Pasolini e Candeias: a coexistência de estilos na obra de dois cineastas modernos

Pasolini and Candeias: the coexistence of styles in the work of two modern filmmakers

Fábio Raddi Uchôa *
Universidade Federal de São Carlos

Resumo

Busca-se examinar a coexistência de estilos, tomada como traço do cinema moderno, partindo de sua definição entre a teoria literária e a teoria cinematográfica e passando ao exame das particularidades de tal fenômeno na produção cinematográfica do italiano Pier Paolo Pasolini, em particular no filme *Accattone* (1961), e na obra do brasileiro Ozualdo Candeias, com ênfase ao seu primeiro longa-metragem *A margem* (1967).

Palavras-chave: Estilo; Pier Paolo Pasolini; Ozualdo Candeias.

Abstract

We seek to examine the coexistence of styles, taken as a trait of modern cinema, from its definition between literary theory and film theory, and proceeding the investigation of the peculiarities of this phenomenon in the film production of the Italian filmmaker Pier Paolo Pasolini, in particular *Accattone* (1961), and in the work of the Brazilian Ozualdo Candeias, with emphasis on his first film *A margem* (1967).

Keywords: Style; Pier Paolo Pasolini; Ozualdo Candeias.

● **Enviado em: 19/10/2015**
● **Aprovado em: 19/12/2015**

* Fábio Raddi Uchôa é mestre e doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Atualmente é Professor Colaborador do PPGIS/UFSCar, programa onde desenvolve pesquisa de pós-doutorado (CAPES/PNPD).

Introdução

Accattone (1961): na Itália, às margens do rio Tibre, o sub-proletariado romano ganha voz e imagem pelas mãos de Pier P. Pasolini. *A margem* (1967): em São Paulo, nas várzeas do rio Tietê, a perambulação de dois casais de deserdados paulistanos desdobra-se em apoteose redentora, sob as lentes de Ozualdo Candeias. Em ambos os casos, a pobreza adquire roupagem mítica, colocando-se como contraimagem do *boom* econômico local. As aproximações entre os filmes destes dois cineastas, porém, não se limitam ao interesse pela pobreza. Seus cinemas anti-industriais e anticapitalistas, criados em espaços e contextos históricos de transição, podem ser pensados a partir da multiplicidade de referencias culturais e de formas narrativas. Neste contexto, este artigo busca examinar as obras destes dois diretores modernos, a partir da ideia de coexistência de estilos, tomada como forma de abordagem e de pensamento cinematográfico.

Para tanto, o trajeto organiza-se em três etapas, partindo do debate da noção de coexistência de estilos entre os campos da crítica literária e do cinema, passando ao exame das particularidades de tal fenômeno na produção cinematográfica de Pasolini, em particular no filme *Accattone* (1961), e depois na obra de Candeias, a partir de seu primeiro longa-metragem *A margem* (1967).

Sobre a coexistência de estilos.

Nos campos da linguística e dos estudos literários, a definição e aplicação da noção de coexistência de estilos ganha interpretação particular a partir da crítica com influências marxistas, ainda na primeira metade do século XX. Isso se dá, sobretudo, pela sintonia com a noção leniniana de descompasso entre estrutura e infraestrutura. Se em alguns casos tal noção possui aplicação mecânica, em outros adquire complexidade dialética, associando-se em particular à linguagem, falada ou escrita, tomada como material privilegiado para o exame das transformações e embates sociais em curso.

Em seu *Marxismo e filosofia da linguagem*[1], escrito no final dos anos 1920, Bakhtin explora a linguagem como um reflexo das relações sociais entre os falantes, que é capaz de explicitar os próprios embates de uma sociedade em determinado contexto sócio-histórico. O

1 BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem.* São Paulo: Hucitec, 2006. [1929]

filósofo russo propõe a palavra como "fenômeno ideológico por excelência"[2], um tipo de matéria social que reflete relações dialéticas entre infraestrutura e superestruturas. Trata-se de um indicador sensível das transformações sociais, sobretudo daquelas que despontam, efêmeras, sem ainda ter tomado forma definitiva. A coexistência de estilos é pensada a partir de uma forma particular, que será futuramente retomada e aplicada ao cinema pelo poeta/cineasta Pasolini. Trata-se do estilo indireto livre, um caso específico de interferência entre os discursos do narrador e de seu personagem, que implica em ambivalências e contaminações, narrativas e sociais.

Nos anos 1950, a questão dos não-limites para a interação entre estilos é retomada por Erich Auerbach em seu estudo sobre a representação do homem na literatura ocidental. Em *Mimesis*[3], o filólogo alemão esboça uma história da literatura ocidental. Trata-se da definição do realismo no Ocidente, explorado a partir das transformações no modo como os seres humanos se veem a si mesmos. Em termos gerais, busca definir uma "literatura universal", da humanidade pensada "enquanto fecundação recíproca de elementos diversos"[4]. A partir de obras literárias escritas entre a antiguidade grega e o século XX, Auerbach busca definir o estilo de cada uma delas, a partir de suas conexões com o momento de produção: os movimentos internos dialogam com movimentos sociais, correspondendo a mudanças em termos de construção da consciência histórica e dos modos de vida. São mapeadas as diferentes interações estilísticas, entre o sublime e o mundano, identificando em especial as aproximações ante a vida cotidiana em cada uma das obras. Isso implica um exame da noção de "separação dos estilos", ou "regra clássica de diferenciação dos níveis"[5], bem como de sua presença ao longo dos tempos. Trata-se de uma doutrina antiga, retomada pela corrente classicista, segundo a qual uma descrição "da realidade cotidiana e prática só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável."[6] Em outras palavras, não haveria lugar para uma descrição de assuntos denominados baixos a partir de uma linguagem séria. A ruptura de tal regra ocorre em diversos contextos da história do ocidente, tal como nas obras cristãs entre Antiguidade e Idade Média, ou então a partir do realismo moderno de Stendhal e Balzac. A medida pela qual tal regra é rompida, nos diversos contextos literários tratados pelo

2 BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem.* p.34.
3 AUERBACH, E. *Mimesis.* São Paulo: Perspectiva, 2007.
4 AUERBACH, E. "Filologia da literatura mundial." In. *Ensaios de literatura ocidental: filologia e crítica.* São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007. p. 357.
5 AUERBACH, E. *Mimesis.* São Paulo: Perspectiva, 2007. [1946] p. 486
6 AUERBACH, E. *Mimesis*, p.500.

filólogo, é um dos pontos de partida para definir o tipo de realismo e as figurações da consciência histórica em cada contexto social.

Entre os anos 1960-70, Pier Paolo Pasolini colabora para transposição de tal debate, das áreas da filologia e da literatura para o campo do cinema. Em seu pensamento, a questão influenciará nas teorias sobre a literatura e sobre o cinema, bem como na própria tessitura cinematográfica. No Festival de Cinema de Pesaro, em 1965, o poeta/cineasta profere a conferência "Cinema de Poesia", que será posteriormente publicada em 1972 em *L'Experience Héretique*[7], livro que sintetiza seu trajeto intelectual, explicitando a transposição dos estudos de estilo, da literatura para a sétima arte. Não sem inspiração marxista, a língua escrita é tomada como espaço privilegiado para o exame do neocapitalismo italiano dos anos 1950-60, período de forte industrialização e de suburbanização, denominado pelos italianos de "milagre econômico". A língua é então usada para pensar nos contrastes, entre estrutura e infraestrutura, entre as velocidades dos campos da economia e da cultura. Trata-se de um âmbito de confrontos e coexistências, ou uma estrutura instável "que vive a inquietude motriz, a necessidade de metamorfose, de uma estrutura que quer ser uma *outra* estrutura"[8]. Assim, o livro inicia-se por um exame sistemático de tais coexistências temporais e sociais, na prática intelectual de Gramsci, nos embates entre linguagem oral e linguagem escrita na Itália, bem como na presença do estilo indireto livre, em escritores italianos de Dante ao futurismo do início do século XX.

Ao abordar tal forma gramatical, que é utilizada pelos narradores para falar por intermédio dos personagens, Pasolini explora os paralelos entre estilo e sociedade. Trata-se de um trabalho próximo àquele realizado por Erwin Panofsky, nos artigos de *Three essays on style*[9], onde o historiador ilustra o modo como o estilo, ou forma expressiva, atribui sentido ao sujeito histórico, associando a obra de arte aos fatores extra-estilísticos e experiências sociais que condicionam a sua criação. Em Pasolini, o estilo indireto livre é considerado uma contaminação de linguagens, onde as barreiras entre um narrador externo e os personagens são rompidas, permitindo novas configurações entre eles. Em termos formais, relaciona-se a diversos tipos de oscilações: entre o objetivo e o subjetivo, entre a linguagem do narrador e a linguagem do personagem, entre uma linguagem "nobre" e uma outra "mundana". Talvez estejamos próximos das ideias de Schapiro, em *Style, artiste et société*[10], quando caracteriza o

7 PASOLINI, Pier Paolo. *L' expérience hérétique: langue et cinéma.* Trad. Anna Rocci Pullberg. Paris: Ramsay, 1989. [1972]
8 PASOLINI, Pier Paolo. *L' expérience hérétique*, p.17.
9 PANOFSKY, Erwin. *Three essays on style.* Cambridge: MIT Press, 1995.
10 SCHAPIRO, Meyer. *Style, artiste et société.* Paris: Gallimard, 1982.

período moderno a partir da presença de diferentes estilos em uma mesma obra. No caso da forma gramatical discutida por Pasolini, a coexistência de diferentes linguagens corresponde também a uma "consciência sociológica [...] por parte do autor,"[11] que envolve uma auto-significação, em termos de inserção ante aos embates sociais da época e à luta de classes. Na literatura medieval de Ariosto, por exemplo, Pasolini identifica "uma continuidade misteriosa entre a língua feudal e a língua burguesa, entre a língua das armas e aquela do comércio e dos bancos", uma mistura entre o prosaico do medievo e a linguagem sublime do épico. Já em Dante, existiria uma mescla entre os universos do latim da nobreza e do florentino da burguesia, imbuídos por uma consciência clara de tais categorias sociais. Em termos interpretativos, o estilo indireto livre poderia ser uma espécie de "tapete persa"[12], uma fusão de almas e de mundos, entre narrador e personagem, escrita a partir da poesia "que nasce da contaminação, do choque entre duas almas por vezes profundamente diferentes."[13]

Na segunda parte de *L'Experience Héretique* o debate da literatura é transposto para a definição do cinema de poesia: um tipo de cinema baseado no uso do discurso indireto livre. Em oposição ao cinema clássico, considerado com um cinema de prosa, o cinema moderno defendido por Pasolini seria marcado por ambiguidades, sendo ao mesmo tempo extremamente objetivo e extremamente subjetivo: os traços técnicos presentes no cinema moderno, onde poderíamos incluir o plano-sequência, os *travellings*, a câmera na mão, a perambulação, bem como a evidenciação da montagem e do aparato, colocam-se como indícios da experiência e da subjetividade de personagens em crise. O cinema de poesia é, assim, marcado por pseudonarrativas, que subjazem à narrativa em prosa, como se existisse, ali atrás, um outro filme, subjacente, inacabado; a língua seria liberada de sua função normal (prosa), adquirindo nova liberdade poética, tornando-se ao mesmo tempo objetiva e subjetiva. Neste sentido, a proposta de Pasolini incluiria uma mescla entre visualidade da vida cotidiana e poesia, aproximando-se daquela atribuída ao cinema por Lukacs, em sua *Estética*: "No cinema é perfeitamente possível fazer perceber-se não apenas o mundo externo objetivamente presente, como também os importantes aspectos subjetivos que esse mundo suscita nos personagens."[14]

11 PASOLINI, Pier Paolo. *L' expérience hérétique*, p. 43.
12 PASOLINI, Pier Paolo. *L' expérience hérétique*, p. 51.
13 PASOLINI, Pier Paolo. *L' expérience hérétique*, p. 51.
14 LUKACS, Georg. "El film". In. *Estetica. vol. 4* Barcelona: Grijalbo, 1967. p.191.

A coexistência de estilos como pensamento cinematográfico: Pier Paolo Pasolini.

Dadas as sintonias entre a obra escrita e filmada de Pasolini, pode-se possível abordar os próprios filmes do cineasta, desvendando a coexistência de estilos como forma de pensamento cinematográfico[15]. Na trajetória do poeta/cineasta italiano, a prática cinematográfica é posterior à exploração dos campos da poesia e da literatura, trazendo diálogos e temáticas remanescentes. É o caso da atenção às práticas linguísticas e culturais de grupos excluídos, como os camponeses italianos e o sub-proletariado[16] romano, tomados como o avesso do mundo representado pelo grande "milagre econômico" italiano e o neocapitalismo anos 1950-60. Desde o início, o cinema de Pasolini caracteriza-se por ambiguidades, que extrapolam as contaminações entre objetivo e subjetivo, entre narração e personagens. Na bibliografia especializada, tais ambiguidades serão pensadas de diferentes maneiras. Para Ismail Xavier, o elemento mediador nos filmes do cineasta será a experiência de alguém que tem uma cultura estranha àquela da plateia, afirmando alteridades culturais, temporais e históricas. "Tal portador está ali para afirmar uma diferença: representa uma alteridade, o confronto entre passado (mundo arcaico do mito, experiência da natureza própria ao camponês) e presente (sociedade burguesa técnico-urbana)."[17] Maurizio Viano[18], por sua vez, trabalhará as ambiguidades da obra pasoliniana a partir de outra ideia particular: as oscilações entre o ideológico e o místico, ou seja, entre um racionalismo de inspiração marxista e um irracionalismo de ordem religiosa. A atitude ideológica, inspirada no marxismo, se relacionaria com a identificação daquilo que não é socialmente visto num determinado contexto, ou aquilo que é proibido; a ruptura das políticas de representação hegemônicas, voltando os olhos àquilo que era encoberto de forma ideológica: um grupo social, ou então, uma forma de sexualidade. A atitude mística, por sua vez, uniria a crença e o respeito, numa busca de significados que extravasa para a ordem do sagrado. Ao invés de um desvendamento racional, o funcionamento aqui seria a partir da metáfora, ou da multiplicidade de significados.[19] No caso de Pasolini, para Viano, seria possível pensar numa ambivalência

15 Consideramos aqui pensamento cinematográfico as formulações, suscitadas pelos próprios filmes ou pela abordagem comparativa entre obras cinematográficas e escritas de um mesmo cineasta, tal como explorado por Jacques Aumont em *As teorias dos cineastas.* Campinas: Papirus, 2004.

16 O termo sub-proletariado, também designado como lumpenproletariado, origina-se na obra de Karl Marx, para referir-se à população socialmente situada abaixo do proletariado, em termos de organização e consciência de classe.

17 XAVIER, I. "O cinema moderno segundo Pasolini." In. *Revista de Italianística*, São Paulo, 1993, ano 1, n.1, p.108.

18 VIANO, Maurizio. *A certain realism: making use of Pasolini's film theory and practice.* California: University of California Press, 1993.

19 VIANO, Maurizio. *A certain realism*, p.63.

mítico-ideológica, tomada como atitude motriz do estilo, com comportamentos diversos ao longo de sua filmografia. Em *L´Image-mouvement*, Deleuze pensará nos filmes do cineasta a partir da coexistência entre místico e abjeto: ou seja, um cinema caracterizado por uma consciência poética "mística ou sagrada", permitido ao cineasta:

> "levar a imagem-percepção, ou a neurose de seus personagens, a um nível de baixeza e de bestialidade, em seus conteúdos os mais abjetos, ao mesmo tempo que os reflete numa pura consciência poética, animada pelo elemento mítico ou sacralizante. É essa permutação do trivial e do nobre, essa comunicação do excremencial e do belo, essa projeção do mito, que Pasolini diagnosticava no discurso indireto livre como forma essencial da literatura. E ele consegue fazer dela uma forma cinematográfica capaz de graça tanto quanto de horror."[20]

De fato, ao longo de sua obra cinematográfica, Pasolini usará o mito como mediação, ou contraimagem, para tratar do presente italiano da época, propondo diferentes cotejos entre o universo mitológico de culturas camponesas arcaicas, medievais ou Greco-romanas, e a objetividade da cultura tecnocrático-burguesa da Itália dos anos 1960-70.

No primeiro longa-metragem, por exemplo, explicita-se um olhar ao sub-proletariado romano, que se coloca como ato de resistência: a atenção à consciência dos miseráveis, pensada como pré-histórica e representada a partir de uma atmosfera sacra. Realizado num momento em que o diretor iniciava-se à técnica cinematográfica, *Accattone* (1961) trata da marginalidade social, vista por meio dos habitantes da periferia Romana, acompanhando a história de um personagem de duplo nome, Victorino/Accattone. A matéria do filme é a própria situação de marginalidade, tomada como espécie de momento liminar, de tentativa de vida em meio à pobreza, entre o trabalho e o não trabalho, entre a vida e a morte. As ambivalências de tal situação são exploradas em diferentes instâncias do filme, dentre as quais encontram-se: a construção do personagem-título, as dualidades existentes entre a paisagem física/humana e a trilha musical, as repetições de *travellings*, bem como a reincidência da figura da ponte associada à morte.

O protagonista de *Accattone* é uma espécie de pária, habitante de uma *borgota* romana, que vive de pequenos roubos, favores amigos e, especialmente, a sedução de mulheres para a prostituição. Sua ação em relação às moças é ao mesmo tempo de ajuda e cinismo, aproximação amorosa e abuso. Pede condolências à ex-mulher, com um sentimento de amor e cinismo parasitário. Seduz a ingênua Stella, colocando-a na rua para prostituir-se, mas passa a nutrir-lhe algo de amoroso, pedindo que fique em casa. Assim, em dado momento de sua

20 DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento.* São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 92.

trajetória, busca aprumar-se seguindo o caminho do trabalho honesto, mas a labuta lhe cai como uma espécie de martírio, fazendo-lhe sentir-se exausto e explorado. Abraça o filho para roubar-lhe uma corrente. Tenta voltar-se a uma vida aparentemente aceitável, com pequenos roubos, mas morre num acidente de trânsito ao fugir da polícia, estirado com a cabeça numa guia, sob os olhares de condolência dos amigos e transeuntes.

Em termos de construção formal, as paisagens da pobreza suburbana ganham uma ambientação mítica, sobrepostas à sacra trilha musical de Bach. O filme ambienta-se predominantemente nas periferias romanas, entre as várzeas do rio Tibre. Perpassa vilas humildes com a presença dos próprios habitantes de subúrbio, longas vias de terra e terrenos descampados, num explícito diálogo com as paisagens construídas pelo neorrealismo italiano alguns anos antes. Depois de seguir sua ex-mulher por um terreno baldio, insistindo por sua ajuda, Accattone envolve-se numa briga com o irmão da moça. Ao digladiarem-se pelo chão, assistidos por dezenas de moradores da região, o crescendo da música de Bach atribui ao conflito corporal tonalidades martirizantes. Também na primeira parte de *Accattone*, o mesmo efeito será construído pelo soar de Bach sobre as imagens da indefesa prostituta Madalena, ao ser agredida por um sarcástico grupo de rapazes no arrabalde romano. Em diversos momentos do filme, entre os créditos iniciais e a morte final do protagonista, a música do compositor alemão colabora para a construção de uma atmosfera sacra, associando cada vez mais a passagem de Accattone pelo mundo à via-crúcis de um Cristo em direção à morte.

O uso do *traveling,* com algumas repetições pontuais e significativas, é outra das construções formais recorrentes, com influência sobre a significação e a experiência dos personagens. Traço físico de estilo que colabora para a construção de uma situação de ambiguidade, ao mesmo tempo presença e não pertencimento, dos protagonistas ante ao mundo. É o caso, por exemplo, de dois planos-sequência, construídos a partir de longos *travellings*, que apresentam Accattone caminhando ao lado de mulheres tentando seduzi-las em seu jogo de condolência, sedução e cafetinagem. A primeira vez será com a ex-mulher, tentando reaproximação; e a segunda, com a indefesa Stella, induzindo-a à prostituição. Em termos de estilo, trata-se de momentos de perambulação física, de desagregação dos laços de causa e efeito; por outro lado, o diálogo entre os personagens refere-se a um jogo de poder, que reproduz uma moral pautada pela a honra e a chantagem. Mais à frente, ao longo do filme, o *travelling* também associará a ética do antilabor sub-proletário e uma atmosfera de martírio cristão. Depois da tentativa de integrar-se ao mercado de trabalho, quase que se arrastando de cansaço, numa ação construída através de outro *travelling*, Accattone será ironizado pelos

amigos da *borgota*, pouco antes de ser linchado. Tais tomadas dos corpos em movimento, repetidas pontualmente ao longo do filme, sintetizam a fusão de conteúdos e a situação de passagem ante ao mundo, por parte dos protagonistas; trata-se de uma espécie de figura, que é abandonada no final, no exato momento em que Vittorio/Accattone rouba uma moto e distancia-se finalmente da câmera, agora fixa, em direção à morte anunciada pela ruptura do uso do *travelling*.

A morte do protagonista se efetivará numa ponte, que se coloca como outra das figuras liminares referidas em *Accattone*. No início do filme, a ponte aparecerá como palco, de afronta e espetacularização da morte. Sua segunda aparição coincidirá com a transformação de Stella em amada-prostituta. No desfecho do filme, ressurgirá na qualidade de ponto final da vida, e de saturação do "sinal da cruz invertida, superstição pagã e vagamente pitoresca"[21], realizada por um dos transeuntes no último plano de *Accatone* e que sintetiza o tipo de marginalidade vivenciada pelos personagens.

As dualidades entre paisagens e trilha sonora, os *travellings*, assim como as referências ao espaço da ponte, são figuras características e recorrentes do filme de Pasolini, cuja repetição poderia lembrar algum tipo de pensamento figural cristão. Tipo de raciocínio descrito por Auerbach como típico da idade média, onde o conhecimento e a interpretação do mundo se dão a partir do estabelecimento de uma relação de repetição, ou de profecia, entre a realidade presenciada e as figuras míticas das escrituras cristãs. As ambivalências de *Accattone*, porém, incluem leves ironias a um suposto pensamento figural. Em alguns momentos, as exaustões dramáticas sugeridas pela trilha musical contaminam o místico e o sentimento de piedade, pela sátira. As repetições, de planos, movimentos e motivos, em suas oscilações, deslocam-se entre a profecia e, por outro lado, a criação de um estado subjetivo de loucura. É o caso da reiterada referência a um cortejo fúnebre, que culmina com um devaneio onírico, onde o protagonista Accattone vê seu caixão sendo carregado e posteriormente, com ironia, pede ao coveiro que cave sua cova em local ensolarado. Assim, a comiseração cristã é incorporada, mas também levada à estranheza.

A coexistência entre elementos religiosos e de contraposição à cultura capitalista, em *Accattone*, pode ser aprofundada a partir dos comentários de Mariarosaria Fabris[22]. As referências ao universo cristão, incluindo música, modelos pictóricos e a figuração de uma jornada em direção à morte, permitem uma leitura do filme em chave religiosa. Por outro

21 GERARD, Fabien. *Pasolini ou le mythe de la Barbarie.* Bruxelles: Ed. de la Université de Buxelles, 1981. p.41.

22 FABRIS, Mariarosaria. "A margem da redenção: observações sobre Accattone." In. *Revista de Italianística*, São Paulo, 1993, ano 1, n.1, p.91-99.

lado, a apreensão do sub-proletariado se dá por meio de uma poética épico-religiosa, que apreende tal população em suas qualidades pré-burguesas e pré-cristãs. Para Pasolini, seus personagens encontram-se fora de uma consciência histórica, apresentando certa pureza, mas também uma moral que não é aquela da Roma contemporânea: "o sub-proletariado (...) é, apenas aparentemente, contemporâneo de nossa história. As características do sub-proletariado são pré-históricas, são definitivamente pré-cristãs [...] Os meus personagens, por exemplo, não sabem o que é o amor no sentido cristão [...], sua moral é a moral típica de todo o Sul da Itália, fundada sobre a honra."[23] O sentido de ser pré-histórico é viver numa inocência mítica, opondo-se à ordem repressora, a partir de um romantismo que contamina o próprio gesto de criação pasoliniano. Tal gesto carrega consigo a construção da memória, a alegria do amor, as potências políticas e os protestos capazes de reconfigurar o futuro: "Isso não excluía uma certa 'mitificação' do povo [...] Mas o mito [...] justamente fazia parte [...] da energia revolucionária própria aos miseráveis, aos desclassificados ante ao jogo político vigente."[24] Imagem a contrapelo do milagre econômico do final dos anos 1950, *Accatone* enfatiza justamente aquela população esquecida pelo governo e que havia se multiplicado nos arredores de Roma, permeada por uma moral onde a pobreza torna-se a verdadeira riqueza, e onde a corrupção apresenta-se como forma superior de pureza.

A coexistência de estilos como pensamento cinematográfico: Ozualdo Candeias.

A coexistência de estilos, pensada aqui a partir do trajeto teórico e cinematográfico de Pasolini, pode ser usada para pensar na obra de outros cineastas, principalmente a partir dos anos 1960-70, momento em que as propostas autorais e a contraposição à decupagem clássica desdobram-se, em termos narrativos, na exploração das ambiguidades e nos ofuscamentos da transparecia.

O trajeto cinematográfico do cineasta paulista Ozualdo Candeias, conhecido como um dos precursores do Cinema Marginal, ganha densidade quando pensado a partir da coexistência de estilos. Ao longo dos anos 1960-70, o cinema brasileiro lê e incorpora traços do cinema moderno europeu, como o uso do plano-sequência, a câmera na mão, a perambulação e a exposição do aparato cinematográfico, desdobrando-se em projetos diversos, aglomerados principalmente, porém não exclusivamente, entre as propostas do Cinema Novo e do Cinema Marginal. O país presencia o fechamento democrático e o aumento

23 PASOLINI, P. P. Apud. FABRIS, M. "A margem da redenção: observações sobre Accattone.", p.95.
24 DIDI-HUBERMAN, G. *Survivance des Lucioles.* Paris: Les Editions de Minuit, 2009. p.28-29.

da perseguição política, com o golpe de 1964 e sua radicalização em 1968. A opção por uma modernização conservadora, com altos índices de industrialização e total limitação das liberdades democráticas, leva a uma realidade social marcada por desigualdades e ambiguidades. Um autoritarismo plutocrático radicaliza o abismo social. Desde 1967, destacam-se as altas taxas de crescimento econômico, a concentração de renda e a ampliação dos padrões de consumo modernos. Às elites, coube uma ampliação da renda; aos pobres, restou a intensificação do êxodo rural e a compressão dos salários. Cria-se um grande contingente populacional móvel. A modernização da agricultura, realizada de maneira selvagem, impele os colonos e camponeses ao mundo sem lei das fronteiras agrícolas, ou então, à violência da cidade grande. Junto com o predomínio da cultura de massas, alavancado pela consolidação da indústria cultural, há um colapso do espaço público.[25] Na capital paulista, intensifica-se o denominado padrão periférico de urbanização, fundamentado em moradias construídas pelos próprios moradores, em loteamentos periféricos, colaborando para a descentralização demográfica, bem com para a ampliação das distâncias entre núcleo urbano e periferia.[26] Trata-se aqui da radicalização de uma dinâmica territorial, especialmente relacionada à segregação e à concentração da pobreza, que aparentemente adequou-se muito bem ao tipo de desenvolvimento industrial excludente, promovido pelo governo militar a partir do final dos anos 1960.

Em 1968, com a instauração do AI5 (Ato Institucional n.5) e o fechamento do jogo democrático, as utopias das esquerdas são minadas. Cria-se uma situação de pessimismo e perseguição política que, somada às reminiscências da contracultura tropicalista, influenciará a estética do Cinema Marginal. Com presença em diversas regiões do país, porém com maior representatividade em São Paulo e Rio de Janeiro, trata-se de um conjunto heterogêneo de obras. Na capital paulista, corresponde a um grupo de críticos e cineastas que se organiza em torno da Rua do Triunfo, bairro da Luz. Fazem parte deste grupo: Jairo Ferreira, Agrippino de Paula, Rogério Sganzerla, João Batista de Andrade, Ozaldo Candeias e João Callegaro. Os primórdios do movimento são atribuídos a *A margem* (1967), de Candeias, com sua atração pela marginalidade urbana, bem como a *O bandido da Luz Vermelha* (1968), de Saganzerla, com sua fusão tropicalista de fragmentos culturais. Estabelecendo diferentes relações com

25 MELLO, João M. C. de; NOVAIS, Fernando A. "Capitalismo tardio e sociabilidade moderna." In: NOVAIS, F. A.; SCHWARCZ, L. M. *História da vida privada no Brasil. vol. 4***.** São Paulo: Companhia das letras, 1998. p. 560-657.

26 De acordo com Marta Grostein, tal dinâmica relaciona-se ao advento de um espaço dual, marcado pelos contrastes entre uma cidade formal, contemplada pela presença do Estado, e uma cidade informal, dominada pela ilegalidade. GROSTEIN, Marta Dora. "Metrópole e expansão urbana: a persistência de processos insustentáveis." São Paulo em Perspectiva. vol.15, n.1, jan./ mar. 2001. p.13-19.

produtores, técnicos e atores da assim denominada Boca do Lixo[27], tais cineastas originarão um conjunto de obras conhecido pela violência estética, pela consciência do fracasso, assim como pela reciclagem da cultura estrangeira, carregada no deboche.

Em *Cinema Marginal (1967-73)* Fernão Ramos[28] caracteriza tais obras pela fragmentação narrativa, a curtição e o grotesco. As mesmas estabelecem uma relação agressiva com os espectadores, por meio do uso de imagens abjetas (animalização, vômitos, deglutição aversiva, etc.) que, somadas ao horror, prejudicam o desenvolvimento das ações. De acordo com Ismail Xavier, tais obras são uma "resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical; sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do *kitsch*".[29] Em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, ao questionar a capacidade alegórica de tais obras ante a situação nacional, Ismail Xavier as inclui no segundo polo de uma dialética entre totalização e fragmentação: grupo de filmes com tendência antiteleológica, seja por infringirem a continuidade narrativa clássica, seja pela falta de clareza no diagnóstico da experiência nacional[30].

Junto com Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, Ozualdo Candeias forma uma geração que dá origem ao Cinema Marginal num momento de transição onde as referências, além do Cinema Novo como ponto paterno de confronto, eram divididas em duas principais balizas: a chanchada, Orson Welles, o cinema americano "B", a canção popular dos anos 1930 e os escritores Lima Barreto e Machado de Assis; e, por outro lado, a própria linguagem cinematográfica renovada pela *Nouvelle Vague* e pelos experimentais americanos.[31] No caso particular dos cineastas de São Paulo, haviam ainda as reminiscências de um cinema paulista de ambições industriais, apoiado pelos quadros de críticos e cineastas remanescentes da experiência empresarial paulista dos anos 1950, representados por figuras de tendência "universalista"[32] como Walter Hugo Khouri, Máximo Barro e Ruben Biáfora. É neste contexto

---

27 Região situada nas imediações do bairro da Luz, em São Paulo, que entre as décadas de 1960-80 constitui-se como pólo de empresas e técnicos, sendo considerada por alguns pesquisadores como um dos ciclos do cinema brasileiro. (ver. ABREU, Nuno Cesar. *Boca do Lixo: cinema e classes populares.* Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2006.)

28 RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973) – a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

29 XAVIER, Ismail. *O Cinema brasileiro moderno.* São Paulo: Paz e Terra, 2001. p.76.

30 XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento.* São Paulo: Brasiliense, 1993.

31 BERNARDET, J-C. *O vôo dos Anjos.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. p.21-22.

32 Como descrito por Ortiz Ramos, nos anos 1960, o embate entre dois grupos de cineastas e críticos assume maior nitidez. Estes se articulavam diante da discussão em torno da atuação do Estado no campo cinematográfico. A corrente "industrialista-universalista" opunha-se a ala nacionalista e defendia a absorção das formas de produção estrangeira, sem prejudicar os fornecedores externos. Eles defendiam o respeito à política liberal de importação de filmes para que o público pudesse ter acesso a toda a

que se insere *A margem*, filme de transição, cujas ambiguidades unem diálogos contextuais com o cinema paulista anterior a 1967 e com o Cinema Marginal que se consolidaria em 1968.

Em termos gerais, o cinema de Candeias lida com automóveis e seres que percorrem um mundo em si deslocado, marcado pela ambiguidade (nem campo nem cidade), pela violência e pela desclassificação social. Nele identificamos os influxos entre nacional e estrangeiro, somados a um novo olhar para a cidade, que se volta à pobreza e às mazelas decorrentes da modernização conservadora dos anos 1960-70. O foco é a população excluída, formada por prostitutas, migrantes rurais, ambulantes, pedintes, bem como um sub-proletariado urbano que não se integra no mercado de trabalho formal. Trata-se de um cinema marcado pela inclassificabilidade, pela releitura de gêneros e pelos traços limítrofes, que foram teorizados pela bibliografia especializada, visitando-se sobretudo as noções de ambiguidade e de perambulação: em *Cinema Marginal (1968-73)*, Fernão Ramos indicará a coexistência entre o sublime e o abjeto, que se desdobra numa busca por demonstrar a existência da pureza, mesmo em meio ao lixo; em *Aves sem rumo* (2000), Alessandro Gamo refere-se à não-ancoragem dos personagens, que inclui a marginalização em relação à sociedade civil e a impossibilidade de contatos duradouros, com reflexos sobre a construção temática e estilística dos filmes; Jean-Claude Bernardet chamará atenção à perambulação em "zonas limítrofes de deterioração", ao andar a esmo à espera de algo vago e indeterminado, bem como a "uma pulsação de vida mínima em ambientes degradados [...]"[33]; Rubens Machado Jr. pensará numa "*mise en scène* compósita entre banalidade e sonho"[34]; em *Perambulação, silêncios e erotismo nos filmes de Candeias*, Fábio Uchôa abordará tais filmes a partir das ambiguidades do estilo, presentes nas composições espaciais, sonoras e de construção dos corpos.[35] De fato, nos filmes do cineasta, nota-se uma perambulação em sintonia com descompasso social.[36] Os deslocamentos físicos, pedestres ou automotivos, figuram uma violência social mais ampla, em sintonia com as desigualdades decorrentes do autoritarismo plutocrático promovido pelo Governo Militar na passagem dos anos 1960-70. O abismo social torna-se regra, inspirando as construções estilístico-temáticas internas e a

produção cinematográfica mundial. Tal grupo era formado por ideólogos das extintas Vera cruz, Maristela e Multifilmes. Já o grupo nacionalista era composto por membros do Cinema Novo e ex-integrantes da *Revista Fundamentos*, tais como Nelson Pereira dos Santos e Alex Viany. RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

33 BERNARDET, J-C. "J-C. Bernardet.". In. *Ozualdo R. Candeias.* São Paulo: CCBB, 2002. p. 33.

34 MACHADO JÚNIOR, Rubens. "Uma São Paulo de revestrés: Sobre a cosmologia varzeana de Candeias." *Significação*, São Paulo, n. 28, 2007, p.119.

35 UCHOA, Fábio Raddi. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias. (1967-83)* Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – ECA/USP, 2013.

36 UCHOA, Fabio. "Anotações sobre a perambulação automotiva, o Cinema Marginal e Aopção ou as rosas da estrada." *RUA – Revista Universitária do Audiovisual*, São Carlos, 2014.

própria relação dos filmes com o contexto social, interpretáveis como contraimagens do discurso oficial do "Brasil grande" que denunciam o crescimento econômico enquanto falácia.

A margem será realizado com recursos financeiros limitados, contando com uma mescla de atores profissionais e não-profissionais contatados na Boca do Lixo, além da colaboração de Máximo Barro, professor e cineasta formado nos anos 1950 junto aos quadros das grandes produtoras paulistas, que montaria o filme de Candeias mas sem incluir seu nome nos créditos finais. Filmado predominante às margens do rio Tietê, *A margem* apresenta a perambulação de dois casais por locais limítrofes, entre a várzea e o centro de São Paulo, entre a vida e a morte, entre o rural e o urbano. De passagem e sem vínculos sociais aparentes, eles se misturam às favelas, ao limbo, ao lixo e às ruínas. Os possíveis laços afetivos não se efetivam. A única certeza são os movimentos, lentos e contínuos, que deságuam numa saída apoteótica e redentora: os quatro personagens são levados, em um barco, por uma estranha mensageira da morte, para algum lugar distante, longe da miséria social. Na narrativa deste filme, as ambiguidades relacionam-se à construção da perambulação, à oposição espacial entre centro e várzea, às articulações entre paisagens e trilha musical, bem como aos atributos físicos e sociais do espaço de várzea paulista, onde o filme é imaginariamente ambientado.

O tom geral e a articulação formal da perambulação são notados desde o início. A primeira sequência apresenta uma barca em movimento, num lento deslizar por um braço de rio, em direção a uma ponte. A aproximação é observada por um grupo de deserdados, que se misturam à paisagem da várzea, repleta de ruínas. O movimento articula-se numa intensa troca de olhares, que presenciam a chegada de uma estranha morena, em vestido estilo chinês. Sob o som de uma trilha sonora que passará de tambores e notas tensas a temas jazzísticos, a troca de olhares forma um fluxo, que gravita em torno de uma ponte de madeira, sugerindo sentimentos ambíguos/variados: medo, surpresa, sensualidade, compaixão, indiferença e redenção. Em termos formais, a sequência é construída a partir daquilo que Edward Branigan denominou de "planos-ponto-de-vista" (PPV)[37]: uma alternância particular entre planos que correspondem aos pontos de vista dos personagens. Trata-se de uma construção relativamente complexa e madura do cinema clássico, que é recontextualizada por Candeias, para a representação de uma população varzeana de deserdados. No caso do cinema clássico, os PPVs contribuem para a construção/apresentação do espaço externo, onde está inserido um determinado personagem. Em *A margem*, pelo contrário, prevalece a importância dos olhares e dos gestos para a construção de um espaço internalizado: marcado muito mais

[37] BRANIGAN, E. "O plano-ponto-de-vista". In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do cinema.* Vol.II. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. pp. 251-275.

pelas imantações entre os corpos, do que pelos limites territoriais; o espaço é uma energia quase subjetiva, que flui entre os corpos e as paisagens indefinidas das várzeas. Pensa-se aqui na perambulação enquanto traço objetivo e subjetivo, que une uma prática física de espaços/corpos "entregue[s] ao presente do acontecimento"[38] e, por outro lado, a relação com a presença da imagem mental, "imagens flutuantes, [...] clichês anônimos que circulam num mundo exterior, mas também penetram em cada um e constituem seu mundo interior [...]"[39]. No filme de Candeias, a perambulação passa pela construção dos enquadramentos com diagonais em profundidade, pela complexa rede de fluxos composta por meio da montagem, dos movimentos de câmera e dos deslocamentos dos corpos, bem como pelas imantações entre câmera, corpos e objetos. As cadências de olhares, trocadas com tensão e afetos entre os personagens, porém, remetem-se a um universo introspectivo e existencial.

Ao longo do filme, a perambulação terá variações, sugerindo uma São Paulo dividida entre a várzea do rio Tietê e o centro urbano. Tais regiões correspondem a estilos e lógicas narrativas diferentes. Na várzea, nota-se um jogo humanizante e sublime. Flanamos pelos confins da cidade, compartilhando os movimentos e olhares das personagens, como se estivessem num sonho, onde a fascinação pelo fluxo associa-se à salvação prometida pelo final do filme. A várzea é um espaço-gênese, espaço de fronteira, origem imaginária de uma São Paulo que se expande pelos meandros de solos alagadiços. Num primeiro momento, historicamente, o movimento alcança as várzeas do Anhangabaú e do Tamanduateí. Depois, atinge o anel formado pelo rio Pinheiros e o Tietê. Na várzea representada de *A margem*, nota-se: a projeção amorosa dos personagens com suas bizarras práticas sexuais, a representação da prostituição como ação subversiva, a presença de resíduos culturais circenses e cristãos, além de um sentimento de humanização quase sublime.

A partir da metade do filme, porém, a perambulação dos personagens desdobra-se para o centro da cidade, figurado pelo imponente Viaduto Santa Ifigênia. Nesta nova região, a troca de olhares entre os protagonistas é recusada, com a construção de pontos de vista externos a eles. Sujeitos aos perigos físicos da cidade, eles enfrentam os carros e a multidão, num espaço marcado pela verticalização e pela violência. É o local da exploração e da humilhação pelo trabalho formal, espaço pautado pelo aqui e agora de uma cidade monumental, de exploração dos migrantes recém-chegados, vinculando-se a uma suposta cidade vivida, no presente histórico de 1967. A referida dualidade espacial, várzea *versus*

[38] DOUCHET, Jean. "O corpo" In: OLIVERIA, Luis Miguel (Org.). *Nouvelle Vague.* Lisboa: Cinemateca Portuguesa/ Museu do cinema, 1999. p.174.
[39] DELEUZE, G. *A imagem-movimento,* p. 234.

centro da cidade, sugere uma centralidade que expulsa e o predomínio de uma área periférica que abriga os socialmente excluídos.

A coexistência entre o abjeto e o sublime é outra das ambiguidades marcantes de *A margem*. O rigor técnico da troca de olhares, associado à erudição da trilha sonora, se contrapõe às impurezas da paisagem física e humana de *A margem*. A presença do sub-proletariado paulista, em meio aos dejetos da várzea do Tietê, é apresentada sob o deslizar dos improvisos jazzísticos do Zimbo Trio[40], que colaboram para a construção de uma ambientação mística e a ampliação dos espaços dispersos à margem. Em termos narrativos, tal coexistência de estilos rebate-se sobre o destino dos personagens, em sua jornada sublime, em meio às ruínas urbanas; em sua busca por uma existência inocente e singela, em meio aos dejetos do progresso.

O gosto pelo lixo, pelo disforme, pelas paisagens abandonadas, pelas favelas e pelo grotesco de certas práticas sexuais ao ar livre, promove um diálogo com o Cinema Marginal, e especialmente com a vertente do cinema do lixo, contextualizada na Boca do Lixo. Os referidos filmes, realizados a partir de 1968 e mapeados por Fernão Ramos em *Cinema Marginal (1968/73)*, tratarão o abjeto, o lixo, o sujo, o disforme, o cafajeste e a deterioração, a partir de uma chave específica: o "avacalho-curtição"[41], direcionado à obra, ao mundo, ao próprio espectador. Em termos da construção das paisagens urbanas, o Cinema Marginal paulista constrói uma São Paulo infernal, projeção das angústias políticas e pessoais, que passa por uma grande explosão e se desintegra, alcançando as várzeas e as favelas do rio Tietê, as ruas e construções abandonadas sem referencial físico de localização, os arrabaldes da Zona Leste, as praias do litoral paulista, ou ainda, colocando a própria Boca do Lixo como símbolo do terceiro mundo em decadência.[42]

Ante a isso, *A margem* dialoga especialmente em termos da explosão da paisagem urbana. Por outro lado, afasta-se do pessimismo corrosivo, adotando como chave principal a possibilidade de salvação, que é reafirmada pelo lirismo da trilha musical, executada pelo Zimbo Trio. É importante lembrar que, dentro do cinema paulista, o referido trio de músicos já havia colaborado com Walter Hugo Khouri, para a trilha musical de *Noite Vazia* (1964), e ainda iria trabalhar com Rubem Biáfora, no filme *O quarto* (1968). Em ambos estes filmes, a

40 Grupo de música fundado em 1964, composto por Amilton Godói (piano), Luís Chaves (contrabaixo) e Rubinho Barsotti (bateria) que, além deixar sua marca na musica popular brasileira instrumental, colaboraria com a interpretação de trilhas musicais de filmes dos anos 1960; O Zimbo Trio interpretaria a trilha musical composta por Rogério Duprat para *Noite Vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri, bem como executaria a trilha musical de *A margem* (1967), de Ozualdo Candeias.

41 RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973)*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

42 UCHOA, Fábio Raddi. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias. (1967-83)* Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – ECA/USP, 2013.

trilha musical colabora para a construção do vazio existencial, experimentado por habitantes da metrópole paulista, incluindo suas aventuras sexuais com prostitutas em busca de completude. Nestes dois casos, trata-se de um cinema herdeiro do projeto de industrialização do cinema paulista e de inspiração europeia. No contexto de 1967, a trilha musical do Zimbo Trio poderia trazer ao filme de Candeias um ranço industrializante, de um cinema de tendência universalista, própria aos posicionamentos de W. Hugo Khouri, Rubem Biáfora e Máximo Barro. Em *A margem*, porém, o rigor formal da trilha do Zimbo Trio é usado para a representação dos socialmente excluídos, contribuindo para a construção de uma atmosfera relacionada ao vazio e à busca interior, mas que se afasta do mero fracasso pessimista, afirmando uma possibilidade lúdica, e imaginária, de algum tipo de beleza e de liberdade em meio às várzeas.

A incorporação da cultura estrangeira (os panos-ponto-de-vista e a referência jazzística da trilha musical) é assim usada para a representação do descompasso social, a partir de um descompasso de estilo, entre o formalismo sonoro-visual e o grotesco da paisagem. O gesto em si porta algo de marginalizante: os traços formais de inspiração americana e europeia são incorporados, não para dimensionar o vazio interior de uma classe média urbana ou da burguesia, mas sim para reavivar um lirismo onírico da escória. No radicalismo deste gesto, o cinema de Candeias reverbera um dos traços atribuídos por Pasolini ao estilo indireto livre: ao flertar com linguagens e referenciais sociais diferentes, associa-se a uma forma de "consciência de classe".[43] Há uma espécie de oposição às reminiscências do projeto de cinema industrial paulista, voltando os olhos à crueza da metrópole paulistana, tomada por tonalidades líricas. Nestes termos, *A margem* oscila, entre o gosto pelo lixo e pelo disforme, e a aptidão à apuração formal universalista, tomada de maneira radicalmente invertida.

As ambiguidades de *A margem* também terão reflexo sobre a sua recepção pela crítica. A partir de 1967, apesar da complexidade formal e estilística do filme, que inclui uma apropriação invertida de elementos da cultura estrangeira, Candeias e sua obra serão referidos a partir do adjetivo "primitivo". Em "Um Pasolini brasileiro", publicado dez meses antes da estreia oficial de *A margem*, Biáfora usará um suposto vínculo com Pasolini, fundado em argumentação inusitada, para ressaltar no filme a intuição, a simplicidade e a despretensão; traços próprios aos "verdadeiros pintores ou artistas primitivos."[44] Outros críticos reproduzirão e radicalizarão a ideia de Candeias como um autêntico primitivo. O

43 PASOLINI, Pier Paolo. *L' expérience hérétique*, p. 146.
44 BIÁFORA, Rubem. "Um Pasolini Brasileiro." *O Estado de S. Paulo*, 5 fev. 1967.

cineasta será visto como um ex-caminhoneiro e autodidata, cuja técnica cinematográfica consiste em filmar a realidade tal qual, sem intervenções e por intuição. Assim, Carlos Maximiniano Motta, verá *A margem* como a "obra de um instintivo, de um artista que quer criar em um nível de pureza e honestidade totais, sem qualquer malícia ou *parti pris* [...] A fita transcende o próprio fenômeno da criação cinematográfica – como se a realidade se filmasse a si mesma e se desenvolvesse por um processo de geração espontânea."[45] Curiosamente, a forma de argumentação, para enquadrar Candeias como um primitivo, se aproxima daquela utilizada pela crítica francesa para tratar dos artistas *naïfs*[46]: evocação de um artista sem conhecimentos prévios a respeito da arte, com uma obra marcada pela mais autêntica das ingenuidades. Vale lembrar que tal argumentação será utilizada pelo Juri do Prêmio do INC – Instituto Nacional de Cinema, de 1967, para considerar *A margem* como o melhor filme do ano, em detrimento de *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. Faziam parte do INC, naquele contexto, críticos de tendência oposta ao Cinema Novo, em sintonia com a vertente "universalista" – entre eles, estavam Moniz Vianna e Rubem Biáfora, que teceram elogios ao suposto primitivismo do cineasta. Paralelamente ao uso político feito da obra de Candeias, não podemos esquecer que o cineasta já possuía contatos com Biáfora. Além de trabalhar, durante o mesmo período, na produção de *O quarto* (1968), de Biáfora, Candeias possivelmente conhecia o crítico a partir de outras relações, estabelecidas em torno dos professores e profissionais do Seminário de Cinema do MAM-SP, entre 1955-57.[47]

A várzea, espaço originário.[48]

Outra das ambiguidades, presente no filme de Candeias, diz respeito ao estatuto físico e imaginário associado às várzeas da capital paulista. Em *A margem* (1967), a várzea apresenta-se como uma alegoria melancólica, condição originária, almejada e sem retorno ante ao avassalante progresso urbano. Em *A margem,* a várzea se define pela oposição ao núcleo urbano – oposição ao progresso, e também, à exploração dos homens entre si.

Esta dualidade espacial e temporal, presente em *A margem*, ressalvadas suas particularidades históricas, colabora para uma espécie de despertar, próximo à operação da

45 MOTTA, Carlos M. "O filme é como os outros deveriam ser mas não são." *O Estado de S. Paulo*, 21 dez. 1967.

46 SCHAETTEL, Charles. *L´art naïf.* Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

47 Para um estudo detalhado da estratégia dos críticos "universalistas" para destacar a obra de Candeias, em detrimento do filme de Glauber Rocha, ver: SENADOR, Daniela Pinto. "A Margem: instrumento de combate ao Cinema Novo?" *Margem Esquerda*, n. 7, São Paulo: Boitempo, maio 2006.

48 Traços deste subtópico foram aprofundados no artigo UCHOA, Fabio Raddi. "A São Paulo cinematográfica de A margem (1967)" *Revista Movimento*, São Paulo, n.3, Junho 2013.

imagem dialética benjaminiana: a criação de uma ruptura, com a paralisação do tempo e a retomada do passado através de suas relações com o presente, onde "cada época não apenas sonha a seguinte, mas, sonhando, se encaminha para o seu despertar."[49] Em *A margem*, ganham corpo e repetição os deslocamentos dos protagonistas, entre uma ponte de madeira, na várzea, e o viaduto Sta. Ifigênia, no centro da cidade. Depois de assistir ao filme, na memória do espectador, persiste a imagem da ponte como local de trânsito, ou então, apenas o movimento em si, de passagem, atravessando rios e vidas.

Nota-se o predomínio de um ato quase mítico – o estar à várzea, projetado como reminiscência de uma não-cidade desejada; lembrança daquela várzea onde se promiscuíam as sociabilidades das "peladas" e dos campeonatos de natação; local de aclimatação criativa, por onde chegavam os migrantes e caipiras dos confins do Tietê; espaço de reelaboração da civilidade e da autoimagem. O medo também faz parte de tal imaginário: o medo do fluxo fluvial em períodos de cheia, que reafirmada as modificações naturais do Tietê, com a condução de grande afluxo de dejetos, junto com o fedor e os urubus. Trata-se da reminiscência de um imaginário varzeano – termo usado para se referir aos moradores das áreas alagadiças do Pinheiros e do Tietê, no início do século XX. A São Paulo dos anos 1960, que explora e exclui seus trabalhadores em decorrência do milagre brasileiro e do padrão periférico de urbanização, é assim revista, a partir de uma operação mitologizante, que poderia fazer parte de um imaginário coletivo paulistano.

Até a década de 1930, a várzea coloca-se como uma região de fronteira, entre o urbano e o rural, cuja vida se pauta pela exploração econômica dos leitos. Entre seus principais moradores, encontravam-se os caipiras e migrantes europeus, dedicados a trabalhos manuais como a pesca e a olaria. A principal atividade, porém, era a extração de areia e pedregulho, realizada por barqueiros possuidores de seus meios de trabalho. O produto de seu trabalho, por sua vez, era a matéria-prima para a edificação da própria cidade.

Na década de 1960, o filme de Candeias recoloca tal imaginário varzeano. Reapropria-se das figuras dos escombros, do lixo e dos barqueiros, atribuindo-lhes uma aura sublime, ou um desejo de cidade que se mistura com a experiência de colocar-se à várzea – uma experiência paulistana coletiva, inexoravelmente condenada pelo progresso urbano. Num momento de radicalização da exclusão social, invocar este imaginário é em si uma ação a contrapelo, que recoloca uma cidade invisível não mais existente. Neste sentido, o filme de Candeias reveste-se de um romantismo varzeano, propondo uma crítica à civilização

[49] BENJAMIN, Walter . "Paris Capital do Século XIX". In. KOTHE, Flávio R. *Walter Benjamin.* São Paulo: Ática, 1985. p. 43.

capitalista moderna, em nome de valores e ideais de um hipotético passado pré-capitalista ou pré-moderno[50], aqui identificado com este imaginário coletivo do "estar à várzea", tomado enquanto origem mítica e espacial de São Paulo.

*

Sem a pretensão de analisar as interferências mútuas entre as obras de Pasolini e de Candeias, debatemos aqui a coexistência de estilos como teoria e traço do cinema moderno. Dependendo de uma análise mais detida dos contextos histórico-cinematográficos e dos significados próprios ao estilo de cada filme em sua origem, *Accattone* (1961) e *A margem* (1967) prestam-se a um tipo de abordagem que pode avançar, em termos da particularização das coexistências de estilo – em Pasolini, com os desdobramentos de uma possível chave épico-religiosa, em Candeias, tomando-se a dualidade abjeto/sublime para a interpretação de uma obra de passagem no contexto cinematográfico paulista. Por outro lado, pensa-se aqui na coexistência de estilos como uma teoria e forma de pensamento cinematográfico presente em outros cineastas modernos, tais como Federico Fellini, Luiz Buñuel, Werner Herzog e Alexander Sokurov, entre tantos outros, que podem revelar suas singularidades a partir da forma de abordagem aqui esboçada.

50 LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade.* Petrópolis: Vozes, 1995.