

SÃO PAULO, ENTRE O RURAL E O URBANO

Ângela Aparecida Teles

Faculdades Associadas de São Paulo

Neste artigo, interpretamos a representação cinematográfica do processo de desterritorialização e reterritorialização dos migrantes pobres, especialmente do caipira, realizada pelo diretor paulista Ozualdo Candeias, nascido em 1922 e falecido recentemente. Nosso olhar esteve atento aos movimentos do narrador cinematográfico, perguntando pelos sentidos atribuídos ao deslocamento do campo para a cidade e para a movimentação do caipira pobre reconstruindo novos territórios em São Paulo.

Por meio dos procedimentos narrativos construídos por Candeias problematizamos as trocas culturais realizadas na sua obra entre a cultura caipira, ancorada na oralidade, e as linguagens urbanas do jornal, da fotografia e do cinema. No conjunto dos filmes, alguns procedimentos se repetiram para construir imageticamente um discurso sobre a história do Brasil, a partir de São Paulo, sobre seu povo, sua cultura e o cinema brasileiro. Rompendo algumas regras da narrativa clássica, esse diretor conseguiu confrontar a memória oficial sobre a história de São Paulo e os discursos ideológicos sobre sua modernização.

Os espaços construídos cinematograficamente por Candeias onde os migrantes pobres se movimentam são zonas de contato nas quais as culturas caipira e urbana se interpelam, produzindo hibridações que politizam e tornam mais evidentes as diferenças culturais e as desigualdades sociais. Essas fronteiras são visíveis nos espaços periféricos, nos espaços deteriorados ou em demolição, os *espaços-escombros*, e também nos *espaços vazios* ou em construção, que constituem os filmes aqui analisados. O deslocamento do narrador que acompanha a mobilidade dos personagens por esses espaços delineia um processo de reterritorialização que não conformou novas identidades estruturadas, mas constituiu territorialidades flexíveis, ou seja, configurações espaço-temporais mais efêmeras e híbridas, como assinalou (ARANTES, 2000: 106) ao estudar a ocupação e ressignificação dos espaços públicos (no caso, a Praça da Sé, em São Paulo) por sociabilidades de rua.

Nessa fronteira a cultura urbana e a cultura caipira tornam-se ambientes de crepúsculo, espacialidades turvas; tempo-espço em que não é mais possível enquadrar comportamentos e nem esquadrihar valores e práticas. Na cidade os valores, os símbolos e as práticas que faziam parte da experiência cultural agora desestruturada foram totalmente abandonados? Qual a importância e significação dessa experiência histórica no presente? Como ela surgiu ressignificada pelos valores dominantes da cidade? Os *espaços-escombros*, os *espaços vazios* são o interstício para onde passado e presente foram deslocados. Qual é a experiência temporal que brotou nessa fronteira? Nas margens, nos espaços em processo de destruição ou de construção, emergiu a cidade problematizada, cindida pelos processos de desterritorialização e reterritorialização e de hibridação cultural¹.

No filme *O Candinho*, 1976, as experiências de diferentes personagens que vivem na fronteira, no confrontar-se com outras culturas e outras temporalidades, foram trabalhadas com a marca de Candeias, ou seja, o registro em tom de reportagem do cotidiano dos marginalizados na grande metrópole brasileira. O personagem central desse média-metragem chega a São Paulo em busca de um homem santo, após ter sido expulso da fazenda onde vivia e trabalhava com sua família. A câmera acompanhou seu caminhar por diferentes espaços da cidade até deter-se numa casa em demolição, para descrever personagens constituídos a partir de fragmentos disparatados, que coloca o espectador diante da tensa experiência de deslocamento cultural vivida por trabalhadores do campo e por grupos indígenas.

A câmera se detém num homem vestido estranhamente, compondo uma figura hilária e emblemática: ele porta um chapéu de couro, uma calça listrada com uma perna cortada, muitos colares e um rosário. Após a abordagem feita por Candinho este homem faz o sinal da cruz e beija o rosário com uma imagem de santo. Como sonoridade, barulho de trânsito intenso. A câmera continua a descrição desse personagem composto por fragmentos diversos. Seus traços étnicos remetem ao indígena, sua indumentária sugere tanto um pajé quanto um pai-de-santo ou um pirata. Esse "índio" símbolo da mescla cultural vira-se para um pequeno espelho pendurado numa janela com vidros quebrados, pega um

¹ A noção de fronteira foi assumida nesse texto na mesma acepção adotada Gupta e Ferguson, a partir da teorização de Homi Bhabha: "as fronteiras são justamente esses lugares de 'contradições incomensuráveis'. O termo não indica um local topográfico fixo entre dois outros locais fixos (nações, sociedades, culturas), mas uma zona intersticial de deslocamento e desterritorialização, que conforma a identidade do sujeito hibridizado". (GUPTA; FERGUSON, 2000:45).

tijolo e liga um botão imaginário e leva-o ao ouvido, como se fosse um rádio portátil. Começa a dançar e a sorrir ao som do "radinho". Como comentário sonoro ouve-se a música *Urubu Malandro*, que parece vir daquele "aparelho improvisado". Sua dança assemelha-se a um ritual: dança em círculos, como se fosse um sacerdote de uma religião qualquer.

Em seguida, o narrador mostra um homem entrando na casa-escombro e caminhando em direção à câmera. Ele está caracterizado como um trabalhador, pois carrega a marmita embaixo do braço. Sobe os degraus, vira de costas para a câmera e ao fundo vê-se outro homem jovem, cabelos longos, traje em estilo militar, feições indígenas. Esse homem mais jovem comporta-se também de maneira estranha. Como se fosse uma criança, corre e pula entre os tijolos demolidos. Os dois homens se cruzam ao som do trânsito pesado. Plano seguinte. A câmera enquadra o índio-pajé-malandro. Ele se volta e vê-se o operário do plano anterior junto a uma mulher. A maquiagem exagerada e as bijuterias em excesso a caracterizam como cigana ou prostituta. A moça apresenta o "índio-malandro" para seu acompanhante: "meu pai". Com o ar sério que requer a posição de pai-chefe-guardião da família, ele benze o operário com seu rosário, depois faz o mesmo com a filha, que lhe beija a mão, submetendo-se à autoridade paterna. O pai não chega a terminar a bênção, os dois se entreolham e ele dá o consentimento para que entrem na casa. Agora o narrador apresenta esse personagem na sua caracterização completa. Trata-se de um pai-cafetão.

Por meio do filme acima o narrador realiza uma crítica contundente ao lugar social ocupado por sujeitos que viveram o processo de desterritorialização e reterritorialização em outro espaço-tempo-cultura. O personagem que é ao mesmo tempo pai-de-santo-pajé-cafetão busca preservar o lugar de autoridade respeitável e reverenciada na figura do pai autoritário, mas que o narrador desmascara como cafetão da própria filha. Na casa-escombro, simulacro do lar burguês, esse pai "malandro" tem sua identidade composta a partir de diferentes referências culturais, tais como a religiosidade católica, a afro-brasileira, a indígena e a cultura urbana veiculada pelo rádio, constituindo-se num farsante ou mesmo num "louco". A filha prostituta, mesmo sendo a responsável pelo provimento das necessidades da família, ainda é submissa à autoridade do pai farsante e hipócrita. Nesse arremedo de lar, o privado confunde-se com o público

na figura da prostituta, a mulher-pública prostituindo-se na decomposição daquilo que deveria ser o lar burguês ideal.

No plano seguinte a prostituta entra num dos cômodos da casa-escombros, dividida em cozinha, quarto e sala. Nesse cômodo há duas crianças sentadas num sofá improvisado: uma menina com feições indígenas, de aproximadamente cinco anos, e um bebê. Ela alimenta as crianças. Há uma panela cozinhando num fogão feito com tijolos. Ouve-se o choro do bebê e o barulho do trânsito incessante. A filha-prostituta assume nesse plano a identidade de dona-de-casa e mãe zelosa. Se nos planos anteriores a condição de filha obediente e submissa contrasta com a prostituta indiferente que realiza seu trabalho como uma atividade qualquer, a faceta de mãe zelosa exposta dá uma dimensão humana à personagem – que não se encaminha para a exposição e justificativa da prostituição nem para criar uma identificação fácil com esta personagem. Outras dimensões do comportamento dessa personagem são trabalhadas nos planos seguintes.

A mulher está envolvida com o rapaz de feições indígenas e traje militar que oculta recortes de jornais e comporta-se como se estivesse sendo perseguido. Planos fechados nos jornais apresentam alguns dos “recadinhos” do narrador, que evidenciam algumas das questões que a mídia – na época, sob censura – não podia discutir. Num enquadramento no jornal francês *Le Fígaro* lê-se: “Genocide: le mot d’ordre des *latifundiários*. Il faut en finir les indiens du Brèsil”. Na charge do jornal está um índio preso entre as torres de Brasília. Outras charges criticam a atuação norte-americana em relação aos índios, por exemplo, David Crocket currando um índio. Esses recadinhos podem ser lidos apenas com o recurso da câmera lenta, pois os planos são curtíssimos.

Nessa seqüência de pouco mais de oito minutos, rodada numa casa em demolição, Candeias condensou de maneira criativa, irônica e poética questões delicadas daquele momento histórico. A censura aos meios de comunicação e a tensão entre grupos indígenas e latifundiários são questões entrelaçadas ao universo de personagens que sobreviviam nas margens, com o que sobrava da cidade que se acreditava modernizada. Somente no cinema de Candeias o universo dos marginais e as questões caras aos intelectuais de esquerda se aproximam sem que desse cruzamento surja um discurso que busque falar em nome do “povo” ou para o “povo”. Cinema que se constitui na interpelação de

diferentes experiências culturais, surgido do processo de hibridação entre o urbano e o rural, da confrontação e do diálogo entre a oralidade caipira e as linguagens visuais.

O que essa encenação de um lar burguês vivido por pessoas miseráveis representa? Trata-se de um questionamento das noções de público e privado, a começar pela casa, cujas paredes demolidas e janelas destroçadas não permitem nenhum tipo de privacidade. Para a população pobre não há privacidade, e sim uma vida de privações e de sobrevivência com os fragmentos que sobraram do seu universo cultural. A prostituição – uma atividade pública –, ao ser realizada no lar, constitui a personagem feminina com múltiplas identidades no espaço privado. A prostituta se desdobra em mãe, filha e companheira. O tradicional chefe da família patriarcal brasileira também é cafetão da sua filha. O narrador sugere, a partir desses personagens esfacelados, que os lugares e os papéis sociais estão embaralhados quando se trata de sobreviver.

Os valores reportados ao mundo caipira, como a submissão filial à autoridade paterna (CANDIDO, 2004: 287-321) e as práticas religiosas, são permanências que reconstituem precariamente os laços familiares destroçados pela marginalização, empobrecimento e violência imposta aos migrantes rurais pela hegemonia do mundo urbano. O simulacro de família tradicional, composta por um pai desequilibrado e pela filha prostituta, os personagens do mundo urbano como o trabalhador assalariado, o caipira doido (Candinho) e outros personagens insanos desse filme foram tratados com aspereza e ironia pelo narrador, que entrelaça a desestruturação econômica, psíquica e cultural como elementos constitutivos da nova situação que se desenha para os migrantes pobres. Mas se essas permanências são elementos criticados pelo narrador, pois existem apenas como fragmentos disparatados, existiriam outras permanências mais importantes para a territorialização do migrante pobre na cidade? Quais seriam os traços da cultura caipira que se mostraram alternativas a essa população na cidade?

Para o narrador, a vitalidade desses personagens advém da sua capacidade de adaptar-se a ambientes adversos, de improvisar e sobreviver com o mínimo. A mobilidade como um imperativo, constituída como tema e elemento formal da narrativa cinematográfica, é uma prática a que os caipiras pobres recorriam no campo para escapar ao latifúndio e à pobreza a que estavam

relegados num passado distante e que, naquele contexto histórico, ainda era um aprendizado que podiam mobilizar para driblar a nova precariedade imposta pela cidade.

Nos outros filmes que dirigiu e que tinham como tema a experiência da população migrante em São Paulo, outras dimensões do processo de reterritorialização foram trabalhadas. No média-metragem *Zézero*, 1974, o caipira que migra em busca das promessas de felicidade veiculadas pela mídia será confinado num canteiro de obras depois de circular pela região da *Boca do Lixo*, bairros da Luz e Santa Ifigênia. Sua experiência na cidade se concretizará nos arrabaldes e nos espaços em construção. Nesses lugares onde a cidade está se fazendo o caipira vive literalmente mergulhado na lama, trabalhando na fundação de futuros edifícios. Ele vive o futuro na condição de mão-de-obra barata nas construções-símbolo da riqueza e poderio de São Paulo, às quais jamais terá acesso. Mas o que o prende a um presente tão duro, por que se submete a uma situação degradante? Por que não volta para o campo, para sua família? A descrição feita pelo narrador do cotidiano do caipira – reduzido à condição de um *Zé Ninguém* ou *Zé Zero* – mostra como é possível empobrecer e esgotar toda a possibilidade de um presente com enganações e falsas promessas, canalizando a energia de sujeitos sociais em torno do nada. Dessa orquestração em favor da produção do *Zé Ninguém* participam o governo militar, os empresários e a mídia. O narrador expõe a mediocridade da sociedade que emerge então, denunciando a farsa da inclusão via consumo.

No plano de *Zézero*, que marca o primeiro contato do caipira com a cidade, ele está saindo da estação ferroviária Júlio Prestes, antiga Sorocabana. Está vestido com seu chapéu de palha, camisa xadrez, lenço no pescoço e carrega sua trouxa de roupas. O caipira caminha pela rua Duque de Caxias e logo é abordado por dois homens, o primeiro pede informações, enquanto o outro toca em seus pertences e sem que ele perceba rouba-lhe a faca que traz na cintura. Esses planos são “didáticos”. O narrador mostra como existem “profissionais” especializados em furtar os migrantes ingênuos e desavisados que desembarcam diariamente naquelas imediações.

A câmera do narrador acompanha a perambulação do caipira pelas imediações da *Boca do Lixo*, registrando os pedestres e os freqüentadores dos bares da região, que olham curiosos. Em determinado momento o narrador

abandona o personagem do filme para registrar uma prostituta deitada na calçada, de maneira descontraída.

Cansado, faminto e com sede, o caipira recém-chegado acaba dormindo sobre sua trouxa de roupas num terreno baldio. Antes de ser aliciado para trabalhar na construção civil, pede esmolas e perambula pelas ruas do centro velho de São Paulo, aturdido entre os edifícios. Em todos os planos até aqui descritos não há diálogos, apenas o som do tambor constitui a banda sonora. O mesmo homem que lhe roubara o recruta para trabalhar na construção civil, juntamente com outros trabalhadores. O narrador sugere que há um esquema preparado para explorar o migrante que chega a São Paulo.

Plano fechado num polegar sendo pressionado sobre uma almofada para, em seguida, carimbar a carteira de trabalho onde se lê "assinatura do empregado". Esse plano marca com ênfase a condição subalterna e desigual do caipira analfabeto ao ser inserido no mercado de trabalho, ao entrar num mundo novo, com leis e símbolos que não domina, desde a cultura letrada até o código das ruas da grande cidade. O caipira adentra nesse universo numa condição inferior, ainda que sua força de trabalho seja fundamental para que esta engrenagem funcione.

Nos planos em que se vê a mão analfabeta assinar os recibos de pagamento através da impressão digital é possível ler o nome do migrante. Nesses intervalos, a tela é invadida pelo comentário irado do narrador: Zé Ninguém, Zé das Picas, Zézero.

As seqüências posteriores se desenvolvem em ritmo acelerado. Acompanhamos a rotina do caipira no canteiro de obras. A câmera em *plongée* flagra o caipira cavando um buraco com outros trabalhadores. A rotina de trabalho é extenuante. Depois, é horário de almoço no canteiro de obras. Planos fechados nas marmitas. Ouvem-se em *off* locutores esportivos narrando o resultado dos jogos que faziam parte da Loteria Esportiva. Após o almoço, todos os trabalhadores daquela obra estão envolvidos com a conferência dos volantes desta loteria. Um sinal é acionado e todos retornam ao trabalho. A seguir, são apresentados vários planos intercalados no caipira trabalhando na lama e no volante da Loteria Esportiva. O narrador insiste na crítica àquilo que considera uma "grande safadeza" do governo, mostrando que essa jogatina se alimenta do suor de trabalhadores miseráveis.

A rotina do migrante no canteiro de obras é alterada no dia de pagamento. Nesse momento o narrador intensifica sua crítica, sublinhando a condição de submissão daqueles trabalhadores. O ritmo do tambor e o rosar de cães furiosos compõem um clima tenso e violento, que marca a aproximação dos que efetuam o pagamento na obra. Homens de terno caminham em direção ao canteiro de obras, passam por duas mulheres que sorriem. *Close-up* nos olhos do homem que faz o pagamento. Plano fechado na arma que traz na cintura. Plano fechado no trabalhador que assina com o polegar o recibo de pagamento. Sobre este papel há uma arma. Plano fechado na mão que assina e na arma. Através desses planos curtos o narrador expõe seu ponto de vista sobre a relação que se estabelece entre os trabalhadores da construção civil e seus empregadores: trata-se de pura violência. Na cidade, a carteira de trabalho deveria estabelecer relações empregatícias racionalizadas, baseadas na legislação trabalhista, mas o que se vê é a truculência, geralmente associada ao trabalho no campo, sendo praticada na grande metrópole brasileira. O narrador se fixa em mostrar que a condição de vida e de trabalho do caipira não muda na cidade, pois ele continua participando do mesmo sistema que o explorava no campo.

Após passar pelos constrangimentos narrados acima, o trabalhador desfruta de algumas benesses que sua condição de assalariado da construção civil pode lhe proporcionar: o sexo pago, roupas, a Loteria Esportiva e o carnê do Baú da Felicidade. Para ter acesso a tais serviços os trabalhadores não precisam sair do canteiro de obras: as moças se oferecem ali mesmo, como outras mercadorias vendidas por ambulantes. Tudo o que o operário deseja lhe é oferecido. Sua ligação com o mundo exterior, com a cidade, dá-se através do rádio, dos vendedores e das prostitutas. No primeiro contato com uma prostituta o caipira Zé pode pagar. A relação de sedução encenada mostra o quanto é degradante a situação de ambos. Para a confirmação do ato sexual, os personagens correm por arrabaldes até caírem. O falso clima de erotismo e sedução é desmontado quando, após o término do coito, a prostituta se limpa de costas e em seguida se vira e atira sua roupa íntima em direção à câmera, irritada.

Num encontro com uma segunda prostituta, Zé não pode pagar, pois gastara tudo com o carnê do Baú da Felicidade e a Loteria Esportiva. Quando isto fica claro, a prostituta se nega a lhe prestar seus serviços. Ele tenta violentá-la.

O comentário sonoro introduz o rosar de cães furiosos, produzindo um anticlima. O narrador constrói o embate entre os dois personagens como uma disputa entre animais ferozes. A prostituta vence a luta e resta a Zé masturbar-se pensando na esposa e nas mulheres nuas estampadas nas capas de revistas. Segundo Paulo Emílio Salles Gomes, "a insuportável gravidade de *Zézero*" estaria imposta, sobretudo, pelas cenas de sexo. O crítico lamenta a possibilidade de o filme permanecer inédito, pois, dentre as inúmeras qualidades dessa película, destaca-se a maneira como Candeias "fulmina a chamada pornografia que anda preocupando tanta gente. É verdade que *Zézero* talvez fosse considerado por essa mesma gente um antídoto demasiado vigoroso" (GOMES, 1986).

O caipira da abertura do filme evoca o tipo rural tradicional, mas as seqüências de sexo pago e de violação não permitem nenhum tipo de idealização do homem simples do campo. O filme opera desconstruindo uma série de clichês acerca do caipira, da cidade modernizada, da pornochanchada e de outros filmes eróticos, que atraíam muitos espectadores às salas de cinema na época, grande parte formada por migrantes de diferentes regiões do Brasil. Essa irreverência é outro traço da assinatura de Candeias como diretor de cinema. Seus filmes dialogam com questões que são importantes para o diretor naquele presente histórico, girando sempre em torno dos sujeitos sociais marginalizados e do cinema brasileiro.

As várias temáticas discutidas nos filmes de Candeias, sua problematização do processo de desterritorialização e reterritorialização das populações migrantes, assim como sua experimentação em torno da construção de uma estética *antiglamour*, anticinema de estúdio, anticinema de classe média (como define o Cinema Novo e o cinema marginal) surgiram de sua própria experiência de desterritorialização, de viver na fronteira entre o rural e o urbano, de conhecer a fundo as "bocas do lixo" de São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Mato Grosso, lugares pelos quais se moveu e construiu sua existência e seu mundo ficcional.

No filme *Aopção ou as Rosas da Estrada*, 1981, a São Paulo fronteiriça é problematizada a partir do centro velho e dos bairros da Luz e Santa Ifigênia, a chamada *Boca do Lixo*. As moças, ou as Rosas que optaram pela estrada de diferentes Estados do Brasil, acabam chegando a São Paulo. A seqüência final

inicia-se com uma das Rosas olhando ao longe a silhueta de prédios envolta em poluição. Em primeiro plano acompanha-se sua expressão de alegria, preocupação, dúvida e medo. Os movimentos de câmera *zoom in*, *zoom out* e *travellings* laterais constroem a cidade como algo novo, a ser vivenciado, tudo isso em meio ao som do trânsito ensurdecedor. Outra Rosa, agora do Viaduto do Chá, olha para os prédios à sua volta. Câmera na mão, *travellings* circulares, barulho do trânsito e do burburinho das ruas encenam o mergulho alegre das migrantes recém-chegadas a São Paulo. Passado o êxtase inicial, faz-se necessário “ganhar a vida”: nos planos seguintes, Rosa caminha pelas ruas da *Boca do Lixo* à busca de clientes. De repente, o narrador abandona o itinerário desta Rosa, toma um atalho, uma bifurcação, e mergulha no interior de um bar na *Boca*, descrevendo outros personagens que circulam naquele território.

Um portador de deficiência física entra no bar, abraçado uma mulher. Este casal, assim como os outros freqüentadores do bar, não são “atores do filme”. O casal cumprimenta um dos cafetões que circulam pela *Boca*. Eles sentam-se à mesa, estão alegres e bem à vontade. Corte. Câmera enquadra o balconista, que faz um aceno. Nos planos seguintes o narrador mostra como aquele homem com grandes limitações físicas é autônomo, perfeitamente integrado e respeitado naquele ambiente. A câmera se aproxima e o mostra almoçando. Esse personagem da *Boca* não pode movimentar os braços, e por isso pressiona o talher entre o ombro e a cabeça para ajeitar a comida no prato e comê-la. Acompanha-se, então, a encenação com desenvoltura de uma atividade corriqueira, mas que para aquele sujeito é sinônimo de afirmação. O narrador coloca o espectador diante dessa realidade sem transformá-la numa atração de circo, mas enfatizando que esse sujeito não necessita de pena ou de algum tipo de paternalismo, pois mesmo com um corpo incompleto é possível viver dignamente – o que, para o narrador, significa sobreviver e pulsar no presente.

Na seqüência final o narrador descreve a ocupação de outras Rosas e o fim trágico daquelas que optaram pela prostituição. Plano numa mulher fechando um ônibus e checando o pneu. Ela entra e lê a manchete de jornal “Dama da Noite Estrangulada nas Margens do Tietê”, ao lado uma foto de uma das Rosas da estrada. Na mesma página, “Metalúrgicos e Patrões ainda não Chegaram a um Acordo”. Corte. Fecha o jornal e sai dirigindo. Corte. Garis mulheres na Praça da Sé juntam-se para ler manchetes de jornal: “Esfaqueada na *Boca das Sapatas*”;

ao lado, uma foto de outra Rosa da estrada. "Operário Participante de Greve Foi Demitido e Sumiu"; "Religioso Ganha na Loteca e Fica Pirado"; "Ex-Genitais da Mundana Encontrada Estraçalhada".

O procedimento acima descrito faz parte da criação cinematográfica de Candeias. Funciona na montagem como produtor de sentido que amarra a narrativa. Esse uso do jornal para passar "recadinhas" ou para criticar a própria atuação da imprensa também foi explorado nos filmes *Zézero*, *O Candinho* e *O Vigilante*. Além de costurar a narrativa, também funciona como canal para o narrador introduzir outras questões extra-filme que julga pertinente apresentar. Nas manchetes acima, um tanto confusas, conhece-se o destino de algumas Rosas. Esse recurso torna ágil a narrativa e permite que se economizem nos negativos. Também possibilita a menção às greves dos metalúrgicos, que naquele momento, 1981, questionavam a política salarial empreendida pelo governo militar. Nos últimos planos, apresenta-se uma mulher caminhoneira e, por último, as mulheres garis terminam de ler o jornal e o jogam no lixo.

Em *Aopção*, a montagem em ritmo lento, justapondo espaços fragmentados, constrói a idéia da estrada como fronteira, ou seja, um lugar de deslocamento em que diferentes trajetórias se cruzam e traçam temporariamente um destino comum, um caminhar, ainda que sem direção certa. Esses arranjos provisórios acontecem na contingência da luta pela sobrevivência, na fuga para escapar da miséria. O narrador esgarça ao máximo o tempo presente para problematizar as temporalidades cindidas de um País constituído por desigualdades sociais e pela violência constitutiva das relações de gênero. A experiência social da bóia-fria trabalhadora da grande usina de álcool no interior de São Paulo estampa a situação comum de exploração das camadas inferiores da população em todo o Brasil. Para escaparem a tal situação, aquelas que se dispõem a "cair na estrada" passam por toda sorte de humilhação e violência até chegarem a São Paulo, destino que, em princípio, não haviam planejado.

Práticas de espaço e sociabilidades marginais

No filme *A Margem*, de 1967, Candeias interroga a pujança econômica paulista a partir da sua margem, mais especificamente das margens do rio Tietê e da sua Marginal, porta de entrada de fluxos de pessoas e mercadorias e de

saída dos dejetos da cidade. Nesse não-lugar² personagens marginalizados constroem sua existência e relações efêmeras, expondo as fraturas, os limites e as contradições do mundo urbano que se constituía naquele contexto histórico.

O rio Tietê tem importância para a história de São Paulo desde o período colonial. Através dele realizaram-se as Monções e a conseqüente interiorização de São Paulo e do Brasil, uma vez que o Tietê nasce perto de Salesópolis e deságua no Rio Paraná, na divisa com o Estado do Mato Grosso. Além de ser um importante canal de ligação do Estado de São Paulo, o Tietê abasteceu a capital de pescado até meados do século XX. Também se tornou o importante recurso natural para produção de energia elétrica para a cidade e suas margens eram utilizadas como espaço de lazer, onde havia a prática de esportes e recreação, como a natação e o remo. Para as lavadeiras, o rio era o lugar onde ganhavam a vida lavando a roupa de famílias abastadas da cidade. Outros trabalhadores também desciam o rio para extrair areia que serviu à expansão da cidade, possibilitando a construção dos primeiros edifícios.

O processo de industrialização e o crescimento da cidade de São Paulo transformaram o rio em receptor e transportador de resíduos domésticos e industriais. A partir dos anos 50, o processo de poluição já era intenso e não permitia a utilização do rio para lazer. Em meados dos anos 60 as avenidas marginais mutilaram as áreas de lazer, impedindo o acesso da população às margens do rio (ROCHA, 2006).

Os personagens do filme, que transitam pela margem do rio Tietê na luta cotidiana pela sobrevivência, fazem-no num tempo-espaço fragmentado, no qual práticas sociais ignoradas ou descartadas pela lógica da cidade industrializada e acelerada são exercidas num lugar de grande importância para a cidade de São Paulo – e que, naquele momento, meados dos anos 60, estava deteriorado e aparentemente sem vida, como o rio poluído. A margem do rio abrigava pessoas que não desfrutavam das vantagens econômicas que a cidade oferecia. Através da história de amor de dois casais o narrador se aproxima do espaço vivido na margem, dirigindo o olhar para outras formas de relacionamento e de racionalidades constitutivas do viver urbano, propondo que se veja a partir da perspectiva desses personagens e que se siga sua movimentação constante sem

² Os locais de passagem, de circulação acelerada e trânsito permanente de pessoas e de mercadorias caracterizam o não-lugar, como as rodovias e os aeroportos, os meios de transportes, os grandes centros comerciais e os campos de refugiados. (ARANTES, 2000: 110,171).

o intuito de compreender ou de explicar tal presença. Mostrar, ver, mas também caminhar junto construindo itinerários, percorrendo espaços inusitados e desconexos, retornando dessa andança sem a referência a uma cidade total, homogênea e legível³.

Os casais protagonistas não são nomeados no filme. O primeiro casal foi interpretado por Mário Benvenuti e Valéria Vidal, e o segundo por Bentinho e Lucy Rangel. Nos primeiros planos o narrador apresenta cada um deles a partir do ponto de vista de uma personagem estranha que é olhada com medo, apreensão e desconfiança pelos outros personagens. Ao longo da narrativa saberemos que essa estranha personagem que mirava a todos insistentemente era a morte. A morte espreitava os personagens desde o primeiro plano do filme; eles têm consciência disso, mas continuam vivendo suas vidas, pois o que interessava era o momento presente e continuar sobrevivendo mesmo que tudo conspirasse contra.

Benvenuti e Vidal estabelecem relações a ponto de planejarem se casar. Esta união não se concretiza, pois, quando o noivo volta da prisão, fica desesperado por não mais encontrar sua amada e acaba se suicidando. Vidal, por sua vez, abandonada na porta da igreja, passa a perambular vestida de noiva até morrer de tristeza. Já o segundo casal não chega a estabelecer contato: Bentinho apenas corteja Rangel com uma flor encontrada na margem da qual não se separa.

O filme pode ser dividido em dois grandes blocos narrativos que possuem duração e tratamento diferenciado. No primeiro bloco, com duração aproximada de uma hora, acompanha-se a história do primeiro casal. Nele há uma sofisticada experimentação da linguagem cinematográfica em torno da narrativa constituída a partir da câmera subjetiva⁴. O depoimento de Candeias sobre as motivações

³ Certeau critica a ambição totalizadora dos planejadores que buscam apagar e articular as contradições urbanas. À cidade-conceito, construída pela planificação urbana, Certeau contrapõe as práticas de espaço efetivadas no caminhar pela cidade que negam a legibilidade contida apenas na cidade planejada e idealizada. A narrativa de Candeias não busca uma explicação totalizadora sobre a cidade, é sempre uma visão fragmentária, construída a partir da sua própria movimentação. (CERTEAU, 1999: 169-191).

⁴ Segundo Gamo (2000:26): "A constituição de uma percepção do mundo elaborada por linhas perspectivas originárias de um hipotético POV [*point-of-view*, ou ponto de vista] é central aqui e adquire uma posição fundamental na análise do filme *A Margem*. Com a câmera assumindo a posição do personagem, POV óptico subjetivo, teremos toda uma ordenação do espaço, de modo a torná-lo inteligível". A câmera subjetiva assume o ponto de vista do personagem, e a objetiva, o do espectador.

para a criação do roteiro de *A Margem* entrelaça sua andança pela cidade com as dos personagens na tela:

A Margem foi o seguinte: eu inventei a porra da história a partir de umas coisas que eu tinha lido num jornal – que eu leio jornais –, daí eu cato essas coisas e enfio na história. Eu vi a notícia de uma mulher que estava esperando o noivo pra casar, ele não apareceu, ela nunca mais tirou o vestido e saiu por aí afora. O resto eu inventei, mesmo. O que me motivou foi essa mulher do véu, que ela não tirou mais. O resto do filme é que eu andava lá pela beirada do Tietê, morei ali pelo Canindé, morei lá pela Vila Maria, Vila Guilherme. O que é importante é como eu invento as besteiras, a gente tropeça com elas por aí, né? (PUPPO, 2002: 20)

Candeias deu inúmeras entrevistas nas quais *A Margem* sempre foi lembrado, sobretudo, como precursor do cinema marginal. O autor não esconde sua irritação com aqueles que ignoram suas obras anteriores ou posteriores. Esse trecho exasperado dá pistas de como esse diretor construiu itinerários pela cidade através dos jornais e de suas caminhadas. Seu processo criativo não só reconstrói as “besteiras”, mas o próprio ato de caminhar e de vagar por lugares a esmo.

Enquanto perambula junto aos protagonistas de *A Margem* o narrador vai apresentando outros marginais que transitam por aquele espaço. Vidal e Benvenuti caminham em direção à câmera. Ao fundo, caminhões e carros circulam na Marginal do Tietê. Eles chegam a um barracão onde se compra e vende sucata. O narrador enquadra uma mulher idosa e maltrapilha que se dirige à câmera posicionada pela perspectiva de Benvenuti e pergunta: “O que é que você trouxe pra mim?” Junto a essa senhora trabalham um homem e um menino. Por meio de um plano curto a câmera acompanha o garoto que empurra um pequeno carrinho com pneu e ferro velho. Continua a movimentação dos dois. Vidal pára num armazém, faz um pedido e depois sai andando pela rodovia. De repente, passa por uma ponte de concreto, come o lanche comprado anteriormente e entrega outro a Benvenuti, já em outro espaço, longe do trânsito e dos barracos localizados às margens da rodovia. A câmera novamente acompanha Vidal caminhando em uma favela onde é audível a voz de um vendedor: “Sorvete! Sorvete!”, quando então crianças, em sua maioria negras, entram correndo no quadro.

Benvenuto está na favela com Vidal. A câmera em *travelling* o acompanha caminhando lentamente pela Marginal do Tietê e olhando migrantes sentados à beira da rodovia, dois homens e uma mulher, cujas vestimentas sugerem que são migrantes caipiras. Nos poucos segundos de duração desse plano a situação de miséria e sofrimento daquele grupo quebra o clima de ficção e o tom de reportagem constituinte do fazer cinematográfico de Candeias emerge com intensidade. A aparição desses personagens tão integrados ao espaço filmado dá a impressão que já estavam lá e que não se trata de ficção, mas de "imagens verdadeiras". Esse efeito é possível nesse filme e em outros graças à filmagem em locações e à flexibilidade do diretor para improvisar e incorporar elementos não previstos no roteiro, ao trabalho com atores não profissionais e à interação com pessoas que circulam no local durante a filmagem.

Dessa maneira, "rostos brasileiros", negros, índios, caboclos, mulatos e brancos surgem nos filmes de Candeias questionando as convenções estéticas em torno da fotogenia e as representações do "povo brasileiro" tanto do cinema engajado quanto das produções da chanchada. Esse traço da obra de Candeias impressionou críticos e cineastas no momento em que se debatia a construção de uma estética cinematográfica brasileira. Inácio Araújo enfatizou esse aspecto do filme:

A Margem é um filme que me impressionou muitíssimo quando o vi pela primeira vez e que ainda hoje me impressiona. A primeira razão é que essa história de pobres que vivem às margens do rio Tietê tinha uma verdade que faltava a outros filmes. Quem o fez entendia a pobreza de maneira profunda, sabia vestir seus pobres, atribuir-lhes gestos que não significavam – isto é, não eram signos dessa condição – , mas que eram. (PUPPO, 2002:30)

Esse efeito de verdade produzido nos filmes de Candeias está ligado à sua formação cinematográfica no cinejornalismo. Suas reportagens recebiam um tratamento que buscava minimizar o aspecto de propaganda oficial e de ficção que constituíam os cinejornais. Nos seus filmes de ficção a câmera de cinerrepórter participa da construção narrativa, criando uma ficção-documentário. Essa verdade – construída pela narração que aparentemente busca apenas mostrar, e não julgar – foi alcançada, sobretudo, pela desmontagem de clichês e convenções cinematográficas sobre o roteiro, atores, cenários, fotografia e montagem, aliada à sua experiência de vida, concretizada no caminhar constante

no campo e na cidade e no trânsito entre esses espaços contíguos. Indagado sobre a realização de *A Margem*, ressaltou:

Eu sabia que ninguém ia me dar um longa de graça. Então fui juntando dinheiro, juntando gente aqui e ali, e resolvi fazer um filme do meu jeito, rompendo regras rígidas do cinema. Uma delas era: não filmar exterior sem sol. Eu filmava exterior de qualquer jeito – nublado, cinzento /.../ Outra: não fazer nada fora de cenografia, evitar as locações. Só filmei em locação. Não filmar neguinho feio, pé-de-chinelo, negro. Fiz a fita só com essa gente. Percebi que a minha temática era a dos vencidos. (COUTO,1993:5)

O diretor sintetizou nessa fala os procedimentos adotados no conjunto de sua filmografia, e não apenas no seu primeiro longa-metragem. A preferência por locações e por “tipos brasileiros” também pode ser acompanhada no Cinema Novo, que buscava uma estética brasileira que negasse os princípios do cinema produzido em grandes estúdios cinematográficos. As inovações trazidas pelo cinema de Candeias estão relacionadas não só à escolha temática ou aos aspectos por ele ressaltados acima, mas à perspectiva sob a qual o vaguear de marginais é tratado na narrativa e construído pela montagem. Tal processo deambulatório – que pode ser acompanhado em outras filmografias e que possibilitou a comparação de sua obra com a *Avant Garde* francesa ou *Limite*, de Mário Peixoto – tem características particulares em Candeias. No filme *A Margem*, o ritmo lento da narrativa e a trilha sonora compõem um tempo-espaço de onde uma cidade se espacializa pelo caminhar constante de cada personagem. A câmera do narrador constrói a cidade-fragmento a partir do presente vivido e disputado por sociabilidades marginais. O olho-reportagem e a ironia característicos dos filmes posteriores já estão presentes. A narrativa fragmenta e estende o espaço/tempo da margem. Espaços desconexos e temporalidades descontínuas são apresentados num presente dilatado que se constitui como fronteira de interpelação cultural.

A câmera acompanha Vidal correndo numa favela. Fogos de artifício anunciam um casamento que se realiza com pompa. Vidal corre, alegre, para ver o cortejo dos noivos e convidados e olha, emocionada, para a noiva, que a desdenha. A câmera posicionada na perspectiva de Benvenuto recebe a indagação de Vidal:

– Você viu a noiva? Você viu a noiva? Será que a gente não pode mais falar de noiva? Noiva... Quem eu? - Ah! Ah! de araque!

O casamento surge como desejo na fala de Vidal, mas que ela mesma descarta como uma impossibilidade. Seu parceiro, que a tudo assiste calado, dentro de suas possibilidades tentará realizar o sonho da amada. O casamento é desejado como um ritual que talvez fosse construir laços mais duradouros entre existências nômades. O narrador vai construindo seus personagens como pessoas que não perderam a capacidade de amar, mesmo em um meio no qual a vida parece insuportável. Essas aspirações comuns a outros estratos sociais nunca são realizadas plenamente por seres relegados à própria sorte, pois os laços afetivos em um ambiente hostil são frágeis e instáveis.

Mas a margem do rio Tietê ainda é um espaço vivo nesse primeiro longa-metragem de Candeias. Ali também se realizam, além do cortejo matrimonial, outras festas, como a Folia de Reis e os encontros dos times de futebol de várzea. A Folia de Reis, tal qual a congada que aparece no filme *O Candinho*, não está deslocada como folclore, mas como uma manifestação viva no presente e no espaço constituído por fragmentos de paisagens urbanas e rurais, relacionada aos moradores pobres do entorno do Tietê, e não às práticas de lazer dos frequentadores dos clubes sociais existentes à margem do rio.

O espaço-tempo de *A Margem* foi composto de fragmentos diversos, como as ruínas de fábricas, igrejas e casas em demolição. Nesses lugares desprezados os personagens miseráveis refazem a seu modo suas práticas. Na igreja abandonada, Bentinho, Vidal e Benvenuto dormem e buscam orientação espiritual. O padre responsável pelo templo em ruínas é um “louco” que profere palavras que se assemelham ao latim e que, na falta de uma Bíblia, improvisa com uma lista telefônica. Essa encenação beirando a caricatura expõe o ponto de vista crítico do narrador sobre a instituição da Igreja, pois sugere que os rituais do casamento e da família burguesa não têm muito sentido, mas ao mesmo tempo mostra que para aqueles personagens tais rituais e valores ainda eram uma referência. Essas pessoas, abandonadas pelas instituições que deveriam acolhê-las, buscam “se virar”, improvisar com aquilo que lhes sobra nas margens. Os marginais, que às vezes olhamos apenas de relance quando passamos apressados pelas vias marginais de São Paulo, amam e sonham os

nossos sonhos, insiste o narrador; além de mostrar a distância e o desleixo da Igreja e do Estado em relação a eles.

No filme *A Margem*, os espaços-fragmento embaralham referências temporais e práticas culturais. Essa construção não isolou a margem do rio Tietê da cidade de São Paulo mais facilmente reconhecida por meio de alguns símbolos – como o edifício Martinelli, o prédio do Banespa, o Viaduto do Chá e o Vale do Anhangabaú. A margem é constitutiva da cidade de São Paulo.

A descontinuidade espacial e temporal da margem se estende até a centralidade da cidade, onde centenas de pessoas transitam o tempo todo. Alguns dos personagens do filme circulam por esses lugares de centralidade e ali garantem sua sobrevivência. O narrador acompanha Bentinho e Rangel pelas ruas do centro, no Viaduto do Chá e no Vale do Anhangabaú. Ela é a moça que circula vendendo café nos escritórios. Ele acompanha um casal de esmoleiros, o homem que finge não poder andar e pede esmolas na cadeira de rodas, e sua mulher, que simula estar grávida.

No centro o narrador não volta sua atenção para os prédios e a grandiosidade que evocam, pois é o percurso dos caminhantes que interessa registrar. O movimento do caminhar constante por espaços densamente povoados contrasta com os espaços vazios e a lentidão da margem, mas não os separa e os isola. O abandono da ambição totalizadora e homogeneizadora por parte do narrador fez emergir uma cidade multitemporal por entre os fragmentos construídos pela caminhada dos personagens.

Nesse primeiro longa-metragem de Candeias as bases de sua filmografia já estão postas: o interesse pelas sociabilidades marginais, o espaço e o tempo presente fragmentados, a câmera-reportagem, a filmagem em locações e a possibilidade aberta ao improvisado e ao desafio a determinadas convenções cinematográficas, como o uso de atores “não-profissionais” e enquadramentos inusitados. O processo de produção de imagens do diretor se assemelha à deambulação de seus personagens. Sua câmera parece captar a esmo tipos e paisagens urbanas ou rurais e com eles compor um espaço novo, perturbador, que desafia nosso imaginário e experiência da cidade. A câmera abre e esgarça a trama, o tempo e o espaço. Em *A Margem*, a montagem consegue abarcar temporalidades conflitantes e assimétricas: a lentidão e os espaços vazios e em ruínas da margem e o espaço densamente povoado e mais acelerado da cidade.

Na abertura desse filme, a figura da mulher que chega à margem num barco e que mira a todos de maneira enigmática tem sua identidade revelada quando ocorre a morte de Benvenuti, a primeira da película. Benvenuti havia voltado da prisão que o impedira de casar-se. Procurou desesperadamente por Vidal, até não suportar mais a angústia da perda. A câmera acompanha de perto seu sofrimento. Ele passa a mão pela cabeça repetidas vezes, afrouxa a gravata que o sufocava, atira o paletó no chão e olha para o horizonte, quando uma idéia parece iluminar-lhe e dirimir seu sofrimento. Ele então sorri, aliviado, sai correndo e atravessa a ponte de madeira. Corte. A câmera enquadra o rosto de Bentinho, que grita, desesperado, e desce até o chão, onde Benvenuti está morto. Corte. A câmera enquadra o rosto da mulher misteriosa sorrindo, satisfeita. Nesse instante, compreende-se que era a morte que fitava os protagonistas desde o primeiro plano do filme. Os quatro personagens mortos reencontram-se com essa mulher. No plano final os casais seguem de barco a um lugar qualquer imaginado pelo telespectador.

O narrador parece sugerir que apenas a morte torna possível o encontro desses seres que vivem em deslocamento permanente, que a única certeza para os que vivem à margem é a morte. Depois de narrar a precariedade das condições de vida e das relações frágeis que não se concretizam entre esses personagens, seria impossível um final feliz. O narrador não quis oferecer nenhum tipo de compensação ao espectador depois de chamar a atenção para uma situação que, na sua perspectiva, deveria ser denunciada. A morte, representada pela personagem da mulher misteriosa que encara os personagens nos primeiros planos e que os acolhe no final, funciona como um recurso narrativo que costura a trama esgarçada, permitindo que o filme escape da narrativa linear.

As críticas do período sobre o filme insistiram na simbologia encarnada por essa personagem, que representaria o destino ou a morte. Moniz Vianna assim se referiu à "barqueira misteriosa":

A coragem da modéstia não inibe em Candeias outras manifestações de audácia: o realizador, partindo do plano realista mais brutal, às vezes necessariamente sórdido, não vacila em ascender de repente a um plano surrealista, no ritmo, nas feições e nas formas, ou mitológico, na substância dramática que, nessa altura, agita sugestivamente as implicações do mito de Caronte e sua barca. O barqueiro é

substituído aqui por uma mulher da seqüência inicial, de uma ou duas aparições intermediárias, e que a narrativa muda de plano quase sem sobressalto. A barca volta para recolher os mortos: os quatro marginais, tomando-a, se libertam ou apenas se evadem. (PUPPO, 2002: 98)

Aos olhos do narrador, mesmo nas duras condições de existência esses personagens não perderam sua dignidade, pois ainda eram capazes de amar. A seqüência final, na qual os personagens estão no barco com uma expressão altiva, reforça esse ponto de vista.

No filme há uma atmosfera, de um lado, permeada por uma realidade áspera, construída pela câmera em tom de reportagem, de outro, onírica, produzida pela fotografia em preto e branco, pelo ritmo lento e pela trilha sonora do grupo musical Zimbo Trio. Nesse ambiente onírico os personagens parecem flutuar, sobretudo no primeiro bloco do filme. Esse clima "mágico" foi substituído por um registro mais direto, agressivo e irônico nos filmes posteriores, como já assinalado. A respeito da evocação ao mito de Caronte na leitura do filme, é interessante a posição de Candeias:

Usei o barco por uma questão de lógica interna da história. Se os meus personagens, aqueles vagabundos, vivessem na beira da estrada, eles iriam para aquele mesmo lugar de caminhão. Eles foram de barco porque viviam na beira do rio. E aquele barco é um negócio bonito que não existe mais. Aquele barco ajudou a construir São Paulo. Ele trazia a areia da Vila Maria, daquelas várzeas todas. Os caras desciam o Tietê de madrugada e descarregavam a areia que era vendida para se fazer concreto. A cultura brasileira é uma merda mesmo, ninguém sabe de nada. Ficam pensando que eu botei o barco porque li Dante. (COUTO, 1993: 5)

Candeias foi muito enfático ao sublinhar suas diferenças em relação aos intérpretes de seus filmes – que, segundo ele, não conheciam a cultura brasileira. As temáticas, os personagens, os lugares e os tipos que filmou parecem estranhos e para compreendê-los certamente se buscam referências culturais e temporais que constituíram cada um dos espectadores. É importante assinalar que o diretor sempre rechaçou as interpretações intelectualizadas a respeito de sua obra e insistia que ela estava ancorada na sua experiência de caminhante da cidade atento às pessoas que encontrou pelo caminho e às questões que entendia importantes para a história e a cultura brasileiras. Na sua

perspectiva, não havia necessidade de buscar referências na cultura européia ou na tradição greco-romana para justificar a importância de seus filmes.

Candeias morou próximo ao rio Tietê e também praticou esporte em suas margens. No período em que estudou à noite, ainda na adolescência, provavelmente no final dos anos 1930, costumava remar no rio. Ele acompanhou as transformações pelas quais este rio passou. Em 1967, quando fez seu primeiro longa-metragem, já estava preocupado em denunciar a degradação daquele espaço muito significativo na sua vida e na de outros moradores da cidade. Por isso se estranham suas representações da cidade de São Paulo, pois, em geral, a vivência da cidade é muito diferente da desse caminhante que viu e ouviu muitas histórias em São Paulo e outras regiões do Brasil e consegue, assim, deslocar o olhar do espectador.

Não há uma interpretação verdadeira a ser buscada e os argumentos de críticos e do realizador devem ser colocados em diálogo, à medida que permitem a explicitação das diferenças culturais. Mais do que um esclarecimento sobre aspectos esquecidos da cultura brasileira, o depoimento de Candeias confronta sua experiência de morador da cidade e de cineasta preocupado em documentar o que considera importante para a "cultura brasileira" e, especificamente, para a história de São Paulo, incluindo aspectos e sujeitos históricos excluídos da memória oficial. Os argumentos para seus filmes surgiram a partir dos tipos e das "coisas" que encontrou pelo caminho. Sua filmografia se apóia nas trajetórias que construiu na cidade.

A personagem da barqueira tem uma importância crucial, pois abre e fecha a trama, costurando todo o filme, como assinalado. Interpretar o desfecho dessa fita como uma visão pessimista do narrador sobre o destino dos marginais não coloca em discussão um aspecto muito significativo, construído a respeito da experiência temporal dos homens e mulheres pobres. Já que todos vão morrer, o peso do futuro foi eliminado e o presente surge como o único sentido para a vida – apenas ele justificaria continuar a luta pela sobrevivência. A ênfase na importância da intensidade do presente vivido constitui outros filmes de Candeias aqui interpretados: *Aopção ou as Rosas da Estrada* e *As Bellas da Billings*.

Neste último, o narrador transita pela região central de São Paulo, Praça da Sé e seu entorno – Largo do Paissandu, bairro da Luz e Santa Ifigênia – na condição de "cinegrafista de atualidades", registrando diversos grupos, suas

estratégias de sobrevivência e suas disputas por territórios. James, o personagem principal do filme, um pseudo-intelectual e “empresário de artistas da região”, conhece um músico caipira de Mato Grosso (Almir Sater) recém-chegado a São Paulo e inicia com ele uma perambulação pelas ruas do centro, onde vai lhe mostrando os tipos que por ali circulam.

O olhar do narrador busca imprimir um tom de documentário que, por meio de uma perspectiva irônica e crítica, disseca aquelas sociabilidades marginais: migrantes caipiras, Sater e outro companheiro, conhecido apenas como “Chapéu”, juntamente com outros artistas que se reúnem no Largo do Paissandu. Prostitutas que moram num hotel da *Boca* constituem outro grupo descrito pelo narrador, além dos deficientes físicos não nomeados, do índio Jupιά e sua companheira, do empresário da *Boca* Belfiori, interpretado por Mário Benvenuti, e a família de James – a mãe e duas irmãs (*As Bellas*) que moram numa churrascaria abandonada na represa Billings.

O tom do filme é o do narrador bem-humorado que conhece bem aquelas ruas e personagens do centro e insiste na verdade de sua narrativa. Seu registro busca reconstituir as jornadas daqueles “trabalhadores autônomos”. Essa construção irônica é uma crítica à negligência de direitos de cidadania àqueles grupos. O Estado é o grande ausente – ausência e, ao mesmo tempo, ameaça que se faz sentir através do som constante de sirene da polícia, presente apenas na banda sonora.

Além de acompanhar a movimentação de alguns personagens da *Boca* o narrador registra os edifícios daquela região. Já nos primeiros planos do filme James anda pelas ruas do bairro da Luz e pára na esquina da rua Mauá com a Couto de Magalhães. A câmera, até então fechada em James num *zoom out*, afasta-se e focaliza o primeiro hotel daquela região, próximo à Estação da Luz. Outros hotéis onde James e outros moradores da *Boca do Lixo* vivem foram filmados, assim como o Bar Soberano, ponto de encontro de profissionais de cinema nos anos 60 a 80.

Numa seqüência filmada num terraço de hotel da *Boca do Lixo* o narrador retrata o sofrimento da prostituta Glória. Esta estende roupas no varal com o olhar triste e pensamento distante. Abaixa-se junto a um músico e pede:

Glória: Toca aquela.

Músico: Aquela qual?

Glória: Faz um ano.

Músico: Pô, faz só um ano?

Glória: Num interessa, porra, pra mim parece que foi onti!

Enquanto o músico toca e canta ao violão, Glória ouve, atenta. Depois, dança com James e o beija apaixonadamente. Ele resiste até conseguir desvencilhar-se. A canção executada ao violão cessa para dar lugar à sua versão em espanhol, um sucesso do rádio. Num primeiro momento, a dor de Glória é comovente, mas depois se torna cômico o assédio a James. A fala de suas companheiras que assistiam de longe torna a cena ainda mais embaraçosa:

Prostituta 1: O que é isso, o tempo dela já passou.

Prostituta 2: Coitada, só que ela não sabe disso.

Prostituta 1: As crianças já estão lá embaixo, mulher, que coisa!

Prostituta 2: A perua da escola já vai passar, corre!

Prostituta 1: Glória! Glória!

A câmera corta para a entrada do hotel, onde há crianças brincando e uma mulher que as conduz para a escola. Corte para o rosto de uma das prostitutas, que exclama, irada: "Putá que o pariu, se eu não me cuidar vou virar babá de filho da puta!".

O narrador está muito à vontade para apresentar aspectos do cotidiano de Glória e suas amigas, comuns a qualquer mulher que cuida dos filhos e dos afazeres domésticos. Mesmo a descrição debochada da carência afetiva de Glória não apaga outros componentes da rotina daquelas mulheres. Através do comentário sonoro feito por meio de sirenes de viaturas, a repressão policial é constituída como presença constante na sua rotina e na de outros moradores daquele lugar.

A narrativa acompanha a jornada de outro "trabalhador autônomo" da *Boca*. Plano fechado em um relógio despertando. São 5 h 45 min. No interior de um quarto de hotel, dois homens acordam. Um deles ajeita a peruca, enquanto outro o tira da cama nos braços e o leva para fazer a higiene matinal, pois ele é um deficiente físico. Uma canção de Geraldo Filme acompanha a atuação desses personagens. O refrão afirma "vai cuidar da sua vida, quem cuida da vida alheia da sua não há de cuidar". A crítica à relação de dependência é dirigida ao "homem jovem e sadio" que vive em função do outro. O deficiente é construído pelo olhar do narrador como alguém capaz, que não precisa de nenhuma

caridade. Este ponto de vista é reforçado em outra seqüência: os dois homens encontram-se no Viaduto do Chá. Ambos estão caracterizados com suas perucas. Outro homem se aproxima, conversa com o jovem, que está ouvindo música e cantarolando, e dirige-se ao seu companheiro, que está pedindo esmolas. Após conversa rápida, o deficiente junta o dinheiro que recebera como esmola e empresta-lhe. O deficiente físico aparece caracterizado pelo narrador como alguém que consegue se manter e ainda empresta dinheiro a outros. Ouvem-se as badaladas do relógio da Catedral da Sé, que anuncia o fim do expediente, e finalmente vê-se o deficiente no colo do companheiro, chegando ao quarto de hotel na *Boca*.

Em outros momentos do filme a câmera do narrador faz a descrição das atividades do índio Jupιά e de sua companheira – e não poupa nenhum detalhe sórdido. Não se sabe o nome dela, apenas que ajuda o índio expondo uma ferida e pedindo esmolas em função disso. Ao ser questionada por James sobre por que não pede a Jupιά para curar seu ferimento, responde: “E depois, como é que eu vou ajudar o Jupιά?” O narrador acompanha as pregações do índio acerca dos poderes milagrosos de suas raízes:

– Essa raiz salva qualquer marido do vexame na hora de cumprir com sua obrigação de esposo. Tomando o chá dessa raiz, o distinto não precisa chegá em casa cansado..., com sono...

A câmera enquadra raízes e garrafas dispostas no chão para serem vendidas, provavelmente na rua Direita. Em outras seqüências, continuam as palavras do índio Jupιά:

– Essa outra cura ferida de homem e de mulher e até bicho de estimação. Bota pra fora toda sujeira do sangue, do figo e do estômo... É uma raiz da bixiga, é uma raiz da bixiga!

Em meio ao comentário irônico acerca da potência milagrosa contida nas ervas, o narrador abre espaço para Jupιά se referir à condição a qual ele e seu povo têm sido submetidos:

– Mas o corpo pode ser de preto, amarelo... Eu só não tenho raiz, nem cipó, nem erva pra dá jeito na maldade dos branco com meu povo. Eu acho que nem pajelança dá jeito. Porque nunca deu, nunca deu!

Jupiá, como os outros marginais que circulam por aquele território, foi apresentado pelo narrador a partir de uma multiplicidade de elementos. Como um personagem que viveu a experiência de desterritorialização, ele vende aquilo que sobrou de sua "identidade original" nas ruas do centro: a sabedoria do seu povo sobre as plantas medicinais. Essa experiência é comercializada como qualquer outra mercadoria, pois se trata de sobreviver: qualquer expediente é válido. O narrador, a partir daquilo que viu nas ruas, problematiza o cruzamento de diferentes temporalidades no espaço urbano, descrevendo e ironizando a "tradição" que se tornou mercadoria no presente.

As palavras de Jupiá se misturam à pregação religiosa de evangélicos que também disputam a Praça da Sé e ruas adjacentes. Esses pregadores não gozam da simpatia do narrador. O pastor evangélico interpretado por José Mojica Marins é apresentado como um falso moralista que, entre uma pregação e outra, folheia revistas pornográficas e, por fim, acaba oferecendo dinheiro ao cantador vivido por Sater para atrair público para suas pregações religiosas. Outros grupos que concorrem por aquele pedaço também são apresentados em suas atividades: os "trombadinhas" (batedores de carteira) e os músicos que buscam gravar seu primeiro disco.

Além dessa "arraia-miúda" que ganha a vida no centro de São Paulo o narrador apresenta Belfiori, outrora conhecido como Lanceiro, que na gíria significa punquista. Belfiori é uma caricatura do imigrante e empresário italiano associado ao desenvolvimento paulista. Ele possui barracas que comercializam quinquilharias no centro, carroças que vendem milho verde cozido, aluga quartos numa "mansão", antigo casarão da avenida São João transformado em cortiço, e é dono de um hotel na *Boca*. Esse personagem, também é uma alusão aos inúmeros "reis" da *Boca do Lixo* em São Paulo e em outras "bocas" do Brasil. Este personagem reafirma a atitude característica dos marginais documentados, descritos, enfim, construídos por Candeias nesse filme e nos outros aqui analisados. A força para sobreviver numa sociedade em que a desigualdade social, a discriminação e a negação de direitos são permanências históricas, não vêm de um projeto abstrato de futuro, nem do apego a tradições intocáveis, mas da pulsação no presente. O presente vivido e disputado por sujeitos sociais marginalizados expõe as diferenças, as divisões de classe social, étnicas e de

gênero que constituíam a sociedade brasileira naquele momento histórico e ainda continuam presentemente.

A família de James mora numa churrascaria abandonada às margens da represa Billings. A mãe e as duas filhas vivem dos restos de comida que coletam nos restaurantes. Toda a esperança de ascensão social está depositada na possibilidade de uma das filhas, Aspásia, realizar um casamento financeiramente vantajoso, graças à virgindade. Essa condição é vigiada pela mãe e garantida por Verônica, que satisfaz sexualmente os namorados da irmã, já que ela “havia perdido a honra” e o valor no mercado dos casamentos. A atitude conservadora da mãe é duramente criticada pelo narrador, que aponta tais valores como ultrapassados e hipócritas. Tudo naquele lar é um arremedo de uma família tradicional, como os quadros na parede evocando os antepassados e a fala da “mama” sobre a necessidade preservar a honra da família.

As seqüências que tratam da coleta e do consumo das sobras dos restaurantes pela família de James são as mais provocadoras. Nela o narrador faz uma crítica aguda ao consumo e ao desperdício dos ricos e à condição de grande parte da população dos grandes centros urbanos de consumidora dos restos dessas camadas abastadas. Os planos fechados na comida sendo despejada em latões, em vasilhas de plástico, num penico e depois sendo consumida pela família de James e convidados causam repugnância.

Nas *Bellas da Billings* o narrador constrói itinerários pelas ruas da cidade ao descrever as atividades de sociabilidades marginais que garantem sua sobrevivência nas ruas do centro velho de São Paulo. Critica e ironiza as práticas desses personagens enfatizando suas múltiplas facetas, construindo-os como identidades fragmentadas. Naquele centro e nos arrabaldes, cruzam-se experiências de sujeitos desenraizados que se constituem no deslocamento constante, sempre à margem dos direitos de cidadania, sempre como alvo de políticas repressivas que buscam apagar e anular sua presença, mas participando ativamente da produção do espaço urbano.

A presença desses personagens marginalizados é uma pulsação na metrópole. Vivendo o instante presente em busca da sobrevivência, eles expõem as disputas e as fraturas do País que se forjava naquele contexto sob o discurso ideológico da modernização. Para o narrador, a sociedade que se constituiu entre as décadas de 1950 e 1980 não conseguiu incluir amplos setores da população

que migrou para as cidades buscando melhores condições de vida e que foi posta na marginalidade.

A montagem trabalhada nesse filme, como em *A Margem* e *Aopção*, ergue um presente aberto, um tempo-espço esgarçado em que as questões que merecem ser discutidas sob a perspectiva do narrador são apresentadas fora da visão de tempo teleológica e homogeneizadora. Nesse filme, os itinerários são percorridos em linhas sinuosas que não desembocam em um ponto final e nem produzem uma legibilidade da cidade. Essa narração em forma de "ficção-documentário" apresenta ainda trajetórias múltiplas e fragmentárias dos inúmeros personagens, ligadas por uma solidariedade que os une em torno da comida e do abrigo.

O narrador não toma partido da elite que, em sua perspectiva, apenas produz o desperdício e o lixo que alimenta uma parcela da população nos grandes centros urbanos. Sua caminhada pelas ruas do centro se faz junto aos marginalizados. A partir dos territórios que percorreu a pé, uma cidade-fronteira disputada cotidianamente emerge, desafiando as representações que insistem em ignorar a complexidade das práticas de espaços ontem e hoje.

Descartando o cinema como mero divertimento, Candeias ambicionou criar uma arte com dimensão política, social e cultural que produzisse um pensamento sobre o Brasil e suas mazelas. Em consonância com esses objetivos, construiu narrativas nas quais constantemente a diérese é rompida, a banda sonora, problematizada, e a montagem criou ritmos e durações perturbadoras, misturando nossas referências temporais e rompendo com a concepção linear e homogênea do tempo.

Esteticamente, o diretor criou formas perfeitamente coerentes com a temática recorrente nos filmes: a mobilidade dos caipiras pobres no campo e na cidade. No tempo híbrido construído na montagem, problematizou o contato entre as práticas culturais tradicionais do caipira pobre e as práticas dominantes da cidade. Desse encontro emergiu uma nova realidade sociocultural, representada esteticamente pelos personagens-emblema dessa mudança: o caipira-doido, o índio-pai-de-santo-cafetão, o caipira proletarizado, o violeiro-vigilante-justiceiro, a caipira-prostituta. Esses personagens, que se assemelham a colagens disparatadas, politizaram as trocas culturais realizadas na fronteira entre o mundo urbano e o rural pelos migrantes pobres. Essas

hibridações culturais, realizadas esteticamente no cinema de Candeias, não dissolveram a violência e a desigualdade social que permearam tais trocas, ao contrário, deram visibilidade a esse movimento.

Todos esses personagens trazem um traço de insanidade, de desestruturação, que acompanha aqueles que viveram o processo de desterritorialização no passado distante e durante as transformações econômicas ocorridas na segunda metade do século XX. Esses personagens mobilizaram elementos de seu universo cultural para se adaptar e sobreviver num ambiente novo que simultaneamente os atraía e rejeitava.

Quais são os elementos constitutivos desse tempo híbrido construído imgeticamente por Candeias? Nele vislumbramos práticas tradicionais mobilizadas para a reconstituição do novo território, a oralidade e a musicalidade caipira funcionando imaginariamente como referência reconstrutora de laços de identidade esfacelados no campo e na cidade. Também fazem parte desse tempo híbrido valores como a submissão filial à autoridade paterna, a violência fundamentada no código de honra pessoal, a solidariedade entre os desvalidos e o casamento. Do mundo urbano aparecem a cultura letrada, o código de violência das ruas, os valores veiculados pelos meios de comunicação de massa – como a ascensão social, o hedonismo e o consumo. Dessa mescla surge problematizada esteticamente a precariedade do mundo urbano vivida pelos personagens caipiras migrantes e os resíduos da cultura caipira recebidos pela cidade.

Os personagens que pulsam na metrópole e que sobrevivem com um mínimo subtraído de situações nas quais a vida pareceria impossível, sempre em mobilidade por espaços fragmentados e desconexos, constituíram o presente como um tempo aberto e esgarçado, em que passado e presente foram embaralhados e ressignificados, quebrando a confiança em um tempo teleológico.

Referências bibliográficas:

ARANTES, Antonio Augusto (2000). Paisagens Paulistanas. Campinas: Editora da Unicamp/ Imprensa Oficial.

- CANDIDO, Antonio (2004). Os Parceiros do Rio Bonito. 10 ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34.
- CERTEAU, Michel de (1999). A Invenção do Cotidiano: artes de fazer. 4 ed. Petrópolis: Vozes.
- COUTO, José Geraldo (1993). Ozualdo Candeias Termina *O Vigilante*. Folha de S. Paulo, Ilustrada, 1 jun., p. 5.
- GAMO, Alessandro (2000). Aves sem Rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias. Dissertação (Mestrado) em Multimeios, apresentada à Unicamp, São Paulo.
- GOMES, Paulo Emílio Salles (1986). "Zézero". In: CALIL, Carlos Augusto; MACHADO, Maria Teresa (Org.). Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme.
- GUPTA, Akhil; FERGUSON, James (2000). "Mais além da 'Cultura': espaço, identidade e política da diferença". In: ARANTES, Antonio Augusto (Org.). O Espaço da Diferença. Campinas: Papyrus.
- PUPPO, Eugênio (2002). Ozualdo Ribeiro Candeias 80 anos. São Paulo: Heco Produções.
- ROCHA, Aristides Almeida (2006). O rio e a sua história. Disponível em: <<http://www.redesaguas.org.br>> Acessado em 3/jan.
- TELES, Ângela Aparecida (2006). Cinema e Cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92). Tese (Doutorado) em História Social, apresentada à PUC-SP, São Paulo.

Filmografia

- A MARGEM*. Direção: Ozualdo R. Candeias, 1967, 35mm, P&B, 96 min.
- ZÉZERO*. Direção: Ozualdo R. Candeias, 1974, 35mm, P&B, 31 min.
- O CANDINHO*. Direção: Ozualdo Ribeiro Candeias, 1976, 35mm, P&B, 33 min.
- AOPÇÃO* ou As Rosas da Estrada. Direção: Ozualdo R. Candeias, 1981, 35mm, P&B, 87 min.
- As BELLAS* da Billings. Direção: Ozualdo R. Candeias, 1987, 35mm, Cor, 90 min.
- O VIGILANTE*. Direção: Ozualdo Candeias, 1992, 35mm, Cor, 77 min.

Texto recebido em 10/11/2007.