

## ***A margem ou a violência estético-política dos corpos no cinema de Ozualdo Candeias***

Rodrigo Cazes Costa

### **O Brasil de 1967 – O que é ser um marginal?**

Em 1967 o cinema brasileiro, na chave que podemos chamar de “cinema moderno”,<sup>1</sup> vivia um impasse. O Cinema Novo não havia conseguido sucesso em sua proposta de esclarecer o pensamento da classe proletária brasileira através do cinema.<sup>2</sup> Sua inspiração temática e legitimadora do projeto de trabalho estético e político, a literatura modernista dos anos 30-50, parecia já não mais dar conta desse projeto de construção de uma nova nação, que se mostrava paralisado pela chegada do regime militar. Em meio a esse impasse estético e político, era preciso encontrar novos rumos para o pensamento da estética cinematográfica e da cinematografia brasileiras, pelo menos em relação àqueles setores mais ligados às questões do modernismo. O modernismo, no entanto, deve ser problematizado

pela própria noção de que existe mais de uma modernidade (e de que o modernismo pode, e deveria, ser um termo empregado no plural), noção que somente apareceu quando o moderno perdeu a condição de dominante cultural (...) Tornou-se possível pensar dessa forma a partir, entre outras coisas (...) da presença cada vez maior de grupos sociais e culturas marginais nas instituições de arte, na literatura e na academia.<sup>3</sup>

A questão do modernismo, ou modernismos, também é o fundamento dos cinemas novos europeus e de toda uma série de correntes críticas,<sup>4</sup> anteriores ou até mesmo posteriores, a esses cinemas novos, ou modernos. De maneira transversal, tal corte ocorreu em São Paulo, de onde vieram novas ideias sobre como arejar o cinema brasileiro. Ideias que desprezavam a herança de certo modernismo, bastante influenciado por um

modo de pensar iluminista, que pautava a estética da maior parte dos cineastas do Cinema Novo. Estética que já era mais ligada a uma ideia de sonho, mesmo que fossem sonhos corrosivos.<sup>5</sup>

Essa distância estética entre os cinemas produzidos em São Paulo e no Rio de Janeiro, durante os anos 60, tem a ver com o espanto que provocou *A margem* ao ser lançado. O panorama do cinema paulista no final dessa década estava concentrado num lugar físico conhecido como Boca do Lixo. Região central da cidade de São Paulo, o local reunia várias empresas produtoras de cinema, inicialmente em virtude da proximidade com a antiga rodoviária, estratégica e fundamental para o escoamento dessa produção de filmes para o interior de São Paulo e outros estados. No final dos anos 60 o panorama do cinema em São Paulo também contava com uma escola, a São Luiz, na qual Luiz Sérgio Person deu aulas, e estudaram Carlos Reichenbach, João Callegaro, Carlos Ebert, Ana Carolina e outros mais ou menos ligados ao cinema da Boca do Lixo e ao Cinema Marginal. Assim se deu, na esfera paulistana dessa época, a confluência entre os saberes “erudito” e “popular”:

Por volta de 1967-1968 ‘Soberano’, um bar localizado à Rua do Triunfo, no. 145, a principal artéria da Boca do Lixo, começa a receber estudantes, cinéfilos (cineclubistas), jornalistas, profissionais e candidatos a profissionais, interessados em discutir e realizar cinema (...) Era um pessoal jovem, disposto a “fazer cinema” com a perspectiva de convivência com o mercado e, como bons enteados rebeldes, de “ruptura com a linguagem *européia e elitista*”<sup>6</sup> do Cinema Novo”.<sup>7</sup>

Esse grupo não postulava as diretrizes que postulavam os cineastas do Cinema Novo, ainda que alguns de seus diretores realizassem filmes mais sintonizados com uma estética não convencional, como no caso de Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla e João Callegaro, por exemplo. Outros cineastas desse grupo já preferiram um caminho diretamente ligado ao cinema popular. O dado que me interessa, porém, é que não havia, por parte do primeiro grupo, que realizava um tipo de arte mais “experimental”, nenhum desprezo por um cinema que buscasse a comunicação com o público, desde que essa comunicação viesse acompanhada de apuro na utilização do repertório do cinema clássico, principalmente do cinema clássico americano.

Entre os membros do grupo “erudito” do cinema paulista (Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, João Callegaro, etc.), geralmente associado ao rótulo do Cinema Marginal, não havia de fato medo de assumir uma estética do grotesco, que unisse elementos da cultura de massas, do popular e dispositivos cinematográficos tidos como modernos, eruditos. No entanto, essa utilização do popular se processava de maneira diferente daquela objetivada pelos modernistas mais “tradicionais”. Mário de Andrade escreve o seguinte a respeito do uso de elementos populares na música erudita: “O artista só tem que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada.”<sup>8</sup> Logo, interessa para um modernista como Mário, o uso dessa base popular dentro de uma chave erudita. Conhecemos as manifestações artísticas populares de nosso país e, a partir delas, criamos uma nova cultura nacional, sem perder de vista nossas referências eruditas.<sup>9</sup> Para os cineastas do dito Cinema Marginal<sup>10</sup> a incorporação do popular se dava por outras vias. Em primeiro lugar porque não havia, como no caso dos modernistas, a preocupação com a questão do nacional na utilização do que fosse cultura popular. A preocupação era o Pop.<sup>11</sup> A fusão completa de elementos diversos sem preocupação com a divisão em arte popular e arte erudita.

É dentro desse panorama de transição que aparece *A margem*.

### **A margem – O marginal feliz**

O objeto artístico verdadeiramente crítico é aquele que traz em sua constituição esse paradoxo de mostrar mais do que pode ser visto ou do que se pode suportar ver. Ou que nos faça ver algo diferente naquilo que sempre enxergamos no cotidiano. *A margem* busca instaurar novas visões dos corpos e da cidade de São Paulo,<sup>12</sup> em sua periferia e em seu Centro, desviando-se das perspectivas totalizadoras e admitindo o grotesco sem o julgar. Fazendo ver nesse grotesco sua face insuportável, sem ser condescendente, sem paternalizar o pobre. Cena salutar do filme como ilustração desse enfoque sem romantismo da favela e do pobre é aquela em que um garoto pobre, habitante da favela da margem do rio Tietê, leva um carrinho com objetos que deve ter catado para vender. Ao ver o homem de terno (Mário Benvenuti) que circula por ali, lhe dirige uma careta. Aderindo ao grotesco, Candeias não faz apologia dele. O grotesco simplesmente existe e deve ser apresentado. E o grotesco pode atrair, apesar da repulsa inicial que nos provoca. Esse momento da atração pode ser porta de entrada para novas configurações estéticas e novas configurações de vida. Afinal, “o grotesco não foi



compreendido nem apreciado de acordo com seu valor, nem encontrou um lugar no sistema estético”.<sup>13</sup> Pode-se pensar em como o cinema opera esse grotesco, sem apelar para o grotesco que visa apenas a um efeito, efeito sem operação crítica. No caso de *A margem*, o grotesco está a serviço de um procedimento que abala por fazer oscilarem plateias “domesticadas”.

Em *A margem*, as condições materiais que Candeias e sua equipe possuíam para a realização do filme não eram as mais auspiciosas. E suas ideias sobre o que devia ser filmado, da maneira como ele desejava, também não ajudavam muito a conseguir dinheiro para realizar seu filme:

Eu sabia que ninguém ia me dar um longa de graça. Então fui juntando dinheiro, juntando gente aqui e ali, e resolvi fazer um filme do meu jeito, rompendo regras rígidas do cinema. Uma delas era: não filmar exterior sem sol. Eu filmava exterior de qualquer jeito – nublado, cinzento.<sup>14</sup>

*A margem*, então, reflete a falta de condições materiais para sua realização. O desafio, contudo, que Candeias enfrentou com sucesso foi o de transformar essa carência de condições materiais em matéria-prima criativa para seu filme. Um exemplo foi a realização de filmagens em exteriores, mesmo com os dias nublados, contrariando uma orientação técnica relativa, imagino, à questão da baixa sensibilidade dos negativos utilizados por Candeias na realização do filme.<sup>15</sup> O efeito gerado é certa asfixia do ambiente, das locações por onde perambulam os personagens do filme.

A palavra “margem” pode, inicialmente, ter duas acepções, e ambas se aplicam ao filme de Ozualdo Candeias. Posso pensar em margem como uma localização, um espaço que está situado longe do centro, em oposição a ele. Outra é a margem como trecho de terra que delimita o espaço pelo qual corre um rio. E, além do uso frequente do cenário fluvial, o que mais pode ser encontrado no filme de Candeias são personagens em permanente fluxo, permanente movimento. Esse movimento se dá, principalmente, no interior dos planos. Não é só o caso de os personagens estarem ora em um lugar e, em outro tempo dramático, já se terem deslocado para outro espaço distante. O que ocorre em *A margem* é um ininterrupto movimento dos personagens dentro dos planos. Esse fluxo me parece dado fundamental do filme, que, em conjunto com a quase ausência de diálogos, traz a ação para o nível do quase puramente físico, nível que pode ser compreendido como da superfície, de uma suposta (falsa) superficialidade.<sup>16</sup> Trata-se de

um filme constituído por séries de fluxos, primeiramente, através dos espaços vizinhos ao rio Tietê e sua favela. E, num segundo momento, pelo Centro frenético da cidade de São Paulo. Esse movimento deambulatório dos personagens será característica permanente do cinema de Ozualdo Candeias e é, para Gilles Deleuze, um dos principais elementos constituintes do que ele irá chamar de cinema da “imagem-tempo”.

Outra coisa acontece no cinema dito moderno: não algo mais bonito, mais profundo, mais verdadeiro, mas outra coisa. É que o esquema sensório-motor já não se exerce, mas também não é ultrapassado, superado. Ele se quebra por dentro. Quer dizer que as percepções e as ações não se encadeiam mais, e que os espaços já não se coordenam nem se preenchem. Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação.<sup>17</sup>

Esses personagens condenados a andar sem rumo são a configuração que a imagem cinematográfica produz de uma espécie de homem marginal, que não encontra morada definitiva em nenhum espaço fixo. Ele precisa percorrer territórios de uma cidade, como em *A margem*, de um país, ou do mundo, para poder buscar, mesmo que de maneira transitória, alguma satisfação de suas necessidades materiais, espirituais, não importa. Produto seja de um sistema econômico perverso, como o brasileiro, que obrigou o homem do campo a mudar-se em massa para os grandes centros urbanos, constituindo os núcleos de habitação precarizada chamados de favelas, ou de alguma agitação de ordem interna, da melancolia que necessita sempre de algo novo, esse homem é, ao mesmo tempo, indesejado pelo sistema produtivo e necessário a ele. Indesejado por não conseguir estabelecer produção contínua, fundamental para o capitalismo. Necessário, por estar sempre a se mover, abrindo novas perspectivas que depois serão “enquadradas” numa lógica produtiva.

O espaço é um dos elementos-chave do cinema, juntamente com o tempo. O cinema possui imenso poder de modificar relações de espaço já constituídas, se pensarmos nos limites físicos que estabelecem nosso espaço no dia a dia. Esse poder, quando utilizado por um cineasta de talento, que saiba quais espaços deseja recortar com sua câmera e como irá configurar novos espaços através desses recortes, pode produzir um real muito mais intenso do que o real que se encontra em estado bruto na natureza. Esse real passo a chamar de “real dramático do cinema”. Um real que o cineasta produz a partir de determinados procedimentos de montagem. É esse que me interessa analisar,

por ser ele um real do artifício. Na análise a se fazer de um filme, entretanto, há que procurar o quão poderoso ou interessante esse real possa vir a se constituir. É uma verdade que só existe ali, no espaço fílmico, e é tão material quanto o teclado que uso para escrever este texto. Lembra-me o que diz Youssef Ishagpour a respeito da construção dessa espécie de real pelo cineasta, ao comentar os filmes de Abbas Kiarostami: “é preciso criar uma imagem do real, não na intenção de contar uma história, mas do ponto de vista de uma poética da restituição”.<sup>18</sup>

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

O local que Candeias escolheu como locação para seu primeiro longa-metragem estará hoje, muito possivelmente, com feição diferente daquela foi mostrada por ele em 1966.<sup>19</sup> Não é apenas uma questão de modificação das características dos locais filmados por Candeias há 43 anos. Este tipo de locação, a favela, a margem, está destinado a desaparecer. Ao menos desaparecer dos olhares do Centro (ao ser filmado em *A margem*, o Centro é retratado de outra maneira, pois possui outra lógica de organização do espaço-tempo). É uma opção política que tem a ver com determinadas imagens que devem ser vistas. Ou não. Toda margem precisa ser removida, eliminada, ou, ao menos, domesticada. É justamente essa operação estratégica de eliminação e domesticação desses espaços e das pessoas que os habitam que Candeias recusa ferozmente. Sua política de resistência concretiza-se na escolha da perspectiva marginal. O que ele deseja, ao enquadrar os personagens que percorrem os espaços de seu filme, é dar a esses personagens estatuto de pessoas capazes de percorrer quaisquer caminhos sozinhas. A estratégia visual que

Candeias utiliza para esse fim é valorizar de maneira completa os corpos de seus personagens.

A maneira como Candeias trabalha esses corpos é absolutamente renovadora diante do que se fazia no cinema brasileiro então; e, vista nos dias de hoje, quando a exposição do corpo já se tornou algo trivial, ainda impressiona de maneira muito violenta. Sempre ouvimos falar que o teatro é que seria a arte do corpo, do corpo do ator. Isso é lugar-comum, o corpo no teatro, na dança, corpos muitas vezes tão perfeitos, que chegam a ser opressivos. Candeias, porém, traz essa dimensão do corpo do teatro para o cinema. Não a dimensão dos corpos perfeitos, isso não lhe interessa nesse filme. O que ele deseja é revelar corpos verdadeiros através de uma configuração de câmera e de montagem que traga esses corpos da condição de invisíveis para a condição de máxima visibilidade. O corpo de quem vive numa periferia como a favela revelada no filme deve ser mantido escondido. É um corpo que envergonha. Candeias vai para a direção oposta. Ele não tem a menor vergonha de mostrar o corpo de seus personagens. A atriz negra (Valéria Vidal) desnuda seus seios logo na primeira meia hora do filme. Ela adora seu corpo, e Candeias sabe como trazer esse corpo para a tela de cinema sem o tornar vulgar. Ele não é pudico, característica muito presente nos filmes dos cineastas do Cinema Novo desse período, talvez herança da formação universidade-classe-média que esse universo de diretores possuía.<sup>20</sup> Tampouco, porém, é banalizado; ele não deseja a pornografia. Ele deseja apenas valorizar aquele corpo pelo que ele pode ser, pelo seu potencial plástico e político.

Enxergo essa plástica do corpo de Valéria Vidal no filme como uma plástica neobarroca. É a tentativa de deslocamento do corpo de um território da domesticação, da imobilização, de puro fetiche, para uma nova significação que lhe traga possibilidade de se afirmar, mesmo que em caráter transitório, como um corpo orgulhoso de sua capacidade. É notável que seja um corpo negro a ter tamanha dose de sensualidade, uma sensualidade que não fica confinada aos limites do exotismo, no qual geralmente está inscrita a figuração desses corpos no cinema brasileiro (e, acredito, nas artes brasileiras como um todo). Em *A margem*, a personagem negra não é uma personagem **negra**, não há uma preocupação em colocá-la dentro de um discurso qualquer de afirmação dos valores da raça e da discussão da problemática do racismo (que é um dado concreto na sociedade brasileira). Existindo como um corpo de tamanha força, mesmo que seu destino seja o estranho fim de nunca mais tirar seu vestido de noiva após a morte do noivo (Benvenuti), é, também, um corpo que não tem nome próprio (como, aliás, todos os personagens do

filme). No entanto, ou justamente por isso, possui uma singularidade que centraliza a ação da primeira parte do filme e realiza uma ação libertária à frente do discurso proposto pelos programas revolucionários das esquerdas dos anos 60. Isso sem deixar de lado as questões materiais necessárias à sobrevivência, mas, ao contrário, pondo-as em destaque, já que a personagem de Valéria Vidal vive de aplicar pequenos golpes em clientes, uma espécie de prostituta independente.

Os corpos, no filme, funcionam como uma linha de fuga para qualquer espécie de aprisionamento dos sentidos pela lógica produtiva do capitalismo. Os corpos de Candeias não estão ali para produzir. Eles estão ali para ser admirados, ser gloriosos, participar do “jogo, perda, desperdício e prazer: isto é, erotismo enquanto atividade que é sempre puramente lúdica, que não é mais que uma paródia da função de reprodução, uma transgressão do útil, do diálogo ‘natural’ dos corpos.<sup>21</sup> O corpo, no cinema, é uma construção da organização de imagens que o cineasta coleta com sua câmera e vai ordenando, primeiro através da escolha do material bruto que filma, no qual ele já dá algum recorte para os corpos, determinando quais ângulos desses corpos lhe interessam. Em uma segunda etapa, esses recortes serão novamente configurados na montagem. O corpo, no cinema, é sempre uma coleção de fragmentos, de colagens, a reunião das várias informações visuais, que, organizadas pelo filme, constroem um corpo e suas ausências. A grande ausência no filme de Candeias é a do corpo da morte, que apenas “vemos” fora de quadro, supostamente “dirigindo” o barco que navega pelo rio Tietê.

A coleção de corpos que Candeias apresenta é admirável, pela maneira nova como suas presenças irrompem, maneira que, ainda nos dias de hoje, assusta e traz admiração pela ousadia do filme. Primeiramente, Candeias desloca esses corpos dos espaços em que seriam comuns suas presenças. Todos estão na beira do imundo rio Tietê, local de uma favela e de uma via expressa de automóveis, passado e presente coexistindo num espaço paradoxal. Na margem do rio surge um homem de terno e gravata (Benvenuto), figura absolutamente deslocada dessa paisagem, que é um híbrido de rural e urbano. Não sabemos de onde veio nem o que faz ali. Os personagens desse filme pouco falam. Suas ações são governadas por seus corpos. Os modos de expressão oral, que possuem em nossa cultura *status* mais elevado do que os puramente corporais, físicos, não se fazem presentes em praticamente momento algum do filme. Há a substituição de um código mais estabelecido (a palavra) por outro mais bruto, mais coisificado (a imagem). Sempre que os personagens querem dizer algo, o fazem através de seus corpos. Frases,

somente muito curtas, quase sempre em tom afirmativo, incisivo. O que é para ser comunicado não é para ser comunicado através de palavras.<sup>22</sup> Parece-me, no entanto, que ele não tem medo de enfrentar um dos maiores fantasmas do cinema, que é o uso teatral da voz. Quando os personagens de *A margem* falam, eles falam como se fossem atores de teatro. Um exemplo é a primeira fala do filme, proferida pela personagem negra: “Como é, cara, eu não estou agradando não?” É uma fala coloquial, mas proferida com um nível de artifício, de impostação de surpresa, que me soa como estratégia de artificializar o banal para dele extrair a maior força possível. E, o mais estranho, após essa fala, a mulher dá um chute no personagem engravatado e joga-o, de terno e tudo, no rio. Há uma espécie de rompimento de códigos, por intermédio dessa personagem popular, que é politicamente mais poderoso do que quase todo o cinema político militante feito antes e depois de *A margem*. Em seguida, entretanto, a mulher negra também mergulha no rio e vai, a nado, atrás do homem, como uma espécie de amante. Ele acaba por retirá-la do rio. Na alternância de planos subjetivos que o filme efetua (toda a primeira parte de *A margem*, até aproximadamente 50 minutos de duração, momento no qual morre o personagem engravatado (Benvenuto), é composta por planos subjetivos<sup>23</sup>), nos quais se alternam os olhares dos personagens, são desenvolvidos jogos de poder e sedução que fazem parte do processo de violência que o filme desencadeia.

O corpo que aparece em seguida é o da personagem negra (Vidal), juntamente com o outro casal de protagonistas do filme (Bentinho e Lucy Rangel) todos assistindo à passagem do barco pelo rio, barco que será o veículo de saída desses personagens para algum outro território, no final do filme. Dentro desse barco há uma mulher que, no entanto, não o dirige fisicamente. É um barco místico, que carrega uma mulher estranha, misteriosa, elemento que serve de choque contra um pretense realismo do filme. Daí por diante sempre será esta a tônica de *A margem*: a colocação de seus personagens, dos corpos de seus personagens, em situações que se alternam entre o misticismo, o absurdo e o peso do cotidiano.

A paisagem da margem é composta por edifícios em ruínas, abandonados, nos quais os personagens podem se entregar aos jogos, às brincadeiras sensuais, ou de qualquer ordem, sem maior sentido a não ser a própria dimensão do jogo. Logo em seguida, no entanto, a dimensão do trabalho é mostrada através de trabalhadores que carregam entulhos em carrinhos de mão, chegando até os pequenos casebres em que vive a população que habita aquele espaço. Saímos do terreno do jogo, entramos no terreno do

trabalho. Um trabalho bastante distante do que se espera ver num grande centro urbano. Mas nunca o olhar para essas pessoas miseráveis ou pobres é de pena. Até que aparece um vendedor de sorvete, fazendo a felicidade das crianças dos casebres. Vive-se ali como se vive aqui, nas regiões mais favorecidas economicamente da cidade. Interessante notar que, só com quase 20 minutos de projeção aparecem sinais mais evidentes de que o filme apresenta a São Paulo do final dos anos 60. Carros e caminhões cruzam a via expressa que passa entre as habitações e a margem. A personagem de Valéria Vidal, entretanto, logo traz a dramaturgia novamente para a chave do jogo, ao pedir uma maçã para um homem que está sentado à beira da rodovia. Candeias alterna registros mais distanciados, “documentais” (como quando o personagem de Mário Benvenuti olha para as pessoas sentadas à beira da rodovia) com *closes* nos rostos desses personagens “marginais”, sempre se colocando no mesmo nível de comunicação em relação a eles, nem abaixo (pena) nem acima (sentimento de superioridade). Isso dá uma dimensão de afetividade ao filme, em relação a seus personagens, fundamental. *A margem* acredita em seus personagens, nem os trata como caricaturas, *representando* um estereótipo de personagens pobres, nem procura fazer deles objeto sagrado de investigação, dando-lhes aura especial, que estaria acima daquela do(s) cineasta (s). E, como na primeira parte do filme, todas as tomadas são realizadas em câmera subjetiva, o que estabelece constante diálogo entre os personagens, diálogo mediado pelo diretor.

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

Vê-se, então, da margem do rio Tietê para o território da cidade de São Paulo nos anos 60, esse deslocamento perpétuo, que são obrigados a fazer os que não possuem local em que se consigam fixar, tanto por questões econômicas quanto por outras questões. Questões que, muitas vezes, dizem respeito à falta de desejo em integrar-se num modo de vida hegemônico, tido como única forma de sobrevivência. Pode-se ter o desejo de ser “louco” e andar com uma flor na mão pelo Viaduto do Chá, pode-se desejar

permanecer com um vestido de noiva, esperando um noivo que jamais retornará. Pode-se não desejar pertencer a um ambiente no qual as relações de poder se dão de maneira completamente perversa, esmagando qualquer possibilidade de construção satisfatória de subjetividade. Só não se pode aceitar que a única chance de encontrar um local no qual não seja necessário ser marginal (mesmo que um marginal feliz) seja através de um barco que leva para a morte. Nessa frágil articulação entre a presença material das forças vitais e uma busca do prazer como possibilidade de alguma redenção, redenção fora dos espaços em que se situa o filme, está o maior paradoxo de *A margem*.

---

<sup>1</sup> Para melhor compreender esse sentido de ‘cinema moderno’, ler *Cinema brasileiro moderno*, de Ismail Xavier (São Paulo: Paz & Terra, 2005). No entanto, não me parece adequada a fratura entre um cinema moderno, de chave erudita, autoral, a que corresponderiam o Cinema Novo e seus herdeiros, como o Cinema Marginal e um cinema brasileiro popular, como a chanchada e, posteriormente, a pornochanchada. Nessa produção, muitas vezes, é possível encontrar autores muito mais interessantes e reveladores do que nos filmes considerados modernos, autorais. Penso no caso de um diretor de chanchadas como José Carlos Burle ou então Roberto Farias, num cinema popular dos anos 60- 70. Talvez as análises devam-se focar em cada filme como uma unidade concreta, sem trazer para o discurso preconceitos de origem modernista, os quais produzem clivagens que não são interessantes para a construção de um pensamento crítico que dê conta, efetivamente, da análise do cinema brasileiro e do cinema como um todo. “ Ideia oca de ‘ cinema de arte’, de ‘ filmes de arte’. Filmes de arte são aqueles os mais despojados disso.” (Bresson , Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo, Iluminuras, 2005, p.93). Outra conceituação de cinema moderno – mesmo assim muito presa à concepção autorista derivada de André Bazin, da qual deriva por sua vez a concepção pela qual se costuma reger a historiografia dominante no Brasil – pode ser encontrada nos livros sobre cinema de Gilles Deleuze, *Imagem-tempo* (São Paulo: Brasiliense, 1990 e *Imagem-movimento* (São Paulo: Brasiliense, 1985).

<sup>2</sup> Dentro dessa questão, coloco Glauber Rocha como caso à parte. Sua polêmica com o CPC da UNE já demonstra sua discordância de um programa artístico militante, de esclarecimento das classes populares. Em *Terra em transe Glauber demonstra toda sua perplexidade com a situação paradoxal do Brasil, realizando um filme de escritura neobarroca que critica tanto os setores de esquerda quanto os de direita*.

<sup>3</sup> Hansen Bratu Mirian *Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade* in Charney, Leo R; Schwartz, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p.500.

<sup>4</sup> Penso, mais especificamente, na corrente crítica postulada por André Bazin (*O cinema-ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991), de base fenomenológica, colocando o cinema como uma maneira determinada de captar a experiência humana (o cinema como revelação de uma verdade específica, que só pode ser acessada por seu intermédio). E as teorias descendentes de Eisenstein, já mais ligadas a uma análise do cinema como exposição de um discurso. Todas elas vendo, no cinema, uma verdade. E, na contramão, pensamentos que denunciam o cinema como mecanismo de ilusão, representação de filosofias idealistas ou alienantes; nesse sentido, o de Jean-Louis Baudry (*Ideological effects on the basic cinematographic apparatus in: Film quarterly, vol. 8, n.28, p.39-47, Oakland, CA*]. Posteriormente, durante os anos 70 e, mais agudamente dos anos 80 até os dias atuais, as questões sobre cinema ganham outras linhas de abordagem, geralmente ligadas à questão do desencanto com as grandes utopias. Nos dias de hoje, penso, o pensamento sobre cinema pode (e até deve) levar em conta todo esse material teórico, mantendo coerência e procurando investigar, mesmo que minimamente, a dramaturgia de um filme, de um objeto artístico.

<sup>5</sup> Glauber Rocha filmou em 1968, finalizando em 1973, o filme *Câncer*, pelo qual Glauber proclamava para si o título de primeiro, e único, cineasta a realizar um filme marginal no Brasil. Em 1971 Glauber enuncia seu manifesto Estética do sonho, uma revisão do manifesto de 1963, Uma estética da fome. Poderíamos tentar aproximar esse manifesto de algumas ideias do filme *A margem*.

<sup>6</sup> Em itálico no original.

<sup>7</sup> Abreu, Nuno César. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Unicamp, 2006, p. 27.

<sup>8</sup> Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962, p.16.

<sup>9</sup> Para pensar sobre a questão do caráter nacional da arte brasileira é fundamental o texto de Machado de Assis “Instinto de nacionalidade”. Publicado em 1873, possui, em relação à visão modernista, perspectiva bem diferente da questão do nacional na arte. [seria o caso de acrescentar como localizar o texto?]

<sup>10</sup> Talvez fosse melhor usar a expressão Cinema Marginalizado, já que cada cineasta comumente incluído na historiografia como pertencente a esse grupo tem uma ideia diferente do que seria esse cinema e seu conjunto de filmes. Uma coisa, porém, todos possuem em comum: não desejavam o rótulo de marginais, gostariam que seus filmes não tivessem sido censurados e que tivessem tido uma maior repercussão de público na época.

<sup>11</sup> Pop art é abreviatura de Popular art, escola surgida por volta dos anos 60 nos Estados Unidos. Seu interesse é operar uma reciclagem de todo o aparato visual da cultura de massas, como latas de conserva, fotos de artistas famosos, garrafas de refrigerante, colocando esses objetos em um contexto “artístico”, do museu, emprestando-lhes novo significado. Penso, então, nos cineastas do Cinema Marginal como uma espécie de seguidores desse movimento, que também pegou muita coisa emprestada do cinema. É a fusão de todo o aparato que estiver disponível para o artista, sem ser necessária nenhuma formação erudita em arte, mas sem a dispensar, se for o caso. É uma arte do efêmero, mas que, no caso do cinema e de boa parte da arte Pop (Warhol, Liechtenstein), acabou nas cinematecas e nos museus. Este é um ponto em comum com os modernistas, o destino como objeto canônico, em vez de objetos de contestação. A grande diferença, além do apego aos veículos de massa, é a falta da necessidade do novo, da novidade, elemento muito caro aos modernistas. *A margem* foge dessa linha do pastiche, admitindo a cultura de massa como dado existente, com o qual se deve lidar. A questão é como lidar.

<sup>12</sup> Para Jairo Ferreira (1986, p.50) Cinema de invenção, São Paulo, Max Limonad., Candeias era um dos “raros cineastas brasileiros a andar a pé por sua cidade”.

<sup>13</sup> Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 39.

<sup>14</sup> Couto, *Folha de São Paulo*, 1º de junho de 1993, Ilustrada, p. 5, apud Teles, Ângela Aparecida. *Cinema e cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92)*. Tese de doutorado defendida no Departamento de História da PUC-SP, 2006, p. 140).

<sup>15</sup> Não houve tempo para pesquisar mais informações relativas a esses detalhes técnicos do filme. O diretor de fotografia do filme, Belarmino Mancini, provavelmente já faleceu, havendo poucas informações sobre outros trabalhos que tenha realizado antes ou depois de *A margem*.

<sup>16</sup> Para desenvolvimento do tema, ver *A lógica do sentido*, de Gilles Deleuze (São Paulo: Perspectiva, 1998), assim como o clássico de Lewis Carroll *Alice no país das maravilhas*. No sentido da superficialidade do corpo do ator, pode-se pensar em autores como Antonin Artaud e Carmelo Bene.

<sup>17</sup> Deleuze, 1990, op. cit., p. 55.

<sup>18</sup> Ishagpour, Youssef. “O real cara e coroa”. In Kiarostami, Abbas. *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 130. Mesmo que, à primeira vista, pareça estranha essa aproximação do cinema de Abbas Kiarostami ao de Ozualdo Candeias, em especial *A margem*, parece-me ser válido tentar algumas relações. Ambos, muitas vezes, são colocados na chave do “realismo”, conceito que desejo problematizar aqui. Kiarostami geralmente é classificado no rótulo de “neo realista”, algo que, muito possivelmente, não corresponde de todo a seu projeto. Esse conceito talvez fique melhor ao ser aplicado a determinado cinema ocidental realizado após a Segunda Guerra Mundial, desejando documentar uma realidade para, depois, transformá-la. É o caso de alguns filmes do Cinema Novo, em especial *Vidas secas*. O cinema de Kiarostami já está fora desse projeto histórico ocidental e do projeto de uma história do cinema teleológica e iluminista. Está em outra zona, sem dialogar com essa produção e esse projeto. Trara-se de cineasta que não conhece bem a história do cinema, e, talvez por isso, ficou liberado desse peso para poder realizar um cinema aparentemente “puro”. Candeias insere-se em

circuito semelhante, com a diferença que Kiarostami é formado em belas- artes pela Universidade de Teerã, enquanto Candeias é muito mais um “prático” do cinema, ambos artesãos, de certa forma. Ambos pertencem a cinematografias periféricas, fora do grande circuito industrial, sendo periféricos dentro de seus países. Falsos casos de “realismo” e verdadeiros casos de emergência do “real dramático do cinema” por meio de artificializações e pela recusa de aceitar o cinema narrativo, linear, realista e psicológico. Outro ponto em comum entre os dois é a obsessão pela fotografia, em paralelo ao cinema. Kiarostami declara mesmo preferir a fotografia ao cinema: “Por isso, às vezes penso que a fotografia é uma arte mais completa; que uma fotografia, uma imagem estática, vale muito mais que um filme. O mistério de uma fotografia permanece em segredo porque é sem sons, não há nada em seu entorno. Uma fotografia não conta uma história, e por isso está em perene transformação. Sobretudo tem uma vida mais longa que a do filme”.(Kiarostami, op. cit. , p.185). Candeias tinha como passatempo tirar fotos da Boca do Lixo e de seus frequentadores.

<sup>19</sup> Fábio Raddi Uchoa, em sua dissertação de mestrado *Cidade e deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias*, USP, São Paulo, 2008, informa que teve acesso, em sua pesquisa, à tabela de filmagens anexada ao roteiro do filme, indicando como data de sua filmagem os meses de outubro e novembro de 1966.

<sup>20</sup> Para análise da presença da questão da classe média em meio aos diretores do movimento do Cinema Novo, ver o livro *Brasil em tempo de cinema*, de Jean-Claude Bernardet (São Paulo: Companhia das Letras, 2007). Mas a questão permanece presente nos dias de hoje, quando o cinema brasileiro ainda sente certa vergonha de ser... brasileiro, latino-americano, periférico, pobre. Por outro lado, com o esgarçamento das fronteiras entre os países, na esteira do processo da globalização, fica cada vez mais difícil pensar em cinematografias nacionais. Enfim, para uma análise do que entendo como compromisso com uma determinada “qualidade” que só serve para domesticar o espectador e, ao final do processo, emburrecê-lo, muito presente no cinema brasileiro dos últimos 15 anos, ver: *Cinema brasileiro 1995-2005: Ensaio sobre uma década*, organizado por Daniel Caetano (Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005); *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*, de Luiz Zanin Oricchio (São Paulo: Estação Liberdade, 2003) e *Cinema brasileiro hoje*, de Pedro Butcher (São Paulo: Publifolha, 2005).

<sup>21</sup> Sarduy, Severo. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.78.

<sup>22</sup> Nesse sentido, há aproximações de *A margem* com o cinema mudo. Não considero correta tal aproximação, já que o filme busca comunicar através das imagens, com o mínimo possível de diálogos, mas faz isso por opção. O cinema mundo, quase sempre, desejava falar, só não o fazia por falta de possibilidades técnicas. Logo, há aqui dois procedimentos estéticos diferentes.

<sup>23</sup> Plano subjetivo, em cinema, é aquele no qual a câmera efetua o olhar de um dos personagens do filme, presente na cena a que assistimos, em vez de algum ponto de vista neutro. Há um filme americano de 1946, *Lady in the lake (A dama do lago)*, de Robert Montgomery, que utiliza esse procedimento em todo seu desenrolar e, ao que parece, era desconhecido de Candeias na ocasião em que realizou *A margem*.



Imagem 1

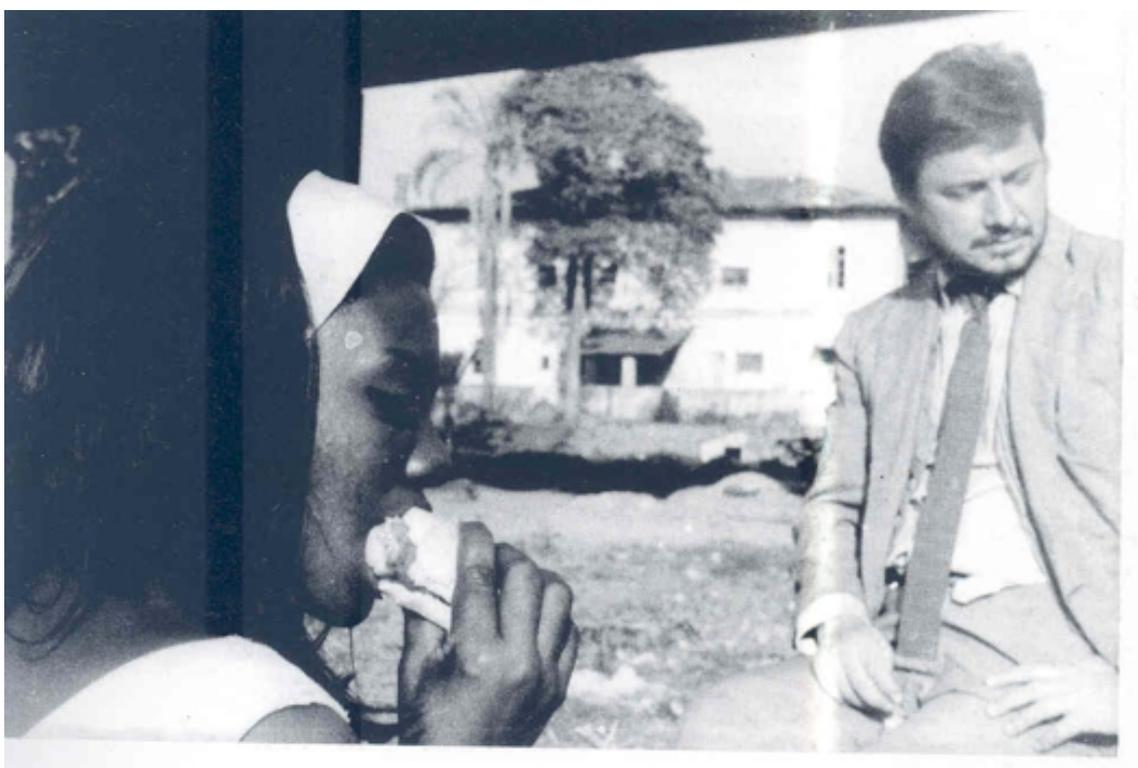


Imagem 2



Imagem 3

CIA. CINEMATOGRAFICA  
FRANCO BRASILEIRA

APRESENTA  
UMA  
PRODUÇÃO



UMA HISTÓRIA ESTRANHA  
DE DUAS ESTRANHAS  
HISTÓRIAS  
DE  
AMOR !



«a margem» nos coloca vigorosamente  
no centro da miséria errante e atual.  
Sem rebarbas ou demagogias. é um  
murro em favor da dignidade do homem.

Luiz Sérgio Person

# a margem

um filme de ozualdo r. candeias

COM

mario benvenuti valeria vidal

bentinho lucy rangel

música de zimbo trio

PROIBIDO ATÉ 18 ANOS



Imagem 4