIREDO, Luciano (Org.). **Lygia Clark, Hélio Oiticica. Cartas. 1964-1974**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

FOUCAULT Michel. **Em defesa da sociedade**. Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar da cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

FRÚGOLI JR, Heitor. **Centralidade em São Paulo. Trajetórias, conflitos e negociações na metrópole**. São Paulo: Cortez/Edusp, 2000.

GAMO, Alessandro Constantino. **Aves sem rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias.** 99p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Multimeios/Instituto de Artes/UNICAMP. Campinas, 2000.

_____. Tambaú, cidade dos milagres. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Heco Produções, 2002.

_____. As bellas da Billings. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Heco Produções, 2002.

_____. A visita do velho senhor. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Heco Produções, 2002.

_____. Senhor Pauer. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Heco Produções, 2002.

GARDNIER, Ruy. Manelão, o caçador de orelhas. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Heco Produções, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

HEFFNER, Hernani. A freira e a tortura. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Heco Produções, 2002.

HOBSBAWM, Eric. **Bandidos**. São Paulo: Paz & Terra, 2015.

JOANIDES, Hiroito de Moraes. **Boca do Lixo**. São Paulo: Edições Populares, 1977.

KAMINSKI, Rosane. **Arte e imprensa: cenas da violência no Brasil.** (2019, no prelo).

KAMINSKI, Rosane. Emoção e violência em Ressureição (Arthur Omar, 1988). In: MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M. (orgs.). **O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais**. São Paulo: Intermeios [no prelo].

KANT, Immanuel. **Doutrina do Direito**. São Paulo: Ícone, 2013.

KLEIN, Herbert S.; LUNA, Francisco Vidal. População e Sociedade. In: REIS, Daniel Aarão (Coord.). **Modernização, ditadura e democracia: 1964-2010**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2014.

KOWARICK, Lúcio. **A espoliação urbana**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979; KOWARICK, Lúcio. **Escritos urbanos**. São Paulo: Editora 34, 2000.

LARA, Fernão Lopez Ginez de. **Modernização e desenvolvimentismo: formação das primeiras favelas de São Paulo e a favela do Vergueiro**. 361p. Dissertação de Mestrado –

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/Departamento de Geografia/Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

LIMA, Marisa Alvarez. **Marginália. Arte e cultura na idade da pedrada**. São Paulo: Aeroplano, 2002.
LOEB, Angela Varela. Os Bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica. **ARS**, São Paulo, vol.9, nº.17, 2011.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Violência e Saúde**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.

MISSE, Michel. **Malandros, marginais e vagabundos e a acumulação social da violência no Rio de Janeiro.** 1999. Tese (Doutorado em Ciências Humanas: Sociologia). Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro.

NAPOLITANO, Marcos. **A arte engajada e seus públicos (1955/1968)**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Nº 28, 2001.

NOVAES, Adauto. Sobre tempo e história. In.: NOVAES, Adauto (Org.) **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade. Os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas: Papirus, 2000.

PAUGAM, Serge. O homem socialmente desqualificado. In: CASTEL, Robert; WANDERLEY, Luiz Eduardo W.; PAUGAM, Serge; BELFIORE-WANDERLEY, Mariangela. **Desigualdade e a questão social.** São Paulo: Editora PUC, 2013.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 200-212, 1992.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968/1973)**. A representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Cinema novo/Cinema marginal, entre curtição e exasperação. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila. (Orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**. Vol. 2. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

REIS, Moura. **Ozualdo Candeias. Pedras e sonhos no Cineboca.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

RODRIGUES, João Carlos. A herança. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Heco Produções, 2002.

_____. O Candinho. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Heco Produções, 2002.

_____. Aopção ou as rosas da estrada. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Heco Produções, 2002.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica**. **Qual é o parangolé? E outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TANAKA, Marta Maria Soban. M.U.D. A vivência da realidade e a prática do fazer: Movimento Universitário de Desfavelamento. **Cadernos de Pesquisa do LAP**, n° 6. Universidade de São Paulo/Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1995.

TASCHNER, Suzana Pasternak. Favelas em São Paulo – censos, consensos e contra-sensos. **Cadernos Metrópole**, n° 5, 10-27, 2001.

TELES, Angela Aparecida. **Cinema e cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92).** 236p. Tese de Doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em História/PUC São Paulo. São Paulo, 2006.

TOSI, Juliano. Meu nome é Tonho. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Heco Produções, 2002.

_____. Caçada sangrenta. In: ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Heco Produções, 2002.

UCHÔA, Fábio Raddi. **Cidade e deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias**. 250p. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Comunicação/Escola de Comunicação e Artes/USP. São Paulo, 2008.

_____. **Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967 a 1983).** 166p. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Comunicação/Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

_____. Traços da perambulação no Cinema Marginal. **ALCEU**, vol. 17, n° 33, p. 157-174, jul./dez. 2016.

WANDERLEY, Mariangela Belfiori. Refletindo sobre a noção de exclusão. In: SAWAIA, Bader (Org.). **As artimanhas da exclusão**. Petrópolis, Editora Vozes, 2001.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz & Terra, 2001.

_____. O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90. In: PUPPO, Eugênio (Org.). **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras**. Filmes produzidos nos anos 60 e 70. São Paulo: Heco Produções, 2004.

XAVIER, _____. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VÊRAS, Maura Pardini Bicudo. Exclusão social – um problema de 500 anos. In: SAWAIA, Bader (Org.). **As artimanhas da exclusão**. Petrópolis, Editora Vozes, 2001.