

## **A VIDA SEM *TELOS*.**

### **A experiência da marginalidade no filme *A Margem*, de Ozualdo Candeias.**

SISSI VALENTE PEREIRA\*

Em 1967, Ozualdo Ribeiro Candeias lança seu primeiro filme de longa-metragem, intitulado *A Margem*. Aclamado pela crítica, ganhador do prêmio INC de melhor direção, melhor atriz coadjuvante (para Valéria Vidal) e melhor trilha sonora (para o trio de jazz *Zimbo Trio*), o filme se propõe a traçar os percursos de dois casais e seus encontros e desencontros, em torno das margens do rio Tietê, onde indivíduos sobreviviam em meio à pobreza e ao lixo. Sob uma atmosfera onírica, utilizando-se de procedimentos narrativos não convencionais, 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). 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, uma misteriosa mulher, chegada numa barca pelo rio Tietê, transmite pelo olhar aos quatro personagens uma espécie de anunciação. Eles iniciam a partir daí seu processo de deambulação, um caminhar sem rumo definido, em que vão deflagrando os espaços vazios e estáticos da várzea, tomados em contraste à imagem imponente da cidade de São Paulo. Os personagens<sup>1</sup> – Horácio, um ex-burguês de trajes surrados, e Ponciana, mulher negra e prostituta; Laura, uma vendedora ambulante e João, homem aparentemente louco e inocente – buscam no amor um sentido maior para suas vidas errantes. Seus desencontros constantes são flagrados pela subjetividade do plano-ponto-de-vista, 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 fruto da câmera objetiva, e a presença dos personagens é solitária e fantasmagórica. Ao final de seu percurso, a violência ou a indiferença

---

\* Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosane Kaminski. Agência Financiadora: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Pessoal de Nível Superior/Capes.

<sup>1</sup> 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.

impostas pela cidade os expulsa de volta à margem, onde morrem em circunstâncias fortuitas. 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 das personagens –, é falsa, pois não aponta para a realização, mas sim para a morte. Como define Ismail Xavier, o cinema nacional, entre 1968 e 1969, teria sofrido uma crise em seu sistema narrativo, que adotou para si “uma antiteleologia como princípio organizador da experiência” (XAVIER, 2012:35). Caracterizada pela negação de vias de salvação ou redenção, observadas nas obras cinemanovistas, esta desorganização das narrativas em direção a uma antiteleologia teria como ponto de partida o Golpe de 1964, momento de revisão dos projetos esquerdistas nas artes nacionais que antes se pautavam pelo mote da conscientização da plateia. Ozualdo Candeias, já em 1967, portanto, antes do auge da crise apontada por Xavier, negava a perspectiva teleológica para apresentar um universo desorganizado e fragmentado, no qual personagens e espectador se confundem sob o olhar subjetivo da câmera. Desta forma, queremos propor que este cineasta subverteu o uso de procedimentos narrativos cinematográficos para compor um universo marginal, sob a perspectiva de um autor marginal, produzindo a partir de um espaço marginal e, criando assim, o que chamaremos aqui de *imagem marginal*. Pretendemos, portanto, traçar considerações em torno da ideia de marginalidade social, cultural e imagética, bem como de suas possibilidades de entrelaçamento, em torno do estudo do filme *A Margem*, em busca desta marginalidade da própria imagem. Para tanto, nos colocamos a pergunta: *o que é ser marginal?*

### **Entre a marginalidade política e a marginalidade estética**

Frederico Coelho ajuda-nos a entender as formas assumidas pela ideia de marginalidade no Brasil, em fins da década de 1960. Para o autor, o termo marginal passou a se relacionar com determinada produção artística e intelectual do período, expressa nas obras finais de Glauber Rocha, nas manifestações tropicalistas da música popular, na nova imprensa representada pelo *Pasquim* e no cinema de Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla, entre outros (COELHO, 2010: 197-198). Primeiramente o autor nos coloca as seguintes questões: por que tais autores investiram parte de suas obras 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? 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” (COELHO, 2010: 207). Coelho acentua ainda o caráter polissêmico do termo marginal<sup>2</sup>, associado tanto ao indivíduo desajustado culturalmente, quanto ao imigrante, ao desempregado crônico, ao trabalhador informal, ao morador da periferia (COELHO, 2010: 212-213). O marginal, portanto, é 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: aquele que deflagra a falha teleológica do progresso contínuo e sem contradições. A figura do marginal, seja ele o indivíduo política ou culturalmente atuante, seja ele o indivíduo excluído socialmente, encerra em si contradições latentes de uma realidade controversa. O indivíduo estigmatizado é o protagonista da cultura marginal – no caso, por exemplo, dos filmes de Ozualdo Candeias –, pois encerra em sua própria existência, a falha do sistema que o exclui. 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 (cinematográfica) para pô-lo como protagonista.

Edmundo Coelho, em seu estudo sobre criminalidade (COELHO, 2005: 255-288), aponta dois caminhos que relacionam a marginalidade e a criminalidade. Para o autor, a *marginalização da criminalidade* “consiste em imputar a certas classes de comportamento, probabilidades elevadas de que venham a ser realizadas pelo tipo de indivíduo socialmente marginal ou marginalizado” (COELHO, 2005: 268). Ou seja, 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; bem como, num sentido inverso, reduzem-se as chances de que grupos de *status* socioeconômicos mais altos cometam os mesmos crimes ou que sejam

---

<sup>2</sup> 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.

penalizados por suas ações ilegais, comumente não consideradas como crimes, apesar de ilegais. Já a *criminalização da marginalidade* 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. 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” (COELHO, 2005: 286). Percebe-se que ambos os conceitos se complementam e encerram o indivíduo marginal em um ciclo fechado: criminaliza-se a marginalidade e esta, por ser crime, é penalizada com a marginalização.

Michel Foucault, ao historicizar e problematizar os mecanismos de controle social de indivíduos desviantes, estabelece a substituição do modelo medieval de exclusão de leprosos pelo modelo de inclusão do pestífero, a partir do século XVIII, como o modelo de controle social e político adotado pelas sociedades ocidentais modernas. Enquanto a rejeição da lepra se constituía como uma política de distanciamento e isolamento de indivíduos num mundo exterior, o controle de pestilentos se baseava na sujeição de indivíduos sob um patrulhamento constante, um policiamento minucioso de quarentena. No modelo da peste, não se trata de excluir indivíduos, mas de fixar para eles um lugar pré-determinado, de onde serão patrulhados, observados, classificados. A reação à peste, portanto, seria uma medida de inclusão, na efetivação de “um poder que não age pela separação em grandes massas confusas, mas por distribuição de acordo com individualidades diferenciais” (FOUCAULT, 2001: 60). Uma vez que esse modelo de inclusão cria ainda a perspectiva da exclusão, sob o viés da assimilação e diferenciação dos corpos, pode ser relacionado à ideia de margem e marginalização, à medida que estar à margem sob a sujeição do Estado é como estar incluído sem de fato pertencer a este ordenamento social. Giorgio Agamben, ao se referir aos estudos *foucaultianos* em torno do conceito de biopolítica, acrescenta que o estado de exceção dentro do qual o indivíduo era, ao mesmo tempo, excluído e capturado pelo ordenamento (como no modelo da peste), teve suas fronteiras diluídas nas sociedades contemporâneas. Desta forma, a exceção da sujeição (delimitação de indivíduos em quarentena) se torna a regra e os espaços de exclusão/sujeição, ao mesmo tempo em que perdem suas fronteiras definidas, expandem-se para todos os lugares

(AGAMBEN, 2012: 16). Inseridos no ordenamento jurídico, os indivíduos marginais na modernidade usufruem do controle social, sem de fato usufruírem do direito à vida pública. Sua presença na sociedade não é oficialmente proibida, mas veladamente não permitida. Estão assim, incluídos num sistema de exclusões, marginalizados sob o controle da lei, estigmatizados como criminosos potenciais, cuja vida pode ser eliminada sem que este ato se constitua crime, sob a lógica da biopolítica.

Dadas estas reflexões, nossa análise considera que Ozualdo Candeias, por meio de seu longa-metragem de estreia, o filme *A Margem*, inaugura mecanismos de representação 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). Candeias realiza este intento assumindo estrategicamente esta postura marginal, da forma como teoriza Frederico Coelho, ao se utilizar de forma 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 demasiada do negócio – aqueles recursos todos, etc. – acabam com o marginal. É um marginal de faz de conta.<sup>3</sup>*

Para Frederico Coelho, “ser um artista marginal naquele período ditatorial de cassações, torturas e consensos ufanistas era fazer parte de um esforço na fundação de um espaço em que o outro, o estranho, o desviante e sua voz podem – e devem – ecoar para sempre em nossa sociedade” (COELHO, 2010: 14). Ou seja, somente numa cultura posicionada politicamente à margem da ditadura o indivíduo desviante pôde ocupar a posição de protagonista e adquirir visibilidade ante às contradições de sua condição. 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” (XAVIER, 2012: 14). 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 do cinema clássico, estão no âmbito da normalidade, da regra. Desta forma, a

---

<sup>3</sup> Entrevista de Ozualdo Candeias concedida a Valêncio Xavier. Documento da Cinemateca de Curitiba.

*imagem marginal* de Candeias subverte não somente um ordenamento imagético que presume a representação da marginalidade como uma massa homogênea sem face e sem identidade<sup>4</sup>; mas também subverte um ordenamento jurídico que prevê como regra a manutenção dos marginais sob um controle político velado, através do estigma. Atribuindo-lhes identidade e protagonismo no cinema e discutindo as implicações de seu papel social, através 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).

### **A marginalidade em Candeias e a *Boca do Lixo***

Por este viés se posiciona, neste texto, a obra de Candeias, que começa a definir-se como autor com o lançamento de seu primeiro longa-metragem, *A Margem*, em 1967, tendo a partir de então dedicado sua carreira a representar personagens cujas existências se passam à margem do “milagre brasileiro” dos discursos oficiais. Em seus filmes, as situações de exclusão são apresentadas por recursos cinematográficos alternativos, de maneira a expressar o estranhamento e o não pertencimento marginais, seja por meio de abordagens estéticas experimentais, seja pelos usos radicais dos procedimentos de narrativa, não raramente fragmentada, que mesmo quando formalizada é constantemente desorientada pela deambulação de personagens. Candeias vinha de uma breve carreira de cinegrafista quando estreou como cineasta com o documentário de curta-metragem *Tambaú – Cidade dos Milagres* (1955), que documenta os 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<sup>5</sup> 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-

---

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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, pp. 15-31.

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 60, 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 (UCHÔA, 2008: 30). Com a extinção das “casas de mulheres”, até então localizadas no bairro do Bom Retiro, as prostitutas sem teto dirigiram-se à região dos Campos Elíseos, onde se concentrava grande número de pequenos hotéis, devido à proximidade com as Estações Ferroviárias da Luz e Sorocaba (JOANIDES, 1977: 27). 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. Nota-se aqui, que a liberdade de ação das meretrizes veio acompanhada da possibilidade deambulatória, não por acaso, tão presente na obra de Candeias. A partir de então, a região da Boca do Lixo constituiu-se como local de meretrício e criminalidade, características que seriam representadas nos enredos dos filmes do movimento cinematográfico intitulado por alguns de Cinema Marginal, após 1968. Como aponta Fábio Raddi Uchôa, paralelamente a este processo de marginalização da região, houve outro maior de deterioração do então centro da cidade, e a criação de outros centros, onde passaram a se concentrar as atividades econômicas, como na Avenida Paulista, dado que contribuiu para a marginalização desta região (UCHÔA, 2008: 30-31). 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. 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 (UCHÔA, 2008: 32). Neste período, coincidiu, portanto, a instituição da região da Boca do Lixo como local de criminalidade e prostituição, juntamente com a expansão das atividades 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 era o núcleo marginal por excelência, o centro velho decadente, o lugar para onde iam aqueles que não poderiam estar em todos os lugares.

### **A Margem, o filme**

Partiremos então para pensar a *imagem marginal* de Candeias, a partir do filme *A Margem*, que apresenta já em seu título, a potência do conceito que permeará toda a sua obra. Para tanto, propomos uma análise mais detalhada de sua narrativa, em busca do entendimento dos mecanismos que a compõem. Esta análise estará apoiada em diversos momentos, no estudo efetuado por Fábio Raddi Uchoa em sua dissertação de mestrado (UCHOA, 2008: 59-105), por considerarmos que o autor sintetizou, num estudo pormenorizado, uma infinidade de elementos técnicos e estéticos que nos servirão de base para pensarmos a *imagem marginal*<sup>6</sup> de Candeias.

O plano-ponto-de-vista é apontado por Fábio Uchôa, além de alguns críticos da obra de Candeias, como o principal recurso estético do filme *A Margem*, principalmente por este ser um dos únicos filmes na História do Cinema a se utilizar exaustivamente deste recurso.<sup>7</sup> Num primeiro momento, nosso objetivo será o de apontar as diversas formas pelas quais Candeias se utilizou do plano-ponto-de-vista<sup>8</sup> – transgredindo as normas clássicas de composição do PPV – com o intuito de: (i) desestruturar a narrativa; (ii) inserir o espectador no espaço das margens; (iii) fragmentar as percepções de espaço e tempo; (iv) compor assim, uma visão de mundo distópica, compartilhada pelos marginais.

O plano-ponto-de-vista costuma participar da narrativa cinematográfica clássica 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 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 (BRANIGAN, 2005: 265).

---

<sup>6</sup> Fábio Uchoa não trabalha, no referido texto, com o termo *imagem marginal*, sendo este uma elaboração minha, a partir da sugestão do Prof. Dr. Clóvis Gruner, durante a arguição de meu projeto de doutorado.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> Fábio Uchôa, no texto já citado, realiza uma descrição plano-a-plano do início do filme *A Margem*, com o objetivo de identificar os usos do Plano-ponto-vista. Percorri o mesmo caminho do autor, porém, numa descrição mais livre e menos pormenorizada, devido ao limite de espaço e ao caráter ensaístico deste texto. Apontarei, ao longo do texto, os distanciamentos e as aproximações, bem como as referências diretas, entre minha análise e a de Uchôa.

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 primeiro plano 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 do outro. Ao chegar às margens, quem a barqueira primeiro avista é Horácio, personagem de Mário Benvenuti que, sentado na beira do rio, logo se levanta e a observa pasmado. Até então não sabemos se tratar do PPV 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 (BRANIGAN, 2005: 265). 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 que para ao avistar a barqueira, como se a reconhecesse, ou ao menos identificasse o significado de sua chegada. 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 PPV de cima da ponte, descobrimos a pessoa por trás dos PPVs iniciais, que observava os personagens: a mulher misteriosa que conduziu a barca. Ela é vista de costas, de cima da ponte, possivelmente por João e Laura (quem ela observava antes) e olha para trás. Ela para na margem, desce da barca, os quatro personagens se reúnem agora a observá-la, e ela os encara.

Fábio Uchôa aponta como uma das três principais características da disposição dos PPVs no filme, o predomínio do PPV Retrospectivo, quando “o olhar em si é apresentado antes

do personagem ao qual o mesmo se refere” (UCHOA, 2008: 73). De acordo com Branigan, esta forma de PPV – 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<sup>9</sup>. Candeias não somente se utiliza predominantemente desta forma de PPV (o Recíproco), como também o 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” (UCHOA, 2008: 73). 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 formas de PPV não convencionais, não abandona o PPV Contínuo, deixando o espectador à deriva, diante da estrutura flutuante e desorientada da câmera. A partir das cenas iniciais, nas quais se estabelece o plano subjetivo como recurso condutor da narrativa, um jogo de olhares se forma entre os quatro personagens, de maneira a percebermos que sempre que um ou outro aparece, está sendo visto por um dos que não está no plano (sendo este um personagem principal ou coadjuvante). Sabemos disso principalmente, porque quem está sendo observado geralmente olha diretamente para a “câmera/personagem” que o observa, mesmo que este não seja sempre desvendado. Temos com isso, a utilização do PPV, ou plano subjetivo, quase que ininterruptamente, até a metade do filme, com raríssimas inserções de planos objetivos neste período. Desta forma, são criadas complexas interações entre os personagens, que se desvelam ao espectador a partir do plano subjetivo de outro personagem, promovendo uma infinita reprodução do PPV, 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” (UCHOA, 2008: 72).

---

<sup>9</sup> Ao exemplificar o PPV Retrospectivo, Branigan faz referência a Noël Burch – *Theory of Film Practice*. (BRANIGAN, 2005: 264).

Nas sequências de PPVs, nem sempre o observador é desvendado, ou este é identificado após um tempo. 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 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 Fábio 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” (UCHOA, 2008: 71). Sob esta lógica, nossa percepção também é abalada, tornando-se múltipla, como se desvendássemos este ambiente, que antes só víamos de fora (nas representações mais usuais da favela, realizadas pelo Cinema Novo, por exemplo), por entre suas frestas.

Os quatro personagens, ao mesmo tempo em que se observam e são observados sempre por meio do plano subjetivo, deambulam incessantemente pelos espaços das margens, desvendando ao espectador (como se nós mesmos estivéssemos descobrindo estas cenas) a pobreza daquele cenário, cuja representação chega muitas vezes a um tom documental. Os PPVs, combinados com a deambulação dos personagens, propõem movimentos inusitados a todo o momento, atribuindo uma característica de transitoriedade também ao cenário, que parece se movimentar juntamente com os indivíduos, sob o recurso chamado de *travelling* subjetivo<sup>10</sup>. Este constante movimento de personagens-câmera-espaço, proporcionado pelo uso do PPV, propõe uma espécie de coreografia, da qual o espectador também participa e assiste, sob os mais diversos ângulos, detalhes do espaço da várzea. 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 falta de experiência dos atores, por sua vez, propõe interpretações estranhamente deslocadas e não naturalistas, que contribuem para a constituição das subjetividades dos personagens, tornando-os seres únicos e intrigantes. O caminhar infinito para lugar algum dos personagens marginais, aliado ao espaço vazio e sujo das margens do Tietê, às

---

<sup>10</sup> Plano em que a câmera se desloca horizontal ou verticalmente, combinado com a simulação do olhar de um personagem (plano-ponto-de-vista).

moradias precárias e sem alicerce, às ruínas habitadas por mendigos, nos transmitem a sensação de transitoriedade e de não pertencimento. No filme, nada do que é relacionado ao marginal possui caráter definitivo: os personagens e o cenário se movimentam num fluxo contínuo, sem interrupção, deixando sempre tudo para trás, como se não houvesse 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 é um eterno devir.

O fio condutor da narrativa, disposto no *banner* de divulgação do filme é o amor. “Uma história estranha, de duas estranhas histórias de amor”, como promete o cartaz, narra o eterno (des)encontro dos dois casais formados pelos principais 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, seu verdadeiro 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 a prostituta negra 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 todo o filme. 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 extremo desconforto. 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. De certa forma, é de um 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 forma por Ponciana, que sonha em ser noiva. Suas aspirações, porém, permanecem no plano ideológico: Horácio, ao dar de presente um vestido de noiva a Ponciana, que ela imediatamente veste, morre antes de consumir o casamento que, de qualquer forma, seria realizado falaciosamente numa igreja em ruínas. Já

os personagens de João e Laura vivem o amor platônico por excelência: 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 demonstrá-lo em vida.

É numa Igreja abandonada, nos terrenos em volta das margens que Ponciana, vestida de noiva, morre de tristeza de tanto esperar por Horácio, que ora é preso, ora retorna às margens, mas acaba morrendo atropelado, antes de encontrá-la. E é depois de uma briga com uma colega de meretrício, que Laura é assassinada, sendo encontrada no caixão por João, que finalmente lhe entrega a flor símbolo de seu amor. Ele, com a morte de sua amada, corre em desespero e atira-se na linha do trem. Os quatro personagens, ao final do filme e depois de mortos, caminham em direção à barca, onde os espera a figura da Morte. Felizes, os dois casais se dão as mãos e entram no barco, que segue o fluxo do rio, sob o pôr do sol.

A segunda metade do filme, na qual Candeias filma os personagens na cidade, é apontada pelo diretor como um momento da produção no qual os recursos financeiros já haviam se esgotado e, portanto, um momento sem grandes realizações estéticas. Nela, há a predominância da câmera objetiva, que não mais representa o olhar dos personagens, mas se coloca de fora, onipresente. 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. Para se contrapor à experiência marginal, é como se o filme nos apontasse que na cidade não há subjetividades, mas sim compartimentalização. E nestas cenas, a simetria e a rigidez da arquitetura urbana ganham destaque, bem como se enfatiza a repetição das janelas gradeadas dos edifícios (por meio de um *travelling* da câmera), como se a imagem nos dissesse que para haver ordem, é preciso repetição, organização. Quando os personagens perambulam pela cidade, facilmente são identificados em meio à multidão, mesmo filmados de cima para baixo (em *plongée*), recurso que 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. À aparente

transponibilidade entre as margens e o centro (ou a transponibilidade entre o marginal e os espaços de normalidade, sociabilidade), 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. Apoiando-nos em Agamben, lembramos que os espaços de sujeição/exceção, quando perdem suas fronteiras, diluem-se em limites invisíveis, sob o permanente estado de exceção da contemporaneidade. Estes limites 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 têm como reguladora a câmera objetiva, que assume o olhar do soberano, o olhar da norma, distinguindo os indivíduos e pondo-os “para fora da jurisdição humana, sem ultrapassar para a divina” (AGAMBEN, 2012: 83), encarnando assim, o *homo sacer* teorizado por Agamben (AGAMBEN, 2012: 138).

*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.*

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. Sendo assim, a câmera objetiva realiza, 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” (FOUCAULT, 2005: 304). 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.

**À margem da política, à margem da imagem**

A *imagem marginal* de Candeias se realiza sob vários aspectos: (i) somos inseridos nos espaços das margens, através da simulação da percepção dos próprios personagens; (ii) experimentamos, de certa forma as sensações de pobreza, abandono e desesperança; (iii) 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 (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; 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 (uma lata velha de tinta)<sup>11</sup> para o casamento. E quando tentam viver experiências de fato, na cidade, fracassam, como na trajetória de Laura, que trabalhava vendendo café pelos escritórios, quando é abusada sexualmente por um de seus clientes. Desiludida, a moça resolve partir para o meretrício, quando abordada por uma mulher aliciadora.

Portanto, o contraste posto entre os elementos que apresentam a cidade e os que apresentam a margem estabelecem uma dicotomia que ajuda a compor a ideia do marginal e da marginalidade discutidos pelo filme: a linha invisível que separa a margem (do Tietê) do centro (da cidade) é ressignificada na *imagem marginal* de Candeias pela objetividade da câmera nas cenas centrais, oposta à subjetividade da câmera 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, a teleologia); 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, combinado com o formato em PPV 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

---

<sup>11</sup> Curiosamente, nesta cena, a imagem mostra uma lata de tinta sendo “tocada”, no lugar do sino, mas na trilha sonora, ouvimos o som real de sinos tocando.

experimentada pelo espectador e é o que compõe a *imagem marginal* de Ozualdo Candeias. Esta imagem compõe-se à margem da política, à medida que parte de uma cultura e de um posicionamento marginais; e compõe-se também à margem da imagem, tida aqui como a imagem institucionalizada, autorizada, ou a imagem clássica, à medida que desestabiliza seus mecanismos, reconfigura sua organização, ressignifica seus códigos, desautorizando-os. A imagem de Candeias é marginal, pois explora as percepções acerca da ideia de marginalidade, utilizando-se de sua própria marginalidade para fazê-lo e marginalizando a imagem institucional, para pô-la em xeque.

### Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- ALBUQUERQUE; PUPPO (Org.). **Ozualdo R. Candeias 80 anos**. São Paulo: Heco Produções, 2002.
- BRANIGAN, Edward. O plano-ponto-de-vista. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Senac, 2005.
- 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.
- FOUCAULT, Michel. **Os Anormais**. Curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Em defesa da sociedade**. Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- JOANIDES, Hiroito de Moraes. **Boca do Lixo**. São Paulo: Edições Populares, 1977.
- 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.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.