

“O RESTO É SILÊNCIO”: O HOMEM E A MORTE EM *A MARGEM* (1967), DE OZUALDO CANDEIAS

Nayhd Barros de Souza¹

Quatro pessoas vivem à margem, vagando pelas beiras do Tietê. Eles encontram os mistérios do amor e da morte. Entre afetos, encontros, desencontros, perdas, esses sujeitos reconfiguram suas experiências, singularizando suas existências, em uma travessia.

Trata-se, em certa medida, do argumento principal da obra *A Margem*, filme de Ozualdo Candeias, diretor de vasta filmografia.

Entre suas principais obras estão, além da já mencionada: *Meu nome é Tonho* (1969), *O Acordo* (Episódio da *Trilogia do Terror*, de José Mojica Marins, filmada por Candeias, de 1968), *Zézero* (1974), *O Candinho* (1976), *A Herança* (1971), *A Caçada Sangrenta* (1974), *Manelão* ou *O Caçador de Orelhas* (1982), *A Opção* ou *As rosas da estrada* (1981), dentre outros.²

Pretende-se, assim, investigar como o universo desse filme, a partir de algumas questões fundamentais: Como as imagens da morte constituem-se dentro da narrativa fílmica? Que diálogos podem ser estabelecidos entre elas e outras referências sobre o tema dentro da filmografia de Candeias e de outros diretores? De que maneira esse filme estabelece um diálogo com o horizonte cultural de sua época?

Assim, o trabalho encontra-se dividido em três momentos específicos que compõem a análise. O primeiro pretende situar *A Margem* nas teias cinematográficas da história do tema da morte no cinema, apontando possíveis diálogos e conexões com outras obras, do Candeias e de outros diretores. O segundo concentra-se nas suas particularidades e na construção narrativa do tema, acompanhando mais de perto a narrativa dos filmes. E o terceiro analisa de que forma essas imagens da morte constituem um ponto de vista historiográfico, dentro do filme, elaborando uma estética específica, intimamente ligada há seu tempo e espaço, a partir do cinema.

Mortes possíveis: um olhar comparativo

O tema da morte aparece nos filmes de Candeias com bastante frequência, às vezes de forma intensa e como cerne do argumento narrativo, como em *A Margem* e em outros filmes como implicação ou elemento indireto que acrescenta à história contada, como nos seus faroestes à brasileira.

¹ Mestranda em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro PUC-Rio e bolsista CAPES.

²In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002

Em *Meu nome é Tonho*, filme de 1969, realizado em preto e branco, o tema da morte é também constitutivo, porém em um sentido diferente do universo simbólico, presente em *A Margem*. No último, a morte é um elemento que movimenta a constituição de referências subjetivas, de percepção de singularidades para os personagens, que por ela são espreitadas. Em *Meu Nome é Tonho*, faroeste à brasileira rodado com reinvenções de estilo, mas também com temas recorrentes no gênero, a morte é introduzida como causa e efeito de um mundo violento e reverbera sob a forma de vingança. Mortes são então comuns e compreensíveis dentro de um mundo que lhes autoriza e lhes objetiva, como parte de uma guerra particular.

Em *Zézero* (1974), por sua vez, a morte aparece apenas no final da narrativa, de modo um pouco mais indireto, como motivo para condenar moralmente as atitudes do personagem principal, vítima também de uma violência, já que à procura de melhores condições de vida e oportunidades, deixou-se viver com uma ilusão de melhoria de vida, quando na verdade realizava uma forma de trabalho praticamente escravo na grande metrópole. Ao passo, que a sorte lhe alcança e ganha na loteria, é recebido em sua antiga cidade pequena com a notícia da morte de sua família. Há o contraponto entre o homem que agora é rico e que também deixou sua família morrer sem se dar conta do que representaria esse abandono. Agora, ele se questiona como poderá ser útil o dinheiro obtido.

Dentro das novas condições, a morte da família, morte percebida e sentida, uma vez que é do outro amado, condena moralmente o personagem e o leva ao desespero. É possível perceber, a partir disso, que a morte aqui aparece como elemento de conclusão da narrativa, apontando para a dor da perda dos seres amados e para a culpa de estar vivo evidenciada nesse processo, e que nos remete em certa medida às reflexões de Freud sobre os processos de luto e sobre a melancolia, que apontam o luto como perda do ente amado, envolvida também em uma dimensão relutante de culpa.

O interesse de Candeias por esse tema envolvia-se também na diversidade de seus interesses de realização. Ao adaptar a tragédia “Hamlet” para o cinema com o título *A Herança*, Candeias transforma a narrativa de Shakespeare em uma trama situada no interior do país, no Centro-Sul brasileiro, em meados do século XX, reinventando as mortes de Hamlet e Ofélia, dentro de uma filmagem inovadora. Em *Manelão ou Caçador de Orelhas* a morte violenta impera como em *Meu Nome é Tonho* e a figura do matador de aluguel é levada ao protagonismo do filme. Contudo, todas as mortes que se constituem na diegese fílmica partilham entre si um sentimento de objetividade, e assumem uma lógica própria, a partir do universo que lhes possibilita a lógica de um mundo em combate, de uma espécie de caçada. Em *A Margem* essa lógica é invertida, em um mundo onde o onírico existe como um possível da vida e também da morte, nas beiras dos rios e dos afetos.

É interessante pensar também a relação desse filme e da forma como lida com a morte com outras abordagens do tema no trabalho de diretores contemporâneos a Candeias. Tomando como exemplo o

trabalho de José Mojica Marins, percebemos que o tema da morte era recorrente na grande maioria de suas obras, o que os clássicos *À meia-noite levarei sua alma* (1963-64) e *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1965-66) evidenciam facilmente. A morte representada nesses filmes tem representações diversas, que juntas tornam o todo mais complexo, porém podemos destacar uma predominância tanto de uma morte violenta e assombrada, quanto de certo misticismo intensificado pelo experimentalismo de Mojica, especialmente no segundo filme citado. Em *Candeias de A Margem*, esse experimentalismo e esse misticismo levam, sobretudo, a uma dimensão mais filosófica, numa abordagem que se conecta com os dilemas da existência humana, e mais especificamente, da relação desse homem com o espaço que habita, que se move.

É possível pensar também numa relação intertextual com outros filmes, no sentido de um diálogo proposto, não necessariamente abordado de forma consciente pelo diretor, mas que participa de um horizonte cultural comum, e se refere a uma questão de interesse amplo, de um repertório sobre o tema da morte.

Se pudéssemos aproximá-lo, guardando as diferenças evidentes de estrutura, proposta e sentidos, de outro filme emblemático a lidar com o tema da morte, é possível apontar sua proximidade com *O Sétimo Selo* (1956), de Ingmar Bergman, que também traduz a morte, e a relação do homem com ela como alegorias, utilizando-se de uma personificação da morte, que materializada sob a forma humana deseja levar consigo os homens, pois a hora da morte já havia chegado, num mundo atormentado por sofrimentos, misérias e guerras. Desse modo, a morte lança-se, à convite, em uma partida de xadrez para concretizar seu intento, e tem a certeza de sua vitória, já que é impossível fugir da morte. Em *A Margem*, essa relação da morte como alegoria também existe, inclusive pelo recurso da personificação da morte como a mulher misteriosa que espreita as personagens. Assim, ela também se revela e manifesta seu intento.

A Margem: a morte e o espanto

Uma barca chega às margens do rio Tietê, guiada por uma mulher misteriosa e austera, enquanto ouvimos uma música de suspense ao fundo. É uma mulher de cabelos pretos e de ar imperioso. Ela fita fixamente os quatro personagens principais da narrativa, com olhos agudos, sempre às margens. Todos estão surpresos e curiosos pela figura. Ela parece dizer-lhes algo que não conseguem à princípio decifrar. Mas sua figura é extremamente fascinante.

A mulher comanda sozinha a barca e sob olhares inquietos e close-up, permite que as personagens se apresentem, abandonando lhes a sua sorte, já prevista. Não vemos mais a mulher frequentemente nas sequências seguintes, com exceção de alguns momentos chaves, porém mesmo sem manifestar-se, ela parece onipresente em toda a estrutura fílmica.

O crítico Antônio Moniz Vianna escreveu, após o lançamento do filme, em uma das primeiras e mais relevantes críticas sobre *A Margem*, que era possível identificar, em um processo interpretativo, as figuras da mulher e da barca a uma espécie de paráfrase mitológica no filme, com a referência a barca de Aqueronte. Sobre isso, ele disse: “A barca volta para recolher os mortos: os quatro marginais, tomando-a, se libertam ou apenas se evadem”.³

Essa construção interpretativa é coerente, uma vez que a figura da mulher e da barca aparecem tanto no início do filme, em direção aos seus escolhidos, quanto ao final, quando retorna e leva consigo as personagens, após quatro mortes trágicas.

O elemento da barca, em *A Margem* atribui uma grande carga onírica à construção fílmica e possibilita reflexões interessantes. Quais as possibilidades, no que diz à experiência de vida, esses personagens carregam consigo para que a morte esteja por eles tão interessada? Quais serão suas atitudes, dos personagens, diante da morte que lhes espreita?

É preciso inicialmente refletir sobre as potencialidades de significação que o elemento da barca trás consigo. Ao retomar a tradição visual e iconográfica da morte é possível resgatar, em uma perspectiva histórica e com o auxílio das análises de Phillippe Ariès, referências sobre a simbologia que envolve a chegada da morte e seus avisos.⁴

Segundo Ariès, era comum em um mundo medieval, dentro da atitude da morte domada, com as respectivas modificações que os séculos seguintes lhe possibilitaram, que a morte estivesse envolvida por sinais. Geralmente, esses avisos tinham caráter natural, fisiológico e, sobretudo, partiam da percepção do próprio sujeito de que a morte lhe chegaria em breve. Aos poucos, esses sinais passaram a assumir conotações mais simbólicas e suas representações visuais foram se diversificando. Em *A Margem* as referências provém, contudo, de muitos anos, se nos atermos somente ao mito de Aqueronte e a barca do início do filme. Mas é possível também citar, já em outros momentos e como parte da tradição inclusive de uma iconografia da morte, de referências a cadáveres decompostos e de danças que sinalizam a presença da morte.

Em *A Margem*, obra parte desse universo de arranjos ficcionais do mundo, a barca é o principal sinal da morte anunciada, metáfora da morte como passagem, como travessia para as personagens, dentro do universo de opressões, mendicâncias e misérias em que viviam, excluídos dos arranjos da metrópole e relegados às beiras da vida.

É importante ressaltar também que a própria miséria que os personagens viviam trazia consigo o

³ VIANNA, Antonio Moniz. *A Margem*. In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. P. 98.

⁴In: ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Tradução: Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

fardo da existência e o da exclusão. Esse fato também pode ser tomado dentro da estrutura do filme, como um sinal da falta de opções dos personagens e de seu fim provável. Além do mais, outros sinais são evidentes. Dentro do universo fílmico há a presença de cadáveres, covas e, de modo peculiar, um cortejo nupcial que mais se assemelha, por sua estrutura e pelo comportamento das personagens, a um cortejo fúnebre. Ele antecede, inclusive, a morte de todos os personagens.

Assim, é possível dizer que a morte em *A Margem* é anunciada, é sinalizada desde o início da diegese. Uma morte anunciada, contudo também singularizada. Nesse ponto, suas particularidades fazem do filme uma narrativa inovadora, ao fundir o mágico e o realismo, num processo de reinvenção da linguagem, ainda que recorra também a alguns elementos já convencionalizados, o faz sem perder sua força de inovação. Essa morte é, então, uma alegoria, que conecta a vida no limite às potencialidades de uma morte idealizada.

Essa morte anunciada funda-se, sobretudo, na representação da vida das personagens, ela surge como uma resposta as suas buscas, como a última de suas viagens e deambulações.

Para compreender mais dos modos de representação da morte no universo fílmico de *A Margem*, precisamos acompanhar a narrativa do filme e seguir as quatro personagens a vagar pelo espaço e buscar incessantemente algo pelas margens da vida.

Dentro do quadro de análise, nosso olhar irar se deter sobre um único personagem, o homem de terno. Ele e a mulher representada por Valéria Vidal (nesse filme, os nomes dos personagens não são mencionados) deambulam pelos entornos do rio e nos apresentam os espaços de exclusão e os corpos excluídos pelos mecanismos específicos do mundo urbano e da grande metrópole, situada do outro lado do Rio. Essas personagens concentram-se, sobretudo, nas margens, em encontros e desencontros amorosos, em afetos que se expressam através do olhar e, às vezes do toque. Após vagarem pelos espaços mais distintos, o homem anda sempre atormentado pela angústia, sempre solitário, ainda que acompanhado da mulher imperiosa e autônoma que aplica pequenos golpes em caminhoneiros. Ambos seguem em busca de algo que não irá se concretizar em sua existência física.

Nas sequências seguintes, após ver a mulher com o vestido branco a sua espera, envolve-se em um profundo desespero, e sob os olhares da mulher misteriosa da barca, que fita o personagem à espreita desse momento, ele tira o terno e corre desesperadamente. Ouvimos então um grito atordoante do homem louco (outro dos quatro personagens principais) e, na sequência, vemos o corpo do homem de terno caído sobre o chão, sob sorrisos da mulher misteriosa do início da trama. Um detalhe importante precisa ser evidenciado, o único sorriso que podemos vislumbrar no rosto desse personagem acontece no momento de sua morte, antes de partir nessa corrida intensa e misteriosa.

Esse personagem pode ser interpretado à luz do conceito de melancolia. Freud pensou o melancólico

como aquele afetado por uma perda desconhecida, que ele mesmo não consegue acessar ou compreender, mas faz com que se veja sempre numa espécie de luto correspondente. Em Benjamin, a ideia de melancolia aparece dissolvida em grande parte de sua obra. E podemos entendê-la, sobretudo como fruto de uma grande incerteza diante dos regimes de racionalidade iluministas e progressistas, aos quais o homem havia se lançado, e que torna sua existência envolta em uma angústia profunda em relação ao tempo, que o impede de sentir-se totalmente parte do passado ou do futuro. Benjamin interessou-se, profundamente, por figuras melancólicas, tais como Baudelaire. No filme de Candeias, o homem de terno é também um homem melancólico, materializando tanto referências de Freud quanto de Benjamin. Ele é o homem que contempla o tempo, a partir de certo desencanto, onde as certezas não se sustentam mais. Existe, nele, algo como a necessidade de escapar a qualquer enquadramento que lhe possa fixar em um tempo e em um lugar de modo definitivo. Seu vagar incessante é um lamento, é uma fuga, é uma busca por algo que parece ter perdido há muito tempo e que lhe despedaçou. Por que não a esperança?⁵

No momento da morte, a personagem parece reencontrar esse algo ou mesmo reestabelecer alguma conexão perdida, que o liberta de seu desencantamento com o mundo. Há morte anunciada instala-se, então, no horizonte da liberdade. Não é o amor que redime esse personagem. Mas sim a partida. Por mais que ele ame ou viva o erotismo nas primeiras sequências do filme, não é o amor que lhe permite acessar esse horizonte novo de liberdade.

Considerações Finais

A partir disso, acredito ser possível defender a existência de um ponto de vista historiográfico elaborado pelo filme, tendo em vista as imagens da morte que ele constrói e a relação dessas imagens com as sensibilidades do tempo a que se conecta a obra, de modo muito singular.

A morte, nas suas facetas mais diversas, em *A Margem* permite que reencontremos o espaço da metrópole e sua presença esmagadora. Por mais que as personagens vivam no limite do espaço urbano, é a metrópole que possibilita a existência desses espaços de limite. A vida periférica assume outras potências possíveis, estratégias criadoras e legítimas próprias de um lugar que constrói seus próprios códigos de existência, mas que só tem forma a partir de uma relação dialética com a metrópole e com tudo que nela subsiste ou não é tomado como parte, como pertencimento. Aquilo que é excluído da partilha comum, para fazer referência ao conceito de partilha do sensível de Rancière, é a margem.⁶

Assim, fora do universo da metrópole, mas só possível porque integra seus entulhos, porque constitui seu outro, a margem torna-se um espaço dos possíveis, onde os homens e as mulheres criam suas estratégias

⁵ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *Mágia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

⁶ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005

na procura de uma vida autêntica, na busca de uma liberdade possível nesse espaço que é o limite da própria vida burguesa, como a construímos, e na busca de um amor próximo ao ideal. Segundo o ponto de vista do filme, todas essas buscas são impossíveis na metrópole, no espaço urbano, marcado pelas relações de impessoalidade, por uma inautenticidade absoluta. É preciso misturar-se ao lixo, viver no limite, integrar o que é excluído para chegar mais próximo de uma espécie de auto iluminação.

As imagens da morte nos permitem concluir que a própria margem, ainda que livre de um modo de viver próprio ao mundo dos grandes centros urbanos, ainda é habitada pelos dejetos do próprio ser humano. Nessa busca por uma espécie de autenticidade, a margem é o limite, a travessia. Os personagens frutos da exclusão carregam-na em seus corpos. Também frutos da dor, da miséria vivem em um espaço de purgatório, de lugar *entre*, de lugar limite entre o inferno e o paraíso.

A morte aqui assume o lugar da redenção alegórica, do encontro dos personagens com a liberdade de um paraíso imaginário, com o amor tão esperado que agora pode ganhar forma fora da cidade e do limite, fora do tempo, numa alegoria de um paraíso inesperado.

As imagens da morte constituem aqui a materialização da crítica ao ideário progressista dentro da narrativa do filme e também são fruto de reflexões sobre os próprios limites do homem, da recusa da vida objetificada e impessoal imposta por um mundo progressista. Em *A Margem*, é a morte que permite ao homem atravessar e sobrepor-se a esses limites.

Referências Bibliográficas

ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Tradução: Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

_____. *O Homem diante da morte*. Tradução: Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: *Mágia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010. 192p.

_____. Luto e Melancolia. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira*. Volume XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996. P. 245-265.

GARDINIER, Ruy. “O Acordo”. In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p.54.

MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Tradução: Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Org.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005

Filme

A MARGEM. Direção e roteiro: *Ozualdo Candeias*. Brasil, 1967. Ficção, 1967, 35 mm, P&B, 96 min.