

UMA LEITURA ICONOGRÁFICA DOS ASPECTOS SOCIOCULTURAIS DA RUA DO TRIUMPHO POR MEIO DA LINGUAGEM CINAMATOGRÁFICA.

Edinei Pereira da Silva*

RESUMO: o objetivo do artigo é fazer uma leitura iconográfica dos aspectos socioculturais presentes na cidade de São Paulo, mais precisamente no Bairro da Luz, por meio do documentário *Uma Rua chamada Triumpho* (1969-70), do cineasta paulista Ozualdo Candeias. Nesse caso, o cinema é tido como um documento histórico, e fonte principal do presente estudo, que retrata as representações de uma realidade dinâmica e concomitantemente tensa, e que nos possibilita esquadrihar os espaços capturados pelas lentes das câmeras. Dentro dessa constituição de fatores, entrelaçados entre si, História e Linguagem realçam por meio de seus vetores os aspectos da Arte do Cinema como necessário para a compreensão da conjuntura atual, assim também como as do passado. As distopias ora delineadas num período não muito distante, ainda tem suas permanências fincadas no presente. As imagens, portanto, nos permitem compreender esse dinamismo.

Palavras-chave: Arte; Cinema; História; Uma Rua Chamada Triumpho.

ABSTRACT: the objecth this article is do an reading iconograph of the sociocultural aspects presents in São Paulo city, more precisely in the ditrict of Luz, through the documentary *Uma Rua chamada Triumpho* (1969-70), by filmmaker Ozualdo Candeias. This case, cinema is regarded as a historical document, and main source of this study, which depicts the representations of a dynamic and simultaneously tense reality, and that enables us to scan the areas captured by the camera lenses. Within this constitution factors, intertwined with each other, History and Language highlight through their delivery aspects of Cinema Art as necessary for understanding the current situation, so as the past. The dystopias now outlined in the not too distant period, still has its stays stuck in the present. The images, therefore, allow us to understand this dynamism.

Key-words: Art; Cinema, History, Uma Rua Chamada Triumpho.

Introdução.

Diante de um mundo submerso em imagens, onde cada vez mais a profusão de informações é espalhada aleatoriamente para legitimar toda e qualquer forma de interesses,

* Mestre em História Social pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da PUC-SP. Com Especialização em História, Sociedade e Cultura, pela PUC-SP. email: edineipereira29@yahoo.com.br .

faz-se importante uma educação/reeducação dos nossos olhares. Para tanto, a tomada da linguagem cinematográfica como base para o que busco a partir de agora, cuja necessidade é imprescindível para o que pretendo desenvolver ao longo das próximas linhas, que é usar essa ferramenta para suscitar um debate em torno da temática “Cinema e História”.

Além disso, proponho outras questões substanciais que serão problematizadas e pensadas para que o diálogo se alicerce por meio dessa construção, e servirá de mote para outros assuntos, que se configuram também como de grande valia, e será porta de entrada para o que pretendo esclarecer nesse artigo, que é: ler iconograficamente os aspectos sociais, políticos e culturais de um documentário “*Uma Rua Chamada Triumpho*”, de Ozualdo Candeias.

Ao longo da trajetória do Cinema, desde seu surgimento no final do século XIX, mais precisamente em 1895, as imagens tem se mostrado importante fator e objeto de análise documental. Pois é por meio dela, também, que podemos compreender o passado. A história tem nessa linguagem um conjunto de resquícios documental capaz de revelar os meandros de uma dada sociedade, assim como os comportamentos dos sujeitos históricos ali presentes.

No Brasil, essas elucubrações possuem vários vértices, a exemplo das práticas adotadas pelo governo de Getúlio Vargas, quando da criação das “cotas de tela”, em 1932. Quando a lei passou a determinar que se passasse uma produção nacional a cada quantidade de filmes estrangeiros. Além dos Cinejornais, que era a produção de documentários e curta-metragem sobre os efeitos/feitos do governo de Getúlio Dorneles Vargas.¹

Nessa esteira de acontecimentos, podemos citar uma série de outros eventos que sedimentou nosso processo histórico, e nuança o propósito desse trabalho, que consiste em reavivar de maneira preliminar o artigo. Mas adianto que, embora todos os casos sejam substanciais, me deterei num recorte temporal/espacial específico.

No início da década de 1960, o Brasil vivia sua efervescência cultural. Um pouco antes, entre 1949 a 1954, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz vivia seu apogeu. A tentativa de implantar/develop o “império” da produção no campo do Cinema nacional ganhou voz com a burguesia paulista, personificada na figura de Franco Zampari e Francisco Matarazzo, tidos como mecenas daquele novo empreendimento. O audacioso projeto até

¹ Sobre o Cinejornal e outros pontos suscitados pelo Governo de Getúlio Vargas acerca da produção cinematográfica, Ver: TOMAIM, Cássio dos Santos. “*Janela da Alma*”: *Cinejornal e Estado Novo- fragmentos de um discurso totalitário*: Annablume/Fapesp, 2006.

decolou. Mas não demorou muito para que as múltiplas dificuldades em mantê-lo de pé se tornassem, num relativo curto espaço de tempo, motivos para sua decadência².

Após seu fim, vários profissionais migraram para outras regiões em busca de novas oportunidades, e/ou na tentativa para desenvolver as habilidades adquiridas na Vera Cruz. As experiências necessitavam, portanto, de um espaço apropriado. O bairro da Luz, região central da cidade de São Paulo, logo se tornou reduto desses sujeitos. Os motivos foram vários.

A Rua do Triumpho, reduto dos sujeitos “esquecidos”, cerne das manchetes de jornais sensacionalistas da época, conhecida também como “Boca do Lixo”, não demorou para que intelectuais, jornalistas, produtores e cineastas passassem a fazer parte daquele lugar, um espaço tipicamente fronteiriço. Pois as intersecções de ideias proliferadas no âmbito de suas ações cotidianas puderam tomar outras vertentes de maneira a evidenciar outras tantas experiências.

Ozualdo Candeias, autor de, entre outros filmes: *A Margem (1967)*; e *Uma Rua Chamada Triumpho (1969/70)*, encontrou nesse entrecruzamento a realidade distópica para capturar por meio de suas lentes as intervenções no dia-dia, comuns àqueles sujeitos. A Rua do Triumpho foi fotografada incessantemente pelo mesmo, que depois fez o documentário. É importante ressaltar que a vida de Ozualdo é toda permeada por um caminhar incessante pelo país, além das ruas e margens da cidade de São Paulo. O que o fez testemunhar uma realidade efervescente das bordas de cada canto por onde passava, e dessa forma romper com as normatizações entendidas como regra por alguns diretores daquele momento.

Dessa maneira, entendo que as linhas subsequentes estão em consonância com as pretensões estabelecidas e tidas como primordiais para a compreensão, mesmo que de maneira introdutória, uma vez que ainda há muito que se estudar nesse campo, dos aspectos da linguagem cinematográfica enquanto ferramenta para/no campo da História. As imagens nos dizem muito, se soubermos questioná-las. As problematizações levantadas ao longo do artigo tem esse propósito.

O que teremos, doravante, é o resultado de uma pesquisa realizada tanto por meio das incansáveis “rebobinadas” de uma película produzida em um dos períodos mais tensos na História do Brasil (Ditadura Civil-Militar), como, também, e não menos importante, das idas à Cinemateca Brasileira, hoje “queimada” de maneira lenta e gradual. Uma asfixia que se

² Para maiores informações sobre o processo de auge e decadência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Ver: GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema - o caso da Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

ramifica por todos os cantos, e contamina a reconstrução da árdua e suada luta pela redemocratização. Além disso, registro, também, que minhas caminhadas, tal qual um flâneur, me colocou, àquela altura, no momento da pesquisa, como um testemunho ocular da cidade do presente, um típico homem daquela multidão, que por sinal, ainda estava/está frenética, nervosa, mas viva.

Rua do Triumpho: o entrecruzamento cultural da marginalidade paulistana.

O fato de trazer a Rua do Triumpho consta nesse artigo como algo que simbolicamente diz muito sobre o percurso realizado pelas experiências do cinema nas décadas de 1960 e 1970, e estiveram presentes nas produções de Ozualdo Candeias. Isso se deve a alguns fatores que procuro esclarecer, pois dada sua localização, os aspectos concernentes aos motes culturais ali presentes, trazem elementos que dialogam com as práticas marginalizadas e com os constantes embates de ordem política daquela região.

Outras questões históricas foram imprescindíveis para a proporção que ganhou a referida Rua e que traremos, doravante, como pontos que conduzem para a compreensão da trama em torno da constituição cinematográfica realizada na, e para além das margens.

A pulsação de suas veias tinha alguns motivos de ordem estratégica e, por conseguinte, de logística, como, por exemplo, a proximidade com algumas distribuidoras de fitas, caso da *Fox* e da *Columbia Pictures*, entre outras. Todas norte-americanas. Isso em decorrência das consequentes transformações pelas quais passou a cidade anos antes. Entretanto, o que podemos constatar é que a indústria norte-americana já se encontrava imersa no mercado brasileiro no momento em que o cinema se propôs a ganhar novos ares, principalmente com a *Vera Cruz*, se pensarmos no Estado de São Paulo especificamente.

Importante ressaltar a fácil conexão da região com a estação Sorocabana, estrada de ferro que foi construída no final do século XIX para transporte de alguns produtos, dentre eles o algodão e o café, que por muito tempo foi o motor da economia paulista e do Brasil. E de certa forma dinamizou a política cultural.

Figura 01: Trechos da estrada de ferro.



Trecho da Estrada de Ferro Sorocabana (destaque em vermelho), inaugurada no período imperial para transporte da safra de algodão. Fonte: Site in foco.

É possível notar no mapa (Fig. 01), que a promessa de uma cidade pujante já se desenhava desde longa data, com suas estradas de ferro pensadas para movimentar a economia, de forma a conectar-se com outras regiões. O projeto, portanto, não acolheu a todos, como podemos constatar mais adiante. O objetivo, ou pelo menos seu resultado, foi unilateral.

Nota-se que tal meio de transporte compõe os aspectos denominados de tecido social de uma sociedade toda pautada naquilo que a Modernidade havia impulsionado tempos atrás. Além desse entrecruzamento espacial se tornar, em meados da década de 1960, reduto de vários cineastas, que afetados com a crise e consequente decadência da Vera Cruz³, encontraram nessas imediações fronteiriças o acolhimento de seus pares, assim como dos vários sujeitos ali residentes: como prostitutas, andarilhos, bêbados, moradores de rua, carregadores de carroça, vendedores de ervas, entre outros.

Nessa perspectiva, os grupos tidos como de esquerda também viam nessas imediações um reduto que transcendia o mero espaço de sociabilidade, pois as articulações para o enfrentamento dos governos ditatoriais partiam das constantes reuniões lá realizadas. Assim é que os cineastas, com uma câmera na mão, não se abstiveram de capturar uma estética que acabava por fugir dos padrões até então estabelecidos no momento.

No decorrer da história daquele espaço foram criados, e ainda estão presentes nas proximidades da Rua do Triunfo, diferentes organismos estatais. Espécie de aparelhamento

³ Sobre a Vera Cruz, ver um artigo de minha autoria publicado na revista da Faculdade de Artes do Paraná (FAP)/UNESPAR, com o título: SILVA, E. P: *A Companhia Cinematográfica Vera Cruz como parte constituinte da História cultural de São Paulo*. Revista Científica/FAP. V 22. Nº 1. (Jan./Jun. 2020). Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica>

pensado para uma lógica de domínio, que encontraram apoio nas múltiplas maneiras de censura e perseguição, típica do governo da época. Cito a *ROTA* (Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar), que até hoje é o braço repressivo do Estado na região, criada em 1970, em pleno auge da Ditadura Civil Militar.

Além de diversos espaços que hoje possuem outra conotação política diferente da primeira, como a *Sala São Paulo*, num nítido contraste do que foi e ainda é a região. Mas adianto que não é meu objetivo discutir exaustivamente essas questões, embora elas apareçam de maneira transversal ao longo do presente estudo. Quero dizer com isso que o Estado foi o principal responsável pela criação de mecanismos de censura e, na mesma proporção, os grupos se organizavam em torno da ideia de subverter os espaços e também articulavam os meios de resistência. Sobretudo quando se utilizavam do cinema como instrumento de combate.

Quando Peter Burke⁴ discorre sobre as múltiplas necessidades de observar as imagens como uma “*Testemunha Ocular*”, sejam elas imagens fílmicas, fotográficas, pinturas, recortes de jornal, e/ou de qualquer outra natureza, aponta para a necessidade de constantes interrogações, o que nos dá aquilo que chama de “evidências históricas”.

É importante notar que de acordo com tal afirmação, que algumas práticas de ordem política, social e cultural, estão implícitas nos objetos estudados e invisíveis perante um olhar rápido e desprezioso. O que sugere que as “leituras” devem ser feitas nas entrelinhas. Isso pressupõe que as relações sociais que precederam sua realização se mostram necessárias, até como forma de elencar suas nuances e dinâmica presentes naquela espacialidade, que de certa forma culminaram com as práticas emergentes daquele momento, e, por conseguinte, evidencia as proporções abissais das suas fragmentações.

Nessa esteira de acontecimentos, minhas pretensões convergem para uma leitura apurada, a contrapelo dos fatos até então suscitados. Quero dizer com isso que, as ações executadas pelos sujeitos nas bordas, sedimentaram os acontecimentos maiores, aqueles tomados como de “maior” relevância. Além disso, seus sentidos históricos, dos significados sociais presentes nas imagens, ou seja, procuro buscar o que está oculto, aquilo que muitas vezes foi invisibilizado ao longo do processo histórico pela elite dominante.

Retomo a obra de Peter Burke, tendo-a como referência teórica, uma vez que o olhar de Ozualdo Candeias para as questões sociais que estavam presentes na Rua, e foram capturadas pelas lentes de sua câmera, pode ser analisada para além do visível, aquilo que está

⁴ BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Unesp, 2017.

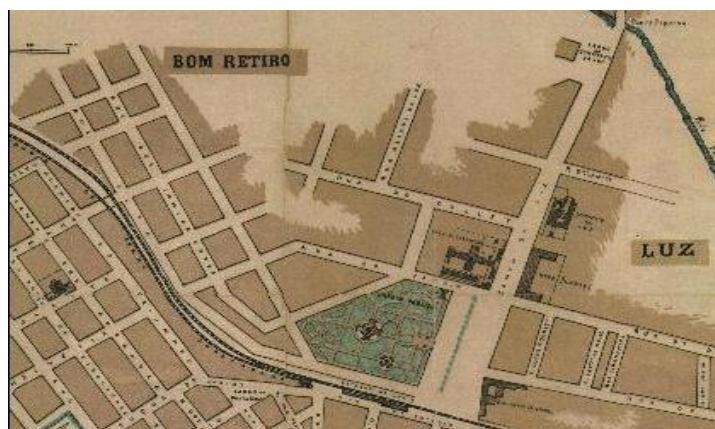
posto, ou seja, faz-se necessário uma leitura das imagens numa cidade extremamente desigual, paradoxal e fragmentada. Mas que não permanecia dormente. A cidade pulsava em meio aos vários acontecimentos.

Para Burke, “*as imagens são feitas para comunicar*”, mas antes de buscarmos o que de fato isso nos comunica, cabem algumas ressalvas acerca dos reais sentidos que historicamente estão intrínsecos nessa construção imagética. Isso é conhecido como *iconografia*,⁵ e buscaremos, a partir de agora, nos aproximar desse termo que a História da Arte lançou, entre os anos 1920 e 1930, para uma compreensão das imagens.

O entendimento desse invisível pressupõe que o ponto de partida pode ser a rua como um turbilhão frenético dos corpos em transe, num constante ir e vir, mas que tem no seu bojo uma série de acontecimentos preliminarmente costurados.

Como já apontado anteriormente, a região da Luz é tida como uma espécie de amálgama cultural, um reduto da marginalidade paulistana, o que entendemos como uma cidade altamente fragmentada, e, concomitantemente coesa, se pensarmos nas várias possibilidades de reação e apropriação dos sujeitos em meio a essa miscelânea.

Figura 02: Região da Luz



Região da Luz em processo inicial de sua formação, no final do século XIX.

Fonte: Arquivo Histórico Municipal.

Como é possível identificar no mapa acima (Fig. 02), a região da Luz, nesse momento, século XIX, esteve em processo de formação. Os documentos apontam que esse espaço, desde o passado, carrega o dinamismo de seu processo de transformação. Passando de uma organicidade em que prevalecia os aspectos tipicamente rural, até chegar a ter forte concentração de fábricas de costuras, que acolheu por longo período não só os brasileiros que por ali chegavam, mas também os estrangeiros. Os meandros

⁵ BURKE, Peter. *Op. Cit.* p.56.

históricos realçados por meio de breves observações acerca das ações dos sujeitos que ali estavam estabelecidos nos apontam outros caminhos, assim como nos possibilita compreender a dimensão das ações que desembocaram posteriormente.

Dito isto, e com base nessas intersecções, lembro que para a realização do presente artigo, procurei trazer alguns elementos implícitos nas imagens do espaço como campo de possibilidades e práticas sociais, analisando nos pormenores algumas questões poucas vezes observadas nas suas particularidades, embora o estudo da *Rua do Triumpho* e seu entorno não seja exclusivo, pois já foi apontado em um dos capítulos na dissertação de mestrado de Fábio Raddi Uchôa, intitulada *Cidade e Deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias*⁶, na qual o mesmo realça alguns elementos de uma cidade sob a perspectiva dos filmes desse autor.

Dessa forma, coloco o mencionado trabalho como de grande valia, o que de certa maneira acabou por se tornar referência para este estudo. Entretanto, procuro estabelecer diálogo com outras fontes de igual importância, mas ressalto que o viés da minha análise se propõe a seguir outro caminho. Que serão constatados mais adiante.

Uchôa, ao estudar a filmografia de Ozualdo Candeias, assim se refere ao descrever as particularidades que tomaram sua análise:

...Enquanto objeto de estudo, a cidade filmada será tomada a partir de suas especificidades em relação à cidade vivida pelos habitantes [...] Trata-se de um processo de estetização, elaborada por meio do olho monocular da câmera...⁷

Trata-se de um posicionamento articulado do autor, onde a cidade será pensada a partir de um prisma que não fuja das particularidades estéticas. O que nos leva a entender que a vida da cidade passa pelas pessoas comuns que dela fazem parte. Adianto que o mencionado autor não reservou um capítulo específico sobre o recorte espacial que trato aqui, porém levantou questões pertinentes que puderam embasar este artigo. Também elaboro questões que acredito serem de suma importância para compreender a essência do submundo marginal, dado o momento abordado.

O Marginal, é importante ressaltar, não é aquele sujeito excluído do processo histórico. Mas, sim, está presente nas margens, nas bordas da cidade. Sua ação consiste na apropriação daquilo que foi posto para dominá-los. Subvertem a lógica de domínio ao escrever os espaços entrecruzados de uma megalópole pujante. O Marginal é um sujeito Histórico, e nos diz muito sobre a cidade, suas ruas e seus arrabaldes.

⁶ UCHÔA, Fábio Raddi. *Cidade e Deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias*. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

⁷ UCHÔA, Fábio Raddi. *Cidade e Deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias*. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, p 11.

Quando Ozualdo se propõe a produzir o documentário *Uma Rua chamada Triumpho*, em 1969, algumas questões se tornam essenciais na sua análise. O que nos força a fugir dos modelos interpretativos rasos, superficiais e ancorados num olhar imediato. Com isso, caminhamos para algumas problematizações acerca da transitoriedade presente nas relações sociais, assim como nas circularidades de experiências presentes ao desvendarmos suas nuances.

Dessa maneira, como nos chama atenção Peter Burke, faz-se necessário com essas problemáticas evidenciar a história, ciência que, entre outras coisas, as perguntas feitas para questionar os documentos sejam sempre pensadas, levando-se em conta aquilo que eles podem nos dizer. Além de buscar nos aspectos invisíveis os traços reveladores de uma realidade social pulsante e contraditória.

Após uma breve apresentação ao som de acordes e imagens sobrepostas, como numa decupagem insistente diante de letreiros que anunciam as sequências do documentário “*Uma Rua chamada Triumpho*”, assim o narrador nos insere no seu meio, como se estivesse tecendo sua vida a partir dos movimentos entrecruzados de uma cultura difamada pelos veículos de comunicação, que já aquela altura eram denominados pejorativamente de sensacionalistas. Então, descreve que:

A Rua chamada Triumpho, não fosse um caráter mutante de seus usuários durante as vinte e quatro horas de um dia, esta rua seria uma rua como outra qualquer. À noite os prazeres do pedaço da Boca do Lixo, minas e seus arrimos, os fumaceiros mocós das imediações, costumam ser matéria para as manchetes do dia seguinte nas colunas especializadas em submundo, apesar do zelo da polícia. Nas primeiras horas do dia, gente de profissões marginais procura ganhar o pão...⁸

Os pronunciamentos preliminares proferidos pelo narrador nos permitem trazer as primeiras referências dos aspectos que permearam o objeto aqui analisado. Pois o submundo que aparece nas manchetes dos jornais, conforme mencionado, se revela na prática comum, despendidas pelos sujeitos daquela frenética Rua, onde os sujeitos foram capturados na sua relação com o espaço, numa série de atividades que por certo mantinham vivas suas tramas. Mas procuraremos nos deter aqui, também, nas relações muitas vezes não vistas pelos grandes meios de comunicação, o que pressupõe compreender suas práticas sociais, culturais e políticas. As imagens nos comunicam, nos revelam pontos centrais daquele entrelaçamento.

Além da temática bem explícita que constatamos no trecho acima, do qual nos deteremos mais adiante, abro um espaço aqui para tratar de outro elemento técnico que se coloca de maneira substancial na análise fílmica, e que muitas vezes é deixado num segundo

⁸ Trecho do documentário: *Uma Rua Chamada Triumpho*. Ozualdo Candeias, 1971.

plano, mas que, como foi citado, se torna importante se pensarmos o conjunto da obra e como são postos seus sentidos: os acordes que acompanham a narrativa também compõem os traços indelévels da produção cinematográfica.

Cito, portanto, o uso do “som” como parte constituinte do presente estudo. O uso da polifonia, cujo objetivo está posto como parte indissociável da narrativa, e poucas vezes tratadas pelos historiadores, nos envolvem por meio das sensibilidades e acontecimentos costurados sistematicamente pelo Cinema.

Nas obras de Ozualdo Candeias, a exemplo de *A Margem*, os personagens pouco falam e o silêncio é explorado de maneira significativa, pois a todo o momento é acompanhado de um fundo musical muito bem elaborado, levando a pessoa que assiste determinada cena a fazer algum tipo de reflexão acerca do que as imagens propõem. Ou seja, dependendo do gênero do filme, de maneira geral, o som se encarrega de conduzir o caminho a ser trilhado.

Destarte, percebe-se que a sincronização entre som e imagem é construída mediante aquilo que a narrativa intensifica na sua busca, que é evidenciar a história por meio dos sujeitos e suas ações no cotidiano. O que sugere que a leitura de uma obra fílmica pode se dar tanto pelo campo visual, como, também, pela maneira como ouvimos.

A arte pressupõe o despertar de um conjunto de sensibilidades em que as relações de sentidos podem ser de suma importância, quando da apreensão do seu significado. Ao fazer uma leitura minuciosa dos corpos envoltos numa complexa relação com seu meio, conduzido pelos acordes, ficam perceptíveis não somente as imagens, mas os “gritos” que ecoam em meio aos movimentos da câmera.

Ao tratar dos poderes do som, David Bordwell e Kristin Thompson assim definem tal técnica:

Percebido ou não, o som é uma poderosa técnica cinematográfica por várias razões. Para começar, ele envolve um modo de percepção distinto. Mesmo antes da introdução do som gravado, em 1926, os filmes mudos eram acompanhados por orquestra, órgão ou piano. No mínimo, a música preenchia o silêncio e dava ao espectador uma experiência perceptual mais completa...⁹

De fato, o entrelaçamento da imagem com o som, desde 1926, tem ganhado novas conotações, resultado do avanço tecnológico no meio cinematográfico. Todavia, não podemos esquecer que, seja qual for o momento, e de que maneira isso passou a ser usado, seu ritmo instiga e excita o sentido perceptual do espectador em relação àquilo que é transmitido pela

⁹ BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A Arte do Cinema: uma introdução*. Campinas: Unicamp, 2013, p. 410.

narrativa. Levando-nos, dessa maneira, a mergulhar nas particularidades de um universo tecido pelas micros ações.

No caso de *Uma Rua Chamada Triumpho*, a sobreposição de fotos nos deixa presos no processo, de forma que entre uma pausa e outra, os acordes do violão são insinuados como condutor, ponto de apoio para as imagens que seguem, e é posto em relevo numa multiplicidade de vivências, desde as pessoas que transitam à procura de alimento, assim como produtores, distribuidores, técnicos e cineastas.

O documentário foi o resultado daquilo que o cineasta Ozualdo Candeias prezava, que era o fato de fotografar todos os espaços por ele frequentados, prática comum no seu cotidiano, desde quando pegou amor pela condução de sua ferramenta de trabalho.

Com a Rua, reduto da marginalidade paulistana, não foi diferente, ou seja, seu acervo serviu para que pudesse narrar sob o prisma de quem se propunha a se desgarrar da organicidade cinematográfica, tida por ele como não comprometida com a verdade, e passou a focar sua câmera nos sujeitos “esquecidos” pela sociedade. Além de tratar do cotidiano de vários cineastas que ali passaram a estabelecer conexão, uma vez que procuravam novos horizontes, após a decadência da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*.

O subsídio para embasar as reflexões aqui nos permite dialogar com aquilo que Ella Shohat e Robert Stam¹⁰ chamam de “*cinema do terceiro mundo*”. Um conceito que traz no seu bojo algumas complexidades, mas que, em meados das décadas de 1950 a 1970, esteve relacionado à sua estrutura, a do fazer cinematográfico.

Justifico o “*cinema do terceiro mundo*” justamente por se tratar de uma produção realizada nos países onde ainda prevaleciam as raízes do “*neocolonialismo*”. Também, ainda por ser o resultado das constantes tentativas de asfixia que as grandes produções culturais, tanto eurocêntricas, como também as Hollywoodianas. Quero dizer com isso que houve por muito tempo intervenção de uma cultura externa à nossa, mas que, na mesma proporção, aconteceram resistências dos movimentos que procuraram se afirmar como uma *contracultura*¹¹.

É importante pontuar que meu intento não é deslegitimar as produções não brasileiras, ou criar uma ideia *etnocêntrica*¹², o que remete à superioridade de uma cultura em detrimento de outra. Mas as pretensões aqui suscitadas realçam a importância da resistência e ruptura por

¹⁰ SHOHAT, Ella. Stam, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

¹¹ Como *contracultura*, podemos entender uma cultura que rejeita a cultura dominante, ou seja, se mostra como uma manifestação alternativa à que vigora numa dada sociedade. Para mais informações. Ver: JOHNSON, Allan G., *Dicionário de Sociologia - Guia prático da linguagem sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p 53.

¹² Para melhor entender o que é *Etnocentrismo*, ver: JOHNSON, Allan G. *Op. Cit.* 1997. p. 101.

meio de uma arte, que dada a conjuntura do momento, destoa como elemento não passivo, e se coloca como ferramenta ativa e de luta diante da esteira dos acontecimentos. Forjando as inúmeras tentativas de normatizações impostas pela mercantilização do conhecimento.

Retomando o documentário *Uma Rua Chamada Triumpho*, e seus traços típicos terceiro mundistas, são “*nas colunas especializadas do submundo*”, palavras mencionadas no início pelo narrador, onde encontramos os traços da miserabilidade de uma cidade mergulhada na mais profunda desigualdade.

O tom inicial da obra caracteriza o que foi aquela Rua. Ela é descrita sem nenhum pudor pela voz em *off*, enquanto as fotos sobrepostas nos passam a sensação de decrepitude que permeará a narrativa. Fica claro o contraste de um espaço, num primeiro momento sombrio, mas que passa a ganhar novos sujeitos conforme os cortes são costurados como numa tentativa de caracterizar seu processo dinâmico e vivo. Portanto, isso serve, também, como fio condutor para as cenas subsequentes.

Após a introdução, que ligeiramente nos descreve o que pretende o autor, *corte* para uma imagem onde existem duas pessoas e uma delas segura uma sacola gigante, aparentemente o resultado do que pudera catar nas imediações da rua para que, provavelmente, pudesse vender em algum local, como maneira de sobreviver. Essas táticas de sobrevivência eram, e ainda é bem comum, como podemos constatar ao caminhar pelas Ruas das cidades.

A voz em *off* assim descreve a cena: “*nas primeiras horas do dia, pessoas marginais procuram ganhar seu pão...*”: Pausa nas descrições. Uma série de imagens acompanha a sequência, como para afirmar o sentido empregado de “*pessoas marginais*”. Vivendo ao relento, e compondo as bordas de uma cidade rica, e, concomitantemente pobre.

Figura 03: Zoom na câmera.



O Zoom câmara evidencia os traços, assim como os movimentos dos catadores. Fonte: “*Uma Rua Chamada Triumpho*”. Ano: 1969-70.

Figura 04: Ação dos sujeitos na cidade.



Catadores perambulando nas calçadas. Fonte: *Uma Rua Chamada Triumpho*. Ano: 1969-70.

É importante observar que nas figuras 03 e 04, há algumas questões de ordem técnica, mas que nos dizem muito acerca das pretensões do autor, pois ao focalizar num primeiro momento o recorte da Rua com seus personagens, em *zoom*, fechando para um ponto determinado. Em seguida abre em um movimento contínuo, sugerindo a totalidade que o cinema poderá evidenciar mais adiante.

Se analisarmos seu entorno, assim como suas práticas, outros elementos surgem de maneira a compor o quadro esquadrihado. A sobrevivência passa pela ação daqueles que levantam cedo, antes que a cidade ganhe seus primeiros transeuntes. Os cortes incessantes das imagens, que se vira para as pessoas, mas que também trazem os monumentos que estão no entorno, e revelam que o espaço urbano tem passado por transformações ao longo dos anos, assim como também tem deixado suas consequências. Os rabiscos no concreto, a placa indicando uma direção, dividem as vidas que se entrecruzam numa megalópole em transe.

Outro elemento constituinte dessa realidade a ser notado, também, é o relógio da *Estação da Luz* (Fig. 05), que a propósito das consequências da Modernidade, consubstancia a relação dinamizadora imposta pelo sistema capitalista. Este personagem (o relógio), algumas vezes, entre um corte e outro, emerge na tela sugerindo impor a dinâmica daquela espacialidade.

O tempo como substância do capitalismo aparece como resultado dos *tempos modernos*, que implacavelmente condicionam as pessoas a seguirem uma lógica totalmente atrelada ao “progresso”. O ritmo dos passos aleatoriamente escritos nas vias, becos e vielas, se

confundem com os movimentos dos ponteiros, e sincronicamente reverberam pelos toques e batidas de instrumentos que se prenunciam em meio a um universo distópico.

Figura 05: O Relógio



Relógio da estação da Luz. Fonte: Documentário: *Uma Rua Chamada Triumpho*. Ano: 1969-70. Direção: Ozualdo Candeias.

Após o *zoom* no relógio, a câmera corta para uma sequência de imagens, nas quais crianças, moradores de rua e carroceiros são capturados em suas atividades cotidianas, ou seja, sobrevivendo diante daquela selva de pedra. Mas também “escrevendo” suas experiências diárias.

As táticas empregadas por estes resultam da não passividade, o que nos faz pensar que mesmo frente a momentos e situações hostis, as pessoas que ali estão, se apropriam da cidade como espaço a ser praticado. Ou seja, subvertem a lógica do sistema, como escrevendo e rabiscando cotidianamente sua história. O escrever aqui está num sentido de tomar para si o que a cidade lhe “oferece” como restos, e dessa forma ressignificá-los para utilização de sua resistência diante da voracidade de um capitalismo perverso.

A leitura da Rua como a conjunção de experiências, pode ser compreendida a partir das questões sociais implícitas e, muitas vezes explícitas, como as imagens acima, o que reforça a ideia de uma sociedade desigual. As sobreposições de imagens nos levam a outros sujeitos que ali também trafegavam, nunca inertes diante dos percalços, mas anunciando a ideia de transitoriedade.

A genialidade como Ozualdo Candeias focaliza os personagens, num enquadramento perfeito daquilo que desejava mostrar, também abarca outros elementos constituintes daquele universo frenético, como os praticantes da arte cinematográfica que teciam múltiplas formas de resistência, entre uma conversa e outra no *Bar Soberano*, visto como ponto de encontro e espaço de sociabilidade da época.

A Rua, organicamente viva, assim como a região da Luz, também se torna um espaço de acolhimento, de produção de experiências. Suas artérias são compostas por uma mistura de acontecimentos que eclodem ao amanhecer e atravessam o dia, até desembocarem na noite. Até começar tudo novamente. Sua mutação se dá pelos sujeitos que ali habitam. Do progresso nos é mostrado algumas arquiteturas decrépitas, que em meio a uma cidade nervosa e aparentemente turbulenta, são constantemente escritas pelos grupos que ali fazem, ou procuram morada.

Outro aspecto a ser notado, é que diante da efervescência cultural que tomava a cidade de São Paulo, e frente ao colapso da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, já citado anteriormente, os espaços fotografados por Ozualdo nos revelam a concentração de vários nomes que, àquela altura, estavam envolvidos numa atmosfera em que a palavra de ordem era “reinvenção”. E o espaço de sociabilidade encontrado por esses artistas se fazia urgente, principalmente quando os recursos para a realização dos filmes se tornavam cada vez mais escassos, e/ou eram frontalmente atacados pelos órgãos de controles do governo militar.

Entre um nome e outro, após uma série de elucidações sobre a organicidade da Rua, a voz *off* assim finaliza o documentário:

A Rua do Triunfo fica nessa cidade, num bairro chamado Luz. Esta cidade foi fundada em 1554 pelo jesuíta Anchieta, e foi primeiramente chamada de São Paulo de Piratininga. E hoje, somente São Paulo. Esses caras, ou melhor, alguns desses caras, falam de cinema sério. O que seria ser sério em Cinema? Quem é, ou tem sido sério no nosso cinema?

É possível relacionar as palavras proclamadas no final da fita com as constantes mudanças que a cidade tem passado ao longo do processo histórico, como numa tentativa de explorar seu caráter dinâmico, que vem sendo alterado pelos vários grupos que dali fizeram e fazem parte.

Além disso, após uma pausa, acompanhada de um fundo musical, a voz retoma sua fala e faz alguns questionamentos, tais como: “*o que seria ser sério no cinema?*”. Suas interrogações são as interrogações que a arte cinematográfica faz. São as interrogações que o *Cinema Marginal* também faz. O espaço de interação onde triunfa uma série de problemas levantados pelo cinema do terceiro mundo.

Frente a essas problematizações, trazer para o campo dessa análise a asfixia e cooptação que muitos cineastas acabaram sofrendo quando da criação da *Embrafilme* (Empresa Brasileira de Filme), criada em 12 de setembro de 1969, um ano após a promulgação do AI-5 (1968), e vinculada ao Ministério da Educação. Portanto, um braço do

Estado para controlar as produções de maneira a alterar todo e qualquer ponto que esteja em dissonância com os anseios dos Governos da época.

Muitos cineastas se atrelaram a esse universo obscuro para terem suas fitas viabilizadas economicamente, daí a crítica feita ao final do documentário. Segundo apontavam os componentes do *Cinema Marginal*, aqueles que assim se comportavam perdiam o grau de veracidade no tocante àquela realidade na qual estavam inseridos.

O espaço que hoje conhecemos como região da Luz, onde fica localizada a Rua do Triunfo, é composto por um conjunto de estabelecimentos voltados para o comércio e serviços, de forma que tal localidade possa ter mais atratividade, principalmente se levarmos em consideração algumas tentativas do poder público e do capital privado para revitalizá-lo. Exemplos de atividades desenvolvidas nessa região podem ser encontrados no *Memorial da Resistência de São Paulo*, museu que preserva a memória da resistência política da cidade, instalado nas dependências do antigo *DEOPS* (Departamento Estadual de Ordem Política e Social do Estado de São Paulo), ao lado da *Pinacoteca* e da *Sala São Paulo*. Todas com papel importante no campo cultural.

Porém, seu entorno ainda carrega os traços de uma cidade altamente desfigurada, seletiva e, em alguns pontos, reflexo de uma série de intervenções fracassadas por parte dos órgãos públicos. Pessoas traficam a céu aberto, usam drogas e a repressão continua de maneira explícita.

Cotidianamente as pessoas que ali vivem são perseguidas e vigiadas, e não muito raro, torturadas. A tortura se aplica não apenas num sentido físico, mas também psicológico e moral. São seres humanos vivendo ao relento, às margens de uma cidade rica, e, concomitantemente, desigual. Hoje, a Rua do Triunfo ainda se encontra esquecida. Algumas tentativas de revitalização do seu entorno esporadicamente ganham as manchetes dos jornais, mas logo caem no esquecimento e/ou são tratadas com desprezo, assim como o fazem no tocante a toda a comunidade e as pessoas que ali se encontram, que via de regra ainda amarga o projeto falido do capital financeiro e *neocolonial*¹³.

Considerações Finais.

¹³ O *Neocolonialismo* é o significado dado às permanências dos aspectos construídos e/ou deixados como herança pelo *Colonialismo*. Ella Shohat e Robert Stam assim definem tal conceito: “Embora o controle direto tenha praticamente chagado ao fim, grande parte do mundo permanece sob a égide de um neocolonialismo; ou seja, uma conjuntura na qual o controle político e militar deu lugar a formas de controle abstratas, indiretas, em geral de natureza econômica, que dependem de uma forte aliança entre capital estrangeiro e as elites locais...” SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Op. Cit. 1997, p.42.

Tratar sobre essa temática, História e Linguagens, especificamente sobre o Cinema, não só foi desafiador, como nos fez mergulhar em tantas outras questões que se colocam na atual conjuntura como de suma importância, e que devemos dar a sua devida atenção. Digo isso pensando, também, nas proposições iniciais daquilo que estão atreladas ao objetivo do artigo: que é ler as imagens a partir de suas relações sociais, e tendo como premissa básica suas intencionalidades.

Como foi apontado na introdução desse trabalho, as imagens são importantes veículos de informação, e profusão de tantas outras pautas atreladas às múltiplas temáticas. Sejam elas: políticas, sociais, culturais ou econômicas. Que de alguma forma, nos são comunicados. O cinema tem o poder de tornar presente aquilo que está ausente numa dada sociedade. Suas representações, portanto, reavivam essas intersecções costuradas cotidianamente.

A experiência de trazer o cinema para tratar sobre os aspectos levantados acima, surgiu durante as pesquisas do Mestrado. Entre um manuseio e outro nas documentações, além das leituras, percebi que há em cada entrecruzamento das ruas que se constitui como espaço de sociabilidades, micro histórias que reverberou argutamente pelos meandros das tensões do dia-dia. E que ainda hoje são importantes para entendermos nossa História.

As micros ações, se tecidas sensivelmente às partes de um conjunto, alinhavadas habilmente, como um tecido que ganha forma a cada ponto realizado, evidencia as múltiplas formas de olharmos para a História. Traz-nos suas particularidades. Observar as imagens nas suas entrelinhas, por meio das leituras iconográficas, é vasto, sobretudo se pensarmos que a arte cinematográfica foi utilizada ao longo da história do Brasil, como visto no decorrer do artigo, e dá a dimensão dos vários pontos passíveis de análise mediante o uso desse documento.

O exercício constante de olhar para uma Rua, vai além do que convencionalmente entendemos como o simples fato de contemplar aquilo que está posto para nossos olhos. Dessa forma, faz-se necessário enxergar as ações implícitas, aquilo que alicerçam suas práticas.

Ao prefaciá-lo o livro “*Apologia da História ou o ofício de historiador*”¹⁴, de Marc Bloch, Jacques Le Goff nos lembra de que “*O historiador não pode ser um sedentário, um burocrata, deve ser um andarilho fiel a seu dever de exploração e de aventura*”. Mais adiante Bloch reforça isso ao escrever que o Historiador tem que ser, também, um farejador.

¹⁴ BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o Ofício de Historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 21.

Dessa maneira, Ozualdo Candeias nos presenteia com o documentário “*Uma Rua Chamada Triumpho*”. Tal qual seu primeiro-longa metragem, *A Margem* (1967), Candeias percorre por todos os cantos da região da Luz, captura as ações dos sujeitos marginalizados. Como: vendedores de ervas, prostitutas, carregadores de papelão. Além de cineastas, jornalistas, que evidenciando o amálgama de experiências, costuradas em meio a uma megalópole nervosa e frenética, nos faz compreender um pouco mais sobre aquela dinâmica.

Assim como foi esboçado por Jacques Le Goff, Ozualdo Candeias se torna um andarilho, um flâneur, aquele que caminha em meio à multidão. Observa as transformações da cidade. Com sua máquina fotográfica na mão, capturou o relógio que marcava àquela altura o ritmo frenético, o “progresso” do avanço em meio a um cenário decrépito.

A presente temática não só esboça, mediante análise documental, que nesse caso é uma película, um documentário produzido no fim da década de 1970, em meio a toda uma efervescência no campo cultural, político, econômico. Mas pretende, entre outras coisas, problematizar o uso das imagens, que esteve/está por todos os lados. Além do que, estão carregadas de pretensões políticas e ideológicas. O caso do desmonte da Cinemateca, só para constar, é certamente um projeto que visa, além de apagar a memória de um povo, asfixiar a cultura de um país.

O Cinema, entretanto, é entendido aqui como um documento histórico, que nos comunica por meio de suas imagens em movimento um passado carregado de contradições, mas que nos permite olhar para os sujeitos históricos presentes nas bordas, de maneira que as ações despendidas para subverter uma lógica dominante são postas como caráter de resistências.

Fonte.

Ficha Técnica: Uma Rua Chamada Triumpho (1969/70). Direção: Ozualdo Candeias. Brasil. Duração: 10 minutos e 52seg. Fonte: You Tube. Acesso em: 02 de Jan. de 2019.

Bibliografia.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o Ofício de Historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Unesp, 2017.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A Arte do Cinema: uma introdução*. Campinas: Unicamp, 2013.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema - o caso da Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

SHOHAT, Ella. Stam, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, E. P: *A Companhia Cinematográfica Vera Cruz como parte constituinte da História cultural de São Paulo*. Revista Científica/FAP. V 22. Nº 1. (Jan./Jun. 2020).

JOHNSON, Allan G., *Dicionário de Sociologia - Guia prático da linguagem sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p 53.

TOMAIM, Cássio dos Santos. “Janela da Alma”: Cinejornal e Estado Novo- fragmentos de um discurso totalitário: Annablume/Fapesp, 2006.

UCHÔA, Fábio Raddi. *Cidade e Deambulação nos filmes de Ozualdo Candeias*. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.