O CINEMA MARGINAL E A PAISAGEM DA BOCA DO LIXO: UMA ANÁLISE GEOGRÁFICA E CINEMATOGRÁFICA

CARINA PECHIAIA

RESUMO
Este trabalho investiga a representação da paisagem urbana da Boca do Lixo, no centro de São Paulo, através do cinema marginal produzido na década de 70. Focando em filmes como "O Bandido da Luz Vermelha" de Rogério Sganzerla e os documentários "Uma Rua chamada Triumpho" de Oswaldo Candeias, o estudo examina como estas obras refletem e reinterpretam a dinâmica social e espacial da região. Nosso trabalho combina a análise de conteúdo fílmico com uma contextualização histórica e geográfica, destacando a relação entre a infraestrutura urbana e a produção cinematográfica que mostram que o cinema marginal não apenas retratou a marginalização social e a criminalidade da Boca do Lixo, mas também contribuiu para a compreensão geográfica da área. Este estudo ressalta a importância do cinema como ferramenta de análise urbana, revelando as complexas interações entre espaço, sociedade e cultura na construção da paisagem urbana.
PALAVRAS-CHAVE: boca do lixo, cinema marginal, geografia.

INTRODUÇÃO

Na década de 1970, o Brasil experimentava um dos períodos mais conturbados de sua história, marcado pelo regime militar e por políticas de repressão que controlavam as manifestações culturais e a liberdade de expressão. Nesse cenário, o Cinema Marginal emergiu como uma expressão artística e política de resistência, destacando-se por uma linguagem visual crua e provocativa que buscava desafiar as normas estabelecidas e retratar a complexidade da realidade social do país. Diversos filmes “marginais” foram censurados e muitos cineastas foram perseguidos, presos, intimidados, e apesar disso, o cinema da Boca, especificamente, chegou a ter uma boa inserção no mercado exibidor, como por exemplo, “O Bandido da Luz Vermelha” (1968) de Rogério Sganzerla, com uma repercussão grande de público e bilheteria.

A linguagem do Cinema Marginal era deliberadamente transgressora. Com câmera na mão, edição abrupta e enquadramentos inovadores, os cineastas buscavam criar uma estética de resistência e ruptura com o cinema comercial. Esse movimento cinematográfico se afastou das estéticas e temáticas consolidadas pelo Cinema Novo, reivindicando uma identidade própria ao abordar personagens e cenários que representavam os “excluídos” da sociedade, incluindo figuras como criminosos, prostitutas e outros habitantes da periferia urbana.

A região da Boca do Lixo, no centro de São Paulo, foi o epicentro desse movimento. Localizada no bairro da Luz, era caracterizada pela marginalidade social, onde se concentravam atividades ilegais e a população marginalizada pelo “sistema”. Essa área, anteriormente conhecida por seus bordéis e bares, tornou-se o ponto de encontro para cineastas, distribuidores e profissionais do cinema, criando um polo de produção cinematográfica que desafiava os padrões tradicionais tanto do ponto de vista artístico quanto econômico. A proximidade com estações de trem e a rodoviária facilitava a circulação de filmes e profissionais, tornando a região um espaço de troca cultural e resistência simbólica.

O Cinema Marginal refletia a geografia e o cotidiano da Boca do Lixo de maneira profunda, tratando-a não apenas como cenário, mas como um personagem que articulava os conflitos, contradições e tensões da sociedade urbana brasileira. A paisagem urbana, composta por prédios decadentes, ruas sujas e uma vida noturna intensa, proporcionava o pano de fundo ideal para a criação de uma estética que traduzia a brutalidade e a marginalidade da vida urbana. Os filmes produzidos ali apresentavam uma “paisagem fílmica” que se confundia com a própria identidade do lugar, tornando-se um meio de questionar a ordem social e dar visibilidade a um Brasil pouco explorado pelo cinema mainstream.

A Boca do Lixo também foi marcada pela

produção de filmes eróticos, conhecidos como pornochanchadas. Este gênero, muitas vezes visto de forma depreciativa, era uma mistura de comédia e sensualidade que alcançava grande popularidade. A produção rápida e de baixo custo dessas películas ajudava a financiar o cinema independente da Boca, mesmo sob as limitações impostas pela censura do regime militar. As pornochanchadas tornaram-se um fenômeno popular, e sua estética peculiar acabou sendo associada ao cinema produzido na Boca, que, para alguns críticos, se confundia com a própria identidade cultural da região.

No entanto, o Cinema Marginal ia além da pornografia e do erotismo. Ele era, essencialmente, uma expressão da contracultura e uma forma de resistência política e artística ao contexto opressor do regime militar. O movimento encapsulava o espírito de transgressão, incorporando temas e personagens que desafiavam as convenções sociais e os limites da censura. A "Boca" não era apenas um local de produção cinematográfica, mas um verdadeiro caldeirão cultural onde se encontravam cineastas, técnicos, atores e pessoas do submundo urbano, criando um cinema alternativo e autoral. Essa mistura de marginalidade e criatividade deu ao Cinema Marginal uma autenticidade única, que, apesar de ter sido rejeitada por muitos críticos da época, acabou por consolidar a Boca do Lixo como um símbolo de resistência cultural.

DESENVOLVIMENTO

Este trabalho busca examinar o Cinema Marginal a partir de uma perspectiva geográfica, analisando como a região da Boca do Lixo foi representada e ressignificada nas obras produzidas pelos cineastas da época.

Seleção e Análise de Filmes

Foram selecionados filmes representativos do cinema marginal produzidos na Boca do Lixo, com destaque para "O Bandido da Luz Vermelha" de Rogério Sganzerla e os documentários "Uma Rua chamada Triumpho 1969/1970" e "Uma Rua chamada Triumpho 1970/1971" de Oswaldo Candeias.

"O Bandido da Luz Vermelha", dirigido por Rogério Sganzerla, foi um dos marcos do cinema Marginal paulista, lançado em 40 cinemas pouco antes do AI-5. É um filme que combina crítica social, experimentalismo e ironia. Reflete a repressão da ditadura militar, mostrando cenas de uma polícia opressiva e fazendo uso de recursos visuais e narrativos inovadores, como enquadramentos radicais e intercalando elementos midiáticos, como músicas, quadrinhos e letreiros. A história é baseada no criminoso real

João Acácio Pereira da Costa, mas o filme usa o personagem do "Bandido" como símbolo de um homem marginalizado e invisível, vivendo à margem da sociedade.

Sganzerla diz que os personagens são "sublimes e boçais". O "Bandido da Luz Vermelha" é um personagem político na medida em que é boçal ineficaz, um rebelde importante, um recalcado infeliz que não consegue canalizar suas energias vitais (FERREIRA, 2000). O filme é atemporal, visceral e sarcástico levando em conta as políticas do país daquela década, protagonizado por um anti-herói brasileiro, um homem que surge e volta para o lixo, impotente em conseguir transformar esse mundo. Esse fato resume-se muito bem quando o bandido, em algumas cenas do filme, diz: "Quando a gente num pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba... (Jorginho;

O Bandido da Luz Vermelha)". Esse trecho foi um marco também no cinema marginal paulista, pois resume a maneira pela qual os diretores encaravam a realização dos filmes. Outros personagens, como o delegado Cabeção e o corrupto político J.B. da Silva, reforçam o caráter decadente e niilista do filme, que se destaca pela sua estética de "faroeste do Terceiro Mundo", misturando gêneros e subvertendo as técnicas cinematográficas convencionais. No fim, o bandido se suicida em uma cena simbólica, onde ele e o delegado morrem lado a lado, sugerindo a simbiose entre a criminalidade e o sistema opressor (SILVA, 2001). Essa obra se torna uma crítica à sociedade brasileira, usando a dinâmica caótica da Boca do Lixo e figuras marginalizadas para questionar a ordem social.

Nos documentários de Osvaldo Candeias, "Uma Rua Chamada Triunfo 1969/1970" e "Uma Rua Chamada Triunfo 1970/1971", a Boca do Lixo é retratada com detalhes que

capturam a essência e a dinâmica social da região. Com uma trilha sonora composta pelo violão de Vidal França, as obras de Candeias utilizam fotografias e filmagens das ruas da Boca, especialmente da Rua do Triunfo, para explorar o ambiente urbano e seus personagens. Os documentários exibem bares, prédios, monumentos históricos e a arquitetura do bairro da Luz, revelando o contraste entre casarões antigos que resistem à modernização e os novos usos que as pessoas dão a esses espaços decadentes. Essas imagens compõem um mosaico da paisagem da Boca do Lixo e do centro de São Paulo, revelando o cenário que serve de matéria-prima para o Cinema Marginal.

Candeias enfatiza a vida cotidiana na rua, destacando personagens que variam de diretores e atores a trabalhadores como "puxadores de carroças" que transportavam latas de filmes prontos para distribuição. O início do primeiro documentário apresenta cenas noturnas, com fragmentos de pessoas que buscam os “prazeres da noite”. A câmera mostra esses personagens em um ambiente noturno que contrasta com a luz do dia, criando uma dualidade de usos e práticas sociais que transforma a mesma rua em espaços diferentes. O comentário em off do documentário descreve essa transformação constante, afirmando que “o caráter mutante dos usuários da rua fazem dela uma rua diferente”, ressaltando o papel do submundo urbano como combustível para a narrativa jornalística e cinematográfica.

Com a manhã, a paisagem da região se transforma. Trabalhadores e moradores de rua aparecem, e a circulação das pessoas ligadas ao cinema intensifica-se durante a tarde. Ao longo do dia, a diversidade dos habitantes e frequentadores da rua revela uma atmosfera de intercâmbio entre figuras do cinema, estudantes e trabalhadores, todos unidos pela efervescência cultural da Boca. Essas trocas são mostradas em encontros e diálogos, criando um espaço sem hierarquias, onde produtores, distribuidores, técnicos e artistas compartilham projetos e ideias.

No segundo documentário, Candeias expande o retrato da Boca, incluindo cenas de cineastas e carroceiros que transportam os filmes em carrocinhas, simbolizando a precariedade e a resistência da produção cinematográfica independente da época. O narrador expressa uma crítica ao descaso com o cinema nacional e lamenta a falta de políticas públicas de apoio. Segundo a pesquisadora Ângela Teles, esses documentários vão além da simples documentação da paisagem urbana, sendo também um apelo por políticas que fortaleçam o cinema brasileiro e por condições melhores para os que habitam a região, que sobrevivem ali em condições mínimas de existência.

Candeias constrói uma "paisagem fílmica" que se torna parte do próprio imaginário da cidade, misturando a representação urbana com a realidade social e cultural da Boca. Ao registrar as cenas cotidianas da Boca do Lixo, ele transforma a geografia da região em narrativa, capturando o movimento e a transformação de um espaço que reflete o Brasil urbano marginalizado. Os documentários de Candeias sugerem que espaço e tempo estão intrinsecamente ligados, e que a realidade da Boca é uma unidade espaço-temporal que se modifica com o passar das horas e com as interações humanas que ali acontecem (TELES, 2006).

CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E GEOGRÁFICA

O surgimento do Cinema Marginal foi considerado perturbador, dado o cenário político repressivo instaurado pelo regime militar no Brasil. Durante esse período, a opressão do governo interferia em diversas esferas da sociedade, incluindo o campo artístico e cultural, submetido a censura rigorosa e adaptações às conveniências do Estado autoritário. Muitas produções culturais foram censuradas, e cineastas enfrentaram perseguições, prisões e intimidações. De acordo com Ramos (1987) “O clima é de completa impossibilidade de ação e de constante constrangimento de intenções em face de uma realidade bruta que se torna inacessível e excludente”. Essa conjuntura política serviu de “prato cheio” para atitudes contestadoras que o cinema marginal contemplava.

O termo Boca do Lixo surgiu na década de 1940, cunhado pela imprensa policial para designar a região, devido à presença de in-

divíduos considerados marginais pela sociedade da época, como prostitutas e criminosos, que atuavam nos Campos Elíseos, Santa Ifigênia e áreas adjacentes (ITAÚ CULTURAL, 2021).

Localizada no centro de São Paulo no bairro da Luz, tornou-se, a partir dos anos 1950, um símbolo do submundo urbano e da cultura marginal da cidade. Suas principais ruas — Rua do Triunfo, dos Andradas, Aurora e dos Gusmões — abrigaram atividades ligadas à prostituição e à criminalidade, o que fez com que o local ganhasse a conotação de "lixo" e "sujeira" aos olhos da sociedade paulistana tradicional. Esse estigma foi reforçado pela imprensa da época, que se referia ao lugar como a "vergonha da cidade" por reunir figuras marginalizadas, rejeitadas pelo "sistema".

Em 1953, um decreto proibiu as casas de meretrício no Bom Retiro, forçando as trabalhadoras do sexo a se deslocarem para o bairro da Luz. Isso transformou a dinâmica da região, que passou a ser ocupada por bares, hotéis e outros estabelecimentos que atendiam a nova clientela. A ocupação desse espaço trouxe uma nova territorialidade para a região, com disputas entre as prostitutas pelos pontos mais lucrativos, atraindo para a área personagens de diversas classes e origens, todos ligados a atividades marginalizadas, e criando um verdadeiro submundo urbano (MORAES, 1977).

E assim o território apropriado pelos marginais também carrega consigo um tom de inconstância, como território "flutuante" ou "móvel" (CASTRO, GOMES, CORRÊA, 1985: 88). Marcelo José Lopes de Souza diz que: Os limites tendem a ser instáveis, com áreas de influência deslizando sobre o espaço concreto das ruas, becos e praças; a criação da identidade territorial é apenas relativa, digamos mais propriamente funcional que afetiva. (CASTRO, GOMES, CORRÊA, 1985).

A proximidade com as estações ferroviárias da Luz e Júlio Prestes e, mais tarde, com a rodoviária, consolidou a região como um ponto de acesso fácil e central. Esse fator foi decisivo para a instalação de distribuidoras e produtoras cinematográficas no início do século 20, especialmente de filmes estrangeiros, que utilizavam a logística das ferrovias para distribuir filmes por todo o país. A partir dos anos 1970, com a criação da Embrafilme e do Concine, o governo passou a oferecer apoio ao cinema nacional, principalmente por meio de incentivos financeiros e proteção de mercado para produções brasileiras (ABREU, 2006). Apesar do investimento, segundo Sterneim (2010): "Esse lado comercial não invalida a sua importância para a própria existência da indústria cinematográfica brasileira em uma época nada fácil para o país e em especial para a sua criação artística". É importante ressaltar também, que o cinema marginal cobriu o período 1967-1972. Este movimento se manifesta antes do surgimento da Embrafilme, e deste modo lá o cinema nacional crescia por "méritos próprios" (STERNHEIM, 2005).

Produtoras e distribuidoras como a Cinedistri e a Servicine se destacaram na região, contribuindo para a formação de uma indústria cinematográfica alternativa. Essas empresas operavam com poucos recursos e adotavam métodos que priorizavam a economia e a eficiência, como a venda antecipada de ingressos e a filmagem em locações, ao invés de estúdios, para minimizar os custos. Os cineastas dependiam também das relações com exibidores locais, criando uma rede de apoio mútuo que sustentava as produções marginais e as distanciava dos modelos convencionais de produção.

O movimento do Cinema Marginal floresceu nesse ambiente particular. Cineastas como Rogério Sganzerla, Ozualdo Candeias e Carlos Reichenbach encontraram na região uma atmosfera propícia para a criação de filmes que desafiaram as normas estéticas e temáticas da época. Eles exploravam a realidade crua e controversa da cidade, com foco em temas como prostituição, violência urbana, miséria e corrupção, retratando o lado oculto e brutal das grandes metrópoles. O Cinema Marginal, também chamado de "udigrudi," "cinema do lixo" ou "cinema maldito", trazia uma estética visceral e de baixo custo, marcada por uma linguagem experimental que contrastava com o estilo mais elaborado e idealista do Cinema Novo, movimento anterior que abordava questões sociais sob uma perspectiva nacionalista (VASCONCE-

LOS, 2021).

ANÁLISE DA PAISAGEM FILMOGRÁFICA

A geografia da Boca do Lixo moldou profundamente a estética e o conteúdo dos filmes marginais. As ruas estreitas, os edifícios decadentes, e a diversidade de pessoas que transitavam pelo local contribuíram para que a região se tornasse não apenas um cenário, mas um personagem nos filmes. Os cineastas exploraram esses aspectos urbanos para criar uma "paisagem" que refletisse a degradação e a violência do espaço urbano. A estética da região oferecia uma metáfora visual para a desordem e a marginalidade que eram centrais ao Cinema Marginal.

Ao usar a Boca do lixo como ambiente e inspiração, os cineastas “criaram” uma geografia que capturava a dicotomia do urbano: o contraste entre a centralidade da região e a exclusão social dos seus habitantes. Em filmes como O Bandido da Luz Vermelha, a cidade é um espaço opressor, onde o protagonista circula por ruas escuras e decadentes, refletindo a realidade dos marginalizados. Essa representação é ao mesmo tempo realista e simbólica, utilizando o espaço físico para expressar os conflitos internos dos personagens e os conflitos sociais mais amplos da sociedade brasileira.

Para os cineastas do Cinema Marginal, a Boca do Lixo era tanto uma fonte de inspiração quanto uma estrutura de apoio para suas produções. A região simbolizava a resistência cultural e a possibilidade de criar uma narrativa cinematográfica alternativa, que rompia com as convenções do cinema oficial e revelava um Brasil invisível aos olhos da classe média. A Boca do Lixo não apenas abrigava as produções, mas imprimia em cada filme as marcas de sua geografia social e cultural.

A preparação e a manipulação do movimento das cenas participam da geograficidade particular de cada filme e há ainda inúmeros componentes, perceptíveis ao olhar e à audição que são contemplados no cinema, que configuram o imaginário manifestando a “realidade” para cada espectador. E neste contexto, por intermédio da produção de imagens de uma objetiva, revela-se a subjetividade da qual as formas de representação do espaço ganham sentido. David Harvey afirma o seguinte: “Tal questão assume uma importância fundamental, pois o modo pelo qual representamos o espaço possui profundas implicações na maneira como nós e os outros interpretamos o mundo e agimos em relação a ele” (BARBOZA apud ALESSANDRI CARLOS, 2000).

Todos esses fatores em conjunto, com as escolhas do diretor e sua equipe, originam a “geografia da tela”, ou “geografia criadora”, expressão utilizada no Cinema relacionada às experiências do cineasta sovietico Lev Kulechov (AUMONT-MARIE, 2003). Essa geografia é a própria organização e montagem espacial dos elementos gráficos do filme (das coisas que aparecem na tela).

É importante atentar que todos os filmes são “realidades” construídas sob os anseios e interesses dos diretores e dos profissionais envolvidos na equipe, de modo que o estudo geográfico do filme não necessariamente deve chegar às mesmas conclusões que o diretor objetivava chegar, pois cada pessoa compreende, distingue e entende de uma forma o que está sendo retratado no filme. Mesmo entre os profissionais engajados no cinema há diversidades (BLUWOL, 2003).

CONCLUSÃO

A análise dos filmes revela uma complexa construção da paisagem urbana da Boca do Lixo, expondo aspectos de marginalização, criminalidade e o cotidiano da região. Os filmes oferecem um retrato multifacetado da região, destacando sua arquitetura decadente, a presença constante de figuras marginalizadas e a tensão social latente, criando um mosaico cinematográfico que explora as nuances da vida no submundo urbano de São Paulo.

A Boca do Lixo aparece como um espaço degradado, com construções antigas e malconservadas que refletem o abandono e a exclusão da área pela sociedade paulistana. As ruas são povoadas por casarões e prédios de baixa manutenção, cuja arquitetura contrasta com a modernização do restante da cidade, destacando o isolamento e a marginalização da região. A proximidade com as estações ferroviárias da Luz e Júlio Prestes e com a rodoviária da Avenida Du-

que de Caxias também evidencia como essa localização estratégica facilitou a instalação de produtoras e distribuidoras cinematográficas na área. A arquitetura degradada e os cenários realistas se tornam, assim, um pano de fundo que simboliza a precariedade e resistência de um espaço que, embora central, é relegado a um estado de abandono.

A representação da Boca do Lixo nos filmes evidencia uma população diversa e marginalizada, composta por prostitutas, bandidos, trabalhadores informais e artistas independentes, refletindo a exclusão social e econômica que marca o local. Em Uma Rua Chamada Triunfo, Candeias destaca a convivência entre cineastas, trabalhadores informais e habitantes das ruas, enfatizando as relações de sobrevivência que ali se formam. A interação entre esses indivíduos e o espaço urbano cria um retrato vívido da Boca do Lixo, onde as complexas relações de poder e a luta diária pela sobrevivência se tornam um aspecto central das representações fílmicas. As cenas mostram a multiplicidade de personagens que circulam pelo local, como os "puxadores de carroças" que transportavam latas de filme e outras figuras que sobrevivem no contexto marginal da cidade, reforçando a natureza fragmentada e caótica da vida na região.

O cinema marginal não apenas usou a Boca do Lixo como cenário, mas como elemento narrativo essencial, construindo uma identidade única para a região. A escolha de cenários reais e personagens locais transformou a Boca do Lixo em um protagonista simbólico, um espaço que encapsula as tensões e exclusões sociais da época. Os filmes não só documentam a realidade da Boca do Lixo, mas a reinterpretam, tornando-a um espaço de resistência cultural e uma arena para a crítica social. A estética marginal, com sua linguagem improvisada, sua câmera instável e enquadramentos pouco convencionais, captura a desordem e a vulnerabilidade dos habitantes da região. Em O Bandido da Luz Vermelha, por exemplo, a paisagem urbana não é apenas o cenário das ações do protagonista; é um reflexo de sua própria marginalização e desesperança, transformando a cidade em um personagem que espelha os conflitos internos do anti-herói.

A paisagem filmográfica é uma construção espaço-temporal que reflete as condições sociais, econômicas e culturais da Boca do Lixo. Os cineastas do movimento marginal se apropriaram dos cenários reais da região, utilizando-os como parte integrante da narrativa e explorando a autenticidade da área para criar uma representação densa e complexa. As locações reais, os ângulos de câmera não convencionais e a trilha sonora que reflete a atmosfera da época intensificam a experiência do espectador, oferecendo uma visão aprofundada e genuína das dinâmicas urbanas. A interação dos personagens com o espaço reforça a autenticidade e a relevância social das narrativas cinematográficas, e o uso de cenários da Boca do Lixo permite que o espectador vivencie a realidade das ruas, experimentando a exclusão social de uma forma visceral e direta.

O contexto político da época, marcado pela repressão do regime militar, influenciou diretamente a produção cinematográfica e a vida na Boca do Lixo. A censura e a vigilância sobre o conteúdo dos filmes eram constantes, forçando os cineastas a adotar uma abordagem subversiva e, muitas vezes, disfarçada em suas críticas. O cinema marginal, com sua estética bruta e sua representação das camadas marginalizadas da sociedade, capturou a atmosfera de opressão e resistência que permeava o Brasil dos anos 1960 e 1970. Em O Bandido da Luz Vermelha, Sganzerla explora a violência e a criminalidade não apenas como aspectos do submundo urbano, mas como uma resposta direta à repressão e à exclusão social impostas pelo Estado. A marginalização da Boca do Lixo torna-se, assim, um símbolo das lutas e adversidades enfrentadas por aqueles que viviam à margem da sociedade, e o cinema marginal transforma a paisagem urbana em uma metáfora das tensões políticas da época.

A análise dos filmes do cinema marginal oferece uma compreensão mais profunda e dinâmica da geografia urbana da Boca do Lixo. As representações cinematográficas revelam a estrutura espacial e as interações humanas em um contexto de marginalidade, onde o espaço urbano é ao mesmo tempo cenário e personagem. O estudo dessas

representações fílmicas mostra como o cinema pode ser uma ferramenta valiosa para a análise geográfica, pois expõe as nuances e complexidades das dinâmicas sociais e espaciais que moldam a vida urbana. Os filmes não apenas retratam a região, mas a transformam em um microcosmo das questões sociais brasileiras, como a pobreza, a desigualdade e a luta pela sobrevivência.

A Boca do Lixo emerge dos filmes como um símbolo de resistência cultural e contracultura, um espaço onde a marginalidade se expressa em uma linguagem cinematográfica única e transgressora. O cinema marginal documentou e reinterpretou a paisagem urbana da Boca do Lixo, transformando-a em um espaço simbólico que denuncia as desigualdades e a opressão da sociedade. As obras analisadas demonstram como a paisagem urbana pode ser compreendida por meio de suas representações cinematográficas, revelando as interseções entre espaço, sociedade e cultura.

Em resumo, o cinema marginal não apenas documentou a Boca do Lixo, mas a elevou a um papel simbólico, onde urbanização e marginalização se encontram e se influenciam mutuamente. Através das representações cinematográficas, a Boca do Lixo torna-se uma lente para observar as dinâmicas de exclusão, resistência e sobrevivência na cidade. Este estudo destaca a relevância do cinema como meio de análise geográfica, capaz de revelar camadas profundas da experiência urbana e de proporcionar uma compreensão sensível das dinâmicas sociais e culturais em espaços marginalizados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno Cesar. “Boca do Lixo: cinema e classes populares”. Campinas. SP. Ed. da Unicamp, 2006.

ALESSANDRI CARLOS, Ana Fani. “A Geografia em sala de aula”. São Paulo. 6ª edição. Editora: Contexto, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. “Dicionário teórico critico de cinema”, Campinas,SP, Papirus , 2003.

AUMONT, Jacques. “A Estética do Filme”. Campinas, SP, Papirus, 1995.

BLUWOL, Dennis Zagha. “A leitura Geográfica de obras cinematográficas: O caso de Cidade dos Sonhos de David Lynch”. São Paulo, 2003.

BLUWOL, Dennis Zagha. “Uma Geografia do Cinema: Imagens do urbano”. São Paulo, 2008.

CASTRO, Iná Elias de; GOMES, Paulo César da Costa; CORRÊA, Roberto Lobato (org.). “Geografia: conceitos e temas”. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

FERREIRA, Jairo. “Cinema de invenção”. São Paulo, Max Limonad/ Embrafilme, 2000.

ITAÚ CULTURAL, Enciclopédia (27 jan. 2021). “Boca do Lixo”. Consultado em 12 set. 2023.

MORAES, Hiroito de. “Boca do Lixo”, Ediçoes Populares, 1977.

MOREIRA, Ruy. “O que é Geografia”. Coleçao Primeiros Passos, 1ªediçao, São Paulo: Brasiliense, 1981.

MOREIRA, Ruy. “Pensar e ser em Geografia”. São Paulo, Contexto, 2007.

RAMOS, Fernão. “Cinema Marginal (1968/1973)” – A representação em seu limite. São Paulo, Brasiliense /Embrafilme, 1987.

SILVA, Edivaldo Vieira da. “Midia, Sujeito e Poder: O Bandido da Luz Vermelha”. São Paulo, 2001.

SOUZA, Marcelo L. de. O território sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. In: CASTRO, Iná E. de; GOMES, Paulo C. da C.; CORRÊA, Roberto L. (orgs.). Geografia: conceitos e temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SOUZA, Carlos Roberto de. “Nossa Aventura na Tela”. São Paulo, Cultura Editores Associados, 1998.

STERNHEIM, Alfredo. “Cinema da Boca”. São Paulo, Coleção APLAUSO, 2005.

TELES, Angela Aparecida. “Cinema e Cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92)”. São Paulo, 2006. Disponível em: https://ariel.pucsp.br/handle/handle/12945?mode=full Consultado em: 01 abr 2024.

VASCONCELOS, Cid. “Dicionário Histórico de Cinema Sul-Americano#23: Cinema Marginal”. 2021 Disponivel em: https://magiadoreal.blogspot.com/2021/01/dicionariohistorico-de-cinema-sul.html Consultado em: 15 abr 2024.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

BOCA DO LIXO: CINEMA OU FESTA NA BOCA, Brasil, 1976
Direção: Ozualdo Candeias
Roteiro: Ozualdo Candeias
Duração: 12 min.

UMA RUA CHAMADA TRIUMPHO 1969/1970, Brasil, 1971
Direção: Ozualdo Candeias
Roteiro: Ozualdo Candeias
Duração: 11 min.

UMA RUA CHAMADA TRIUMPHO 1970/1971, Brasil, 1971
Direção: Ozualdo Candeias
Roteiro: Ozualdo Candeias
Duração: 9 min.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA, Brasil, 1968
Direção: Rogério Sganzerla
Roteiro: Rogério Sganzerla
Elenco: Paulo Vilaça, Helena Ignez, Sérgio Hingst, Luiz Linhares, Sônia Braga, Ítala Nandi, Hélio Aguiar (Narração), Pagano Sobrinho, Roberto Luna, Sérgio Mamberti, Carlos Reichenbach, Renato Consorte, Maurice Capovilla.
Duração: 92 min.