

História e Cinema: deslocamento e resistência na filmografia Marginal*

*Edinei Pereira da Silva***

Resumo

O presente artigo tem como escopo apresentar os deslocamentos dos sujeitos marginalizados no filme *A Margem* (1967). Para tanto, a cidade é posta como campo de possibilidades, onde o andarilhar, além de constatar uma realidade desfigurada, é vista por esse *Flâneur* como as consequências do processo de modernização, tal qual aquele apresentado por Walter Benjamin. As , portanto, são evidenciadas e constatadas nesse transcurso.

Palavras-chave: Cidade, Flâneur, Marginalizados, A Margem, Distopias.

* O artigo que ora se apresenta é parte de uma pesquisa de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em História Social na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), cujo título é: "Às margens da Margem: o cinema como prática de resistência, e os sujeitos deambulantes no filme de Ozualdo Candeias (1967-1970). Sob a Orientação da professora Dra. Yvone Dias Avelino e financiada pelo CNPq.

** Edinei Pereira da Silva: é Mestre em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Com Especialização em História, Sociedade e Cultura, também pela PUC-SP, e Graduado em Ciências Sociais pelo Centro Universitário Fundação Santo André. email: edineipereira29@yahoo.com.br

Introdução.

Pensar o deslocamento é, também, pensar a história do cinema e sua constante mudança, tanto no sentido de movimento entrelaçados aos aspectos técnicos, quanto à conjuntura social na qual a obra está inserida. Contudo, para além dessa premissa básica posta como caráter introdutório, aponto que o filme *A Margem* (1967), primeiro longa metragem do cineasta paulista Ozualdo de Candeias, é parte da história dos sujeitos que buscam através das constantes caminhadas, quatro personagens partem das margens do Rio Tietê para o centro da cidade de São Paulo, evidencia os pontos ali intrínsecos.

O movimento cinematográfico denominado de Cinema Marginal, surgiu em São Paulo no final da década de 1960, para ser mais preciso, em 1968. É o resultado das intensas transformações no campo da arte, se pensarmos na criação do Centro Cinematográfico Vera Cruz, e do CPC (Centro Popular de Cultura) e posteriormente do Cinema Novo. O que permeia sua narrativa, entre outros pontos, é a fragmentação, o baixo orçamento, além de trazer os sujeitos marginalizados como personagens centrais da constituição daquela trama.

A linguagem abjeta tantas vezes empregadas no fazer arte cinematográfica, passou pelo caráter subversivo da forma como as mensagens eram formuladas, pois faz-se importante lembrar que a conjuntura da época era a de uma Ditadura Civil Militar.

A Margem, portanto, emerge como uma contracultura, aponta os caminhos da resistência, assim como traz para a superfície dos acontecimentos alguns temas relevantes no campo historiográfico.

A estética burlesca e a Distopia evidenciada nas caminhadas

O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais, ou de proximidade contratuais [...] o espaço é um lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaços pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pelas práticas do lugar constituído por um sistema de signos - um escrito.

Michel de Certeau¹

¹ CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Vol. 01. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 184.

Meu intento é o de apontar, primeiramente, algumas questões de ordem conceitual, para logo em seguida continuar naquilo a que me propus nesse artigo, que é evidenciar as distopias apresentadas nas caminhadas. Busco, preliminarmente, tecer algumas considerações acerca dos termos “*espaço*” e “*lugar*”, que acredito serem substanciosos nesse primeiro momento e que estruturam o eixo da problemática aqui mencionada, que diz respeito a realçar as contradições evidenciadas nas caminhadas e, por conseguinte, contribuir para um maior entendimento do que proponho, sobretudo quando dos deslocamentos dos personagens do filme *A Margem*, objeto da presente análise.

Portanto, diante desse desafio, faz-se importante notar que durante todo o filme, os sujeitos centrais, além de outros personagens que surgem aqui e ali, não estão executando movimentos e atividades desconexas e, sim, estão submersos num transe intenso, onde a finalidade é capturar o meio e os objetos, e o frenesi de uma cidade em ebulição. Ou seja, é *Ozualdo* com sua experiência de viajante por espaços atravessados por práticas, principalmente daqueles que foram “excluídos” da pujança. Isso nos possibilita a compreensão do “texto”, que nos traz o testemunho de objetos sobrepostos num contexto, precedido por relações sociais as mais diversas possíveis. Quero dizer com isso que, mediante a relação dos vários objetos, assim como das ações realizadas, é que podemos definir um local como sendo *Espaço*.

Para Milton Santos, o *Espaço* pode ser definido da seguinte maneira:

O espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá [...] O espaço é hoje um sistema de objetos cada vez mais artificiais, povoado por sistemas de ações igualmente imbuídos de artificialidade, e cada vez mais tendentes a fins estranhos ao lugar e a seus habitantes.²

Isso nos permite afirmar que a dinâmica do espaço é caracterizada por constantes alterações, nas quais o objeto nele existente se torna cada vez mais, nas palavras de Milton Santos, “artificializado”. Digo isso relacionando aquilo que o próprio *Ozualdo* captura através dos olhares dos personagens, denunciando os traços de um espaço dialeticamente fragmentado. E, por conseguinte, transformado.

O espaço praticado é dinamizado pelas constantes relações dos objetos e pessoas postas na circunferência narrada e protagonizada durante o filme. Além disso, seguindo a lógica das transformações e interferências externas, como numa relação complexa e contraditória, desembocam nas ações dos sujeitos e as várias percepções acerca dos rios, viadutos, estradas e até mesmo da cidade. Durante a filmografia apresentada, os pontos referenciados se entrecruzam, assim como são evidenciados pelos sujeitos andantes.

² SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 39.

Quanto ao *lugar*, Milton Santos nos lembra de que este é concebido por inúmeras possibilidades, que são empreendidas também por uma relação de funcionalidade, ou seja, naquilo que podemos compreender como uma dinâmica em que se faz presente a intermediação dos sujeitos e os aspectos do mundo que está ao seu redor.

Mesmo que a globalização seja algo inevitável na contemporaneidade, causando imensas transformações na sociedade, aspectos do caráter histórico e social de alguns lugares são garantidos pelas permanências de suas peculiaridades.

Nas cidades, lugar por excelência dessa constituição urbanística, fica perceptível as complexidades ocasionadas pela modernização contemporânea. Enquanto isso, Ozualdo propõe essa discussão a todo o momento no filme, sobretudo quando realça a lógica hegemônica e os pobres da cidade.

E na cidade de *A Margem* podemos estabelecer um diálogo necessário, de maneira a problematizar alguns pontos essenciais na filmografia, pois as caminhadas podem ser compreendidas como vetores contidos naquilo que motivam os sujeitos marginalizados a evidenciarem a profusão de mazelas quase sempre encobertas pela imediatividade típica das megalópoles.

Diante do exposto e das inúmeras possibilidades que nortearam as descrições do que de fato denominamos como um lugar, retomo Milton Santos, que assim descreve:

Com a modernização contemporânea, todos os lugares se mundializam [...] Por isso a cidade grande é um enorme espaço banal, o mais significativo dos lugares. Todos os capitais, todos os trabalhos, todas as técnicas e formas de organização podem aí se instalar, conviver, prosperar. Nos tempos de hoje, a cidade grande é o espaço onde os fracos podem subsistir.³

O ato de subsistir que pudemos constatar nas andanças dos sujeitos do filme consiste em transgredir os padrões de uma sociedade sustentada pelas desigualdades sociais. Os reflexos dessas ordenações foram capturados nos deslocamentos, nas caminhadas, ato poeticamente revolucionário.

O ato de caminhar não se restringe a um mero movimento possibilitado pela busca de algo ou algum lugar, mediante a força mecânica, impulsionada pelo desejo do caminhante. Vai além. Revela, ao longo de seu deambular, aspectos estéticos de espaços e lugares até então subjugados aos anseios dos traços urbanísticos, como os pensados para uso do trânsito de mercadorias e produtos e que na mesma medida é consubstanciado às tramas de tantos grupos que fazem dos objetos apropriados, ferramentas de transgressão frente às ordens fixadas pelo poder.

Pode ser compreendido como uma trama resultante da relação social, costuras possibilitadas pelas mais notáveis evidências emergenciais. Orienta-nos para possíveis leituras

³ SANTOS, Milton. *Op. Cit.* 2006, p. 219.

de uma realidade escrita pelos sujeitos, que se apropriam dos aparelhos que foram criados para lhes dominar e lhes dão um novo sentido, portanto, ressignificam.

Ozualdo Candeias nos insere nas artérias corporificadas das pechas citadinas. Seus personagens ao longo da filmografia nos apresentam, sob o prisma de quem pratica as andanças do *Flâneur*, os traços sombrios e subterrâneos da organicidade que se misturam com a imagem abjeta, burlesca e distópica dos relevos opacos. Em um segundo momento, como que numa decupagem, seus personagens se posicionam num local, onde sua visão já não está embrenhada e envolta em meio à multidão, mas, sim, como um *Voyeur*, aquele que de cima passa a ver uma cidade panorâmica e emaranhada nos seus fazeres cotidianos.

As ideias do autor estão em constante conexão com o resultado de sua produção. É importante notar que Ozualdo, autor de *A Margem*, se colocou como um artista que transitou por várias profissões, antes de se consolidar como cineasta, deixamos nas entrelinhas o que caracteriza o pensamento inquietante desse homem que reluta contra os fatores estáticos e engessados de uma sociedade impregnada pela cultura industrial. Dessa forma, procuramos por meio das andanças dos personagens, analisar o deslocamento destes em meio às imagens fragmentadas de seus espaços. São testemunhas oculares de uma cidade multifacetada, repleta de máscaras, onde os vestígios sociais, econômicos, políticos e culturais pulsam em meio à organicidade dos escombros, casebres, do lixo, do esgoto, do viaduto, das ruas, dos respiros, risos, olhares, das multidões e todos os gestos que se conectam e comunica-se com o mundo. Uma relação do corpo com a cidade, entoada pela tênue ligação entre o poético e as vísceras de um mundo realístico.

Quando do início, e no decorrer da filmografia, é possível levantar alguns elementos necessários para fundamentação da análise. Após algumas sobreposições de imagens, o cenário é composto, na sua grande parte, pelas margens do rio Tietê, o que já podemos entender que as metáforas perpassam pela obra aqui em análise. Isso se dá por vários motivos, como, por exemplo, a importância que o rio tem para a construção da cidade de São Paulo, se impondo como estratégico quando pensamos as várias cidades do interior que são a ele interligadas. E, junto a isso, esse também serviu como local de práticas de esportes e passeios para as várias classes sociais.

Mas, antes de adentrarmos nas andanças e manifestação dos personagens, como forma de evidenciar os cenários fragmentados, chamaremos atenção para a *Decupagem*, conceito que Ismail Xavier⁴ realçou com propriedade, com o intuito de chamar atenção para a construção dos planos-sequências empregados ao longo de uma obra cinematográfica. Embora os cineastas da *Boca*, como eram chamados os produtores do Cinema Marginal, insistissem em exercer forte crítica às produções clássicas, apropriaram-se de algumas de suas técnicas e métodos, o que lhes resultou em aperfeiçoar suas obras, assim como

⁴ XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2014. No capítulo II da referida obra, Ismail define a decupagem como um processo de decomposição do filme em planos. E esse plano nada mais é que a uma sequência de cenas, ou seja, “corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado...” (p.27).

instrumentalizar os próximos artistas a absorverem esses costumes e maneiras de se fazer cinema.

O que foi dito se coloca como de suma importância para o que se pretende tecer doravante, uma vez que, tal qual a metáfora do rio como artéria que se coloca como lugar simbólico na construção da riqueza e pujança da cidade de São Paulo, já que ele também é o ponto de partida para as constantes aparições de grupos, pessoas e cenários fragmentados. É essa mesma fragmentação presente no decorrer dos espaços em que os personagens se mostram ao longo das caminhadas.

Tendo como referencial teórico Walter Benjamin, evoco, como caráter de exemplo, e substancial para pensar os deslocamentos dos sujeitos andantes, o *Flâneur*,⁵ que se inviabiliza sem a presença das galerias, “descoberta do luxo industrial”, pois, ele que, dentre outras coisas, estava pautado na ânsia de se embrenhar na multidão e perceber as consequências do resultado da modernidade e os sujeitos presentes constituintes dessa fisiologia, como o vendedor ambulante, entre outras coisas. Ozualdo também insere seus personagens nas veias pulsantes de um mundo altamente complexo e ornamentado por uma estética em vias de esfacelamento - leia-se uma sociedade extremamente desigual.

O ato de flunar consiste na “malandragem” do homem errante que não se contenta com as transformações que acontecem sem que ele as tenha capturado mediante um constante contato junto a essa multidão, que emerge concomitantemente a outros avanços. A cidade, como consequência dessa modernidade, é morada para o homem da multidão que observa diagnosticamente os traços fisiológicos daquele mundo que o circunda, onde as bancas de jornal, ruas e vitrines, entre outros adornos e objetos por ele apreendidos são feitos de morada. Com isso, as características nervosas que emergem diante de um mundo tenso são descritas por Walter Benjamin sob o prisma do caminhante sedento e insaciável.

Ozualdo insere seus personagens na organicidade das lutas cotidianas, e passa a evidenciá-las nas caminhadas de uma cidade tensa, paradoxal e repleta de pessoas vivendo às margens de um rio e, por conseguinte, de uma sociedade envolta por casebres, lixo e esgoto.

O ato de flunar em *A Margem* consiste na desfiguração da realidade, de maneira que as imagens fossem observadas como crítica social, uma vez que o intuito presente durante a narrativa é realçar essa radiografia que pretende normatizar as pretensões do capitalismo. Enquanto Benjamin coloca o caminhante que busca nas multidões um refúgio, e a partir dele observa os fenômenos presentes, como as consequências da modernidade, Ozualdo nos insere através dos olhares e ações de seus personagens aquilo que denominamos não de “luxo industrial”, mas, sim, de “Lixo industrial”, uma vez que a deterioração é a todo momento evidenciada nas costuras das montagens, uma narrativa pautada nas denúncias, que

⁵ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. Benjamin busca na literatura do teórico francês Charles Baudelaire questões que fundamentaram seus escritos acerca da Paris do século XX. Por meio de seus escritos podemos constatar que a Modernidade, assim como as transformações ali existentes, é a chave para a compreensão das constantes análises e questionamentos feitos pelo homem da multidão. Enquanto para Ozualdo, através do filme aqui estudado, há que se estabelecer comunicação com a arte, o que nos permite expor as artérias de uma cidade orgânica e, concomitantemente, contraditória.

posteriormente foi apropriada por outras produções do *Cinema Marginal*. Nela se faz notar forte presença do grotesco em meio às transfigurações de alguns espaços, como maneira de, entre outras coisas, gritar em meio a um silêncio ensurdecedor de uma megalópole frenética e desumana.



Figura 1: Cena do filme “*A Margem*”. O ator Bentinho corre em meio ao lixo, onde procura restos de alimentos. Fonte: *A Margem* (1967).

A imagem acima (Fig. 1) retrata o exato momento em que o ator Bentinho, interpreta um personagem com aspetos de loucura, o que podemos descrever como sendo as conseqüentes tensões em que o homem está mergulhado em sua incessante busca pelo prazer desmesurado da mercadoria. Além disso, seu andarilhar, como os demais, revela os resultados da desigualdade social em que as pessoas vivem. Um ambiente hostil, submerso em lixo, com urubus sobrevoando o ambiente. É uma apresentação estética do grotesco, daquilo que o *Cinema Marginal* depois se apropriou como caráter de denúncia. O decrépito é recorrente durante a caminhada, assim como a estética nos é apresentada por meio de ruínas, como as igrejas e construções em decadência.

Outro fator revelador no momento da captura dessa imagem (Fig. 1) são as atitudes e movimentos do corpo em transe. A procura de algo é a busca incessante do personagem por alguma coisa, que não se contenta em apenas espantar os urubus que ali estão dividindo o espaço e disputando restos. O corpo emerge frenético, impaciente, quando, num instante, acalma-se. Fica perceptível que a linguagem transportada por meio dos gestos direciona nossos olhares para o seu entorno, e as múltiplas significações evidenciadas ali. Quando no plano posterior, a cena corta para um espaço também ermo, Bentinho corre em direção a uma flor que agarra com muita força. Esta cena, entre outras, rendeu ao filme *A Margem*, sobretudo pelo veículo de comunicação da época, uma narrativa simbiótica de traços realísticos com as conotações poéticas de quem busca, por meio das cenas fílmicas, mostrar a resistência em meio ao caos.

Ao fundo é possível ver uma urbanidade em contraste que grita e revela um crescimento entrelaçado na desigualdade. Porém, há o amontoado de lixo no plano seguinte do espaço para outras cenas e, assim, os personagens continuam a *Flanar* e revelam um

mundo que muitas vezes é escondido nas produções cinematográficas denominadas como “clássicas” pelos componentes do *Cinema Marginal*. Ou seja, através do olhar dos deambulantes são notáveis as distopias projetadas como pano de fundo, nas quais trabalhadores estão envolvidos em suas atividades, a saber: carregador de madeira, carpinteiro, pedreiro, vendedor ambulante. Sujeitos que emergem também como defensores de sua fé, mesmo diante de uma Igreja desconfigurada e contrastante com a paisagem interligada a outros espaços também praticados pelos deambulantes.

Nas caminhadas os corpos se projetam como sendas abertas para as constantes possibilidades, veias pulsantes que gritam em meio ao insistente desejo de mordida da classe que detém os meios de comunicação, mas que são alvejados por uma contra hegemonia, expressão da apropriação e transgressão dos elementos passíveis de alterações. Assim sendo, na mesma proporção que as caminhadas são vistas como apresentação de uma estética grotesca, os corpos soltos nesse andarilhar satirizam o sistema e suas imposições.

Para melhor fundamentar a relação entre corpo e espaço, ainda num ato deambulatório, recorro a *Mikhail Bakhtin*, que na sua obra intitulada “*A Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François de Rabelais*” dissecou a cultura desse período e procura evidenciar as ações dos sujeitos frente às imposições da ordem naquele contexto. Contudo, manter no cerne desses acontecimentos, as formas de manifestação e transgressão naquela relação, foi algo pensado nessa perspectiva para constatar o uso de gestos para subverter a ordem estabelecida, uma vez que, também, no filme em questão, esses traços se tornam preponderantes, pois denotam a dissonância, ou seja, uma desobediência frente ao que era comum naquela sociedade, o que caracterizo como sendo os modos, atos e ações de resistência.

Durante o filme, a profusão das mensagens é tecida por meio de gestos e movimentos sincronizados com a narrativa. Ou seja, as palavras quase não são proferidas, o que indica que os acontecimentos podem estar num constante diálogo com as mensagens não ditas, mas que sugerem algo que deve ser observado nas entrelinhas. Quero dizer que, quando os sujeitos transitam nas margens, fica perceptível que a composição geográfica ali posta nos remete a uma sociedade, sujeitos e práticas, que ao longo do tempo sofreram com as ações do crescimento urbano. O sentido metafórico de uma imagem visceral bastante presente no *Cinema Marginal* é recorrente durante a obra fílmica de Ozualdo, o que nos faz observar os corpos em transe nessa constituição de fatos, de modo que as gesticulações são tidas aqui como mensagens reveladoras.

Sobre a relação que o gesto, mais precisamente o *Riso*, tem com o mundo que o circunda, Bakhtin assim coloca:

A atitude do século XVII e seguintes em relação ao riso, pode ser caracterizada da seguinte maneira: o riso não pode ser uma forma universal de concepção de mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos *parciais* e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes

de exércitos, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem...⁶

Mesmo tendo como referência temporal o século XVII, e os posteriores, seu pensamento atravessa o tempo e se faz presente em outros momentos da História. Bakhtin tem a preocupação de nos inserir naquilo que entende como os aspectos que nortearam a história da cultura pautada nos gestos.

Para tanto, expõe a funcionalidade do *riso* e como ele se transformou em mecanismo de comunicação com a sociedade, assim como podemos colocá-lo como uma expressão que além de um sentido, ou articulação facial, está, sim, ligada diretamente com a ideia, segundo o autor, de expor as vísceras de uma sociedade desigual e corrompida. Seu fenômeno é, portanto, o que constitui o espaço público, assim como a praça como linguagem, uma comunicação que procura transmitir uma determinada mensagem. Com isso, o corpo comunica-se com o mundo, seus gestos estão em consonância com aquilo que Ozualdo também propôs ao relacionar os sujeitos da filmografia analisada com as transgressões e exagero de uma dada realidade.

Jesús Martín-Barbero em seu estudo acerca dos meios de comunicação e da mídia, no qual busca se embasar em vários autores para explicar essa ralação de fatores, nos lembra de que:

...já que o que faz com que o corpo seja corpo são precisamente aquelas partes pelas quais se abre e comunica-se com o mundo: a boca, o nariz, os genitais, os seios, o ânus, o falo. Por isso, é tão valiosa a grosseria, porque é através dela que se expressa o grotesco: o realismo do corpo [...] O *riso* não enquanto gesto expressivo do divertido, da diversão, mas enquanto oposição e repto, desafio à *seriedade* do mundo oficial, ao seu ascetismo diante do pecado e sua identificação do valioso com o superior. O riso popular é, segundo Bakhtin, '*uma vitória sobre o medo*', já que surge justamente por tornar risível, ridículo, tudo o que causa medo, especialmente o sagrado - o poder, a moral, etc...⁷ (grifos do autor)

Mediante os aspectos apontados acima, notam-se algumas características intrínsecas aos personagens de *A Margem*, como a expressão do grotesco. Uma excentricidade norteadada

⁶ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987, p.57-58.

⁷ BARBERO, Jesús Martín. *Dos Meios às mediações*: Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015, p. 102-103. Aqui, Barbero discorre sobre alguns autores, como Ginzburg, Benjamin, Le Goff, Bakhtin, para tratar da cultura popular. E no trecho acima, as razões expressivas, de caráter polifônica, se mostram com os gestos, o que sugere que as normas impostas pelo poder estabelecido são ressignificadas e transgredidas pelos homens comuns.

pelos pontos realçados, sobretudo no pensamento de Bakhtin, como o fato da contestação da oficialidade de um mundo hierarquizado, pautado nas opressões e silenciamento de uma cultura em relação à outra. O que nos faz entender, a partir das pesquisas, os deslocamentos das margens para o centro, o frenesi contrastante das mazelas sociais em que se encontravam os sujeitos da grande cidade, onde a conjuntura daquele momento se encaminhava para a intensificação da censura, uma vez que a Ditadura Civil-Militar de 1964 batia às portas do AI-5. Com isso, o que Ozualdo pode captar através da arte foi o emergente das estruturas, e tornar risível aquele mundo mergulhado na mais profunda crise de valores.

Quando apontamos que a arte emerge como forma de captura daquilo que é novo, mas que está relacionada às “estruturas de sentimento”, lembrando Raymond Williams, queremos frisar com isso que a estética realçada na filmografia se coloca na posição de transferir uma mensagem para o mundo, uma comunicação construída nas contradições, como as constantes andanças por locais ermos e destruídos, nas quais o riso aparece como protesto, uma forma de resistir, a profanação do *modus operandi* estabelecido como norma a seguir imposta por uma sociedade imbuída nas questões voltadas para a cultura industrial.

Ainda sob a subversão a essa operacionalização e conduzidos pelo ato de flunar, como observador dos contrastes sociais, os personagens do filme nos apresentam essas relevâncias insurgentes, como já foi mencionado anteriormente, nos gestos, como no andarilhar, gemer, sussurrar, gritar, usar as partes que podem se comunicar com o mundo e deixar reverberar as vontades dessa construção sentimental. Assim, é possível a apresentação dessa vontade dos marginalizados e seus usos em todos os momentos.



Figura 2: O riso transgressor. Fonte: filme *A Margem*.

Dessa forma, podemos observar a imagem de maneira que possamos buscar nas suas minúcias, e traços capazes de dialogar com nossas propostas, que convergem para o fato de evidenciar os contrastes de uma cidade, ao fundo, cinzenta e repleta das consequentes transformações do espaço urbano, com seus arranha-céus. Enquanto, no primeiro plano, a personagem negra (Valéria), num riso profundo, sensivelmente ridiculariza a imposição dessa divisão entre o homem e a pujança do capitalismo representada pela imponência das construções tomadas de ponta a ponta (Fig. 2). E entre a personagem e a cidade, há o rio. Simbolicamente nos avisando da margem como espaço dos marginas expulsos pela

efervescência megalomaníaca. Uma coexistência passível de pontos de vistas diversos, mas que nos coloca nos transcurso de suas caminhadas, como observadores que enxergam de baixo, não as vitrines e bulevares da Paris poética descrita por Baudelaire e retratada por Benjamin, por consequência da modernidade, mas as nuances de uma cidade também paradoxal, com suas peculiaridades. O que nos remete a compreender que através de seus personagens, outros mundos podem ser elucidados. Walter Benjamin, assim descreve o caminhante da cidade: “...*Qualquer pista seguida pelo Flâneur vai conduzi-lo a um crime...*”⁸.

A condução dos olhares através das deambulações nos envolve como observadores do entorno, como investigadores. Partimos para descrições e consequentes revelações possibilitadas pelas múltiplas imagens apresentadas sob a ótica dos caminhantes, que num ato de rebeldia, se apropriam das ferramentas e, conseqüentemente, passam a usá-las de maneira a resistir, denunciar, e proclamar os aspectos sórdidos de um mundo grotesco. As revelações dos “crimes” se dão em meio aos passos e nas constatações dos paradoxos criados pela dinamização criada pela modernização.

Assim como no início do filme, quando do aparecimento do barco, que carrega uma pessoa, navegando próximo às margens, que lentamente se move em direção a uma ponte onde se encontram os personagens e que mais tarde se descobre que seria a morte, observa fixamente com ar sombrio os passos daqueles que transitam num deslocamento destoante. A ponte, assim como o barco, estão postos como metáforas, uma espécie de transição para outra parte de mundo que não seja aquela na qual as pessoas se encontram. Com isso, essa também, a ponte, irá surgir a certa altura do filme como espaço que dará uma visão panorâmica de quem observa, sugerindo aquilo que Michel de Certeau (2014) chama de *voyeurs*. Este passa a ver a cidade de cima, não se embrenha na multidão tal qual o *Flâneur* de Benjamin. As caminhadas que Ozualdo Candeias propicia para os sujeitos de seu filme estão em consonância com a enunciação de espaços, uma articulação daquilo que consideramos como sendo aquilo que Certeau denomina em sua obra de “*A fala dos passos perdidos*”, pois, na medida em que transitam em meio às margens, nas ruas e avenidas, deixam suas marcas, escrevem e tecem suas relações sociais. As mediações impõem um novo significado para os espaços como criadores de disciplinas. A resistência passa pela negação dos padrões criados pelas necessidades daquela sociedade.

Para tanto, no decorrer da pesquisa, ficou claro que a arte usada como ferramenta de tática por parte dos cineastas, como o caso de Ozualdo, forja aquilo que pretendia a indústria cinematográfica que estava voltada para outras produções que não eram as “marginais”.

Para Michel de Certeau, ainda sobre as operações estratégicas como as apropriações, descreve que:

...A figura atual de uma marginalidade não é mais a de pequenos grupos, mas uma marginalidade de massa; atividade cultural dos não

⁸ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire - Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, p.39.

produtores de cultura, uma atividade não assinada, não legível, mas simbolizada, e que é a única possível a todos aqueles que, no entanto, pagam, comprando-os, os produtos espetáculos onde se soletram uma economia produtivista. Ela se universaliza. Essa marginalidade se tornou maioria silenciosa [...] As táticas do consumo, engenhosidade do fraco para tirar partido do forte, vão desembocar então em uma politização das práticas cotidianas...⁹

Procurou-se no decorrer da pesquisa, entender, sobretudo como se dava, por meio das mencionadas táticas, a relação daquilo que conseguiam se apropriar, desde as ferramentas utilizadas para a confecção do filme, passando pela indumentária, até mesmo pelo uso dos espaços e lugares que remetiam a algo, que na sua *diegese*¹⁰, dialogava com as práticas da realidade.

Podemos descrever como forma de estabelecer esse eixo explicativo, o momento em que uma das personagens adentra uma construção velha, tomada por um local sujo, fragmentado e cheia de entulhos, quando a câmara corta para um homem lendo um livro do Platão. Percebe-se nessa cena que há uma “prática do consumo” dos mecanismos produzidos pelo sistema capitalista, como forma de difundir uma dada informação, mas que passa a ser utilizada pelos sujeitos que estão nas bordas do sistema. Portanto, para subverter o sistema.

Além disso, percebe-se uma maneira de se apropriar das criações de um mercado que procura dominar, mas as *táticas* dos consumidores consistem aqui como forma de transgressão, que em meio a seu cotidiano, os marginalizados se posicionam como praticantes dos espaços por eles usados.

Se o *voyeur* está para Certeau como aquele que passa a observar a cidade de cima, Ozualdo, num certo ponto de sua obra nos permite, através dos olhares de seu personagem, observar a cartografia e a disposição dos objetos existentes como resultado das intensas transformações implementadas pelo processo de urbanização. E, por conseguinte, das multidões frenéticas num ir e vir que reflete o resultado do deslocamento das margens para o centro.

A cidade vista de cima é nervosa e impõe um ritmo alucinante para os transeuntes, de maneira que os passos se confundem com as locomoções aparentemente desconexas, confusas e turbulentas. Os sons dos motores completam o frenesi desfigurado e nos convidam a

⁹ CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Vol. 01. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 43-44.

¹⁰ Como forma de explicar o significado de *diegese*, recorro às explicações de Flavia Cesarino Costa, que assim dimensiona o sentido do termo: “Costuma-se usar o termo *diegese* para designar o ambiente autônomo da ficção, o mundo da história que está sendo contado. *Diegese* é o processo pelo qual o trabalho de narração constrói um enredo que deslancha de forma aparentemente automática, como se fosse real, mas numa dimensão espaço-temporal que não inclui o espectador. O efeito *diegético* será mais intenso quanto menos evidentes forem as marcas de enunciação dos discursos. A *diegese* articula-se diretamente com certas formas de narração, seja ela literária, teatral, ou cinematográfica...” (COSTA, Flavia Cesarino. *O Primeiro Cinema: espetáculo, narração e domesticação*. Rio de Janeiro: Ed. Azougue, 2008, p.32.).

transitar, novamente, nas multidões, como anônimos. Flanando e captando as faces de uma cidade multifacetada.



Figura 3: Visão cartográfica e a disposição dos transeuntes na perspectiva do voyeur. cena do filme “A Margem”. Fonte: filme *A Margem*.



Figura 4: Visão do personagem como *flâneur*. cena do filme “A Margem”. Fonte: filme *A Margem*.

Convencionou-se com isso que a arte instrumentalizou a linguagem cinematográfica que, por meio de suas comunicações, ficou passível de análises das mais diversas formas possíveis. O que nos permite trazer para o campo da história alguns fatos concernentes ao período e direcionar os nossos olhares para o filme, de modo que os constantes diálogos possam nos revelar um documento suscetível de interpretações.

A partir das caminhadas, sob o prisma dos personagens deambulantes que nos inserem de forma magnânima nas tramas de um período, no qual as costuras das particularidades insinuam-se como ponte para tantas outras histórias.

As caminhadas ganham formas, configuram e reconfiguram o espaço, afirmam e negam com a mesma força a organicidade na qual estão inseridas. Os homens escrevem a cidade com suas práticas, gestos e movimentos. E, dessa maneira, não apenas veem as inconsistências de um mundo pujante e decadente, mas enxergam suas nuances e as várias possibilidades resultantes das experiências e lutas decorrentes das resistências e embates. Na cidade de *A Margem*, dos sujeitos se colocam a observar intensamente a cidade nervosa, seja aquele que vê de baixo (*Flâneur*) em meio às multidões, como anônimo, seja aquele que possui uma visão panorâmica, tendo a cidade na perspectiva de quem vê de cima (*Voyeur*), lendo e questionando sua cartografia, há que se notar que seu incomodo é pólvora para “incendiar” a passividade de outros povos que se encontram sob o jugo dos detentores do poder.

Considerações Finais.

Tratar o cinema sob a perspectiva de constantes deslocamentos é, antes de qualquer coisa, compreender a realidade social na qual os sujeitos estão inseridos. Ozualdo Candeias entendeu essa dinâmica na medida em que constrói uma narrativa toda entrelaçada nas ações dos Marginais, e no andarilhar desses nas/pelas margens do Rio Tietê.

A cidade, portanto, é posta como um campo de possibilidades. Lugar por excelência onde os sujeitos encontram vários mecanismos para subverter a lógica criada pelo capitalismo. O que pressupõe dizer que ao percorrer todo o espaço encontrado, no caso aqui analisado é a cidade de São Paulo, onde “escrevem”, observam e constata, ora como um Flâneur, ora como um Voyeur, os aspectos dissonantes das construções distópicas ali presentes.

A linguagem cinematográfica nos permite compreender que um filme pode ser tido como um documento histórico, que pode nos fornecer alguns elementos imprescindíveis para revelar os meandros de uma época.

Referências Bibliográficas.

BARBERO, Jesús Martín. *Dos Meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015, p. 102-103.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987, p.57-58.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. Vol. 01. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 184.

COSTA, Flavia Cesarino. *O Primeiro Cinema: espetáculo, narração e domesticação*. Rio de Janeiro: Ed. Azougue, 2008, p.32.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 39.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.