Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Narrativa e experiência social em João Antônio e Ozualdo Candeias:
um estudo sobre o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” (1963), de João Antônio, e o
filme *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias
(Versão corrigida)

Vinícius da Cunha Bisterço

São Paulo
2021

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Narrativa e experiência social em João Antônio e Ozualdo Candeias:
um estudo sobre o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” (1963), de João Antônio, e o
filme *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias
(Versão corrigida)

Vinícius da Cunha Bisterço

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Literatura
Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre em
Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Jaime Ginzburg.

Linha de pesquisa: Literatura, as Demais
Artes e Outras Áreas de Conhecimento.

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B623n	<p>Bisterço, Vinícius da Cunha Narrativa e experiência social em João Antônio e Ozualdo Candeias: um estudo sobre o conto "Malagueta, Perus e Bacanaço" (1963), de João Antônio, e o filme A Margem (1967), de Ozualdo Candeias / Vinícius da Cunha Bisterço; orientador Jaime Ginzburg - São Paulo, 2021. 117 f.</p> <p>Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.</p> <p>1. João Antônio. 2. Ozualdo Candeias. 3. Literatura e Cinema. 4. Marginalidade social. 5. Modernização urbana. I. Ginzburg, Jaime, orient. II. Título.</p>
-------	--

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Vinícius da Cunha Bisterço

Data da defesa: 10/02/2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof. Dr. Jaime Ginzburg

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 21/03/2021

(Assinatura do (a) orientador (a))

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de pesquisa concedida, sem a qual esse trabalho não poderia ter sido realizado. Agradeço também aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas pelo apoio.

Ao meu orientador, professor Jaime Ginzburg, pela interlocução constante, o diálogo crítico e toda a aprendizagem que tive ao seu lado, durante o tempo de realização da pesquisa e antes dela. A sua leitura atenta dos meus textos e as nossas conversas sobre a pesquisa foram muito importantes, e estão absorvidas em diversas das considerações presentes aqui. Agradeço também por todas as reuniões e atividades do Grupo de Pesquisa Literatura e Cinema no Brasil Contemporâneo, coordenado pelo professor Jaime, que se constituíram como importante caminho de formação. E às participantes do grupo – Ariadne, Dheyne, Giovana, Larissa e Leandra – por todas as conversas e discussões, e pelos momentos em que se dispuseram a ler e discutir o meu trabalho. Foi sempre bom poder contar com o apoio de vocês, e sou muito agradecido por isso. Também agradeço às professoras Maria Zilda Cury e Gabriela Ruggiero Nor, por terem participado de um Seminário de Pesquisa realizado pelo grupo, e terem dado contribuições importantes para o meu texto de dissertação.

Agradeço ao Programa de Aperfeiçoamento de Ensino da USP, pela oportunidade de realizar dois semestres de estágio com bolsa de auxílio, e ao meu orientador, professor Jaime Ginzburg, e ao professor Hélio de Seixas Guimarães, por terem me supervisionado nesses estágios. Foi uma oportunidade excelente para aprender sobre o preparo e a dinâmica das aulas, as práticas de ensino e os métodos de correção de trabalhos e provas. Agradeço também aos alunos das disciplinas nas quais fiz estágio, com quem conversei em diversos momentos e com quem também tive oportunidade de aprender. Especialmente ao professor Hélio, agradeço por ter aceitado me supervisionar, pela confiança e por todo aprendizado que tive ao seu lado. Agradeço também aos DVDs emprestados, e pela possibilidade de ter elaborado uma atividade sobre cinema com os alunos, um ciclo de filmes a serem exibidos que, infelizmente, precisou ser interrompido com o início da pandemia.

Agradeço aos professores Edu Teruki Ostuka, Ismail Xavier e Fabiana Carelli pelas disciplinas ministradas durante o meu mestrado, pelo aprendizado em sala de aula

e pela interlocução a partir dos trabalhos finais apresentados. Agradeço também à professora Ana Paula Pacheco, com quem aprendi muito nesses tempos, e que deu dicas valiosas para o encaminhamento dessa pesquisa. Ao professor Bruno Zeni, pelas considerações que fez na minha banca de qualificação. E ao professor Ivan Francisco Marques, importante interlocutor desse trabalho, com quem aprendi através das aulas, das leituras, das conversas e dos comentários que me foram feitos na época da qualificação.

Ao Grupo de Pesquisa Brecht e o Cinema, coordenado pelo professor Marcos Soares, pela generosa acolhida e por todas as conversas que tivemos. Tem sido muito bom aprender com todos vocês. Agradeço ao professor Marcos também pela disciplina de pós-graduação ministrada por ele, a qual acompanhei como ouvinte. Aprender mais sobre a posição crítica de Bertold Brecht e os seus diálogos com o cinema foi um momento importante da minha formação.

Ao professor Júlio Pimentel, meu primeiro orientador ainda na iniciação científica, e com quem comecei o meu aprendizado sobre as relações entre literatura e história. As suas aulas sempre foram uma inspiração para mim, pela profundidade das discussões, pela sensibilidade na leitura dos textos literários e pelas inesquecíveis anedotas. Também agradeço ao Grupo de Pesquisa Literatura e Cinema, coordenado pelo professor Júlio, e por todas as pessoas maravilhosas que dele fazem parte: Andreyra, Ana Carolina, Carol, Chico, Fernanda, Frank, Letícia, Magno, Michelly, Patrícia, Rafael, Robson, Tatiana, Thiago e Virgínia. Considero vocês meus companheiros de jornada nos diálogos entre literatura e história, pessoas com quem tive conversas muito importantes ao longo desses anos e amigos queridos com quem pude dividir momentos inesquecíveis. Espero poder revê-los em breve.

Agradeço ao professor Sérgio Barbosa, pelo convite para ministrar duas aulas à distância na disciplina História e Mídia, do curso de licenciatura em História da UniFAI – Centro Universitário de Adamantina. Obrigado pela oportunidade e pela confiança.

Ao amigo Rodolfo, o maior entusiasta do cinema brasileiro que eu conheço, e com quem aprendi e descobri muito sobre essa arte nacional. Foi você quem me apresentou Ozualdo Candeias, um diretor até então desconhecido para mim, e nossas conversas, sessões de cinema e atuações em cineclube foram momentos importantes de consolidação da pesquisa que realizei aqui. E à amiga Márcia, companheira constante de jornada, com quem sempre pude trocar impressões e conversas sobre os assuntos mais diversos, uma pessoa que admiro muito e a quem sou muito grato de poder ter em minha vida.

Aos amigos Lígia e Vitor, vizinhos e parceiros de toda hora. Obrigado por todos os momentos que passamos juntos ao longo desses anos, nos momentos fáceis e difíceis, alegres e tristes, fico muito feliz de poder contar com a companhia e a amizade de vocês. Seguimos fazendo planos juntos! Particularmente ao Vitor, obrigado também pelas conversas e indicações bibliográficas importantes para a discussão de alguns temas dessa pesquisa. Aos amigos Bueno, Guigui, Nathi e Jé, conterrâneos da terrinha e companheiros de longa data, agradeço a parceria nesses anos todos, por terem sido amigos sempre presentes e com quem fico feliz de dividir momentos importantes da minha vida. Agradeço também ao Léo, à Larissa e ao Renan, que me acolheram quando mudei do interior para São Paulo para fazer faculdade, pessoas que me ensinaram muito nos tempos em que convivemos e que foram meu primeiro ponto de apoio aqui na capital. E à Aurora, que nasceu em um dia nublado para iluminar nossas vidas.

Agradecer não seria suficiente para dizer o quanto é importante a presença da Bia em minha vida. Ela, que foi primeira leitora de muitas versões de textos aqui presentes, quem fez as primeiras críticas e deu as primeiras dicas, e com quem passei os momentos mais felizes dos meus últimos anos. Obrigado pelas conversas, por estar lá nos momentos difíceis, pelas viagens e por todos os pequenos e grandes momentos de alegria. Agradeço também à Filó, ao Jorge, à Regina e à Vó Teresa, minha família paulistana, que me acolheu com muito carinho e amor, obrigado por tudo! Espero um dia poder retribuir todo o apoio que vocês têm me dado. E à Lina, companheira canina, uma das cachorras mais carinhosas que já conheci, mestre na arte de fazer cara de dó para pedir comida, e ainda mais habilidosa na arte de roubar alimentos quando tem a oportunidade. Uma verdadeira malandra, diga-se de passagem.

E nada disso teria sido possível se não fossem os meus pais, Claudio e Marilene. Vocês que sempre me incentivaram nos estudos, me estimularam quando demonstrei interesse em cursar a faculdade de História, se orgulharam com a ideia de que eu pudesse vir a ser professor e me apoiaram nesse difícil caminho de realizar essa pesquisa. As coisas nem sempre foram fáceis no passado, mas nós sempre passamos pelos desafios e provas juntos. Muito obrigado por terem sido os primeiros apoiadores dessa empreitada, e por todo amor e carinho que me proporcionaram ao longo desses anos. Obrigado por acreditarem nesse sonho. E agradeço à Josi, minha irmã, também por todo o apoio, pelas conversas e por ser um modelo no qual sempre me inspirei. Ao Cris, por estar em nossas vidas, e à Gabi, sobrinha querida que amo muito. E à Isabela, que está a

caminho e que será acolhida por essa família. Agradeço também à Vó Cecília, por todo o amor e carinho, e por ser a guardiã das memórias da família, histórias que adoro escutar.

Essa pesquisa foi finalizada em um contexto adverso, que envolveu a pandemia e a necessidade de isolamento social. Fez muita falta nessa etapa final poder recorrer aos espaços da universidade, consultar bibliotecas, visitar arquivos. Também fez falta estar em contato com as diversas pessoas a quem devo agradecimento aqui. Ficam meus votos de que a situação se resolva da melhor forma possível, e que 2021 possa ser um ano de recomeços.

Narrativa e experiência social em João Antônio e Ozualdo Candeias: um estudo sobre o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” (1963), de João Antônio, e o filme *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias

Resumo: O conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” (1963), de João Antônio, e o filme *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, possuem em comum a presença de protagonistas em condição de marginalidade social, os quais articulam estratégias de sobrevivência em meio a uma cidade em plena transformação. Partindo de considerações de Antonio Candido, Ismail Xavier e Paul Ricoeur, elaborou-se uma interpretação da relação entre essas manifestações artísticas e o processo histórico do qual fazem parte, buscando refletir sobre a maneira pela qual as narrativas, sejam elas literárias ou cinematográficas, são capazes de expressar a experiência histórica de um período. Através da análise detida nas obras e a comparação entre elas de elementos similares e dissonantes, buscou-se construir um panorama artístico de problemas referentes à modernização da cidade de São Paulo, particularmente a partir dos anos 50, pela maneira com que ela é percebida por sujeitos marginalizados socialmente.

Palavras-chave: João Antônio; Ozualdo Candeias; Marginalização social; Literatura e Cinema; Modernização urbana.

Narrative and social experience in João Antônio and Ozualdo Candeias: a study about the short-story “Malagueta, Perus e Bacanaço” (1963), by João Antônio, and the movie A Margem (1967), by Ozualdo Candeias.

Abstract: The short story “Malagueta, Perus and Bacanaço”, by João Antônio, and the movie “The Margin”, by Ozualdo Candeias, have in common the presence of social marginalized individual as protagonists, which articulate survival strategies amid a city in transformation. Starting from considerations of Antonio Candido, Ismail Xavier and Paul Ricoeur, it is elaborated an interpretation of the relationship between these artistic manifestations and the social process of which they are part of, in search of thinking about the way those narratives, being literary or cinematography, are capable of giving expression to the historical experience of a period. Through detained analysis of the works and the comparison between them of similar and dissonant elements, is was intended to construct an artistic panorama of problems referring to the modernization of the city of São Paulo, starting from the fifties, the way it was elaborated form the perspectives of social marginalized individuals in the works here studied.

Keywords: João Antônio; Ozualdo Candeias; Social marginalization; Literature and Film; Urban modernization.

*Progredir, progredimos um tiquinho
Que o progresso também é uma fatalidade*
“O poeta come amendoim”, de Mário de Andrade¹

*Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralise os negócios,
Garanto que uma flor nasceu.*
“A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade²

¹ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas, vol. 1*. Rio de Janeiro/RJ, Nova Fronteira, 2013, p. 157

² ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 21ª edição. Rio de Janeiro/RJ, Editora Record, 2000, p. 16.

SUMÁRIO

Introdução.....	12
Capítulo 1	
“Malagueta, Perus e Bacanaço”: a sedimentação da malandragem.....	19
1.1 Três malandros em uma noite suja.....	19
1.2 Tradição e contradição.....	29
1.3 Tempo, jogo e trabalho.....	42
Capítulo 2	
<i>A Margem: entre a destruição e a utopia</i>.....	51
2.1 Variações da marginalidade social.....	51
2.2 Da solidariedade à trajetória da decadência.....	61
2.3 Sonhos e mortes: o horizonte de uma coletividade à margem.....	72
Capítulo 3	
Modernização urbana e marginalidade social: os caminhos da alienação e da revolta.....	83
3.1 São Paulo, a moderna metrópole.....	83
3.3 A experiência social dos marginalizados: entre a tomada de consciência e a alienação.....	91
3.3 Ecos e reverberações: notas sobre “Abraçado ao meu rancor” (1983), de João Antônio, e <i>Zézero</i> (1974), de Ozualdo Candeias.....	94
Considerações finais.....	108
Referências bibliográficas.....	112
Filmografia.....	118

INTRODUÇÃO

João Antônio nasceu em 1937, filho de pais donos de um pequeno armazém no subúrbio de São Paulo. Fez o curso de jornalismo na Escola Casper Líbero no final dos anos 50 e publicou seu primeiro livro de contos, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, em 1963, aos 26 anos. Ozualdo Candeias, de data e local de nascimento incertas³, trabalhou como caminhoneiro entre os anos 40 e 50. Nesse período, comprou uma câmera para poder filmar *ovnis* na estrada, e a vontade de aprender a filmar o levou ao cinema, a cursos de formação e à realização de cinejornais. Abandonou o trabalho como caminhoneiro e, em 1967, produziu o seu primeiro longa-metragem de ficção, *A Margem*, já com quase 50 anos de idade.

Ambos os artistas produziram obras em período de intensa transformação da cidade de São Paulo que, em processo de industrialização pelo menos desde os anos 20, se torna, a partir dos anos 50, uma das principais metrópoles brasileiras. Diante desse processo, a ficção produzida por João Antônio e Ozualdo Candeias permite uma visada menos entusiasmada em relação ao desenvolvimento da cidade, tendo em vista a ênfase, presente em suas obras, na experiência de sujeitos marginalizados. Malandros, prostitutas, trabalhadores, operários, moradores de rua, o homem do campo que migra para a cidade – tal é o mosaico de personagens que se pode vislumbrar nas obras dos autores.

A afinidade que se pode estabelecer entre João Antônio e Ozualdo Candeias é da ordem da “temática”⁴ de suas obras: o foco em personagens em condição de marginalidade social, que vivem à deriva em um contexto urbano moderno. Essa semelhança serviu como critério para a seleção do *corpus* de investigação, que se deteve no conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, de João Antônio, e no filme *A Margem*, de Ozualdo Candeias.

Para a condução da pesquisa, partiu-se do pressuposto de Antonio Candido, segundo o qual a investigação da relação entre uma obra de arte e seu condicionamento

³ O registro indica seu nascimento no ano de 1922 em Cajobi, cidade no interior de São Paulo. Mas Ozualdo Candeias, norteado pela lembrança das histórias contadas pela mãe, acredita que tenha nascido logo após a Primeira Guerra Mundial, em 1918, em alguma cidade do interior de São Paulo ou do Mato Grosso do Sul. REIS, Moura. *Ozualdo Candeias: pedras e sonhos no Cineboca*. Brasil, São Paulo/SP: Imprensa Oficial, 2010, p. 14-15.

⁴ Segundo Boris Tomachevski, cada obra ficcional é produzida a partir da mobilização de uma série de “motivos temáticos”, que organizam a relação entre as partes de um texto e servem para a delimitação dos elementos da trama de uma história. São questões que estão presentes ao longo do desenvolvimento da narrativa, e que podem ser compartilhadas por outras obras produzidas no mesmo período ou em momentos históricos diferentes. TOMACHEVSKI, Boris. “Temática”. IN: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, p. 169-170.

social não pode prescindir de uma análise estética. Assim, é preciso realizar uma crítica integradora, “capaz de mostrar de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis”.⁵

Tanto a literatura quanto o cinema articulam a experiência social sob a forma de narrativas, organizadas a partir de elementos característicos de cada uma das formas artísticas. Segundo Paul Ricoeur, essa articulação é produzida por uma “tessitura da intriga”, a qual é capaz de estabelecer relações entre as partes e o todo de uma história, e de organizar os acontecimentos em uma cadeia temporal que possui características próprias.⁶ Ainda segundo Ricoeur:

Seguir uma história é avançar no meio de contingências e de peripécias sob a conduta de uma espera que encontra sua realização na conclusão. [...] Ela dá à história um “ponto final”, o qual, por sua vez, fornece ao ponto de vista do qual a história pode ser percebida como formando um todo. Compreender a história, é compreender como e por que os episódios sucessivos conduziram a essa conclusão, a qual, longe de ser previsível, deve finalmente ser aceitável, como congruente com os episódios reunidos.⁷

A narrativa se diferencia dos acontecimentos dispersos da experiência temporal justamente por lhes possibilitar uma determinada configuração e articulação. Elementos como a constituição de personagens, elaboração de um enredo, encadeamento dos eventos em uma determinada trama e a constituição de um ponto de vista a partir do qual a história é narrada são fundamentais para a elaboração dessa experiência. E tanto a literatura quanto o cinema são artes que possuem características narrativas, sendo capazes de dar expressão à experiência temporal sob a forma de uma história. O que está em foco não é tanto os acontecimentos em si, o que levaria a uma leitura puramente referencial dessas narrativas, mas as maneiras com que a experiência histórica aparece articulada nas obras.

Esse trabalho está alinhado com algumas abordagens da Literatura Comparada. Esse campo de investigação, quando surgiu no século XIX, estabelecia relações entre obras literárias ou a migração de um conceito literário de uma obra a outra, podendo transpor barreiras nacionais. O horizonte de possibilidades da Literatura Comparada se

⁵ CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. IN _____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro/RJ: Ouro sobre Azul, 2015, p. 9.

⁶ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa, Tomo I* (trad. Constança Marcondes Cesar). Campinas/SP: Papyrus, 1994, p. 103.

⁷ Ibidem, p. 105.

expandiu enormemente nos últimos tempos, colocando em diálogo a literatura com diferentes campos das Ciências Humanas. Como diz Tânia Carvalhal:

[...] se antes a especificidade da literatura comparada era assegurada por uma restrição de campos e modos de atuação, hoje, essa mesma especificidade é lograda pela atribuição à disciplina da possibilidade de atuar entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, próprios aos objetos que ela coloca em relação.⁸

A investigação comparada, portanto, se beneficia da interdisciplinaridade, relacionando estratégias de análise próprias da literatura a reflexões teóricas de outras áreas de conhecimento. A abordagem comparatista configura-se como uma forma específica de questionamento da obra literária, reconhecendo a interação entre textos literários e outras formas artísticas. Ainda segundo a autora, “comparar não é justapor ou sobrepor mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico) mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social)”.⁹ A estratégia aqui adotada de comparar uma produção literária com uma cinematográfica se justifica, portanto, pela possibilidade de alargar o campo de visão em torno de problemas específicos, buscando relacionar como diferentes meios artísticos se debruçaram sobre questões semelhantes.

Cabe destacar que o conto de João Antônio “Malagueta, Perus e Bacanaço” foi adaptado para o cinema por Maurice Capovilla em 1977, em filme intitulado *Jogo da Vida*. Uma investigação sobre a relação entre essas duas obras seria interessante para compreender a migração de uma determinada forma de narrar da literatura para o cinema, e a passagem de uma dinâmica cultural para outra. Além disso, seria possível também reconstituir historicamente como se deu o contexto de produção do filme, particularmente tendo em vista as interações entre João Antônio e Maurice Capovilla na época. No entanto, essa não era a proposta desse trabalho, o qual não considera os casos de adaptação como único caminho possível de relacionar literatura e cinema.

O que se privilegiou aqui foram as particularidades nas maneiras de narrar presentes em cada forma artística, analisadas a partir de seus aspectos específicos. A partir das considerações que o processo de análise foi capaz de suscitar, buscou-se estabelecer uma relação entre as obras no nível da interpretação sobre seu significado

⁸ CARVALHAL, Tânia. “Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 1, n. 1, 1991, p. 10.

⁹ *Ibidem*, p. 11.

histórico. Contribuíram para a seleção das obras tanto o aspecto temático, já destacado acima, quanto o recorte geográfico e temporal delimitados – referentes à cidade de São Paulo na década de 60 do século XX. A investigação recai menos nas analogias formais que se poderiam estabelecer entre os dois campos artísticos e mais nas possibilidades de compreensão de um contexto de produção cultural do período: as maneiras com que a condição dos marginalizados sociais foram elaboradas ficcionalmente, com ênfase na produção de João Antônio e Ozualdo Candeias.

A dissertação está organizada de maneira a possibilitar dois momentos distintos de investigação: em um primeiro momento, as obras selecionadas serão investigadas em separado, e a ênfase se dará na análise de elementos formais. Isso é feito no capítulo 1, referente ao conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, e no capítulo 2, referente ao *filme A Margem*. Nessa investigação, alguns eixos comuns estarão presentes: a análise dos personagens, em sua maioria marginalizados urbanos, e das formas de interação entre eles – com ênfase nas relações de solidariedade e conflito que podem estabelecer entre si; a análise do ponto de vista narrativo, ou seja, a perspectiva a partir da qual a trajetória dos personagens marginalizados é narrada.

Sobre a investigação dos personagens, é preciso delimitar o que se compreende por “marginal” ao longo do texto, tendo em vista a polissemia do termo. O processo de marginalização precisa ser reconhecido em relação a um “centro”, do qual os indivíduos em questão estão distantes. Esse centro pode ser constituído a partir de muitas perspectivas, mas a ênfase neste trabalho é dada para a leitura do processo de marginalização a partir de um critério econômico. Nesse sentido, são importantes as considerações de Alexandre Faria, João Camillo Penna e Paulo Roberto Tonani do Patrocínio em texto intitulado “Modulações da Margem”:

O marginal não é estritamente falando um “pobre”, já que a pobreza enquanto categoria social, e designação eufemística (com matiz cristão) das classes populares e/ou subalternas, indicia inevitavelmente uma carência ou diminuição *quantitativa*, a partir do paradigma econômico [...]. Enquanto que o marginal apresenta-se como cifra radicalmente ambígua, mas irredutível ao paradigma quantitativo.¹⁰

¹⁰ FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani. “Modulações da Margem”. IN: _____ (orgs.), *Modos da Margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro/RJ: Aeroplano, 2014, p. 25.

Ou seja, deu-se destaque à condição socialmente ambígua do marginal, que é vítima da opressão social ao mesmo tempo que constrói caminhos capazes de subverter essa condição e possibilitar a sua sobrevivência. A partir dessa ambiguidade, foi delimitado um movimento comum ao conto e ao filme, que diz respeito à tensão entre a constituição de laços de solidariedade entre sujeitos marginalizados e a competição em torno de meios que propiciem a sobrevivência individual. A análise sobre a questão da disputa foi inspirada no estudo de Edu Teruki Otsuka, o qual, ao analisar o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, identificou aquilo que nomeou de “espírito rixoso”: a competitividade entre personagens marginalizados, em geral baseada em sistemas de desavenças, rivalidades e agressões.¹¹

A partir disso, a investigação se desdobrou em uma reflexão sobre o sentido que a narração no conto e no filme produzem em torno da experiência dos marginalizados sociais da cidade de São Paulo. Para elucidar essa questão, foi preciso compreender a constituição do ponto de vista como conceito de análise literária. A partir das considerações de Paul Ricoeur, é possível destacar duas acepções importantes para a noção de ponto de vista. A primeira delas diz respeito à “orientação do olhar do narrador em direção a seus personagens e dos personagens entre si”¹². Assim, uma obra literária pode mobilizar pontos de vista variáveis, modulando angulações e distâncias críticas.

A segunda acepção de Ricoeur para o conceito elabora que existe outro plano a partir do qual o conceito de ponto de vista pode ser interpretado, e esse é o plano ideológico: um sistema que organiza a visão de mundo presente no texto. A primeira conceituação está mais preocupada em descrever as modulações dos olhares, com aproximações e distanciamentos, entre narrador e personagens. Já essa segunda maneira de compreender o ponto de vista implica em uma avaliação interpretativa da visão de mundo presente no texto literário, no que tange aos temas mobilizados nele.

Em relação à literatura, o ponto de vista se constitui pelo canal textual, a partir das interações entre narrador e outros elementos narrativos da ficção, como os personagens, o espaço, o tempo e a trama. Em cinema, o ponto de vista não é elaborado apenas a partir do canal textual e da voz do narrador, e sua constituição tende a ser multifacetada. Como apontou Randal Johnson:

¹¹ OTSUKA, Edu Teruki. *Era no tempo do Rei: atualidade das Memórias de um Sargento de Milícias*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2017, p. 69.

¹² RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa, Tomo II* (trad. Marina Appenzeller). Campinas/SP : Papyrus, 1995, p. 154.

Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogos, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas).¹³

O cinema produz seu sentido a partir das confluências desses diversos canais narrativos, os quais podem ser trabalhados em harmonia, para a produção de um sentido único, ou colocados em oposição, valorizando a relação contraditória entre essas diversas instâncias narrativas. De acordo com Ismail Xavier, “cada filme define um modo particular de organizar a experiência em discurso, sendo produto de múltiplas determinações”¹⁴. Essa organização se dá, portanto, através das mediações disponíveis para a narrativa cinematográfica, marcadas principalmente pelos recursos referentes ao registro de imagem e de som. Através da análise do filme, é possível identificar o ponto de vista a partir do qual emana a narração. Ainda segundo Xavier:

Examinar o trabalho do narrador é mergulhar dentro do filme para ver como imagem e som se constituem, numa análise imanente que, ao caracterizar os movimentos internos da obra, oferece instrumentos para discussões de outra ordem, particularmente aquelas que nos levam ao contexto de produção do filme e sua relação com a sociedade.¹⁵

Ou seja, a análise de sequências selecionadas do filme, na qual se busca compreender a articulação entre imagem e som para a produção de um determinado sentido, é fundamental para realizar a interpretação do valor e do significado histórico de determinada obra.

Em um segundo momento, no capítulo final da dissertação, são elaborados movimentos de comparação entre as obras, os quais estão amparados na interpretação produzida acerca delas nos capítulos anteriores. Assim, não só serão destacadas as semelhanças e as diferenças formais entre elas, mas também a sua inserção em um panorama mais amplo da cultura brasileira do período e a maneira com que as

¹³ JOHNSON, Randal. “Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas”. IN: PELLEGRINI et al. Literatura, cinema e televisão. São Paulo : SENAC/Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 42.

¹⁴ XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo/SP : Duas Cidades/Editora 34, 2019, p. 20.

¹⁵ Ibidem, p. 23.

interpretações provenientes da investigação das obras se relacionam com a historiografia sobre aquele momento histórico.

São destacadas a maneira com que as obras elaboram ficcionalmente a relação com o espaço urbano da cidade de São Paulo, tendo em vista o processo de modernização da capital iniciada nos anos 50, e a maneira com que esse desenvolvimento é percebido a partir da perspectiva de sujeitos marginalizados. Além disso, são também levadas em consideração as maneiras pelas quais a solidariedade entre os personagens remete a uma sabedoria popular, ancorada em práticas que propiciam a sobrevivência dos sujeitos. Para aprofundamento das considerações elaboradas, também serão incorporadas análises de outras obras dos autores, produzidas posteriormente às obras em foco: o conto “Abraçado ao meu rancor”, publicado em livro por João Antônio em 1983, e o curta-metragem *Zézero*, de 1974.

Nessa disposição dos capítulos, pretendeu-se criar um movimento que parte das obras em suas particularidades para se pensar uma perspectiva mais ampla, que sistematiza problemas dispersos nas produções artísticas do período, apontando um percurso de leitura historiográfica de questões estéticas. A ênfase nos autores selecionados para essa pesquisa, bem como nas duas obras privilegiadas, foi orientada pela percepção de que elas seriam expressivas o suficiente para a investigação de questões importantes do período. Particularmente se destacou a maneira com que as estratégias narrativas, próprias de cada um dos meios artísticos estudados, foram mobilizadas para a construção ficcional da experiência histórica de sujeitos marginalizados do período.

CAPÍTULO 1

“MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO”: A SEDIMENTAÇÃO DA MALANDRAGEM

1.1 Três malandros em uma noite suja

O conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” foi publicado em livro homônimo em 1963, e seu título remete aos nomes dos três protagonistas da trama, malandros da sinuca que circulam pela noite de São Paulo. O narrador do conto é constituído em terceira pessoa, estabelecendo uma relação de proximidade com os protagonistas e apresentando os pensamentos dos personagens através do discurso indireto livre.

A produção contística de João Antônio privilegia, recorrentemente, a marginalidade social em contexto urbano. Essa característica possibilitou a Antonio Candido, em seu texto “A nova narrativa”, incluir o autor em uma tendência literária que emerge a partir dos anos 60, a qual: “corresponde à era da violência urbana em todos os níveis do comportamento”.¹⁶ Fenômenos históricos como a superpopulação das grandes cidades provocada pelo fluxo migratório intenso e o aumento da marginalidade social estão associados ao surgimento dessa vertente literária – a qual também fariam parte Rubem Fonseca e Ignácio de Loyola Brandão.

Essa aproximação identificada pelo crítico é importante para refletir sobre a relação dos contos de João Antônio com o seu momento de produção, mas é preciso considerar as suas particularidades de escrita em relação a esses autores. Como aponta Júlio Cezar Bastoni da Silva:

O espaço urbano e a presença mais ou menos constante da marginalidade social como personagem é o que permite essa ligação, embora as soluções formais sejam muito diversas, isso é, diferentes justamente no que é verdadeiramente determinante para identificar o sentido de tais representações.¹⁷

Segundo o autor, o tom predominante na produção de João Antônio se destacará pelo interesse empático pela condição da subalternidade. A principal expressão dessa

¹⁶ CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”. IN: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro/RJ: Ouro sobre Azul, 2017, p. 257.

¹⁷ SILVA, Júlio Cezar Bastoni da. *João Antônio: literatura e experiência social no Brasil*. São Carlos/SP: EdUFSCar, 2019, p. 13.

empatia está na constituição de um estilo que assimila a fala coloquial e as gírias de personagens marginalizados.

Essa relação com a tradição popular é marcada pela presença de personagens malandros os quais, segundo Antonio Candido em “Dialética da malandragem”, possuem uma presença difusa em expressões culturais variadas que vão desde as tradições populares (como no caso do herói popular Pedro Malasartes), passando por um romance como *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manuel Antônio de Almeida, chegando até o modernismo brasileiro no caso simbólico de *Macunaíma* de Mario de Andrade.¹⁸ A presença do malandro, assim, está associada a uma perspectiva que se origina nas tradições populares e é paulatinamente reelaborada na ficção por narradores eruditos interessados pela cultura popular.

A partir dessas questões é possível delinear duas perspectivas de inserções de João Antônio na história literária brasileira: de um lado, pelo aspecto urbano das suas obras e pela ênfase na questão da marginalidade, pode ser associado a uma literatura produzida contemporaneamente a ele; de outro, a presença do personagem malandro e a tendência da incorporação da cultura popular apontam um olhar voltado para o passado e para a tradição literária. Essa ambiguidade entre modernidade e tradição é um aspecto central para compreender a ficção do autor, e está presente também na forma de construção do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

Sobre a malandragem, é importante destacar que, segundo Tiago Gomes, ela pode ser caracterizada como uma condição social marcada, em termos gerais, pela “astúcia, esperteza, violência, compulsão à jogatina e fuga ao trabalho”.¹⁹ Ainda segundo o autor, a malandragem possui uma presença muito difusa na cultura brasileira, constituindo um personagem recorrente na literatura, no cinema, no teatro e na música ao longo do século XX. É preciso compreender as modulações apresentadas na representação da malandragem em cada caso particular, e, tendo isso em vista, esse trabalho pretende investigar mais propriamente a maneira com que malandragem é compreendida a partir do conto de João Antônio.

Nesse sentido, é importante destacar como dois críticos da obra do autor se debruçaram em torno da questão e buscaram caracterizar a condição malandra dos

¹⁸ CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. IN _____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro/RJ : Ouro sobre Azul, 2015, p. 22-23.

¹⁹ GOMES, Tiago de Melo. “Formas e sentidos da identidade nacional: o malandro na cultura de massas (1884-1929)”. *Revista de História USP*, n. 141, 1999, p. 61.

personagens do conto. Vima Lia Martin investiga os contos de João Antônio a partir da tensão entre norma e conduta, tendo em vista o lugar marginal dos protagonistas e seu apartamento da norma social. A formulação de Martin se inspira no ensaio de Candido para pensar um traço recorrente da formação social brasileira, segundo o qual “[a] pouca interiorização da ordem, a manutenção do trabalho forçado ou semiforçado e a falta de direito dos pobres mantêm-se, com algumas modificações, na sociedade brasileira”²⁰. Já Bruno Zeni descreveu a identidade dos personagens como maleável e instável, constituída a partir da oposição entre personagens considerados “trouxas”. Ou seja, a malandragem no conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” é descrita pela possibilidade de ludibriar outros indivíduos, os “trouxas”, mas essa condição é circunstancial e pode variar: “malandros” podem virar “trouxas” e vice-versa, dependendo da situação.²¹

Para contribuir para o debate sobre a configuração dos personagens nesse conto de João Antônio, elaborou-se aqui uma investigação que tem como foco a maneira pela qual se constroem as relações de solidariedade entre personagens malandros, e a possibilidade de que essas interações transformem-se em seu reverso, ou seja, a disputa que se instaura entre personagens marginalizados. A análise será conduzida de maneira relacional, buscando compreender os protagonistas em oposição uns aos outros, e também investigando os conflitos externos destes com outros personagens do conto, particularmente com a força policial.

Para começar, é importante destacar que, apesar de os três protagonistas serem caracterizados pelo narrador como malandros, existem diferenças entre eles que permitem compreender a malandragem no conto como um fenômeno complexo e ambíguo. Bacanaço constitui-se como ponto de estabilidade, alcançando boas condições de vida e apresentando traços característicos que remetem à composição tipológica do malandro, como, por exemplo, a roupa branca e a cafetinagem praticada por ele. Por se encontrar melhor estabelecido do que os outros dois protagonistas, sua caracterização é mais precisa e sua personalidade sofre menos alterações ao longo da trama. Perus e Malagueta são apresentados ocupando uma posição instável, não alcançando condições materiais suficientes para suprir a fome, e permanecendo em situação miserável. O modo de construção desses dois personagens tensiona a caracterização mais estável de Bacanaço

²⁰ MARTIN, Vima Lia. *Literatura e Marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. São Paulo/SP: Alameda, 2008, p. 38.

²¹ ZENI, Bruno. *Sinuca de malandro: ficção e autobiografia em João Antônio*. São Paulo/SP: Edusp, 2016, p. 213.

enquanto tipo malandro, apresentando pontos de fratura e dilaceramento dessa condição social. Nesse sentido, a malandragem é compreendida, no conto, como uma condição variável, que pode apontar para uma situação de estabilidade ou de miséria, a depender da situação.

É possível afirmar que os personagens, colocados lado a lado, podem ser interpretados como diferentes gerações de malandros: o jovem (Perus), o adulto (Bacanaço) e o velho (Malagueta). Vima Lia Martin identificou o caráter paradigmático dos três personagens: “Os três homens (...) revelam a ascensão, o apogeu e a queda típicos da trajetória de um malandro”²². Perus é um malandro ainda iniciante, e a caracterização do personagem reitera as dificuldades de sua inserção em um meio altamente competitivo, em que as suas habilidades não são suficientes para garantir um lugar de destaque. Bacanaço ocupa um lugar de distinção como aquele bem estabelecido e hierarquicamente superior aos malandros que o rodeiam. Malagueta constitui-se como o momento da queda, velho e vestido de trapos, demonstrando que o horizonte da malandragem no conto é marcado por um sentido iminente de decadência.

O conto abre com o encontro entre Bacanaço e Perus, ambos sem dinheiro e desanimados com as expectativas para a noite. A relação entre os dois pode ser tomada como síntese da relação estabelecida entre os malandros do conto. Segundo o narrador, os dois personagens:

[...] Funcionavam como parêlha fortíssima, como bárbaros, como relógios. Piranhas. Lapa, Pompeia, Pinheiros, Água Branca... ou em qualquer muquinfo por aí, porque todo muquinfo é muquinfo, quando se joga o joguinho e se está com a fome. Negaça, marmelo, trapaça, quando iam os dois. Um, o martelo; o outro era o cabo. (p. 131)²³

No trecho, o narrador destaca a importância da associação entre os dois personagens para que a atuação enquanto malandros possa se efetivar. Sozinhos, nada podiam, mas juntos eram “parêlha fortíssima”. A imagem de complementariedade entre os personagens é reiterada pela ideia da martelada, movimento que só pode se completar se um for o “martelo” e o outro o “cabo” – só assim poderiam efetivar as trapaças que

²² MARTIN, Vima Lia. *Literatura e Marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. São Paulo/SP: Alameda, 2008, p. 133.

²³ A edição dos contos de João Antônio escolhida para as investigações aqui conduzidas foi aquela dos *Contos reunidos* do autor, publicada pela Cosac Naify em 2012. A partir desse ponto, será indicada apenas a paginação dos trechos do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” entre parênteses, sempre em referência a essa edição.

permitem aos malandros lucrar com os “trouxas” da cidade. Essa associação que proporciona força também revela uma violência intrínseca da condição malandra:

Mas se cumprimentavam aos palavrões. Quando se topavam, por malandragem ou negaça do joguinho, se encaravam. Picardia. E quem não soubesse diria que acabariam se atracando. Um querendo comer o outro pela perna, dizendo desconsiderações. (p. 132)

Na passagem acima, a disputa entre os personagens é apresentada como uma encenação, um jogo no qual os malandros do conto de João Antônio se envolvem. A imagem canibal de “se comer pela perna”, e as associações dos personagens ao peixe piranha na passagem anterior, indicam a ânsia devoradora da malandragem. A “fome de jogo”, presente na citação anterior, estabelece uma relação de continuidade com a imagem antropofágica de devoração um do outro. Essa energia da malandragem, algo associado pelo narrador aos instintos mais básicos, possui um alto potencial destrutivo. Na sequência do conto, a disputa vai se tornando tensa, os golpes encenados que um desfeca contra o outro vão se tornando ameaçadores:

Atiçou o rebolado dos dois corpos magros se relando e Bacanaço vibrou. Aquele menino Perus se mexia, esperteza e marotagem, se esgueirando e escapulindo como um susto. ‘Vou podar este menino’, considerou Bacanaço.

Do bolso traseiro da calça já veio aberta a navalha.

– Entra, safado. (p. 132)

Bacanaço, que se colocava até então em posição de superioridade em relação a Perus, sente na disputa encenada a possibilidade de ser superado e decide restituir a ordem da relação entre os dois: a presença da navalha na cena revela a capacidade do personagem de agir violentamente, o que encerra a brincadeira e faz Perus guardar-se “em seu blusão de couro” (p. 132). Após a afirmação da superioridade, à seriedade se segue novamente o tom de brincadeira: “Mas Bacanaço sorriu, que isso era brincar” (p. 133).

Nas passagens aqui destacadas é importante ressaltar o caráter lúdico da malandragem, que envolve a capacidade de trapaça, um ritmo próprio nos trejeitos e nas ações e a possibilidade de encenação de conflitos e situações. Esse “jogo” da malandragem dá lugar à violência, quando necessária e oportuna, como forma de estabelecer a hierarquia nas relações entre os malandros. Por outro lado, a malandragem só se efetiva através da associação dos personagens, que sozinhos estão enfraquecidos.

Está armada, nessa abertura do conto, uma tensão que persistirá ao longo da trama: a necessidade dos malandros de se associar enquanto coletividade, mas também os impulsos violentos de autopreservação individualista que colocam em risco a própria existência do grupo.

Na sequência aparece Malagueta, o qual utilizará a esperteza malandra para manobrar Bacanaço a financiar a empreitada dos personagens na noite: “Malagueta propunha-lhes o conluio fantasiando grandezas. Claro que se arrumariam, eram firmes nas tacadas e davam muito juízo. Se Bacanaço os chefiasse...” (p. 139). No posicionamento de Malagueta, descrito pelo narrador, existe interesse disfarçado de adulação: elevar a moral de Bacanaço era fundamental para que o grupo pudesse operar, porque era Bacanaço o detentor dos maiores capitais que possibilitariam aos personagens jogar sinuca pelos bares da cidade. Na sequência, Bacanaço decide penhorar seu relógio, e o dinheiro obtido servirá de aposta para obtenção de lucro para o grupo. Assim, na atuação de Malagueta é possível identificar uma astúcia, característica fortemente associada à atuação dos malandros no conto de João Antônio.

No primeiro bar em que entram, disputava-se o “jogo da vida”: nessa partida de sinuca, da qual participam várias pessoas, cada jogador precisa defender a sua bola de ser encaçapada pelo outro; cada jogador tem duas vidas, e a dinâmica se dá pela disputa de todos contra todos. O último a sobrar vence. Segundo o narrador, nesse jogo “um homem quebra o outro comendo-o pela perna, correndo por dentro dele” (p. 142). O narrador descreve o jogo como “sujo”, para apontar o teor de agressividade e competitividade que ele suscita.

O comentário sobre o jogo é feito pelo narrador de maneira distanciada, o que revela a sua perspectiva privilegiada para observar a interação entre “malandros” e “trouxas”. Ao apresentar o “jogo da vida”, o narrador está elaborando metonimicamente a relação social estabelecida entre os envolvidos na partida – em geral indivíduos sem grande posses, “trouxas” ou “malandros”, disputando um com o outro, de maneira agressiva, até que o melhor possa vencer. Trata-se de uma dinâmica social perversa, na qual os indivíduos se digladiam pela sobrevivência. Mas o jogo também serve para entender a atuação dos malandros nesse ambiente social conflitivo: Perus e Malagueta entram na partida fingindo-se de desconhecidos. No jogo, enquanto Perus se arrisca buscando derrubar as bolas dos outros participantes, Malagueta se posiciona de forma a protegê-lo de ser derrubado. Através dessa dissimulação, uma parceria subterrânea, que os personagens são capazes de superar os outros.

A trapaça dos personagens, no entanto, é descoberta por Lima, um policial aposentado que participa do jogo. Como policial, esse personagem se demonstra também conhecedor das artimanhas dos malandros, e percebe que os dois estavam colaborando um com o outro para vencer a partida. A descoberta leva os personagens a finalizar o jogo rapidamente, o que gera frustração no grupo, pela perspectiva de que teria sido possível ter ganho mais dinheiro:

[...] Picava-lhes em silêncio, quieto mas roendo, um sentimento preso, e crispados, um já media o outro. Iam juntos, mas de conduta mudada e bem dizendo, já não marchavam em conluio. Bacanaço, mais patife, resmungava aporrinhações, lacrava-lhes na cara que a vida na Água Branca poderia ter rendido mais. Espezinhava. E aquela tensão ia ficando grande. Não cuidassem, viria a provocação séria, acabariam se atracando e se pegariam no joguinho – um correndo por dentro do outro – na continuação um comeria o outro pela perna. (p. 150)

A disputa é descrita pelo narrador como um sentimento que vai “roendo” os personagens por dentro: imagem associada à ruína, e que permite interpretar o crescimento da desavença como impulso destrutivo. Os laços do “conluio” que se estabelecem no início do conto começam a desatar. Na cena, Bacanaço se torna “patife”, e instiga o conflito. É de se destacar, nessa passagem, a maneira da construção da frase: “Picava-lhes em silêncio, quieto mas roendo, um sentimento preso, e crispados, um já media o outro”. A frase é construída com recurso à sintaxe coordenativa, a qual cria um entrecortamento que dá ritmo à frase, ao mesmo tempo que aponta para um desarranjo interno que se constrói a partir da disputa dos personagens. A frase, em seu ritmo singular, busca dar expressividade à condição instável do grupo.

Nessa altura da narrativa, no entanto, o conflito será evitado pela intervenção de Malagueta, o qual percebe o sinal de emergência e alerta seus companheiros:

Malagueta, arisco. Conhecia aquilo como a palma da sua mão. Para a ganância besta não haveria o que bastasse. Um esbagaçaria o outro e juntos se estraçalhariam. O velho os alertou, que era bom o conluio. Trabalhando os três, um pelo outro, rendia mais o joguinho, evoluíam-se as trapaças na sintonia do embalo. E nem se atirassem a qualquer jogo como piranhas famintas. Desse juízo, não bobeassem como coiô que nunca enxergou dinheiro. Estavam na força de uma onda de sorte, afiados e firmando – já se ganhara bem na Água Branca. Tranquilidade, que a noite era deles. (p. 150)

O posicionamento de Malagueta nesse momento do conto é importante, tendo em vista que ele é o malandro mais velho do grupo e, nesse sentido, carrega, de maneira mais significativa, uma experiência do passado. A desavença é vista como algo já conhecido por ele, um conflito inerente à condição malandra, tal como expressa no conto. Sua voz encarna a experiência de uma tradição, e seu conselho busca evitar a repetição dos conflitos que ele já viu se instalarem anteriormente. É Malagueta aquele que instiga os personagens a saírem na noite, e é ele quem buscar reestabelecer a harmonia do grupo através de conselhos abstraídos das experiências passadas.

No entanto, a situação do grupo será levada a um limite através do confronto com Silveirinha, um policial que encontra os protagonistas em um bar no centro da cidade. O policial aborda Perus para cobrá-lo do “imposto” – propina cobrada para permitir a circulação dos malandros:

A aperreação sobre o menino já fora a bem mais do que devia, era muita folga. Assim faziam os homens da lei quando exigiam. Machucavam à vontade, satisfaziam-se, as aporrinhações só vagabundo sabe. [...] E quando se manda um danado e folgado daqueles para a casa do diabo, metendo-lhe com fé uma ferrada nos cornos, uma cortada na cara ou um tiro no meio da caixa do pensamento, a coisa enfeia muito, vai-se dar com o lombo na Casa de Detenção (p. 161)

A atuação dos policiais é descrita de maneira negativa, e o narrador expõe a forma corriqueira com que eles agrediam indivíduos em condições similares às dos personagens. A reação violenta aparece bloqueada pela referência à Casa de Detenção, mencionada mais de uma vez ao longo do conto. Essa alusão é importante, pois marca a maneira de atuação da polícia diante de indivíduos marginalizados, considerados “vadios”, e pode ser esclarecida pela consulta à bibliografia sobre o período. Segundo Alessandra Teixeira, uma prática policial recorrente nas décadas de 50 e 60 eram as “prisões correccionais”, que excediam em muito as prisões processadas legalmente, com mandato ou realizadas em flagrante. Tratava-se de uma medida adotada pela polícia para prender sem motivo ou processo visando o controle social das classes populares, e é uma prática que se materializou nas Casas de Detenção.²⁴ No conto, esses aspectos estão incorporados, inclusive com a menção de torturas corporais na expressão “dar com o lombo”, que indica

²⁴ TEIXEIRA, Alessandra. *Construir a delinquência, articular a marginalidade: um estudo sobre a gestão dos ilegalismos na cidade de São Paulo*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012, p. 23-24.

o sofrimento físico pelo qual passavam os indivíduos nessa situação. Ainda segundo Teixeira, essa prática arbitrária da polícia pode ser traçada ao longo de todo o século XX, mas é a partir dos anos 60 que ela passará a ser utilizada de maneira significativa como meio de extorsão de indivíduos envolvidos em práticas ilícitas – particularmente o jogo e a prostituição.²⁵ O conto, ao apresentar essa prática da perspectiva dos personagens malandros, se converte em material importante de denúncia da arbitrariedade e violência policial.

No confronto com o policial Silveirinha, o narrador se aproxima dos pensamentos de Bacanaço, que imagina uma cena em que ataca o policial com a navalha e os três terminam dando “chutes na caixa do pensamento e nas costelas e todo o acompanhamento que se deve dar a um safado” (p. 162). A cena de violência, no entanto, constitui-se apenas como devaneio do personagem. Como vemos a seguir, quando o narrador acompanha as considerações de Bacanaço:

Mas dever, não devia. Era um vagabundo – calasse, engolisse o seco da garganta, aturasse e fosse se rebaixar feito cachorrinho. Pedisse jeitosamente: ‘faz favor’, e desse o dinheiro, entregasse o mocó, o arrego para livrar a cara de Perus. Vontade de cortar, essa era muita. Era um vagabundo, entretanto, e se calou. (p. 162)

A rejeição da alternativa violenta à situação é justificada pelo “dever”, que escapa ao desejo individual dos personagens e lhe impõe uma vontade externa. Em seguida, os verbos são conjugados no subjuntivo: “calasse”, “engolisse”, “aturasse”, “fosse (se rebaixar)”, “pedisse”, e expressam o subjugamento de Bacanaço, reforçado pela analogia de seu comportamento ao de um “cachorrinho” – imagem da obediência reiterada pelo diminutivo. O uso do subjuntivo expressa o questionamento em torno da obediência imposta e o desejo reprimido de Bacanaço de se insurgir contra o policial. O narrador desloca-se, em seguida, para Malagueta, que tinha ideias similares às de Bacanaço: queria derrubar o policial, dar-lhe chutes; porém “esses e outros pensamentos (...) esbarraram com uma realidade e se esfriaram depressinha” (p. 162).

Depois, Bacanaço intervém na situação apenas para pagar o dinheiro ao policial. Nessa sequência de acontecimentos, destaca-se o desejo de insurreição dos personagens e a inércia à qual são relegados – seja pela presença de Silveirinha na cena, seja pela expectativa de uma repressão posterior, simbolizada pela menção à Casa de Detenção. Os

²⁵ Ibidem, p. 96.

desejos de resolução violenta são arrefecidos pela realidade, dentro da qual reagir teria consequências drásticas. O momento do encontro com o policial Silveirinha pode ser lido como um ponto de reversão das expectativas otimistas dos personagens em relação à noite, os quais, diante da escolha em não reagir contra a violência policial, precisam recuar e renunciar à parte do dinheiro que haviam conquistado até então. A situação à qual os personagens são levados representa uma derrota tanto financeira quanto moral, como é possível ver no trecho seguinte:

Não disseram nada, caminharam. Um sentir de quem perdeu, um sentimento abafado os arrasava e unia e lentos, tangidos, caminharam.

Tomaram o viaduto Santa Ifigênia maquinalmente, numa batida frouxa e dolorida. Só se ouvia, à frente, o “plac-plac” dos saltos de couro de Bacanaço. A gana do jogo lhes passara de todo e não percebiam o vento quieto e úmido batendo-lhes agora, nas caras e nas pernas. As três cabeças seguiam baixas. Eram três vagabundos e nada podiam. Seguissem, ofendidos (p. 163-164)

A euforia inicial dos personagens passa por um momento de rebaixamento: “a gana do jogo lhes passara de todo”. Os personagens são descritos pelo narrador como “vagabundos”, palavra de forte teor pejorativo e que revela o distanciamento do narrador da perspectiva imediata dos personagens. Se, nas partes iniciais do conto, a malandragem é associada pelos próprios personagens a um sentimento de superioridade em relação aos indivíduos trabalhadores, vistos como “trouxas”, nessa cena a superioridade é revertida em seu oposto, marcando uma posição inferiorizada. Nesse momento, é novamente Malagueta quem busca restituir a moral do grupo, porém sem obter o mesmo sucesso de antes.

Um sentimento de revolta começa a crescer nos personagens, o que se manifesta na reação que os três demonstram em relação aos impropérios proferidos pelo caixa de um bar a um velho engraxate bêbado que lá estava. Ao ver a cena, Perus diz: “Esse cara xingando merecia uma lição” (p. 166), desejo reiterado por Bacanaço. Ao ver a injustiça contra um personagem oprimido, surge o desejo de se insurgir – situação que está em continuidade com o desejo de revolta contra o policial. No entanto, a revolta é novamente reprimida, dessa vez por Malagueta:

Malagueta, alerta, com a cabeça em seu lugar. Vinham quentes que pelavam do Paratodos e não cuidassem, ficariam fulos com os gritos do caixa. Acabariam explodindo e se atracando com o gaiato, que a raiva mais cresceria. Quebrariam o homem. E para quê? Inutilmente

armariam esporro. Estavam já numa onda de azar raiado, houvesse cuidado. Recomendou juízo. (p. 166)

Como anteriormente, quando Malagueta se constitui como voz da tradição que busca restituir a harmonia do grupo, aqui o personagem busca novamente dar conselhos aos malandros: aquele tipo de violência iria contra os princípios da malandragem, a qual precisava jogar com astúcia e dissimulação para não ter problemas com a polícia.

Até esse ponto, pode-se dizer que as relações de solidariedade estabelecidas entre os personagens são constituídas de maneira tensa, com a possibilidade de abalos constantes provocado pela disputa com elementos externos, como a atuação policial, ou mesmo pela disputa interna do grupo – o que, na trama do conto, aparece como consequência da primeira forma de conflito. O posicionamento do narrador diante desses conflitos e na interação com os personagens é um aspecto a ser destacado a seguir, como forma de aprofundar a reflexão sobre o universo narrativo do conto.

1.2 Tradição e contradição

Antonio Candido, no texto “A literatura e a formação do homem”, investiga o problema da assimilação da fala do outro na literatura. Parte, para isso, de uma análise acerca do regionalismo brasileiro, particularmente a partir dos autores Coelho Neto e Simões Lopes Neto. O enfoque no regionalismo se dá pois, segundo o autor, esse é um movimento propício para pensar o problema da incorporação da fala coloquial na literatura, tendo em vista a tensão ali presente entre tema e linguagem: o tema rústico, referente à cultura popular e oral, está em constante tensão com a própria escrita da literatura, que tende à erudição e ao academicismo²⁶.

Na sua investigação, Candido identifica em Coelho Neto uma “injustificável dualidade da notação da fala”²⁷, com narradores que se expressam na norma culta enquanto a fala de personagens sertanejos é grafada com notação fonética rigorosa, numa tentativa de criar uma escrita que reproduzisse com certa fidelidade a pronúncia e a fala daqueles personagens. No corpo da obra, a oposição entre as duas formas de discurso produz o que Candido nomeia de “centauro estilístico”. Para o crítico, esse procedimento empregado por Coelho Neto pode ser descrito como:

²⁶ CANDIDO, Antonio. “A literatura e a formação do homem”, Remate de Males, 1999, p. 86-87.

²⁷ Ibidem, p. 88.

[...] uma técnica ideológica inconsciente para aumentar a distância erudita do autor, que quer ficar com o requinte gramatical e acadêmico, e confinar o personagem rústico, por meio de um ridículo patuá pseudo-realista, no nível infra-humano dos objetos pitorescos, exóticos para o homem culto da cidade.²⁸

O efeito produzido por essa maneira de incorporação da fala coloquial é o exotismo, com exposição distanciada da fala do outro. Na análise dos textos de Simões Lopes Neto, Candido identifica a construção de uma perspectiva interna à realidade sertaneja, o que é possível pela criação de narradores em primeira pessoa que se situam dentro da situação narrada. Para o autor, essa mediação “atenua ao máximo o hiato entre criador e criatura, dissolvendo de certo modo o homem culto no homem rústico”.²⁹ Através dessa estratégia, seria produzida nos textos do autor uma estilização da fala gaúcha, referente especificamente à experiência rural, a qual é incorporada pela perspectiva culta e reelaborada por ela.

Em ensaio escrito por Antonio Candido sobre João Antônio, é possível perceber a ressonância das preocupações apresentadas acima. Nesse texto, Candido explica que João Antônio teria sido capaz de produzir uma uniformização da escrita, com semelhança de vocabulário entre personagens e narradores:

Não se trata, portanto, de mais um autor que usa como pitoresco, como coisa exterior a si próprio, a fala peculiar dos incultos. Trata-se de um narrador culto que usa a sua cultura para diminuir as distâncias, irmanando a sua voz à dos marginais que povoam a noite cheia de angústia e transgressão, numa cidade documentariamente real, e que, no entanto, ganha uma segunda natureza no reino da transfiguração criadora.³⁰

O movimento de aproximação entre narrador erudito e cultura popular se dá, portanto, pela unificação de estilo presente no vocabulário dos textos, a qual é produzida pela assimilação das gírias dos malandros e sua mobilização a favor da criação de um estilo literário que pretende dar expressão ficcional para aquele universo. Esses aspectos gerais da ficção de João Antônio descritas por Antonio Candido permitem estabelecer um paralelo com a reflexão do crítico sobre os autores regionalistas por ele destacados, e reconhecer que os textos do escritor poderiam ser aproximados da ficção de Simões Lopes

²⁸ Idem.

²⁹ Ibidem, p. 89.

³⁰ CANDIDO, Antonio. “Na noite enxovalhada”. *Remate de males*, v. 19, 1999, p. 87.

Neto, pela capacidade de ambos criarem um estilo uniforme a partir da assimilação da fala popular.

Um desdobramento dessa questão pode ser pensado a partir do texto de Jaime Ginzburg, “Literatura e Direitos Humanos: notas sobre um campo de debates”. Um dos eixos da reflexão do autor é pensar a posição do intelectual na sociedade brasileira do século XX, e as responsabilidades e escolhas desse sujeito. Pretende-se destacar desse texto particularmente as reflexões sobre a relação do sujeito erudito com a exclusão social, elaborados a partir da análise do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector.

No caso de *Vidas Secas*, Jaime Ginzburg destaca que existe uma diferença significativa entre a linguagem do narrador e do protagonista: “O narrador em terceira pessoa é letrado, situado no tempo e no espaço, dotado de capacidade de julgamento e rigor analítico [...]. Fabiano, por sua vez, tem condições expressivas muito limitadas.”³¹ Enquanto Fabiano se expressa por rudimentos de linguagem, o narrador elabora reflexões complexas empregando o seu domínio da escrita, e estabelece uma relação de empatia com o protagonista. A posição é diametralmente oposta à de Rodrigo, narrador de *A Hora da Estrela*, o qual expressa desdém pela personagem Macabéa e tem uma atitude sarcástica em relação a ela. Essas duas posições se opõem na relação que estabelecem com personagens populares: no primeiro caso, o narrador busca elaborar a partir da norma culta uma interpretação solidária à condição do personagem marginalizado; no segundo caso, o narrador explicita o abismo que existe entre a posição do intelectual e aqueles excluídos socialmente. Ainda segundo Jaime Ginzburg:

De acordo com os dois livros, não é possível aos excluídos do letramento uma consciência plena de sua própria situação de excluídos sociais. Percebemos em Fabiano e Macabéa que falta a eles o exercício da fala de reivindicação de condições íntegras de existência. Eles não sabem como dizer o que falta a eles. E se soubessem, não temos como definir com clareza a quem se dirigiriam e o que conseguiriam.³²

Os dois livros elaboram perspectivas opostas sobre a posição que o sujeito letrado, particularmente o intelectual, pode ocupar: seja demonstrando empatia e buscando compreender o problema da exclusão social ou pensando esse mesmo problema como um aborrecimento e buscando dele se distanciar.

³¹ GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo/SP : EDUSP/FAPESP, 2017, p. 172.

³² Ibidem, p. 175.

As reflexões críticas aqui expressas em torno da incorporação do outro de classe no texto literário permitem construir um campo de reflexão que abarca os contos de João Antônio. Se existe uma uniformização de estilo e uma incorporação positivada da fala e da gíria de personagens malandros no conto do autor, essa incorporação é feita a partir de uma perspectiva que guarda certa distância daquilo que pretende narrar – o que está destacado pela presença de um narrador em terceira pessoa no conto. Ou seja, o narrador do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, apesar de profundamente empático com os personagens que narra, possui também momentos de modulação através do distanciamento crítico.

Levando em conta as considerações de Paul Ricoeur apresentadas na introdução, é importante compreender as variações do foco narrativo e a visão ideológica mais abrangente presente no texto de João Antônio. Nesse sentido, o conto modula o foco narrativo de forma a demonstrar adesão ou distanciamento da perspectiva construída por cada um de seus protagonistas, ao mesmo tempo em que constrói uma perspectiva mais ampla sobre o problema da marginalidade social, o qual implica em um posicionamento político do narrador diante desses problemas. No caso das variações do foco narrativo em relação aos personagens, existem duas posturas que são constantes no texto: o ato de reproduzir as falas dos personagens, particularmente quando contam histórias sobre o passado, e a narração da interioridade dos personagens ou a aproximação da perspectiva deles sobre acontecimentos da narrativa.

Sobre o primeiro caso, é importante destacar as afirmações de Bruno Zeni, segundo o qual o universo da malandragem no conto de João Antônio é “carregado de narratividade, o que faz as trajetórias dos personagens estarem o tempo todo orbitando o terreno da oralidade, da história contada de um indivíduo a outro”.³³ Uma característica importante desse fundo tradicional das histórias é a relação delas com uma experiência que se consolida através dos tempos, perspectiva apontada por Walter Benjamin em seu ensaio sobre Nikolai Leskov. Segundo Benjamin, a fonte das histórias tradicionais é “a experiência que anda de boca em boca”.³⁴ Essas histórias possuem um caráter utilitário:

Essa utilidade tanto pode estar num princípio moral como numa indicação de ordem prática ou num provérbio, numa regra de vida – em

³³ ZENI, Bruno. *Sinuca de malandro: ficção e autobiografia em João Antônio*. São Paulo/SP: Edusp, 2016, p. 215.

³⁴ BENJAMIN, Walter. “O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov”. IN: _____, *Linguagem, tradução, literatura* (trad. João Barrento), Belo Horizonte/MG : Autêntica, 2018, p. 141.

qualquer caso, o contador de histórias é um homem que sabe dar conselhos aos seus ouvintes.³⁵

Uma das principais histórias contadas dentro do conto pelos personagens é o relato sobre Bacalau, narrado por Bacanaço. Pode-se perceber que a função do ato de contar a história é servir de orientação para a prática da malandragem, como um exemplo negativo de um comportamento que deve ser evitado: Bacalau, no jogo de sinuca, não faz questão de ocultar as suas artimanhas, o que explicita a trapaça perante o público presente no bar e coloca em risco a sua atuação. Depois, não partilha o dinheiro obtido com os parceiros que estavam no local, prática comum como maneira de estabelecer uma rede de colaboração entre os malandros, e essa falta de solidariedade leva seus parceiros a denunciarem-no à polícia.

A partir dessa consideração, é possível associar a prática da malandragem no conto a um repertório tradicional de histórias compartilhadas e saberes decantados pela experiência, que embasam os comportamentos dos indivíduos. No trio de protagonistas, o personagem que melhor encarna essa sabedoria da tradição é Malagueta, malandro mais velho e mais experiente e que recorrentemente dá conselhos aos outros personagens ou sugere saídas para situações de penúria.

O compartilhamento de histórias não possui apenas um caráter didático, mas também dá forma a uma percepção ambígua dos personagens em torno das possibilidades abertas pela malandragem, como é possível ver no trecho seguinte:

A curriola formada à esquina era de sete mais uma mulher, que era amiga de um deles. Fala de bordel, falavam de casos passados, antigamente febris para a baixa malandragem. Fulano fez, acabou lá na cadeia; beltrano deu sorte, levantou duzentos contos nos cavalos, arrumou-se na vida – hoje é dono disto e daquilo; mas um outro, seu parceiro, maconhava com exagero e endoideceu – anda aí pelas ruas falando sozinho; sicrana navalhou a cara da outra, que era sua costureira, mas andava com seu homem. (p. 153)

Aqui, a recordação de eventos passados cria uma perspectiva ambivalente para a interpretação da malandragem, na qual prevalecem os casos de projetos malogrados e de destinos descendentes: a cadeia, a internação psiquiátrica, a violência passional. Dentre os casos citados, apenas um apresenta uma alternativa de saída positiva, com a possibilidade de enriquecimento e construção do negócio próprio. O destino positivo, vale

³⁵ Ibidem, p. 143.

destacar, se dá pela saída da condição de marginalidade e passagem para a condição de proprietário, o que reitera a perspectiva, interna e subjacente às histórias, de um horizonte de possibilidades bastante restrito para os malandros.

Um aspecto recorrente do conto é que os personagens relutam em aceitar essa perspectiva pessimista em torno da malandragem, mantendo no horizonte a esperança da superação das dificuldades. Cabe retomar outra passagem do conto, logo após terem entregado o dinheiro ao policial Silveirinha, na qual os protagonistas descobrem que acabara de passar por onde eles estavam uma ronda da polícia, a qual levava cinco malandros que estavam dormindo dentro do salão de um bar. O acontecimento, ao invés de intensificar o sentimento de derrota geral, cria nos personagens certa esperança por não terem sido eles os malandros presos (p. 165). Essa esperança é o que mantém os personagens ativos e motivados para a busca da sobrevivência.

A problematização da sabedoria tradicional, associada à prática da narrativa oral, se faz justamente nos momentos em que o conto afirma sua caracterização como forma moderna, ou seja, nos momentos de mergulho psicológico do narrador na consciência dos personagens. Entende-se, aqui, a presença no conto de João Antônio de um aspecto da literatura moderna tal como apresentada por Anatol Rosenfeld, caracterizando-a a partir da tendência dos narradores em buscar submergir na “corrente psíquica da personagem”³⁶, multiplicando as perspectivas a partir das quais os eventos e acontecimentos podem ser narrados. Essa maneira de narrar está associada, segundo Rosenfeld, a uma nova experiência da personalidade humana, “da precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação”³⁷. Porém, no conto de João Antônio, essas manifestações características da literatura moderna convivem com aquela forma da narrativa tradicional e oral, e também com momentos de descrição de elementos externos e concretos, recurso mais próximo da tendência do realismo literário – o qual, segundo Rosenfeld, pode ser compreendido de uma perspectiva ampla como “tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos”³⁸. O conto possui, assim, uma constituição híbrida, a qual se buscará compreender em maior detalhe a partir da investigação do modo de exposição da subjetividade dos protagonistas pelo narrador.

³⁶ ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. IN: _____, *Texto/Contexto*, São Paulo/SP, Perspectiva, 1978, p. 84.

³⁷ Ibidem, p. 86.

³⁸ Ibidem, p. 76.

Bacanaço é o primeiro personagem a ser apresentado, e aquele de quem o narrador mais se aproxima nas primeiras páginas do conto, como se pode perceber na passagem seguinte:

Bacanaço sorri. O pedido gritado da cega que pede esmolos. Gritado, exigindo. A menina chora, quer sorvete de palito, não quer saber se a mãe ofega entre pacotes. Bacanaço sorri. (p. 136)

A presença da perspectiva de Bacanaço na cena é marcada pela frase “Bacanaço sorri”, que demonstra seu olhar privilegiado de observação. A expressão aparece, na totalidade da cena que está sendo apresentada, quatro vezes. O destaque dado ao sorriso do personagem, combinada com a descrição da cena presenciada por ele, cria o efeito de aproximação do narrador. E a ênfase no sorriso aponta para uma sensação de superioridade de Bacanaço diante da cena presenciada. Destaca-se também a cega que pede esmolos, “exigindo”, o que pode ser associado a uma estratégia que a mulher domina para poder ganhar dinheiro nas ruas. Na sequência do conto, a cena é reelaborada e interpretada:

Trouxas. Não era inteligência se apertar naquela afobação da rua. Mais um pouco, acendendo-se a fachada do cinema, viria mais gente dos subúrbios distantes. A Lapa fervia. Trouxas. [...]

Há espaços em que o grito da cega esmoleira domina. Aquela, no entanto, se defende com inteligência, como fazem os meninos jornaleiros, os engraxates e os mascates. Com inteligência. Não andam como coiós apertando-se nas ruas por causa de dinheiro. (p. 136)

O trecho destacado apresenta um olhar que desdenha a “afobação” das pessoas na rua e o modo de vida dos “trouxas”, o qual é pautado por uma noção de sociabilidade burguesa, com momentos de ócio dedicados ao consumo – no caso, do lazer pago do cinema. Na passagem anterior, a menina que deseja o picolé e a mãe que está cheia de pacotes também apontam para a ideia do consumismo. A descrição e as ponderações são apresentadas pelo narrador, mas os indicadores presentes na cena destacam que esses são valores e pensamentos são compartilhados com Bacanaço. O trecho serve para caracterizar os personagens apresentados no conto como “trouxas” – aos quais se opõem os indivíduos inteligentes, aqueles que precisam usar das artimanhas para ganhar o dinheiro nas ruas, como os engraxates, os esmoleiros, os mascates e... o próprio Bacanaço, que estabelece uma relação de afinidade com esses indivíduos.

Nessa passagem, cuja adesão à perspectiva de Bacanaço é mais significativa, fica destacada a sensação de superioridade que o personagem sente por ocupar a posição de malandro, e não se render ao modo de vida dos “trouxas”. Em momento bastante posterior do conto, o narrador irá se aproximar novamente do personagem, mas dessa vez assumindo uma perspectiva diferente. Trata-se do trecho em que Bacanaço rememora sua relação com Marli, uma mulher que era cafetinada por ele:

A mina lhe dava uma diária exigida de mil, mil e quinhentos cruzeiros, que o malandro esbagaçava todos os dias nas vaidades do vestir e do calçar, no jogo e em outras virações. Quando lhe trazia menos dinheiro, Bacanaço a surrava, naturalmente, como fazem os rufiões. Tapas, pontapés, coisas leves. Apenas no natural de um cacete bem dado para que houvesse respeito, para não andar com bobice na cabeça e para que não se esquecesse preguiçando na rua, ou bebericando nos botecos, ou indo a cinemas, em vez de trabalhar. Obrigação sua era ganhar – para não acostamá-la mal, Bacanaço batia-lhe. [...] (p. 170)

O trecho destacado possui uma organização bastante diferente da passagem anterior. Aqui se tem a construção de um olhar que vê Bacanaço “de fora”, o que está manifestado pela descrição distanciada do narrador, o qual se coloca como observador das cenas perpetradas pelo personagem. Essa posição está associada a uma distância crítica adotada, tendo em vista os atos de violência de Bacanaço contra Marli, os quais aparecem justificadas pela própria prática da malandragem em expressões como “naturalmente” e “como fazem os rufiões”. A violência destinada a Marli não aparece como algo excepcional, mas como uma prática recorrente e que possui uma finalidade financeira: obrigar ao trabalho e desestimular gastos considerados desnecessários, como o lazer dos bares ou dos cinemas.

É importante destacar a questão de gênero na interação entre Bacanaço e Marli: se a relação dele com Malagueta ou Perus possui alguma horizontalidade e respeito mútuo, o mesmo não se dá na relação com Marli. Na perspectiva do conto, as prostitutas não ocupam a mesma posição dos malandros; segundo Bacanaço, elas devem trabalhar para ele, numa relação de exploração que garante inclusive condições financeiras favoráveis para que ele possa se envolver nos jogos pela noite. A possibilidade de um malandro contar com uma renda proveniente da prostituição alheia é vista como meio que garante uma posição social de destaque: dentro do grupo, Bacanaço é o único que atua como cafetão, o que se constitui como um dos fatores que lhe possibilita ocupar a posição de líder e vestir roupas melhores. Na passagem recortada acima, destaca-se a estratégia

do narrador para criar desconfiança em torno da perspectiva de Bacanaço, o que é feito pela ênfase na descrição das ações do personagem, dos atos de violência e da relação de exploração que desenvolve com Marli.

Já a subjetividade de Malagueta é apresentada pelo narrador a partir da relação que este estabelece com um cachorro de rua:

O velho olhando o cachorro. Engraçado – também ele era um virador. Um sofredor, um pé de chinelo, como o cachorro. Iguazinhos. Seu dia de viração e de procura. Nenhuma facilidade, ninguém lhe desse a menor colher de chá. Tentou golpe, tentou furto, esmola tentou, que mendigar era a última das virações em que o velho se defendia. (p. 152)

O movimento da consciência de Malagueta é destacado pela descrição dos seus olhos, o que aponta para uma maior aproximação da perspectiva do personagem. A passagem revela a condição decadente de Malagueta, que se vê desumanizado pela situação de miséria e aproximado da condição do animal de rua. Esse processo de desumanização é provocado pela situação social na qual está inserido, é reconhecida pelo personagem e reiterada pelo narrador. As dificuldades implicadas na vida malandra levam o personagem a mendigar e furtar, alternativa bastante diferente daquela sensação de superioridade reconhecida por Bacanaço.

Na sequência, Malagueta relembra de sua companheira Maria, e começa a sonhar com a possibilidade de ganhar algum dinheiro na noite para comprar os ingredientes para uma feijoada que há tempos não comem. No entanto, a passagem é seguida por um comentário distanciado do narrador sobre as elucubrações de Malagueta:

Assim parado, se vendo pelo avesso e fantasiando coisas, Malagueta, piranha rápida, professor de encabulação e desacato, velho de muito traquejo, que debaixo do seu quieto muita muamba aprontava, era apenas um velho encolhido. (p. 153)

Como na análise anterior sobre a relação do narrador com Bacanaço, é possível perceber que o movimento de distanciamento mais significativo do narrador se dá pela descrição material dos gestos e ações. Primeiro o narrador apresenta uma série de adjetivos que caracterizam positivamente Malagueta: “piranha rápida”, “professor de encabulação e desacato”, “velho de muito traquejo” – aspectos diretamente associados à prática da malandragem. Essas qualidades, no entanto, são contrastadas pela descrição da posição corporal do personagem: “era apenas um velho encolhido”. As expressões

“apenas” e “encolhido” enfatizam a ideia da velhice e decadência, e tensionam os sonhos projetados pelo personagem e as qualidades por ele ostentadas. O narrador elabora uma caracterização ao avesso da autopercepção do personagem, opondo sonhos e idealização às condições materiais.

Em relação a Perus, o movimento do narrador possui algumas particularidades que colocam em destaque a perspectiva desse personagem. Após a sequência da cena em que Perus cogita se rebelar contra o caixa do bar, o narrador aproxima-se da sua perspectiva para narrar seus conflitos internos. Nessa passagem, o personagem apresenta o seu incômodo com a condição de malandro:

Assim sempre, pensava Perus, trabalhando para os outros, curtindo as atrapalhadas dos outros. Papagaio come milho, periquito leva a fama. Como um pé-de-chinelo, como um dois de paus. Para que esperar um dia de maré de sorte? Para que pretender os joguinhos caros e bons da Vila Alpina? O menino Perus achava que seria sempre um coiô-sem-sorte, sofredor amansando a vida deste e daquele. E lhe chegava a ideia velha, a solução pretendida, a única saída dos momentos de fome.

– Um dia eu me apago. (p. 168)

A expressão “pensava Perus” serve para enunciar a introdução do pensamento do personagem, que é reproduzido pelo narrador sob a forma de interrogações e questionamentos internos acerca da malandragem. Passando por uma condição miserável e fome, Perus questiona se aquele seria realmente o caminho para melhorar de vida. Em seguida, vem a proposição derradeira: a possibilidade do suicídio, saída drástica e definitiva da condição miserável na qual se encontrava o personagem.

Nesse ponto, seria importante refletir sobre a questão do suicídio em uma de maneira mais ampla. Segundo Karl Marx, partindo de comentários de Jaques Peuchet, é possível associar o suicídio com “os males da vida privada”³⁹ — os quais envolvem as relações de propriedade, as relações familiares e as demais relações afetivas que um indivíduo vem a constituir em sua vida. Segundo o autor, na ausência de uma alternativa melhor para solucionar problemas presentes nessa esfera da vida dos indivíduos, o suicídio se anuncia como único caminho possível. Nessa perspectiva, é possível estabelecer uma associação entre a condição apresentada por Marx e a de Perus: sem perspectiva de trabalho, seja formalmente ou informalmente; sem perspectiva familiar, pela ausência de mãe e pai, não mencionados no conto, e pelos conflitos com a tia e seu

³⁹ MARX, Karl. *Sobre o suicídio* (trad. Francisco Fontanella). São Paulo/SP : Boitempo, 2006, p. 48.

companheiro, que o acolheram e de quem busca se afastar tornando-se um malandro; e sem perspectiva afetiva nas relações que estabelece com outros malandros, pois Perus estaria constantemente precisando sofrer em nome do bem-estar dos outros. Assim, se a malandragem é, em um primeiro momento, uma alternativa para o sofrimento provocado pela ausência de perspectiva no trabalho e nas relações familiares, ela também não é capaz de resolver os conflitos internos e financeiros do personagem, o que o leva a cogitar o suicídio.

Perus assume uma posição instável, e vai da situação mais drástica de cogitar acabar com a própria vida para um novo deslumbramento diante da malandragem:

Mas o joguinho virava, sorria, chamava, dava-lhes um parceirinho fácil em duas partidas de duzentos e cinquenta cruzeiros [...]. Dias depois, se mortificava em lamentações novas (p. 169)

No trecho acima, há um distanciamento da apreensão mais imediata do personagem, o que é produzido pela capacidade onisciente do narrador de desenhar acontecimentos futuros. Enquanto Perus é descrito como novamente seduzido pelas possibilidades abertas pelo jogo, o narrador se adianta para revelar que, em breve, a euforia iria passar e novas lamentações abateriam a sua consciência. A ideia de uma proximidade da morte é enfatizada pelo uso da expressão “mortificava”, referente ao abatimento psíquico do personagem.

A exposição conduzida pelo narrador do personagem tem um desdobramento maior na narrativa, e isso se dá justamente pelo fato de que Perus não está ainda plenamente integrado à malandragem, e vislumbra outros caminhos possíveis. O aspecto mais significativo do movimento da consciência de Perus, destacado pelo narrador, foi estudado por Vima Lia Martin. A autora analisou a condição privilegiada do olhar do personagem, especialmente em uma passagem do conto na qual ele se vê deslumbrado pelo amanhecer do dia e pelas cores da aurora. No seu olhar sobre esse acontecimento natural estão condensadas metáforas de transformação política: a cor vermelha da aurora, o movimento de crescimento constante, o alvorecer de um novo dia. Segundo a autora, esse momento estaria carregado de uma expectativa difusa de transformação de sua própria condição e dos marginalizados como ele.⁴⁰ Essa possibilidade de transformação

⁴⁰ MARTIN, Vima Lia. *Literatura e Marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. São Paulo/SP: Alameda, 2008, p. 157.

não chegaria a ocorrer, em decorrência da alienação dos personagens, incapazes de se articular de maneira coletiva.⁴¹ Como diz a autora:

Esse é o único momento de todo o livro em que a sugestão de uma revolução política é figurada. Acontece, porém, que o andamento da narrativa logo levará Perus a abandonar sua observação encantada do céu, como se qualquer sonho de transformação que pudesse embalar o jovem malandro estivesse interditado.⁴²

É importante destacar, além dos pontos já ressaltados por Martin em sua reflexão, um dado referencial que incrementa a importância desse olhar de Perus para a transformação social: o nome do personagem é um apelido dado em referência a ele ser morador de Perus, importante bairro operário do período, e que ficou conhecido na época por uma greve na Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus, a qual tem momentos vigorosos entre os anos 1958 e 1962, e se estendeu até 1967. Os operários envolvidos na greve ficaram conhecidos como “queixadas”, em referência a uma espécie de porco que tem o hábito de se agrupar diante de alguma ameaça e “bater o queixo” como forma de afugentar o predador. O apelido faz referência à capacidade dos operários de elaborar uma luta coletiva, de grande repercussão nacional, diante das péssimas condições de trabalho na fábrica, que carecia de investimento em máquinas e em condições infra estruturais. Entre suas propostas, destaca-se o projeto de desapropriação da fábrica para que ela passasse a ser administrada por uma cooperativa operária.⁴³

Portanto, o nome do personagem pode abranger essas duas referências: não só à origem proletária, que é inclusive apontada em algumas de suas memórias, mas também o ideal de luta dos operários da Companhia de Cimento. A expectativa revolucionária, no entanto, é apenas vislumbrada de maneira metafórica no conto, e não estabelece vínculos concretos com a realidade dos personagens. Os movimentos da consciência de Perus se alternam entre a sedução da malandragem e a retomada de uma inserção no mercado formal de trabalho como operário, produzindo uma cisão tão intensa que leva o personagem a cogitar o suicídio. A opção pela malandragem, portanto, é um

⁴¹ Ibidem, p. 162.

⁴² Ibidem, p. 152.

⁴³ Ver SIQUEIRA, Élcio. *Melhores que o patrão: a luta pela cogestão operária na Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus (1958-1963)*. Tese de Doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação de História Social do Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2009.

dos índices de sua revolta, que poderia abranger outros campos de atuação não plenamente delineados no seu horizonte.

O narrador se relaciona de maneira particularizada com cada um dos três protagonistas da trama. Bacanaço é apresentado como um sujeito que se sente superior aos outros, e que nesse desejo de grandeza reitera os aspectos mais negativos da malandragem, como a violência e a exploração de mulheres através da prostituição. No caso de Malagueta, o narrador insiste em sua condição debilitada, no que há uma sugestão da insuficiência da própria sabedoria da malandragem, expressa pelo personagem nos momentos de conflito, como capaz de produzir alternativas reais à miséria no longo prazo. No caso de Perus, por não estar completamente inserido como malandro, existe um movimento que vai da possibilidade de se tornar um trabalhador regular, o cogitar do suicídio e o desejo de uma transformação mais ampla. No que é fundamental do movimento da sua consciência, no entanto, o narrador destaca que persiste o fascínio pelo modo de vida malandro.

A narração da interioridade também está associada com momentos de conflito: a primeira faísca da disputa, após terem sido descobertos no bar pelo policial Lima; e o embate com o policial Silveirinha, na qual o narrador narra os desejos violentos dos personagens. Essas passagens se constituem como momentos de instabilidade da narração, e seu viés é mais coletivo – ou seja, buscam abarcar a interação entre os três personagens.

O momento em que o conflito entre os personagens se torna mais drástico é justamente na sequência da cena na qual Perus vislumbra a aurora. Os personagens jogam sinuca e, como na abertura do conto, uma interação que começa como brincadeira vai aos poucos se tornando séria, e os malandros passam a cogitar trapacear um ao outro para disputar o dinheiro que lhes restava. A disputa é apresentada pelo narrador:

A gana picava-lhes, crescia muda, ganhava malícias, ficava sutil, se escondia num disfarce. Reaparecia, violenta, numa bola sete difícil. Ia, frouxa; voltava, dobrada em tamanho. Momentos em que lhes parecia uma vontade estúpida, errada, desnecessária. Noutros, à malandra, chegava risonha, cínica, traquinagem natural do jogo.

Egoísmo é fatal no jogo, um jogador sabe. E o malvado cresceu-lhes a pouco e pouco, minando, fez negaças, manhas, rodeou, rodeou... ficou agressivo, certo, definido, total. E exigiu.

Malagueta, Perus e Bacanaço preparavam-se para se devorar. (p. 176)

No trecho transcrito, são descritos pelo narrador os movimentos de consciência dos personagens, no vai-e-vem entre o desejo de enganar e o respeito que tinham pelos companheiros. Os verbos marcam a dimensão dessa luta na consciência dos personagens: “crescia”, “ganhava”, “ficava”, “se escondia”; “reaparecia”, “ia”, “voltava”. Os verbos indicam o crescimento e o arrefecimento do desejo de trapacear, demonstrando como os personagens cogitam romper o pacto de cumplicidade do grupo. A possibilidade de se colocar contra os parceiros é vista como “egoísmo”, sendo “fatal” para a própria sobrevivência dos personagens. No entanto, é a posição individualista que triunfa, o que é conotado pelo verbo final do segundo parágrafo: “exigiu”. O verbo marca o ponto culminante dos movimentos anteriores, e mostra como os personagens se envolvem, a partir do impasse que lhes é apresentado, no clima de guerra de todos contra todos.

A seguir, aparece uma quarta pessoa no bar, Robertinho, para quem os personagens direcionam o instinto de sobrevivência. No entanto, não sabiam que a figura que aparece é também um malandro, que dissimula e faz os personagens se envolverem no jogo, derrotando-os e os fazendo perder todo o dinheiro que ainda possuíam. Perus conhece o personagem e sua real identidade, mas fica impedido de notificar o grupo porque a atitude seria considerada uma ruptura com os preceitos da prática da malandragem, os quais prescreviam que um malandro nunca poderia entregar o disfarce do outro.

O narrador elabora, a partir dos conflitos instaurados no grupo e na derrota final contra Robertinho, uma perspectiva pessimista em torno da malandragem, cujas práticas assentadas em uma sabedoria popular demonstram seus limites para a insurreição dos personagens contra as situações de opressão social – como, por exemplo, nos conselhos de Malagueta que repõem a prática do grupo em relação à tradição. É a partir da perspectiva de Perus que o narrador elabora alternativas para os problemas da malandragem; no entanto, é também nesse momento que Perus se vê paralisado, incapaz de romper com aqueles preceitos.

1.3 Tempo, jogo e trabalho

A apresentação de diferentes perspectivas enfileiradas na estrutura do conto e articuladas pelo narrador onisciente está associada a uma atenção especial à construção da experiência temporal na narrativa. É significativo, nesse sentido, que o início da empreitada dos personagens pela noite só é possível pela penhora do relógio de Bacanaço.

Segundo Bruno Zeni, o gesto pode ser interpretado como uma abdicação, por parte dos personagens, da linearidade temporal “em favor de uma aventura que não é regida pelo tempo cronológico”.⁴⁴

Edward P. Thompson conduz uma reflexão importante sobre a introdução do relógio para a organização da disciplina de trabalho na Inglaterra durante a Revolução Industrial. Segundo o autor, o relógio instaura uma lógica de trabalho medida pela eficiência racionalizada, e que impunha o trabalho intermitente e rigorosamente controlado visando o incremento da produção. Esse regime de trabalho se opõe a outro, do trabalho orientado por tarefas, mais comum no campo ou nas oficinas. Esse segundo tipo de trabalho é influenciado por condições externas, como prazo estabelecido para a realização do serviço, disponibilidade de materiais, condições de transporte e até mesmo a situação familiar.⁴⁵ Nessa lógica anterior à Revolução Industrial, e que persiste depois dela, o tempo de trabalho poderia ser reduzido ou estendido, a depender das circunstâncias. Não havia uma separação rigorosa entre trabalho e lazer, com a possibilidade da interrupção das tarefas para se dedicar a algumas horas no bar mais próximo, ou então com a realização de períodos intensos e intermitentes para realizar um serviço urgente ou com prazo determinado. Na passagem do trabalho orientado por tarefas para aquele orientado pelo relógio também se produz uma alienação, da perspectiva do trabalhador, da integridade do processo produtivo: antes, o serviço desempenhado nas oficinas ou no campo tinha princípio e fim a partir do desempenho de uma tarefa específica; depois, o que prevalece são as horas trabalhadas, e não o resultado produzido.

Dessa reflexão, é possível guardar a ideia de que o que orienta as ações dos indivíduos no trabalho que não é regido pelo tempo do relógio é a realização de uma tarefa delimitada, a qual produz apenas as condições financeiras suficientes para a subsistência temporária. Esse trabalho também poderia ser regulado pelo tempo da natureza, sendo impactado pelo ciclo das colheitas, pelas condições climáticas e por outras situações externas que escapam ao controle dos trabalhadores.

Essa reflexão pode ser interessante para pensar a atuação dos personagens do conto, que não só abdicam do tempo cronológico, mas de um ritmo de trabalho regular – o qual é associado à atuação dos “trouxas”. Cada noite dos personagens é dedicada à

⁴⁴ ZENI, Bruno. *Sinuca de malandro: ficção e autobiografia em João Antônio*. São Paulo/SP: Edusp, 2016, p. 215.

⁴⁵ THOMPSON, Edward Palmer. “Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial” IN: _____, *Costumes em comum* (trad. Rosaura Eichenberg). São Paulo/SP: Companhia das Letras, 1998, p. 280.

tarefa de conseguir dinheiro, e o sucesso ou não pode garantir maior ou menor tempo de tranquilidade para os protagonistas, a depender da quantidade ganha. O jogo é percebido como uma situação intermediária entre o lazer e o trabalho: para os “trouxas”, é uma forma de lazer que possibilita o divertimento e que pode, em um golpe de sorte, trazer um ganho que melhore, mesmo que momentaneamente, as suas condições de vida; para os malandros, é uma forma de ganhar dinheiro de maneira regular, e uma prática que tem sua sedução em relação à disciplina formal do trabalho, justamente pelo seu aspecto prazeroso e flexível. A expectativa de sorte, no entanto, está presente em ambos os casos: também os malandros precisam contar com a sorte e o acaso de não serem descobertos, de não encontrarem a polícia, de encontrarem jogos favoráveis e parceiros dispostos a apostar valores altos nas partidas.

Sobre a questão do tempo cronológico, pode-se destacar ainda que aparecem duas marcações temporais objetivas no conto. A primeira, pouco antes da penhora do relógio: “Bacanaço encheu as bochechas e soprou. Oito horas” (p. 140). Nessa passagem, a contagem das horas do relógio é associada ao gesto de Bacanaço de soprar o ar pela boca, o que demonstra tédio e inquietação associados à inércia do grupo. Após a obtenção do dinheiro, os personagens se colocam em movimento pela noite, e outra marcação temporal cronológica irá demorar para vir, e será apresentada pelo narrador:

Angústia parada nos passos lerdos. Marchavam, pálidos, meio cansados. O relógio do mosteiro de São Bento mostrava quase três horas. Poucos vagabundos deitados nos cantos dos portões, cobertos mal, eram amontoados escuros e confusos de panos e folhas de jornal. (p. 165)

Logo depois ocorre o confronto com o policial Silveirinha, acontecimento que, como já foi indicado, retira os personagens da perspectiva otimista da noite e da suspensão temporal que a euforia com as possibilidades do jogo lhes permitia. A observação sobre o tempo cabe ao narrador, e o adiantado da hora serve como lembrete de que a jornada dos personagens estava prestes a chegar ao fim: até mesmo os moradores de rua do Largo São Bento já dormem, e são descritos com adjetivos que remetem à ruína: “amontoados escuros e confusos de panos e folhas de jornal”.

É importante destacar a presença do relógio público ao invés do relógio de bolso: os relógios públicos, segundo Thompson, cumpriram no início da Revolução Industrial uma importante função na uniformização da percepção do tempo, possibilitando que

todos os moradores alinhassem seus relógios com o funcionamento de um relógio público.⁴⁶ O funcionamento desses relógios remete a uma percepção da passagem do tempo em uma instância coletiva, o que permite interpretar que aquela percepção da passagem do tempo como um desmoronamento em direção à ruína diz respeito tanto àqueles que dormem nos portões do mosteiro quanto aos protagonistas.

No presente dos personagens, existe um processo de acúmulo de experiências do passado, no qual aparecem articuladas a sabedoria popular e a prática da malandragem, ambas orientadas para a atuação dos personagens no jogo de sinuca. Segundo Johan Huizinga, que estudou a natureza cultural do jogo em diversas sociedades:

[...] o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida cotidiana”⁴⁷

O jogo deve ocorrer em um espaço e tempo limitados, nos quais imperam as regras específicas consentidas por todos. É capaz de inaugurar uma experiência alternativa, na qual há a chance de se subverter as condições da vida cotidiana.⁴⁸ Em relação às regras, Huizinga informa que elas são observadas rigorosamente, mas isso não impede que existam trapaceiros que joguem apenas aparentando as estar seguindo.⁴⁹

Na construção do conto de João Antônio, os malandros mobilizam pequenas trapaças que lhes permitem não só saírem vitoriosos, mas também levar os adversários a apostarem altos valores nas partidas. Para os próprios malandros, no entanto, existe um limite para essas trapaças, no qual está implicada a possibilidade de sobrevivência da malandragem. A presença da experiência temporal do passado, organizando a atuação dos malandros no jogo, pode ser percebida na maneira de Bacanaço rememorar Bacalau:

[...] dando alarde ao desacato, manjava o taco com uma mão só e dava de lambujem, um partido de quinze pontos na bola dois. Era escandaloso. Bacalau estava perdendo a linha que todo malandro tem. Não se faz aquilo na sinuca. Vá que se faça dissimulada, trapaça, até furtos de ponto no marcador. Certo, que é tudo malandragem. Nas desrespeitar o parceiro, não. A própria curriola se assanhou, desaprovando. (p. 134)

⁴⁶ Ibidem, p. 275.

⁴⁷ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo/SP : Perspectiva, 2000, p. 25.

⁴⁸ Ibidem, p. 11.

⁴⁹ Ibidem, p. 12.

No trecho, a atitude de Bacalau é condenada por Bacanaço, e a história é apresentada como um saber a ser compartilhado com outros malandros: o que fazer e o que não fazer no jogo de sinuca. A partir desse trecho, é possível estabelecer um diálogo entre a construção do jogo no conto e a maneira que Huizinga o interpreta. Os personagens rejeitam trapagens explícitas ou humilhações contra os participantes, buscando manter as aparências do respeito mútuo. Porém, é possível trapacear, dissimular e furtar pontos, desde que isso não seja revelado. A atitude de Bacalau se segue ao seu desrespeito pela “curriola”, o grupo de malandros que acompanhava o jogo, pois decide não compartilhar o dinheiro ganho com os parceiros. A decisão da “curriola” é denunciar Bacalau aos policiais, o que faz com que ele seja preso.

A história narrada tem a função de apresentar, didaticamente, como se devem dar as práticas da malandragem e do jogo, apresentando um conhecimento de valor prático – como identificado por Benjamin acerca da importância das narrativas orais.⁵⁰ O jogo se constitui como manifestação central da malandragem no conto, tendo em vista que é por meio dele que os personagens acreditam poder alcançar melhores condições materiais.

Walter Benjamin registra, em suas *Passagens*, um trecho de Alain sobre a relação entre tempo, trabalho e jogo:

O jogo nega energicamente toda situação adquirida, todo antecedente... que faz lembrar ações passadas e é nisto que ele se distingue do trabalho. O jogo rejeita... esse peso do passado, que é o apoio do trabalho e que constitui a seriedade, a preocupação, o planejamento do futuro, o dinheiro, o poder.⁵¹

Assim, o jogo tem essa capacidade de transformar significativamente o tempo presente: aquilo que foi ganho minutos atrás pode ser rapidamente perdido, e aquilo que foi perdido pode ser rapidamente recuperado. Essa instabilidade é diferente do trabalho formal, em que a remuneração é dada pelo tipo de trabalho desempenhado e pelas horas dedicadas: todo dinheiro ganho é planejado. A sedução do jogo está justamente nessa capacidade de revolta contra o trabalho alienado e planejado, e, no conto, constitui-se como meio dos personagens buscarem subverter condições históricas concretas: a miséria

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. “O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov”. IN: _____, *Linguagem, tradução, literatura* (trad. João Barrento), Belo Horizonte/MG : Autêntica, 2018, p. 143.

⁵¹ *Passagens* (org. Willi Bolle), Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2018, p. 843.

a que estão submetidos, a perseguição policial, as dificuldades cotidianas que enfrentam. Essa forma de perceber a malandragem é própria dos personagens, e não coincide completamente com a perspectiva assumida pelo narrador, o qual, nos dois últimos parágrafos do conto, revela uma posição distanciada em relação aos personagens:

A curriola formada no velho celestino contava casos que lembravam nomes de parceiros.

Falou-se que naquela manhã por ali passaram três malandros, murchos, sonados, pedindo três cafés fiados. (p. 181)

Esse movimento final marca um ponto de ruptura quanto ao processo de aproximação do narrador em relação aos personagens. Os malandros, protagonistas do conto, se convertem em material de histórias a serem compartilhadas nos bares, integrantes daquele repertório tradicional que dá forma às histórias contadas e recontadas pelos malandros em seus momentos de ócio. O verbo “passaram” é conjugado no pretérito perfeito, o que aponta para a compreensão da prática da malandragem como algo tensionado pela possibilidade do desaparecimento, de um presente fugidio que rapidamente se torna matéria do passado. No entanto, persiste a sociabilidade do bar, as histórias recontadas e a posição do narrador como ouvinte interessado.

Para compreender melhor essa convivência de experiências temporais díspares, pode-se recorrer aos estudos do historiador Reinhart Koselleck, particularmente de seu livro *Estratos do Tempo*. Segundo o autor, existem duas maneiras privilegiadas pelos historiadores para compreender o movimento do tempo: a compreensão do movimento do tempo como linear, se deslocando como uma flecha, e que tem expressão principalmente no pensamento religioso judaico-cristão; e o movimento do tempo como circular, propiciando sempre o retorno de acontecimentos previamente conhecidos, e que tem principal expressão no pensamento grego da antiguidade. Koselleck considera ambos os modelos insuficientes, e sugere como alternativa o modelo dos “estratos do tempo”. A metáfora geológica por ele empregada compreende o movimento da história como um processo de acúmulo da experiência temporal, as quais vão se depositando uma sobre as outras, como camadas de solo que vão se decantando ao longo do tempo. Ocorre, assim, um processo de sedimentação histórica, na qual os momentos presentes guardam também a relação com elementos do passado.⁵²

⁵² KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história* (trad. Markus Hediger). Rio de Janeiro/RJ: Contraponto : PUC/Rio, 2014, p. 19.

O principal valor da metáfora de Koselleck está na possibilidade de integrar a interpretação de continuidades e rupturas no tempo histórico, pensando a relação entre experiências do presente e do passado. Pode-se estabelecer uma analogia entre essa metáfora e a perspectiva ocupada pelo narrador do conto do João Antônio, o qual sustenta uma empatia por uma sociabilidade tradicional, herança de experiências do passado, mas guarda o seu distanciamento crítico, um olhar aberto para novos horizontes. Se os personagens apostam em práticas decantadas pela experiência passada como forma de negar o presente de opressões, o narrador mantém a consciência dos limites dessa aposta, percebendo o aprofundamento dos conflitos presentes entre os próprios malandros. As convivências entre tradição e modernidade, oralidade e escrita, passado e presente são produzidas pelo embate entre as consciências dos personagens e do narrador, o que resulta em uma interpretação em disputa da malandragem. É o narrador o último a falar, e seu diagnóstico, aproximado de Perus, tenta vislumbrar alternativas para os personagens: os momentos de revolta, as insatisfações, o desejo de insurgir, a promessa de transformação nas cores da aurora.

Essa oposição entre formas tradicionais de narrar e perceber o tempo e formas modernas foi investigada por Walter Benjamin, segundo o qual:

O contador de histórias vai buscar sua matéria na experiência, a própria ou as que lhe foram relatadas. E volta a transformar essa matéria em experiência daqueles que o ouvem contar. O romancista isolou-se. O lugar de nascimento do romance está no indivíduo e na sua solidão, naquele que já não é capaz de falar de forma exemplar das suas necessidades essenciais, que não pode dar conselhos porque ele próprio não os recebe.⁵³

Ou seja, a forma do conto de João Antônio é marcada por uma situação tensa entre os dois polos dessa equação: na tentativa de escutar e recuperar aquela forma de narrar a partir da experiência, e no diagnóstico solitário do desajuste da tradição ao tempo presente. Pelo lado moderno, o narrador do conto expressa aquela “profunda desorientação dos vivos” destacada por Benjamin. E, nesse sentido, sua visão de mundo é marcada por uma perspectiva melancólica, como bem apontou Vima Lia Martin:

Ao traduzir os impasses vividos por aqueles que teimam em se equilibrar nas franjas do sistema, João Antônio afirma uma perspectiva

⁵³ BENJAMIN, Walter. “O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov”. IN: _____, *Linguagem, tradução, literatura* (trad. João Barrento), Belo Horizonte/MG : Autêntica, 2018, p. 144.

profundamente melancólica sobre a realidade nacional, ela também fundada em impasses.⁵⁴

Martin parte da acepção de melancolia em sentido freudiano, descrita como incapacidade de lidar com a perda de um objeto amado e impossibilidade de realizar o processo de luto que permitiria uma superação saudável dessa perda. Enquanto no luto a perda que se enfrenta é objetiva, na melancolia essa perda é recorrentemente marcada por um traço de idealização daquilo que se perde – e que não está necessariamente morto, mas sim fora do alcance do sujeito melancólico.⁵⁵ Na leitura do conto de João Antônio, portanto, a condição melancólica é capaz de explicar a posição ambígua do narrador: idealiza a prática da malandragem, ao mesmo tempo que a vê como decadente e se distanciando dele. A convivência entre idealização e perda é o que marca a condição melancólica do narrador.

A relação presente no conto de João Antônio com uma tradição da malandragem permite pensar a inserção dele em um contexto cultural mais amplo, particularmente naquilo que Marcelo Ridenti chamou de “romantismo revolucionário”: um traço de longa duração presente na cultura brasileira produzida entre os anos 60 e 70 e que se caracterizava, principalmente, por uma “idealização da sabedoria popular pré-capitalista para iluminar o futuro socialista”⁵⁶. De acordo com o autor:

Buscavam-se no passado elementos que permitiriam uma alternativa de modernização da sociedade que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro.⁵⁷

Partidos e movimentos de esquerda, seus intelectuais e artistas, buscavam construir um ideal de “homem novo”, a partir de uma perspectiva socialista orientada pelo pensamento de Karl Marx e Che Guevara. O modelo adotado para a construção dessa nova imagem do indivíduo estava, no entanto, ancorado no passado, “na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior”⁵⁸. A partir dessa idealização

⁵⁴ MARTIN, Vima Lia. *Literatura e Marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. São Paulo/SP: Alameda, 2008, p. 163.

⁵⁵ FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia” (trad. Marilene Carone). *Novos Estudos/CEBRAP*, nº 32, 1992, p. 132.

⁵⁶ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo/SP: Editora UNESP, 2014, p. 65.

⁵⁷ Ibidem, p. 10.

⁵⁸ RIDENTI, Marcelo. “Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança”. IN: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (orgs.). *O Brasil Republicano, vol. 4. O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019, p. 119.

do passado e do rural que se conduziu uma crítica do processo de modernização em curso, e podem ser elencados alguns exemplos de obras que trabalharam nesse sentido: “o indígena exaltado no romance *Quarup*, de Antônio Callado (1967); a comunidade negra celebrado no filme *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues (1963), e na peça *Arena conta Zumbi*, de Boal e Guarnieri; os camponeses no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1963)”⁵⁹.

A postura particular ocupada pelos textos de João Antônio, com presença das tradições populares e a construção de um olhar empático à condição dos marginalizados sociais, é o que permite pensar o diálogo de sua obra com aquilo que Ridenti chamou de “romantismo revolucionário”. A principal diferença em relação às obras dos autores em questão é a presença do espaço urbano, tendo em vista que as obras elencadas por Ridenti enfocam a experiência de homens e mulheres do campo.

O espaço urbano, no entanto, é ele também percebido como comportando experiências temporais diversas, e capaz de reproduzir valores tradicionais a partir da prática da malandragem. O ponto de vista narrativo produzido em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, no entanto, elabora uma perspectiva decadente em torno dessas práticas, sem deixar de valorizá-las. A noção de decadência se opõe a uma pura idealização dessa sabedoria popular, propondo também caminhos de ruptura que se delineiam no horizonte dos personagens.

A visão de mundo presente no conto, portanto, está associada à condição desse sujeito dilacerado entre a idealização pela malandragem e a consciência dos seus problemas. A posição do narrador em terceira pessoa constitui-se como solução estética para dar forma a um problema encenado no conto: o desajuste da malandragem diante das transformações sociais do presente, como o processo de modernização da cidade e de avanço da violência policial. A prática assentada na tradição, no entanto, persiste no conto, como resquício ou como miragem, constantemente tensionando o ponto de vista moderno a partir do qual o andamento dos ponteiros do relógio não pode mais ser interrompido.

⁵⁹ Idem.

CAPÍTULO 2

A MARGEM (1967): ENTRE A DESTRUIÇÃO E A UTOPIA

2.1 Variações da marginalidade social

O filme *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias, narra a trajetória de quatro personagens em condição de marginalidade social que vivem próximos a um rio. Segundo Rubens Machado Jr., os personagens são párias da sociedade, e o título do filme remete tanto a uma localização geográfica quanto a uma designação social⁶⁰. Os protagonistas não possuem nome, o que dificulta a sua identificação e reforça a sua condição de párias. O filme demonstra os caminhos dos personagens entre a várzea e o centro da cidade, em busca de condições de sobrevivência, que se alternam entre a mendicância, o roubo, a prostituição e a solidariedade eventual que surge entre os quatro protagonistas. Poucos diálogos são travados, sendo que, na maior parte do filme, os personagens ficam em silêncio, e os gestos e os olhares assumem função primordial para a expressão desses indivíduos no mundo e diante da câmera. O filme se destaca pelo uso que faz da câmera subjetiva, recurso recorrente como forma de, através do olhar, criar espaços para a emergência do ponto de vista dos marginalizados. Esse recurso também fragmenta a narrativa, a qual é construída através do constante deslocamento de perspectiva entre os quatro personagens principais.

O filme foi produzido em condições precárias, com sobras de negativos e pouca assessoria técnica.⁶¹ As pessoas envolvidas na produção do filme viviam ou trabalhavam na região da Boca do Lixo de São Paulo, e a obra tem origem na articulação muito particular que estabelece com essa região da cidade. A escolha dos atores é um aspecto significativo da precariedade das condições de produção, não sendo possível recorrer integralmente a atores profissionais ou conhecidos. Dentro dessas limitações, foram encontradas formas alternativas de trabalho, as quais permitem estabelecer paralelos entre a temática do filme e seu modo de produção. A temática da marginalização social, assim,

⁶⁰ MACHADO JR., Rubens. “Uma São Paulo de revestrés: sobre a cosmologia varziana de Candeias”. *Revista Significação*, nº 28, 2001, p. 116.

⁶¹ Informação retirada de depoimento de Bentinho, ator do filme, disponível no site do Portal do Cinema Brasileiro dedicado a Ozualdo Candeias. Além das sobras de negativos, Bentinho também informa que todo o figurino foi improvisado pelos atores, que trouxeram as roupas de casa; o único investimento teria sido para a compra do uniforme da personagem de Lucy Rangel. Ver: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/candeias/depoimentos/07_01.php (acessado em 19/10/2020).

reverbera na produção independente do filme, na sua necessidade de inventar e criar diante das necessidades materiais.

Esse filme de Candeias e os primeiros filmes de José Mojica Marins são identificadas por Nuno Cesar de Abreu como antecedentes importantes de um modo de produção que se estabelecerá na Boca do Lixo nos anos 70⁶², o qual, “a despeito de suas precariedades e contradições, conseguiu efetivar uma aliança entre os seus três vértices – produção, exibição e distribuição – e produzir um cinema popular com excelente resposta de público”.⁶³ Dentre as principais características das produções da Boca do Lixo, se destaca a presença de um contingente de trabalhadores – diretores, roteiristas, fotógrafos e atores – egresso das classes populares, além da criação de obras inventivas a partir de recursos limitados.

A Boca do Lixo se tornará um dos principais polos de produção independente do cinema brasileiro entre os anos 60 e 80, englobando uma enorme variedade de estilos. A grande maioria dos filmes produzidos ali buscava emular a produção do cinema de gênero norte-americano, acrescentando enredos eróticos e outras estratégias que visavam o sucesso comercial das películas. Uma parcela mais restrita, no entanto, se dedicou a produzir obras experimentais, como no caso de produções dos cineastas Carlos Reichenbach, Andrea Tonnacci, Jairo Ferreira, João Baptista de Andrade, Rogério Sganzerla e do próprio Candeias.

Dessa maneira, pode-se dizer que existia na Boca do Lixo uma contiguidade entre uma produção voltada para o mercado e outra que será posteriormente identificada aos estertores do Cinema Marginal. Esse ambiente múltiplo e efervescente propiciará a ascensão da trajetória cinematográfica de Candeias que, apesar de estabelecer diálogo com essas duas grandes tendências presentes nesse contexto, desenha um percurso bastante particular. A sua afinidade com o Cinema Marginal, como aponta Fábio Uchôa, está marcada pela tendência do recurso à violência estética, o gosto por ambientes deteriorados, o reprocessamento irônico de gêneros cinematográficos como o *western* e o próprio cinema erótico da Boca, as perambulações atordoadas e a incapacidade de verbalização dos personagens.⁶⁴ Já o seu distanciamento está no traço recorrente do

⁶² ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *Boca do Lixo: Cinema e classes populares*. Tese de doutorado apresentada ao programa de pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2002, p. 32.

⁶³ *Ibidem*, p. 11

⁶⁴ UCHÔA, Fábio Raddi. *Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83) – perambulação, silêncio e erotismo*. São Paulo/SP, Alameda, 2019, p. 24

lirismo em sua produção, aspecto estranho à grande parte dos filmes do Cinema Marginal, e que revela uma particularidade do estilo de Candeias.

A escolha dos atores é um aspecto importante de ser analisado no filme. Dentre eles, apenas Mario Benvenuti possuía experiência como ator de cinema. Tanto Bentinho quanto Lucy Rangel tinham trabalhado em séries televisivas variadas, mas atuavam pela primeira vez em um longa-metragem. Ambos, após essa estreia nos cinemas com Candeias, irão realizar outras colaborações com produtores e diretores da Boca do Lixo. Valéria Vidal era a única que não tinha nenhuma experiência de atuação, mas pelo seu papel ganhou o prêmio de Melhor Atriz Coadjuvante pelo Instituto Nacional de Cinema em 1967.

Além da escalação de atores com pouca experiência, o filme apresenta caracterizações esparsas e fragmentárias dos personagens. As condições de produção do filme, com a dificuldade de captar o som diretamente das cenas ou de se fazer uma dublagem extensiva da fita, levam o diretor a buscar soluções na experimentação sonora e na composição de tramas com poucos diálogos. Essa dificuldade inicial propicia a construção de um estilo próprio, com a valorização do silêncio como recurso para a linguagem cinematográfica. Como destacado por Fábio Uchôa, o filme estabelece uma correlação entre a mudez dos personagens e a sua condição de marginalidade social, perspectiva na qual a ausência de comunicação verbal aparece como decorrente da condição de miséria: “O sentimento de impotência assume a forma do emudecer, da recusa da fala, ou simplesmente, da falência da palavra como meio de ação.”⁶⁵

Diante da ausência de verbalização, a principal maneira de expressão dos personagens se desloca para os gestos e ações que realizam, e as maneira pelas quais se relacionam entre si. O discurso adotado no filme tende a uma maior opacidade, na perspectiva apresentada por Ismail Xavier, o qual opõe opacidade e transparência na composição do discurso cinematográfico. A transparência é entendida como o “efeito-janela”, que favorece a relação do espectador com o mundo visado pela câmera. A opacidade, por sua vez, abrange as operações que chamam a atenção para o próprio aparato técnico e textual que viabiliza a representação. Se a transparência favorece a identificação e o ilusionismo cinematográfico, típico do cinema clássico hollywoodiano,

⁶⁵ Ibidem, p. 143.

a opacidade é um traço do cinema moderno, no qual se adota uma atitude provocativa em relação ao espectador.⁶⁶

Pode-se dizer que alguns dos elementos presentes no filme de Candeias estabelecem uma relação provocadora com o espectador: a ausência de diálogos que poderiam propiciar uma assimilação fácil de traços dos personagens e da trama; a primazia aos gestos e olhares enigmáticos, que precisam ser desvendados; a ausência de nomes dos personagens, que dificulta o reconhecimento das individualidades e favorece a percepção dos personagens atuando como uma coletividade.

Partindo dessas considerações, a análise que se segue reconhece o elevado grau de indeterminação na constituição dos personagens, produzida por ambiguidades constitutivas que não encontram ponto de conciliação, como aspecto fundamental para a descrição, análise e investigação do filme de Candeias. Ou seja, ao invés de tentar resolver de maneira artificial essas indeterminações, buscando na contramão uma caracterização precisa de aspectos dispersos, a análise buscou compreender como a indeterminação é fundamental para a construção de sentido do filme. Como os personagens não possuem nome, eles serão sempre referidos a partir da alusão ao ator ou atriz que interpreta o papel. Abaixo, é possível ver duas imagens dos créditos iniciais do filme, as quais possibilitam associar os personagens aos atores que os interpretam:

Figuras 1 e 2: Apresentação dos personagens

⁶⁶ Ver XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo, Paz e Terra, 2005, 3ª edição.

Fonte: *A Margem* (direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1967)

O personagem de Mario Benvenuti apresenta uma oposição em relação ao meio precarizado e marginalizado que ocupa, a qual pode ser percebida pelo uso de terno e gravata. Ele também assume uma postura altiva, apontada pela atitude distanciada que assume em relação aos outros personagens. A relação com a roupa é marcada de maneira ambígua: o personagem é visto constantemente arrumando o nó da gravata, o que indica tanto a tentativa de se manter bem-arrumado quanto um gesto associado ao desconforto, como se o nó o estivesse sufocando. Por outro lado, a roupa, que é a mesma do começo ao fim da narrativa, vai se deteriorando na relação com o meio, aspecto que aponta para uma trajetória decadente do personagem.

Em uma análise relacional que opõe o personagem de Mario Benvenuti aos outros personagens da trama, pode-se perceber a condição *sui generis* por ele ocupada, possuindo gestos e roupas associadas a outra extração social. A narrativa do filme, no entanto, não desenvolve em maiores detalhes o passado ou o processo de migração social do personagem. Na composição da trama do filme, os gestos e a vestimenta não se traduzem em uma condição social elevada, o que constrói a percepção que o personagem tem de si em oposição às condições materiais que ocupa. Esse desatino entre consciência e materialidade aponta para um deslocamento do personagem, o qual busca desempenhar o papel de uma condição social que não é o seu. Abaixo, é possível ver uma imagem do personagem de Mario Benvenuti arrumando a gravata:

Figura 3: Personagem de Mario Benvenuti apertando o nó da gravata

Fonte: *A Margem* (direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1967)

Outro elemento importante da caracterização se dá na própria escolha do ator Mario Benvenuti para interpretar o papel, único entre os quatro a ter experiência de atuação em cinema. Destaca-se a sua presença anterior em filmes do cineasta Walter Hugo Khouri, como *A Ilha* (1963), *Noite Vazia* (1964), *O Corpo Ardente* (1965) e *As Cariocas* (1966). Essa recorrência permitiria a associação da escolha do personagem aos filmes de Khouri, cineasta cujas temáticas recorrentes são o erotismo e as crises existenciais de personagens burgueses. Em *Noite Vazia*, Mario Benvenuti interpreta o protagonista Luiz Augusto, personagem que esbanja seu dinheiro e financia uma noite de extravagâncias para o amigo Nelson (Gabriele Tinti). A escolha do ator no filme de Candeias aproveita-se desse repertório, o qual contribui para a composição do personagem em referência a uma condição social elevada. O fato de ser o único ator com experiência em cinema também colocará o personagem em evidência, e reforçará o estranhamento em relação à sua presença na condição de marginalidade social.

Ainda sobre a relação desse filme de Candeias com o cinema de Khouri, pode-se destacar a escolha do Zimbo Trio para conduzir a trilha sonora, o qual também está presente em *Noite Vazia*. Segundo Fábio Uchôa, no filme de Khouri a trilha sonora pretende corroborar a construção do sentimento de vazio existencial dos protagonistas, a partir do recurso ao atonalismo.⁶⁷ Já no filme de Candeias, o trio compõe uma trilha sonora com tons líricos. O que é importante perceber é essa relação entre o filme de Candeias e a produção de Khouri, este último sendo geralmente associado ao projeto de um cinema brasileiro moderno concretizado pela criação dos estúdios cinematográficos dos anos 50 (Vera Cruz, Maristela e Multifilmes). Contra a precariedade geralmente

⁶⁷ UCHÔA, Fábio Raddi. *Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83) – perambulação, silêncio e erotismo*. São Paulo/SP, Alameda, 2019, p. 156-157.

associada ao cinema brasileiro, os agentes envolvidos nesse projeto pretendiam superar o suposto atraso de nosso cinema através de um impulso modernizante, investindo em maquinário para a produção e na contratação de técnicos estrangeiros para a realização dos filmes.⁶⁸ O cinema de Walter Hugo Khouri, pelo refinamento técnico e pela escolha dos temas, pode ser considerado um modelo dessa idealização.

Segundo Fábio Uchôa, é o processo formativo de Ozualdo Candeias no período que antecede à realização desse seu primeiro longa que explica a relação do diretor com o cinema de Khouri. É nesse período que Candeias participa do Seminário de Cinema do MASP, uma iniciativa alinhada com aquele projeto industrializante e modernizante da burguesia paulista. O Seminário pretendia se constituir como um espaço de formação técnica e de iniciação à prática cinematográfica. Foram contratados para lecionar ali muitos técnicos provenientes dos estúdios citados acima, além de diretores atuantes no período, como o próprio Walter Hugo Khouri.⁶⁹ Esse espaço será fundamental para proporcionar uma formação técnica a Candeias, porém a sua trajetória artística não está alinhada a esse projeto modernizante: no seu cinema, as dificuldades técnicas não são superadas, elas estão presentes na fatura dos filmes e são mobilizadas para a construção de um estilo cinematográfico. A precariedade é constitutiva dos filmes de Candeias, o qual apropria-se de procedimentos técnicos aprendidos na experiência do Seminário para atuar com recursos limitados e produzir filmes a partir de condições precárias.

A relação com o cinema de Khouri é incorporada de forma crítica, como uma citação parodiada daquele desejo industrializante. A escolha de Mario Benvenuti e do Zimbo Trio se explica em parte pelas relações que Candeias constrói durante seu período formativo, contatos estabelecidos durante o Seminário e aos quais ele recorre para a realização de seu filme. Porém, a incorporação também estabelece um diálogo crítico. No caso da escolha de Mario Benvenuti, o personagem do filme de Candeias se constitui como um indivíduo deslocado, um “burguês” deprovido do dinheiro e da condição social, mas que guarda as roupas como forma de manifestar a sua diferenciação do meio. Na condução do filme, essa casca se revela recobrando um interior vazio, o que é possível perceber pelo descompasso entre a materialidade precária da condição de vida do personagem e sua consciência de se manter austero e bem-arrumado. No caso da trilha

⁶⁸ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. São Paulo/SP, Civilização Brasileira, 1981.

⁶⁹ UCHÔA, Fábio Raddi. *Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83) – perambulação, silêncio e erotismo*. São Paulo/SP, Alameda, 2019, p. 275-278.

sonora, o Zimbo Trio não é convidado a criar uma trilha sonora que seja expressão da experiência social burguesa, mas sim para construir a experiência desses indivíduos socialmente marginalizados, numa clara reversão de posição crítica.

Já as personagens interpretadas por Valéria Vidal e Lucy Rangel possuem alguns pontos de contato entre si, descrevendo, no entanto, trajetórias bastante diferentes. A personagem de Valéria Vidal é apresentada como uma moradora da várzea, que se vale de pequenos golpes para sobreviver – por exemplo, em determinada passagem do filme, seduz um caminhoneiro para roubar a sua carteira. A personagem é apresentada como um agente de provocação e distúrbio, e sua interação com o personagem de Mario Benvenuti é marcada pelas suas tentativas de retirá-lo da posição de altivez. Destaque para a cena em que o joga na água, forçando-o a se despir das suas roupas. O ato é simbólico como convite a se despojar da atitude distanciada adotada pelo personagem de Mario Benvenuti. Ao longo da primeira metade do filme, esses dois personagens desenvolverão uma relação afetiva, marcada pela constituição de laços de solidariedade e ajuda mútua.

A relação entre os dois terá como principal consequência o pedido de casamento por parte do personagem de Mario Benvenuti, gesto que é celebrado por outros indivíduos que vivem na várzea. A proposta de casamento é vista como concretização dos vínculos entre os dois personagens, com a passagem da solidariedade social para o relacionamento amoroso. O pedido é consolidado a partir da entrega de um vestido de noiva por parte do personagem de Mario Benvenuti, e a personagem de Valéria Vidal, a partir dessa cena, passa a usar o vestido no restante da duração do filme. A transformação possibilitará um recurso imagético de estranhamento, com as cenas em que a personagem pode ser observada pelo espectador andando de vestido em meio ao cenário precário da várzea, como pode ser visto na imagem abaixo:

Figura 4: Personagem de Valéria Vidal com o vestido de noiva

Fonte: *A Margem* (direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1967)

Já a personagem de Lucy Rangel, até a metade da trama, trabalha como copeira na cidade. A narrativa do filme apresenta a personagem indo ao trabalho, percorrendo vitrines de lojas sem poder comprar os produtos que deseja. Em seguida, ela é mostrada trabalhando em um prédio no centro, no qual atrai os olhares dos funcionários. Um deles, provavelmente o seu patrão, abusa da posição de poder no qual se encontra para assediá-la. A passagem é apresentada de maneira elíptica, não havendo clareza sobre o abuso sofrido pela personagem.

Na sequência seguinte, enquanto volta para casa, uma senhora que a havia notado observando as vitrines das lojas lhe entrega um papel. Logo em seguida, vemos a personagem ir embora da região da várzea com suas malas, mudando-se para um prostíbulo. Compreende-se, a partir da sequência, que a senhora que a aborda na rua é cafetina nesse lugar, e o papel que entrega na rua era uma oferta de emprego. A personagem começa, portanto, como uma mulher que realiza um trabalho regular no qual sofre abuso, sendo depois iludida a se tornar prostituta como tentativa de melhorar de condição social. É importante que a cafetina em questão a tenha observado olhando vitrines de lojas, o que demonstra que ela se atenta para as aspirações de consumo da personagem para posteriormente abordá-la com a proposta de se tornar prostituta. Abaixo, um plano da personagem no prostíbulo:

Figura 5: Personagem de Lucy Rangel vestida como prostituta

Fonte: *A Margem* (direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1967)

A personagem passa por um processo de transformação na maneira de se apresentar, o que está expresso pelo cabelo arrumado e pelo vestido novo. Além disso, ela não havia sido mostrada fumando anteriormente, o que aponta para a ideia de que esse

foi um hábito adquirido após se tornar prostituta. O novo trabalho irá se converter em renovadas opressões, sendo que a personagem permanece em condição miserável.

Já o personagem de Bentinho possui comportamentos ingênuos e muitas vezes desproporcionais às ações que vivencia, podendo ser compreendido como uma figura irracional, aproximada da loucura. Segundo Bentinho, em depoimento sobre o filme, o próprio Candeias não tinha muita clareza sobre a condição do personagem, não sabendo se ele deveria ser “louco, demente, esquizofrênico ou autista”. No geral, a sua “loucura” pode ser interpretada como uma profunda inadaptação às normas sociais.

Como aponta Michel Foucault, com o surgimento da psiquiatria, a loucura passa a ser percebida como “desordem na maneira de agir, de querer, de sentir paixões, de tomar decisões e de ser livre”⁷⁰. No entanto, e ainda segundo Foucault, o louco pode também ser dotado de estranhos poderes, como “o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber”⁷¹. Essas descrições permitem uma melhor compreensão do personagem interpretado por Bentinho, que está em descompasso com aqueles em seu entorno ao mesmo tempo que parece ter a capacidade de vislumbrar a possibilidade de uma outra maneira de levar a vida. Assim, é visto espantando urubus em meio ao aterro sanitário e se deslumbrando com o descobrimento de uma flor que lá nasce. Caminha saltitante em meio à miséria, sorri e brinca com os outros personagens que esboçam pouca ou nenhuma simpatia por ele. Seu comportamento por vezes se associa ao de uma criança voluntariosa, como nos momentos em que deseja entregar a flor a outros personagens para depois rapidamente recolhê-la.

Essa relação que o personagem estabelece com a flor que encontra no aterro sanitário é um aspecto importante de sua caracterização. Nesse sentido, pode-se assumir que a flor exerce a função de imagem símbolo do florescimento em meio a condições adversas, a possibilidade de algo nascer onde só é possível ver lixo e urubus. Ela pode ser lida simbolicamente como a promessa do nascimento de algo novo, diferente daquele meio. Também funciona como um elemento capaz de atrair os personagens, despertando interesse e possibilitando a constituição de vínculos afetivos. No entanto, o personagem de Bentinho também precisa guardar a flor da cobiça, do desejo puro da posse, até

⁷⁰ FOUCAULT, Michel. “A casa dos loucos”. IN: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder* (Organização e tradução de Roberto Machado). Rio de Janeiro/RJ, Edições Graal, 1979, p. 121.

⁷¹ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso* (trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio). São Paulo/SP, Edições Loyola, 1996, p. 11.

encontrar alguém para quem possa entregá-la de maneira genuína e desinteressada. Essa pessoa é a personagem de Lucy Rangel, por quem o personagem de Bentinho desenvolve uma relação afetiva especial, mas da qual se distancia a partir do momento em que ela começa a trabalhar no prostíbulo. Abaixo, imagem do personagem segurando a flor:

Figura 6: Personagem de Bentinho e sua flor

Fonte: *A Margem* (direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1967)

Na cena, o personagem segura a flor próxima ao corpo, o que pode ser associado a um gesto de proteção. Seu olhar para a câmera é indício da sua desconfiança, como se não fosse capaz de confiar a flor a outras pessoas. Na caracterização do personagem, destaca-se ainda o seu gesto recorrente de coçar a cabeça, o qual sugere uma incompreensão em relação ao que acontece ao seu redor, o que reforça a sua condição de ingenuidade

2.2 Da solidariedade à trajetória da decadência

Pode-se identificar, no movimento da trama do filme, dois grandes blocos: a primeira metade, cuja ênfase é dada à relação entre o personagem de Mario Benvenuti e a personagem de Valéria Vidal, e que apresenta uma tendência à constituição de laços solidários e afetivos entre personagens em condição de marginalidade social; e a segunda metade, anunciada pela prisão do personagem interpretado por Mario Benvenuti, e na qual é vista a dissolução dos laços que vinham sendo constituídos e a instauração de um movimento geral de decadência e morte dos personagens. Nessa dinâmica da trama, destaca-se a tensão entre a constituição dos laços de solidariedade e os movimentos que impedem a sua consolidação.

A morte do personagem de Mario Benvenuti é a mais enigmática da trama, sendo que os motivos que o levam à morte permanecem uma incógnita. O evento que dá início à decadência do personagem se dá quando, após concretizar o pedido de casamento à personagem de Valéria Vidal, é preso por uma viatura que aparece na região da várzea. A prisão é confirmada pela cena em que o personagem é visto, pelos espectadores, saindo de uma delegacia de polícia. Em torno dessa prisão, não existem elementos suficientes que expliquem de maneira clara a sua motivação, mas é possível associar a atuação da polícia à criminalização da pobreza, sendo que antes dessa sequência outro personagem que vivia à margem havia sumido misteriosamente. Trata-se de Cristóvão, que é envolvido amorosamente com uma personagem que vive na várzea – a qual passa a procurá-lo obstinadamente. Como a prisão do personagem de Mario Benvenuti ocorre logo na sequência ao desaparecimento de Cristóvão, produz-se na narrativa do filme um efeito de continuidade entre os dois acontecimentos.

Na cena em que o personagem de Mario Benvenuti é solto da delegacia, é possível perceber que suas roupas estão rasgadas – o que pode indicar a passagem do tempo enquanto estava preso, mas também pode sugerir que o personagem tenha sofrido agressões na delegacia. No retorno à várzea, ele caminha por espaços diversos e não reencontra mais a personagem de Valéria Vidal. Ao invés disso, revê a personagem da barqueira, apresentada na sequência inicial do filme, e em seguida é mostrado correndo cambaleante por uma ponte – o que conota a decadência do personagem, reiterada pelas roupas rasgadas. O personagem então se isola em uma espécie de península de terra, a qual expressa simbolicamente a sua ausência de perspectiva. É mostrado mexendo em suas roupas, tentando arrumar a gravata que está solta. Existe uma pausa em seus movimentos, o personagem solta a gravata com agressividade e começa a se despir. É apresentado um close no rosto de Mario Benvenuti, em uma das raras cenas do filme em que ele é visto sorrindo. Em seguida, o personagem parte em corrida obstinada novamente, e na cena final ouve-se um grito de horror do personagem de Bentinho, que encontra o corpo ensanguentado do personagem de Mario Benvenuti no chão. O motivo que leva à morte do personagem não é explicitado pela narrativa, mas dois aspectos se destacam na construção do evento: a prisão do personagem e sua incapacidade de se reencontrar com a personagem de Valéria Vidal após ser solto.

Figura 7: Raro momento de alegria do personagem de Mario Benvenutti

Fonte: *A Margem* (direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1967)

Cabe ressaltar que o último gesto do personagem foi se despir de suas vestes, e a passagem pode ser interpretada de maneira ambígua. De um lado, é o ponto alto do filme, e pode ser entendido como momento de tomada de consciência do personagem, que reconhece sua condição social e deixa de procurar ostentar uma aparência que não condiz com a sua própria realidade. De outro lado, é o momento que, como na queda de dominós enfileirados, tem início a trajetória da decadência dos protagonistas. A trajetória do personagem comporta movimentos contraditórios: a tomada de consciência entorno da própria condição e o processo de decadência, individual e coletiva, que se instaura.

A prisão do personagem de Mario Benvenutti é o ponto de reviravolta da trama, momento a partir do qual o impulso para a constituição de laços de solidariedade dará lugar à trajetória decadente dos personagens. A personagem de Valéria Vidal não toma conhecimento da prisão, e dirige-se a uma igreja abandonada para esperar o comparecimento do seu noivo. Enquanto espera, a personagem encontra um padre, o qual é apresentado na narrativa como um indivíduo deslocado, com atitudes que não correspondem aos princípios da ordem católica. Em cena anterior, recusa-se a compartilhar sua água com o personagem de Bentinho e ocupa uma Igreja que está em estado avançado de deterioração. O personagem aparece ainda vestindo um saco de estopa, que permite improvisar roupas sacerdotais, e usa uma agenda telefônica como Bíblia. A dessacralização da figura do padre e a igreja em ruínas apontam para a falência da instituição religiosa, particularmente se olhada da perspectiva de sujeitos marginalizados socialmente.

Figuras 8 e 9: A igreja abandonada e o padre

Fonte: *A Margem* (direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1967)

O personagem, ao ver a noiva com seu vestido, dá saltos de alegria enquanto grita “Crescei e multiplicai!”. Nessa cena, o padre sobe à torre da Igreja abandonada e toca o sino, uma lata que substitui o sino que uma vez de fato existiu. Ouve-se o ressoar da lata enquanto a câmera se aproxima da noiva, a qual se alegra com a promessa anunciada – momento em que o som da lata é substituído pelo som de um sino real. A transição sonora tem o efeito de deslocar a perspectiva da cena de uma realidade objetiva para a subjetividade da personagem, o que é reforçado pelo close em seu rosto quando o som da lata é substituído pelo som do sino. Essa estratégia utilizada pela narração do filme demonstra que a personagem passa a ter uma percepção do seu entorno que não corresponde à realidade.

Vários enquadramentos são feitos da personagem da noiva caminhando pelo território da várzea. Na imagem abaixo, destaca-se a condição espectral da personagem diante da Igreja, o que a assemelha a um fantasma que circunda aquele espaço.⁷² Essas cenas impactantes conotam o apagamento físico e psíquico da personagem em sua

⁷² É curioso destacar que, segundo Candeias, a inspiração para o filme veio de uma notícia de jornal sobre uma mulher abandonada no altar e que, depois disso, nunca mais retirou o vestido de noiva. Ou seja, essas imagens da personagem vestida de noiva andando pela várzea estariam na origem do projeto do filme, e, de certa forma, mobilizam a condução do enredo. PUPPO, Eugenio. *Ozualdo Ribeiro Candeias 80 anos*. São Paulo/SP, Heco Produções, 2002, p. 20.

condição de espera. Iludida pela promessa do casamento, que apresentava uma alternativa de afeto para o seu sofrimento, a personagem perde a sua potência enquanto catalisadora de um movimento de irreverência e assume uma postura conservadora. A noção de adequação aos princípios da moral católica – pela constituição da família e pelo matrimônio – assume para a personagem a perspectiva ilusória de possibilidade de felicidade. No entanto, essa promessa é miragem, tendo em vista a precariedade da Igreja e a condição deslocada do padre. A frase “Crescei e multiplicai!” opera como um discurso regulatório, que envolve a personagem nas expectativas projetadas moralmente sobre ela.

Figura 10: Presença fantasmagórica da personagem de Valéria Vidal

Fonte: *A Margem* (direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1967)

Nessa representação da figura decadente do padre e da igreja é produzido um sentido crítico diante das instituições e figuras de autoridade do catolicismo, associadas ao discurso falacioso e à impossibilidade de integração dos indivíduos marginalizados. Segundo Angela Aparecida Teles, a instituição religiosa é produtora de uma referência que orienta os personagens, uma ideologia falaciosa de salvação pela integração na ordem da moral católica e da família burguesa.⁷³

Em relação à personagem interpretada por Lucy Rangel, é importante destacar a maneira com que é seduzida pela ideia de se tornar prostituta. Nas cenas em que a personagem é retratada trabalhando no prostíbulo, é possível ver o momento em que a cafetina cobra da personagem de Lucy Rangel um valor, possivelmente a parte da sua comissão por empregá-la. Percebe-se, nesse gesto, a expropriação do trabalho da prostituta e seu vínculo de dependência com a proprietária do estabelecimento. O dinheiro do qual a personagem dispõe é insuficiente, como demonstrado pela insatisfação da

⁷³ TELES, Ângela Aparecida. *Ozualdo Candeias na Boca do Lixo: a estética da precariedade no cinema paulista*. São Paulo/SP, EDUC e FAPESP, 2012, p. 169.

cafetina ao terminar de contar as notas que lhe foram entregues. Dessa forma, pode-se dizer que a promessa que seduz a personagem a se tornar prostituta era de uma abundância que se mostra falsa. A personagem, assim, continua em situação precarizada.

Figuras 11 e 12: O quarto no prostíbulo

Fonte: A Margem (direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1967)

Um aspecto importante da composição da cena está na cenografia do quarto da personagem, principalmente nas imagens que se encontram coladas na parede, como pode ser visto nos fotogramas acima. Na ordem que aparecem, da esquerda para a direita, as fotografias presentes são de Roberto Carlos, Aguinaldo Rayol e Silvinha, os três integrantes da chamada Jovem Guarda – um movimento de cantores e cantoras que se tornam porta-vozes de uma nova maneira de se pensar a juventude no Brasil. Com influência do rock norte-americano e com vasto público, a Jovem Guarda representou um período de modernização da canção brasileira, no sentido de uma produção fortemente ligada à indústria cultural. Como afirma Marcos Napolitano, as canções da Jovem Guarda versavam sobre temas banais, como garotas, carros e pequenas aventuras juvenis, encaminhando para uma mensagem otimista de uma juventude que se divertia sem maiores preocupações.⁷⁴

⁷⁴ Ibidem, p. 56.

Segundo José Roberto Zam, a construção da imagem de ídolo de Roberto Carlos, grande ícone da Jovem Guarda, está intrinsecamente relacionada com o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil:

A conversão de Roberto Carlos em ídolo de massa resulta de um complexo processo que envolve ações de um conjunto de profissionais especializados que orientam condutas e decisões do artista. Dentre eles estão desde os produtores da emissora de TV, passando pela empresa de publicidade, pelos empresários do cantor responsáveis pela divulgação e realização dos seus shows, até seus secretários particulares.⁷⁵

Nessa relação da ascensão do cantor com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no Brasil, cabe destacar o fato de que a Jovem Guarda se consolida com um programa de auditório da TV Record. Depois disso, ao protagonismo de Roberto Carlos no programa se somarão os investimentos publicitários, inclusive com a criação de uma marca de produtos, a “Calhambeque”, inspirada no cantor.⁷⁶ Através de uma série de estratégias de marketing e propaganda, foi-se construindo “uma imagem pública de jovem cantor ao mesmo tempo rebelde, irreverente, romântico, bondoso, e o que era mais importante, fiel a todas as suas fãs”⁷⁷. Roberto Carlos estava, ao mesmo tempo, disponível e inacessível a suas fãs, e essa inacessibilidade era um dos ingredientes que impulsionava a venda da linha de produtos inspirada no cantor, como forma de aproximação através do consumo. A presença da imagem do cantor na cena do filme aponta para essa miragem em torno de sua figura, que se constitui como uma referência importante para o cotidiano da personagem de Lucy Rangel.

A presença de Silvinha, por sua vez, pode ser compreendida como uma referência ao padrão de beleza da época, representando um ideal de mulher atraente. Nesse sentido, é importante destacar o cabelo loiro platinado da personagem de Lucy Rangel, que remete aos cabelos loiros da fotografia de Silvinha que aparece em seu quarto. É possível, a partir disso, afirmar que a imagem da mulher loira se constitui como um ideal de beleza a ser almejado. As imagens coladas na parede do quarto da personagem remetem aos seus desejos e aspirações: o ideal de beleza na mulher loira e o ideal de companheiro na figura

⁷⁵ ZAN, José Roberto. “Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60”. Campinas/SP, *Música Popular em Revista*, ano 2, v. 1, jul-dez 2013, p. 111.

⁷⁶ Ibidem, p. 108.

⁷⁷ Ibidem, p. 110.

de Roberto Carlos. Através da indústria cultural do cinema, da música e da TV essas imagens passam a circular e produzir na personagem um horizonte a ser almejado.

Sobre a relação dos personagens com o desenvolvimento da indústria cultural no Brasil, é interessante destacar ainda uma passagem do filme na qual moradores da várzea dançam como se estivessem em uma festa, como pode ser visto nas imagens abaixo:

Figuras 13 e 14: personagens dançam ao som de rock

Fonte: A Margem (direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1967)

Na cena, a música que toca remete a um ritmo convencional do rock dos anos 50, e as danças dos personagens apontam para uma maneira comum de dançar as músicas desse gênero. No entanto, não é possível identificar nenhum rádio ou aparelho de som de onde parta a música. Não existem instrumentos, e um personagem improvisa uma guitarra com um cabo de vassoura. Esses elementos permitem elaborar que o som está presente de maneira apenas imaginária para os personagens, mobilizando uma encenação de uma cena na qual seriam capazes de desfrutar da música. Se retomarmos a associação entre a importação do rock norte-americano com o desenvolvimento de uma indústria de massa voltada para o consumo, é possível interpretar que a cena apresenta o desejo dos personagens de usufruírem daqueles produtos, ao mesmo tempo em que revela a condição material de miséria que os cerca. É produzida, assim, uma contradição entre a canção

moderna e o meio precário, o que aponta para uma mistificação vivida pelos personagens em torno das suas condições materiais.

Em seguida à cena de apresentação do quarto da personagem de Lucy Rangel, se dará uma briga entre ela e outra prostituta do local, que resultará na morte da protagonista. Essa prostituta que aparecerá também é loira, e é possível identificar uma semelhança muito grande entre as personagens, como é possível ver na imagem abaixo:

Figura 15: O espelhamento das prostitutas

Fonte: A Margem (direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1967)

Esse elemento permite compreender que aqueles ideais produzidos por uma indústria cultural são compartilhados, e que ambas buscam emular a beleza que encontram nos meios de comunicação de massa. Na cena acima, é produzido um efeito de imagem espelhada no conflito entre as personagens: a semelhança entre as personagens aponta para uma analogia da condição social ocupada por elas, ambas prostitutas e buscando emular um padrão de beleza veiculado pelas mídias. A cena também aponta para o nivelamento da subjetividade das personagens, que são reduzidas à condição que ocupam e não possuem traços de personalidade que permitem a sua diferenciação. A disputa se dá por um cliente e, portanto, por dinheiro e benefícios no local de trabalho. A morte da personagem, em decorrência desse conflito, conota para a inexistência de qualquer traço de solidariedade entre indivíduos que ocupam a mesma função social. Além disso, a revolta da prostituta não se dirige à cafetina, mas contra uma companheira de trabalho. Dessa maneira, o filme demonstra um ambiente social marcado pela competição acirrada, e ocupada por sujeitos orientados por ideais produzidos pela cultura de massa, os quais alienam as personagens do reconhecimento da sua condição irmanada no processo de expropriação do trabalho.

Enquanto isso, o personagem de Bentinho se junta a dois outros moradores da várzea para pedir esmola na cidade: um homem que é apresentado em uma cadeira de rodas e uma mulher que, pelo volume da barriga, aparenta estar grávida. São várias as sequências em que os personagens são vistos pedindo dinheiro. Assim como no caso das prostitutas, na rotina de mendicância se instala uma perspectiva competitiva, demonstrada pela negação por parte do homem que aparece na cadeira de rodas em compartilhar com o personagem de Bentinho o dinheiro arrecadado – apesar do auxílio que este havia proporcionado ao homem. Em decorrência disso, o personagem de Bentinho tem um dos seus raros acessos de raiva, agredindo o homem e a mulher e desvendando a farsa que eles haviam montado: o homem levanta da cadeira de rodas e sai correndo, e é possível ver uma almofada cair por baixo do vestido da mulher.

A sequência serve para revelar as estratégias empregadas por indivíduos em condição de marginalidade social para conseguir arranjar algum dinheiro através da esmola. Os personagens precisam teatralizar uma condição de pobreza mais drástica, que envolva a gravidez ou a debilidade física, para convencer os indivíduos que circulam pela cidade a lhes darem alguma soma de dinheiro. O personagem de Bentinho, insatisfeito com a situação, desiste de pedir esmolas na cidade e passa a trabalhar como auxiliar de um coveiro.

Como dito anteriormente, é possível interpretar a figura do louco como aquele capaz de dizer uma verdade que aparece ocultada aos outros. No caso de Bentinho, isso se dá pela sua maneira ingênua de interagir com outros personagens marginalizados, não aderindo ao clima de competição que impera naquele contexto. A flor que carrega assume a função simbólica da promessa de uma vida melhor. No entanto, será esse mesmo personagem que encontrará o cadáver dos outros três protagonistas, e é sintomático que, ao final da trama, ele ocupe justamente a função de coveiro. Ao encontrar, por acaso, o caixão no qual está o corpo da personagem de Lucy Rangel, deposita a flor nas mãos dela, associando aquela promessa anunciada ao cadáver abandonado, morte das esperanças suscitadas pela primeira metade da narrativa. Depois, o personagem tem um momento de surto psíquico, demonstrado pelo gesto de colocar a mão sobre a cabeça, pelos movimentos espirais da câmera entorno do rosto do cadáver da personagem de Lucy Rangel e pela trilha sonora convulsiva. O personagem de Bentinho, então, corre em meio ao cemitério até alcançar os trilhos de um trem em uma ponte. O personagem adentra a ponte, e logo atrás dele aparece uma locomotiva que o atropela.

Essa cena de atropelamento possui outras formulações na cultura produzida em São Paulo. É possível citar a cena de atropelamento de Gaetaninho, um menino descendente de imigrantes italianos, no conto “Gataninho”, de Alcântara Machado, publicado em 1927. Nesse caso, o garoto sonhava com a possibilidade de andar de carro, mas esse sonho só é realizado quando, após atropelado, seu corpo será transportado pela cidade em um carro funerário. Outra possível alusão está na canção “Iracema” (1956), de Adoniran Barbosa, na qual é relatado pelo eu lírico o atropelamento da amada, ocasionado pelo fato de que ela não olhou para os dois lados da rua antes de atravessar.

A condição de Gaetaninho marca a contradição entre a possibilidade de viver em uma cidade em pleno desenvolvimento econômico e industrial e, ao mesmo tempo, a impossibilidade, para o personagem, de usufruir de qualquer bem-estar associada ao desenvolvimento tecnológico, aspiração que aparece apenas através do desejo de passear de carro. No caso da canção de Adoniran, existe uma inadaptação da personagem Iracema aos códigos da cidade, a qual acaba sendo vítima de um infortúnio que poderia ter sido evitado. E, no filme de Candeias, o personagem de Bentinho também é um inadaptado, incapaz de assimilar os códigos da metrópole ou as táticas da marginalidade para sobrevivência. Acaba atropelado, como Gaetaninho e Iracema.

A repetição da imagem do atropelo pela máquina – seja o carro, o bonde ou o trem – em momentos diferentes e em produções culturais variadas aponta para um aspecto historicamente duradouro na relação entre sujeitos marginalizados e o desenvolvimento urbano e tecnológico da cidade de São Paulo. Nessas referências, a alusão à máquina serve de metonímia para apresentar os processos de modernização em curso, que é revelado em perspectiva pessimista.

Na trajetória dos personagens do filme de Candeias, existe um impulso à constituição de laços de solidariedade e de afeto, mas esse impulso não é capaz de se concretizar. Dentre os elementos que levam os personagens à morte, é possível destacar alguns: a perseguição policial e a incapacidade de compreender a própria posição social, no caso do personagem de Mario Benvenuti; a adequação a uma moral católica revelada como decadente, no caso da personagem de Valéria Vidal; a aspiração de ascender socialmente através da prostituição e o enredamento nas falácias apresentadas pela ascendente indústria cultural do país, no caso da personagem de Lucy Rangel; e a incapacidade de se valer dos golpes e truques para sobreviver de esmolas e o esmagamento por uma imagem-símbolo do processo de modernização da cidade, no caso do personagem de Bentinho.

2.3 Sonhos e mortes: o horizonte de uma coletividade à margem

A maneira com que a narração no filme se articula com a trajetória dos personagens é produzida pela elaboração de um ponto de vista ideológico a partir do qual a trajetória dos personagens é narrada. O conceito de “ponto de vista” é mobilizado tal como apresentado na introdução da dissertação, a partir das considerações de Paul Ricoeur, ou seja, como um sistema capaz de organizar a visão de mundo presente na narrativa. Como já foi dito no começo deste capítulo, o foco narrativo da câmera demonstra empatia pela condição dos protagonistas da trama através do recurso à câmera subjetiva, o que acontece principalmente na primeira metade do filme. A partir da segunda metade, no entanto, o foco narrativo se tornará mais disperso e distanciado, revelando o processo de alienação dos personagens produzido pela ilusão da ascensão social ou do casamento. No caso do personagem de Bentinho, é sua ingenuidade que produz seu completo desconhecimento do ambiente de competitividade no qual está inserido. Essa ambiguidade, entre uma aproximação e um distanciamento, é fundamental para a construção do sentido do filme.

É possível sustentar que o foco narrativo do filme se aproxima da condição dos personagens, mas que o ponto de vista a partir do qual o filme é narrado possui uma configuração particular, capaz de articular as diferentes trajetórias dos personagens a partir de um princípio organizador. É preciso, então, identificar qual é o fio que costura a experiência desses personagens, aproximando-se deles e se distanciando no decorrer da narrativa. Esse papel é desempenhado pela perspectiva derradeira da morte dos personagens, representada pela presença da personagem da barqueira em cena. Sua aparição é pontual no momento da morte de alguns dos personagens, mas é mais significativa em duas sequências: na abertura e no encerramento do filme. Essas duas sequências, juntas, constituem uma moldura na qual a trajetória dos personagens está enquadrada. Abaixo, estão apresentados os planos referentes à sequência inicial do filme:

Sequência inicial

Fonte: *A Margem* (direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1967)

Plano 1

Plano 2

Plano 3

Plano 4

Plano 5

Plano 6

A sequência inicial, após os créditos de abertura, possui uma angulação orientada pelo eixo de navegação do rio. O primeiro plano começa no barco, com a câmera filmando para baixo e, através de um *travelling* vertical para cima, posicionando-se de maneira a ver a proa harmonicamente enquadrada. Esse movimento irá localizar o primeiro personagem da trama, interpretado por Mario Benvenuti, presente na faixa de terra adiante. O personagem irá se posicionar de maneira interrogativa diante do que vê. O mesmo movimento, agora com um deslocamento horizontal, será realizado na passagem do plano 3 para o plano 4, este último terminando com um enquadramento da personagem interpretada por Valéria Vidal, que se posiciona também de maneira interrogativa diante da câmera. No plano 5, o movimento ascensional da câmera irá localizar os personagens interpretados por Lucy Rangel e Bentinho, presentes em cima da ponte que cruza o rio. Nos cinco planos iniciais, o foco narrativo parte da posição do barco, realizando movimentos para os lados e para cima. Apenas no sexto plano da sequência é que existe uma inversão de foco narrativo, e se pode identificar um possível agente da perspectiva

presente nos planos anteriores, o qual será atribuído à personagem de cabelos escuros que se encontra dentro do barco.

Destaca-se a trilha sonora ao longo dessa sequência, que começa com batidas e sons graves que provocam a tensão. Esse tema musical sofre uma variação a partir do plano 5, no qual passa a ser interpretado por acordes de violão que sugerem um idílio amoroso. Esses dois movimentos da trilha sonora, um mais grave e sério e outro suave e idílico, são recorrentes ao longo do filme, alternando-se em momentos cruciais da trama. O tema grave está mais diretamente associado à presença da personagem da barqueira em cena, enquanto o tema idílico está em destaque nas cenas de interações entre os protagonistas.

O movimento da câmera tem como função apresentar os protagonistas da trama diante do espectador, dando destaque às quatro figuras identificadas. O olhar de estranhamento dos personagens diante da câmera, combinado com a trilha sonora grave, produz uma apresentação que não é convencional, gerando desconforto no espectador que se vê alvo dos olhares enigmáticos. Além disso, a maneira com que a cena é construída em sua abertura, com a câmera se movimentando na água ao som de uma trilha sonora de tensão, e com os olhares interrogadores dos personagens, remete a um ataque náutico: um corpo estranho que se movimenta na água, e pode representar uma ameaça, tal qual um barco que pretende atracar em um porto. A associação do foco narrativo à barqueira no plano 6 transfere o desconforto para a presença dessa personagem em cena, que se apresenta como uma estranha aos protagonistas da trama. O movimento da câmera também faz convergirem os olhares para o centro, tragando os personagens uns em direção aos outros e em direção ao rio. Esse movimento estabelece uma conexão entre os quatro personagens, cujas relações estarão no centro do desenvolvimento dramático do filme.

O que prevalece da introdução do filme é um senso de ambiguidade: a trilha sonora com temas conflitantes e a apresentação distanciada dos personagens. Como já foi apresentado, a construção progressiva de laços de afeto e solidariedade entre os protagonistas será interrompida com a prisão do personagem interpretado por Mario Benvenuti. A partir disso, o movimento geral da trama deixará de produzir uma convergência entre os personagens, passando a provocar um movimento de dispersão. O retorno da personagem da barqueira se dá justamente nesse momento da morte do personagem de Mario Benvenuti, e sua presença aparece associada, portanto, à decadência dos personagens.

A seguir estão dispostos os planos que compõe a sequência final do filme de Candeias:

Sequência Final

Fonte: *A Margem* (direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1967)

Plano 1

Plano 1 (cont.)

Plano 2

Plano 3

Plano 4

Plano 5

Plano 6

Plano 7

Plano 8

Plano 9

Plano 10

Plano 10 (cont.)

A sequência final tem início após a morte do personagem interpretado por Bentinho, atropelado por um trem em meio a um surto. Em seguida, é exposto o falecimento da personagem de Valéria Vidal, que esperava em frente a uma igreja abandonada pelo noivo que nunca poderia aparecer. Nesse momento, a verossimilhança da narrativa será rompida pelo retorno dos personagens mortos, seus cadáveres caminhando por sobre a terra e se reunindo – o que começa a acontecer no plano 1 com o reencontro do personagem de Bentinho e da personagem de Valéria Vidal. Na continuação do plano 1, destaque para o fato de que o personagem de Bentinho mantém os olhos fixos na igreja.

No plano 2, os personagens correm por sobre a ponte, e esboçam uma expressão de alegria no rosto. No plano 3, a personagem de Valéria Vidal reencontra seu esposo, o qual a recebe dentro do barco que havia sido apresentado na sequência inicial. No plano 4, a personagem de Lucy Rangel também aparece correndo por sobre a ponte e carrega a flor, o seu vestido aparece manchado de sangue. Existe um traço de continuidade entre o momento da morte dos personagens e essa sequência final, o que é destacado pelo fato de os personagens se apresentarem tal qual estavam no momento da morte: o personagem de Benvenuti sem a camisa e o terno, a personagem de Lucy Rangel com a marca da ferida que a matou. Nos planos 8 e 9, é possível ver a expressão sorridente dos personagens, o que demonstra se tratar de um momento feliz de reencontro. No plano 10, os personagens aparecem todos no barco, e a personagem de cabelos escuros se

posiciona na proa para guiá-los em direção a um horizonte incerto. Seu rosto se volta para o alto, e uma luz branca toma conta do quadro.

A trilha sonora ao longo da sequência se constitui como uma variação do tema presente na sequência de abertura, com as mesmas entonações produzidas agora por um canto coral. A presença de um coro aponta para um senso de coletividade, pela coordenação de múltiplas vozes em uníssono, o que também está expresso no reencontro dos personagens no barco, momento de autorreconhecimento do grupo. O olhar do personagem de Bentinho em direção à Igreja e a possível associação do canto coral ao canto religioso apontam para a construção de uma metáfora de iluminação, momento de epifania e de revelação de uma verdade que estava oculta.

A sequência também possui aspectos metafóricos importantes – o rio e o barco –, remetendo essas imagens às ideias de passagem e de trânsito entre uma parte e outra. Essas imagens também podem ser associadas, na cultura ocidental, à passagem da vida para a morte – como identificou Jean-Claude Bernardet em comentário sobre o filme, no qual associa a figura da barqueira à barca de Caronte presente na mitologia grega⁷⁸.

O próprio Ozualdo Candeias, no entanto, rejeitou essa leitura do seu filme. Segundo ele:

[...] 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.⁷⁹

O rio presente no filme tem como locação física o Rio Tietê, e essa identificação permite também vislumbrar alguns sentidos ocultos da trama. Foi por esse rio que trabalhadores transportaram a areia que serviria para a construção da cidade de São Paulo, o que permite uma interpretação de outra ordem para a presença da barqueira: o retorno daquele trabalho oculto e subterrâneo para a construção da grande metrópole. Além disso, pode-se destacar, como fez Angela Aparecida Teles, a importância mais ampla do rio para a formação da cidade. Segundo a autora, na primeira metade do século XX, o rio serviu para o transporte de pescados, para a produção de energia elétrica para a cidade e também

⁷⁸ BERNARDET, Jean-Claude Bernardet. “O filme de lugar nenhum”. Folha de São Paulo, São Paulo, Caderno Mais!, 28 jun. 2002, p.2

⁷⁹ Apud COUTO, José Geraldo. “Ozualdo Candeias termina O Vigilante”. Folha de São Paulo, São Paulo, Ilustrada, 1 jun. 1993, p.5.

se constituiu como espaço de lazer, onde ocorria a prática de esportes e natação. A partir dos anos 1950, em decorrência da industrialização da cidade, o rio passará a servir como receptor e transportador de resíduos domésticos e industriais, o que o tornará poluído e impossibilitará seu uso recreativo.⁸⁰

Não se pode, no entanto, adotar a própria visão de Candeias sobre sua obra de maneira acrítica, como correspondendo ao seu verdadeiro sentido. Nesta investigação, compreende-se que as obras de arte se abrem para diversas interpretações, às vezes divergentes. Nesse caso particular, é interessante como as visões conflitantes podem ser compreendidas de maneira relacionada. Se, na visão de Bernardet, a presença do mito de Caronte conferia à figura da barqueira uma função mitológica, associada à morte, na visão de Candeias o rio permitia vislumbrar um fragmento da história da cidade. Assim, a presença do rio se articula à trajetória dos personagens ao tornar presente o trabalho esquecido das classes populares para a edificação e fundação de São Paulo como uma metrópole moderna. A partir desse segundo sentido, a presença da barqueira se torna não apenas referência à morte, mas também às sombras de outros personagens marginalizados que foram esquecidos pela história, os quais, como rejeitos que retornam à superfície, fazem ver o lado perverso do progresso e da industrialização. Em consonância com a interpretação da morte do personagem interpretado por Bentinho, o destino dos personagens e a escolha da locação para a condução da trama permitem ver de maneira crítica o processo de modernização da cidade de São Paulo ao longo do século XX.

É importante identificar, para além desse repertório simbólico possível de ser associado à cena, qual o sentido que a sequência final produz acerca do destino desses personagens. Segundo o crítico Fernão Ramos, o “final apologético tem algo de uma redenção final do lixo”,⁸¹ e o movimento que percorre o filme seria o de uma “moral edificante”⁸², com o “estabelecimento progressivo da ordem do “sublime”⁸³ que se sobrepõe às imagens abjetas da pobreza. Essa leitura da passagem estaria amparada pela presença da trilha sonora edificante, pelos olhares alegres dos personagens e pela luz branca que toma conta da tela na imagem final – com os personagens olhando para o alto, sendo absorvidos pela luz. No entanto, apesar da sequência final construir uma atmosfera

⁸⁰ TELES, Ângela Aparecida. *Ozualdo Candeias na Boca do Lixo: a estética da precariedade no cinema paulista*. São Paulo/SP, EDUC e FAPESP, 2012, p. 163.

⁸¹ RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu Limite*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987, p. 89.

⁸² Ibidem, p. 88.

⁸³ Ibidem, p. 87.

redentora, não se pode identificar no filme um movimento progressivo, como sugere o crítico. Ou seja, é preciso interpretar essa sequência em relação ao resto do filme, pensando qual função ela exerce para elaboração narrativa da experiência dos personagens marginalizados. Como já foi afirmado, a narrativa do filme é construída a partir de uma ambiguidade central, alternando-se entre a possibilidade de aproximação entre os personagens e o seu distanciamento. A sequência final realizaria, de maneira inverossímil, a convergência entre os personagens, que se reconhecem fazendo parte de uma mesma coletividade constituída a partir da condição de segregação social.

Examinada de maneira retrospectiva, a presença da personagem da barqueira na sequência inicial funciona como anunciação do vínculo possível de ser estabelecido entre os personagens, que são conectados pelos planos articulados em sequência. Como demonstrado nas análises anteriores, a narrativa se encaminha para o final produzindo um tom pessimista, marcado pela ideia de uma disputa acirrada pela perseguição policial e pela miséria na qual vivem os personagens. Porém, após as mortes, o filme retoma o tom de otimismo, como foi identificado na sequência final. Considerado em relação ao resto do filme, esse final provoca estranhamento no espectador, seja pelo corte na verossimilhança que vinha sendo construída, seja pela mudança de tom que vai do pessimismo geral da segunda metade do filme a uma elevação profética do destino dos personagens.

Segundo Rubens Machado Jr., o filme elabora uma ambiguidade entre o banal e o onírico, sendo que aquilo que é visto na imagem é ao mesmo tempo objetivo e imaginado.⁸⁴ Seguindo essa linha de interpretação, pode-se caracterizar o final do filme como um fragmento onírico, que implode o restante da narrativa e a faz sucumbir diante da possibilidade de redenção. Produz-se, assim, um curto-circuito entre o final do filme e os outros episódios da narrativa, contradição fundamental para a produção do sentido histórico do filme de Candeias. Em perspectiva benjaminiana, pode-se dizer que essa cena final “surge como um clarão num momento de perigo”⁸⁵, ou seja, é uma articulação do momento histórico que assume uma perspectiva capaz de interromper o fluxo decadente ao qual estão submetidos os personagens, apontando uma perspectiva renovada acerca das possibilidades de transformação que se delineiam no seu horizonte.

⁸⁴ MACHADO JR., Rubens. “Uma São Paulo de revestrés: sobre a cosmologia varziana de Candeias”. *Revista Significação*, n° 28, 2001, p. 118.

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. IN: _____. *O anjo da história* (trad. João Barrento). Belo Horizonte/MG : Autêntica, 2016, p. 11.

O vínculo real entre os personagens não é estabelecido na perspectiva de uma solidariedade popular, mas através da morte à qual serão todos submetidos. É apenas na morte que os personagens podem convergir e se reconhecer enquanto coletividade, o que coloca o horizonte utópico de transformação social além de condições reais de concretização. A partir dessas considerações, o final reafirmaria o tom pessimista da segunda metade da narrativa, apresentando a dinâmica social do período a partir do signo da morte produzida pela perseguição policial, miséria e disputa pela sobrevivência. O momento final, no entanto, também produz uma espécie de iluminação religiosa, que se contrapõe à visão pessimista elaborada anteriormente acerca da instituição e das autoridades da Igreja Católica. Nesse sentido, a sequência final elabora uma utopia a partir do sobrenatural, de uma visão do além que produz uma fratura na visão alienada dos personagens. O filme lança essa provocação como forma de estranhamento ao espectador, que se distancia da perspectiva particular da experiência cotidiana para assumir uma nova posição crítica, que interroga sobre o destino dos personagens.

Retomando a pergunta do início dessa seção do capítulo, qual o ponto de vista a partir do qual as diferentes perspectivas presentes no filme são organizadas? Como já foi dito, trata-se de um ponto de vista que extrapola a visão de mundo dos marginalizados, apesar de a eles ser empática. Tendo como referência a figura da barqueira, identifica-se que o ponto de vista do filme narra a experiência dos personagens a partir do horizonte de transformação social, explicitando o processo de alienação que impede que eles se reconheçam como pertencentes a uma mesma coletividade. A narrativa, assim, escova a contrapelo o processo de alienação, fazendo ver o seu oposto.

Em termos das categorias de análise fílmica, a interpretação acerca do sentido dos finais dos filmes tem enorme relevância para a interpretação da produção audiovisual brasileira dos anos 1960 e 1970. Segundo Jean-Claude Bernardet, no caso do Cinema Novo,

[...] vários filmes encerram-se com estradas, caminhos, escadarias, etc. Pelos quais o(s) personagem(s), distanciando-se da câmera e do lugar dos conflitos, apontam para a eventualidade e o desejo de amanhães melhores, sugeridos por diálogos ou canções. [...] São os caminhos da utopia.⁸⁶

⁸⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo : Brasiliense, 1991, p. 122.

É de enorme valor para a produção cinemanovista o vislumbre de um horizonte utópico de transformação. Fábio Uchôa, partindo do comentário de Bernardet, diz que os filmes no Cinema Marginal, por seu turno, produzem finais que remetem à absoluta desesperança, negando de maneira sórdida ou irônica qualquer possibilidade de transformação positiva. Para Uchôa, os filmes de Candeias não seriam enquadrados necessariamente em nenhum dos dois polos, pois neles “as possibilidades de mudanças não são certas”⁸⁷. Levando em conta esse raciocínio, e pensando particularmente no final de *A Margem*, a tônica que persiste é da ambiguidade que combina desesperança e utopia, alternando-se entre “a ingênua esperança e a sarcástica desilusão”⁸⁸.

Ao final do filme, permanece essa leitura ambígua do momento histórico e da condição dos marginalizados: entre a solidariedade e a competição, entre o otimismo e o pessimismo. O final propicia uma abertura ao inesperado, condensando a potência de um encontro eufórico e a consciência de que aqueles que são vistos se reconciliando são cadáveres que ainda guardam no corpo as marcas da sua morte. Assim, a narrativa do filme é capaz de tocar algo próprio de uma dinâmica social brasileira, particularmente a partir da experiência dos marginalizados, na qual a força de conservação das desigualdades sociais prevalece sobre o desejo de transformação, sem ser capaz de esmagá-lo completamente.

⁸⁷ UCHÔA, Fábio Raddi. *Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83) – perambulação, silêncio e erotismo*. São Paulo/SP, Alameda, 2019, p. 89.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 89.

CAPÍTULO 3

MODERNIZAÇÃO URBANA E MARGINALIDADE SOCIAL: OS CAMINHOS DA ALIENAÇÃO E DA REVOLTA

3.1 São Paulo, a moderna metrópole

As obras aqui estudadas de João Antônio e Ozualdo Candeias possuem, em comum, a presença de sujeitos marginalizados ocupando a posição de protagonistas das histórias narradas. Nos dois casos, as obras ficcionais se centram na experiência social desses sujeitos, com a narração se aproximando das suas trajetórias e as narrando de uma perspectiva empática aos personagens. Os paralelos que podem ser estabelecidos entre o conto e o filme, bem como as suas diferenças, permitem que sejam analisadas as relações entre as obras de arte e a sociedade, e a maneira com que essas obras são capazes de revelar contradições e impasses do momento histórico no qual são produzidas.

Nesses paralelos, é importante destacar a distância temporal existente entre as duas obras. O conto de João Antônio foi publicado em livro pela primeira vez em 1963, mas, como averiguou Bruno Zeni, existem aspectos presentes na narrativa que levam a localizá-la temporalmente em finais da década de 50.⁸⁹ Já o filme de Candeias foi finalizado em 1967, três anos após o golpe militar que instituiu a ditadura, se inserindo em um período diferente da história política do país.

Algumas das diferenças presentes na maneira das obras apresentarem essa marginalidade social pode ser associada a essa distância temporal, com o avanço significativo da indústria cultural e do processo de modernização da sociedade no período de realização do filme de Candeias. Já as semelhanças que podem ser percebidas apontam também para a continuidade de um processo histórico que antecede ao golpe militar de 1964. O eixo comum presente nas obras, portanto, está não só na valorização da perspectiva dos sujeitos marginalizados, mas na maneira com que é elaborada a relação entre esses indivíduos e o processo de modernização da cidade de São Paulo iniciado na década de 50 do século XX, e que tem continuidade na década de 60.

⁸⁹ Segundo Bruno Zeni, alguns elementos presentes na narrativa permitem essa delineação temporal: não há referências a armas de fogo, apenas às navalhas; e as menções mais recorrentes às drogas são à maconha, e não à cocaína; na passagem pelo bairro Perdizes, ainda é possível vislumbrar o hábito de sentar-se às calçadas, hábito que desapareceu posteriormente. ZENI, Bruno Gonçalves. *Sinuca de malandro: ficção e autobiografia em João Antônio*. São Paulo/SP: Edusp, 2016, p. 50.

Em 1954, ano de celebração do IV Centenário de São Paulo, um censo apontava que a metrópole contava com 2.817.600 habitantes, tornando-se a mais populosa cidade brasileira do período.⁹⁰ Esse crescimento foi favorecido por um processo inaugurado pelo menos desde os anos 20, quando tem início o desenvolvimento industrial da cidade e o influxo de migrantes, em sua maioria italianos, para a capital. A partir dos anos 60, a cidade se tornará não apenas o polo industrial, mas também financeiro do país, sendo sede de escritórios de negócios e centros administrativos de empresas diversas.

Segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda, o decênio de 1950 é marcado, no plano cultural da cidade de São Paulo, por um “culto à renovação” e pela constituição de uma “modernidade racionalista”⁹¹, a qual tem como principal marca uma ruptura com a tradição e os elementos do passado. Um dos principais índices dessa transformação são os investimentos despendidos para a constituição de instituições culturais, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu de Arte Moderna (MAM) e a Bienal Internacional de Arte de São Paulo – os quais “conferiam lastro material à divulgação das obras produzidas no exterior, adensando o processo de trocas culturais”⁹². É um período de renovação do mecenato cultural da cidade, com a atuação de novos empresários – em sua maioria imigrantes interessados em investir em novas tecnologias e na constituição de espaços privilegiados para a circulação de uma cultura moderna, produzida em consonância com as principais referências internacionais do período. No cinema, como foi mencionado anteriormente, é o momento dos estúdios cinematográficos, como no caso da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, e suas propostas de realizarem um cinema tecnicamente moderno e industrial em São Paulo.

Era construída uma utopia do progresso a partir da cidade, produzida pela afirmação da ciência e da tecnologia e pela indiferença ao passado, o qual devia ser superado em nome de “um futuro promissor”⁹³. As obras selecionadas para essa pesquisa, ao enfocarem a condição de sujeitos marginalizados socialmente, apresentam uma perspectiva contraditória sobre esse desenvolvimento econômico e tecnológico da cidade. As maneiras com as quais os personagens circulam pelo espaço metropolitano e se relacionam com ele é um aspecto significativo para essa análise. Nesses movimentos, o

⁹⁰ GALVÃO, Roberta Fortan Pereira; LONGO, Marlon Rubio; MEYER, Regina Prosperi. “São Paulo e suas escalas de urbanização: cidade, metrópole e macrópole”. *Revista Iberoamericana de urbanismo*, nº12, 2015, p. 10.

⁹¹ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: EDUSP, 2015, p. 19.

⁹² *Ibidem*, p. 26.

⁹³ *Ibidem*, p. 34-35

centro da cidade aparece como destino privilegiado das caminhadas dos protagonistas. Segundo Raquel Rolnik, a cidade mantinha até os anos 50 um centro de referência, constituído em duas partes: o “Centro tradicional” (triângulo formado pelas Rua Quinze de Novembro, Direita e São Bento), e que tivera seu auge no primeiro surto de industrialização da cidade entre os anos 1910 e 1940; e o “Centro Novo” (da Praça Ramos de Azevedo até a Praça da República), que se desenvolve no período do pós-Guerra. Como aponta Rolnik:

A vida cultural, econômica e política de todos os grupos sociais da metrópole compartilhava um espaço que abrigava a Boca do Lixo e a do luxo, sedes de grandes empresas, uma multidão de vendedores ambulantes, engraxates, pastores e pregadores do fim dos tempos, magazines elegantes da Rua Barão de Itapetininga, apartamentos luxuosos da avenida São Luís e os chamados ‘tremes-tremes’ com quitinetes superpovoadas na Baixada do Glicério e na Bela Vista.⁹⁴

Esse centro se constitui como palco dos principais conflitos presentes na experiência social e urbana do período: a tensão entre trabalho formal e informal, os problemas em torno da moradia, o espaço urbano como ambiente de lazer e de violência. Historicamente, esse também é o período de implementação de medidas que buscam restringir a atuação das casas de prostituição no centro, na tentativa do poder público de construir uma imagem modelo da cidade a partir de um processo de remodelação urbana. Como aponta Alessandra Teixeira:

A “expulsão” das prostitutas precisa ser compreendida dentro do contexto econômico e político que marcou decisivamente os rumos da cidade a partir dos anos 50. Impulsionada pelo rápido desenvolvimento econômico que São Paulo atravessava, uma série de medidas de reurbanização foram adotadas, sobretudo durante a gestão de Prestes Maia, como a abertura de grandes vias, a construção de arranha-céus e outras ações de embelezamento da região central, visando, uma vez mais, conferir à cidade uma imagem austera na qual o progresso é ainda a palavra de ordem.⁹⁵

As medidas públicas adotadas no período estão em consonância com a produção de uma imagem acerca da cidade de São Paulo, que precisava ser coerente com a sua

⁹⁴ ROLNIK, Raquel. Territórios em conflito. São Paulo: espaço, história e política. São Paulo/SP, Três Estrelas, 2017, p. 41-42.

⁹⁵ TEIXEIRA, Alessandra. *Construir a delinquência, articular a marginalidade: um estudo sobre a gestão dos ilegalismos na cidade de São Paulo*. Tese de doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012, p. 90.

condição como polo industrial e referência ao progresso nacional. Os anos 1950 serão um período de forte policiamento da região central, e as medidas adotadas nesse período irão dar forma à cidade que emergirá nas décadas seguintes. O policiamento atuará de maneira ambígua nesse meio, estabelecendo relações com os sujeitos que praticavam atos ilícitos na região e buscando maneiras de lucrar com essas atividades. Ao invés de uma completa expulsão dessas práticas, produz-se um confinamento delas, particularmente na região que ficará conhecida como Boca do Lixo⁹⁶ – a mesma localidade que, nos anos 70, se tornará espaço importante para a produção e divulgação de filmes brasileiros.

A esse espaço urbano vigiado e de difícil permanência, no qual os marginalizados são vistos como presença estranha a ser elidida, pode-se associar uma forte característica comum ao conto e ao filme: a condição pedestre e de deslocamento constante dos personagens por essa cidade em transformação. Os personagens contam com pequenos pontos de apoio e de estadia, pequenos momentos de ócio e de descanso, e a vida desses indivíduos é marcada pela necessidade constante da caminhada em busca da sobrevivência. Esse aspecto deambulante das narrativas estabelece analogias com a condição social dos personagens, ela também instável e em constante deslocamento.

Da perspectiva da circulação dos personagens pelo espaço urbano do conto de João Antônio, destaca-se uma territorialidade invisível que delineia espaços aos quais os protagonistas não podiam fazer parte. Na passagem pelo centro da cidade, já foi apontada a perseguição policial aos personagens no confronto com Silveirinha. Outro trecho é igualmente importante, e diz respeito à seção do conto dedicado à passagem dos malandros pelo bairro da Água Branca. Segundo o narrador:

Com as ruas limpas e iluminadas e carros de preço e namorados namorando-se, roupas todo-dia domingueiras – aquela gente bem-dormida, bem-vestida e tranquila dos lados bons das residências da Água Branca e dos começos das Perdizes. Moços passavam sorrindo, fortes e limpos, nos bate-papos da noite quente. Quando em quando, saltitava o bulício dos meninos com patins, bicicletas, brinquedos caros e coloridos. (p. 151)

No trecho, os bairros de Água Branca e Perdizes são descritos como espaços urbanos ideais: uma vida tranquila, entre namoros e bate-papos, com direito a tudo o que de melhor o consumo pode proporcionar – roupas de qualidade, carros “de preço”, patins, bicicletas, brinquedos caros. Os indivíduos que vivem nesses bairros se beneficiam

⁹⁶ Ibidem, p. 92.

daquilo de melhor que o progresso pode proporcionar, e ainda levam uma vida tranquila longe do movimento e da afobação do centro da cidade. Em seguida, continua o narrador:

Aqueles viviam. Malagueta, Perus e Bacanaço, ali desencontrados. O movimento e o rumor os machucavam, os tocavam dali. Não pertenciam àquela gente banhada e distraída, ali se embaraçavam. Eram três vagabundos, viradores, sem eira, nem beira. Sofredores. Se gramassem atrás de dinheiro, indo e vindo e rebolando, se enfrentassem o fogo do joguinho, se evoluíssem malandragens, se encarassem a polícia e a abastecessem, se se atilassem, teriam o de comer e o de vestir no dia seguinte; se dessem azar, se tropicassem nas virações, ninguém lhes daria a mínima colher de chá – curtissem sono e fome e cadeia. (p. 151)

Nessa passagem, existe uma oposição dos protagonistas a esse meio, produzida pela sensação de deslocamento dos personagens. A tranquilidade dos moradores do bairro se opõe à luta constante pela sobrevivência dos personagens, destacada na recorrência do subjuntivo no trecho: “se...se...se...”, uma série de obstáculos a serem superados para que os personagens alcançassem o mínimo necessário para a sobrevivência. As únicas certezas reservadas a eles eram o sono, a fome e a cadeia. A revelação dessa territorialidade invisível da cidade demonstra as enormes disparidades sociais identificadas na trama do conto, com a oposição entre o estilo de vida dos moradores do bairro de Água Branca e o modo de sobrevivência dos protagonistas do conto.

Acerca das dificuldades vividas pelos personagens para alcançarem o mínimo para sobrevivência, é possível destacar uma passagem do texto, referente ao momento em que os personagens chegam ao centro da cidade: “Os três sabiam que depois dos luminosos a cidade lhes daria restos e lixos. Só.” (p. 156). O apagamento dos luminosos é referência ao momento em que os bares fecham e as possibilidades do jogo se encerram, aspecto que reitera a limitação temporal da prática da malandragem, e o limite a partir do qual os personagens precisarão recorrer aos “restos e lixo”, condição degradante de sobrevivência. A relação com a cidade é marcada por essa possibilidade se aproveitar de seus despojos, aquilo que será jogado fora pelos moradores da cidade moderna em construção.

No caso do filme de Candeias, a maneira dos personagens se deslocarem pelo espaço urbano permite estabelecer analogias com o texto de João Antônio: existe também uma tendência a uma deambulação constante dos personagens, que se encontram em movimento constante ao longo do filme. A diferença é que a construção da metrópole no filme aparece cindida em duas partes: de um lado, o espaço da região central da cidade e,

de outro, a região da várzea do rio. A região central se constitui como espaço metropolitano propriamente dito, e é apresentada pela sedução que as vitrines exercem sobre a personagem de Lucy Rangel. Esse centro também é espaço das multidões, lugar de constante passagem e circulação de centenas de pessoas, de edifícios altos e imponentes, como pode ser visto nas imagens abaixo:

Figura 16 e 17: Imagens da cidade

Fonte: *A Margem* (direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1967)

Na primeira imagem, a angulação da câmera em *contra-plongé* pretende passar a ideia da imponência do edifício, que circunda os personagens e impõe sua presença diante deles. Na segunda, é possível ver as multidões que ocupam as ruas e calçadas do centro: espaço para onde afluem pessoas de todos os lugares da cidade, para trabalhar em escritórios, vender serviços ou sobreviver à base de esmolas – este último o caso do personagem Bentinho.

A esse espaço metropolitano está oposta a região da várzea do rio, onde vivem os personagens: espaço degradado, com prédios abandonados ou em ruínas, casas precárias e local de despejo de materiais descartados.

Figura 18 e 19: Espaço da várzea

Fonte: A Margem (direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1967)

Em oposição aos prédios imponentes da região central, podem ser notadas as casas construídas de maneira precária a partir dos materiais despejados na região. Também são vistos trabalhadores da construção civil, atuando em proximidade aos espaços construídos precariamente ou em abandono completo. A convergência entre ruína e construção é face dessa metrópole moderna, a qual possui um desenvolvimento desigual e concentrado na região central. Os personagens que aqui vivem constroem suas vidas com os espólios que a cidade moderna lhes possibilita: pedaços de madeira, restos de materiais, tudo aquilo que é deixado de lado ou simplesmente jogado fora e que pode ser aproveitado por esses indivíduos, como pode ser visto na imagem abaixo:

Figura 20: Carrinho de mão de um garoto na várzea

Fonte: A Margem (direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1967)

O close da cena acima é referente a um carrinho de mão empurrado por um garoto, no qual está recolhido aquilo de útil que ele consegue encontrar. Na mesma cena, o personagem de Mario Benvenuti vende roupas para uma senhora que vive nessa região, o que aponta para intercâmbio de objetos diversos entre esses indivíduos, com a constituição de um mercado informal. Destaca-se também, como analisado no capítulo destinado ao filme, a maneira com que o personagem de Bentinho morre: atropelado por uma locomotiva, índice do suposto progresso vivido na cidade.

Os restos, o lixo e as ruínas são aspectos presentes nas duas obras, e são elementos capazes de revelar a confluências entre o desenvolvimento e a destruição. Essa associação possibilita estabelecer um diálogo das obras estudadas com o fragmento IX do texto “Sobre o conceito de História”, Walter Benjamin:

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval.⁹⁷

⁹⁷ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. IN: _____. *O anjo da história* (trad. João Barrento). Belo Horizonte : Autêntica, 2016, p. 14.

Nesse fragmento, Benjamin constrói uma analogia a partir de uma descrição livre de um quadro de Klee. Nessa cena, é possível identificar que o movimento progressivo da história está associado à produção de ruínas. A função desejada pelo historiador, representado na figura do anjo da história, seria poder recolher os fragmentos e reconstituir aquilo que foi destruído, acordar os mortos que foram esquecidos. Porém, esse movimento não pode ser concretizado, pois o avanço progressivo pretende abandonar as ruínas para trás. Como aponta Michel Lowy, Benjamin desmistifica o progresso e fixa “um olhar marcado por uma dor profunda e inconsolável – mas também por uma profunda revolta moral – nas ruínas que ele produz.”⁹⁸

A partir do trecho de Benjamin, é possível identificar uma associação entre o desenvolvimento material e a produção de ruínas, entre movimento progressivo e de destruição. Está contido, nesse raciocínio, uma crítica à noção de progresso, o qual precisa ser percebido de maneira contraditória, como produtora de avanços e retrocessos. Esse aspecto pode ser percebido no movimento das obras aqui estudadas, particularmente pela capacidade presente nelas de apresentar essa ideologia do progresso da perspectiva dos sujeitos que não podem usufruir de suas benesses. Em ambos os casos, os sujeitos marginalizados estão excluídos do desenvolvimento econômico, e precisam conviver com os restos abandonados por outros, ou recorrer à prática da malandragem para serem capazes de subverter a condição de miséria em que vivem.

Nas produções artísticas analisadas, a presença do sujeito pobre ou marginalizado ocupa uma posição ambígua: integrante do processo de transformação em curso, é um desajustado, perseguido pela polícia, inadaptado à vida urbana emergente, atropelado pela máquina ou simplesmente ignorado nas ruas da metrópole. O consumo dos bens proporcionados pelo desenvolvimento econômico pode apenas ser vislumbrado pelos personagens, seja pelas vitrines das lojas, como no caso da personagem de Lucy Rangel, ou pelas rápidas passagens pelos bairros privilegiados da cidade, como no caso dos três malandros do conto de João Antônio.

3.2 A experiência social dos marginalizados: entre a tomada de consciência e a alienação

⁹⁸ LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo : Boitempo, 2005, p. 92

Na maneira com que as duas obras elaboram a experiência social dos marginalizados, existem alguns pontos comuns, como a tensão entre coletividade e individualidade, solidariedade e disputa. Ao mesmo tempo em que essa perspectiva é mobilizada como forma de elaborar uma crítica ao processo de modernização da cidade, ela também é colocada em análise pelos pontos de vista adotado nas obras, que busca elaborar uma perspectiva que seja capaz de ir além da experiência cotidiana daqueles sujeitos.

No conto de João Antônio, existe uma ênfase na prática da malandragem, a qual possui modulações: do malandro bem instituído, que conta com o dinheiro proveniente da prostituição de mulheres sob sua orientação, aos malandros que precisam recorrer a expedientes variados para sobreviver, como o furto de carteiras, o roubo e a mendicância. A oralidade presente no conto expressa o compartilhamento de saberes assentados na experiência e o impasse que se apresenta para os personagens que se baseiam neles. Essa sabedoria, integrada à prática da malandragem, é apresentada de maneira ambígua. De um lado, é através dela que os personagens se mostram conscientes de estruturas de opressão e de perseguição vigentes, encontrando meios de contorná-las. De outro, o narrador revela os limites implicados nessa sabedoria, e delinea, a partir da consciência dos próprios personagens, outras possibilidades de revolta.

A malandragem está associada à possibilidade dos protagonistas se reconhecerem enquanto sujeitos, o que se destaca pela presença dos apelidos, alcunhas às quais estão associadas a sua atuação e a sua reputação, como se pode perceber na relação de respeito que os três protagonistas estabelecem com Carne Frita, famoso sinuqueiro da cidade. Os traços de identificação dos personagens são destacados e associados à sua própria atuação, estabelecendo uma relação estreita com a posição social ocupada pelos personagens no universo da malandragem.

Em relação ao filme de Candeias, a constituição dos personagens marginalizados apresenta características que se diferenciam daquelas apresentadas nos contos de João Antônio, como o fato de os protagonistas não possuírem nome, o que se opõe à presença das alcunhas e apelidos que garantem o reconhecimento dos malandros. Enquanto no conto os personagens relatam histórias e trocam experiências com certa regularidade, destaca-se no filme a ausência de diálogos, o que aponta para uma dificuldade para os personagens estabelecerem vínculos e se expressarem verbalmente. Essa arte de contar histórias presente no conto está associada à capacidade de os malandros articularem experiências do passado, o que se apresenta também nos processos subjetivos de

rememorações apresentados pelo narrador. Já no filme de Candeias, o passado dos personagens não é apresentado, e trajetória desses indivíduos é apresentada em um presente contínuo. As relações entre os personagens se constituem no tempo imediato das interações que podem surgir ao acaso, enquanto se busca a sobrevivência.

A condição social dos personagens no filme de Candeias tende a uma maior instabilidade, de maneira que não se consolidam práticas claras perpetradas por eles como forma de sobrevivência: não existe a constituição de um personagem propriamente malandro, apesar de estratégias malandras estarem presentes, nas encenações para pedir dinheiro na rua ou nos pequenos golpes perpetrados pelos personagens. Estão presentes práticas de trabalho formal, mesmo que esporádico, como no caso da atuação da personagem de Lucy Rangel como copeira ou no trabalho do personagem de Bentinho como ajudante de um coveiro, e intercâmbios informais de mercadorias, como na venda realizada pelo personagem de Mario Benvenuti. Na construção dos personagens do filme existe uma variação maior das atuações dos personagens, o que aponta para a investigação de um universo social mais amplo e para a diluição de práticas associadas à malandragem.

Cabe ressaltar, particularmente na análise da trajetória da personagem Lucy Rangel, um cotidiano atravessado pelos produtos de uma indústria cultural de massa, que aliena os indivíduos da realidade que os circunda. Segundo Adorno e Horkheimer:

O preço da dominação não é meramente a alienação dos homens com relação aos objetos dominados; com a coisificação do espírito, as próprias relações dos homens foram enfeitiçadas, inclusive as relações de cada indivíduo consigo mesmo. [...] A partir do momento em que as mercadorias, com o fim do livre intercâmbio, perderam todas as suas qualidades econômicas salvo seu caráter de fetiche, este se espalhou como uma paralisia sobre a vida da sociedade em todos os seus aspectos.⁹⁹

A partir disso, é possível dizer que a relação entre as prostitutas é mistificada pela miragem do consumo que marca seu horizonte cotidiano. A prostituta que assassina a personagem de Lucy Rangel não vê nela outra mulher explorada, mas sim a perda de dinheiro e a ameaça ao sonho de felicidade. Na própria autoimagem que apresentam, as personagens estão reproduzindo mercadorias veiculadas pela TV e pelo rádio, imagens idealizadas da mulher atraente. O processo acarreta na perda de subjetividade, no apagamento da condição de indivíduo e na disputa inconsciente por aquilo que o consumo

⁹⁹ ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos* (Trad. Guido Antonio de Almeida). Rio de Janeiro/RJ: Jorge Zahar, 1985, p. 35.

pode proporcionar. A sabedoria popular presente no conto não tem expressão significativa no filme, e as próprias consciências dos personagens sobre os processos sociais nos quais estão inseridos está atrofiada pela presença da cultura de massa. A alienação também é produzida pela expectativa do casamento, associada a valores tradicionais em perspectiva conservadora, no caso da trajetória da personagem de Valéria Vidal.

Os conflitos entre personagens marginalizados possuem uma elaboração particular em cada uma das obras. No conto, ele é produzido por uma convergência entre os personagens, uma força devoradora que se volta para o próprio grupo e se desenvolve internamente a ele. Já no filme, existe uma tendência no percurso dos personagens à dispersão: os laços de solidariedade que permitiriam a constituição do grupo são frágeis, e não chegam a se constituir plenamente. Cada personagem percorre seus próprios caminhos, e o filme possui passagens significativas que revelam a solidão intrínseca à experiência de cada um. Trata-se de um olhar para fora em busca de rotas de fuga que não se concretizam.

No caso do conto, é possível vislumbrar uma coletividade que se constitui a partir da prática da malandragem, e que é corroída pelo impulso de autopreservação de cada um dos personagens. No filme, a coletividade não chega a se constituir plenamente, e é necessário que o final explicita a condição comum ocupada pelos protagonistas. Destaca-se, ainda, a diferença de gradação: no conto de João Antônio, a disputa é apresentada como um impasse para a sociabilidade dos personagens, podendo levar a uma destruição do grupo; no filme, o impasse é levado às últimas consequências, produzindo a decadência completa dos personagens.

Em todos esses aspectos, o filme de Candeias aponta para uma situação mais aprofundada de pobreza, na qual estão ausentes alguns laços de solidariedade e sabedoria popular associadas, no conto, à prática da malandragem. Sem essa referência de atuação, os personagens precisam, cada um a sua maneira, encontrar as maneiras da sobrevivência individual.

3.4 Ecos e reverberações: notas sobre “Abraçado ao meu rancor” (1983), de João Antônio, e *Zézero* (1974), de Ozualdo Candeias

Para uma melhor compreensão das obras estudadas até aqui, é possível estabelecer um paralelo com produções posteriores dos artistas. O movimento tem função de perceber a variação histórica de certas questões apresentadas, com ênfase nas permanências e

rupturas que permitem um olhar mais aprofundado sobre as obras em foco nas partes anteriores da dissertação.

Em relação a João Antônio, destaca-se o conto “Abraçado ao meu rancor”, publicado em livro em 1983. Nele, um narrador-protagonista que trabalha como jornalista no Rio de Janeiro precisa ir para São Paulo escrever uma reportagem sobre um evento publicitário, destinado à promoção do turismo na cidade. O narrador era antigo morador de São Paulo, e em seu retorno decide revisitar lugares que conhecia. Enquanto caminha pela cidade, o personagem rememora elementos do passado de São Paulo. Caminha em busca de Germano Mathias, tradicional sambista da cidade, muito associado a sambas da década de 50 que se dedicavam a cantar processos de transformação urbana. E faz alusão constante a uma canção de Wilson Batista – o samba “Pedreiro Waldemar”, no qual é cantado o paradoxo dos pedreiros que constroem prédios e depois não podem entrar, que constroem casas para todos e não têm casa para morar. As duas menções são referentes a um discurso malandro acerca da cidade, produzido a partir dos sambas.

Enquanto o narrador se desloca para os locais que conhecia, é gerada uma expectativa pela possibilidade do reencontro com os espaços da memória:

Dentro do Martinelli, procuro um salão de bilhares no andar térreo, o Mourisco, grandalhão, dos espelhos laterais do tamanho de um homem. Onde funcionavam, certos e terríveis como relógios, sonsos e dissimulados, uma ciência de precisão, sinuqueiros de nome – Brahma, Tarzan, Itapevi, Caloi, Estilingue, Boca Murcha...

[...]

Hoje, os ratos, fedor vexatório, lixo pelos corredores, fala-se em interdição. Velhos moradores vão aos jornais, pedem socorro. Nem justiça pedem, com essa nunca contaram. Desço. Vou sabendo que a nossa justiça é cega, lenta. E coxa. Olhem o que foi feito do Martinelli. Escuro, penumbra ensebada, abafada e restos, mofo. (p. 429-430)

Os nomes próprios suscitados, “Brahma, Tarzan, Itapevi, Caloi, Estilingue, Boca Murcha”, são alcunhas de malandros conhecidos do passado do narrador, e que aparecem associados aos antigos espaços de sociabilidade malandra. Como apontado anteriormente, as alcunhas e apelidos dos personagens possuem uma função importante para a sociabilidade da malandragem, ao mesmo tempo que dão distinção entre os personagens. Essa noção de notoriedade se opõe ao cenário atual do Martinelli, descrito através de imagens de ruína e destruição: “escuro, penumbra ensebada, abafada e restos, mofo”. O conto elabora o processo de desaparecimento das práticas tradicionais da malandragem,

associadas aos sambas e à sinuca, através da consciência de um narrador de uma cidade em transformação:

Deu em outra a cidade, como certos dias dão em cinzentos, de repente, num lance. As caras mudaram, muito jogador e sinuqueiro sumiu na poeira. Maioria grisalhou, degringolou, esquinizou-se para longe, Deus saberá em que buraco fora das bocas-do-inferno em que eu os conheci. Ou a cidade os comeu. (p. 425)

Os espaços dessa sociabilidade malandra desapareceram, e o que o narrador-personagem percebe é o abandono desses antigos lugares ou sua transformação em meros estabelecimentos de comércio – em que se vai para consumir, não mais para experimentar a experiência da sociabilidade com os indivíduos que ali frequentavam. Esse apagamento dos signos do passado em nome de uma identidade abstrata de consumo e de turismo torna a percepção que o narrador tem do espaço amnésica, ou seja, o personagem é incapaz de reencontrar lastros do passado que lhe permitiriam se reconhecer naqueles espaços, o que produz o sentimento de perda de uma parte da própria identidade.¹⁰⁰

O conto destaca o processo de crescimento da cidade, com a expansão das periferias e o afastamento crescente da população pobre do centro, parte de uma estratégia imobiliária e mercadológica que destrói antigos espaços de convivência. Como destacou Nicolau Sevcenko:

A São Paulo original, já suficientemente anárquica, desdobrou-se em várias São Paulos precárias, distantes, isoladas, paupérrimas e ilegais. Foi a origem do nefasto modelo centro-periferia.¹⁰¹

A verticalização do centro, com o aumento de prédios e um processo intenso de reurbanização, convive com a expansão horizontal das periferias. Os novos espaços que surgem, tal como Presidente Altino no conto, se constituem como bairros de migrantes nordestinos, vivendo em condições precárias, necessitando se deslocar constantemente

¹⁰⁰ A noção de “espaço amnésico” foi elaborada pela geógrafa Ana Fani Alessandri Carlos e é compreendido através do processo acelerado de crescimento das metrópoles modernas. Segundo a autora, a velocidade com que se dão as transformações dificulta que os indivíduos estabeleçam laços de pertencimento duradouros com os espaços. As mudanças que ocorrem não são percebidas como graduais, mas como rupturas brutais que diluem os traços que permitiriam aos indivíduos construir seu próprio reconhecimento enquanto indivíduos a partir da relação com os espaços urbanos. CARLOS, Ana Fani Alessandri. “Morfologia e temporalidade urbana: o tempo efêmero e o espaço amnésico”. IN: _____, O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade São Paulo: FFLCH, 2007, p. 56.

¹⁰¹ SEVCENKO, Nicolau. “A cidade *metastasis* e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista”. São Paulo/SP, *Revista USP*, n. 63, setembro/novembro de 2004, p. 28

para o centro em busca de trabalho. Não à toa, é notável a passagem do conto na qual o narrador descreve o percurso de trem do centro da cidade para Presidente Altino:

Um trem desses para. Empaca e atrasa. O pessoal aguenta um, aguenta dois. Três dias, não. A moçada desce e o mulherio também. Correm a mão no pedregulho da estrada. Pudessem virariam a tralha de rodas para o ar. Quem tiver juízo que saia da frente desse povo. Ninguém seja besta. Aprontaram, há uns anos, às seis da manhã, ou quase, entre Presidente Altino e Imperatriz Leopoldina, ali na ponte do rio Pinheiros, um recacau de que nem caco sobrou. (p. 457)

Nessa passagem, está destacado o ímpeto de revolta contra as injustiças, direcionada ao transporte público precário. Uma revolta contra a máquina, nascida do cotidiano de opressão, que poderia se realizar a partir da força coletiva. O gesto de “correr a mão nos pedregulhos” demonstra o desejo contido de revolta, o qual possui constituição ambivalente entre realização e irrealização: o verbo conjugado no subjuntivo, “pudessem”, aponta para uma possibilidade não concluída no presente; no entanto, a lembrança de uma revolta anterior, ocorrida entre Presidente Altino e Imperatriz Leopoldina, pode servir de inspiração para futuras atitudes daqueles sujeitos. Como na perspectiva de Perus em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, a revolta se manifesta de maneira tensa, e carece de orientação. Se os malandros não estão mais à vista, é a noção vaga de uma coletividade popular que toma a dianteira no conto, estabelecendo relações solidárias – como a avó do protagonista, que arranja comida para os migrantes que moram em seu bairro –, e revoltam-se espontaneamente contra as opressões do dia a dia.

A presença do trem possibilita também uma analogia interessante com a cena do atropelo do personagem de Bentinho. Se, no filme, a relação do personagem de Bentinho com a máquina é marcada por um princípio de exclusão drástica, nesse conto de João Antônio os personagens estão integrados a esse processo de modernização, porém de maneira precária. O transporte disponível a eles, apesar de representar uma tecnologia progressista, é precário e sucateado, e provoca mais problemas do que soluções. O conto aponta para a possibilidade de revolta, produzindo uma inversão de posição: seriam os sujeitos marginalizados a destruírem a máquina, e não o contrário.

É importante considerar as semelhanças existentes entre o narrador de “Abraçado ao meu rancor” e de “Malagueta, Perus e Bacanaço”: ambos idealizam a malandragem, ao mesmo tempo que dela estão distantes. A particularidade do narrador desse segundo conto analisado está na presença destacada de um discurso nostálgico e idealizado acerca

da malandragem do passado: se, no conto do livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*, o que persiste é uma postura que busca conciliar crítica e idealização, no caso de “Abraçado ao meu rancor” persiste a ideia de um passado heróico, referente a uma experiência que desapareceu do espaço urbano.

A malandragem nesse segundo conto aparece em perspectiva idealizada, mas também como tempo morto da história: não existem alternativas factuais para a adesão a ela pelo narrador do conto, o que reitera o sentimento de uma insuficiência dessa prática para os problemas do acelerado processo de urbanização da cidade. No caso dos dois contos, existe um ímpeto de revolta difuso, que é vislumbrado no horizonte dos personagens, originado a partir do olhar para as coisas do dia a dia – seja a aurora ou os trens lotados – e a partir das quais a revolta pode crescer.

Em relação a Candeias, é importante destacar que a sua filmografia se desenvolveu de maneira a dar ênfase à questão do êxodo rural e da condição de vida do migrante que se dirige em direção a São Paulo. Nesse sentido, as articulações que podem ser feitas com o filme *Candinho*, de Mazzaroppi, ganham importância. Em torno desse tema, é relevante considerar o curta-metragem *Zézero*, de 1974. Esse filme integra um grupo de curtas-metragens produzidos por Candeias durante o governo Médici, e que foram nomeadas pelo próprio cineasta como “Trilogia Proibida”: obras produzidas sem interesse de circulação comercial, mas como forma de elaboração de uma crítica ao momento presente a partir de uma linguagem experimental.¹⁰²

Zézero conta a história de um trabalhador rural que se muda para a cidade na expectativa de alcançar melhores condições de vida. A sequência inicial é particularmente importante, porque nela está elaborada a sedução que os produtos da cultura de massa exercem sobre o imaginário do personagem. Nessa cena, o protagonista se encontra com uma moça revestida de celuloides, carregando um rádio e uma série de revistas e jornais da época, como pode ser visto na imagem abaixo. A personagem é descrita por Paulo Emílio Salles Gomes como uma “garota-propaganda”, e sua influência sobre o personagem é associada pelo crítico ao canto das sereias que seduzem os marinheiros.¹⁰³

¹⁰² Integravam o grupo de filmes, além de *Zézero*, os filmes *A visita do velho senhor* e *O candinho*. Ver REIS, Moura. *Ozualdo Candeias: pedras e sonhos no Cineboca*. Brasil, São Paulo/SP: Imprensa Oficial, 2010, p. 105.

¹⁰³ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colonial?* (org. Carlos Augusto Calil). São Paulo/SP, Companhia das Letras, 2016, p. 380.

Figura 21: Encontro dos personagens

Fonte: Curta-metragem *Zézero* (Direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1974)

A personagem apresenta os produtos da indústria cultural do período – jornais, revistas e o rádio – como forma de seduzir o “caipira”. Através do rádio, é tocado uma moda de viola que estabelece uma interlocução sonora entre os personagens. Esses itens apresentam uma gradação de vantagens: o emprego disponível, as formas de parcelamento para facilitar o consumo e a possibilidade de ganhar na loteria e ascender definitivamente de vida. Ao final, as mulheres nuas nas revistas são apresentadas também como disponíveis ao consumo do “caipira”. As imagens seguintes apresentam alguns dos recortes:

Figuras 22 a 24: Recortes de jornal

Fonte: Curta-metragem *Zézero* (Direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1974)

Nessa exposição de possibilidades de consumo através de imagens fragmentadas de revistas e jornais, existe um acúmulo, mas também um antagonismo. Por exemplo, no plano de erotização dos corpos das mulheres nas revistas, é mostrado, em seguida, um plano mostrando que a imagem utilizada para seduzir o “caipira” vinha em um jornal cuja manchete era “Supermercado vende cadáveres” (imagem abaixo). Na própria sequência fragmentada de imagens que são exibidas como promessas de satisfação aparece a imagem da morte, que simboliza a destruição. O antagonismo é produzido entre ideal do progresso e a perspectiva da decadência, do corpo desejado ao cadáver disponível para o consumo.

Figura 25: Personagem segurando o jornal

Fonte: Curta-metragem *Zézero* (Direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1974)

Em termos da instância narrativa sonora do curta, não existe recurso ao som direto e toda sonorização foi inserida no processo de montagem. Na aparição da personagem que carrega produtos vinculados à indústria cultural, são expostos uivos de coiotes e depois o som do motor de uma moto. Esses barulhos, que não ilustram nenhuma imagem em cena no momento, servem para a caracterização da personagem. Os uivos do coioote sugerem que a personagem é uma predadora que se acerca de sua vítima, enquanto o barulho da moto serve para sua caracterização como parte de um processo de modernização em curso, referindo-se a sonoridades urbanas e ao trânsito da cidade. Em ambos os casos, o som corrobora a produção de um estranhamento em relação à personagem.

O aspecto sonoro mais importante do trecho analisado é a moda de viola tocada através do rádio. É importante destacar que a relação entre o rádio e a música que é escutada não é feita de maneira naturalista, sendo que a canção é interrompida e retomada de acordo com as intenções da montagem. A música é composta por oito estrofes, de seis versos cada e com rimas alternadas em “ão”. A música é dividida em seis fragmentos, delimitados pelo próprio processo de montagem da cena:

1ª parte (solo): Apresentação dos cantadores (Pra agradar os homi de cima/temo que rimar em ão)

2ª parte (solo): Provocação ao interlocutor, indicando que seria irracional mudar do sertão para a cidade (O que tem lá na cidade/ que não tem no meu sertão)

3ª parte (dupla): Apresentação das possibilidades de trabalho e consumo na metrópole, além das formas de entretenimento com a enumeração de celebridades (Antes eu que me disseram/ dá pra cá o violão)

4ª parte (dupla): Promessa de dinheiro fácil (Sem falar nas loterias/ nas promessas de patrão)

5ª parte (dupla): Canta-se a ida para cidade grande (Vou s'imbora dessas bandas,/ vou s'imbora do sertão)

6ª parte (solo): Retorna a voz que provoca o interlocutor, indo contra as expectativas que foram sendo construídas nas estrofes anteriores (Pra gente como a gente/ não se iluda com os bão)

A 1ª, 2ª e 6ª parte são narradas por uma única voz, enquanto a 3ª, 4ª e 5ª parte são narradas por duas vozes. O intérprete da canção é Vidal França. A alternância de vozes demonstra a mudança de perspectiva contida nas partes: enquanto a voz solitária apresenta desconfiança, a dupla se manifesta de maneira eufórica. Esse elemento presente no som do filme também produz, como no caso da imagem, antagonismo formal no desenvolvimento da trama, gerando desconfiança no espectador em referência ao tom eufórico das vozes que anunciam as vantagens de se mudar para a cidade.

Enquanto nas 3ª, 4ª e 5ª partes, a letra da canção está em consonância com as imagens e recortes que são apresentados, o mesmo não acontece com a 6ª parte. Nesse trecho, segundo Fábio Uchôa, existe um mergulho na subjetividade do personagem, que passa a se imaginar vivendo na cidade.¹⁰⁴ Essa fantasia é apresentada através dos próprios recortes de jornal, com o “caipira” sendo convertido também em imagem recortada que aparece misturada às outras referências. Na cena abaixo, por exemplo, o personagem é visto alegre, em frente ao Pátio do Colégio, no centro da cidade. Existe um distanciamento nesse processo de apresentação visual, que revela que a cidade idealizada existe apenas nas imagens publicitárias. Já em relação à trilha sonora, a 6ª parte retoma a voz desconfiada que busca alertar o interlocutor dos riscos de migrar para a metrópole. O personagem, no entanto, está envolvido nas ilusões apresentadas pela expectativa de consumo.

¹⁰⁴ UCHÔA, Fábio Raddi. *Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83) – perambulação, silêncio e erotismo*. São Paulo/SP, Alameda, 2019, p. 100.

Figura 26: Recorte de jornal com o personagem Zézéro

Fonte: Curta-metragem *Zézéro* (Direção e roteiro de Ozualdo Candeias, 1974)

O filme elabora, através do som e da imagem, movimentos tensos que vão da ilusão ao estranhamento, e a relação contraditória entre as instâncias narrativas revela a falácia da ideologia do progresso. Ao final da sequência, o personagem se despede da família à distância e migra em direção à cidade. O filme expõe a maneira com que o personagem rompe os laços familiares e de solidariedade para assumir o caminho do individualismo e da solidão.

Na cidade, o personagem terá dificuldade em arranjar emprego, será contratado para trabalhar na construção civil, recebendo mal e gastando todo seu salário com prostitutas e carnês da loteria. Um dia, por sorte, o personagem é sorteado. Volta para a família com os bens de consumo que o dinheiro lhe permitiu comprar, e descobre que sua família está morta. A “sereia irrisória”, como diz Paulo Emílio Salles Gomes, então retorna para debochar do personagem, revelando a falsidade da sedução inicial.

O filme expressa a ideia de que a migração para a cidade representa uma ruptura com os laços de solidariedade e convivência do campo, sendo que aquele “caipira” é convertido em sujeito moderno, ajustado a uma rotina de trabalho excruciante e ao consumo desenfreado. Nesse deslocamento de uma convivência com o grupo familiar para uma trajetória individual, o personagem também será anulado subjetivamente, com a perda dos vínculos afetivos do passado.

As análises anteriores pretenderam expandir o universo ficcional dos artistas em questão, com o intento de compreender como alguns dos problemas presentes nas obras inicialmente analisadas nos capítulos anteriores se desdobram em produções posteriores. O malandro está presente na ficção de João Antônio desde o seu primeiro livro de contos, e apareceu em livros publicados posteriormente, em contos como “Paulinho Perna Torta”,

“Dedo-duro” e “Bruaca”. Em “Abraçado ao meu rancor”, que aparece no último livro publicado pelo autor, destaca-se a perspectiva amargurada em relação ao presente do país e a consciência de um desaparecimento da malandragem de outrora.

Em relação ao curta-metragem de Candeias, a presença do migrante é um dado novo em relação ao seu primeiro longa-metragem, e se constitui como um aspecto que terá uma presença importante na produção de outros filmes do diretor, como *Meu Nome é Tonho*, *A Herança*, *O Candinho*, *Aopção ou as Rosas da Estrada*. Em *A Margem*, no entanto, é possível identificar uma referência a esse processo migratório, conforme a alusão a Mazzaroppi, e pela maneira com que o espaço da várzea se opõe ao universo citadino, este último exercendo um forte poder de atração nos personagens. Em *Zézero*, são aprofundadas as menções à indústria cultural no país, aspecto presente no longa-metragem estudado, e que possui importância para a compreensão do sentido construído acerca do destino da personagem de Lucy Rangel.

A relação entre os dois contos de João Antônio e os dois filmes de Candeias referidos aponta para elementos de continuidade na maneira dos artistas elaborarem problemas comuns ao longo do tempo, particularmente a abordagem da marginalidade articulada com o processo de modernização econômica do país. Sobre o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, escrito e publicado antes do golpe militar, já estão presentes maneiras de abordar esse tema que permitem analogias com o filme de Candeias. Nesse sentido, existem processos em continuidade, no momento que antecede o golpe militar e durante o período ditatorial, possíveis de serem vislumbrados a partir da experiência social dos marginalizados. Como aponta Marcos Napolitano:

[...] entre a democracia de 1946 e a ditadura de 1964 há também muitas conexões no plano econômico. [...] Em ambos os momentos históricos, antes e depois de 1964, o principal beneficiário do desenvolvimento foi o grande capital nacional e, sobretudo, internacional. A diferença é que a política econômica implementada após o golpe veio provar que entre os dois ramos do grande capital havia mais complementaridades do que conflitos, ao contrário do que a esquerda nacionalista pensava.¹⁰⁵

Assim, o processo de modernização da economia brasileira desenvolvido nos anos 50 tinha sua continuidade durante os anos do chamado “milagre econômico” da ditadura, um processo de modernização conservadora conduzido sem respaldo democrático. Durante o período ditatorial foi criado, principalmente no começo dos anos 70, uma ilusão

¹⁰⁵ NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo/SP, Contexto, 2014, p. 165.

de progresso possibilitada pela disponibilidade de emprego, mesmo que com salários baixos, e crédito facilitado ao consumo. Aliado a isso estava o ambiente internacional favorável para o desenvolvimento, produzido pelo contexto histórico inaugurado no período do pós-guerra e que se estenderá até o final dos anos 70.¹⁰⁶

Tanto o curta-metragem *Zézero* quanto o conto “Abraçado ao meu rancor” estabelecem um diálogo com esse contexto social do período, marcado pela expansão do consumo de produtos de bens duráveis e não-duráveis e pela abertura do país ao capital estrangeiro. No curta-metragem de Candeias, esse processo é destacado pelo “milagre” da loteria, que permite ao personagem comprar eletrodomésticos e uma série de outros produtos para sua família – a qual não poderá usufruir deles. Em relação ao conto, a presença de um passado heróico da malandragem está associada à sua desapareção do espaço urbano. Esse acontecimento é propiciado pelo processo de mercantilização da cidade, a qual se abre ao turismo e aos investimentos estrangeiros.

Essas considerações que relacionam a noção de malandragem com a ascensão da indústria cultural no Brasil podem ser associadas a outra produção artística do período: o filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. Destaque para a cena recortada nos dois frames abaixo, no qual o protagonista, Macunaíma, após derrotar Venceslau Pietro Pietra e recuperar a Muiraquitã, retorna para o seu local de nascimento:

Figuras 27 e 28: Macunaíma retorna ao “mato virgem”.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 179-180.

Fonte: *Macunaíma* (Direção e Roteiro de Joaquim Pedro de Andrade, 1969)

Após a estadia na cidade, Macunaíma e seus irmão migram de volta para o “mato virgem”. Esse movimento não se dá como reestabelecimento da condição anterior ao processo de migração, mas como um retorno acompanhado pelos despojos que a estadia na cidade propiciou: guitarra, óculos escuros, chapéu de cowboy e a série de eletrodomésticos que se provarão inúteis, tendo em vista a ausência de energia elétrica no local de origem do personagem. Segundo Ismail Xavier:

Macunaíma, personificação da preguiça, se desenha então como o paradigma da inclinação para o consumo indiscriminado. [...] Expulsa a esfera do trabalho, é pelo consumo que Macunaíma tangencia o moderno e marca a sua adesão ao mecanismo de apropriação predatória (metáfora da antropofagia como norma social).¹⁰⁷

A cena possui semelhança com aquela de *Zézero*, na qual o protagonista também retorna ao local de origem com os produtos do consumo que o dinheiro lhe proporcionou. Essa inserção na sociedade moderna se dá, portanto, de maneira precária, tendo em vista a ambiguidade entre os objetos modernos e o espaço arcaico. Ainda segundo Ismail Xavier:

Dialogando com a chanchada, Macunaíma se vale do potencial de comunicação do gênero, mas declara a morte simbólica, o esgotamento, de sua figura central: o malandro, o herói do “folclore” urbano (da chanchada teatral e cinematográfica, da cultura do rádio, do anedotário popular).¹⁰⁸

¹⁰⁷ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo/SP: Cosac Naify, 2012, p. 251.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 256.

Partindo dessas considerações, é possível dizer que o filme de Joaquim Pedro de Andrade dialoga com os contos de João Antônio, naquilo que revelam de uma da construção decadente do malandro enquanto figura da cultura popular. Atravessado por uma sociedade de consumo em processo de modernização, os personagens malandros aparecem descompassados, mal inseridos ou desajustados ao momento histórico. E, nesse retorno de Macunaíma ao “mato virgem”, estabelece-se também uma analogia possível com a figura do “caipira”:

[...] Macunaíma, rejeitado, perde o elã e assume a identidade do Jeca Tatu, o emblema criado por Monteiro Lobato para sintetizar a miséria rural brasileira no caipira indolente, tomado por vermes, doente, desdentado, em sua habitação precária.¹⁰⁹

Movimento que, novamente, aproxima o percurso de Macunaíma daquele de Zézero. Considerando essas observações, tanto malandros quanto “caipiras” são demonstrados como representantes de uma cultura popular referente ao passado, deslocada diante das transformações históricas iniciadas a partir dos anos 50 e aprofundadas durante os anos da ditadura. A construção narrativa dessas figuras nos contos de João Antônio e nos filmes de Candeias apontam para a sua associação com uma sabedoria popular, em desajuste com o processo de modernização. A desterritorialização do caipira e a sedimentação das práticas da malandragem podem ser vistos como fenômenos análogos, que compartilham uma visão negativa acerca das transformações pelas quais passava a sociedade brasileira do período.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 252.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises conduzidas nessa dissertação buscaram compreender como se construiu ficcionalmente a experiências de sujeitos marginalizados em relação ao processo de desenvolvimento urbano da cidade de São Paulo. A escolha por se deter nas duas obras aqui estudadas, o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” e o filme *A Margem*, partiu da consciência de que havia, além dos aspectos temáticos, também alguns elementos formais semelhantes. Em especial, se destacou a maneira com que, nessas obras, é construído um ponto de vista a partir do qual a experiência dos marginalizados é olhada com empatia, mas também com distanciamento crítico capaz de apontar problemas e horizontes futuros.

Enquanto o conto de João Antônio traz um enfoque privilegiado na prática da malandragem, o filme de Candeias aborda uma perspectiva mais ampla da marginalidade social, inclusive desenvolvendo com maior protagonismo a condição de mulheres marginalizadas nesse contexto. O protagonismo feminino nos filmes de Candeias é algo a ser destacado, e é um aspecto que está presente também no filme *Aopção ou as rosas da estrada*, de Ozualdo Candeias, que aborda o processo de migração de mulheres que trabalham no campo para a cidade.

Na comparação realizada, delineou-se um procedimento que combinava análise das obras e uma perspectiva mais ampla que permite relacioná-las entre si. As recorrências no plano temático serviram como indicadores que permitiram selecionar as obras, as quais apresentam afinidades destacadas no percurso desse texto. Do olhar sobre as particularidades do conto e do filme, se passou para a percepção mais ampla de fenômenos recorrentes, possibilitada pela multiplicação de perspectivas em torno de um mesmo assunto. Seria possível ainda incluir outras obras nessa análise, como *Quarto de despejo* (1960), de Carolina Maria de Jesus e a peça *Dois perdidos numa noite suja* (1966), de Plínio Marcos, artistas cujas obras possuem afinidade temática com aquilo que foi exposto nessa dissertação. Seria possível traçar um paralelo pela maneira com que cada uma dessas obras elabora a experiência dos sujeitos marginalizados, a partir de um estilo próprio. No caso particularmente da peça de Plínio Marcos, seria necessária uma investigação acerca da forma dramática e das encenações da peça no período. Em relação a Carolina Maria de Jesus, seria possível reconstituir o processo de publicação desse seu primeiro livro. Os paralelos que poderiam ser estabelecidas estariam, por exemplo, nas estratégias encontradas por indivíduos marginalizados para sobrevivência, no caso de

Quarto de Despejo, e as disputas em torno do consumo ascendente, no caso de *Dois perdidos numa noite suja*. Além do recorte temático, é possível destacar também a proximidade temporal entre as obras, bem como o fato de as histórias narradas se desenvolverem em São Paulo.

Na análise conduzida acerca do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, apresentou-se a maneira com que a crítica associou os contos de João Antônio à produção de uma literatura urbana que emerge a partir dos anos 60. No entanto, também foi destacado que existem particularidades na produção do autor, a qual é marcada pela persistência de um fundo tradicional, baseado na oralidade e na predominância de personagens malandros. Como apontou Julio Cezar Bastoni da Silva, ao comparar João Antônio e Rubem Fonseca, é possível identificar no último um movimento mais significativo de ruptura com a tradição literária, produzida pela marca do experimentalismo próprio da escrita do autor. Segundo Bastoni da Silva:

A ascensão da violência urbana, novas formas de comunicação, o crescimento em importância da televisão, bem como a própria situação social do país, parecem ter favorecido os experimentos formais de Fonseca em detrimento da filiação ainda tradicional de João Antônio.¹¹⁰

Existe, na ficção do autor, a presença das tradições populares e a construção de um olhar empático à condição dos marginalizados sociais. Nas produções de João Antônio, a referência à sabedoria popular se dá pela valorização da malandragem. O ponto de vista ideológico produzido no conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” e em “Abraçado ao meu rancor”, no entanto, elabora uma perspectiva decadente em torno dessas práticas, sem deixar de valorizá-las. A noção de decadência se opõe a uma pura idealização dessa sabedoria popular, propondo também caminhos de ruptura que se delineiam no horizonte dos personagens.

Em relação ao filme de Candeias, é importante destacar que ele foi realizado em uma época na qual os diretores do Cinema Novo estão produzindo obras cuja ênfase é a investigação da derrota política representada pelo golpe militar de 1964, como no caso de *O Desafio* (Paulo César Sarraceni, 1965), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *A Derrota* (Mario Fiorani, 1967), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969), *Fome de Amor*

¹¹⁰ SILVA, Júlio Cezar Bastoni da. *João Antônio: literatura e experiência social no Brasil*. São Carlos/SP : EdUFSCar, 2019, p. 58.

(Nelson Pereira dos Santos, 1968) e *Os Herdeiros* (Cacá Diegues, 1970). Como aponta Ismail Xavier:

Foram filmes empenhados em discutir a ilusão de proximidade dos intelectuais em relação às classes populares, fazendo parte da revisão em andamento também no teatro, na música popular e nas ciências sociais. O período pós-64 é de crítica acerba ao populismo anterior ao golpe – o político e o estético-pedagógico. Desenvolve-se uma auto-análise do intelectual em sua representação da experiência da derrota; ao mesmo tempo, o espaço urbano e as questões de identidade na esfera da mídia ganham maior relevância.¹¹¹

Pode-se dizer que o filme de Candeias não se debruça particularmente sobre a questão do intelectual perante as classes populares e esse dilema político do período, mas constitui-se como investigação dos processos sociais que impedem a constituição de vínculos de solidariedade entre indivíduos marginalizados. Produz, assim, uma reflexão sobre as potencialidades e os limites da luta, partindo de uma perspectiva interna à própria experiência desses sujeitos oprimidos. Essa formulação estaria em maior consonância com obras do Cinema Novo produzidas antes do golpe, como *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, e *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, nas quais a condição social dos marginalizados do campo é explorada.

As obras de João Antônio e Ozualdo Candeias possuem pontos de contato com as visões de mundo produzidas pela cultura de esquerda do período, particularmente pela construção do olhar empático em relação à experiência das classes oprimidas. Além disso, ambos produzem uma visão crítica dos processos de modernização do país. A particularidade dessas produções está na maneira com que guardam um olhar também crítico à função de uma sabedoria popular na integração aos processos sociais em curso. Em João Antônio, apesar do reconhecimento do papel positivo dessa sabedoria, condensada na prática da malandragem, a visão construída na obra possui uma localização particular, aproximada à experiência do sujeito deslocado e não plenamente integrado nem nas formas modernas de trabalho e nem nas práticas assentadas pela tradição. No caso de Candeias, a perspectiva da marginalidade social é apresentada a partir da experiência de sujeitos dispersos no espaço urbano, na qual aquela sabedoria popular e a prática da malandragem aparecem pulverizadas e diluídas na competição pela sobrevivência e na alienação via consumo e indústria cultural.

¹¹¹ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo/SP: Paz e Terra, 2001, p. 29.

Em ambos os casos, é a condição do indivíduo desconectado de uma coletividade que ameaça a sobrevivência dos personagens. Ambos produzem uma leitura da experiência histórica a partir de seu aspecto negativo, enunciando os pontos de conflito e os antagonismos sociais presentes na sociabilidade dos marginalizados. Realizam isso através de uma formalização consciente, utilizando-se dos recursos próprios a cada uma das linguagens para narrar a trajetória dos personagens. No conto, foi demonstrado como a ênfase na perspectiva de Perus como problematizadora da prática da malandragem se constitui como um caminho importante para a avaliação do conto. No caso do filme, a ruptura com a verossimilhança é produzida ao final, pela volta daqueles que morreram e o reconhecimento de uma coletividade que pode apontar os caminhos para uma transformação futura.

Tanto no conto quanto no filme existem procedimentos técnicos e formais para se estabelecer a empatia da narração com personagens em condição de marginalidade social: o recurso ao discurso indireto livre no conto e da câmera subjetiva no filme. Além disso, a compreensão narrativa do mundo é apresentada a partir da perspectiva desses personagens. No entanto, a narração também marca sua distância como forma de denúncia ou de revelação dos processos que levam os personagens a se voltarem uns contra os outros, provocando uma percepção renovada por parte dos leitores e espectadores das obras. Revelam, assim, as contradições inerentes ao processo histórico em curso, elaborando através de estratégias ficcionais os problemas em voga no período.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *Boca do Lixo: Cinema e classes populares*. Tese de doutorado defendida no programa de pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2002.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos* (Trad. Guido Antonio de Almeida). Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1985.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 21ª edição. Rio de Janeiro, Editora Record, 2000.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas, vol. I*. Rio de Janeiro , Nova Fronteira, 2013.

ANTÔNIO, João. “Malagueta. Perus e Bacanaço”. IN: _____. *Contos Reunidos*. São Paulo : Cosac Naify, 2012, p. 131-181.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: EDUSP, 2015.

AUMONT, Jacques ... et al. *A estética do filme* (trad. Marina Appelzeller). Campinas, Papirus, 2012.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. IN: _____. *O anjo da história* (trad. João Barrento). Belo Horizonte : Autêntica, 2016.

_____. “O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov”. IN: _____, *Linguagem, tradução, literatura* (trad. João Barrento), Belo Horizonte : Autêntica, 2018, p. 139-166.

_____, *Passagens*. Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2018.

BERNARDET, Jean-Claude Bernardet. “O filme de lugar nenhum”. Folha de São Paulo, São Paulo, Caderno Mais!, 28 jun. 2002, p.2.

_____. *O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo : Brasiliense, 1991.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. IN _____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro : Ouro sobre Azul, 2015, p. 17-48.

_____, “A literatura e a formação do homem”, *Remate de Males*, 1999, p. 81-90.

_____, “A nova narrativa”. IN: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro/RJ : Ouro sobre Azul, 2017, p. 241-260.

_____. “Na noite enxovalhada”. *Remate de males*, v. 19, 1999, p. 83-88.

CANDIDO, Antonio... et al. *A personagem de ficção*. São Paulo : Perspectiva, 2014.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. “Morfologia e temporalidade urbana: o tempo efêmero e o espaço amnésico”. IN:_____, O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade São Paulo: FFLCH, 2007.

CARVALHAL, Tânia. “Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 1, n. 1, 1991.

COUTO, José Geraldo. “Ozualdo Candeias termina *O Vigilante*”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Ilustrada, 1 jun. 1993, p.5.

FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani. “Modulações da Margem”. IN: _____ (orgs.), *Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2014.

FOUCAULT, Michel. “A casa dos loucos”. IN: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder* (Organização e tradução de Roberto Machado). Rio de Janeiro/RJ, Edições Graal, 1979, p. 113-128.

_____. *A ordem do discurso* (trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio). São Paulo/SP, Edições Loyola, 1996.

FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia” (trad. Marilene Carone). *Novos Estudos/CEBRAP*, nº 32, 1992, p. 130-142.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1981.

GALVÃO, Roberta Fortan Pereira; LONGO, Marlon Rubio; MEYER, Regina Prosperi. “São Paulo e suas escalas de urbanização: cidade, metrópole e macrópole”. *Revista Iberoamericana de urbanismo*, nº12, 2015, p. 7-32.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. 2ª Edição. São Paulo : EDUSP/FAPESP, 2017.

GOMES, Tiago de Melo. “Formas e sentidos da identidade nacional: o malandro na cultura de massas (1884-1929)”. *Revista de História USP*, n. 141, 1999, p. 59-73.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura* (trad. João Paulo Monteiro). São Paulo/SP : Perspectiva, 2000.

JOHNSON, Randal. “Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas”. IN: PELLEGRINI et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo : SENAC/Instituto Itaú Cultural, 2003.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história* (trad. Markus Hediger). Rio de Janeiro : Contraponto : PUC/Rio, 2014.

LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo : Boitempo, 2005.

MACHADO, António de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Rio de Janeiro/RJ, Imago, 1997.

MACHADO JR., Rubens. “Uma São Paulo de revestres: sobre a cosmologia varziana de Candeias”. *Revista Significação*, nº 28, 2001, p. 111-131.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

MARTIN, Vima Lia. *Literatura e Marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. São Paulo/SP: Alameda, 2008.

MARX, Karl. *Sobre o suicídio* (trad. Francisco Fontanella). São Paulo/SP : Boitempo, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo/SP, Editora Contexto, 2018.

_____. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo/SP, Contexto, 2014.

OTSUKA, Edu Teruki. *Era no tempo do Rei: atualidade das Memórias de um Sargento de Milícias*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2016.

PUPPO, Eugenio. *Ozualdo Ribeiro Candeias 80 anos*. São Paulo/SP, Heco Produções, 2002.

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

REIS, Moura. *Ozualdo Candeias: pedras e sonhos no Cineboca*. Brasil, São Paulo/SP: Imprensa Oficial, 2010.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa, Tomo I* (trad. Constança Marcondes Cesar). Campinas/SP : Papirus, 1994.

_____, *Tempo e narrativa, Tomo II* (trad. Marina Appenzeller). Campinas/SP : Papirus, 1995.

RIDENTI, Marcelo. “Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança”. IN: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (orgs.). *O Brasil Republicano, vol. 4. O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2019.

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo/SP : Editora UNESP, 2014.

ROLNIK, Raquel. *Territórios em conflito. São Paulo: espaço, história e política*. São Paulo/SP, Três Estrelas, 2017.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. IN:_____, *Texto/Contexto*, São Paulo/SP, Perspectiva, 1978, p. 75-97.

SILVA, Júlio Cezar Bastoni da. *João Antônio: literatura e experiência social no Brasil*. São Carlos/SP : EdUFSCar, 2019.

SIQUEIRA, Élcio. *Melhores que o patrão: a luta pela cogestão operária na Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus (1958-1963)*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de História Social do Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SEVCENKO, Nicolau. “A cidade metástases e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista”. São Paulo, *Revista USP*, n. 63, setembro/novembro de 2004, p. 16-35.

TEIXEIRA, Alessandra. *Construir a delinquência, articular a marginalidade: um estudo sobre a gestão dos ilegalismos na cidade de São Paulo*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

TELES, Ângela Aparecida. *Ozualdo Candeias na Boca do Lixo: a estética da precariedade no cinema paulista*. São Paulo, EDUC/FAPESP, 2012.

THOMPSON, Edward. “Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial” IN:_____, *Costumes em comum* (trad. Rosaura Eichenberg). São Paulo : Companhia das Letras, 1998, p. 267-304.

TOMACHEVSKI, Boris. “Temática”. IN: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre : Editora Globo, 1971, p. 169-204.

UCHÔA, Fábio Raddi. *Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83) – perambulação, silêncio e erotismo*. São Paulo : Alameda, 2019.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo : Cosac Naify, 2012.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo, Paz e Terra, 2005, 3ª edição.

_____. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. IN: PELLEGRINI, TÂNIA... [et al]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003, p. 61-90.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo/SP: Paz e Terra, 2001.

_____. “O Cinema Marginal revisitado: pequeno retrato em largas pinceladas”. IN: FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo; PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani (orgs.). *Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro/RJ: Aeroplano, 2014.

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo/SP, Duas Cidades e Editora 34, 2019.

ZAN, José Roberto. “Jovem Guarda: música popular e cultura de consumo no Brasil dos anos 60”. Campinas/SP, *Música Popular em Revista*, ano 2, v. 1, jul-dez 2013, p. 99-124.

ZENI, Bruno Gonçalves. *Sinuca de malandro: ficção e autobiografia em João Antônio*. São Paulo/SP: Edusp, 2016.

FILMOGRAFIA

A MARGEM. Direção e Produção: Ozualdo Candeias. São Paulo, Programadora Brasil, 1967, DVD, P&B

CANDINHO. Direção: Abílio Pereira de Almeida. Produção: Estúdios Vera Cruz. Brasil, São Paulo, Focus, 1953, P&B.

MACUNAÍMA. Direção e Produção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro, Bretz Filmes, 1969, colorido.

ZÉZERO. Direção e Produção: Ozualdo Candeias. São Paulo, Lume Filmes, 1974, P&B