

AUTOR**Herta Franco***hfnajm@uol.com.br

* Doutora em Estruturas Ambientais Urbanas pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da USP.

Cidade, patrimônio e indústria cultural: o polo cinematográfico de Santa Efigênia em questão

Ciudad, patrimonio e industria cultural: el polo cinematográfico
de Santa Efigenia en cuestión

*City, heritage and cultural industry: the cinematographic pole
of Santa Efigênia in question*

RESUMO:

O trabalho proposto analisa a importância do polo cinematográfico de Santa Efigênia (São Paulo) como patrimônio cultural. Situado nos arredores das estações ferroviárias da Luz (1888-1900) da Sorocabana (1925-1938), o polo foi responsável pela produção de filmes de diversos gêneros entre os anos 1960 e 1980, chegando a atingir cerca de 60% da produção nacional. Também conhecido como "Cinema da Boca" era realizado de modo "artesanal", fora dos grandes estúdios, tendo a rua do Triunfo como espaço privilegiado para as relações de trabalho e de sociabilidade. Trata-se de um bem cultural diretamente ligado à história do cinema brasileiro e à consolidação da indústria cultural de São Paulo entre os anos 1910 e 1980, exemplificando a estreita relação desta com o transporte ferroviário ao longo do século XX.

RESUMEN:

El trabajo propuesto analiza la importancia del polo cinematográfico de Santa Efigenia, en São Paulo, como patrimonio cultural. Situado en los alrededores de las estaciones de ferrocarril de la Luz (1888-1900) y Sorocabana (1925-1938), el polo fue responsable de la producción de películas de diversos géneros entre los años 1960 y 1980, llegando a alcanzar cerca del 60% de la producción nacional. También conocido como "Cine de la Boca", era realizado de modo "artesanal", fuera de los grandes estudios, encontrando en la calle del Triunfo un espacio privilegiado para las relaciones de trabajo y de sociabilidad. Se trata de un bien cultural directamente ligado a la historia del cine brasileño, a la consolidación de la industria cultural de São Paulo entre los años 1910 y 1980, ejemplificando la estrecha relación de ésta con el transporte ferroviario a lo largo del siglo XX.

ABSTRACT:

The proposed work analyzes the importance of the cinematographic pole of Santa Efigênia, in São Paulo, as cultural heritage. Located around Luz (1888-1900) and Sorocabana (1925-1938) railway stations, the pole was responsible for the production of films of various genres between the 1960s and 1980s, reaching about 60% of the national production in the period. Also known as "Cinema da Boca", it was performed in an "artisanal" way, outside the big studios, with Triunfo Street as a privileged space for work and social relations. It is a cultural asset directly linked to the history of Brazilian cinema and to the consolidation of the cultural industry of São Paulo between the years 1910 and 1980, exemplifying the close relationship between it and the railroad transportation throughout the 20th century.

1. Introdução

Os conceitos ligados ao patrimônio têm se alterado nas últimas décadas, proporcionando maior abrangência na reflexão e nas ações no campo da preservação. Como um fenômeno social, estas transformações induzem à revisão e à atualização dos profissionais da área, possibilitando que atuemos em sintonia com nosso tempo.

Assim, do conceito de patrimônio histórico circunscrito a monumentos com arquitetura tida como “excepcional” (Le Corbusier, 1993) ou ligadas às memórias de grupos abastados, vê-se já nos anos 1960 a incorporação de áreas urbanas mais extensas como o mais indicado para a preservação do patrimônio edificado. Como sugere a *Carta de Veneza* (1964), além dos monumentos, tornou-se fundamental a preservação de conjuntos urbanos que pudessem garantir a coerência e a integridade entre os bens tombados e o seu entorno. Estes foram os primeiros passos para a aproximação entre as áreas de preservação e do planejamento urbano, e que se aprofundaram com a *Carta de Amsterdã* (1975).

Foi neste horizonte conceitual e teórico que foram realizados os primeiros estudos voltados para a preservação do patrimônio edificado na região da Luz, Santa Efigênia, em 1974. Nesta ocasião, a Coordenadoria Geral de Planejamento (COGEP) elaborou um diagnóstico sobre o impacto das obras do metrô, e já apontava a importância das edificações existentes ali do ponto de vista histórico e cultural, sugerindo a preservação da Estação da Luz, da Pinacoteca do Estado, o Museu de Arte Sacra, do Batalhão Tobias de Aguiar, entre outros (César, Franco & Bruna, 1977).

Em 1982, o Conselho Estadual de Defesa do Patrimônio Artístico, Arqueológico e Turístico do estado de São Paulo (CONDEPHAAT) deu continuidade aos estudos da região incluindo ainda a área delimitada pelas Av. Rio Branco, São João e Mauá, sendo reconhecida a relevância de 82 edificações (CONDEPHAAT, Processo de tombamento nº 24.507/86, de 27 de março de 1986). Esta listagem deu origem ao processo de tombamento, aberto em 1986, que pretendia evitar a demolição das edificações e preservar o traçado do bairro, ameaçados por um projeto de intervenção proposto pela Prefeitura Municipal de São Paulo. Este projeto pretendia promover o adensamento populacional e a eliminação dos cortiços existentes entre a Av. Rio Branco, rua de Santa Efigênia e a rua Mauá, através da construção de edifícios altos. Para tanto, previa-se também a abertura de uma via que ligava a rua José Paulino à avenida Ipiranga, atravessando o bairro, proposta “herdeira” das práticas vinculadas ao urbanismo rodoviário.

Os imóveis listados foram considerados relevantes por destacar a pluralidade de usos registrados (residenciais, comerciais e de lazer), por materializar as novas formas do viver urbano e a diversidade social de seus moradores. São imóveis construídos entre o final do séc. XIX e início do XX, que incorporam a estética do ornamento presente na arquitetura do Ecletismo, do *Art Nouveau* e *Art Decô*, e que foram escolhidos por formarem um conjunto compatível com a arquitetura das Estações da Luz e Sorocabana.

Assim, tendo em vista a necessária atualização teórica e conceitual na área de preservação, vimos propor outra abordagem para a região. Pretendemos neste trabalho destacar o patrimônio imaterial e artístico existente nos arredores das estações ferroviárias através da análise do polo cinematográfico de Santa Efigênia, concentrado na rua do Triunfo, também conhecida como “Boca do Cinema”. Diversos imóveis desta rua estão incluídos na listagem supra referida e, além disso, estão protegidos como área envoltória das estações da Luz e Sorocabana, tombadas pelos órgãos responsáveis a nível municipal (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo, CONPRESP), estadual (CONDEPHAAT)

PALAVRAS-CHAVE

Patrimônio cultural; Cinema da Boca; indústria cultural; ferrovia.

PALABRAS CLAVE

Patrimonio cultural; Cine de la Boca; Industria Cultural; ferrocarril.

KEYWORDS

Cultural heritage; Cinema of the Mouth; Cultural Industry; ferrovia.

Recibido:
02/08/2018

Aceptado:
30/05/2019

e federal (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN). Porém, nenhum deles é referencial para a memória do polo cinematográfico de Santa Efigênia, apesar deste ter sido citado nos estudos feitos pelo CONDEPHAAT para o processo de tombamento do bairro¹.

Este trabalho consiste na análise da rua do Triunfo como um bem cultural dada a abrangência da produção cinematográfica realizada ali entre as décadas de 1960 e 1980, uma vez que esta era distribuída e exibida em cidades de diversas regiões do território nacional. Deste modo, podemos considerar que esta produção contribuiu para formação e consolidação de um imaginário que reflete valores, hábitos e identidade cultural de expressivos setores da sociedade brasileira.

Destacamos ainda sua importância como um formato alternativo de produção cinematográfica, centrada na atuação de pequenas produtoras, com baixo orçamento, e que têm a rua como principal espaço de trabalho e de sociabilidade. Este formato se distanciou do representado pelos grandes estúdios, consagrados pelo modelo hollywoodiano, geralmente situados em localidades distantes dos centros urbanos, envolvendo grande montante de investimento, mas que se mostrou pouco adequado à realidade do mercado brasileiro de audiovisual.

Para tanto, partimos do levantamento das produtoras e distribuidoras instaladas na rua do Triunfo entre os anos 1950 e 1980, e da análise de material iconográfico referente ao polo cinematográfico. Em seguida, refletimos sobre como a historiografia sobre o cinema brasileiro analisa o “Cinema da Boca”, particularmente a produção ligada ao “Cinema Marginal” e as comédias eróticas, também chamadas de “Porno-chanchadas”, de modo a avaliar a importância desta produção para a história do cinema brasileiro. E, concluindo, propomos uma reflexão sobre a relevância da preservação da produção audiovisual e das relações espaciais que esta produção estabelece com a cidade.

2. Rua do Triunfo em questão

A concentração de empresas ligadas à atividade cinematográfica na região de Santa Efigênia dá seus primeiros sinais no início do século XX, quando Paschoal Segreto, principal empresário teatral do país - proprietário e/ou arrendatário do *Bijou Teatre* (1907), do Politeama (1892), do Cassino Paulista (1901), e que o converteu em *Éden Theatre* (1906) (todos na ladeira da avenida São João) - reinaugura o teatro Carlos Gomes como *Moulin Rouge* (1906), além do Vale do Anhangabaú. Após reforma, feita sob as diretrizes dos engenheiros da Prefeitura Municipal visando garantir comodidade, higiene e segurança do público durante as exibições cinematográficas e teatrais, o Moulin Rouge de:

Segreto alterou o eixo do comércio cinematográfico, sem abandonar a tradicional clientela do Triângulo, em favor da área de Sta. Efigênia, buscando um novo público. O recém-inaugurado empreendimento do empresário situava-se na rua S. João, 115, em prédio de Izoleta Augusta de Souza Aranha junto ao largo do Paissandu (Souza, 2016, p. 74).

Desde então a avenida São João se consolida como eixo de lazer e entretenimento popular da cidade, reunindo teatros e cineteatros, cafés- concerto, hotéis e o meretrício, exercido em pensões situadas ao longo da avenida até a rua Vitória, em paralelo a outro eixo em direção à Consolação/Vila Buarque. Esta tendência foi mais enfatizada com a abertura de outras salas de exibição nas ruas situadas entre a São João e a estação da Luz, como o teatro Avenida (1906), na avenida São João nº161; o Brasil Cinema (1909), na rua dos Andradas, nº 53; o Chantecler (1910), na rua General Osório nº 73 e 75; o Aurora Teatro Cinema ou Berlim Cinema (1911), na rua Aurora nº 28; o Odeon (1912) ou Éclair (1914), na rua Duque de Caxias, nº 46; o Follies Bergères (1914), na Ladeira de Santa Efigênia; o Cine-teatro República (1921), na Praça da República; o Progredior, na rua Aurora nº 59; o Central (1924), que passou a se chamar Astoria (1938), na

rua General Osório nº 46; e o Paratodos, no Largo de Santa Efigênia (CONDEPHAAT, Processo 24507/86 e Souza, 2016).

Nesta mesma região, desfrutando da proximidade com as salas exibidoras e as estações ferroviárias, se instalaram as empresas de distribuição, de locação de equipamentos e de filmes, tais como a J. R. Sttafa (1915), na avenida Duque de Caxias nº 23; a Agência Central Cinematográfica Pathé-Ziegletz e Castelo (1915), na rua dos Andradas nº 42; a empresa Pellicules d’Luxo da América do Sul (1915), na rua Aurora nº 47; a Agência Geral Cinematográfica (1917), na rua de Santa Efigênia nº 94; a Empresa Cinematográfica Penfilde (1917), na rua Brigadeiro Tobias nº 49; a Universal Filmes (1921), na rua Santa Efigênia nº 47; a Agência Central Cinematográfica (1921), na rua Vitória nº 22; a Importadora Matarazzo & Cia (1923), na rua Duque de Caxias nº 36; e a Agência Geral Cinematográfica Claude Darlot (1921), na rua Vitória nº 22 (CONDEPHAAT, Processo 24507/86 e Souza, 2016).

Esta tendência se manteve nas décadas seguintes, sendo ainda reforçada com a instalação de salas de cinemas em edifícios novos, nas décadas de 1940 e 1950 como o Olido, o *Art Palácio* e o Metro, na avenida São João, e ainda o Ipiranga e Marabá, na avenida Ipiranga. Foram projetados edifícios modernistas, dotados de grandes salas, já específicas para a exibição cinematográfica, com mais de dois mil lugares², situadas nas proximidades dos novos grandes eixos de mobilidade no centro da cidade. Estes cinemas foram construídos já sob as diretrizes propostas pelo Plano de Avenidas, do engenheiro Prestes Maia, que estipulava normas para as edificações, liberavam gabaritos mais altos, e estimulavam a adoção de recuos, galerias e colunatas próprias para instalação de cafés, bares e restaurantes nos térreos dos edifícios, de modo a incrementar a sociabilidade e práticas cosmopolitas no centro da cidade. Era aí onde se davam os lançamentos dos filmes que seriam exibidos posteriormente nas salas dos bairros, nas cidades do interior e em outros estados, lançamentos estes que se tornavam eventos sociais de grande visibilidade para a elite local, fazendo pertinente o codinome “Cinelândia Paulistana” para a região.

Nos anos 1950, no auge da criação de novas salas de cinema, experiências empresariais inspiradas no modelo norte-americano de estúdio cinematográficos foram empreendidas no contexto local, valendo destacar particularmente a criação da Companhia Vera Cruz, sediada em São Bernardo do Campo, e a Cinematográfica Maristela (1950-1958), da família Audrá, no Jaçanã³. Empreendimentos conduzidos pela burguesia industrial de origem imigrante, as empresas ambicionavam um alto padrão de qualidade da produção, investindo em profissionalismo, em equipamentos, em técnicos, em artistas, em instalações, almejando implantar uma “indústria cinematográfica” no Brasil, principalmente a Cia Vera Cruz (1949), formada pela iniciativa dos empresários Francisco Matarazzo e Franco Zampari. Tanto a Cia Vera Cruz quanto a Cinematográfica Maristela surgiram em um momento de grande ebulição cultural da cidade, juntamente com a criação de museus (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP - e o Museu de Arte Moderna - MAM), do teatro Brasileiro de Comédia, das Bienais de São Paulo, do Festival Internacional de Cinema, do teatro Cultura Artística, iniciativas nas quais estes e outros mecenas estiveram envolvidos, evidenciando um novo momento marcado pela expansão da produção e consumo cultural, simultâneo ao processo de verticalização, metropolização e de industrialização em São Paulo (Arruda, 2001).

Já em 1954, a Cia Vera Cruz fecha, e dentre as possíveis razões para o fracasso desta empreitada pode-se considerar o encarecimento da produção, a utilização de histórias pouco relacionadas com a ‘realidade brasileira’, o apelo às distribuidoras norte-americanas e o emprego de diretores estrangeiros pouco familiarizados com a realidade e os diversos imaginários que permeiam as culturas brasileiras.

Em função da crescente demanda de produtos culturais, particularmente de filmes, ainda nos anos 1950, dezenas de produtoras são criadas na cidade, absorvendo parte dos profissionais provenientes da Cia Vera Cruz e da Maristela. Muitas destas empresas se instalaram pelas ruas de Santa Efigênia, entre elas a General Osório, Vitória, Gusmões e Andradas, nos arredores da Cinelândia, de modo que entre as décadas de 1950 e 1980 mais de cem empresas do setor cinematográfico encontravam-se nesta região.

Porém, a maior concentração se dava na rua do Triunfo, onde se situavam a Distar Distribuidora e Produtora, a Difilm- Distribuição e Produção, a Pavan Cinematográfica, a Publifilm, a distribuidora Roma Filmes, o depósito da Embrafilme e a Warner Bros First National South Films Inc., entre outras.

O endereço mais emblemático da rua era o nº 134. Era o edifício Soberano onde em quase todos os andares haviam empresas ligadas a algum setor do ramo cinematográfico, de modo que no térreo estava a Comercialização e Distribuição de Filmes Ltda; no 1º andar estava a produtora e distribuidora Cinedistri (onde ainda se encontra), de Oswaldo Massaini; no 2º andar, estava a Fama Filmes Ltda ; no 3º andar estavam a empresa Distribuidora Ômega (ligada ao grupo Hawaí), e a distribuidora da Paramount Films do Brasil; no 4º andar estavam a Pelmax Películas Mexicanas do Brasil S.A. (o setor de locação), a distribuidora Imperial Films International S.A. e a locadora Nacional Cinematográfica; no 5º andar estavam a Screen Gems Columbia Pictures of Brazil Inc, que depois de fusões tornou-se Columbia Fox- Serviços de Distribuição de Filmes Ltda e Metro Fox, e a distribuidora Sociedade Cinematográfica de Filmes Brasileiros; no 6º andar estavam a Brasecan-Distribuidora, Importadora e Exportadora de Filmes e a B. Geniculo & Cia Ltda ; no 8º andar estava o Sindicato dos Gravadores de Discos; no 9º andar estavam a Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., a rede exibidora São Luiz e a Price Distribuição de Filmes; no 10º andar estavam a R.S. Prado e a sede do sindicato das empresas distribuidoras.

Outro edifício a ser mencionado neste quarteirão é o nº 150, onde estavam a Program Films (dedicada à distribuição, produção, exibição, importação e exportação), e a produtora e distribuidora Luna Filmes e a Servicine (Serviços Gerais de Cinema Ltda), de Alfredo Palácios e Antonio Galante⁴ que, junto com a Cinedistri, de Oswaldo Massaini⁵, se destacaram pela expressiva quantidade e variedade de filmes produzidos.

Muitas destas empresas, sobretudo as nacionais de grande porte, como a Cinedistri, e as estrangeiras, tinham filiais no interior do estado, particularmente em Riberão Preto e Botucatu. Mas, a mais completa rede de distribuição era a da Embrafilme, empresa criada em 1969, que também atendia Sorocaba, Bauru, São José dos Campos, Santos, e em São Paulo, onde tinha um depósito na rua do Triunfo nº 95 e o escritório na rua Vitória nº 28.

Certamente o codinome “Hollywood paulistana” aplicado à rua do Triunfo possa ser explicado por esta grande concentração de empresas de portes tão variados, dedicadas aos diversos segmentos da atividade cinematográficas, assim como pela formação de uma comunidade de profissionais em uma mesma rua. Esta particularidade despertou o interesse do cineasta Ozualdo Candeias para a realização de um trabalho documental sobre a rua, no quarteirão entre Vitória e Gusmões. Ao todo, Candeias produziu três filmes curtas-metragens e um livro com registros fotográficos deste quarteirão⁶. Nestes registros optou por planos gerais, enquadramento que lhe permitiu registrar a paisagem e as edificações existentes, o que nos possibilita identificar usos, detalhes de ornamentação, fachadas dos edifícios que já foram demolidos e o aspecto dos bens que estão em processo de tombamento pelo CONDEPHAAT. Dentre estes, vale citar os conjuntos existentes na esquina das ruas Triunfo e Gusmões, com hotel, bar e lojas de equipamentos cinematográficos (Cinetécnica Vitória) ou no conjunto da rua do Triunfo nos 137, 137^a, 145, 147 e 153, onde funcionava o Hotel Condeixa, e esteve por algum tempo a Cinematográfica Polifilmes, situada nesta rua desde 1956, nos nos 175/173.



Imagem 1. Rua do Triunfo, n. 150, onde esteve sediada a Servicine, produtora e distribuidora de filmes de Antonio Galante e Alfredo Palácios. Fonte : Foto da autora, julho de 2017

Porém, cabe lembrar aqui que os edifícios que concentravam efetivamente a atividade cinematográfica, como o nº 134 (prédio de dez andares citado acima), o nº 150, onde esteve a Servicine, e no nº 155, onde estava instalado o bar e restaurante Soberano, e no nº 176, o Bar do Ferreira, retratados em diversas fotos de Candeias, não foram incluídos no processo de tombamento do bairro de Santa Efigênia. Aberto em 1986, o processo se ateve ao conjunto arquitetônico contemporâneo à construção das estações ferroviárias, distanciando-se de discussões do cinema como patrimônio cultural e artístico, do patrimônio imaterial e das diversas temporalidades que se materializaram no bairro após o ciclo cafeeiro⁷. Estas abordagens do patrimônio poderiam abarcar a atividade cinematográfica desenvolvida na rua do Triunfo e arredores, o que valeria uma atualização do processo sob a perspectiva das discussões, conceitos e práticas patrimonialistas adotadas nos últimos trinta anos.

Assim, parece-nos oportuno o reconhecimento da importância do polo cinematográfico de Santa Efigênia para a história da cultura e do cinema nacional, através do tombamento da rua do Triunfo, na quadra situada entre as ruas Vitória e Gusmões. Esta indicação se justifica pela concentração de empresas, como citado acima, e se confirma também nos depoimentos nos diversos documentários realizados sobre o tema, e nos registros audiovisuais feitos por Ozualdo Candeias e pelo fotógrafo Francisco Magaldi, que documentam a rua como um espaço de encontros e reuniões de profissionais, mas também de festas e celebrações. A rua era, assim, o espaço central na produção cinematográfica de Santa Efigênia, sendo compreendida aqui como local de trabalho e de sociabilidade, nos quais interagiam os profissionais dos diversos segmentos da atividade cinematográfica, mas também moradores e frequentadores do bairro, enfatizando a dimensão urbana desta atividade.

Através desta perspectiva é possível reconhecer no polo cinematográfico de Santa Efigênia sua importância como patrimônio cultural da cidade, considerando-o como uma prática e um saber profissional, logo intangível, quanto um patrimônio artístico cujo reconhecimento de sua importância veremos a seguir.

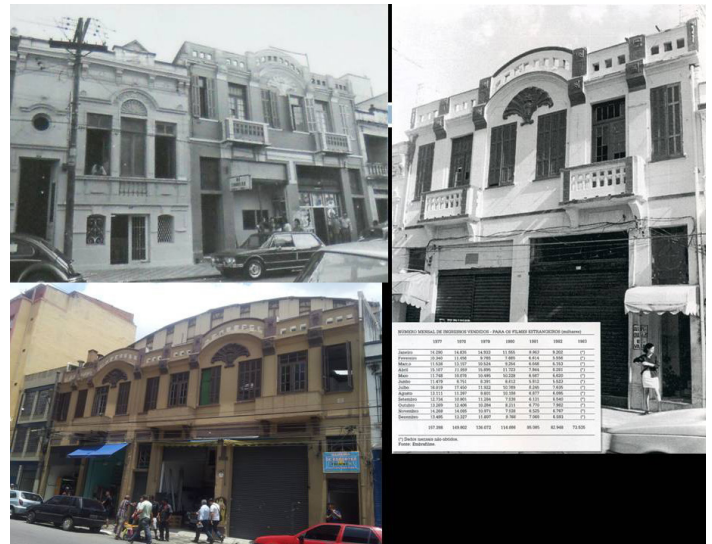


Imagem 2. Edifício em processo de tombamento localizado na rua do Triunfo ns 137, 137^a, 145, 147 e 153 em foto do levantamento feito pelo CONDEPHAAT, em 1982 (a esq, no alto); em foto de Ozualdo Candeias (CANDEIAS, 2001, s.p.), e em foto da autora, de julho de 2017.



Imagem 3. Perímetro que envolve o processo de tombamento do bairro de Santa Efigênia, com destaque para os edifícios tombados (ou em processo) pelo CONPRES, pelo IPHAN, e pelo CONDEPHAAT. Em amarelo o trecho da rua do Triunfo cuja preservação vimos sugerir. Fonte: [http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/desenvolvimento_urbano/arquivos/nova_luz/201108_PUE.pdf], Consultado [10-05-2012].

3. Olhares sobre o cinema da rua do Triunfo

A relevância do cinema produzido em Santa Efigênia entre os anos 1960 e 1980 pode ser considerada um consenso. Dezenas de livros dedicados exclusivamente ao tema, somados aos capítulos de livros referenciais sobre a história do cinema brasileiro evidenciam seu legado, assim como as controvérsias criadas em torno da sua periodização, conceitos e definições (não estão incluídas aqui teses e dissertações). À esta produção bibliográfica profícua, somam-se dezenas de documentários que, em sua maioria, feitos a posteriori, se dedicaram a registrar as memórias da “Boca do Cinema” através de imagens de arquivo e depoimentos. Contudo, apesar de todo material já produzido sobre o polo cinematográfico de Santa Efigênia, novos recortes e abordagens pertinentes ainda podem ser explorados, o que justifica o reconhecimento público de sua importância através da preservação.

Não pretendemos aqui fazer um extenso e sistemático balanço da historiografia produzida sobre a “Boca”. Porém, parece-nos pertinente recuperar o que alguns autores referenciais apontaram sobre esta produção de modo a compreender sua importância para a história do cinema nacional, justificando sua relevância como patrimônio cultural. Esta aproximação com as análises realizadas por críticos e historiadores do cinema, de caráter qualitativo e subjetivo (geralmente justificados a partir de critérios como o “gosto” ou valores morais) toma outra dimensão quando apresentados junto a dados quantitativos. Estes apontam que, durante os anos 1970, produzia-se na região “cerca de 60 dos 90 filmes brasileiros produzidos em média anualmente”, totalizando algo em torno de 700 filmes entre 1972 e 1982 (Ramos & Miranda, 2000). Considerando que uma parte destes filmes teve grande sucesso de bilheteria, podemos inferir que milhões de pessoas assistiram as obras realizadas na “Boca”, fazendo com que esta produção tenha marcado a cultura e o imaginário de várias gerações⁸, o que por si só já justificaria a preservação dos filmes enquanto objetos culturais, e da rua do Triunfo como lugar de produção.

No que se refere à “Boca”, percebe-se, inicialmente, que não existe uma definição consensual sobre o cinema produzido em Santa Efigênia. Porém, pode-se inferir que a expressão “Cinema da Boca” refere-se à produção cinematográfica oriunda da região conhecida como “Boca do Lixo” a partir dos anos 1950, dado o estigma vinculado ao bairro em função da criminalidade e da prostituição, propagado pela imprensa sensacionalista⁹. Esta produção era voltada a atender um mercado criado pelas leis de obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros, sem que houvesse necessariamente afinidade estética entre produtores e diretores envolvidos, o que enfatiza Ozualdo Candeias ao afirmar que:

Cinema da Boca não existe. O que existe é um cinema paulista que se estruturou dentro de uma realidade e dentro de uma necessidade de mercado (...). A chamada Boca, a rua do Triunfo, nada tem a ver com o nível das produções. A rua, esse local, esse quarteirão, têm uma função que pode ser profissional e social, e cada um faz a fita que quer (...). Aqui há uma produção ligada às necessidades de mercado e mais ou menos dentro de uma linha industrial, que não depende do dinheiro do Governo (Abreu, 2006, p. 41; grifo nosso).

Para Nuno César Abreu, uma das características desta produção da Boca era o fato de ser realizada por e ser voltada para o que chama de “classes populares”. Aponta que:

Desenvolvendo formas de produção e produtos “independentes”, desligada dos estratos intelectuais dominantes, a Boca do Lixo- ou rua do Triunfo esquina com Vitória- pode ser considerada um “lugar” em que se praticou uma experiência específica de produção num setor da indústria cultural- o cinema. Uma experiência diversa daquela desenvolvida pelas elites culturais (e do cinema), amparadas pelo investimento estatal. Um cinema voltado, basicamente, ao entretenimento das classes populares e realizado por pessoal egresso destas mesmas classes (Abreu, 2006, p. 40).

Neste sentido é possível identificar na historiografia que analisa a produção da “Boca” a existência de duas vertentes principais, sendo elas o “cinema de invenção” ou “cinema marginal”, e as comédias eróticas. No que se refere ao primeiro grupo, *A Margem*, primeiro longa-metragem de Ozualdo Candeias, é considerado como inaugural do movimento “cinema de invenção”. Definição cunhada pelo crítico de cinema Jairo Ferreira, o “cinema de invenção” ocorreu, segundo ele, entre 1967 e 1971, em Santa Efigênia, sendo simultâneo ao cinema independente produzido/pensado no Beco da Fome, no Rio de Janeiro, na Boca do Lixo, em Manaus, e na Boca do Inferno, em Salvador. Segundo ele:

O cinema udigrudi, mesmo não tendo uma teoria definida, já tem uma história. Começou em 1967, em SP, na rua do Triumpho, quando um ex-motorista de caminhão, Ozualdo Candeias, deu à luz um filme não identificado de imediato: “A Margem”, que eu ousei considerar “o filme mais deflagrador do cinema brasileiro desde *Limite* (1928), de Mario Pedrosa”. Como o filme não era Cinema Novo nem chanchada, passou a ser chamado de Cinema Boca do Lixo, um rótulo ou uma autodenominação que nasceu dos bate-papos entre jovens cineastas que começaram a frequentar o pedaço a partir do ano seguinte: Carlos Reichenbach, João Callegaro, João Batista de Andrade, João Silvério Trevisan, Sebastião de Souza, José Mojica Marins (sim, o famoso Zé do Caixão), Rogério Sganzerla, Candeias e eu, é claro. O método de produção do Candeias serviu de base. Era o melhor exemplo de como fazer um filme gastando praticamente só o dinheiro do material (negativo, revelação, câmera e nada mais)” (Ferreira, s. d., p.133).

Já para o crítico Fernão Ramos:

se o Cinema Marginal não teve a organicidade e a duração do Cinema Novo, se seus membros não souberam, como a geração anterior, articular-se para dominar socialmente mecanismos de viabilização da produção e distribuição de seus filmes, é inegável a marca duradoura que suas propostas imprimiram no cinema brasileiro (Ramos & Miranda, 2000, p.143).

Ainda segundo Ramos, dentre as expressões associadas ao movimento, entre elas, udigrudi¹⁰, do lixo, da boca, marginalizado, experimental, maldito, opta por “Cinema Marginal” por definir melhor os propósitos do movimento que, segundo ele, teria ocorrido entre 1968 e 1975, já que:

A delimitação do período histórico (1968-1973) deve ser encarada de forma “indicativa” e de maneira alguma excludente. O ano de 1968 foi escolhido por ser o ano em que começam a ser produzidos os primeiros filmes considerados ‘marginais’ (“Cancê”, do Glauber; “Hitler do III Mundo”, de José Agripino de Paula; “Jardim de Guerra”, de Neville d’ Almeida; e “O Bandido da Luz Vermelha”, de Rogério Sganzerla), além de constituir uma data histórica com acontecimentos marcantes no Brasil e no mundo. Para frisar o caráter indicativo do período poderíamos lembrar o filme “A Margem”, de Ozualdo Candeias, 1967, que, por se tratar de uma exceção em vários aspectos, não justifica a meu ver o abandono do ano de 1968, mais significativo para uma demarcação histórica do Cinema Marginal. A data talvez pudesse ser avançada para 1975 se preferíssemos dar uma abrangência maior ao período (...). No entanto, 1973 parece definir com mais precisão a produção histórica do Cinema Marginal enquanto grupo relativamente coeso” (Ramos, 1987, p.13).

Apesar das diferentes abordagens e conceitos usados para definir o “cinema de invenção” (Bernardet, 2001), todas ressaltaram que se tratava de um cinema experimental, independente, autoral, que reelabora, distorce e ressignifica a narrativa considerada “clássica”, recursos através dos quais os cineastas se dedicaram à reflexão sobre a condição periférica do cinema brasileiro e sobre as possibilidades de criação de uma estética cinematográfica compatível com esta situação. Este cinema caracterizou-se pela realização de filmes contundentes, de baixo custo de produção, feitos em preto e branco, focados em temáticas urbanas, particularmente na modernização dos costumes, de modo a refletir sobre as condições de existência no contexto do subdesenvolvimento no qual o Brasil, e o restante da América Latina, se encontravam.

Já o diretor Rogério Sganzerla, diretor do filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), e integrante do grupo, não se identificava como um cineasta marginal, nem com um suposto movimento “Cinema Marginal”, ou “udigrudi”, denominação que considerava como “uma campanha do Cinema Novo, um barbarismo comprometedor. Nós acreditamos que o nome certo para esse movimento é experimental” (Canuto, 2007, p. 98).

Segundo Ramos & Miranda (2000), não havia uma unidade entre estes cineastas, apenas algumas congruências, como a identificação com o espírito da contracultura, e o que eles chamam de “diálogo lúdico e intertextual” com outras referências tais como o cinema hollywoodiano, os “cinemas novos” e, particularmente com as chanchadas. E neste sentido aponta a produção “marginal cafejeste”, cuja proposta era abdicar de “elucubrações intelectuais responsáveis por filmes ininteligíveis e atingir uma comunicação ativa com o grande público, aproveitando os cinquenta anos de mau cinema norte-americano devidamente absorvido pelo espectador”¹¹. Tendo esta proposta como horizonte, estes diretores se aproximaram do segmento de mercado dedicado ao erotismo, e que “de certa forma abre as portas para a posterior filmografia erótica da Boca do Lixo paulista, a chamada pornochanchada” (Ramos & Miranda, 2000, p.141).

A estreita relação do “Cinema Marginal” com o contexto mais amplo da produção cultural do período é explorada por Ismail Xavier em *Alegorias do subdesenvolvimento* (XAVIER, 1993). Nesta obra, o autor compara e contrapõe aspectos da produção dita “Marginal” com o “Cinema Novo”, ressaltando aspectos estéticos e políticos em tensão nos dois movimentos através da comparação entre *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. Cabe destacar a aproximação operada entre o “Cinema Marginal” e o Tropicalismo, uma vez que ambos operam com a ironia, com as colagens e a articulação de elementos culturais híbridos que diluem os contrastes entre “alta cultura” e “cultura popular”, nacional e estrangeiro, rural e urbano, e identifica a matriz comum a estes movimentos no modernismo de Oswald de Andrade. Voltado para o que chama de “cinema de autor”, Ismail Xavier se dedica apenas ao “Cinema Marginal” no que se refere à toda a produção da “Boca”, e se posiciona apontando que:

Obviamente, não descarto a relevância cultural de gêneros estáveis no comércio- a comédia erótica, o filme sertanejo, o infantil à Trapalhões. É legítimo desejá-los, discuti-los; ver neles dados que refletem características próprias à sociedade brasileira, tradições locais ou uma dinâmica do presente. Bem sucedidos na comunicação, eles reiteram sua força mesmo em tempos de crise; o que para um nacionalismo mais exacerbado, é motivo especial para apreciá-los, pois são tomados como focos de resistência de um cinema que se enraizado, mantendo-se vivo (por mais discutível que seja a idéia de raízes numa sociedade urbana de mercado) (Xavier, 2001, s. p.).

Em análise mais panorâmica sobre o cinema brasileiro contemporâneo, José Mário Ortiz Ramos faz um balanço sobre o período entre 1970 e 1987, e destaca a importância do “Cinema Marginal” e das comédias eróticas no contexto da produção cinematográfica brasileira, marcada pela censura imposta pelo regime militar, pela pressão competitiva exercida pelas empresas estrangeiras, pela expansão do mercado cultural e pela ação estatal, marcada por certo discurso nacionalista. Para tanto propõe uma periodização para a



Imagem 4. Cartazes dos filmes *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, e *A Margem*, de Ozualdo Candeias. Fonte: Acervo da autora

produção das comédias eróticas, de modo que entre 1970 a 1974 percebe-se que diretores experientes começaram a se dedicar a este tipo de produção, dando especial atenção ao roteiro, ao elenco e à direção, resultando em excelentes resultados de bilheteria. Porém, aponta que esta produção foi desprezada tanto por “cinemanovistas” quanto por grupos considerados “moralistas”, de modo que:

em consequência, pouco se refletiu e debateu sobre o indesejado estranho que invadia o cinema. Todas as atenções permaneciam voltadas para os remanescentes dos movimentos culturais legitimados como o Cinema Novo e, em menor grau, o Cinema Marginal” (Ramos, 1987, s. p.).

No período seguinte, de 1974 a 1980, o autor identifica uma articulação maior entre as ações culturais estatais e a expansão do mercado, que na “Boca” se expressou através da diversificação de gêneros (cangaço, paródias de filmes norte-americanos e italianos, “western feijoada, terror, os filmes históricos, entre outros), na expansão da produção através dos investimentos e parcerias com exibidores (como a cadeia Haway), e da contratação de atores/ atrizes consagrados na TV. O modelo da “Boca” baseado em pequenas empresas, com “produtores pulverizados” e orçamento tímido passou por um processo de aperfeiçoamento que resultou em atenção maior aos roteiros e na qualidade da execução dos filmes. Este é o período de maior sucesso da “Boca” e do cinema brasileiro em geral do ponto de vista da visibilidade e rentabilidade, que é seguido por intensa crise entre os 1980 e 1987. Neste período os filmes se tornam mais ousados no que se refere ao erotismo que, driblando a censura, chegou ao sexo explícito no início dos anos 1980 se tornando hegemônico.

A difusão dos filmes de sexo explícito, descrita por diretores e produtores como “avassaladora”, somada às mudanças tecnológicas (videocassete), dos hábitos de lazer e do gosto do público fizeram com que a produção do polo cinematográfico de Santa Efigênia fosse desarticulada, levando ao fim a produção do “Cinema da Boca”, restando hoje na rua do Triunfo apenas a Cinedistri, conduzida por Aníbal Massaini Neto. Contudo, pensando em uma perspectiva mais ampla, não se pode deixar de relacionar o fim da produção cinematográfica de Santa Efigênia à implementação de políticas culturais neoliberais e à concorrência do cinema estrangeiro, bem como à crise do Centro. Esta, diretamente ligada à valorização de outras áreas da cidade, particularmente o quadrante sudoeste, passou a atrair setores e empresas de maior visibilidade e rentabilidade, o que se percebe com a transferência da sede de empresas multinacionais ligadas ao cinema para bairros como Jardins, a partir dos anos 1980.



Imagem 5. Cartazes de filmes com temática histórica produzidos na década de 1970 pela Cinedistri, de Oswaldo Massaini. Fonte: Acervo da autora.

4. Preservação e cultura visual

O reconhecimento da importância dos produtos audiovisuais e da indústria cultural em geral como elementos fundamentais para a identidade de grupos e sociedades vem sendo discutida nas últimas décadas. E, neste sentido, Nestor Canclini sugere que:

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

Nesta perspectiva a UNESCO passou a celebrar anualmente no dia 27 de outubro, a partir de 2005, o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual, em referência à Recomendação para Salvaguarda e Preservação de Filmes feita na 21ª Sessão da Conferência Geral de 1980. O propósito da comemoração é difundir junto ao grande público a importância da preservação de registros audiovisuais, bem como chamar a atenção para os arquivos e as instituições responsáveis pela salvaguarda destes documentos, apontando-os como “testemunhos únicos do desenvolvimento econômico, político e social para as futuras gerações”¹², o que denota o reconhecimento internacional de ações voltadas para a preservação do patrimônio audiovisual dada sua relevância cultural.

No que concerne a produção paulistana, particularmente ao audiovisual produzido no polo cinematográfico de Santa Efigênia, as ações de preservação são ainda incipientes. Parte deste material está a cargo da Cinemateca Brasileira, inserida no conjunto do acervo desta instituição, de modo que ainda não existe levantamento sistemático da produção da “Boca”¹³.

Aqui, contudo, propomos outra perspectiva para a questão da preservação e a patrimonialização dos audiovisuais, atentando para os lugares de produção, privilegiando as relações existentes entre a produção cinematográfica e o espaço urbano. Procuramos destacar como esta produção se organizou na cidade, que vestígios ainda estão presentes e como interpretá-los. Para tanto, abordamos aqui a atividade cinematográfica a partir de três etapas distintas, ou seja, produção, exibição e distribuição, e como se desenvolveram na cidade.

No caso do cinema de Santa Efigênia, a atividade de distribuição se deu a partir dos anos 1910, através das empresas instaladas na região em função da proximidade com as estações ferroviárias. Estas estações estão preservadas através do tombamento pelo CONDEPHAAT e pelo IPHAN¹⁴. Das edificações da rua do Triunfo que estão em processo de tombamento, poucas foram as que sediaram atividades ligadas ao cinema, tendo sido listadas por critérios ligados à forma (ornamentação), ao uso no período cafeeiro (residencial ou hotel) e ao estado de conservação.

No que se refere à exibição, a produção da “Boca” era vista em todo o país. Mas, as salas de maior prestígio, ligadas às principais distribuidoras, como o Ipiranga e o Marabá, estavam instaladas na “Cinelândia Paulista”, particularmente nos eixos das avenidas São João, Ipiranga, Duque de Caxias e Rio Branco, há menos de um quilômetro das estações ferroviárias. Diversas salas integraram o circuito exibidor da produção da “Boca”, entre elas, os cines Art Palácio, Dom José, Ipiranga, Marabá Marrocos e Paissandu, já foram tombadas pelo CONPRESP¹⁵, seja pela importância do uso que tiveram e que marcaram a história da cidade, seja como bens reconhecidos por sua importância arquitetônica enquanto obras de arquitetos renomados.

Se considerarmos ainda essas três atividades fundamentais para a consolidação do polo cinematográfico de Santa Efigênia, duas delas já tiveram sua importância parcialmente reconhecida através do tombamento, sendo elas as estações ferroviárias (distribuição) e os cinemas da “Cinelândia” (exibição). Ainda considerando a atividade cinematográfica como uma atividade integrada, vemos, então, que os setores da produção e parte da distribuição, concentrados na rua do Triunfo, ainda precisa de uma ação efetiva no sentido de reconhecimento e de preservação.

Com a ampliação do conceito de patrimônio cultural e o reconhecimento da importância da produção audiovisual para a construção da memória e da identidade na sociedade, viu-se precedentes que permitem uma reavaliação dos critérios que nortearam a listagem do processo de tombamento de 1986. Neste sentido, merece destaque o tombamento do pavilhão e dos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo do Campo, em 1987, pelo Conselho Municipal do Patrimônio Histórico e Cultural de São Bernardo do Campo (COMPAHC) e a abertura de processo e estudos para tombamento da mesma pelo IPHAN. Diferente do modelo dos grandes estúdios que inspiraram a criação da Vera Cruz, difundiu-se na “Boca” um outro caminho para a produção, independente, com poucos recursos, articulado a iniciativa de produtoras instaladas em pequenos escritórios, beneficiando-se da proximidade dos circuitos exibidores, dos distribuidores e da rede de transporte, e das leis de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais. Este modelo se articulou em torno da rua do Triunfo, tendo-a como principal ponto de mobilização e de sociabilidade entre os profissionais envolvidos, de modo que a rua se tornou espaço de convívio e de trabalho. É esta particularidade que vimos destacar aqui, e que pode ser valorizada com o reconhecimento desta quadra como patrimônio cultural.

Neste sentido, a análise aqui proposta articula questões postas pela História Urbana, ao propor o estudo de um bairro da cidade, usos e atividades sociais, econômicas e culturais desenvolvidas em seus espaços, contíguos a equipamentos de transportes de escala metropolitana; aos estudos de cultura visual ressaltando a importância do polo cinematográfico de Santa Efigênia e de sua produção para compreensão da cultura brasileira entre 1960 e 1980; somando-se à discussão do patrimônio cultural ao propor novos olhares e abordagens sobre a definição e escolha de bens culturais que possibilitem a preservação de aspectos da memória coletiva fragilizados pelas transformações urbanas e/ou tecnológicas, como é o caso da produção da rua do Triunfo. É possível ressaltar ainda que a preservação desta quadra representa ainda um gesto para assegurar o direito à memória a distintos segmentos sociais, particularmente às camadas ditas “populares”, origem de muitos profissionais envolvidos com o “Cinema da Boca”, mas certamente o público-alvo da maior parte do cinema produzido ali (Abreu, 2015).

Cabe ainda lembrar que o tombamento proposto pode ter como desdobramento também a atenuação do estigma propagado sobre a região desde os anos 1950 como “Boca do Lixo”, e a partir dos anos 1990 como “Cracolândia”, ressaltando um aspecto valorativo ligado à história do bairro e de seu entorno. Esta proposta é compatível com a implementação de políticas voltadas para o estímulo à retomada da produção cinematográfica na região¹⁶. Esta possibilidade é compatível com as propostas do Plano Diretor Estratégico, de 2016, que propõe para a região a implementação de um “Polo de Economia Criativa”, que teria efeitos ainda mais positivos se a preservação e a retomada do cinema fossem concomitantes a efetivação de políticas públicas focadas em inclusão social.

NOTAS

¹ Em audiência pública realizada em 16 de abril de 2018 no auditório da Secretaria de Estado da Cultura, durante a qual foi apresentada proposta de regulamentação do tombamento de Santa Efigênia, técnicos do CONDEPHAAT sinalizaram a intenção de incluir o Bar e Restaurante Soberano, situado à rua do Triunfo 155, no referido processo como bem de interesse cultural.

² Um exemplo possível é o cinema *Art Palácio*, projeto do arquiteto Rino Levi, de 1936, que comportava 2813 lugares (Santoro, 2005).

³ Além delas também foram criadas no período a Multifilmes (1952-1954), localizada em Mairiporã, de Anthony Assunção, e a Kino Filmes, de Alberto Cavalcanti (1952-1954) (Cattani, 2004).

⁴ A sociedade vigorou até 1976, quando Galante cria a Produções Cinematográficas Galante no mesmo endereço (Gamo, s. d.).

⁵ Vale lembrar que o filme *O pagador de promessas*, dirigido por Anselmo Duarte e produzido pela Cinedistri, é ainda o único filme brasileiro e sul-americano a receber o Palma de Ouro no Festival de Cannes.

⁶ *Uma rua chamada Triunfo* (Ozualdo Candeias, 1971), *Uma rua chamada Triunfo* (Ozualdo Candeias, 1972) e *Bocadolixocinema* (Ozualdo Candeias, 1976), sendo os dois primeiros feitos a partir de fotografias que foram publicadas no livro Candeias (2002).

⁷ Questões discutidas durante o seminário internacional “Políticas culturais, intervenção urbana, patrimônio edificado: perspectivas para as metrópoles contemporâneas”, realizado no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo (Franco, 2013).

⁸ Podemos citar como exemplo, dentre dezenas de outros, o filme *Independência ou Morte*, de Carlos Coimbra, produzido por Oswaldo Massaini, de 1972, cujo elenco contava com nomes como Tarcisio Meira, Glória Menezes, Dionísio de Oliveira, Kate Hansen, Emiliano Queiróz, Anselmo Duarte, José Lewgoy, entre outros. Feito com recursos próprios para comemorar os 150 anos da Independência do Brasil, o filme conquistou o reconhecimento dos líderes do regime militar por causa da temática nacionalista, passando a ser recomendada sua exibição nas escolas como recurso didático. Só no ano de seu lançamento teve mais de 2.924.494 espectadores, que certamente tiveram sua visão sobre este fato histórico influenciada pelo filme, o que justificaria estudos que permitissem desconstruir o discurso oficial através da crítica ao projeto do regime militar.

⁹ Cabe lembrar que este estigma está relacionado ao fim do confinamento da prostituição, ocorrido entre 1940 e 1954, nas ruas Aimorés, Ribeiro de Lima e Cesare Lombroso, no bairro do Bom Retiro, fazendo com que a prática se espalhasse “pelas ruas e avenidas Timbiras, São João (praça Júlio de Mesquita), Barão de Limeira, Duque de Caxias, Largo Gal. Osório e rua

dos Protestantes, no que veio a constituir a famigerada “Boca do Lixo”, o “Quadrilátero do Pecado” (Joanides, 1977).

¹⁰ Já a expressão “cinema udigrudi”, cunhada por Glauber Rocha, a partir do “*Cinema Underground*” norte-americano, referia-se de maneira irônica aos filmes brasileiros experimentais produzidos neste período.

¹¹ Folheto de divulgação de *O pornógrafo* (1970), de João Callegaro, cujo título é “Manifesto do cinema cafajeste”, citado por Abreu (2006).

¹² World Day for Audiovisual Heritage 27 October. Disponível em [http://www.un.org/en/events/audiovisualday/background.shtml]. Consultado [18-02-2018].

¹³ Esta é, porém, a proposta do Memorial do Cinema Paulista, coletivo de produtores, diretores, atores/atrizes e pesquisadores dedicados ao estudo, preservação e divulgação do “Cinema da Boca”.

¹⁴ A antiga estação rodoviária, construída em 1961, não teve o mesmo fim, tendo sido demolida em 2010.

¹⁵ CONPRESP, Resolução 37/92; disponível em [http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/ladeira_memoria/index.php?p=8381]; consultado [18-02-2018]. Cabe destacar a grande afluência de público destas salas apontada pelo anuário da Embrafilme, que divulga que as maiores arrecadações nacionais em 1976 foram, em primeiro lugar, do cine Ipiranga, em segundo, do Cine Marabá, e em décimo sexto, do *Art Palácio*. *Cine jornal. Desempenho do Cinema Brasileiro 1976/1978. Embrafilme*. (1981). Rio de Janeiro, 2.

¹⁶ Esta é a proposta de grupos que militam na região, como a Companhia Pessoal do Farol, que trabalha com a história e as memórias da região através do teatro e do cinema, e do Memorial do Cinema Paulista, grupo formado por antigos trabalhadores da rua do Triunfo.

FILMOGRAFIA

Bocadolixocinema (Ozualdo Candeias, 1976).

Galante, o rei da Boca (Alessandro Gamo e Luís Rocha Melo, 2003).

Uma rua chamada Triumpho (Ozualdo Candeias, 1971).

FONTES

CONDEPHAAT. Processo de tombamento nº 24.507/86, de 27 de março de 1986).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abreu, N. (2015). *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. São Paulo: UNICAMP.

Arruda, M. A. (2001). *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru: EDUSC.

Autran, A. (2013). *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: HUCITEC.

Bernardet, J. C. (1990). *O Bandido da Luz Vermelha*. São Paulo: FDE.

Bernardet, J. C.; Avellar, J. C. & Monteiro, R. (1979). *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa Edit. Ltda.

Campos, C. M. (2002). *Os rumos da cidade: urbanismo e modernização em São Paulo*. São Paulo: SENAC.

Canclini, N. (1994). O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, 23, 94-111.

Candeias, O. (2002). *Uma rua chamada Triumpho* (2ª ed.). São Paulo: IMESP.

Canuto, R. (Org.). (2007). *Rogério Sganzerla - Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

Cattani, A. (2004). *História do cinema brasileiro: 4 ensaios*. São Paulo: Panorama.

César, R.; Franco, L. & Bruna, P. (1977). *Área da Luz: renovação urbana em São Paulo*. São Paulo: Perspectiva

Cine jornal (1981). Desempenho do Cinema Brasileiro 1976/1978. *Embrafilme*, 2.

Coelho, R. (Org.). (s. d.). *Mostra Jairo Ferreira: cinema de invenção*. São Paulo: CCBB/Minc.

Ferreira, J. (2016). *Cinema de invenção*. São Paulo: Azougue.

Ferreira, J. (s. d.). Udigrudi: os marginais do cinema brasileiro. Em R. Coelho (Org.). *Mostra Jairo Ferreira: cinema de invenção*. São Paulo: CCBB/Minc.

Folha de S. Paulo (1986, 28 de março). São Paulo.

Franco, H. (2013). Políticas de preservação e construção da memória urbana: o caso de Santa Efigênia (SP). *Revista CPC*, 16, 7-35.

Franco, H. (2017). Cinema, estigmatização territorial e história urbana: "O Bandido da Luz Vermelha" e a Boca do Lixo em São Paulo. *Revista urbana*, 2, 297-317.

Gamo, A. (s. d.). Trajetórias que se cruzam: A. P. Galante, Maristela e Boca do Lixo. Disponível em [http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/galante/ensaios/02_01.php]. Consultado [15-07-2017].

Joanides, H. (1977). *Boca do lixo*. São Paulo: Ed. Populares.

Kara-José, B. (2007). *Políticas culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na revalorização do Centro de São Paulo 1975-2000*. São Paulo: Annablume.

Le Corbusier (1993). *A Carta de Atenas*. São Paulo: EDUSP.

Lipovetsky, G. & Serroy, G. (2015). *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Cia das Letras.

Marins, P. (2012). Do Luz Cultural ao Monumenta: sobre a opção pela escala monumental na preservação de uma área de São Paulo. Em D. Baptista & C. Gagliardi. *Intervenções urbanas em centros históricos: Brasil e Itália em discussão* (pp.145-170). São Paulo: EDUC, CAPES.

Meyer, R. M. (Org.). (2000). *Pólo Luz. Sala São Paulo, cultura e urbanismo*. São Paulo: Terceiro Nome.

Nakano, A. K., Campos Neto, C. M. & Rolnik, R. (2004). Dinâmicas dos subespaços da área central de São Paulo. Em N. Somekh & A. Comin (Org.). *Caminhos para o centro: estratégias de desenvolvimento para a região central de São Paulo*. São Paulo: PMSP/CEBRAP.

Nora, P. (1993). Entre história e memória: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*, 10, 7-28.

Paiva, M. C. (2012). O patrimônio cultural do ABC Paulista: horizontes possíveis nas políticas municipais de preservação (2012). *Revista CPC*, 14, 1-187.

Ramos, F. & Miranda, F. (Orgs.). (2000). *Enciclopédia do Cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC.

Ramos, F. (1987). *Cinema marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: EMBRAFILME/Ministério da Cultura/Brasiliense.

Ramos, J. M. O. (1987). O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). Em Ramos, F. (Org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora.

Santoro, P. (2005). *A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita*. Disponível em [http://www.xienanpur.ufba.br/611.pdf]. Recuperado de [20-07-2017].

Silva Neto, A. L. (2011). *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: IBAC/MinC.

Simões, I. F. (1981). *O imaginário da Boca*. São Paulo: SMC.

Simões, I. F. (1990). *As salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: PW.

Souza, J. I. (2016). *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930): o cinema dos engenheiros*. São Paulo: SENAC.

Sternhem, A. (2005). *Cinema da Boca: dicionário de diretores*. São Paulo: IMESP, Fundação Padre Anchieta.

Teles, A. A. (2012). *Ozualdo Candeias na Boca do Lixo: a estética da precariedade no cinema paulista*. São Paulo: EDUC/FAPESP.

Xavier, I. (2001). O Cinema Marginal revisitado ou o avesso dos anos 80. Em E. Puppo & V. Haddad (Org.). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. São Paulo: CCBB.

Xavier, I. (1993). *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense.

Xavier, I. (2001). *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra.