

OS REGISTROS AUDIOVISUAIS DE OZUALDO CANDEIAS E AS MEMÓRIAS DO CINEMA DA BOCA EM SANTA EFIGÊNIA

HERTA FRANCO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, SÃO PAULO, BRASIL.
Historiadora pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da
Universidade de São Paulo (USP) e doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da mesma instituição (FAU-USP).
E-mail: hfnajm@uol.com.br

DOI
<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v14i27p187-216>

RECEBIDO
27/02/2018
APROVADO
15/04/2019

OS REGISTROS AUDIOVISUAIS DE OZUALDO CANDEIAS E AS MEMÓRIAS DO CINEMA DA BOCA EM SANTA EFIGÊNIA

HERTA FRANCO

RESUMO

Neste artigo, propomos uma análise da produção do fotógrafo e diretor de cinema Ozualdo Candeias sobre a Rua do Triunfo, no centro de São Paulo, onde estava situado o chamado “Cinema da Boca do Lixo”, entre os anos 1960 e 1980. As obras registram a paisagem e os profissionais engajados na atividade cinematográfica exercida em dezenas de empresas dedicadas à produção, distribuição, locação e exibição de filmes, atraídas para os arredores das estações ferroviárias e rodoviária. As imagens analisadas foram feitas entre os anos 1960 e 2000, período marcado pela refuncionalização do Centro, que incluiu a patrimonialização da região e a formação de um novo polo cultural para a cidade. Assim, além de serem fonte para a história do cinema paulistano, esses registros contribuem para os estudos sobre a história de São Paulo e sobre cultura visual, elucidando aspectos fundamentais para a compreensão das dinâmicas espaciais e sociais existentes na região. Revelam, ainda, uma perspectiva sobre as relações de trabalho ocultada pela narrativa dominante, que estigmatiza a área em razão dos problemas sociais existentes. A partir desses registros, pretende-se identificar elementos recorrentes na construção das memórias do “Cinema da Boca”, uma vez que as obras de Candeias foram frequentemente resgatadas em audiovisuais dedicados ao tema.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema da Boca do Lixo. Fotografia. Paisagem urbana.

OZUALDO CANDEIAS'S AUDIOVISUAL RECORDS AND THE CONSTRUCTION OF THE MEMORIES OF THE "CINEMA DA BOCA" IN THE SANTA EFIGÊNIA DISTRICT

HERTA FRANCO

ABSTRACT

In this article, we propose an analysis of the production of the photographer and film director Ozualdo Candeias about the Triunfo street in the center of São Paulo, where the so-called "Cinema da Boca do Lixo" was located between the 1960s and the 1980s. The work records the landscape and the professionals engaged in the cinematographic activity of dozens of companies dedicated to the production, distribution, rental and exhibition of films, activity which was developed around bus and railway stations. The photographs analyzed were taken between 1960 and 2000, a period marked by the patrimonialization process of the inner city including the listing and a proper appreciation of the historical buildings of the region as well as the formation of a new cultural pole for the city. Also, in addition of being a source for the history of the cinema industry of São Paulo, these records contribute to the study of the urban history of the city and visual culture, elucidating fundamental aspects to understand the existing spatial and social dynamics of the region, revealing a perspective hidden by the dominant narrative which emphasizes the stigmatization of the area, marked by social problems. It is also intended, from these records, to identify recurrent elements in the construction of the memories of "Cinema da Boca", since the works of Candeias have often been rescued in audiovisuals dedicated to the theme.

KEYWORDS

Boca do Lixo cinema. Photography. Urban landscape.

1 UMA APROXIMAÇÃO

A relevância para o cinema nacional do cinema produzido no bairro de Santa Efigênia, entre os anos 1960 e 1980, pode ser considerada um consenso. Dezenas de livros dedicados exclusivamente ao tema, somados aos capítulos de obras de referência sobre a história do cinema brasileiro, evidenciam seu legado, assim como as controvérsias criadas em torno da diversidade de gêneros produzidos, sua periodização e definições. A esta produção bibliográfica profícua somam-se documentários, em sua maioria feitos a posteriori, que se dedicaram a registrar as memórias da “Boca do Cinema”. Contudo, muitos recortes, temas e abordagens pertinentes ao tema ainda podem ser explorados.

Nesse sentido, a obra de Ozualdo Candeias se destaca pois, sendo ele cineasta, fotógrafo e um dos personagens referenciais na produção cinematográfica da Rua do Triunfo, foi também o primeiro a reconhecer a importância documental das experiências vivenciadas naquele espaço, dadas as relações de trabalho e as diversas formas de sociabilidade ali encontradas. Por meio de fotos e curtas-metragens, Candeias foi precursor na construção das memórias da “Boca”, tornando-se referência obrigatória para os que o sucederam.

Assim, interessa-nos aqui compreender como Candeias operou tal construção, quais foram seus propósitos e estratégias, e como seus registros

foram incorporados, posteriormente, nas obras produzidas após o declínio e desaparecimento da “Boca” como polo cinematográfico.

Considerando que diversos imóveis na Rua do Triunfo estão em processo de tombamento e que a rua está inserida na área envoltória da Pinacoteca do Estado e das Estações da Luz e Sorocabana, parece pertinente discutir esses registros audiovisuais e as memórias dessa região no âmbito do patrimônio cultural e da história da cidade de São Paulo. Mesmo considerando que o alcance da preservação proposta pelo processo aberto pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat), em 1986, esteja restrito às edificações (SÃO PAULO, 1986), cabe aqui lembrar a importância dessa rua para a história do cinema no Brasil, tanto do ponto de vista quantitativo (dada a produção massiva de filmes que eram distribuídos por todo o país) quanto qualitativo, quando observamos o modo de produção “artesanal”, independente e fora dos grandes estúdios como esses filmes foram feitos.

Assim, o sentido desta reflexão é atentar para a estreita relação da indústria e do mercado cultural com o espaço urbano em São Paulo, observando que a indústria, particularmente a do cinema, induziu a concentração de atividades correlatas em uma determinada região da cidade em função da proximidade dos equipamentos urbanos de mobilidade.

Cabe ainda ressaltar a importância da produção da indústria cultural (incluindo o “Cinema da Boca”) como manifestação de valores e hábitos, e como construção das identidades de uma sociedade. Logo, faz-se pertinente repensar os conceitos e as práticas patrimonialistas, como aponta Nestor Canclini, sugerindo que:

em verdade o rádio, a TV, o cinema, o vídeo, o disco se tornaram recursos-chave da cultura, além das comunidades locais que a criaram. Por isso eles se tornaram parte de nosso patrimônio de uma maneira distinta das pirâmides, dos centros históricos e do artesanato, mas que são tão significativos quanto os bens tradicionais, sobretudo se considerarmos o papel importante de recursos como a música, o cinema e a TV na consagração, socialização e renovação de certos comportamentos (CANCLINI, 1994, p. 95).

Por isso, estudar a produção de Candeias sobre a Rua do Triunfo e o modo como as imagens foram, posteriormente, reutilizadas apresenta-se como um caminho possível para compreender e reconhecer a importância desse polo cinematográfico, bem como as condições de produção da cultura visual entre os anos 1960 e 1980 (MONTEIRO, 2013).

Por outro lado, deve-se considerar ainda que o recorte temporal abordado por Candeias envolve o final dos anos 1960 e os anos 2000, e coincide com as diversas tentativas de refuncionalização do Centro, com o processo de patrimonialização da região e com os primeiros passos para a consolidação do polo cultural da Luz, o que faz de sua obra uma fonte iconográfica fundamental também para os estudos a respeito da cidade de São Paulo – aspecto pouco explorado na bibliografia produzida sobre seu trabalho, cuja perspectiva tem sido centrada na história do cinema brasileiro. Trata-se, então, de uma reflexão interdisciplinar, entendida aqui como a possibilidade de identificar aspectos, questões e problemas entre as ciências humanas, propondo novas perspectivas para a análise da realidade social (SALGUEIRO, 2016).

2 CANDEIAS

O propósito de inventariar a cultura brasileira, produzindo registros que abarcassem também a experiência de sujeitos sociais invisíveis, norteou o percurso de Candeias, tanto nos trabalhos ficcionais quanto nos documentários. Em sua obra, como aponta Angela Teles (2012), ele evidenciou as articulações possíveis entre o mundo rural e o urbano, permitindo-lhe um posicionamento político e estético em torno do cinema e da realidade brasileira, em um contexto marcado por intenso movimento migratório, pela rápida industrialização e pela metropolização, tendo São Paulo como cenário. Tal engajamento com a realidade local vem de seu percurso pessoal. Antes do cinema, Candeias se dedicou a diversas atividades sem formação técnica/acadêmica específica, trabalhando como militar, operário, motorista de táxi e de caminhão – vivências que lhe permitiram conhecer o interior do país e seus problemas. Nessa fase, comprou uma câmera filmadora e fez registros amadores para venda, o que o estimulou no caminho da profissionalização. Esta se deu primeiro no Estúdio Maristela, onde aprendeu sobre a indústria cinematográfica, e depois no Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo (Masp), entre 1955 e 1957, experiência que marcou sua formação profissional.

Criado em 1951, o curso era ministrado por críticos e teóricos de cinema, assim como por técnicos atuantes no mercado, muitos deles provenientes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954) e da Companhia Cinematográfica Maristela (1950-1958). O objetivo do curso era conciliar o conhecimento teórico e o prático, propondo visitas e aulas práticas em estúdios cinematográficos e laboratórios, e também incentivar a realização de filmes pelos alunos. Muito concorrido, o curso exigia conhecimentos prévios sobre arte e cinema, domínios com os quais Candeias demonstrou familiaridade, uma vez que foi “um dos +- [mais ou menos] 300 candidatos e um dos 70 e poucos aprovados e dos 27 que ‘faturaram’ o ‘canudinho’” (CANDEIAS, 2001)

Nessa época, ainda começou a fazer cinejornais, experiência que lhe rendeu conhecimento sobre todas as etapas da produção fílmica, em um contexto de poucos recursos, induzindo-o ao improvisado e à criatividade. Trabalhou também com Primo Carbonari e com a Divulgação Cinematográfica Bandeirantes, que realizava o cinejornal *O Bandeirante na Tela*, entre 1949 e 1956 (TELES, 2012). Foi nesse momento que, trabalhando com as “atualidades”, se familiarizou com a linguagem das reportagens, elemento que se tornou presente em suas obras ficcionais e documentais.

No começo dos anos 1960 atuou em diversas funções, como fotógrafo, montador e produtor, com outros diretores, época em que fez seu primeiro longa de ficção, *A margem* (1967), filme premiado e considerado inaugural do movimento Cinema de Invenção – definição cunhada pelo crítico de cinema Jairo Ferreira. Segundo o autor (FERREIRA, 2012), o Cinema de Invenção ocorreu entre 1967 e 1971, em Santa Efigênia, sendo simultâneo ao cinema independente produzido/pensado no Beco da Fome, no Rio de Janeiro, na Boca do Lixo, em Manaus, e na Boca do Inferno, em Salvador.

O cinema udigrudi, mesmo não tendo uma teoria definida, já tem uma história. Começou em 1967, em SP, na rua do Triunfo, quando um ex-motorista de caminhão, Ozualdo Candeias, deu à luz um filme não identificado de imediato: “A Margem”, que eu ousei considerar “o filme mais deflagrador do cinema brasileiro desde *Limite* (1928), de Mario Pedroso”. Como o filme não era Cinema Novo nem chanchada, passou a ser chamado de Cinema Boca do Lixo, um rótulo ou uma autodenominação que nasceu dos bate-papos entre jovens cineastas que começaram a frequentar o pedaço a partir do ano seguinte: Carlos Reichenbach, João Callegaro, João Batista de Andrade,

João Silvério Trevisan, Sebastião de Souza, José Mojica Marins (sim, o famoso Zé do Caixão), Rogério Sganzerla, Candeias e eu, é claro. O método de produção do Candeias serviu de base. Era o melhor exemplo de como fazer um filme gastando praticamente só o dinheiro do material (negativo, revelação, câmera e nada mais) (FERREIRA, 2012, p. 133).

Já para o crítico Fernão Ramos (1987), entre as expressões “udigrúdi”, “do lixo”, “da boca”, “marginalizado”, “experimental” e “maldito”, Candeias opta por “Cinema Marginal”, por esta definir melhor os propósitos do movimento que, segundo ele, teria ocorrido entre 1968 e 1975.

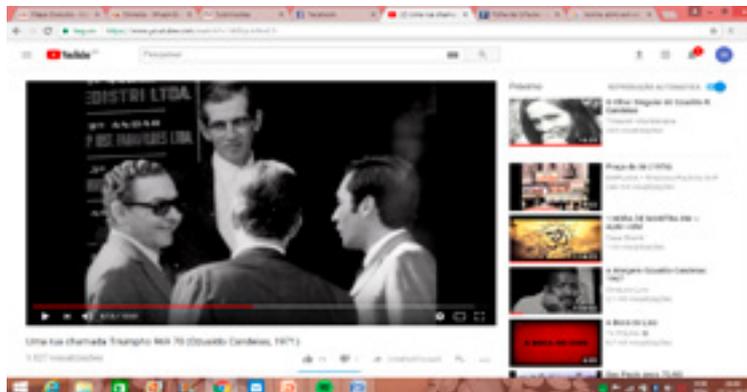
Apesar de haver diferentes abordagens e conceitos para definir o Cinema de Invenção (BERNARDET, 2001), todos ressaltaram que se tratava de um cinema experimental, independente, autoral, fora da narrativa considerada “clássica”, por meio dos quais os cineastas se dedicaram à reflexão sobre a condição periférica do cinema brasileiro e latino-americano, e sobre as possibilidades de criação de uma estética cinematográfica compatível com essa situação. No caso de Candeias, a radicalidade da proposta do filme *A margem* manifesta-se, entre outros elementos, na forma poética e peculiar com que faz da câmera um ator, e também na sua temática, ao mostrar uma população excluída que perambulava às margens do rio Tietê e das vias marginais, apartada do “progresso” propagandeado no discurso dominante. O curta revela as contradições e os limites do projeto modernizador implementado na cidade: projeto periférico e limitado, marcado por um urbanismo rodoviarista, pela verticalização voraz, pela industrialização e pela exclusão social.

Em 1967, Candeias passou a usar uma câmera fotográfica que, a partir de então, se tornou instrumento de estudo para as experimentações que precediam a realização de seus filmes. Começou, então, seu interesse pelo bairro de Santa Efigênia, cujas paisagens e atividades são marcadas pelas estações ferroviárias, mas também pelos grupos sociais presentes na região, caracterizados pelo empobrecimento, pela (i)migração e pela marginalização, aspectos da realidade brasileira sobre os quais já havia manifestado interesse. Além disso, havia décadas que era ali onde se concentravam os negócios ligados ao cinema. Nesse contexto começa o trabalho documental de Candeias sobre a Rua do Triunfo e sobre a comunidade do cinema, que cresce e se diversifica a partir do final dos anos 1960.

Essas atividades estavam distribuídas pelas ruas General Osório, Vitória, Gusmões e Andradas desde o início do século XX, de modo que, entre as décadas de 1950 e 1980, mais de 100 empresas do setor cinematográfico se encontravam ali. Porém, a maior concentração se dava na Rua do Triunfo, onde se situavam a Distar Distribuidora e Produtora, a Difilm, a Pavan Cinematográfica, a Publifilm, a distribuidora Roma Filmes, a Servicine (Serviços Gerais de Cinema), o depósito da Embrafilme e a Warner Bros First National South Films Inc., entre outras. O endereço mais emblemático, contudo, era o prédio número 134 onde se instalaram, no primeiro andar, a Transbrasil Filmes e a Cinedistri (que lá ainda se encontra, Figura 1); no segundo andar, a Fama Filmes Ltda.; no terceiro andar, a Empresa Distribuidora Ômega (ligada ao grupo Hawaí) e a distribuidora da Paramount Films do Brasil; no quarto andar, desde 1950, a Pelmex Películas Mexicanas do Brasil S.A. (o setor de locação), a distribuidora Imperial Films International S.A. e a locadora Nacional Cinematográfica; no quinto andar, a Screen Gems Columbia Pictures of Brazil Inc., que, depois de fusões, se transformou na Columbia Fox – Serviços de Distribuição de Filmes Ltda. e Metro Fox, e a distribuidora Sociedade Cinematográfica de Filmes Brasileiros; no sexto andar, a Brasecan – Distribuidora, Importadora e Exportadora de Filmes e a B. Geniculo & Cia. Ltda.; no oitavo andar, o Sindicato dos Gravadores de Discos; no nono andar, a Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., a rede exibidora São Luiz e a Price Distribuição de Filmes; e, no décimo andar, a R. S. Prado e a sede do sindicato dos exibidores. Talvez o codinome “Hollywood paulistana”, atribuído à Rua do Triunfo, possa ser explicado por tamanha concentração de empresas, de portes tão variados, dedicadas a diversos ramos da atividade cinematográfica, o que certamente despertou o interesse de Candeias.

FIGURA 1

Oswaldo Massaini (esq.), produtor e distribuidor de filmes nacionais, entrando no edifício número 134, na Rua do Triunfo, onde estava localizada a Cinedistri. Fonte: *Uma rua chamada Triumpho* (1971).



Muitas dessas empresas, sobretudo as nacionais de grande porte e as estrangeiras, tinham filiais no interior do estado, particularmente em Ribeirão Preto e Botucatu. Mas a mais completa rede de distribuição era a da Embrafilme, que também atendia Sorocaba, Bauru, São José dos Campos, Santos e São Paulo, onde tinha um depósito na Rua do Triunfo, nº 95, e escritório na Rua Vitória, nº 28.

Observando esse circuito de cidades, percebe-se que a rede de distribuição cinematográfica tinha estreita relação com a malha ferroviária existente. O que se confirma com a análise de Luciano Ramos, publicada em artigo da revista *Cinema em Close-up*, de 1975:

A área de São Paulo divide-se em 5 “sub-territórios” ou conjunto de cidades chamadas “praças”. São Paulo (controla os cinemas da grande São Paulo), Botucatu (Norte do Paraná, Cuiabá e o resto do Mato Grosso), Rio Preto (Oeste do Estado, zona da ferrovia Paulista), Ribeirão Preto (Norte-noroeste do Estado, zona da Mogiana, Triângulo Mineiro, Goiânia e Brasília) e Taubaté (Vale do Paraíba, estâncias hidro-minerais, interior do Esp Santo e a cidade de Campos, no RJ). [...] Como podemos verificar os “sub-territórios” não obedecem divisões políticas ou geográficas. [...]. É curioso lembrar que as estradas de ferro foram construídas no século passado para permitir o escoamento do café até os portos, e a conseqüente penetração dos produtos industrializados estrangeiros. As limitações do cinema nacional em relação aos de outros países, bem como a estrutura de distribuição a ele ligada, lembram a fase pré-industrial da economia brasileira. Em matéria de cinema, portanto, o Brasil ainda é colônia (RAMOS, 1975, p. 31).

As limitações do sistema de distribuição da produção cinematográfica brasileira em São Paulo, como também em todo o país, talvez possam explicar a proximidade e a concentração das atividades desse setor na região de Santa Efigênia. Não parece coincidência a proximidade entre o eixo exibidor, situado nos arredores das avenidas São João e Ipiranga, e o eixo das produtoras e distribuidoras, situadas na Rua do Triunfo, ambos distando menos de um quilômetro das principais estações ferroviárias e da antiga rodoviária da cidade. A eficiência, a redução de custos com mobilidade e a otimização de esforços em atividades complementares podem explicar a

formação desse polo cinematográfico que, apesar de muito produtivo e de grande aceitação, se manteve como produção “artesanal”, mesmo sendo beneficiado pela lei de exibição obrigatória de filmes nacionais e pelo adicional de bilheteria. Essa perspectiva pode contribuir para fundamentar a tese de que nunca houve, de fato, uma indústria cinematográfica no Brasil, apesar de inúmeras tentativas (AUTRAN, 2013).

3 UMA RUA CHAMADA TRIUMPHO

Os registros fotográficos feitos por Candeias deram origem ao curta-metragem *Uma rua chamada Triumpho 1969/70* (1971), cujo propósito foi retratar um dia na referida rua, bem como seus frequentadores. O filme começa registrando o período noturno, momento em que predominava a boemia, a prostituição e a repressão policial, realidade que contribuiu para a estigmatização do bairro e para que fosse conhecido como “Boca do Lixo” a partir dos anos 1950, com o fim do confinamento das prostitutas no Bom Retiro (JOANIDES, 1977). O filme prossegue registrando o período da manhã, o despertar dos moradores em seus ofícios cotidianos e a chegada dos primeiros trabalhadores do cinema. Uma narração em voz *over* faz a descrição de cada personagem fotografado, atentando para sua ocupação e para os filmes nos quais trabalhou. Candeias parece não fazer distinção ou hierarquização entre técnicos, atrizes ou diretores, descrevendo igualmente figuras anônimas ou personalidades referenciais da comunidade, como o ator e diretor Anselmo Duarte, premiado em Cannes com seu filme *O pagador de promessas* (1962), diretores como Ody Fraga e Carlos Reichenbach, ou críticos de cinema como Paulo Emílio Salles e Rubens Ewald Filho, entre outros.

Todo o filme foi feito com imagens fixas, a partir de movimentos de câmera (ascendentes, descendentes, laterais e *zoom*) e sem *fade*, com cortes secos entre uma imagem e outra. Pelo fato de serem fotos em preto e branco, existe uma certa unidade visual entre elas, que se soma à trilha sonora do violonista Vidal França.

1. A expressão é usada pelo ator, produtor e diretor David Cardoso, muito ativo no cinema de Santa Efigênia, em depoimento na série *Boca do Lixo: a Bollywood brasileira* (2011), do diretor Daniel Camargo.

Um segundo filme homônimo foi realizado em 1970/1971, com trilha sonora do mesmo compositor/intérprete e a mesma proposta de usar imagens fixas em preto e branco. As imagens e o argumento, porém, são um pouco diferentes. Nesse último, utilizando imagens distorcidas pelo uso de lente grande-angular, Candeias reforça a importância das estações ferroviárias para o bairro e para a distribuição de filmes nacionais e internacionais. Mostra outros personagens da comunidade, conforme anunciado no letreiro final do curta anterior, e encerra o filme contextualizando a “Boca” no âmbito da cidade de São Paulo, com imagens de monumentos e grandes planos da região central.

Os dois documentários foram feitos com o objetivo de atender à lei de obrigatoriedade de exibição de curtas-metragens. Porém, não foram projetados porque o Instituto Nacional de Cinema (INC) não lhes concedeu o certificado de exibição, por considerá-los “muito domésticos” (TELES, 2012, p. 97).

Em 1976, Candeias realizou um terceiro curta-metragem sobre a Rua do Triunfo, o *Bocadolixocinema*, no qual registrou a festa de fim de ano organizada pela comunidade. Com a colaboração da polícia, a rua foi bloqueada para reunir dezenas de pessoas para a distribuição de prêmios simbólicos para os melhores profissionais do ano. Nesse filme Candeias utiliza imagens em movimento: a câmera na mão se desloca entre os participantes, interage com eles, sem preocupação com o enquadramento ideal, sem tripé, em um dinamismo instável, enquanto uma voz em *over* faz a apresentação da pessoa filmada e de suas atividades.

Em nenhum momento há a pretensão de neutralidade e distanciamento do documentarista. Muito pelo contrário. Candeias assume sua subjetividade no trabalho com a câmera, na narração e nos comentários, fazendo do registro uma abordagem pessoal que torna explícita sua perspectiva, mesmo sem aparecer na tela. Tal postura implica também uma certa *mise-en-scène* das pessoas filmadas, que brincam, posam e conversam, o que obriga o espectador a abandonar expectativas quanto a um suposto “naturalismo”, comum quando se trata de documentários. Porém, transparece a impressão de autenticidade do filme, dada a espontaneidade dos personagens e do movimento da câmera, sem marcação prévia, alinhando-se ao pressuposto do documentário como

um “*tratamento criativo* da realidade, e não uma transcrição fiel dela” (NICHOLS, 2016, grifo do autor).

Vistos em conjunto, o filme e as fotos compõem um registro muito particular da Rua do Triunfo, caracterizando-a como um “território do cinema” em São Paulo, ao delimitar seus espaços e personagens. Mas também mostram um esforço sistemático de Candeias de criar e registrar uma outra narrativa sobre a região, centrada no cotidiano e no espaço de trabalho dos profissionais, distanciando-se, assim, do imaginário difundido pela mídia impressa e televisiva.

Esses três filmes são fundamentais para a história do polo cinematográfico de Santa Efigênia por identificar e documentar os profissionais ali atuantes, as relações de trabalho, os laços de sociabilidade entre eles e o modo como aquelas atividades se desenvolviam no espaço público, a rua. Foram os primeiros filmes a criar uma narrativa sobre o Cinema da Boca e sobre sua relação com a cidade, o que fez com que se tornassem referência para outros documentários feitos nas décadas seguintes.

4 O LIVRO

Em 2001, Candeias selecionou parte do material fotográfico que produziu por décadas e publicou, com recursos próprios, o livro *Uma rua chamada Triumpho*. Sobre o projeto, salienta que:

Os presentes retratos devem ser mirados somente como documentais e fazê-lo como foram feitos foi melhor do que não fazê-los, penso. [...].

Uma das “intenções” deste álbum/livro era mostrar e “falar” dos diretores “gestados” e “solados” na “rua chamada TRIUMPHO”, somente, mas... a prioridade teve que ser violada com os visitantes, estrelas, equipes, etc, etc [...].

A maior parte dos “retratos” deste álbum é de gente envolvida com o cinema nacional da produção à exibição ou... querendo se envolver [...]. (CANDEIAS, 2001).

Apesar da ênfase dada aos personagens, o projeto também é relevante no que se refere à paisagem. Por isso segue um percurso visual semelhante

ao utilizado por muitos diretores de cinema, no qual se pretende, partindo do geral – utilizando ângulos mais abrangentes, panorâmicas e “voos de pássaro” –, chegar ao particular, reduzindo o quadro ao close. Candeias define como objeto de interesse do livro a Rua do Triunfo por meio de uma foto aérea na qual é possível situar a referida rua e as estações ferroviárias, acentuando a proximidade entre elas e reconhecendo-as como monumentos e equipamentos urbanos fundamentais para a mobilidade. Totalmente fora da glamourização associada ao cinema, Candeias destaca a degradação da paisagem de Santa Efigênia, particularmente da Rua do Triunfo, caracterizada pela existência de construções do final do século XIX e do começo do século XX, antigas e mal conservadas, abandonadas pelas elites e pelo Estado em fluxos constantes desde os anos 1930.

Assim, o Candeias começa com uma análise sobre o bairro e as transformações ocorridas na região, na virada dos anos 2000, após décadas marcadas pela sucessão de programas, projetos e planos voltados para a reabilitação/requalificação da área. Foi nesse momento que se iniciou a implementação de propostas de refuncionalização do Centro por meio da valorização da cultura, particularmente do patrimônio edificado, conforme os princípios preconizados pelo planejamento estratégico (KARA-JOSÉ, 2007). Vale lembrar que o chamado “Conjunto Histórico da Luz”, que compreendia a Pinacoteca do Estado, o Museu de Arte Sacra, as Estações da Luz e Júlio Prestes, o Jardim e o Quartel da Luz, entre outros, foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 2000, de modo a qualificar a região para o Programa Monumenta/BID, assinado em 2004, que envolvia o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e o Ministério da Cultura. Um desdobramento desse processo, que culminou com a consolidação do polo cultural da Luz, foi a transferência da Secretaria de Estado da Cultura para o prédio da Estação Sorocabana, fato que Candeias destacou e identificou como “ensaios” para reprimir a chamada “Cracolândia”.

Assim, ao debruçar-se sobre fotografias feitas havia quase 30 anos, Candeias se propôs a construir suas memórias a partir do seu presente, no início dos anos 2000, e da realidade que o circundava. A retomada daquele material não significava “uma viagem no tempo” ou um “refúgio

saudosista”, e sim a possibilidade de reconstituir um percurso para a compreensão de um processo histórico (com todas as limitações e possibilidades que a subjetividade impõe), no qual se cruzam políticas sociais (ou a inexistência delas), políticas culturais (ou a fragilidades delas) e políticas urbanas (ou suas limitações).

Essa é a trama sobre a qual Candeias se desloca. Apesar de individuais e subjetivas, suas memórias contribuem para a recuperação da memória da cidade e para a memória coletiva, esta entendida, segundo Maurice Halbwachs (1990, *apud* ABREU, 1998, p.84), como “um conjunto de lembranças construídas socialmente e referenciadas a um conjunto que transcende o indivíduo”. As imagens de Candeias refletem sua estreita relação com a comunidade do cinema e a relação desta com o lugar, a Rua do Triunfo, confirmando os vínculos intensos entre memória e espaço (Figura 2).

Porém, considerando ainda a análise de Halbwachs, pode-se inferir que, ao publicar o livro, Candeias dá um passo além no sentido da produção de uma memória histórica, fixando, a partir de textos e imagens, as vivências da comunidade já dispersa do cinema no final dos anos 1990, garantindo a permanência dessas experiências. Segundo Halbwachs:

Quando a memória de uma sequência de acontecimentos não tem mais por suporte um grupo, aquele mesmo em que esteve engajada ou que dela suportou as consequências, que lhe assistiu ou dela recebeu um relato vivo dos primeiros atores e espectadores, quando ela se dispersa por entre alguns espíritos individuais, perdidos em novas sociedades para as quais esses fatos não interessam mais porque lhe são decididamente exteriores, então o único meio de salvar tais lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida, uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem (HALBWACHS, 1990, p.80-81 *apud* ABREU, 1998, p. 85).

FIGURA 2

Rua do Triunfo e
Estação Sorocabana.
Fonte: Candeias
(2001).



No que diz respeito às pessoas, num primeiro momento, os registros enfocam os frequentadores da rua – moradores em situação de rua, crianças abandonadas, prostitutas, travestis –, pessoas invisíveis nas narrativas dominantes e que demonstravam os profundos problemas sociais existentes na região. No seu entendimento, essas questões se agravaram nas últimas décadas, conforme este relato:

Guris chamados trombadinhas da rua chamada Triumpho na época do cinema da boca chamada pornochanchada. A ocupação destes pivetes era “trombar” alguns eleitos para aliviá-los do “trocado”. O “troco” era

investido na “cola”. Ontem eram poucos, hoje são centenas... ontem, cola, hoje, erva e pedra. Mudaram de nome, não são trombadinhas, são “nóias” e amanhã devem continuar continuando como caso de polícia e não... como incompetência das “gentes” mais lá de “arriba” (CANDEIAS, 2001).

Mesmo considerando que o contato entre a comunidade do cinema e os frequentadores/moradores da região acontecia com “alguma tranquilidade... pelo menos de dia” (CANDEIAS, 2001), os grupos mais próximos eram os dos carregadores de latas, carroceiros que levavam os filmes das distribuidoras e locadoras até as estações ferroviárias e a rodoviária. Tanto nas fotos quanto nas legendas percebe-se certa intimidade entre eles e os profissionais do cinema.

Em cada registro, Candeias apresentava os produtores, os diretores, as atrizes e os atores, os figurantes, os críticos e programadores de sala, entre outros. Observando-se as fotos mais atentamente, percebe-se que muitas delas foram aproveitadas nos documentários anteriores, porém no livro (CANDEIAS, 2001) a legenda tem um papel de destaque. É nela que Candeias tece comentários sobre o percurso profissional de cada personagem – formação, empregos anteriores, produção. Ao final do livro, à guisa de “glossário”, ele apresenta uma lista com nomes e funções de dezenas de profissionais que, de algum modo, atuavam nos diversos ramos da atividade cinematográfica, e indica que “as informações sobre os retratados foram garimpadas, vivenciadas, terceirizadas etc., etc., etc.” (CANDEIAS, 2001), sem se ater com rigor às fontes empregadas.

A partir dessa lista pode-se evidenciar, de um lado, um intenso trânsito dos profissionais ligados às artes cênicas e à comunicação – televisão, teatro, circo, publicidade, rádio e cinema –, o que pode indicar um processo de precarização do trabalho desses profissionais, expostos às instabilidades presentes no campo das artes e do entretenimento, e de pouca especialização na sua formação, havendo sempre sobreposição de funções e improvisos, o que se confirma nos depoimentos feitos pelos profissionais nos documentários sobre o “Cinema da Boca”.

Nesse sentido, deve-se considerar ainda que o período abordado por Candeias foi crucial para o processo de consolidação da indústria cultural no Brasil em seus diversos ramos de atividade. A partir dos anos 1950, atividades como o rádio, o cinema, a imprensa, a televisão e a editoração

tornaram-se empreendimentos culturais empresariais, o que incrementou o processo de mercantilização da cultura. Porém, nas décadas seguintes, se consolidaram “os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação de massa” (ORTIZ, 1988, p. 121), e dentre estes destacaram-se os grupos ligados à televisão. Desde então a TV passou a ter monopólio na articulação do imaginário e da identidade nacional, particularmente a Rede Globo, de modo a desbancar o cinema e o rádio. No mercado de trabalho, isso implicou a preferência dos artistas por esses novos veículos, que passaram a atrair os profissionais de maior visibilidade e prestígio.

No “Cinema da Boca”, essa nova realidade obrigou os produtores a contratar atores/atrizes e roteiristas renomados para valorizar suas produções e aumentar a bilheteria. Por isso diversos atores/atrizes, conhecidos também por seus trabalhos na TV, como Dionísio Azevedo, Jofre Soares, Vera Fischer, John Herbert, Luís Gustavo, Canarinho e Terezinha Sodré, entre outros, figuram no livro, sendo registrados por Candeias enquanto circulavam pela Rua do Triunfo.

Nas legendas, Candeias também se posiciona sobre a atuação do Estado na atividade cinematográfica no Brasil. Apresenta levantamentos e dados das publicações da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) sobre bilheteria de filmes nacionais e estrangeiros, atentando para o crescente interesse do grande público pelo cinema nacional. Mas enxerga as limitações impostas pela ação estatal. Sua crítica aponta a fragilidade da fiscalização no cumprimento da lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais e de cobrança do percentual relativo aos bilhetes vendidos. Para tanto, Candeias cita textos jornalísticos e faz um breve levantamento das leis referentes ao cinema nacional desde os anos 1930, quando foi criada a lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais. No entanto, ele não se aprofunda no tema nem sistematiza as informações, o que parece indicar um distanciamento do propósito do livro.

Um novo elemento se destaca na versão publicada desse material: o uso de fotomontagens. Feitas a partir do recorte e da sobreposição de imagens, as fotomontagens preenchem espaços vazios na foto original, ocupando-os com informações e/ou figuras. Por meio desse procedimento, Candeias acrescenta personagens e paisagens, reinterpretando o que via e registrava, recriando as vistas da Rua do Triunfo, alterando a relação figura/fundo, a perspectiva e a profundidade, e inventando situações a partir de sua imaginação.

A fotomontagem tornou-se uma prática comum na fotografia e nas artes plásticas a partir do começo do século XX, com os experimentos modernistas, cujos fundamentos Candeias já conhecia desde sua fase como aluno do Seminário de Cinema no Masp. O curso oferecia a disciplina de Estética e História da Arte e propunha exercícios nos quais os alunos faziam filmes a partir de obras do acervo. Esse repertório somou-se ao seu percurso com a realização de cinejornais e à sua proximidade com a imprensa, permitindo-lhe apropriar-se dessa técnica com uma linguagem mais pessoal. Isso porque, enquanto a imprensa aplicava a fotomontagem para corrigir possíveis “imperfeições” nas fotos e para melhor aproveitar o espaço, mantendo a preocupação com a verossimilhança (em uma época em que não havia ainda programas de edição de imagens), Candeias a usava de forma mais livre.

FIGURA 3
Fotomontagem.
Fonte: Candeias
(2001).



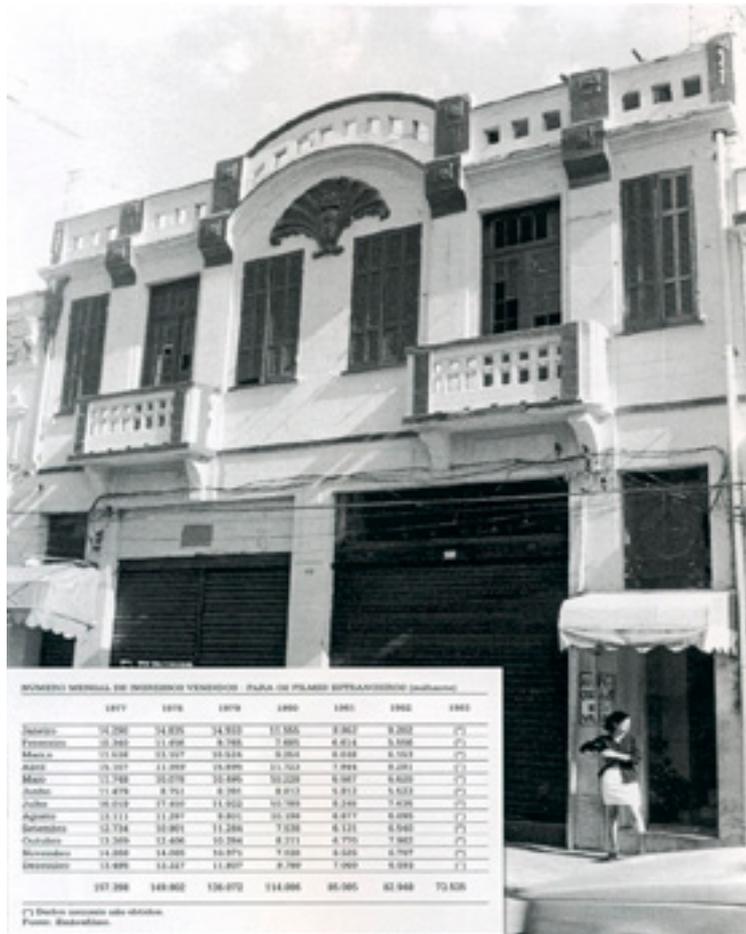
Dispondo de áreas maiores para a colagem e deixando evidentes as diferenças de planos e de posições dos elementos fotografados entre a foto original e a colagem, Candeias não se atém ao realismo, explorando certo *nonsense* das imagens criadas. Não comenta nem reflete sobre os procedimentos que utilizava ao produzir essas imagens. Parece ser adepto do princípio que ditava que as fotos deveriam “falar por si mesmas” (Figura 3).

A maioria das fotos são planos gerais que abarcam a rua e seus frequentadores. O mesmo enquadramento é adotado nas fotos tiradas no Bar Soberano e no Bar do Ferreira, únicos espaços fechados retratados no livro. Essa opção de enquadramento possibilitou-lhe registrar a paisagem e as edificações existentes, o que nos permite identificar os usos, os detalhes de ornamentação, as fachadas de edifícios já demolidos e o aspecto de bens que estão em processo de tombamento pelo Condephaat (SÃO PAULO, 1986), como os conjuntos existentes na esquina das ruas Triunfo e Gusmões – com hotel, bar e lojas de equipamentos cinematográficos (Cinetécnica Vitória) –, ou o conjunto da Rua do Triunfo, números 137, 137A, 145, 147 e 153, onde funcionava o Hotel Condeixa e, por algum tempo, nos números 175/173, a Cinematográfica Polifilmes, situada nessa rua desde 1956. O mesmo pode ser dito sobre o edifício nº 166, onde funcionava uma vidraçaria no momento das fotos. Porém, cabe lembrar aqui que os edifícios que concentravam efetivamente a atividade cinematográfica – como o nº 134 (o prédio de dez andares, já citado); o nº 150, onde ficavam a Serviços Gerais em Cinema (Servicine, produtora e distribuidora de Alfredo Palácios e Antonio Galante, uma das mais atuantes na rua), a Luna Filmes e a Program Filmes; o nº 155, onde estava instalado o Bar Soberano; e o Bar do Ferreira, no nº 176, retratados em diversas fotos de Candeias – não foram incluídos no processo de tombamento do bairro de Santa Efigênia.

Aberto em 1986, o processo se ateu ao conjunto arquitetônico contemporâneo de construção das estações ferroviárias, no qual prevalecia a estética do ecletismo, distanciando-se de discussões mais atuais, como a do patrimônio imaterial ou a do patrimônio industrial. As abordagens contemporâneas do patrimônio cultural poderiam abarcar a atividade cinematográfica desenvolvida na Rua do Triunfo e arredores, o que valeria uma atualização do processo sob a perspectiva das discussões, dos conceitos e das práticas patrimonialistas adotadas nos últimos 30 anos (Figura 4).

FIGURA 4

Edifício em processo de tombamento localizado na Rua do Triunfo, nº 137, 137A, 145, 147 e 153. Fonte: Candeias (2001).



Uma série de retratos feitos com lente grande-angular, com diretores e produtores em close fazendo “caretas”, ilustra o espírito de descontração que envolvia a realização desses registros. No livro, as fotos estão organizadas de modo que o começo e o fim da publicação são dedicados ao bairro e ao entorno, e o entremeio é dedicado à comunidade do cinema. Não existem números de identificação das fotos, nem uma narrativa didática e cronológica na sequência das imagens. Mas, entre outros mecanismos, é possível perceber a passagem do tempo pela mudança de nome dos estabelecimentos comerciais situados na rua, como do imóvel localizado na esquina das ruas Triunfo e Gusmões, ora nomeado como Hotel Niterói, ora como Hotel Escala.

Nas legendas, contudo, Candeias sugere uma periodização possível para entender a história da atividade cinematográfica da Rua do Triunfo: o “pré-Boca”, que compreenderia o período que antecede o final dos anos 1960, quando predominavam na região as distribuidoras e locadoras de filmes, além de algumas produtoras, citando a Campos Filmes, que “talvez tenha sido a primeira produtora de longas do espaço-tema rua chamada Triumpho” (CANDEIAS, 2001); o “Cineboca”, quando um grupo de cineastas passou a frequentar a Rua do Triunfo no final dos anos 1960, período de farta produção cinematográfica de diversos gêneros (o “*western feijoada*”, o regional, as paródias, o terror, a pornochanchada, entre outros) e de grande aceitação do público; e o pós-Boca, a partir dos anos 1980, marcados pela crise da produção cinematográfica da Boca e do cinema nacional, e pela difusão dos filmes pornô e de sexo explícito.

Diferente dos curtas-metragens, o livro procura esboçar explicações para o fim da produção cinematográfica na Boca, e três hipóteses são lançadas. Primeiramente, o esgotamento da “pornochanchada”, comédias eróticas inspiradas em gênero semelhante do cinema italiano que se tornaram o “carro-chefe” da produção da rua na segunda metade dos anos 1970. Apesar de contarem com o apreço do grande público, o gênero não se renovou, deixando de atrair espectadores. Candeias questiona essa hipótese constatando que outros gêneros do cinema nacional também decaíram. De modo velado, ele sugere razões ligadas ao contexto político local e internacional, reconhecendo que, dada a expansão do cinema nacional durante a “democracia relativa de Geisel” e com a redução dos espaços de exibição para o cinema norte-americano, houve uma interferência do “Tiozão” de modo a recuperar e garantir os 30% dos espaços de exibição que detinham anteriormente. Candeias não explica os dados nem os mecanismos dessa operação, mas cabe lembrar que esse é um argumento recorrente² para explicar a crise do cinema nacional nos anos 1980 e 1990, apontando a pressão sobre os exibidores nacionais dos distribuidores estrangeiros (particularmente

2. Em diversos documentários sobre o cinema de Santa Efigênia, os entrevistados apontam a interferência e o imperialismo norte-americanos como responsáveis pela crise local, seja por meio da pressão sobre os exibidores; por meio de suborno de personalidades da imprensa local e pelo uso pejorativo da expressão “pornochanchada”; ou por meio da proliferação das películas de sexo explícito, tal como descrito nos filmes *Galante, o rei da Boca* (2003), de Alexandre Gamo e Luís Rocha Melo, ou na série *Boca do Lixo: a Bollywood Brasileira* (2012), de Daniel Camargo, entre outros.

norte-americanos) que, por meio de medidas judiciais, procuraram a suspensão da lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais.

A dinâmica existente entre exibidores e distribuidoras estrangeiras é explicitada por Luciano Ramos, ao apontar que:

Em São Paulo, mais de 80 cinemas já programam fitas nacionais além dos 84 dias obrigatórios. Mas, para os distribuidores que – como a Embrafilme, Cinedistri, Brasecran, Ipanema e ABC – só trabalham com produtos brasileiros, a competição contra as outras 15, ou mais, distribuidoras de filmes internacionais é muito dura. [...] Num cálculo rápido, o cinema que pretende projetar 3 grandes filmes americanos – comprando 3 pacotes – ficará com mais de 30 semanas lotadas. Estará assim fisicamente impossibilitado de exhibir filmes nacionais além dos 84 dias de obrigação. Como vemos a liberdade de escolha do exibidor é muito mais limitada pela ação das distribuidoras que trabalham com o cinema estrangeiro do que pela lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais (RAMOS, 1975, p. 31).

Candeias assinala o que lhe parece uma contradição, pois, com o processo de redemocratização do país, percebe que foram desmantelados os mecanismos de proteção do cinema nacional existentes no período da ditadura. Esse processo culminou com as medidas adotadas durante o governo Collor, que levaram ao fim da Embrafilme – extinta em 1990 com o Programa Nacional de Desestatização –, da Fundação do Cinema Brasileiro e do Conselho Nacional de Cinema (Concine). Essas medidas foram ainda acentuadas por mudanças nos hábitos de consumo e lazer, a partir de então marcados pela frequência aos shoppings centers e seus cinemas que, segundo Candeias, privilegiavam os filmes estrangeiros, resultando no fechamento dos cinemas de rua e na conversão desses espaços em estacionamentos ou igrejas.

Cabe lembrar que outras questões também contribuíram para o declínio do cinema de Santa Efigênia. O esvaziamento da região central é um deles, como aponta Eduardo Nobre:

Entre as décadas de 1980 e 2000, o esvaziamento da área central foi intensificado pelos grandes investimentos públicos e privados no desenvolvimento de um “novo centro” metropolitano na zona sudoeste da cidade, próximo às margens do Rio Pinheiros [...]. Esses investimentos resultaram em um

grande aumento do estoque de edifícios comerciais (escritórios), vago na área central, que, em função da idade do mesmo, mais de 40 anos, não conseguiu competir com os novos empreendimentos nessas regiões da cidade.

Entre 1990 e 1998, enquanto o estoque comercial vago na cidade cresceu 32%, o estoque comercial vago do centro aumentou em 55%, chegando a quase 600 mil m², cerca de 60% do estoque dos edifícios comerciais vagos da cidade, embora o centro concentre por volta de 40% do estoque construído (NOBRE, 2009, p. 220-221).

Esse processo fez com que parcelas expressivas das empresas que estavam no Centro se deslocassem para o quadrante sudoeste da cidade, particularmente as empresas ligadas à indústria cultural, à economia da cultura ou à chamada “economia criativa”. A partir dos anos 1980, viu-se uma crescente valorização simbólica desses setores, que passaram a desfrutar de um status até então inexistente (LIPOVETSKY; SERROY, 2015). Atividades como publicidade, rádio, TV, cinema, teatro e editoração, que não tinham expressivo prestígio social, passaram a tê-lo a partir de então, fazendo com que fossem deslocadas para bairros mais valorizados, do ponto de vista simbólico e econômico, que o Centro, como Itaim, Vila Leopoldina, Pinheiros, Cerqueira César e, principalmente, Vila Madalena. Desde os anos 1970, a Vila já se destacava nesses setores, e mais ainda no cinema, havendo lá, segundo Candeias, um grupo de cineastas mais intelectualizado e elitizado que também frequentava a “Boca”. Porém, a tendência de deslocamento das empresas ligadas ao mercado da cultura para o quadrante sudoeste se acentuou nas décadas seguintes, tendo em vista a proximidade da Universidade de São Paulo e todos os investimentos feitos na região decorrentes da Operação Urbana Faria Lima (1995).

5 MEMÓRIAS E RELEITURAS

A partir dos anos 2000, uma série de documentários foram feitos em torno das memórias do “Cinema da Boca”. Beneficiados por leis de fomento nacional ou estadual, ou por editais dos governos estadual e municipal, esses filmes se apoiaram em entrevistas com profissionais e em imagens de arquivo. Muitos retomaram as imagens produzidas por Candeias, tanto as fixas quanto as em movimento.

Um exemplo desse conjunto é o filme *Soberano* (2005), dos diretores Ana Paula Orlandi e Kiko Molina, que reconstitui o ambiente do bar e restaurante onde a comunidade cinematográfica se encontrava todos os dias para trabalhar – cujo nome deu título ao curta e que funcionou entre 1961 e 1994. A reconstituição foi possível por meio de entrevistas, principalmente com o antigo proprietário do bar, Serafim Teixeira. A narrativa do documentário é construída a partir do trajeto entre a nova empresa de Serafim e a Rua do Triunfo, enquanto este lembra seu percurso pessoal e o do bar. Ele caminha na calçada, reencontra os amigos e vai ao edifício onde estava o Bar Soberano que, após seu fechamento, foi totalmente modificado para se tornar uma loja de equipamentos eletrônicos. Seguindo sua memória, ele descreve como eram os espaços no interior do restaurante, relato seguido pelas imagens feitas por Candeias. Num esforço retórico e de legitimação da sua narrativa, os diretores utilizaram fotos que registravam a clientela instalada nas mesas e no balcão, fotos da fachada e dos fregueses à porta, além de trechos do filme *Bocadolixocinema* (1976). *Soberano* acompanha a memória do proprietário, que relembra também os filmes que tiveram o bar como cenário, como *O cafetão* (1983), de Francisco Cavalcanti, e outros nos quais participou como figurante, como *O pornógrafo* (1970), de João Calegari, cujas cenas são resgatadas.

As imagens produzidas por Candeias também foram utilizadas no curta-metragem premiado *Minami em close-up: a Boca em revista* (2008), de Thiago Mendonça, que conta a experiência de ex-desenhador de mangá Minami Keize, criador e editor da revista *Cinema em close-up* (1974-1977), dedicada ao “Cinema da Boca”. Estimulado pela expansão do cinema da Rua do Triunfo, Minami ali se instalou, e sua revista se tornou um espaço de discussão sobre o cinema nacional. Era também espaço de divulgação da produção de Santa Efigênia, anunciando o lançamento de filmes, publicando críticas e anúncios de serviços prestados na região.

Destaca-se ainda a atuação da revista como fomentadora do *star system* da Boca, formado pelas atrizes mais carismáticas e requisitadas para os filmes. É evidente a importância da figura feminina na revista, tanto na capa quanto nas matérias e nas cartas dos leitores, mas também em parcela considerável da produção cinematográfica da Boca. O mesmo se percebe nas fotografias de Candeias, que fez montagens com o rosto das atrizes e

também com mulheres nuas circulando pela rua. Algumas dessas fotos são resgatadas no filme durante as falas de Minami e de outros entrevistados (diretores e atrizes), assim como se recuperam cenas dos filmes *Uma rua chamada Triumpho* (1971) e *Bocadolixocinema* (1976).

O filme *Galante, o rei da Boca* (2003), de Alessandro Gamo e Luís Rocha de Melo, também pode ser citado como exemplo. Trata-se de um média-metragem que apresenta o percurso do produtor Antônio Galante, que em 1967 foi sócio da Servicine junto com Alfredo Palácios e, a partir de 1976, foi proprietário da A. P. Galanti Produções Cinematográficas, que funcionaram na Rua do Triunfo, nº 150. Galante começou sua formação prática nos estúdios da Companhia Cinematográfica Maristela, no Jaçanã, onde conheceu Palácios, de quem se tornaria sócio anos depois. Em parceria com circuitos exibidores, e beneficiando-se da lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, as empresas de Galante chegaram a produzir mais de 70 filmes, entre eles *A mulher de todos* (1969), de Rogério Sganzerla, *Anjos do Arrabalde* (1987), de Carlos Riechenbach, e *Lucíola, o anjo pecador* (1975), de Alfredo Sternheim. O documentário percorre toda a trajetória do produtor, utilizando muitos materiais de arquivo, com cenas dos filmes produzidos pelo próprio Galante, mas também entrevistas com seus contemporâneos. As imagens de Candeias aparecem em dois momentos distintos: ou como “testemunhos de época”, servindo como ilustração para a fala dos entrevistados, ou como “fotos de cobertura”, necessárias no intervalo entre um depoimento e outro. Nesse caso, foram utilizadas as fotos gerais da rua, dos diretores e produtores, particularmente as de Palácios e de Galante.

Nesses documentários, as fotografias e os filmes de Candeias foram utilizados para legitimar visualmente os testemunhos de seus entrevistados, como se as fotografias fossem suas lembranças, e não o ponto de vista de Candeias sobre a Rua do Triunfo.

Outra característica desses filmes é o tom nostálgico, particularmente dos que viveram e trabalharam na região nos anos 1970 e 1980, que beira uma certa idealização das relações de trabalho predominantes ali. As tensões decorrentes da precariedade das condições de trabalho e da falta de profissionalismo existente aparecem nas entrelinhas das falas, mesmo quando entremeadas por expressões como “lugar de sonhos”, “camaradagem” e “ambiente familiar”, que estão ausentes nos filmes de Candeias dos anos 1970.

Tal perspectiva pode sugerir que o distanciamento no tempo tenha estimulado a formulação de uma retórica “romantizada” que idealiza o passado. Ou, ainda, pode-se cogitar que os depoentes, expostos à escuta repetida das memórias de outros, acabaram por incorporá-las em seus relatos, fenômeno bastante comum de acordo com Ecléa Bosi (1987). Eles reproduzem, assim, versões consagradas dos acontecimentos da Boca, mecanismo que pode ter sido acionado de modo a escapar dos preconceitos e do estigma que marcava aquele cinema. Esse é um aspecto relevante na construção da memória sobre o cinema de Santa Efigênia nos documentários feitos a partir dos anos 2000.

Diferentemente de Candeias, cuja narrativa sobre o “Cinema da Boca” é entretecida com a rua, seus usos e o entorno, enfatizando a estreita relação entre a cidade e o seu fazer artístico, os documentários que tratam da Boca não aprofundam as questões que envolvem o entorno. Em certos depoimentos há alguma referência aos problemas sociais ou à importância do transporte ferroviário. A cidade é tratada como “pano de fundo”, sendo valorizadas as questões diretamente ligadas ao universo da produção cinematográfica e aos profissionais envolvidos. Nesse sentido, a relação que os entrevistados fazem com a atualidade restringe-se às mudanças nas formas de financiamento (editais e leis de fomento), havendo geralmente uma comparação com o modo como era feito o “Cinema da Boca”, financiado pela iniciativa privada, majoritariamente. Curiosamente, nenhuma referência é feita ao Nova Luz (2005), projeto proposto pela Prefeitura de São Paulo com o objetivo de promover o adensamento populacional na região, via parceria público-privada (PPP). O projeto foi contemporâneo de alguns desses filmes e mobilizou intensas ações repressivas na região, tendo grande repercussão na imprensa.

6 CONCLUSÃO

Atento aos limites e ao caráter excludente e segregador do processo de modernização em São Paulo, Candeias mostra outra face da vida em Santa Efigênia, um lado pouco conhecido, marcado pelo aspecto artesanal do cinema produzido ali. Ele cria outro olhar para aquele local, que não é o dos urbanistas, nem o dos administradores públicos, nem o da polícia, nem o da imprensa (olhar este marcado pelo temor e pelo sensacionalismo). Tira do anonimato e reconhece os profissionais envolvidos com esse

cinema, identificando-os e propondo um lugar para o “Cinema da Boca” na história do cinema brasileiro, já que, por ser estigmatizado, assim como o bairro, ele segue sendo proporcionalmente pouco estudado e desvalorizado, uma vez que é genericamente considerado “comercial” e de má qualidade (BERNARDET, 2001). Esses profissionais, diante da falência dos grandes estúdios da Vera Cruz e da Maristela nos anos 1950, na década seguinte se instalaram na Rua do Triunfo e criaram outro modo de produzir filmes, independente, muito diversificado do ponto de vista estético e utilizando poucos recursos. Esses filmes tinham a rua como ponto central, servindo como espaço de encontro e de trabalho, juntamente com os bares da região. Assim se criou uma alternativa de produção cinematográfica que escapa do modelo dos grandes estúdios hollywoodianos, que se mostraram dispendiosos e inadequados para a nossa realidade e para o mercado brasileiro no período (AUTRAN, 2013).

Com seu olhar e suas imagens, Candeias possibilitou múltiplas abordagens sobre a região de Santa Efigênia, que ora privilegiavam o percurso pessoal, ora a perspectiva da sua comunidade, ora a do bairro, a da cidade e a do país, cujas memórias se sobrepõem e se interpenetram. Com isso, o diretor indica que “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho” (BOSI, 1987, p. 17).

Seus registros permitem pensar a Rua do Triunfo como um “lugar de memória” (NORA, 1993) do cinema paulistano, dado seu aspecto simbólico, funcional e abstrato, o que se somaria ao caráter memorialístico e histórico que o processo de tombamento aberto pelo Condephaat confere à região.

O caráter simbólico da rua é ainda mais enfatizado nos documentários dedicados ao “Cinema da Boca” feitos depois dos anos 2000, nos quais as fotos e filmes de Candeias são resgatados. Tais documentários servem para legitimar as narrativas construídas pelos diretores sobre as memórias da Boca, que se apoiam nos registros de Candeias e na aplicação de estratégias visuais e sonoras capazes de criar o que Bill Nichols (2016) chama de “discurso de sobriedade” sobre a realidade social. Esse recurso pode fazer esquecer que filmes, documentários e suas imagens são produtos sociais e históricos, cuja retórica visual se desenvolve a partir da escolha de imagens, sons, silêncios e articulações feitas pelos cineastas. Estes, a partir

do conjunto de documentários escolhidos, optaram por privilegiar um certo tom nostálgico no registro, o que os distancia da obra de Candeias, sempre atento para as coisas de seu tempo.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício. Sobre a memória das cidades. *Revista da Faculdade de Letras – Geografia*, Porto, v. XIV, p. 77-97, 1998. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1609.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2019.

A MARGEM. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira, 1967. (96 min), son., p&b.

AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema marginal? In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera; ALBUQUERQUE, Heloísa Cavalcanti de (ed.). *Cinema Marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. São Paulo: CCBB, 2001. p. 12-15.

BOCA do Lixo: a Bollywood brasileira. Direção: Daniel Camargo. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2011. (127 min), son., color.

BOCADOLIXOCINEMA 31/12/76. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: Lynxfilm, 1976. (12 min), son., p&b, 16 mm.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Editora Queroz: Edusp, 1987.

CANDEIAS, Ozualdo. *Uma rua chamada Triumpho*. São Paulo: [s.n.], 2001.

CANCLINI, Néstor García. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, Brasília, DF, n. 23, p. 94-115, 1994.

FERREIRA, Jairo. Udigrudi: os marginais do cinemão brasileiro. In: COELHO, Renato (org.). *Mostra Jairo Ferreira: cinema de invenção*. São Paulo: CCBB, 2012.

GALANTE, o rei da Boca. Direção: Alessandro Gamo e Luís Rocha de Melo. Rio de Janeiro: Inventarte Produções Artísticas, 2003. (50 min), son., color.

JOANIDES, Hiroito de Moraes. *Boca do Lixo*. São Paulo: Labortexto, 1977.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KARA-JOSÉ, Beatriz. *Políticas culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na valorização do centro de São Paulo (1975-2000)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2007.

MINAMI em Close-up: a Boca em revista. Direção: Thiago Mendonça. São Paulo: Politheama Filmes, 2008. (19 min), son., color., 35 mm.

MONTEIRO, Charles. Pensando sobre história, imagem e cultural visual. *Patrimônio e Memória*, Assis, v. 9, n. 2, p. 3-16, 2013.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução: Mônica Saddi Martins. 6. ed. Campinas: Papirus, 2016.

NOBRE, Eduardo. Políticas urbanas para o Centro de São Paulo: renovação ou reabilitação? Avaliação das propostas da Prefeitura do Município de São Paulo de 1970 a 2004. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP*, São Paulo, v. 16, n. 25, p. 214-231, 2009.

NORA, Pierra. Entre história e memória: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

RAMOS, Luciano. Cinema nacional, bom investimento. *Cinema em close-up*, São Paulo, n. 1, p. 30-31, 1975.

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

SALGUEIRO, Heliana (org.). *Por uma nova história urbana: Bernard Lepetit*. São Paulo: Edusp, 2016.

SÃO PAULO (Estado). Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo. *Processo de tombamento n. 24.507, de 27 de março de 1986*. São Paulo, 1986.

SOBERANO. Direção: Ana Paula Orlandi e Kiko Molina. São Paulo: Km 70, 2005. (15 min), son., color., 35 mm.

TELES, Angela Aparecida. *Ozualdo Candeias na Boca do Lixo: a estética da precariedade no cinema paulista*. São Paulo: Educ: Fapesp, 2012.

UMA RUA chamada Triumpho 1969/70. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: Cinegeral: Longfilm, 1971. (11 min), son., p&b, 35 mm.

UMA RUA chamada Triumpho. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: Cinegeral: Longfilm, 1972. (9 min), son., p&b, 35 mm.