



Neamp

O Tratado de Comércio entre o Brasil e os EUA¹

Anita Simis*

Resumo :Este artigo é resultado de uma pesquisa sobre o cinema brasileiro e o Tratado de Comércio com os Estados Unidos, firmado em 1935. No meio cinematográfico, ele ficou conhecido, e é sempre mencionado em congressos, como um exemplo de favorecimento por parte do governo brasileiro em relação à importação de filmes norte-americanos. Na verdade, como procuro provar, tal instrumento nem trouxe vantagens para a nossa exportação de café, nem beneficiou os filmes norte-americanos.

Abstract: This article is the result about the brazilian cinema and the United States Trade Agreement with Brazil, signed in 1935. Among the cinematographic circle it is most known, and frequently mentioned in congresses, like an american film favored exemple. Actually, like I want to prove, such instrument brought no advantages to our coffee exportation, neather benefit american films.

Um dos pontos mais obscuros acerca das questões cinematográficas é a relação entre as taxas alfandegárias incidentes nos filmes virgens e nos impressos, estabelecidas pelo Tratado de Comércio entre o Brasil e os EUA, firmado em 1935.

Sabe-se que um dos instrumentos utilizados pelo Estado para aumentar a auto-suficiência brasileira é, de um lado, a *concessão de privilégios tarifários e cambiais* a bens de produção, de forma a atender às necessidades industriais, tais como matérias-primas, combustíveis, equipamentos e maquinária, e, de outro, a taxa com *pesados impostos aduaneiros* relativos àquelas manufaturas para as quais já há similar nacional. Aplicando-se esta política de incentivo e proteção à indústria cinematográfica nacional,

¹ . Este texto consta como anexo de minha tese de doutorado e um resumo sobre este assunto foi, originalmente, publicado no *Cine Imaginário*, Rio de Janeiro, ano II, n^o 19, junho de 1987, p. 19, sob o título "Um Tratado pouco Conhecido". Posteriormente ficou em uma página da Internet <www.dmnet.com.br/socine/textos.htm> que hoje já não existe.

* bacharel em Ciências Sociais pela USP (1979) e tem doutorado em Ciência Política também pela USP (1993). Atualmente é Professora Assistente Doutora da Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Campus de Araraquara.



Neamp

teríamos, por um lado, a concessão de privilégios tarifários e cambiais sobre os equipamentos e materiais destinados à instalação de estúdios e laboratórios, *especialmente em relação ao fornecimento da matéria-prima indispensável à produção -o filme virgem*. Por outro lado, haveria pesados impostos aduaneiros sobre os filmes impressos importados.

Há anos os Estados Unidos são nossos principais concorrentes no mercado cinematográfico. Deste modo, importa verificar em que medida o governo brasileiro fez ou não concessões tarifárias àquele país, por meio do Tratado já mencionado.

O Tratado de Comércio com os Estados Unidos é mais conhecido no meio cinematográfico como aquele que favoreceu a importação de filmes norte-americanos em troca de vantagens para a nossa exportação de café. Provavelmente, a difusão deste juízo sobre o Tratado tenha ocorrido nos anos 50, pois foi durante o Primeiro Congresso Nacional do Cinema (1952), alguns anos após a suspensão do Tratado Comercial entre o Brasil e os EUA², que a delegação de São Paulo fez uma proposta "no sentido de que o Governo nacional denunciasse a todo e qualquer tratado que dá prioridade a um país em detrimento a outro". De acordo com esta delegação, tal fato teria ocorrido com "o Convênio do Café firmado pelo Brasil com os Estados Unidos da América, em 1935, que (deu) isenção de taxa a toda mercadoria importada daquele país e vice-versa"³. Ou seja, se, de um lado, o Brasil, ao exportar matérias-primas e produtos agrícolas, principalmente café, obteria vantagens com as isenções das taxas aduaneiras norte-americanas, de outro, a isenção para a importação de filmes norte-americanos, associada à fragilidade de nossa produção, deveria ser considerada prejudicial para o cinema nacional. É provável, portanto, que, a partir desta denúncia, tenha sido divulgada a versão de que o Brasil barganhou benefícios tarifários para a exportação do café em troca da isenção de taxas sobre os filmes norte-americanos.

² . Cf. Circular 24, de 12/8/1948 ,do Ministério da Fazenda. Posteriormente, esta Circular foi regulamentada sob o Decreto 26.242, de 26 de janeiro de 1949, e tornada pública a sua denúncia, pelo Decreto n^o 43.317, de 10/3/1958.

³ . Cf. "Congresso Nacional de Cinema Brasileiro", *Jornal do Brasil*, 26-9-1952, p. 11. As denúncias foram feitas novamente durante o II Congresso Nacional (1953) por José Carlos Burle. Cf. *Fundamentos*, n^o 34, ano VI, jan/1954, p.39.



Neamp

Entretanto, mesmo consultando-se as mais diversas fontes em busca de informações sobre o "Convênio", verifica-se que, aparentemente, deve ter havido um engano, pois em 1935 a negociação com os EUA em torno da comercialização de diversos produtos, inclusive café e filmes, resultou em um Tratado de Comércio, promulgado sob o Decreto 542, e não em um Convênio.

Outro equívoco diz respeito ao favorecimento concernente a produtos norte-americanos (isto é, à barganha em torno da tarifa do café), pois o Tratado estabeleceu, por um lado, a *isenção das taxas para vários produtos brasileiros* e, por outro, a *taxação dos produtos norte-americanos*, a qual, embora sendo a mais baixa possível, ainda assim, no que diz respeito aos filmes impressos e virgens, *não os isentava*: os filmes norte-americanos apenas pagavam taxas inferiores às dos *filmes de outras nacionalidades* (cerca de 20% a menos).

Este era, justamente, o intuito do Tratado, ou seja, ao "ampliar o princípio de igualdade constante das notas trocadas em 18 de outubro de 1923, pela concessão de vantagens mútuas e recíprocas para o desenvolvimento do comércio entre os dois países", os produtos brasileiros e norte-americanos pagariam "as tarifas mais baixas que seja possível cobrar"⁴. Assim, conforme o Decreto 24.343, de 5/6/1934, temos os seguintes direitos gerais e direitos mínimos para diversas mercadorias, inclusive os filmes impressos e virgens, distinção esta que explica a taxaçoão estipulada pelo Tratado de Comércio entre o Brasil e os EUA:

⁴ Decreto 542, de 24/12/1935, *Coleção das Leis do Brasil*, 1935, vol.III, p.290. Veja o comentário feito a respeito das notas no artigo "Brasil-Estados Unidos", *O Estado de São Paulo*, 19/10/1923, p.2.



Neamp

Classe 30^o

1601 Filmes Cinematográficos:

Impressos:

(...)

	Unidades	Direitos gerais /mínimos	
De mais de 16 milímetros de largura	kg. P.L.	70\$140	56\$990
Virgens	kg. P.L.	7\$010	5\$700

Com o Tratado⁵ temos:

Tabela I

1601 Filmes Cinematográficos

	Unidade	Taxas convencionadas
impressos de mais de 16mm de largura	kg P.L.	56\$990
virgens	kg P.L.	5\$700

Estabeleceu-se, deste modo, o tratamento de nação-mais-favorecida, que, no caso do item filmes (virgens ou impressos), traduziu-se no pagamento dos *direitos mínimos de importação* previstos e estipulados pelo Decreto 24.343, de 1934. Segundo Macedo Soares, "o objetivo indispensável (...) era a garantia de que o café e outros produtos habitualmente incluídos na relação de mercadorias não-tributáveis permanecessem. (...) Mais de 97% das exportações brasileiras para os Estados Unidos não pagavam direitos alfandegários. Quanto aos produtos norte-americanos, para os quais Washington solicitava tarifas mais baixas no Brasil, *seu preço de venda* neste país, Aranha descobriu, *era mais alto que o dos competidores*, e por isso, as concessões por parte do Brasil não trariam nenhuma vantagem especial para os industriais norte-americanos"⁶.

⁵ Decreto 542 - 24/12/1935. Observe-se que o Decreto mantém a relação de 10 para 1 da taxa de importação incidente nos filmes impressos e virgens estipulada pelo Decreto 24.343/34.

⁶ HILTON, Stanley E, *O Brasil e as Grandes Potências*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977, p.129 (grifos meus).



Neamp

Mas a questão que se coloca pode ser assim formulada: o Tratado favoreceu ou prejudicou o cinema nacional?

Considerando que um dos instrumentos utilizados pelo Estado para aumentar ou incentivar a produção nacional é taxar com pesados impostos aduaneiros as manufaturas *para as quais já existe um similar nacional*, primeiramente é preciso verificar se naquela época havia uma produção significativa de filmes nacionais e se as taxas impostas aos filmes impressos norte-americanos eram altas.

Em termos de produtoras existentes no período que antecede ao Tratado, poderíamos citar a Cinédia e a Brasil Vita, que já haviam realizado filmes de expressão, como *Lábios sem Beijos*, *Ganga Bruta*, *Onde a Terra Acaba*, *Favela de meus Amores* e outros, muito embora não tivessem maior importância econômica, uma vez que a produção era insuficiente até para o atendimento do mercado nacional. Lembramos que, em 1935, foram censurados apenas 486 filmes nacionais, enquanto que os norte-americanos totalizaram 1.349.

Em relação à taxa alfandegária, comparando-se as taxas impostas aos filmes impressos norte-americanos com as incidentes sobre outras mercadorias, verificamos que das 106 taxas especificadas, a taxa do filme impresso é superada apenas pela dos cimentos e das diversas modalidades de balanças, sendo, portanto, uma das *mais altas*. Mas, não obstante à reduzida produção cinematográfica e à alta taxação dos filmes impressos, o Tratado também favoreceu o cinema nacional, estipulando uma das taxas *mais baixas* para a importação do filme virgem. Do total das 106 taxas constantes no Tratado, 62 são inferiores à do filme virgem, devendo-se considerar que estas incidem, em geral, sobre a unidade kilo/peso legal de produtos muito mais pesados, como geladeiras e carros.

Estes estímulos não foram casuais. Apesar da oposição por parte de industriais, particularmente os paulistas, da crítica feita pela Confederação Industrial do Brasil quanto às "reduções nas taxas alfandegárias de vários artigos correntemente produzidos entre nós" e a despeito ainda da proposta de que "essas diminuições (recaíssem) exclusivamente em tarifas de produtos cuja importação (necessitássemos) e que *não (fossem) fabricados*



Neamp

no Brasil" (citando-se nominalmente, entre outros artigos, os "filmes cinematográficos")⁷, foram mantidas as altas taxas sobre os filmes impressos norte-americanos. Segundo Stanley Hilton, foram concedidas "apenas trinta e três reduções tarifárias", isto é, assegurou-se "uma redução média de cerca de 23% sobre automóveis, rádios, pneumáticos e artigos correlatos", mas não sobre os filmes impressos norte-americanos⁸.

Assim, no que diz respeito ao Tratado em si, pode-se concluir que houve um incentivo deliberado por parte do Governo visando ao desenvolvimento da produção nacional. No entanto, esta conclusão poderia levar à outra questão: em que medida este incentivo repercutiu no incremento da produção cinematográfica nacional? Mas, para respondê-la, antes seria necessário, ao menos, uma pesquisa sobre a política cambial do período⁹.

Finalmente, cabe assinalar que este Tratado teve seus efeitos suspensos apenas em 1948, com a criação do GATT (vide Circular 24, de 1948, do Ministério da Fazenda) e durante este período, dois Decretos-Lei a ele se relacionaram. O primeiro data de 1940, e beneficiou as mercadorias norte-americanas arroladas no Tratado, isentando-as da cobrança de duas taxas. Todavia, este favorecimento ocorreu apenas em detrimento dos produtos similares importados de outros países, pois a medida veio beneficiar indistintamente os filmes virgens e impressos de procedência norte-americana por cerca de oito anos (vide Decreto-Lei 2.878/40). O segundo, que data de 1943, trata especificamente da taxação incidente sobre os filmes norte-americanos. Ao estabelecer que a taxação seria feita com base no peso real, o que anteriormente fazia-se com base no peso legal, o Decreto-Lei diminuiu o montante cobrado para a importação dos filmes (vide Decreto-Lei 5.825/43). De qualquer forma, os dois Decretos não alteraram a relação

⁷ . É provável inclusive que, em virtude desta oposição, a regulamentação do Tratado tenha sido retardada em sete meses à sua regulamentação em Decreto. A crítica e a sugestão feitas pela Confederação Industrial estão em CARONE, Edgar, "O Tratado de Comércio com os Estados Unidos (1935)", *O Pensamento Industrial no Brasil (1880-1945)*, Rio de Janeiro/São Paulo, 1977, p.264 (grifos do texto).

⁸ . Hilton, S.E., *op.cit.*, respectivamente, p.136 e 130.

⁹ . Consultar sobre o assunto COHN, Gabriel, "Problemas da Industrialização no século XX", in Mota, Carlos Guilherme (org.), *Brasil em Perspectiva*, São Paulo, Difel, 1984, p.283-316. Neste artigo, Gabriel Cohn verifica que, apesar dos representantes da indústria concentrarem suas reivindicações nas medidas protecionistas ao nível tarifário, a mola da industrialização foi o mecanismo cambial que, por sua vez, era parte da política econômica voltada para sustentação do setor exportador.



Neamp

das taxas aduaneiras de 10 para 1 cobradas, respectivamente, dos filmes impressos e virgens.

Bibliografia

"Brasil-Estados Unidos", *O Estado de São Paulo*, 19/10/1923, p.2.

CARONE, Edgar. *O Pensamento Industrial no Brasil (1880-1945)*, Rio de Janeiro/São Paulo, 1977.

Circular 24, de 12/8/1948 ,do Ministério da Fazenda.

COHN, Gabriel, "Problemas da Industrialização no século XX", in MOTA, Carlos Guilherme (org.), *Brasil em Perspectiva*, São Paulo, Difel, 1984, p.283-316.

"Congresso Nacional de Cinema Brasileiro", *Jornal do Brasil*, 26-9-1952, p. 11.

Decreto 24.343/34.

Decreto 26.242, de 26 de janeiro de 1949.

Decreto 542 - 24/12/1935.

Decreto 542, de 24/12/1935, *Coleção das Leis do Brasil*, 1935, vol.III, p.290.

Decreto no 43.317, de 10/3/1958.

Fundamentos, no 34, ano VI, jan/1954, p.39.

HILTON, Stanley E. *O Brasil e as Grandes Potências*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.



Neamp

Cinema, cidade e memória: a rua do Triunfo

Ângela Aparecida Teles*

Resumo: Este artigo discute o Cinema da *Boca do Lixo* e sua importância na trajetória do cineasta Ozualdo Candeias. Partindo das fotografias, e dos filmes que realizou interpretam-se os sentidos que o diretor atribuiu à Rua do Triunfo como espaço social da “gente de cinema” e de outras sociabilidades que ancoravam suas existências naquela rua e imediações.

Palavras-chave: cinema, memória, Boca do Lixo.

Abstract: This article discuss the Cinema at the *Boca do Lixo* and its importance for the trajectory of Ozualdo Candeias. Starting from the photos and movies on the Boca Cinema, we interpret the meanings which the director attributed to the Rua do Triunfo as a social space for the “movies people”, and for some other sociabilities that anchored their existences in that street and neighborhood.

Keywords: cinema, memory, Boca do Lixo.

No filme *As Bellas da Billings* (1987), o cineasta Ozualdo Candeias problematizou a apropriação e os usos do centro de São Paulo por sujeitos que sobrevivem nas ruas pelas mais variadas atividades e expedientes. Nesse filme, acompanhamos as jornadas diárias de prostitutas, mendigos, punguistas, travestis, deficientes físicos, vendedores ambulantes, vendedores de raiz, violeiros e pastores evangélicos que circulam, moram e ganham a vida no Viaduto do Chá, Praça da Sé e seu entorno; no bairro da Luz, Santa Ifigênia, Bom Retiro e imediações, região também conhecida como *Boca do Lixo*.

* Professora Adjunta da UFU-FACIP no curso de História; Doutora em História Social pela PUC-SP com a tese intitulada: *Cinema e Cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92)*. E-mail: teles.angela@uol.com.br.



Neamp

Trata-se de uma descrição do cotidiano desses trabalhadores das ruas que procurou, por meio de um inventário minucioso, provocar uma postura crítica no espectador. Além das experiências cotidianas daquele presente, Candeias fez referência a uma situação histórica da qual participou, atribuindo outros significados àquele espaço social. Nas primeiras seqüências, há uma cena em que o diretor mergulha no passado recente do Cinema da Boca do Lixo, cujo centro aglutinador era o Bar Soberano, localizado na rua do Triunfo, bairro de Santa Ifigênia. A cena é uma das mais significativas do filme e será descrita em detalhe para que adentremos as lembranças de Candeias, materializadas em imagens moventes e constituídas como memória.

Na cena que nomeei Bar Soberano, James – o protagonista – conta a história recente do “Bar dos Artistas”. A câmera alta, localizada no topo de um edifício, enquadra o Bar Restaurante Soberano. James e o violeiro, interpretado por Almir Sater, entram pela direita. James pára em frente ao Soberano. Pessoas caminham pela calçada e um grupo de homens está parado em frente ao Hotel Bentivi, colado ao Soberano (provavelmente estão olhando a filmagem). James, enquadrado do alto e de costas para câmera, diz: “Olha, aqui era o Bar dos Artistas”. Corta. Câmera baixa e, em primeiro plano, a tabuleta em que se lê “Bar Restaurante Soberano”. Voz de James em *off*: “Mas quem mais andava por aqui era os diretores”.

Corta. Câmera fechada no perfil de Bentinho, ator do primeiro longa de Candeias, *A Margem* (1967), e de outras produções da *Boca*. Um *zoom out* faz a câmera afastar-se e vê-se Bentinho conversando com o diretor Oswaldo de Oliveira numa mesa de bar. Outro movimento de câmera, ainda no mesmo plano, um *zoom in* e vê-se entre os dois Ody Fraga, diretor e roteirista da pornochanchada. Ouvimos uma música que também compõe a trilha sonora do filme *A Margem*, no mesmo plano, como comentário sonoro, além da voz de James, sempre em *off*: “As artistas mesmo só de vez em quando. Mesmo assim as da pornochanchada. Pornochanchada não é muito comigo.”

Corta. Câmera fechada numa fotografia em preto e branco. Vêm-se Carlos Reichenbach, Rogério Sganzerla e Antônio Lima na rua do Triunfo, olhando para a câmera. A foto passa para as mãos dos que conversavam numa mesa no interior do mesmo



Neamp

bar. Comentário de James em *off*: "Eu andei vendo umas fitas dos marginais." Câmera fechada numa foto em preto e branco de Luis Sérgio Person fazendo *ok* para o fotógrafo. Outro plano. Uma *zoom in* introduz Inácio Araújo, crítico de cinema, conversando no mesmo bar com Oswaldo de Oliveira. Câmera fechada em Carlos Reichenbach em diálogo com o crítico de cinema Jairo Ferreira, agora dentro do bar. Comentário de James em *off*: "Nem sei, eu fui ver porque os caras estavam sempre no jornal, no rádio e eu via eles sempre por aqui."

Corta. Jairo Ferreira conversando com outros colegas na mesa do bar. Moda de viola como comentário sonoro. Outro corte. Câmera em Candeias falando com Oswaldo de Oliveira ou Portioli. Comentário de James em *off*: "Teve um cara que andou fazendo uma festa aqui nesse bar quando a fita dele ficou pronta. Claro, eu morava no Scala, andava meio bonito." Corte final. Câmera alta fora do Bar Soberano enquadra James e o violeiro. James sentencia: "A *Boca* não é mais aquela!".

Nessa cena, o Soberano, construído como território dos diretores de cinema, irrompeu como memento, ou seja, uma recordação preciosa "propositadamente recuperada da grande massa de coisas recordadas"(LÖWENTHAL:1998,78). Por meio das músicas e dos comentários em *off* de James e dos movimentos de câmera, o narrador, localizado no presente (1987) atualizou aquela experiência histórica. Ao mesmo tempo em que olhou de fora, com distanciamento, para aquele lugar, repentinamente mergulhou no seu interior como se quisesse reviver aquela experiência, mostrar a sua vitalidade, para logo depois retomar a distância temporal e decretar em tom de ironia que a "*Boca* não é mais aquela!". Nesse fragmento-memória, o espaço-social do Bar Soberano emergiu como um elo vivido no presente (NORA,1993).

O narrador fez referência a dois "gêneros" de fitas produzidas pelos diretores que freqüentavam o Bar Soberano: a pornochanchada e as "fitas dos marginais". Quem eram os diretores das "fitas marginais"? As fotografias nomeiam: Carlos Reichenbach e Rogério Sganzerla. Ody Fraga e Oswaldo de Oliveira são os representantes da pornochanchada. E quem era Candeias, a qual grupo pertencia? Ele é citado como um



Neamp

diretor que fez uma festa no Soberano para lançar sua fita, à qual o comentário em *off* faz referência, *Meu Nome é Tonho*, de 1969.

O comentário em *off* explicitou um ponto de vista crítico sobre as preferências de James, um pseudo-intelectual apreciador da cultura norte-americana. No Brasil daquele momento, de acordo com Candeias (CANDEIAS,2001,p.46), os representantes dos interesses das distribuidoras americanas, bem como a maioria dos críticos de cinema, não apreciavam as altas bilheterias da pornochanchada; quanto aos marginais, a ironia foi mais cortante: eram filmes apreciados pela crítica, mas incompreensíveis para os não-especialistas em cinema, como James.

Nessa cena, vemos condensada a marca de Candeias, um conjunto de procedimentos cinematográficos que é a sua assinatura. Primeiro, os traços de um registro-reportagem construído pela sua longa experiência em cinejornais. Quais são eles? Há nessa cena o tom de documentário que busca apreender a “realidade” sem ocultar a presença da câmera, evidenciando que se trata de um filme, não havendo interesse em construir uma ilusão de realidade objetiva sem a interferência do cineasta. No interior do bar Ody Fraga acena para a câmera; no primeiro plano da cena, hóspedes do Hotel Bentivi estão cientes da filmagem. Outro traço narrativo de Candeias é a experimentação sonora. Nesse filme, e noutros, o narrador faz comentários, explicita seu ponto de vista através de músicas (modas de viola na maioria das vezes), ruídos e sons de animais problematizando a banda sonora, ou seja, a articulação entre imagem e som, indo de encontro às características da banda sonora do cinema clássico (GAMO, 2000).

Os movimentos de câmera, *zoom in* e *zoom out*, as focagens e desfocagens nos personagens produzem sentidos inesperados. Além dos efeitos mais óbvios de aproximar ou distanciar dos personagens, produz em imagem o próprio movimento da memória que ora embaralha a visão, ora elimina a distância entre passado e presente. Esses movimentos propiciam, antes de tudo, a fruição de imagens belas. Como a *zoom in* que faz passar entre Bentinho e seu companheiro, até chegar a Ody Fraga, de quem se recebe um alegre aceno. Mas o mais interessante nessa cena foi a construção da dimensão temporal da experiência vivenciada no Bar Soberano. Não há um *flash back* em que um passado vivido tenha sido



Neamp

plenamente explicado. A encenação das conversas entre diretores de cinema no interior do bar não tem a pretensão de ser objetiva e nem a palavra final sobre essa experiência. As assertivas de James, do lado de fora do bar, retomam a distância temporal, não escondendo o lugar do narrador, ou seja, o presente é o ponto de partida e de chegada para falar de um passado que não existe mais.

Partindo dessas primeiras observações, proponho pensar o Cinema da Boca do Lixo e sua importância na trajetória de Ozualdo Candeias enquanto morador da cidade e diretor de cinema. Partindo dos fragmentos de memória registrados em depoimentos publicados, das fotografias, filmes e documentários de Candeias sobre o cinema produzido na Boca, interpreto os variados usos e sentidos que o diretor atribuiu à rua do Triunfo como espaço social da "gente de cinema" e de outras sociabilidades que ancoravam sua existência naquela rua e imediações.

Os filmes de ficção de Candeias realizados na área central, entre os bairros da Luz, Campos Elíseos, Santa Ifigênia e Bom Retiro, que documentam seus moradores e as pessoas que por ali circulavam, são construções que nos permitem pensar outras racionalidades, outras vivências que devem ser consideradas por aqueles que detêm a prerrogativa de intervenção nesse espaço. Os documentários e as fotografias sobre os sujeitos envolvidos com a atividade cinematográfica da rua do Triunfo são produções que registraram a vitalidade e a precariedade do cinema que se desenvolvia na área da cidade associada à decadência e ao baixo meretrício.

Além das atividades relacionadas ao cinema nas décadas de 1960 a 1980, as intervenções do poder público naquela região durante os anos 1950 e na atualidade foram objeto de reflexão. Os elementos de violência e de negação da cidadania presentes nessas ações foram interpretados através de depoimentos de um frequentador da crônica policial nos anos 1960, Hiroito Joanides, e dos trabalhos de pesquisadores das cidades contemporâneas.

1.1 – Boca do Lixo: disputas por território, ontem e hoje



Neamp

A região formada pelos bairros de Campos Elíseos, Luz, Santa Ifigênia e Bom Retiro tem sido constituída como território por diferentes etnias e classes sociais ao longo da história da cidade de São Paulo. No presente, é possível acompanhar uma política de recuperação e valorização de equipamentos públicos, empreendida pelo poder público e pela iniciativa privada. Um novo significado está sendo escrito nesse lugar a partir da restauração dos prédios da Estação Júlio Prestes e da respectiva construção da sala São Paulo de Música, da restauração do prédio do antigo Dops e da Estação da Luz.

Não é meu objetivo discutir exaustivamente o significado dessa política, mas, grosso modo, pode-se afirmar que se trata de um movimento semelhante ao que vem ocorrendo nas grandes metrópoles em geral, a partir do que alguns estudiosos apontam como a constituição de paisagens urbanas pós-modernas, ou seja, a transformação das cidades pelo processo de globalização e aceleração tecnológica, que consiste na conversão do espaço urbano em mercadoria (ZUKIN,2000).

A atuação do poder público e do capital nesses espaços desconsidera os usos e os significados atribuídos por vários grupos que ali vivem. O mesmo acontece hoje em São Paulo. Carente de “sítios históricos” de “patrimônio histórico nacional”, o movimento de “revitalização” volta-se para o centro, que, mesmo “abandonado” e “deteriorado”, possui uma infra-estrutura de serviços públicos muito atraente para futuros investidores. Tornar o centro “vivo”, recuperar prédios e fachadas e destiná-las ao consumo cultural daqueles que por ali não circulam, pois se trata de um espaço “sujo”, “perigoso” e “deteriorado”, significa construí-lo como mercadoria desejável a pessoas que possam consumi-lo; sobretudo, coloca São Paulo dentro do movimento de disputa entre cidades para a constituição de uma imagem urbana no mercado mundial.

Com base na experiência de um cineasta que escolheu pensar São Paulo a partir desse espaço central, podem-se olhar de outra perspectiva sociabilidades que geralmente ganham visibilidade nas crônicas policiais da imprensa sensacionalista. Candeias morava na avenida Rio Branco, na esquina com a avenida Duque de Caxias, no bairro de Campos Elíseos. Frequentava o Bar do Teixeira, na rua do Triunfo, bairro de Santa Ifigênia, como outros profissionais de cinema, na sua maioria afastados das profissões. Com sua



Neamp

sensibilidade aguçada para as questões que envolvem aquele pedaço, ontem e hoje, assim referiu-se ao movimento de ‘recuperação’ dos bairros da Luz e Santa Ifigênia, próximos ao seu:

No momento, [a Boca do Lixo] anda sendo chamada Cracolândia, mas logo, logo deve mudar de apelido, pois a polícia não anda dando ”canja” aos ”nóias” ou a turistas e residentes. Travecos e paredeiras ainda gozam de certa tranqüilidade. A falta de ”canja” é da Secretaria da Cultura de São Paulo, acomodada na Júlio Prestes (CANDEIAS,2000,p.7).

A “recuperação” desses espaços se dá por meio de conflitos que explicitam a “guerra de lugares” que permeia aquele local estruturado por fronteiras contraditórias que, ao mesmo tempo em que separam práticas sociais, visões de mundo e interesses antagônicos, põem-nas em contato¹⁰. No caso da “Boca”, atualmente, o flagelo causado pelo consumo do *crack*, sobretudo por meninos de rua, é tratado como um caso de polícia; expulsar seus consumidores significa “limpar” a área. O entendimento desses meninos de rua como presença indesejável, que deve ser banida daquela paisagem “recuperada”, é compartilhado pelo Governo do Estado, pelo capital privado e pela Prefeitura e expõe os embates diários para ocupar e ressignificar aquele espaço. Outros grupos estão na mira desses poderes: as prostitutas, travestis e camelôs.

O bairro de Santa Ifigênia e seu entorno tornaram-se alvo do poder público, em especial as forças de segurança, a partir da década de 1950. A crônica policial da chamada imprensa sensacionalista nomeou aquela região como *Boca do Lixo*, desconsiderando os diferentes usos que dele se fazia. *Boca do Lixo* porque ali se concentravam sujeitos que desafiavam as convenções morais e legais da sociedade. Seres comparáveis aos restos, à sujeira e aos dejetos produzidos cotidianamente na cidade. As memórias de um dos personagens mais famosos, construídos pela imprensa da época como o “Rei da Boca”, permite acompanhar o surgimento da *Boca* de outra perspectiva, ainda que não totalmente

¹⁰ O conceito “guerra dos lugares” refere-se às tensões e aos embates cotidianos entre fronteiras simbólicas construídas coletivamente no espaço urbano das megacidades. Estas fronteiras constroem-se a partir de práticas sociais e visões de mundo de diferentes grupos, sempre em relação a outros grupos. Elementos de violência, insegurança e risco fazem parte dessas práticas de espaço, daí a noção de “mundos em guerra”. Cf. ARANTES, Antônio A. Guerra dos Lugares. Mapeando zonas de turbulência. In: *Paisagens Paulistanas*, op. cit., p. 106.



Neamp

imune às construções da imprensa que esse mesmo personagem criticava com veemência. Nas entrelinhas dos fatos narrados é possível ler processos de disputa e significação do espaço urbano por diferentes sociabilidades. Veja-se a descrição de um processo histórico do bairro de Santa Ifigênia e adjacências, normalmente interpretado como decadência, vivenciado nos anos 1950 e reconstruído como memória por Hiroito Joanides nos anos 1970:

Em São Paulo, até 1953, o submundo da cidade, com exceção de algumas sucursais, concentrava-se no bairro do Bom Retiro, girando e pululando em torno ao meretrício, até então oficialmente confinado. Com o fechamento da chamada zona, a prostituição “desoficializada” foi se fixando no bairro dos Campos Elíseos, onde, em curto espaço de tempo, apossava-se territorialmente de toda a área circunscrita pelas ruas e avenidas Timbiras, São João (praça Júlio de Mesquita), Barão de Limeira, Duque de Caxias, largo General Osório e rua dos Protestantes, para constituir a famigerada Boca do Lixo, o Quadrilátero do Pecado (JOANIDES, 2003,p.26).

Joanides relatou uma experiência histórica de intervenção do poder público em determinados espaços da cidade que resultou em desdobramentos não imaginados.

No estudo sobre o conjunto de leis, decretos e normas urbanas e de construção que regularam a produção do espaço na cidade de São Paulo entre 1886 e 1936, Raquel Rolnik ressaltou que, mais do que estabelecer um molde para a cidade desejável, a legislação urbana acaba definindo territórios dentro e fora da lei, ou seja, configurando regiões de plena cidadania e regiões de cidadania limitada (ROLNIK,1997,p.13). Esse fenômeno pode ser observado em relação à prostituição. Existente em pontos diferenciados na região central da cidade, o território da prostituição, entre 1940 e 1953, foi confinado, constituindo a chamada *zona do meretrício* no Bom Retiro, um dos bairros operários criados a partir da localização da Estação Ferroviária. Nos seus primórdios, este bairro contou com a presença de imigrantes portugueses e italianos. Entre 1928 e 1936, anos que precederam a Segunda Guerra Mundial, a imigração judaica para o Bom Retiro foi intensificada, constituindo-o numa espécie de gueto judeu na cidade.

O interventor federal em São Paulo em 1940, Adhemar de Barros, determinou que todos os estabelecimentos de prostituição deveriam se localizar no Bom Retiro, entre as ruas sem saída localizadas atrás da linha férrea, principalmente Aimorés, Itaboca e Ribeiro



Neamp

de Lima. Confinar, esquadrinhar a cidade e delimitar o espaço de grupos sociais e etnias fazia parte das disputas por controle espacial na cidade.

1.2 – *Cinema como Fronteira: o Cine Boca*

As poucas referências à *Boca do Lixo* associada a produção do cinema brasileiro instituem a segunda metade da década de 1960 como o marco inicial de uma experiência rica do ponto de vista da quantidade de filmes produzidos e da arrecadação nas bilheterias, que chegavam a disputar com filmes da indústria hollywoodiana, bem como da variedade de práticas e entendimento do sentido que o cinema deveria assumir no contexto político e cultural brasileiro. Quando a *Boca do Lixo* evoca lembranças e sentidos para grupos que não são pesquisadores ou críticos de cinema, estes a associam à má qualidade do cinema brasileiro e ao “gênero” mais famoso ali produzido: a pornochanchada. Mas o cinema produzido na rua do Triunfo não se resumia aos filmes eróticos, assim como atividades ligadas ao cinema podem ser localizadas antes do final da década de 1960.

Antes de constituir-se como a “anti-Hollywood brasileira”, a rua do Triunfo foi um centro de distribuição cinematográfica. A primeira distribuidora de filmes a se instalar nessa região foi a Matarazzo, que montou seu escritório na rua General Osório nos anos 1920. Na década seguinte, os estúdios norte-americanos Fox, Universal, Columbia Pictures, RKO-Radio, United Arts e Paramount montaram seus escritórios de distribuição no bairro de Santa Ifigênia, o que facilitava a distribuição de filmes para o interior de São Paulo via malha ferroviária (RAMOS ;MIRANDA,2000,p.59).

Oswaldo Massaini – envolvido no ramo de cinema como distribuidor e, depois, produtor de filmes – construiu sua trajetória na região da *Boca*. Massaini nasceu em 1919, em São Paulo, filho de imigrantes italianos. Começou a trabalhar no cinema em 1937, como auxiliar de contabilidade, para a Distribuidora de Filmes Brasileiros DFB. Trabalhou na Columbia Pictures of Brazil Inc. e na distribuidora Cinédia até 1949, quando fundou sua própria empresa distribuidora, a Cinedistri, em 1949, na rua do Triunfo.



Neamp

A Cinedistri funcionou exclusivamente como distribuidora até 1953, quando Massaini também passou a produzir filmes. (RAMOS, MIRANDA, 2000,p.360-1). Essa transformação em produtora fez parte de um movimento maior construído em torno do cinema em São Paulo. Trata-se da fundação das Companhias Cinematográficas Vera Cruz (1949), da Maristela (1950) e da Multifilmes (1952). Mas algumas especificidades diferenciam a companhia de Massaini: o conhecimento do mercado brasileiro, devido à experiência com a distribuição de filmes nacionais e estrangeiros. Esta experiência foi um grande diferencial que possibilitou a longevidade dessa companhia em relação à duração efêmera das outras.

Aos poucos, ao lado das distribuidoras, foram sendo montadas oficinas de reparo, de aluguel de filmes, de venda de equipamentos e fitas virgens, pequenos estúdios e laboratórios. Muitos profissionais que aí se instalaram realizaram seu aprendizado nos estúdios da Vera Cruz, da Maristela e da Multifilmes. Após a curta duração dessas companhias, técnicos brasileiros e estrangeiros trazidos pelo cineasta Alberto Cavalcante e aspirantes a diretor de cinema construíram um mercado de trabalho a partir de produções esporádicas e em outras bases que não a produção contínua dos grandes estúdios. Fundaram agências de propaganda, voltadas a atender à TV recém-inaugurada. Dentre os pioneiros das agências de propaganda encontra-se Jacques Deheinzelin, técnico francês contratado pela Vera Cruz. Esses profissionais também garantiam trabalho através de cinejornais, produção beneficiada pela legislação protetora do filme brasileiro, fruto de lutas políticas travadas.

A *Boca* foi constituída como pólo cinematográfico por diferentes sujeitos envolvidos com o cinema paulista. Candeias afirmou que os técnicos foram os primeiros a se instalar na rua do Triunfo. Mas antes buscavam trabalho numa oficina de reparos no centro de São Paulo. As oficinas que ofereciam serviços técnicos na área de cinema, assim como os bares, foram os espaços de encontro e socialização dos profissionais de cinema e de outros grupos. Outro bar mencionado pelos sujeitos que mais tarde freqüentariam a *Boca* foi o Bar Costa do Sol, na rua Sete de Abril, próximo ao Museu de Arte de São Paulo (Masp), onde aspirantes a diretor faziam o Seminário de Cinema.



Neamp

Candeias começou a freqüentar a rua do Triunfo quando buscou recursos para finalizar e distribuir seu primeiro longa-metragem, em 1967. O período de grande produtividade do cinema paulista parece ter sido iniciado pela necessidade dos produtores de negociar a distribuição de seus filmes. Candeias conseguiu viabilizar seu filme com Renato Grecchi, produtor de cinema que mantinha contatos com a Sul Filmes, empresa de exibição proprietária das principais salas de cinema no centro nas décadas de 1950 a 1980 (como o cine Marabá, República e Olido) e no interior de São Paulo.

Entre os profissionais que construíram a *Boca* como território cinematográfico Candeias possui algumas especificidades. Naquele espaço, além de articular a produção dos seus filmes através do contato com técnicos, produtores, distribuidores e atores, também registrava os sujeitos que faziam parte daquele movimento que se firmava em torno do cinema brasileiro. Esses registros deram origem ao álbum-reportagem *Uma Rua Chamada Triumpho*, composto por fotografias, e aos documentários *Uma Rua Chamada Triumpho 1970/71* e *Bocadolixocinema ou Festa na Boca*, de 1976. No longa-metragem *As Bellas da Billings* (1987), já mencionado, a *Boca* e os profissionais de cinema, assim como os grupos marginais que vivenciavam esse espaço foram tematizados. Nos filmes *Aopção ou as Rosas da Estrada* (1981), *O Candinho* (1976) e *Zézero* (1974), todos os personagens que migraram do campo para São Paulo se movimentavam no centro velho, Praça da Sé, Bairro da Luz e seu entorno.

Candeias construiu a *Boca* como território e como lugar de memória sensível à heterogeneidade dos sujeitos que circulavam naquele espaço – ou seja, às diferenças entre práticas cinematográficas (que expressavam visões de mundo e experiência de classe) e as sociabilidades marginais que cruzavam aquele território. Resistiu à crítica cinematográfica que buscou filiá-lo ao cinema marginal e também foi crítico em relação à pornochanchada, ainda que a entendesse como importante para o cinema brasileiro, por atrair um grande número de espectadores e garantir emprego aos técnicos e diretores.

O cinema de ficção de Candeias estruturou-se em torno de manifestações da cultura brasileira: a música caipira, as relações de trabalho no campo e na cidade, valores e costumes. Sempre em tom de reportagem, ainda que se tratasse de ficção, no campo ou na cidade. Sua preocupação com os problemas e os tipos brasileiros está relacionada com o



Neamp

período de discussões em torno do nacional-popular no Brasil, mas ele inseriu-se nesse debate político a partir de uma experiência cultural que o diferenciava de outros cineastas que se propuseram a pensar o Brasil e seus problemas a partir do universo do “povo oprimido”. Sua experiência singular em relação aos outros diretores brasileiros, freqüentadores ou não da *Boca do Lixo*, foi sublinhada por críticos de cinema e por seus colegas de profissão.

A estética de Candeias diferenciou-se de outras propostas do período, como a chanchada e o Cinema Novo, provocando, às vezes, análises apressadas e preconceituosas. Ele não só tematiza o processo de hibridação e reterritorialização dos migrantes na cidade, mas constituiu seu cinema a partir da experiência sociocultural de combinação da cultura oral, de matriz caipira, com a linguagem cinematográfica (CANCLINI, 2003, p.XIX). Essa diferença cultural foi demarcada por Jean-Claude Bernadet:

A primeira conversa que tive com Ozualdo Candeias foi espantosa. /.../. O encontro ocorreu dias depois de eu ter visto *A Margem* pela primeira vez. O filme tinha me surpreendido por diversos motivos, um deles é que não sabia como inseri-lo na filmografia brasileira. Tematicamente, estilisticamente parecia não ter antecedentes no Brasil. Meu gosto por *A Margem* era bastante dividido. Por um lado, gostei imensamente desses personagens à deriva, que perambulavam por zonas limítrofes em deterioração, dessas relações entre eles que se esboçavam, mas não se consolidavam. /.../. Os aspectos de que gostava me sugeriram uma relação com filmes da vanguarda francesa dos anos 20. Essas andanças, esses descampados (e uma relação com *Limite* que só depois poderíamos estabelecer, já que naquela época o filme de Mário Peixoto não circulava), esse esgarçar da trama. Essa possível afinidade com a vanguarda francesa foi o que comentei com Candeias, para a maior surpresa de sua parte, pois ignorava que tal relação pudesse ser estabelecida, como também, acredito, desconhecia sua existência. De repente, Candeias e eu nos encontramos em dois universos culturais que não se comunicavam bem. Candeias não entendia a relação que eu fazia, mas achava ótimo. E eu ficava sem entender como este cineasta tinha chegado a um tal filme inaugural, que não se encaixava em lugar algum. O que revelava a força de Candeias, seu excepcional talento visual e rítmico, que ele tirava de si próprio e não de uma formação cinematográfica que lhe teria proporcionado uma filmografia a que se pudesse filiar *A Margem* (PUPPO,2002,p.33).

Esse estranhamento experimentado por Bernadet permite-nos situar a especificidade social e histórica do tratamento dado por Candeias ao tema do deslocamento e da mobilidade. Nunca é demais ressaltar que o cinema é essencialmente mobilidade e efemeridade, características definidoras da experiência moderna, o que o constituiu como emblema da modernidade (CHARNEY; SCHWARTZ,2001).



Neamp

A partir das possibilidades criativas suscitadas pelas técnicas de montagem o cinema tornou-se a arte privilegiada na captação das mudanças, relativas à percepção de tempo e espaço, provocadas pela modernidade vivida na Europa no final do século XIX e no seguinte. Como tema e como forma, o movimento foi tratado por vários cineastas e em momentos históricos distintos. Qual seria, então, a diferença de Candeias em relação a outras representações da mobilidade no cinema? Quais articulações sociohistóricas Candeias estabeleceu entre o deslocamento de migrantes, o desenvolvimento industrial, a acumulação de capital e a aceleração da urbanização da segunda metade do século XX em São Paulo? Candeias tem os sentidos voltados para a experiência de desenraizamento das populações rurais, sobretudo dos caipiras, e sua experiência de marginalidade na cidade. Sua experiência também é de fronteira, de vivência do processo de desestruturação do mundo rural em São Paulo.

De volta a Bernadet, sua fala explicita o problema das fronteiras culturais, do interstício no qual a cultura se enuncia como diferença. A partir do lugar de roteirista e crítico de cinema construído pela cultura letrada e pela experiência de desterritorialização e reterritorialização (DELEUZE; GUATARRI, 1996) em outro país e em outra cultura, Bernadet interpelou Candeias e sua cultura híbrida, deslocada da tradição oral e reterritorializada em São Paulo. O cinema, terreno comum entre crítico e diretor, aproximou, mas não apagou as diferenças, ao contrário, politizou, tornou mais visível a distância entre ambos. O fato de Bernadet não compreender como Candeias havia chegado a um cinema tão elaborado por outros caminhos que não a formação teórica e acadêmica marca seu estranhamento no tocante às formas de aprendizado ancoradas na experiência.

Candeias nasceu em 1922, no interior de São Paulo, Olímpia ou Cajubi, próximas de São José do Rio Preto, ou talvez Corumbá, no Mato Grosso. Faleceu recentemente, em 2007. Quando falava de si, Candeias o fazia um tanto contrariado e num tom exasperado que também pode ser percebido nos seus filmes. A referência à vontade de ter sido um “matador profissional” ou o fato de ter sido “gigolô de puta pobre”, ou seja, uma metáfora para as várias funções degradantes que exerceu buscando a sobrevivência, ironiza questões que, a seu ver, não esclarecem nada e podem transformá-lo apenas em um “diretor exótico”.



Neamp

Quando Candeias trocou a oficina do Honório Marin pela rua do Triunfo, no final dos anos 1960, práticas cinematográficas diversas começavam a ganhar forma nas produtoras recém-criadas na Boca. Cito os filmes de cangaço ou Nordesterns, os faroestes rurais, os épicos regionalistas, os filmes de terror e os eróticos. A hegemonia da pornochanchada nesse espaço foi sendo construída ao longo da década de 1970 e no início dos anos 1980 já apresentava sinais de esgotamento.

No “pólo cinematográfico” da rua do Triunfo, sempre como minoria, alguns cineastas preocupados com a experimentação e inovação da linguagem cinematográfica realizaram seus primeiros filmes, disputando as condições de produção e distribuição ali existentes. Eram jovens que haviam se formado nos cursos de cinema inaugurados na década de 1960, como a Escola São Luís e a Escola de Comunicação e Artes (ECA).

Estes cineastas, voltados para um cinema experimental – que problematizava a narrativa clássica do cinema propondo novas formas de fruição estética – foram rotulados pela imprensa como “cineastas marginais”. Dentre eles, destaque-se Rogério Sganzerla, Carlos Reichenbach, João Silvério Trevisan e João Callegaro, entre outros. Sobre o adjetivo “marginal”, semelhanças foram destacadas e diferenças foram suprimidas.

João Silvério Trevisan, atualmente escritor, ao lembrar sua experiência como cineasta, não deu importância à possível conotação negativa das polêmicas travadas na imprensa sobre o “cinema marginal”. Como um sujeito que vivenciou o cinema produzido na rua do Triunfo, reteve na memória o desconforto que experimentou na *Boca*: uma fronteira na qual as diferenças culturais se explicitavam na luta cotidiana para a viabilização de projetos cinematográficos.

No final dos anos 60, havia na *Boca do Lixo* de São Paulo um pequeno grupo de jovens de classe média que procurava fazer cinema, ansiando por derrubar o governo sufocante dos militares, à direita, e querendo matar o pai Cinema Novo, que os assustava, à esquerda. Eu fazia parte dessa pequena horda, que sonhava com a utopia da revolução num ambiente totalmente avesso a ela, onde as pessoas em geral lutavam para sobreviver produzindo filmes cujo único compromisso era com o sucesso a qualquer custo. Ali, não havia meio termo: o êxito comercial era a utopia máxima. E nós, pretensos revolucionários, engolimos a seco e nos instalamos na *Boca*, por não haver alternativa: aquele era o cinema possível (PUPPO, 2002,p.116).



Neamp

Nessa fala, a oposição binária entre jovens cineastas revolucionários de classe média, portadores de um projeto político-estético ambicioso, e um grupo sem as mesmas propostas, voltados exclusivamente para o sucesso comercial de suas produções, simplificou os conflitos e as diferenças que se enunciavam por meio da produção, circulação e exibição de *westerns*-feijoadas, *nordesterns*, faroestes rurais e pornochanchadas. Trevisan homogeneizou os cineastas que adotaram a experimentação como um princípio formal e político. Dois filmes de Rogério Sganzerla produzidos na *Boca do Lixo – O Bandido da Luz Vermelha*, de 1968, e *A Mulher de Todos*, de 1969 – são filmes classificados como cinema marginal, mas que buscavam comunicação com um grande número de espectadores, a começar pelos títulos apelativos, e obtiveram um relativo sucesso de bilheteria. O sucesso do segundo filme teria inspirado outros produtores a realizar comédias eróticas com títulos chamativos. O êxito comercial desejado por produtores que se instalaram na *Boca* no final dos anos 1960 era buscado através das produções rápidas e baratas, financiadas em parceria com o exibidor que, instado a cumprir a lei de obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro, passou a investir na produção de filmes. Foram essas condições que propiciaram a produção de *A Mulher de Todos*.

A mistura de ficção e reportagem foi a forma construída por Candeias para narrar a experiência de desterritorialização e reterritorialização de migrantes na cidade de São Paulo. O tratamento político e estético das personagens marginalizadas no processo histórico do desenvolvimento industrial e urbano paulista afastou-se das propostas dos cineastas ligados ao Cinema Novo, pois não construiu seus personagens como “o povo” portador de uma força revolucionária a realizar-se no futuro. A força e a debilidade de seus marginais está na luta cotidiana pela sobrevivência, sempre aqui e agora. Produções baratas, filmagem em locação, documentação do cotidiano dos migrantes pobres que ganham a vida nas ruas de São Paulo, além da experimentação da linguagem cinematográfica, são os traços distintivos da obra de Candeias.

Foi na *Boca do Lixo* que o cinema de Candeias se constituiu plenamente. Naquele território vivido, disputado e compartilhado cotidianamente construiu as condições, ainda que precárias, para o exercício de uma prática inventiva atenta para captar as



Neamp

ambigüidades e desigualdades daquele espaço constituído por sociabilidades que se estruturam nas ruas e nas moradias pobres que circundam o bairro da Luz e imediações. Sua inserção nesse espaço não se deu como um observador distanciado, mas como um sujeito histórico que também construiu ali seu território, atribuindo-lhe significado. A rua do Triunfo é um lugar de memória que evoca um saber fazer, uma experiência que Candeias perpetuou em documentários, filmes de ficção, fotografias e que manteve viva nas conversas de fim de tarde no bar do Teixeira, compartilhadas com os sujeitos históricos que construíram aquele território e com outros que se interessavam em ouvir suas histórias.

Bibliografia

ARANTES, Antonio A. *Paisagens Paulistas*. Campinas, Editora da Unicamp/ Imprensa Oficial, 2000.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. São Paulo, Edusp, 2003.

CANDEIAS, Ozualdo R. *Uma Rua Chamada Triunfo*. 2 ed. São Paulo, Ozualdo R. Candeias, 2002.

_____. Entrevista. *Contracampo. Revista de Cinema*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br>>. Acessado em 15 nov. 2004.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo, Cosac & Naïf, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia v. 3*. Rio de Janeiro, Editora 34, 1996.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz*. São Paulo, Brasiliense, 1981.

JOANIDES, Hiroito de Moraes. *Boca do Lixo*. São Paulo, Labortexto Editorial, 2003.

LÖWENTHAL, David. Como Conhecemos o Passado. *Projeto História*. São Paulo, n. 17, nov. 1998.



Neamp

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*, n. 10, 1993.

PUPPO, Eugênio. *Ozualdo Ribeiro Candeias 80 anos*. São Paulo, Heco Produções, 2002.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2000.

ROLNIK, Raquel. *A Cidade e a Lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo, Studio Nobel/Fapesp, 1997.

SIMÕES, Inimá. *O Imaginário da Boca*. São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, Cadernos 6, 1981.

ZUKIN, Sharon. “Paisagens do século XXI: notas sobre a mudança social e o espaço urbano”. In: ARANTES, Antonio A. (Org.). *O Espaço da Diferença*. Campinas, Papyrus, 2000.