



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648430

CINEMA, ESTIGMATIZAÇÃO TERRITORIAL E HISTÓRIA URBANA: "O BANDIDO DA LUZ VERMELHA" E A BOCA DO LIXO EM SÃO PAULO

CINEMA, TERRITORIAL STIGMATIZATION AND URBAN HISTORY: "THE RED LIGHT BANDIT" AND THE 'BOCA DO LIXO' IN SÃO PAULO

Herta Franco
Universidade de São Paulo
hfnajm@uol.com.br

Resumo

Neste artigo propõe-se uma análise do filme "O Bandido da Luz Vermelha" (1968), do diretor Rogério Sganzerla. Considerado como um dos precursores do "Cinema Marginal", o filme é abordado sob a perspectiva da História Urbana, de modo a compreender como se deu o processo de estigmatização da região central da cidade de São Paulo, particularmente da área denominada "Boca do Lixo", apontada como o lócus da criminalidade e da violência. Partindo do pressuposto de que o imaginário do "submundo" é uma construção social, pretende-se perscrutar qual o papel dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural, particularmente do cinema, neste processo.

Palavras-chave

Cinema. Estigmatização territorial. Bandido da luz vermelha

Abstract

In this article we propose an analysis of the film "The Red Light Bandit" (1968), by the director Rogério Sganzerla. Considered as one of the forerunners of "Marginal Cinema", the film is approached from the perspective of Urban History, in order to understand how the process of stigmatization of the central region of the city, particularly the area called "Boca do Lixo" as the locus of crime and violence. Assuming that the imaginary of the "underworld" is a social construction, it is sought to examine the role of the mass media and the cultural industry, particularly cinema, in this process.

Key words

Cinema. Territorial stigmatization. Red light bandit



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648430

Introdução

Ao analisar a estigmatização de territórios urbanos percebe-se que o cinema tem papel relevante neste processo, uma vez que difunde imagens e impressões que contribuem para a criação, propagação e consolidação do imaginário coletivo. E, sendo uma arte de ampla difusão, o faz nos níveis local, nacional e internacional, como aponta Loic Wacquart (WACQUART, 2007). Não são raras as referências cinematográficas aos guetos norte-americanos, franceses, ingleses, entre outros, sempre caracterizados como espaços relacionados a temas como a pobreza, o encarceramento, a prostituição, a violência, (i)migração, o consumo e a comercialização de drogas, entre outros. E como tal este imaginário afeta diretamente os moradores destes bairros, na medida em que são discriminados por outros cidadãos, e também pelos agentes públicos, cujos atos, propostas e projetos são influenciados por este mesmo ideário.

Assim, considerando a cidade de São Paulo, propomos uma reflexão sobre seus espaços através do filme *"O Bandido da Luz Vermelha"*, do diretor Rogério Sganzerla, cujo enredo é livremente baseado na história de José Acácio Pereira da Costa, o "Luz Vermelha", bandido conhecido nos anos 60 que se tornou figura constante nas páginas policiais, aterrorizando famílias de classe média/alta paulistana. Na época, o diretor tinha apenas 22 anos e recebeu 4 prêmios do Festival de Brasília com o filme que viria a se tornar referência na produção do cinema da chamada "Boca do Lixo", onde foi produzido pela distribuidora de filmes Urânio, e filmado entre abril e maio de 1968.

Segundo o crítico Jean-Claude Bernardet (BERNARDET, 1990), o filme estaria associado ao chamado Cinema Marginal, movimento iniciado pelo filme *"A Margem"* (1967), de Ozualdo Candeias, que se consolida com o *"O Bandido"* de Sganzerla no ano seguinte, posição compartilhada pelo historiador Fernão Ramos (RAMOS, 1987). Já para o crítico Jairo Ferreira identifica o filme, e a atuação de Sganzerla no final dos anos 60 início dos 70, com o que ele chamou de *"Cinema de Invenção"*, movimento que teria ocorrido 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. Aponta ainda que o movimento:

(...) nasceu dos bate-papo 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)



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648430

Porém Sganzerla não se identificava como uma cineasta marginal, nem com um suposto movimento "Cinema Marginal", ou "udigrudi", denominação que considerava como sendo "uma campanha do cinema novo, um barbarismo comprometedor. Nós acreditamos que o nome certo para esse movimento é experimental" (CANUTO, 2007, p 98).

Apesar das diferentes definições, este cinema caracterizou-se pela realização de filmes contundentes, de baixo custo de produção, feitos em preto e branco, focados em temáticas urbanas, de modo a possibilitar a reflexão sobre as condições de existência no contexto do subdesenvolvimento no qual o Brasil, e o restante da América Latina, se encontravam. Este horizonte justificaria a opção de Sganzerla em tratar da "Boca do Lixo" como um recorte "exemplar", um "microcosmo" paulistano, útil para a reflexão sobre a precariedade, a marginalidade e a desigualdade social presentes no Terceiro Mundo.

Neste sentido dois caminhos conduzem esta análise. Considerando que a região da Luz/Santa Efigênia, a "Boca do Lixo", estigmatizada pela criminalidade e pela prostituição, é o ambiente onde se desenrola a trama, o filme possibilita uma abordagem que privilegia a História Urbana. O registro fílmico, assim, é tido como um documento ao retratar a paisagem marcada pelas edificações antigas, os hotéis, os cinemas, os bares e seus frequentadores, os grupos existentes, suas práticas, modos de sociabilidade e conflitos. Documenta ainda as grandes obras viárias empreendidas pelo prefeito de então, o Brigadeiro Faria Lima, indícios evidentes do processo de modernização pós-anos 40. Este foi marcado por intervenções que privilegiaram o rodoviarismo, a verticalização e a exclusão social, diante de um intenso processo migratório (CAMPOS,2002) que impulsionou a consolidação do processo de metropolização de São Paulo.

Por outro lado, o filme sugere também elementos para compreender como operava a indústria cultural na cidade naquele momento, uma vez que foi produzido na própria "Boca do Lixo", área que concentrava, entre outras atividades, diversos segmentos desta indústria. Tal proximidade, supõem-se, permitiu ao diretor conhecer este universo, e evidenciar o quanto esta indústria se beneficiava e difundia máculas e estereótipos que contribuíram para a estigmatização de determinados territórios urbanos. Esta vivência permitiu a ele desvendar com ironia e sarcasmo o sensacionalismo que nutre esta atividade econômica. Para tanto, com recursos visuais e sonoros, o diretor experimenta outras possibilidades para conduzir sua narrativa, misturando e fazendo referências a diversos gêneros cinematográficos, de modo a desnudar as estruturas e os recursos usados pela indústria cultural- jornais, revistas, mas, principalmente, o cinema comercial norte-americano- ao tratar de áreas urbanas problemáticas, sobretudo quando enquadrados no gênero policial.



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648430

Assim, pretende-se compreender os vínculos existentes entre o filme e a situação urbana na qual este foi gestado e executado, uma vez que está diretamente ligado à história desta região da cidade, e ao imaginário criado em torno dela. Cabe destacar que aspectos deste imaginário foram recuperados e têm sido reconstruídos na atualidade através da expressão “cracolândia”, estigma mais recente e que tem norteado políticas públicas na região nos últimos 30 anos. Explicitar esta anterioridade registrada no filme de Sganzerla se justifica, então, como um exercício que possibilita estabelecer paralelos com o momento atual.

A Boca

As delimitações físicas da “Boca” são imprecisas. No prólogo de seu livro “Boca do Lixo” (1977), Hiroito de Moraes Joanides aponta que, após 1953, a “Boca”:

apossava-se territorialmente de toda a área circunscrita pelas ruas e avenidas Timbiras, São João (Praça Júlio de Mesquita), Barão de Limeira, Duque de Caxias, Largo Gal. Osório e rua dos Protestantes, no que veio a constituir a famigerada “Boca do Lixo”, o “Quadrilátero do Pecado. (JOANIDES, 1977, p.15)

Antes, segundo Hiroito Joanides, o “submundo” estava concentrado no Bom Retiro, nos arredores das ruas Itaboca e Aimorés, em função do decreto do interventor Ademar de Barros, que determinou o confinamento de mais de mil de prostitutas nestas ruas como medida sanitária. Em 1953, o então prefeito Jânio Quadros revoga a lei e as prostitutas se encaminham para os arredores das estações ferroviárias, sobretudo nas ruas de Santa Efigênia e dos Campos Elíseos. E, em torno da prostituição, “formaram-se “colônias” de criminosos contraventores e vadios”, como descreve Joanides (JOANIDES, 1977, p.15), em seu relato autobiográfico. Esta mudança afetou sobremaneira o cotidiano do bairro, seja pela intensificação do *trottoir* (prostituição de rua), que resultou no deslocamento das famílias para outras regiões da cidade, mas também na readequação do comércio à nova clientela, com artigos de vestuário e cosméticos, e no impulso dado a abertura de bares, casas noturnas e hotéis.

Até 1959, as prostitutas tiveram certa “liberdade” na Boca, correndo risco de prisão apenas nos dias de ronda, ou seja, sextas-feiras. Segundo Joanides:

O Quadrilátero do Pecado”, como que por um tácito confinamento, era área permitida ao trânsito e à estada de prostitutas e marginais. Fossem estes ou aqueles pilhados em outras regiões da cidade e, aí sim, muito possivelmente, seriam detidos quando nada para explicar o que faziam ou pretendiam” (JOANIDES, 1977, p. 96).

A partir de 1959, contudo, a Polícia adotou uma política baseada em ações preventivas nas quais prendiam-se por um ou dois dias supostos ladrões e prostitutas, “batidas” estas feitas nas ruas, nos bares e *boites* da Boca, aspecto resgatado por Sganzerla em algumas cenas do filme. Como desdobramento destas ações policiais vê-se uma nova distribuição no espaço da Boca, de modo que malandros e prostitutas afastaram-se das ruas Santa Efigênia, Protestantes, General Osório e Vitória, o “miolo”, indo em direção às “bordas” pelas avenidas São João e Duque de Caxias. Este movimento também foi acompanhado pela Polícia, de modo que o que era considerado submundo passou a ir além dos limites da Boca, estendendo-se aos bairros arredores, particularmente Vila Buarque (origem da “Boca do Luxo”) e Barra Funda. Sganzerla já incorpora a “Boca” como um território mais amplo. Com diversas cenas externas, o filme revela a ambientação onde foi gravado, o que nos permite identificar seu perímetro. Este envolvia desde o Parque da Luz, mais ao norte, passando pelas avenidas São João, Rio Branco e Ipiranga, terminando na Igreja da Consolação, mais ao sul. Assim, percebe-se que a “Boca” de Sganzerla compreendia também o que se chamava de “Boca do Luxo” até a rua Rangel Pestana, onde a prostituição era velada, refugiando-se em apartamentos e nas *boites*, diferente da “Boca do Lixo” (figura 1), onde predominava o *trottoir*, os hotéis e as pensões baratas (FELDMAN,1989).



Figura 1- Repressão à prostituição na rua Gal. Osório, em 1966 (JOANIDES, 1977)

Assim, a Boca tinha uma dimensão física que envolvia áreas específicas da cidade na qual seus moradores e frequentadores realizavam atividades e formas de sociabilidade condenados pelos padrões vigentes de então. E como tal, encontrava-se, segundo o filme, sob a ameaça de extinção por parte do poder público através da repressão policial, mas, principalmente, pela municipalidade pois “o prefeito, nesta mania de campanha de conjunto racional, embelezamento da metrópole, vai acabar com a Boca do Lixo” (O BANDIDO, 1968).



Figura 2- Destaque para o primeiro e segundo circuitos do Perímetro de Irradiação do Plano de Avenidas (1930) do eng. Prestes Maia. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.082/259>, disponível em 05/02/2017.

O prefeito citado era o Brigadeiro Faria Lima (1965-69), que realizou diversas obras na cidade, entre elas, a abertura ou alargamento de vias, tais como avenidas Rebouças, Sumaré, Pacaembu, Tiradentes, Pacaembu, Rio Branco e vias expressas como as Marginais Tietê e Pinheiros, Rubem Berta e 23 de maio e Radial Leste. Muitas destas obras deram continuidade à implantação do Plano de Avenidas (1930), do engenheiro Prestes Maia, plano este que começou a ser implementado durante as gestões deste último como prefeito da cidade. Foi na primeira gestão, entre 1938 a 1945, que Prestes Maia realizou o primeiro e o segundo circuitos do Perímetro de Irradiação (Figura 2), anel viário que conectava o Centro Novo ao Centro Velho com a implementação de avenidas largas, retas e arborizadas, ladeadas por edifícios altos. A “Boca do Lixo” estava localizada justamente no trecho entre os dois circuitos, delimitada pelo alargamento das avenidas Duque de Caxias, Ipiranga e Casper Líbero, e perpendicularmente, a avenida São João e a rua Barão de Limeira, que a partir de então foram



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648430

ligadas ao circuito Senador Queiroz, São Luís, Rua Maria Paula, viadutos 9 de julho, Jacaré e Dona Paulina, avenidas Rangel Pestana e Mercúrio. Além da mobilidade, estas novas vias visavam eliminar da região usos “pouco rentáveis”, e transformar Santa Efigênia- que já tinha expressiva concentração de prostíbulos no período- em área de comércio retalhista e de luxo, o que não aconteceu. Na verdade, deu-se o contrário. Estas novas vias, largas e propícias à velocidade dos automóveis, tornaram-se “barreiras” que isolaram o bairro do seu entorno, delimitando o chamado “Quadrilátero do Pecado”, composto em seu interior pelas ruas retas e estreitas, abertas no final da década de 1860. Esta configuração talvez justifique a imagem de que havia ali “uma cidade dentro da cidade”, um microcosmo com costumes e normas diferentes do restante.

A implementação do Plano de Avenidas e de suas reformulações foram continuadas durante a segunda gestão do engenheiro Prestes Maia (1961-65), cuja ênfase no urbanismo rodoviário foi mantida durante as gestões Faria Lima (1965-69) e Paulo Maluf (1969-71), de modo a implementar os principais corredores viários da cidade, integrando os Centros Novo e Velho ao Expandido. Este modelo, que favorecia a expansão horizontal da cidade, expulsando das áreas centrais os grupos de menor poder aquisitivo, estimulou intenso processo de metropolização e expansão da mancha urbana, e também a verticalização nas áreas centrais e ao longo dos eixos de mobilidade. Estas circunstâncias favoreceram sobremaneira o setor imobiliário e o capital industrial (CAMPOS, 2002).

Era nestas novas vias, símbolos da modernização da cidade, que se dava a celebração da velocidade. E é justamente nelas que Sganzerla explora o gênero policial, com longas cenas de perseguição e de fugas do Luz Vermelha pelas avenidas São João, Rio Branco, Duque de Caxias e Barão de Limeira. É nelas também que circulam soldados montados a cavalo fazendo ronda em meio aos transeuntes, em referências ao sistema repressivo implantado pela ditadura militar. Sganzerla explora o contraste da São Paulo Moderna, das grandes obras, dos arranha-céus, dos símbolos do consumismo, e a cidade das bordas das novas Marginais- com as favelas de onde saiu Luz Vermelha- e a “Boca do Lixo”. A São Paulo marcada por um processo de modernização conservador e excludente, na qual a riqueza produzida aumentava os contrastes e as assimetrias sociais.



Figura 3- Igreja da Consolação em cena do filme "O Bandido da Luz Vermelha", de Rogério Sganzerla (BANDIDO, 1968)

Contudo, a Boca não se define apenas por sua dimensão física. Ela é também os grupos que vivenciam seus espaços, e suas práticas sociais. E este aspecto da Boca é definido por Sganzerla em cena que começa com um *travelling* ascendente mostrando a Igreja da Consolação (Figura 3), o canteiro de obras da ligação Leste-Oeste e da futura Praça Roosevelt, quando dois locutores se alternam, em tom e ritmo bem marcados, semelhantes aos dos programas radiofônicos sensacionalistas dedicados a casos policiais:

É o império da bolinha, da desordem e dos gângsters. Da prostituição em massa. Do tráfico de menores. Do crime industrializado e do comércio automobilístico. A cidade dentro de uma cidade. Um bairro criminal, cheio de fome e culpa. A Boca do Lixo. A mais completa, a consagração de todas as Bocas. (...). A falada Boca das Bocas. Do crime. Leve. Pesada. Suja. Ou do fumo. É o lixo sem limites, senhoras e senhores. (BANDIDO, 1968)

A Boca, assim, é descrita como um espaço associado ao vício, à imoralidade e à sujeira. Sganzerla transpõe para o cinema a linguagem empregada nos jornais e nos programas radiofônicos para compor a representação do "submundo", espetacularizado através dos crimes e das tragédias pessoais.

Ele se apropria, assim, de um gênero já presente nos meios de comunicação de massa, e consolidado na tradição ocidental, que remonta em sua origem às descrições bíblicas da Sodoma e Gomorra, e reformuladas com a crise das cidades pré-industriais. Em estudo



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648430

minucioso, Dominique Kalifa (KALIFA, 2013) constrói a história do imaginário social criado em torno do “bas-fond”, do submundo, da escória entendida como um lugar, mas também como indivíduos e suas práticas. Referência constante no ideário urbano, contudo, formalizou-se no início do século XIX com as crises nas áreas urbanas antigas afetadas por problemas sanitários e as mudanças sociais decorrentes da Revolução Industrial. Constituem-se, assim, em áreas tidas como marginais nas grandes cidades, e que inspiraram uma produção escrita (jornais, revistas, livros, folhetins) e iconográfica compartilhada por setores das elites. Estas retrataram estes espaços e o universo operário como sendo brutal e ameaçador o que, ao mesmo tempo, suscitava o fascínio e a curiosidade pública. É um gênero que foi sistematizado e difundido a partir da Europa em meados do século XIX e ao longo do XX, através da literatura e das pesquisas sociais feitas por religiosos, médicos, sociólogos, filantropos, jornalistas, encontrando condições favoráveis de apropriação por similaridade nas grandes cidades como Paris, Londres, Nova York, mas também Buenos Aires e Rio de Janeiro, já que todas se tornaram “capitais do crime”. Cada uma delas tem o seu *bas-fond*. Assim, segundo o autor “o imaginário do submundo é o primeiro grande fato da mundialização cultural” (KALIFA, 2013, p.67), um desdobramento da circulação de textos, imagens e temas em escala internacional.

Os tipos

Neste sentido são comuns ao universo do submundo os mesmos personagens, que Kalifa identifica como “5 famílias”: os vagabundos, os indigentes, e os pobres em geral; os chamados “boêmios”, na verdade romanos e ciganos; os prisioneiros; as mulheres “desonestas”, as prostitutas; e os ladrões, dos mais amadores aos mais cruéis. Muitos deles estão presentes na obra de Sganzerla, a começar pelo protagonista Luz Vermelha, um ladrão. Porém, no filme este personagem é recriado de modo mais complexo, na medida em que ele mistura e sobrepõe os vários perfis que a figura do “ladrão” teve nos 2 últimos séculos. Passa pelo ladrão “Robin Hood” ou o “Zorro dos pobres” que distribui o fruto de seu roubo aos despossuídos, ou do tipo revolucionário, caros ao ideário do Romantismo, passando para o “ladrão star”, vaidoso, difundido pelos filmes de gângsters e mafiosos feitos pelos norte-americanos, com congêneres no cinema japonês, inspirados na Yakuza. Ao longo do filme, Luz Vermelha apresenta em si um pouco de cada um deles. De próprio, Sganzerla lhe atribuiu o fato de ser um “boçal”, como o personagem afirma várias vezes, demonstrando ainda sua crise de identidade ao perguntar-se “quem eu sou?”, e ao tentar o suicídio diversas vezes. Por isso Sganzerla aponta que:

Os personagens desse filme mágico e cafajeste são sublimes e boçais. Acima de tudo, a estupidez e a boçalidade são dados políticos, revelando leis secretas da



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648430

alma e corpo explorado, desesperado, servil, colonial e subdesenvolvido. Meus personagens são, todos eles, inutilmente boçais, (...). Assim, o Bandido da Luz Vermelha é um personagem político na medida em que é um boçal ineficaz, um rebelde importante, um recalcado infeliz que não consegue canalizar suas energias vitais. (BERNARDET, 1990, s/p).

Deste modo o personagem Luz Vermelha é construído sob o signo da mediocridade, sendo sua fama decorrente exclusivamente das manchetes dos jornais que apavoravam os grupos mais abastados. Para estes Luz Vermelha era uma ameaça à propriedade privada em função dos roubos que cometia e também dos estupros, uma vez que as esposas de suas vítimas foram descritas, ironicamente, como parte do patrimônio de seus cônjuges. Sganzerla faz dele um bandido com o qual não se cria empatia. Longe da imagem do "bandido herói revolucionário", Luz Vermelha é impotente, incapaz de agir ou interferir no contexto que o cerca, o que o faz reconhecer que "sozinho é ridículo, a gente não pode fazer nada. Quando não pode fazer nada, a gente avacalha, avacalha e se esculhamba" (O BANDIDO, 1968)

Curioso notar que o diretor atribui a mesma mediocridade aos outros integrantes da máfia da qual Luz Vermelha fazia parte, a "Mão Negra". Desta, cabe destacar os corruptos delegado Cabeção e o político J.B. Silva, chefe da quadrilha. Ambos compactuavam e se beneficiavam da criminalidade na Boca, equiparando-se aos bandidos em seu universo moral, compartilhando dos vícios e dos prazeres que a riqueza ilícita oferecia. Logo, o submundo descrito não é o da miséria e da precariedade presente no imaginário do século XIX (BRESCIANI, 1987). Este submundo é o sinônimo da corrupção, que envolve a polícia, os parlamentares e governantes que integravam o universo do crime organizado, muito retratado pelo cinema norte-americano e francês a partir dos anos 1920 (KALIFA, 2013). Este imaginário encontra condições de apropriação nos círculos locais quando se dedicaram a formular um pensamento crítico com relação à realidade brasileira, marcada pela corrupção, no contexto da Ditadura Militar.

Outro personagem comum do gênero resgatado por Sganzerla é a figura da prostituta, e várias delas aparecem no filme, anônimas, como figurantes, exercendo seu ofício nas ruas ou nos quartos de hotel. Uma delas, contudo, se destaca. É Janete Jane, com quem Luz Vermelha se envolve, representada como uma jovem atraente, livre e altiva que seduz o bandido. Este acaba se envolvendo mais do que é prescrito pelo profissionalismo, criando-lhe a ilusão de posse e de controle sobre a prostituta que, distante do estereótipo da vítima, reafirma sua autonomia e vontade, traindo-o. Acaba assassinada por Luz Vermelha, assim como outras mulheres no filme, fazendo crer que o submundo da Boca, sob o olhar de Sganzerla, era particularmente dominado pela violência e pelo machismo.

Entre 1954 e 1966 a Boca se consolidou como um território de prostituição e de malandragem (JOANIDES,1977), uma área que concentrava indivíduos que nunca seriam



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648430

absorvidos pelo mercado de trabalho formal, compondo um exército de reserva crônico. Destes, estima-se que cerca de 10.000 eram prostitutas, em 1968, ano em que o filme foi rodado (FELDMAN, 1989). Ou seja, em uma cidade cuja riqueza estava fortemente baseada no trabalho formal (fabril ou não), disciplinado, configurava-se a Boca como um lugar de relativa 'liberdade' com relação ao tempo e ao corpo, e onde a ilusão do ganho rápido e fácil, à margem dos valores burgueses, era extremamente sedutora e, ao mesmo tempo, perigoso do ponto de vista da estabilidade social. Como um espaço de vida alternativa ao cotidiano do trabalho regular, de rebeldia e indisciplina, a Boca se tornou um espaço de lazer adulto, com seus bares, *boites*, salas de cinema e casas de jogos, refúgio momentâneo para as folgas dos trabalhadores. E por isso é tratada como um lugar de "desordem", de inversão, ou mesmo de caricaturização da sociedade organizada, onde polícia e ladrão se equivalem e a animalidade (sexo e violência) se expressam.

Um filme

A impressão de caos e desordem em "O Bandido da Luz Vermelha" é resultante não só do objeto abordado, a "Boca", mas sobretudo pelo modo como o mesmo foi feito. O filme poderia se enquadrar no gênero policial B, semelhante aos realizados pelo cinema norte-americano (ou mesmo como uma paródia destes) produzidos com orçamento reduzido, atores pouco conhecidos, forte apelo comercial e roteiros baseados em fórmulas já conhecidas (figura 4). Nestas produções são comuns abordagens maniqueístas da sociedade, onde se tenta definir com clareza o bem e o mal, geralmente personificado nas figuras do policial/detetive contra o bandido, ou do policial corrupto *versus* policial honesto. Já Sganzerla, porém, relativiza os personagens, aniquilando heróis e utopias, igualando policiais, políticos e bandidos. Não há esperança, sobrando apenas a barbárie e o caos: "O Terceiro Mundo vai explodir. Quem estiver de sapato não sobra. Não pode sobrar" (O BANDIDO, 1968), grita o anão-poeta-bobo da corte.



Figura 4- Cartaz do filme. Fonte: <http://movieworld.ws/o-bandido-da-luz-vermelha-the-red-light-bandit-1968-dvd9/>, disponível em 05/02/2017

Sganzerla rompe com os postulados e transita entre os gêneros, afirmando que:

Meu filme é um *far-west* sobre o Terceiro Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Então eu fiz um filme-soma; um *far-west*. Mas também musical, documentário, policial, comédia, chanchada (não sei exatamente) e ficção científica. Resumindo, do documentário a sinceridade (Rossellini); do policial, a violência (Fuller); da comédia, o ritmo anárquico (Sennet; Keaton), do western, a simplificação brutal da narrativa (Hawks) assim como o amor pelos planos gerais e grandes espaços (BERNARDET, 1990, s/p.).

Neste sentido, ainda aponta que suas referências são múltiplas ao fazer a "colagem" de diversos objetos culturais. Partindo do cinema, foi agregando elementos do teatro, referindo-se a José Celso Martinez Corrêa, e à música de Caetano Veloso, ambos trabalhando juntos na montagem do "Rei da Vela" (1967), de Oswald de Andrade, por quem Sganzerla tinha adoração, como aponta o Gilberto Felisberto Vasconcelos (FOLHA, 2004). Este identifica ainda "O Bandido" como uma homenagem de Sganzerla a Andrade, aproximando cinema e literatura. A atitude antropofágica diante da complexidade da realidade brasileira o afastava da visão nacionalista, terceiromundista e antiimperialista compartilhadas entre os diretores do Cinema Novo, apesar de sua admiração pelo cinema de Glauber Rocha.



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648430

Inova também na construção da estrutura narrativa e na linguagem, buscando alternativas aos modelos difundidos por Hollywood na experimentação. Por isso afirma que:

Não tive nenhum pudor em realizar tal plano inclinado, tal diálogo ou situação cafajeste. Fiz questão, inclusive, de filmar habitualmente como não se deve (grifo do autor); isto é, utilizando angulações preciosistas e de mau gosto, alterando a altura da câmera, cortando displicentemente, não enquadrando direitinho, sendo acadêmico quando me interessava (BERNARDET, 1990, s.p.)

O aspecto anti-convencional da obra se consolida também com a montagem, feita por Sylvio Renoldi e premiada no Festival de Brasília (1968), que mantém um ritmo rápido, frenético, com cortes secos que remetem aos jornais, cinejornais, painéis de anúncios luminosos, letreiros e à televisão. Luz e texto em movimento, como as grandes cidades. Neste sentido, a experimentação que escapa à estandarização e previsibilidade do cinema comercial norte-americano, torna-se um caminho de exploração de possibilidades sem a pretensão de se fazer compreender. Não é um filme didático ou de entretenimento fácil. Ao contrário. É um filme repleto de referências a outros filmes (de Godard, passando por Primo Carbonari e José Mojica Marins, a Rossellini) (CANUTO, 2007) de citações de um horizonte cultural mais amplo, cuja apreensão pressupõe assisti-lo várias vezes.

Mas, qual seria o sentido desta aproximação da linguagem cinematográfica com a dos outros meios de comunicação de massa? Alguns indícios sugerem respostas. A predisposição do diretor em destacar as relações entre submundo e a indústria cultural, ressaltando o caráter sensacionalista destas operações, não é feita em tom de denúncia, muito pelo contrário. Semelhante aos artistas ligados à Pop Art, seus contemporâneos, Sganzerla opta pela ironia e pelo sarcasmo ao desnudar a espetacularização do submundo, e como este nutre os diversos setores desta indústria dada atração curiosa que o universo da violência, da miséria, do sexo, exerce sobre o público. O interesse pelo submundo foi crescente a partir do século XV, mas se difunde ainda mais a durante o século XIX com o surgimento da cultura de massa. Isso ocorreu em diversos suportes (cinema, jornal, teatro, livros, etc) e gêneros (poesia, reportagem, drama, comédia, suspense, etc), o que possibilita considerar, então, o submundo como um "espetáculo total" (KALIFA, 2013). E Sganzerla sabia disso.

Sendo diretor, crítico e um "pensador do cinema", o diretor procurou explorar as possibilidades da linguagem visual como uma expressão artística. Pretendia fazer um cinema popular, visionário, instigante, livre, cujas imagens pudessem refletir um pensamento crítico sobre o seu fazer, revelando ao espectador seus procedimentos, e não um cinema ilusório, mimético. Tenta subverter a lógica da indústria cultural desnudada por Adorno e Horkheimer para quem a arte, sobretudo o cinema, sob a égide do capitalismo industrial, é apropriado e tornado mercadoria. Nesta condição a arte seria incapaz de estimular o pensamento crítico e a



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648430

autonomia, sendo mais condizente com a atrofia e a com manipulação em larga escala, dada a abrangência e potencial de difusão que o cinema tem (ADORNO, HORKHEIMER; 1997). O trabalho de Sganzerla é, assim, dedicado a uma busca por espaço para a criação de um cinema experimental capaz de dialogar com um certo público, e que produzisse uma reflexão sobre o subdesenvolvimento em seus múltiplos aspectos, inclusive nas condições de produção, distribuição e exibição do cinema (CANUTO, 2007). Reflete sobre as limitações enfrentadas pelos diretores nacionais, sempre se deparando com baixos orçamentos, com a fortíssima concorrência exercida pelo cinema estrangeiro, e as limitações impostas pelas agências de cinema nacionais, controladas pelo Estado (AUTRAN, 2013).

Cabe destacar que estes mesmos dilemas e limitações impostos ao desenvolvimento da proto-indústria cinematográfica de São Paulo se dava justamente na Boca do Lixo. Convivendo com o estigma da violência e da criminalidade, empresas ligadas ao cinema estavam instaladas na região desde os anos 1910, sendo elas, primeiramente, dedicadas à importação e distribuição, somadas a dezenas de salas para exibição de filmes. No que se refere às produtoras, a primeira a se instalar na região foi a Cinedistri, de Oswaldo Massaini, produtor do "Pagador de Promessa" (1962), dirigido por Anselmo Duarte e premiado no Festival de Cannes, que se mudou para a rua do Triunfo em 1956 (figura 5). Porém, é no final dos anos 1960, em busca de espaços baratos para locação e da proximidade com as estações ferroviárias e rodoviária, que diversas produtoras começaram a se instalar neste endereço, como aponta Ozualdo Candeias (CANDEIAS; 2002), origem do que viria a ser chamado de "Boca do Cinema". Junto com as produtoras, vieram as lojas de venda e locação de equipamentos, técnicos para manutenção, e todo o comércio especializado, fechando a cadeia entre produção, exibição (na Cinelândia) e circulação do cinema.



Até os últimos meses de 67, na região chamada "boca do lixo", periferia deste pedaço de rua, aconteciam somente eventuais produções e co-produções de longas, mesmo depois da Lei 4131 art. 45 de 03.12.62. Creio que a Cinedistri de Oswaldo Massaini foi a que mais produziu.

Figura 5- Perspectiva da Rua do Triunfo tendo ao fundo a torre da Estação Júlio Prestes (CANDEIAS, 2002)

Não havia uma unidade estética ou temática na produção da Boca. Segundo Candeias, em depoimento colhido por Abreu:

o que existe é um cinema paulista que se estruturou dentro de uma realidade e dentro de uma sociedade de mercado, que tem uma característica perfeitamente diferente da do Rio (...). A chamada Boca, a rua do Triunfo, nada tem a ver com o nível das produções. A rua, este local, este quarteirão, têm uma função que pode ser profissional e social, cada um faz a fita que quer. A fita do Massaini não tem muito a ver com a fita, por exemplo, de um Custódio Gomes ou de um Wilson Rodrigues. E, no entanto, se diz que tudo é Boca. O Galante fazendo uma fita, se ele faz com o Khouri é uma coisa, se ele vai fazer com um tal de Agenor é outra (...) Aqui há uma produção ligada às necessidades de mercado e mais ou menos assim dentro de uma linha industrial, que não depende do dinheiro do Governo (ABREU, 2015, p.41).

Enquanto as agências estatais tendiam a apoiar o "cinema de autor", no qual os diretores tinham destaque, na Boca o que se via era um cinema focado no produtor, que muitas vezes estava subordinado aos interesses dos exibidores e distribuidores, realizando filmes para suprir um mercado garantido pela obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais. É neste contexto que Sganzerla realizou "O Bandido", e em que foi gestado o Cinema de



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648430

Invenção. Estes diretores estavam em uma situação peculiar uma vez que faziam cinema autoral, mas não eram contemplados pelas agências estatais. Faziam um cinema experimental, mas não queriam ficar a margem dos circuitos exibidores. O próprio "O Bandido" obteve um sucesso considerável de bilheteria, o que deve ter facilitado ao diretor a realização de seu segundo longa-metragem, "A Mulher de Todos" (1969), contando com a produção de Alfredo Palácios, dono da Servicine, uma das produtoras mais ativas da "Boca".

A proximidade com os meios de transporte (ferrovias, e depois rodoviária) e a consolidação da avenida São João como principal eixo de lazer da cidade acabaram atraindo para Santa Efigênia diversos setores da indústria cultural. Desde o começo do século XX inúmeras salas de cinema foram abertas no bairro, o que se acentuou a partir dos anos 40 com o surgimento da "Cinelândia Paulista". O mesmo poderia ser dito das estações de rádio, que no período eram dotadas de grandes auditórios para a realização de seus programas. Destas vale destacar o da Rádio Cultura, criada em 1939, instalada na avenida São João, próxima da Avenida Duque de Caxias, e a Rádio Universal, na rua Santa Efigênia. Havia ainda o complexo Gazeta, então formado pela rádio Gazeta e os jornais A Gazeta, Gazeta Esportiva, a Faculdade Casper Líbero, instalados no Palácio da Imprensa (1939), edifício construído pelo escritório-técnico Ramos de Azevedo na avenida Casper Líbero, antiga rua da Conceição, alargada pelo Plano de Avenidas. A partir de 1966 o grupo começou a ser transferido para sua nova sede na avenida Paulista.

Cabe citar ainda o grupo Folha de S. Paulo, fundado na rua São Bento, em 1921, com o jornal Folha da Noite, que se instalou na região em 1949, primeiro em um edifício na rua Cleveland, e depois em sede própria construída entre as alamedas Barão de Limeira e Barão de Campinas. Vale destacar também que nesta mesma região um dos sócios do grupo, Carlos Caldeira Filho, projetou e construiu a antiga rodoviária, com a permissão da Prefeitura Municipal. Em 1963 o grupo Folha compra o jornal Notícias Populares, cuja linha editorial dava destaque aos fatos policiais, assim como o jornal Diário da Noite, do grupo Diários Associados. A proximidade destas empresas do circuito da "Boca", seus bares e casas noturnas facilitavam o acesso às informações sobre as ocorrências policiais do bairro, originando reportagens e manchetes de grande apelo que contribuíram para a criação do imaginário em torno da Boca, mote usado por Sganzerla em seu filme.

Além destes, outros setores ligados à indústria da cultura e do lazer estavam desde o início do século XX em Santa Efigênia, tais como os teatros, os cine-teatros, as editoras, as gravadoras, gráficas, mas também dezenas de hotéis, casas noturnas, em uma concentração pouco comum em outros bairros. Em uma cidade que a partir dos anos 1950 se consolida como o principal pólo industrial do país, é compreensível que a concentração de atividades que



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648430

não estivessem diretamente ligadas à disciplina e à hierarquia das fábricas, com relações de trabalho mais flexíveis e, muitas vezes, precárias, fossem mal vistas, facilitando a propagação da imagem de bairro mal afamado, o que setores desta mesma indústria ajudaram a difundir.

Por outro lado é justamente nesta década que se evidencia uma série de ações e investimentos por parte da alta burguesia industrial que, em ascensão e em busca de legitimidade, passou a financiar diversos segmentos ligados à cultura e sua indústria, culminando com a criação de museus como o Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte de São Paulo, somados ao Teatro Brasileiro de Comédia, a Cia Cinematográfica Vera Cruz, a Cia Cinematográfica Maristela, a Fundação Bienal de São Paulo, entre outras iniciativas, sugerindo um paralelismo entre o processo de metropolização da cidade e a difusão da estética do modernismo (ARRUDA, 2001). Porém, apesar de algumas destas instituições terem sido fundadas no Centro (o MASP, por exemplo), estas deslocaram-se para outras áreas da cidade, particularmente para o Quadrante Sudoeste, movimento que se consolidou com a criação do Parque do Ibirapuera durante as comemorações do IV Centenário de fundação da cidade, concentrando neste quadrante o lazer, a moradia e o trabalho da elite paulistana que passa, a partir de então, a se distanciar cada vez mais do Centro.

Uma cidade

Para compreender a narrativa criada por Sganzerla a partir de sua leitura da biografia de João Acácio Pereira da Costa, o bandido da luz vermelha, procuramos entender a Boca em sua dimensão física, seus limites e espaços, e também as práticas sociais associadas ao lugar. Neste sentido pudemos perceber que os personagens associados à "Boca" e suas práticas se aproximam do que o imaginário ocidental, através de vários suportes e expressões, tem associado ao submundo. Este, enquanto um território comum nas grandes cidades ocidentais, encarna todos os "vícios" associados à violência e à criminalidade, recurso retórico recuperado por Sganzerla já que útil por permitir a reflexão sobre as condições de existência no Terceiro Mundo, e mais ainda os limites e a precariedade do projeto modernizador imposto em São Paulo (CAMPOS, 2002).

Esta postura, partilhada por Sganzerla, mas também por Julio Bressane, Ozualdo Candeias, João Silvério Trevisan e Geraldo Veloso, identificados com o Cinema de Invenção, induzia estes diretores a pensar também sobre como produzir cinema em condições adversas em função da concorrência estrangeira e das restrições impostas pela ditadura militar. Sganzerla, particularmente, opta por incorporar a complexidade do fazer artístico em sua obra, movida pela dúvida, pela incerteza, o que o distanciou do cinema militante, nacionalista e de esquerda praticado pelos cineastas ligados ao Cinema Novo. E, no contexto da contra-cultura



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648430

da segunda metade dos anos 60, se aproxima dos “neo-antropofagistas”, como Caetano Veloso definia o Tropicalismo, identificando-os como herdeiros diretos de Oswald de Andrade. Mistura referências locais e internacionais, cinematográficas ou não, criando um universo anárquico no qual moderno e arcaico, nacional e estrangeiro, bem e mal, culto e popular se diluem em nome da experimentação visual e sonora (CANUTO, 2007). Caos sensorial que se confirma na experiência urbana terceiro mundista, para a qual não cabem soluções fáceis, idealizadas, programáticas. Subverte a lógica da indústria cultural, agente fomentador de estigmas urbanos, desnudando seu discurso e suas estratégias através da ironia e do sarcasmo. Cabe lembrar a proximidade desta indústria com a Boca, onde estavam situadas diversas empresas ligadas aos meios de comunicação, à indústria cinematográfica e a setores do lazer adulto.

Mas, passados quase 50 anos, por que se debruçar novamente sobre este filme?

“O Bandido da Luz Vermelha” é referência obrigatória nas diversas vertentes da historiografia do cinema nacional, tendo sido analisado ou citado por autores como Jean-Claude Bernardet, Jairo Ferreira, Rubens Machado Júnior, Ismael Xavier, entre outros, ou mesmo em trabalhos que analisam a produção cultural brasileira dos anos 1960, como os de Marcos Napolitano. Neste sentido a proposta aqui foi abordá-lo do ponto de vista da História Urbana, tratando-o como uma fonte capaz de revelar processos sociais e culturais e seus desdobramentos na produção do espaço urbano e nos arranjos de seus territórios, particularmente o Centro de São Paulo.

Para tanto o filme é tomado como um documento privilegiado para a compreensão do processo de estigmatização que envolve a região ao longo do século XX, e que tem nos anos 1960 um momento importante para a cidade, mas também para a reflexão sobre a indústria cinematográfica ali sediada. Esta atinge seu apogeu nos anos 1970, realizando cerca de 40% da produção nacional, e entra em crise nos anos 1980 e 1990, concomitante à crise do Centro, marcada pela transferência de investimentos públicos e privados para o Quadrante Sudoeste da cidade. A crise do cinema e do Centro com a proliferação da dependência química, inaugurando outro momento do processo de estigmatização da área, quando esta deixa de ser conhecida como “Boca do Lixo” e passa, com a atuação da imprensa, a ser denominada como “Cracolândia”.

As tentativas de reversão destas crises têm se dado desde os anos 1980, com ações dos governos municipal, estadual e federal, focadas, primeiramente, na abertura de vias (gestão Jânio Quadros), e depois no incremento de atividades ditas culturais, a partir da criação de roteiros de visitação e na patrimonialização do bairro e de edifícios monumentais, nos quais se deu a implementação de equipamentos culturais de grande porte como a Sala



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648430

São Paulo, o Museu da Língua Portuguesa e a Estação Pinacoteca (KARA-JOSÉ, 2007). O mesmo pode ser dito das tentativas malsucedidas de realizar intervenções urbanas de grande porte, como as que culminaram com o projeto *Nova Luz* (GATTI, 2015) (PETRELLA, 2017) baseado em princípios que norteiam o planejamento urbano estratégico, aplicado em larga escala em diversas cidades do mundo. Cabe aqui lembrar que muito destas intervenções propostas pelo poder público são legitimadas por discursos pautados pela estigmatização destas áreas, que são difundidos pelos meios de comunicação de massa há décadas, hipótese que norteou nossa reflexão, e que o filme ora analisado encarna de maneira exemplar.

Referências

ABREU, Nuno. **Boca do Lixo:** cinema e classes populares. São Paulo; UNICAMP, 2015.

ANELLI, Renato. **Redes de mobilidade e urbanismo em São Paulo.** das radiais/perimetrais do Plano de Avenidas à malha direcional PUB. In: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.082/259>, disponível em 05/02/2017.

ARRUDA, Maria Arminda. **Metrópole e cultura:** São Paulo no meio do século XX. Bauru; EDUSC, 2001.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro.** São Paulo; HUCITEC, 2013

BERNARDET, Jean-Claude. **O Bandido da Luz Vermelha.** São Paulo; FDE, 1990.

BRESCIANI, Maria Stella. **Londres e Paris no século XIX:** o espetáculo da pobreza. 4.ed. São Paulo; Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Candido Malta. **Os rumos da cidade:** urbanismo e modernização em São Paulo. São Paulo; SENAC, 2002.

CAMPOS, Candido Malta. **Construção e desconstrução do Centro de São Paulo.** http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252004000200018&script=sci_arttext, disponível em 03/02/2017



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648430

CANDEIAS, Ozualdo. **Uma rua chamada Triunpho**. 2. Edição. São Paulo, IMESP, 2002.

CANUTO, Roberta (org). **Rogério Sganzerla - Encontros**. Rio de Janeiro; Beco do Azougue, 2007.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo; Azougue, 2016.

FERREIRA, Jairo. "Udigrudi: os marginais do cinemão brasileiro". In: COELHO, Renato. **Mostra Jairo Ferreira: cinema de invenção**. SP; CCBB/Minc, s.d. (Catálogo)

FRANCO, Herta. Políticas de preservação e construção da memória urbana: o caso de Santa Efigênia (SP). **Revista CPC**. São Paulo (16), maio/out 2013, p. 7-35.

GATTI, Simone. **Entre a permanência e o deslocamento. ZEIS 3 como instrumento para a manutenção da população de baixa renda em áreas centrais. O caso da ZEIS 3 C 016 (Sé) inserida no perímetro do Projeto Nova Luz**. São Paulo; Doutorado FAU-USP, 2015.

GUERRA, Abílio. **A antiga Rodoviária da Luz: Sobre a autoria do projeto do edifício** <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/10.108/5959>, disponível em 03/02/2017.

HORKHEIMER, M., e ADORNO, T. W., **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

JOANIDES, Hiroito. **Boca do lixo**. São Paulo; Ed. Populares, 1977.

KALIFA, Dominique. **Les bas-fond: histoire d'un imaginaire**. Paris; Seuil, 2013

KARA-JOSÉ, Beatriz. **Políticas culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na revalorização do Centro de São Paulo 1975-2000**. São Paulo; Annablume, 2007.

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



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648430

NAPOLITANO, Marcos. O Olhar tropicalista sobre São Paulo. In: **Varia História**. Belo Horizonte, vol. 31, n.34, p.504-520, jul 2005.

PETRELLA, Guilherme. **Fissuras da renovação urbana da área central de São Paulo:** do crack às PPP nas dinâmicas imobiliária e urbana da região da Luz. In: <http://diplomatique.org.br/fissuras-na-renovacao-urbana-da-area-central-de-sao-paulo/> disponível em 13/02/2018.

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

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Felipe (orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo; 2000.

SGANZERLA, Rogério. *Encontros*. Organização Roberta Canuto. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

SOUZA, José Inácio de Melo Souza. **Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930)**. São Paulo; SENAC, 2016.

TELES, Angela. **Ozualdo Candeias na Boca do Lixo:** a estética da precariedade no cinema paulista. São Paulo; EDIC; FAPESP, 2012.

VASCONCELOS, Gilberto Felisberto. **Sganzerla era um brasileiro que amava o cinema**. In: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2601200408.htm>, disponível em 22/02/2017

XAVIER, Ismail, **Alegorias do Subdesenvolvimento:** Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

WACQUANT, Loïc; SLATER, Tom; PEREIRA, Virgílio. **Territorial stigmatization in action**. In: <http://www.geos.ed.ac.uk/homes/tslater/terstiqinaction.pdf>, disponível em 05/02/2017.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Direção e roteiro: Rogério Sganzerla. São Paulo, Urânia, 1968. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pSbBA4OiqBc>, 02/01/2017.

http://www1.folha.uol.com.br/folha/circulo/historia_folha.htm, disponível em 20/02/2017

<http://fcl.com.br/tv-gazeta/historia/>, disponível em 20/02/2017