

Disputa e conflito entre indivíduos socialmente marginalizados na cidade de São Paulo: uma análise do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” (1963), de João Antônio, e do filme *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias

Dispute and conflict between socially marginalized individuals in the city of São Paulo: an analysis of the tale “Malagueta, Perus e Bacanaço” (1963), by João Antônio, and the movie *A Margem* (1967), by Ozualdo Candeias

Vinícius da Cunha Bisterço

Mestrando em Literatura Brasileira

Universidade de São Paulo

viniciusbisterco@gmail.com

Recebido em: 12/03/2020

Aprovado em: 12/04/2020

Resumo: Este artigo elabora uma análise comparativa do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” (1963), de João Antônio, e do filme *A Margem* (1967), de Ozualdo Candeias. A aproximação entre o conto e filme se dá pelo fato de que ambos foram produzidos na década de 1960 e privilegiam personagens em condição de marginalização social. A análise seleciona sequências do conto e do filme em que situações de conflito entre personagens marginalizados surgem, buscando refletir sobre as analogias formais e contextuais entre as duas obras e o momento histórico no qual se inserem.

Palavras-chave: Marginalidade; Malandragem; Prostituição.

Abstract: This article elaborates a comparative investigation of the tale “Malagueta, Perus e Bacanaço” (1963), by João Antônio, and the movie *A Margem* (1967), by Ozualdo Candeias. The approximation between the tale and the movie goes by the fact that both were produce in the decade of 1960s and have socially marginalized characters as protagonists. The analysis chooses sequences from the tale and the movie in which there are conflituos situations between marginalized characters, searching to compare the formal and contextual elements in both narratives and investigate the moment in which they were produced.

Keywords: Marginality; Trickstery; Prostitution.

Introdução

João Antônio nasceu em 1937, filho de donos de um pequeno armazém no subúrbio de São Paulo. Fez o curso de jornalismo na Escola Casper Líbero no final dos anos 1950 e publicou seu primeiro livro de contos, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, em 1963, aos 26 anos. Ozualdo Candeias, de data e local de nascimento incertas¹, trabalhou como caminhoneiro entre os anos 1940 e 1950. Nesse período, comprou uma câmera para poder filmar *ovnis* na estrada. 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.

Tanto João Antônio quanto Ozualdo Candeias privilegiaram, em suas produções artísticas, o protagonismo de personagens em condição de marginalização social. Prostitutas, malandros, pedintes e moradores de rua são personagens recorrentes na ficção dos autores. Através da investigação comparada da produção dos dois, pretende-se compreender o processo histórico referente à condição de indivíduos marginalizados socialmente no contexto da urbanização de São Paulo durante os anos 60 do século XX.

Essa compreensão através de artefatos culturais é possível pois, como escreveu Roger Chartier, “todo gesto criador inscreve em suas formas e seus temas uma relação com as estruturas fundamentais que em um determinado momento e lugar moldam a distribuição do poder, a organização da sociedade ou a economia da personalidade” (1994, p. 107).

Ou seja, a criação artística e intelectual guarda marcas do seu momento histórico, vestígios inscritos no processo criativo. E, continua Chartier, pode ser produzida em atrito com o momento presente, marcando tanto um registro quanto uma tomada de posição em relação aos eventos que apresenta. Nesse sentido, parte-se aqui também das considerações de Peter Burke (2005), segundo o qual o conceito de “representação”, entendido como um espelhamento direto da realidade nas produções culturais, é insuficiente para a investigação histórica da cultura. O autor valoriza, nesse sentido, a possibilidade de os artefatos culturais serem “construções” ou “produções” da realidade, apresentando uma relação complexa com ela.

¹ O registro de Candeias 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. Ver Moura Reis, *Pedras e Sonhos no Cinema da Boca: Ozualdo Candeias*, 2010, p. 14-15.

Em outras palavras, o substrato da produção literária e cinematográfica é a linguagem, a qual, segundo Nicolau Sevcenko, é um “elemento praticamente invisível de sobredeterminação da experiência humana” (2003, p. 27). Assim, a linguagem possui “uma natureza ambígua oscilante entre o palpável e o impalpável, simultaneamente material e imaterial” (2003, p. 27). É através da articulação discursiva que a linguagem toma forma, permitindo que as potencialidades humanas fluam para a realidade.

Em arte, essa articulação discursiva é realizada segundo procedimentos próprios de cada linguagem artística. Nesse sentido, pode-se retomar o comentário de Antonio Candido, segundo o qual a investigação da relação entre uma obra de arte e seu condicionamento social não pode preceder de uma análise estética. Assim, é preciso fundir texto e contexto em uma “interpretação dialeticamente íntegra” (2014, p. 13), compreendendo que aquilo que é externo à obra (o social, o histórico) importa não como causa, “mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (2014, p. 14). Nesse sentido, 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” (2015, p. 9). No caso da literatura, é através da análise detida do texto que o autor acredita ser possível compreender como o recado do artista se constrói a partir do mundo, “mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária” (2015, p. 9).

Ismail Xavier, em consonância com essas ideias e pensando a questão da análise fílmica, defende que “cada filme define um modo particular de organizar a experiência em discurso, sendo produto de múltiplas determinações.” (2019, p. 20). Essa organização se dá através das mediações disponíveis para a narrativa cinematográfica, marcada principalmente pelos recursos referentes ao registro de imagem e de som. É através de uma análise imanente do filme que se poderá vislumbrar o sentido mais geral da obra em relação a seu momento histórico.

Partindo dessas considerações, acredita-se que nos discursos literários e cinematográficos estão condensadas múltiplas experiências históricas, as quais assumem caráter narrativo que as organizam e lhes dão sentido. 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. Através da análise de trechos selecionados das obras em questão é possível descrever e interpretar

como a articulação desses elementos serve para a produção de um sentido específico, que interpela a realidade histórica ao mesmo tempo que dela faz parte.

A aproximação entre o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, de João Antônio, e o filme *A Margem*, de Ozualdo Candeias, apesar de se tratarem de linguagens artísticas diferentes, se torna possível pelo fato de ambos serem artes narrativas. Nesse sentido, apresentam uma articulação semelhante da experiência histórica, produzindo uma narrativa que possui personagens humanos cuja ação se desenrola no tempo e no espaço. Além disso, como não se está partindo do pressuposto de que existe uma relação direta entre uma obra e o momento histórico em que ela é produzida, a comparação tem função de explicitar a particularidade de uma determinada produção em relação à outra, revelando as semelhanças e diferenças no tratamento de um determinado tema específico.

No desenvolvimento dessa investigação, portanto, as obras serão convocadas a uma interrogação mútua, que pretende buscar as sincronias nas maneiras de tratamento do tema, mas também as antinomias que marcam posições distintas dos autores em torno das questões exploradas. As sintonias e antinomias serão interpretadas em uma perspectiva histórica, permitindo a reconstituição de um campo de tensões presente no momento de produção das obras.

No caso do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” (1963) de João Antônio, os protagonistas são três malandros, cujos nomes estão dados no título. Malagueta é um malandro mais velho, já decrépito, que remete ao passado. Perus é um malandro ainda iniciante, muito jovem e ainda aprendendo sobre o universo da malandragem paulistana. E Bacanaço é um malandro no auge de sua atuação, bem instituído e capaz de ser o líder do grupo nas trajetórias pela noite. Os três personagens se juntam para jogar sinuca pelos bares de São Paulo. Percorrem a cidade à noite em busca de “trouxas”, trabalhadores que estão em busca de lazer e que possuem algum dinheiro para apostar. A prática dos personagens, associada à malandragem, é exposta pelo narrador e pelos próprios personagens em descrições detalhadas sobre a maneira com que os jogos precisam ser direcionados. Nesse sentido, o elemento da dissimulação é fundamental: os personagens precisam aparentar serem jogadores ruins, para poderem então virar o jogo quando as apostas sobem. Sua vitória, portanto, deve parecer advinda da sorte, e não da técnica. O conto possui um narrador em terceira pessoa, que adentra nos pensamentos dos personagens através do discurso indireto livre e assume a condição de intermediador entre o universo da malandragem e o leitor.

Já o filme *A Margem* (1967) de Ozualdo Candeias narra a trajetória de quatro personagens que vivem na beira de um rio, distantes do centro da cidade. Como diz Rubens Machado Jr., os personagens são párias da sociedade, e o título do filme remete tanto a uma localização geográfica quanto a uma designação social (2007, p. 116). Os personagens não possuem nome, o que dificulta a sua identificação e intensifica a sua condição de párias. O filme narra 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. Os gestos e os olhares assumem, assim, função primordial para a expressão desses indivíduos no mundo e diante da câmera. E, nesse sentido, o filme se destaca pelo uso que faz da câmera subjetiva, recurso recorrente no filme como forma de, através do olhar, criar espaços para a emergência do ponto de vista dos marginalizados. Esse recurso também fragmenta a narrativa, que se coloca em constante deslocamento de perspectiva entre os quatro personagens principais.

As sequências selecionadas para análise mais detida dizem respeito a momentos de tensão das obras, na qual os personagens em condição de marginalização social se encontram em uma situação limite. Particularmente, o que se pretende destacar são as situações nas quais se instala uma disputa entre personagens marginalizados, que pode levar a um conflito de consequências drásticas.²

João Antônio e a disputa na malandragem

Como apontado acima, o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” se dedica à narração de uma noite na vida de três malandros que vivem em São Paulo. Na análise aqui conduzida, pretende-se investigar como a relação inicialmente solidária entre os personagens vai se convertendo em disputa interna no grupo. O ponto central dessa mudança se dá a partir do encontro dos três malandros com um policial, Silveirinha, que aborda Perus em um bar para cobrá-lo do “imposto” – propina cobrada para permitir a circulação dos malandros. A partir disso, entende-se que Silveirinha é um policial corrupto. O policial exige o dinheiro de Perus, que fica sem reação. Os

² A investigação desse aspecto as obras me foi intuído pela leitura da tese de Edu Teruki Otsuka, o qual, investigando o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, identifica o que nomeou de um “espírito rixoso”: a competitividade entre personagens pobres, em geral baseada em sistemas de desavenças, rivalidades e agressões (2017, p. 69). A configuração dessa disputa no conto e no romance é diferente, particularmente no seu aspecto mais destrutivo. Ver Edu Teruki Otsuka, *Era no tempo do Rei: atualidade das Memórias de um Sargento de Milícias*, 2016, p. 69.

outros dois malandros, por sua vez, assistem de maneira distanciada, buscando uma maneira de reagir à situação. Segundo o narrador:

A aperreção 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. (ANTÔNIO, 2012, p. 161)

A atuação dos policiais é descrita de maneira negativa, e o narrador expõe a forma corriqueira com que eles agridem indivíduos em condições similares às dos personagens. A reação violenta, aqui, aparece bloqueada pela menção à Casa de Detenção, a qual é mencionada também em outros momentos do conto. Essa menção é importante, pois marca a maneira de atuação da polícia diante de indivíduos marginalizados, considerados “vadios”. Segundo Alessandra Teixeira, uma prática policial recorrente do período eram as “prisões correcionais”, que excediam em muito as prisões processadas legalmente, com mandato ou realizadas em flagrante. Tratava-se essa de uma medida adotada pela polícia para prender sem motivo ou processo, visando o controle social das classes populares (2012, p. 23-24). No conto, esse aspecto da realidade está incorporado, inclusive com a menção de torturas corporais na expressão “dar com o lombo”, que indica o sofrimento físico pelo qual passavam os indivíduos nessa situação. Ainda segundo Alessandra 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 utilizadas de maneira significativa como meio de extorsão de indivíduos envolvidos em práticas ilícitas – particularmente o jogo e a prostituição (2012, p. 96). O conto, ao apresentar essa prática da perspectiva dos personagens malandros, se converte em material importante de denúncia da arbitrariedade e violência policial.

Na sequência da passagem citada, o narrador aproxima-se 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” (ANTÔNIO, 2012, p. 162). A cena de violência extrema, no entanto, constitui-se apenas como devaneio do personagem. Como é visto 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. (Idem, p. 162)

A rejeição da alternativa violenta à situação é justificada pelo “dever”, que escapa ao desejo individual dos personagens e lhes impõe uma vontade externa. Em seguida, os verbos são conjugados no subjuntivo: “calasse”, “engolisse”, “aturasse”, “fosse (se rebaixar)”, “pedisse”. Os verbos adotados expressam a subjugação de Bacanaço, reforçado pela analogia de seu comportamento ao do “cachorrinho” – imagem da obediência reiterada pelo diminutivo. O uso do subjuntivo, por sua vez, 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” (Idem, p. 162). Depois, Bacanaço intervém na situação apenas para pagar o dinheiro ao policial. Nessa sequência de acontecimentos, destaca-se a pressão exercida pelo personagem de Silveirinha. Os personagens são submetidos à inércia, seja pela presença de Silveirinha na cena, seja pela expectativa de uma repressão posterior, simbolizada pela menção à Casa de Detenção. Assim, os 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 ponto de reversão das expectativas dos personagens, que, diante do impasse e da impossibilidade de reagir contra a violência policial, precisam renunciar a parte do dinheiro que haviam conquistado até então. A situação à qual os personagens são empurrados 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. (Idem, p. 163-164, grifo meu)

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”. O adjetivo já havia sido empregado na transcrição do narrador dos pensamentos dos personagens durante o confronto com o policial corrupto. Nas partes iniciais do conto, a malandragem é associada pelos próprios personagens como um sentimento de superioridade em relação aos indivíduos

trabalhadores, vistos como “trouxas”. Nessa cena, a superioridade é revertida no seu oposto, marcando uma posição inferiorizada dos personagens. O narrador assume a função de distanciamento, explicitando a condição de fragilidade na qual se encontram os personagens.

É a partir desse momento de conflito que a rixa se instala entre os três protagonistas. Nesse momento, os personagens começam a jogar entre si, e no jogo cogitam trapacear o outro, apostar o dinheiro que lhes restara. Como diz o 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. (Idem, p. 176)

No trecho destacado, 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 a maneira com que os personagens cogitam romper o pacto de cumplicidade do grupo que é o que os mantinha vivos. A consciência do erro na competição é apresentada, para então ser superada. A possibilidade de se colocar contra os parceiros é vista como “egoísmo”, sendo “fatal” para a própria sobrevivência dos personagens. No entanto, é a perspectiva individualista que triunfa, o que é denotado pelo verbo final do segundo parágrafo: “exigiu”. O verbo marca o ponto de estabilidade das incertezas anteriores, e mostra como os personagens se enredam, a partir do impasse que lhes é apresentado, no clima de guerra de todos contra todos. A escolha do verbo “devorar” na frase final para descrever essa competição indica para um retorno a um estado de natureza, uma competição natural e naturalizada na qual deverá sobreviver o mais forte ou o mais apto.

A seguir, aparece uma quarta pessoa no bar, 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. Apesar de terem desistido de se voltarem uns contra os outros, é

significativo que o personagem que os derrota é também um malandro – o que mais confirma do que nega o clima de competitividade que se instala na sociabilidade dos personagens.

Importante afirmar que, como informa Bruno Zeni, o conto possui uma alta carga de oralidade, seja na escolha do vocabulário, seja no ato constante dos personagens de rememorarem histórias de outros malandros (2018, p. 214). Assim, o narrador demonstra sua afinidade por aquele universo. Além disso, a presença da oralidade também serve para firmar os códigos da sociabilidade malandra através de histórias do passado, as quais servem como sabedoria popular que orienta a prática da malandragem pelos personagens no conto. No final, no entanto, essa sabedoria popular se prova insuficiente para garantir a sobrevivência dos personagens, sendo que a relação com a polícia e a competitividade com outros personagens malandros apontam para a resolução negativa dos impasses suscitados pela narrativa.

Ao final do conto, o narrador não mais acompanha a caminhada dos personagens pela cidade. Na última cena, pergunta pelos personagens em um bar, recebendo uma resposta vaga sobre o paradeiro deles. Esse movimento do foco narrativo marca o distanciamento do narrador dos personagens, bem como aponta para a incerteza no destino destes.

Ozualdo Candeias: alienação e conflito à margem

No filme *A Margem* de Ozualdo Candeias, diferentemente do conto, os personagens assumem trajetórias particulares, se separando e produzindo perspectivas dramáticas variadas. Será analisada a trajetória da personagem interpretada por Lucy Rangel, que possui um destino que permite aproximações com a passagem apresentada do conto de João Antônio.

Figura 1: Lucy Rangel caracterizada como prostituta



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

A personagem de Lucy Rangel, até a metade da trama, trabalha como copeira na cidade. Um dia, indo para o trabalho, para em frente a uma vitrine de loja e se demora um tempo olhando os produtos. Nesse momento pode-se ver que uma senhora a observa. A personagem então segue para o trabalho, onde sofre um assédio grave, com a sugestão de que seu patrão a teria estuprado. E, no mesmo dia, enquanto volta para casa, a senhora que a estava observando na loja a aborda para oferecer um emprego. Logo na sequência vemos a personagem ir embora com suas malas da região da várzea.

Figura 2: A cafetina recebendo o pagamento



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

Em sequência posterior, a personagem é vista já atuando como prostituta, momento no qual é possível reconhecer que a mulher que a havia abordado na rua é cafetina do prostíbulo no qual ela agora trabalha. Na imagem acima, é possível ver o momento em que a cafetina cobra da personagem de Lucy Rangel um valor, possivelmente a parte da sua comissão por empregar a personagem. Percebe-se, nesse gesto, a expropriação do trabalho da prostituta e seu vínculo de dependência com a proprietária do estabelecimento. Além disso, 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 3 e 4: O quarto da prostituta



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

Um aspecto importante da composição da cena está na cenografia do quarto da personagem, principalmente nas imagens que se encontram coladas na parede. São retratos de três figuras importantes que compõe um mosaico de referências para melhor compreender a personagem. Tanto na primeira quanto na segunda imagem é possível ver fotos do ator Amácio Mazzaroppi, que ficou famoso interpretando a figura típica do “caipira” no cinema em comédias nacionais da época. Seus filmes possuem normalmente um tom otimista, que mostra a superação das dificuldades que o migrante do interior do estado de São Paulo passa ao vir para a capital. Podemos tomar o filme *Candinho*, de 1954, como exemplo disso. Nesse filme, Mazzaroppi interpreta um personagem que se muda para São Paulo na tentativa de descobrir quem são seus verdadeiros pais. Apesar das dificuldades enfrentadas e do retrato negativo que o filme faz da experiência metropolitana, todos os conflitos são encaminhados para um final em que os problemas são facilmente solucionados: Candinho descobre ser filho de uma rica família e herdeiro de uma grande fortuna. A descrição do enredo do filme serve para melhor compreender a função que Mazzaroppi exercia no imaginário da época, podendo ser compreendido como um exemplo de superação e de sucesso na empreitada de migrante. Segundo Marcos Napolitano, o filme *Candinho* “idealizava a vida rural [...] e tentava construir uma referência moral para um mundo de

rápidas transformações” (2018, p. 18), demonstrando assim as qualidades do indivíduo migrante e as condições favoráveis de sucesso na busca da felicidade.

No caso da personagem de Lucy Rangel, a trajetória da várzea do rio, espaço tomado pela natureza, para um prostíbulo citadino pode ser compreendida de maneira simbólica como o processo de migração do campo para a cidade. A promessa de sucesso, enunciada pela figura da cafetina, é desmentida no decorrer da trama. O percurso da personagem de Lucy Rangel, assim, possui um fim diverso daquele de Candinho, sendo que a imagem ao fundo da cena tem a função de explicitar essa contradição. Ou seja, se no filme de Mazzaroppi o caipira triunfa pelas suas qualidades morais, no filme de Candeias esse personagem migrante é engolido pela violência presente na vida da cidade grande.

Outra referência, presente na primeira imagem, é de Roberto Carlos, ícone musical da chamada Jovem Guarda – grupo geracional 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 também 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 (2018, p. 56).

A última figura, presente na segunda imagem, é de uma mulher loira atraente. Não foi possível identificar com certeza quem é essa figura, mas é importante destacar que no grupo de Jovem Guarda era muito comum a presença de mulheres loiras, que se tornaram ícones de beleza da época (por exemplo Wanderléa, Vanusa, Silvinha e Rosemary). Importante ainda destacar o cabelo loiro platinado da personagem de Lucy Rangel, que remete aos cabelos loiros da fotografia que aparece em seu quarto. Esse traço comum aponta para o fato de que as imagens colocadas na parede do quarto são imagens que remetem ao desejo da personagem: o ideal de beleza na mulher loira, o ideal de companheiro na figura de Roberto Carlos, o ideal de destino na superação das dificuldades e no enriquecimento na figura de Mazzaroppi. Através da indústria cultural do cinema, da música e da TV essas imagens passam a circular e produzir na personagem um horizonte de expectativa a ser almejado.

Figura 5: Espelhamento das duas prostitutas



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

A personagem, no entanto, será morta por outra mulher que trabalha no prostíbulo em decorrência de uma disputa por um dos clientes que frequentava o espaço. A prostituta que irá enfrentar a personagem de Lucy Rangel também é loira, e é possível identificar uma semelhança muito grande entre as personagens. Esse elemento permite compreender que aqueles ideais produzidos por uma industrial cultural são compartilhados, e que ambas buscam emular a beleza que encontram nos meios de comunicação de massa. Na imagem acima, é produzido um efeito de imagem espelhada no conflito entre as personagens: a homologia da aparência aponta para o fato de que essas personagens são iguais, ocupam o mesmo espaço social e a rixa de uma com a outra se converte também em processo de autodestruição. Por outro lado, 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, denota para o apagamento de qualquer traço de solidariedade entre indivíduos que ocupam a mesma função social. Além disso, a revolta da prostituta não se volta para cafetina, mas contra uma companheira de trabalho. Assim, o filme demonstra um ambiente de competição acirrada, o qual é orientado por ideais produzidos pela cultura de massa que alienam as personagens do reconhecimento da sua condição irmanada no processo de expropriação do trabalho.

Considerações finais

Em ambos os casos, é a luta entre personagens de mesma origem social que leva a um acirramento da condição de marginalidade. No caso do conto, o que se apresenta é um impasse para o destino dos personagens, que passa a ser incerto. No caso do filme, é assumida a dimensão de desfecho negativo desse conflito, que resulta na morte da personagem. Como pontua Sidney

Chalhoub, refletindo sobre a condição do trabalhador urbano do Rio de Janeiro do princípio do século XX:

Viver competitivamente significa perceber a si mesmo como um ser basicamente solitário que se constitui no principal agente ou construtor de seu próprio “destino”. Viver competitivamente significa também interpretar sucessos e fracassos como resultados principalmente de potencialidades e realizações individuais, diluindo assim, de forma dramática, a consciência que esses homens necessitavam ter do fato de que pertenciam a uma mesma classe social (2012, p. 156).

Apesar da investigação de Chalhoub se referir a outro contexto histórico, suas considerações são pertinentes para refletir sobre as relações de competição que se estabelecem entre indivíduos marginalizados socialmente nas obras estudadas. Nesse sentido, destaca-se o incremento do pensamento individualista, propiciado pela condição de miséria e pela necessidade de disputar pelas condições de sobrevivência – processo que não se restringe apenas às camadas populares, mas que se insere em um arco mais amplo de transformações da história contemporânea.

É importante destacar a leitura que as duas obras fazem do imaginário da sabedoria popular, associado à capacidade dos indivíduos de origem simples em se beneficiarem de um conhecimento ancestral para superarem situações de conflito vividas em experiências metropolitanas modernas. A visão otimista pode ser tomada de exemplo do caso do filme *Candinho* de Mazzaroppi, como apresentado na análise do filme de Candeias. Assim, tanto em “Malagueta, Perus e Bacanaço” quanto em *A Margem*, esta sabedoria popular não apresenta condições suficientes para propiciar a sobrevivência dos personagens.

No conto de João Antônio, a oralidade denota a presença desse 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. Por outro lado, o conto produz a ideia de uma insuficiência na possibilidade de superação baseada na experiência social dos oprimidos, visto esta já estar marcada por um espírito de solidariedade que é seletiva. Ou seja, no conto de João Antônio os personagens são solidários e trabalham coletivamente apenas com aqueles que fazem parte do seu grupo, não tendo escrúpulos para se voltarem contra outros indivíduos em condição de marginalização social. No caso, é sintomático que o personagem que derrota os três protagonistas é ele mesmo um malandro, que para sobreviver precisa provocar o prejuízo a outros

indivíduos na mesma ocupação que ele. Destaque, também, para a atuação da polícia nesse campo, a qual propicia o aprofundamento da condição de miséria dos personagens e o acirramento da disputa pela sobrevivência.

Já no filme de Ozualdo Candeias, foi demonstrada uma realidade já atravessada 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 enfeitadas, inclusive as relações de cada indivíduos 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 (1985, p. 35).

Associando esta ideia ao filme, compreende-se que a relação entre as prostitutas é mistificada pela miragem do consumo que marca seu horizonte de expectativas. A prostituta que assassina a personagem de Lucy Rangel não vê nela outra mulher explorada, mas sim a perda do dinheiro e a ameaça ao sonho de felicidade. Na própria autoimagem que produzem, 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 pelas migalhas que o consumo pode proporcionar. Aquela sabedoria popular presente no conto não tem expressão significativa no filme, e a própria consciência dos personagens sobre os processos sociais nos quais estão inseridos está atrofiada pela presença da cultura de massa.

Importante destacar que o filme também faz menção à intervenção policial, particularmente na passagem envolvendo o personagem de Mario Benvenuti. Ali também se vê a prisão arbitrária de um indivíduo em condição de marginalidade social, o qual, logo após ser solto, morre em condições misteriosas e não completamente explicadas pela narrativa do filme. Assim, a questão policial tem também sua participação na construção da trama do filme, porém sua aparição é mais pontual. O filme enfatiza a dispersão dos personagens, propiciada por uma prática de perseguição das classes populares e pelo aumento da miséria nos anos que separam o conto do filme. O diagnóstico que é possível destacar da narrativa de Candeias, portanto, é mais agudo, apontando para o aprofundamento de questões já apresentadas anos antes pelo conto de João Antônio.

Em ambos os casos, é a condição do indivíduo desconectado de uma coletividade que ameaça a sobrevivência dos personagens. Ambos se opõem à mensagem otimista de *Candinho*, filme de Mazaroppi, porém de maneiras diferentes. E ambos produzem uma leitura da realidade a partir de seu aspecto negativo, enunciando os pontos de conflito e os antagonismos sociais presentes na experiência social. Realizam isso através de uma formalização consciente desse processo, utilizando-se dos recursos próprios a cada uma das linguagens para narrar a trajetória de personagens marginalizados. No conto, vemos como o vocabulário do narrador e seu processo de distanciamento da perspectiva dos personagens é fundamental para uma avaliação crítica do conto. No caso do filme, a falta de nome dos personagens e sua configuração lacunar produzida pelos poucos diálogos leva a um esforço de deciframento da imagem, como no procedimento de investigação da cenografia, das roupas e dos gestos da personagem de Lucy Rangel. O filme, assim, formaliza o anulamento psíquico das personagens.

Em ambos os casos, 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. Assim, conto e filme não apenas apresentam a realidade, mas também pretendem nela intervir.

Filmografia

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

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

Referências bibliográficas

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

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

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** (trad. Sérgio Góes de Souza). Rio de Janeiro/RJ: Jorge Zahar, 2015.

CANDIDO, Antônio. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro/RJ: Ouro sobre Azul, 2015.

_____. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro/RJ: Ouro sobre Azul, 2014.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque**. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2012.

CHARTIER, Roger. “A história hoje: dúvidas, desafios, propostas.”. *Revista Estudos Históricos*, v. 7, n. 13, 1994.

MACHADO JR., Rubens. “Uma São Paulo de revestres: sobre a cosmologia varziana de Candeias”. **Revista Significação**, nº 28, p. 111-131, 2007.

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

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

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

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.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo/SP: Companhia das Letras, 2003, 2ª edição revista e ampliada.

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

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