

Alessandro Constantino Gamo

VOZES DA BOCA

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas,
para a obtenção do título de Doutor em
Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Adílson José Ruiz.

Campinas
2006

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**
Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8^a / 6244

G148v Gamo, Alessandro Constantino.
 Vozes da Boca. / Alessandro Constantino Gamo. –
 Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Adilson José Ruiz.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes.

1. Cinema brasileiro. 2. Crítica cinematográfica-Brasil.
3. Jairo Ferreira. I. Ruiz, Adilson José. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: “Voices of Boca”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Brazilian cinema – Cinema criticism -
Brazil.

Jairo Ferreira

Titulação: Doutorado em Multimeios

Banca examinadora:

Prof. Dr. Adilson José Ruiz

Prof. Dr. Afrânio Mendes Catani

Prof. Dr. José Mario Ortiz Ramos

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto

Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca

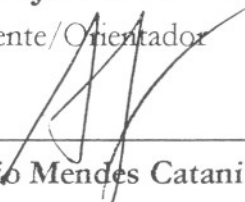
Data da defesa: 24 de Fevereiro de 2006

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pelo
Doutorando(a) **Alessandro Constantino Gamo - RA 960515**, como parte dos requisitos para
a obtenção do título de **DOUTOR EM MULTIMEIOS**, apresentada perante a Banca
Examinadora:




Prof. Dr. Adilson José Ruiz - DMM/IA
Presidente/Orientador




Prof. Dr. Afranio Mendes Catani - USP
Membro Titular



Prof. Dr. José Mário Ortiz Ramos - IFCH/UNICAMP
Membro Titular



Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto - UFSCAR
Membro Titular



Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca - DMM/IA
Membro Titular

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Adilson Ruiz, além da orientação, por sempre contar com seu apoio e amizade nas aventuras cinematográficas.

A José Mário Ortiz Ramos e Afrânio Mendes Catani pelas observações na qualificação, pelas discussões e pela amizade.

A Arthur Autran, Eduardo Kishimoto, Luis Alberto Rocha Melo, Luiz Felipe Miranda, Mário Vaz Filho e Remier Lion, parceiros de incansáveis conversas sobre a mesma paixão: o cinema brasileiro.

A Antonio Polo Galante, Ozualdo Candeias, Pio Zamuner, Rubens Eleutério e Sebastião de Souza, pela colaboração para entender melhor o que foi a Boca. Em especial à memória de dois amigos que partiram, mas também ajudaram muito, Cláudio Portioli e Jairo Ferreira.

Aos funcionários do **São Paulo Shimbun**, pela paciência com que me receberam, e observavam vasculhar seus arquivos. A João Eduardo Oliveira e Ana Lima Cecilio, pelo inestimável apoio que me deram no resgate dos textos do Jairo.

À CAPES, pela bolsa de doutoramento.

A Verónica Galíndez Jorge pelo computador salvador na reta final da confecção da tese. A Teresinha Meirelles Prado, pela revisão, sob pressão, deste trabalho. A Paulina Pino pela recuperação de meus arquivos chilenos.

A meus pais, pelo carinho e inesgotáveis incentivos. A Claudia Amigo Pino, que com paciência e amor soube entender as minhas infundáveis incursões pela Boca. E também ao sempre fiel Badu.

A Emílio Amigo Gamo, por me brindar com seu sorriso, sempre renovador.

RESUMO

A Boca de Cinema de São Paulo sempre foi caracterizada como um centro de produção cinematográfica independente. Sua história toma impulso a partir de fins dos anos 60 até fins dos 80, e dois tipos de filmes marcam esta produção: uma mais experimental e outra estritamente comercial. Através de duas experiências de críticas, podemos entender essas produções: os textos de Jairo Ferreira no jornal *São Paulo Shimbun* – entre 1966 e 1973 – e a revista *Cinema em Close Up* – entre 1975 e 1977. Esta tese discute estas duas experiências feitas por pessoas ‘dentro da Boca de Cinema’, constituindo duas **Vozes da Boca**.

ABSTRACT

The Boca cinema of São Paulo was always distinguished as an independent production center. Its history takes impulse since the 60's to the end of the 80's. Two kinds of films mark this production: an experimental one and another one, more commercial. Through two criticism's experiences, we can understand these productions: the texts of Jairo Ferreira in *São Paulo Shimbun* – between 1966 and 1973 – and the review *Cinema em Close Up* – between 1975 and 1977. This thesis discusses these two personal experiences “inside Boca cinema”, comprising two Voices of Boca.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	01
2. UM PASSEIO PELA BOCA DE CINEMA PAULISTANA.....	08
3. A CRÍTICA DE JAIRO FERREIRA NO <i>SÃO PAULO SHIMBUN</i>	32
3.1 O ambiente.....	32
3.2 Os jovens da Boca – Trajetórias.....	43
3.3 Mudanças de rumo: diálogos e valorações.....	53
3.4 Desdobramentos e cruzamentos.....	59
4. CINEMA EM CLOSE UP	64
4.1 A opção pelo cinema nacional.....	66
4.2 O cinema brasileiro é a Boca.....	70
4.3 As especificidades da Boca e suas tensões.....	80
4.4 Um progresso em andamento.....	97
4.5 O fim da revista: um ensaio para a Boca.....	114
5. CONCLUSÃO.....	129
REFERÊNCIAS.....	140
ANEXOS.....	152
A. Capas de revistas.....	150
B. Trajetória da Servicine.....	155

1. INTRODUÇÃO

O cinema que ficou conhecido como “Cinema da Boca do Lixo” é o resultado da concentração de dezenas de produtores em uma região próxima à Estação da Luz, em São Paulo, mais precisamente na rua do Triunfo e adjacentes – conhecida por “Boca do Lixo”. A constituição do local como centro produtor de filmes ocorre a a partir de 1967 e atravessa os anos 70 e 80. Em determinados momentos destas duas décadas, a Boca foi responsável por cerca de 50% a 60% da produção nacional de filmes.

Caracterizada como um pólo de produção independente, com predomínio de produções de cunho popular, a Boca foi e vem sendo marcada por uma dose de preconceito que apresenta pelo menos duas faces: no tocante aos filmes, tende a homogeneizar e nivelar seus produtos sob o estigma de ‘pornochanchada’; no que se refere aos modos de produção, tende a apontar principalmente sua independência em relação aos incentivos do Estado. Como a produção paulista foi preterida em relação à carioca na liberação de investimentos por parte da EMBRAFILME, naquele momento a Boca funcionou como um modelo possível, baseado em produções pequenas e médias.

A idéia da constituição de uma ‘comunidade’, que possibilitava um convívio em torno do cinema - para além de seu caráter de produto cultural - como amálgama de sonhos e projetos, tem uma forte carga de sedução. Um local onde se poderia viver fazendo cinema produz um encanto que fascina muitos de nós interessados em escrever sobre ou realizar filmes, algo com ecos de paraíso perdido. Por isso, paralelamente ao preconceito dos que viam na Boca somente o foco principal de uma produção de baixo nível que assolou o País, parece haver também uma visão contrária que tende a ‘romantizar’ aquele período e as experiências dele resultantes. Essa percepção pode ser acrescentada ao quadro atual de valorização da Boca – como objeto de atenção – no qual me insiro como pesquisador.

A escolha, como objetos de análise, das comédias eróticas e de sub-gêneros produzidos na Boca tem sido cada vez mais freqüente em estudos cinematográficos desenvolvidos em universidades brasileiras. Dentre os trabalhos sobre o assunto, destaca-se **O imaginário da Boca**, de Inimá Simões. Desenvolvido em um momento de virada na Boca de Cinema de São Paulo, entre 1979 e 1980, esse estudo traça um retrospecto histórico sobre os primeiros contatos daquela região do bairro da Luz com o cinema, e atenta para dois momentos que serão alvo de análise em meu estudo: o período do cinema marginal e o período subsequente, de crescimento das produções e aparecimento de um novo quadro de produtores e diretores, com seus trabalhos. Importante documento, esse texto contém a perspectiva de mudanças que poderia operar no setor na época.¹

Um trabalho fundamental é desenvolvido por José Mário Ortiz Ramos em **Televisão, publicidade e cultura de massa**, no qual analisa a formação do audiovisual brasileiro através da produção e cruzamentos de bens simbólicos entre cinema e televisão e a constituição de referências de gênero na elaboração de produtos audiovisuais de massa. A grande importância desse estudo – originalmente tese de doutorado – é que permite entender como agiam tradições culturais e de trabalho no interior da Boca de Cinema, considerando-a como responsável pela produção de um cinema popular de massa. Ramos vislumbra as conseqüências, para aquela produção, das modificações do setor audiovisual brasileiro nos anos 70 e 80, e a incompatibilidade entre essa modernização e os projetos do cinema popular feito na Boca.

A análise que aqui desenvolverei, baseia-se em uma divisão de momentos que considero significativos na história da Boca, por apresentarem propostas e características diferentes em relação àquela produção. Como forma de

¹ O autor desenvolve uma leitura psicológica para entender as escolhas eróticas presentes nos filmes e sua relação com o imaginário dos cineastas e do público popular que vai pautar seus trabalhos seguintes sobre o tema. Ver bibliografia.

estabelecer uma sistematização dessa abordagem, pode-se dividir a experiência da Boca do Lixo em três momentos:

O primeiro, a partir de 1966, ano da criação do INC, quando começa o aumento e a concentração das produções na região da rua do Triunfo. Este período se estende até 1973-74, com o fim da experiência do cinema marginal e as mudanças na formulação da EMBRAFILME.

Um segundo momento, que vai até 1982-83, grande fase de efervescência produtiva, com o aparecimento de diversos diretores, empresas produtoras, uma organização maior entre os técnicos – muitos deles formados a partir de começo dos anos 70 – e o empenho em aprimorar o nível técnico e artístico dos filmes. Uma atitude que visava uma maior inserção da **Boca** no panorama cinematográfico nacional daquela época.

Por fim, o momento do ocaso, após a entrada dos filmes de sexo explícito e toda a re-articulação das forças de trabalho para garantir uma sobrevivência à atividade cinematográfica na região. Foi um período marcado pela fragmentação de perspectivas, restando como um procedimento de subsistência, muitas vezes re-utilizando-se filmes já realizados e quando muitos diretores e produtores – alguns com um longo histórico no meio - nem mesmo assinam o nome nas obras. Os poucos que resistem de maneira satisfatória – conseguindo verbas estatais e lançando mão de co-produções com setores “extra Boca” - são personalidades como Khouri e Reichenbach, que acumularam e souberam utilizar um significativo capital cultural.

Tendo em vista a divisão acima, identifiquei em algumas publicações o agrupamento de pessoas que, envolvidas de alguma forma no quadro produtivo da Boca, utilizaram a oportunidade de escrever para divulgar idéias e aglutinar projetos. Estes projetos se caracterizavam por sua abrangência e por um posicionamento em relação ao cinema brasileiro: fazendo uma leitura própria e traçando caminhos que - contando com as diversidades internas aos grupos – constituíam formas de pensar respostas para problemas do cinema brasileiro.

Para a elaboração do texto desta pesquisa, desenvolvi uma divisão que responde à utilização do material em relação às diferentes épocas.

Uma história da Boca de Cinema de São Paulo compõe o primeiro capítulo deste trabalho. Nele, apresentarei alguns dados que permitem um melhor entendimento de outros fatores e personagens que não são necessariamente citados nos outros capítulos, mas que também atuavam nesse contexto.

O primeiro período da Boca constitui o foco de atenção do segundo capítulo desta tese. Partirei da análise dos artigos escritos por Jairo Ferreira no jornal **São Paulo Shimbun**. Foram 246 artigos escritos entre 1966 e 1973, com publicação quinzenal, que mapearam, por exemplo, as desconfianças em relação à criação do INC, o reconhecimento do trabalho de vários técnicos que iam trabalhar na Boca, além de acompanhar o aparecimento da ‘primeira geração’ ali formada: a dos jovens que buscavam uma oportunidade para iniciar seus trabalhos em cinema. Este material, que encontra-se completo apenas no acervo do pequeno jornal do bairro da Liberdade e nunca foi objeto de uma análise integral, possibilita uma leitura única daquele momento.² O seu caráter de relato cotidiano da Boca e a construção de uma identidade de grupo através dos textos, revelam a importância do material para a compreensão do período.)

Quanto ao segundo período (da Boca), objeto do terceiro capítulo, centrarei a análise na experiência da revista *Cinema em close up* e seus agregados – livros com roteiros e fotonovelas – que foram publicados pela editora MEK. Esta editora, de propriedade de Minami Keizi, com sede na própria rua do Triunfo, tinha uma vasta gama de publicações. Em 1975, lançou esta revista – que primeiramente chamou-se *Cinema-Salão de Barbeiro* –, na qual o Cinema Brasileiro, em especial a **Boca de Cinema**, era o foco central.

Não somente os filmes ali produzidos, mas também seus técnicos, diretores e produtores eram objeto de análises. No seu quadro de colaboradores, figuravam

²Até o momento só estavam disponíveis alguns textos esparsos encontrados num capítulo do livro **O Cinema de Invenção** de Jairo Ferreira e alguns raros artigos cedidos por Jairo para a Cinemateca Brasileira.

alguns dos nomes centrais na região: Ozualdo Candeias, Jean Garrett, Rajá de Aragão, Luis Castellini, Waldyr Kopesky, Custódio Gomes, Edward Freund, Luiz Gonzaga e José Adalto Cardoso. Sabendo de seu papel ímpar em meio às publicações sobre cinema no Brasil, a revista lançou dois anuários, em 1976 e 1977, com fichas técnicas e um 'quem-é-quem' dos profissionais do cinema brasileiro, que em alguns casos constituem as únicas fontes de referência existentes³. Este material não recebeu até o momento uma análise atenta ao que considero sua mais forte característica: a construção do ideário de um projeto para a Boca. Nas páginas das revistas, mesmo em seus textos mais curtos, percebe-se uma forma de pensar o cinema feito na rua do Triunfo, e as prioridades e mentalidades que constituíam a força e a fraqueza daquela produção.

A utilização do material de pesquisa em cada capítulo responde às necessidades de explicação que considerarei mais pertinentes para mapear o modo como os agentes expressavam suas idéias e se posicionavam com visões sobre a Boca.

Acredito que a análise desse material pode revelar as referências e modos de pensar que possibilitaram articulações nos dois momentos referidos. Eram pessoas de dentro da Boca que escreveram com base no seu envolvimento cotidiano com o cinema, criaram espaços próprios para divulgação de idéias e estas idéias tomaram corpo de projetos. É nisto que o foco deste estudo está centrado. Acredito que podemos perceber nas idéias, nas formas de constituir projetos e respostas para o cinema, e no caráter gregário destas duas experiências, articulações que contribuem para uma compreensão mais acurada desses ciclos da Boca, por entender que suas transformações internas e respostas aos problemas refletem transformações dos grupos, no choque entre os projetos e a realidade.

³Sobre algumas relações entre mídia e cinema no período, ver Souza, José Inacio de Melo, **Retrospectiva do cinema brasileiro –1975**, em especial o capítulo *Livros e revistas*, p.25-31.

Este trabalho é referido em materiais de arquivo e entrevistas, com um recorte bem específico: dois estudos de caso, nos quais problematizo as duas experiências tratadas. Não desenvolvo aqui uma análise aprofundada das relações econômicas em questão, nem os embates pela hegemonia no campo cinematográfico nos quais a Boca esteve envolvida;⁴ privilegio uma elaboração de discursos e projetos.

Anexas ao trabalho, apresento outras colaborações para a compreensão desse fenômeno, que foram desenvolvidas por mim durante o processo de pesquisa para este trabalho:

1. Um texto elaborado a partir de uma introdução que escrevi para uma mostra sobre o produtor A.P. Galante, realizada no CCBB -SP em 2004. Nele eu trato de alguns cruzamentos de tradições e trajetórias no interior da Boca, que ocorreram a partir da atuação da empresa produtora Servicine e da Galante Produções Cinematográficas.
2. Anexo também um documentário realizado por mim e pelo pesquisador Luis Alberto Rocha Melo, *O Galante Rei da Boca*, (2004), no qual estabelecemos uma leitura da Boca através da experiência do produtor Galante. A relevância da inclusão do documentário se deve à presença de parte de uma série de entrevistas e de um vasto material coletado e pesquisado por mim nos últimos anos a respeito da Boca de Cinema. Entre os entrevistados – alguns com depoimentos utilizados nesta tese – estão, além do produtor Galante, Jairo Ferreira, Sebastião de Souza, João Silvério Trevisan, Claudio Portioli, Pio Zamuner, Miro Reis,

⁴Destaco que análises com estes enfoques foram desenvolvidas em duas obras seminais: o já citado *Televisão, publicidade e cultura de massa* e *Cinema, Estado e lutas culturais*, ambos de Ortiz Ramos.

Antonio Meliande, Conrado Sanches, Gilberto Wagner e Severino Dadá - que apresenta um relato sobre a 'irmã' carioca da Boca, o "Beco da Fome", que funcionava na região da Cinelândia.

2. UM PASSEIO PELA BOCA DE CINEMA PAULISTANA

A região da cidade de São Paulo que ficou conhecida como *Boca do Lixo de Cinema* – ou *Boca de Cinema* ou ainda *Boca do Lixo* – começou a estabelecer seus primeiros contatos com filmes no início do século XX, com a instalação de distribuidoras estrangeiras de filmes na região próxima à Estação da Luz⁵. O local foi escolhido pela facilidade de transportar as latas de filmes para o interior do estado, graças à linha férrea.⁶

O primeiro produtor de filmes a fixar-se na Boca foi Oswaldo Massaíni⁷. Em 1949, após sair da Cinédia, Massaíni resolve criar uma empresa que trabalhe unicamente com a distribuição de filmes nacionais e monta, na rua do Triunfo, nº 134, a Cinedistri. *Rua sem Sol*, produção carioca dirigida por Alex Vianny em 1954, foi o primeiro filme que, além de distribuído, foi co-produzido pela empresa.

Nos primeiros anos de sua existência, a Boca do Lixo manteve-se como uma região marcadamente voltada para a distribuição. Somente depois de 1967, os pequenos distribuidores ali instalados começaram a investir em produções, de maneira mais sistemática e contínua.

Esse desenvolvimento não ocorreu à toa. A partir de 1966 – dois anos após o golpe militar – aumentaram os esforços para constituir-se um política de Estado na área cultural e os pedidos da classe cinematográfica para uma maior regulamentação para o setor encontraram eco e se materializaram-se na criação do Instituto Nacional de Cinema (INC). Dentre as principais medidas criadas houve

⁵ A distribuidora Matarazzo já mantinha um escritório na rua General Osório, próxima à Luz nos anos 20. Ver Inimá Simões, **O Imaginário da Boca**, p.13.

⁶ Como o Estado de São Paulo era dividido em cinco sub-territórios – Botucatu, Rio Preto, Ribeirão Preto e Taubaté – que faziam conexões com as outras cidades e estados, a estrada de ferro possibilitava essa distribuição.

⁷ Segundo Ozualdo Candeias, a primeira empresa cinematográfica envolvendo a produção de filmes foi a Campos Filmes, de propriedade de Antonio Campos. Em meados dos anos 40, ele teria instalado sua empresa na rua do Triunfo, e produzia documentários e alguns longas. A informação, entretanto, necessita confirmação. Os registros e filmes da Campos Filmes teriam sido destruídos em um incêndio. **Uma rua chamada Triunfo**. São Paulo: Ed.do próprio autor, p.20.

o aumento da reserva de mercado para filmes nacionais – a cota de tela –, alterando o prazo da obrigatoriedade de exibição para 56 dias, o que permitiria, em tese, um maior tempo de permanência de filmes brasileiros em cartaz, possibilitando maiores chances de recuperação dos investimentos através da bilheteria. Outra norma que ajudou a impulsionar a produção foi o Prêmio Adicional de Bilheteria, uma iniciativa que já existia na cidade de São Paulo – o fomento foi criado em 1955 – e que foi regulamentado para todo o País. O Adicional de Bilheteria consistia em um valor pago como prêmio proporcional ao desempenho de bilheteria, variando entre 5% e 20% da renda obtida nos dois primeiros anos de exibição. Estes mecanismos serviram de estímulo para o aparecimento de produtores independentes, pessoas que se aventuravam a produzir, co-produzir ou concluir filmes. Um investimento que previa uma continuidade para a atividade, ou seja, os lucros obtidos poderiam servir para o início de outras produções e co-produções.

Por volta de 1968, parte considerável das produtoras que havia em outras áreas centrais de São Paulo deslocaram-se para a rua do Triunfo e arredores – rua dos Gusmões e Andradas – incentivadas pelas facilidades de transporte de filmes, aluguéis baratos para escritórios e depósitos de filmes e equipamentos, e para melhor arregimentar técnicos para os filmes.

A perspectiva da Boca de Cinema como local de convivência de profissionais de cinema começou a consolidar-se e foi de fundamental importância para o desenvolvimento da produção na região. Desde meados dos anos 60, já existia entre técnicos cinematográficos a tradição de passar as tardes buscando algum ‘bico’ no escritório de Honório Marin, na rua Bento Freitas. Tratava-se de um local que inicialmente vendia equipamentos e negativos e que passou a também prestar serviços de consertos e aluguel de câmeras e iluminação para empresas produtoras de cine-jornal e pequenas produções paulistas. Ao mesmo tempo, alguns se dirigiam ao restaurante Costa do Sol, na Rua Sete de Abril, localizado em frente à Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), onde se

concentravam também jornalistas – como Antonio Lima, Rogério Sganzerla – e intelectuais que de algum modo se relacionavam com o cinema.

No começo, esse pessoal ficava no Honório até das sete, oito horas, o pessoal saía dali e ia para o restaurante Costa do Sol, ficava todo mundo juntado por ali. O pessoal continuou um tempo no Costa do Sol e depois mudou todo mundo para a Boca mesmo.”⁸

Com esse direcionamento para a Boca, os técnicos e outros interessados em ingressar no meio cinematográfico passaram a freqüentar locais na região. Dentre os principais pontos estava o Bar do Ferreira e principalmente o Bar e Restaurante Soberano, na rua do Triunfo. Durante todo o período de produção de cinema na Boca do Lixo, o bar Soberano – hoje quase mitológico – foi um local de troca de idéias e negócios, envolvendo produção de ‘fitas’ e reunião de equipes para filmagens: um ponto de encontro e referência para quem trabalhava com cinema ou apenas sonhava com vãos cinematográficos.

O início das produções na Boca tem duas origens. Podemos identificar a primeira na finalização de *Vidas Nuas*, de Ody Fraga, pela sociedade entre o então comerciante de equipamentos de filmagens Antonio Polo Galante com o montador Silvio Renoldi. O filme, que havia sido iniciado em 1962, foi lançado em fins de 1967 e o seu lucro possibilitou a fixação na região. Ozualdo Candeias também construiu uma genealogia da Boca. Ele teria sido o primeiro diretor a procurar no local algum distribuidor que financiasse seu filme de estréia, *A margem*, em 1967. “O primeiro cara chegando na Boca do Lixo fazendo fita, parece que fui eu.” Candeias concluiu o filme através de Renato Grecchi, que fez a distribuição. “aí começou a aparecer notícia no jornal sobre a Boca (...), saía

⁸ Depoimento de Ozualdo Candeias in **Ozualdo R. Candeias – 80 anos**, p. 21.

notícia da Boca porque eu terminei o filme lá e lá que ele foi lançado.”⁹

É importante notar aqui que as medidas de estímulo do INC surtiram logo efeito sobre o ritmo de produção. Na década de 60, até 1966, a produção cinematográfica nacional girava em torno dos quarenta filmes; a partir de 1967 e até o final da década, alcançamos a média de sessenta filmes produzidos.¹⁰

Entre fins de 67 e 68, alguns jovens que pretendiam desenvolver carreira como cineastas também foram buscar em distribuidores e produtores da Boca potenciais investidores para seus projetos. Este foi o caso de Carlos Reichenbch, João Callegaro, Júlio Callasso, Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, João Batista de Andrade, João Silvério Trevisan, Marcio Souza, Antonio Lima, Carlos Alberto Ebert, Jairo Ferreira e Sebastião de Souza. Segundo Reichenbach.

Acho que o embrião do Cinema Marginal surgiu nos corredores da Escola de Cinema São Luis e nas mesas do vizinho Bar Riviera. Jairo Ferreira, Sganzerla (conterrâneo e amigo de infância de Callegaro), Candeias, Tonacci, (que chegou a dar aulas na ESC) e tantos outros, que não eram alunos, freqüentavam habitualmente os dois endereços. Foi num desses encontros que ouvi, pela primeira vez, que o país daquele jeito (1965-66) só merecia filmes péssimos e mal-comportados.¹¹

Eram pessoas com uma bagagem cultural diversificada, freqüentadores de escolas ou seminários de cinema, cineclubes, carregadas de referências do cinema mundial, como a produção B americana, os filmes franceses da Nouvelle Vague e o cinema japonês. Jovens que tiveram seu início de envolvimento e interesse pelo cinema marcado pela crítica cinematográfica, pela falta de perspectiva própria de um país assolado por um governo militar que fechava cada

⁹ Op.Cit. Em 1969 Grecchi e Galante se uniram para produzir *Trilogia do terror*, que contava com episódio de Candeias.

¹⁰ Dados obtidos em **Cinema, Estado e lutas culturais**, p. 64.

¹¹ *Marginal, adeus* in **Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70**. p.126.

vez mais os horizontes a partir do AI-5, em 1968, e que não se identificava mais com os modos e visões do Cinema Novo.

A ida deste grupo para a Boca foi responsável pela constituição do termo “Cinema da Boca do Lixo”, junto à crítica:

O termo Boca do Lixo, antes apenas usado para definir a região dos bares e hotéis suspeitos, passou a ser utilizado em voz baixa pelos produtores e distribuidores para localizar seu local de trabalho. E em 69, ano que o cinema paulista mais produziu, o termo Boca do Lixo perdeu o sentido pejorativo.¹²

Assim se iniciava o envolvimento da Boca com produções experimentais e de cunho mais ‘autoral’ que gerou filmes como: *As Libertinas* (Reichenbach, Antonio Lima, João Callegaro, 1969), *A Mulher de Todos* (Rogério Sganzerla, 1969), *O Pornógrafo* (João Callegaro, 1970) e *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971).

A Boca viveu seus dois anos de colônia anárquica. O ex-policial, o ex-dedoduro, o ex-burguês, o reacionário, o ex-rufião, os loucos, o crítico de idéias revolucionárias, o ex-líder estudantil, o comerciante, o liberal, o progressista, o cinéfilo apolítico, o colecionador do Cahiers, o caipira, os técnicos da pesada e os futuros gênios bebiam no mesmo copo, a mesma cachaça do Soberano. E vomitava-se cinema 24 horas por dia. O filme de um era a briga de todos. Mais importante que os borderôs, era fazer filmes.¹³

¹² “Carlos Oscar Reichenbach Filho” in **Filme Cultura**, n. 28, Embrafilme, fevereiro/1978. Sobre a origem do termo associado ao grupo, há outras versões: teria sido cunhado pelo jornalista Antonio Lima quando do lançamento de *As libertinas* e reforçado para o grande público através de uma matéria na revista **Manchete**, tratando das produções de Trevisan, Sganzerla, Lima e Reichenbach: “Cinema Boca do Lixo” in **Manchete**, Rio de Janeiro: Bloch, 29/8/70.

¹³ Depoimento Carlos Reichenbach in **Filme Cultura**, n. 28, fev/1978, p.76.

Esta visão, apresentada por Reichenbach, é comum a diversas pessoas que vivenciaram o espaço físico da Boca entre os anos finais da década de 60 e 1972/73. No início da década de 70, a censura interditou alguns filmes – *Orgia ou O Homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970) e *República da Traição* (Carlos Ebert, 1970) e muitas foram as pressões - comerciais e criativas – sobre o grupo. A pressão da Censura Federal e o aumento dos custos de produção, com a adequação às ‘exigências de mercado’ como o uso de filme colorido, fez com que o espaço para a experimentação com baixo custo que fora proposta por aquele grupo, praticamente desaparecesse.

Mesmo assim, vários desses cineastas, identificados entre os experimentais, continuaram a trabalhar e freqüentar a Boca, como Reichenbach, Jairo Ferreira, Ozualdo Candeias, Sebastião de Souza – de *Transplante de Mãe*,(1969). Adequaram-se ao modo de produção da Boca, trabalhando em filmes de gênero – cangaço, comédias eróticas, aventura – junto a técnicos, diretores e produtores com história dentro da produção de filmes mais comerciais.

Ao mesmo tempo, muitos diretores – ou aspirantes a tal – procuravam a Boca em busca de algum apoio para seus projetos; alguns necessitando finalização, outros ainda no papel. Havia uma margem de risco, mas também havia espaço – predisposição de produtores e salas exibidoras – para novas tentativas. Por exemplo, a produtora SERVICINE de A. P. Galante e Alfredo Palácios, finalizou e comprou os direitos de *Lance maior* (1969), de Silvio Back, e depois produziu o seu *Guerra dos pelados* (1971); comprou de João Batista de Andrade, *Gamal* (1969) – que recebeu o subtítulo de *O Delírio do sexo* – e de David Neves, *Memória de Helena* (1970) e finalizou *Lúcia McCartney* (1971). Isto gerava uma diversificação de produções e de recursos que alavancou e deu base para vôos mais arrojados.

Por outro lado, a produtora CINEDISTRÍ, de Massaíni, que co-produzia filmes de Watson Macedo no Rio, tinha em seu currículo o filme ‘Palma de Ouro’ do **Festival de Cannes**, *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte; além de

vários sucessos de bilheteria com filmes de cangaço dirigidos por Carlos Coimbra e manteve um produção continuada. Esta atravessou os anos 60 e acompanhou as tendências temáticas da produção da Boca, produzindo, co-produzindo ou distribuindo filmes tão distintos como *Os maridos traem...as mulheres subtraem*, de Victor Di Melo, 1970, *O profeta da fome*, de Maurice Capovilla, em 1969 e *Se meu dollar falasse*, de Carlos Coimbra, em 1970.

Com o significativo acréscimo no volume da produção de filmes brasileiros no período, com a participação da produção da Boca de Cinema, houve um aumento na demanda por técnicos e pessoal para trabalhar em cinema. Este aumento se refletiu em uma renovação do quadro de técnicos em diversas funções, oferecendo uma perspectiva de aprendizado para iniciantes e conseqüente formação de hierarquias e carreiras no interior da Boca.

Vários técnicos com trajetórias já constituídas no meio cinematográfico, passaram a exercer funções 'mais altas'. É o caso de assistentes de maquinaria como Claudio Portioli, que tornou-se assistente de câmera, ou de um diretor de fotografia como Osvaldo de Oliveira, que passou para a direção. Neste aspecto, é significativamente importante a continuidade de trabalho possibilitada na Boca.

Na virada para os anos 70, ganha espaço um gênero de filmes baseado na comédia erótica, que recebe o nome pejorativo de "pornoanchada". Esta alcunha se estende como uma praga a boa parte da produção local nos anos 70. Ampliando a presença dos títulos chamativos, dialogando com a tradição das comédias de costumes cariocas, mas retocadas com erotismo, esses filmes construíram uma forte relação com o público pela presença do humor.¹⁴ Esta

¹⁴Entre as discussões que são publicadas nos anos 70 sobre a questão da 'pornoanchada' destaco *A teoria da relatividade* in **Anos 70 Cinema**. José Carlos Avelar. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980. E *A pornoanchada contra a cultura "cult"* in **Trajetória crítica**. Jean-Claude Bernardet. São Paulo:Polis, 1978. No primeiro texto Avelar, apresenta uma visão sobre o tema que considero limitada, afirmando que a "pornoanchada precisa ser compreendida como uma linguagem criada pela censura, uma repetição em termos grosseiros dos ideais do poder", p.70. Já Bernardet, polemiza com a parcela "cult" da classe cinematográfica, que enxerga 'vulgaridade' nas 'pornoanchadas', lembrando que "*vulgus* significa multidão, povo" e quem declara a vulgaridade de um filme é só para "confirmar um *status* social e cultural." e *Ainda agarro esta vizinha*, na tradição das "comédias de costumes", abre mais caminhos do que várias produções

tônica se manteve em ascensão até aproximadamente 1975.¹⁵ Neste período, foram realizados na Boca de Cinema paulistana uma quantidade de filmes que crescia ano a ano, como *A Ilha dos Paqueras* (Fauzi Mansur,1970), *Os Garotos Virgens de Ipanema* (Osvaldo de Oliveira,1972), *A Super Fêmea* (Aníbal Massaíni,1973), *As Mulheres Sempre Querem Mais* (Roberto Mauro,1974), *Kung Fu Contra As Bonecas* (Adriano Stuart,1975). Estes títulos brilhavam em nossas telas, atraindo um grande número de espectadores e produzindo o delírio de exibidores, distribuidores, produtores e diretores – nesta ordem. É revelador da expressiva participação destes filmes no mercado o fato de que, dentre as 25 maiores bilheterias entre 1970 e 1975, encontramos nove representantes do gênero¹⁶.

É necessário destacar ainda alguns fatores que agiam paralelamente no campo cinematográfico nacional. A partir de 1970, cresce o número de filmes que ganham o prêmio adicional de bilheteria:

ano	nº de filmes (adicional de bilheteria)
1969	117
1970	177
1971	192
1972	210
1973	171

“cultas”, p.180. Avançando na discussão, há uma entrevista de Paulo Emilio Salles Gomes, onde afirma que na 'pornochanchada' “encontramos a plena tradição do entretenimento popular brasileiro, e as pessoas que se chocam com essas coisas não têm a menor idéia do que se passou tradicionalmente num certo campo da nossa cultura popular”. *Ela (a pornochanchada) dá o que eles gostam?* in **Movimento**, São Paulo, 19/01/1976.

¹⁵ Ver RAMOS, José Mario Ortiz. *O cinema brasileiro contemporâneo* in **História do Cinema Brasileiro**. (org. Fernão Ramos) p. 406-407.

¹⁶ Cf. **Informações sobre a indústria cinematográfica**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1975.

1974	160
1975	183 ¹⁷

Como mostra Ramos, “O “adicional de renda” visava obviamente reforçar a produção média, de olho na viabilização de uma indústria, penalizando os fracassos de bilheteria e pressupondo que o mercado já premiara os sucessos.”¹⁸ Aos bons filmes artísticos, mas ruins de público, restava o prêmio de qualidade, que também passou a premiar filmes com resultado de público, como é o caso de *A viúva virgem*, um claro incentivo às produções populares, 'com acabamento'.

Com todos estes incentivos às produções de grande público, as comédias eróticas mantêm vários atritos com setores culturais mais legitimados, como o Cinema Novo. A ocupação do mercado que estes filmes obtinham, se não minimizava as críticas que recebiam, pelo menos proporcionava a continuidade da produção, além da sua inserção e da expansão da indústria cultural no Brasil. A produção cultural não se restringia aos cânones culturalistas herdados do Cinema Novo. A exploração de bens culturais que respondiam às demandas de um mercado consumidor de massa permitia uma identificação popular de filmes produzidos na Boca. O binômio filme “popular” e filme “culto” encontra, na inserção de mercado que tem a produção da Boca, um fator potencializador de tensões.

Em dezembro de 1975, foi extinto o INC e surgiu a Embrafilme, com mais capital – passou de seis para oitenta milhões de cruzeiros – e com a função de financiar, co-produzir e distribuir os filmes nacionais, mas isto não significou melhoria para a situação dos produtores paulistas da Boca de Cinema. Com uma seleção marcada por uma visão culturalista do grupo cinemanovista, entre 1976 e 1980, 127 filmes tiveram a participação da empresa, sendo que somente 32 eram

¹⁷ Fonte: Informações sobre a indústria cinematográfica, Embrafilme, 1975. *Appud. Cinema, Estado e lutas culturais*, op. Cit. p.70.

¹⁸ **Op. Cit**, p. 71.

paulistas.¹⁹ Entre as produções da Boca que conseguiram apoio estão duas adaptações de obras de José de Alencar, *Lucíola*, de Alfredo Sternheim, com produção da Servicine e *O Guarani* de Fauzi Mansur.²⁰

Excluída a possibilidade de acesso às verbas públicas, o que importava para a Boca era a continuidade das produções. Neste sentido, a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, a partir de 1975 fixada em 122 dias/ano, tinha grande importância. Acredito que a necessidade de responder a uma demanda do mercado exibidor, acabou gerando uma das principais características da produção da região: a diversificação de sub-gêneros criados a partir da comédia erótica. Foram realizados filmes policiais (como *Amadas e Violentadas*/Jean Garret, 1976), filmes de aventura (*19 Mulheres e Um Homem*/ David Cardoso, 1977), de presídio (*Escola Penal de Meninas Violentadas*/Antonio Meliande, 1979).

Um dos produtores/diretores que mais sucesso obteve foi Tony Vieira, o rei do 'western feijoadá' e de filmes de ação, através de sua MQ Filmes.²¹ Vieira, que também atuava, estrelava com sua mulher Claudete Joubert e o eterno vilão/palhaço Heitor Gaiotti, filmes como *A filha do padre* e *Os pilantras da noite*, de 1975, *Traídas pelo desejo*, 1976, *Os violentadores* e *Os depravados* de 1978; filmes de sucesso em todo o território nacional e em países como Paraguai e Argentina, onde chegou a ser distribuído.

A partir da segunda metade dos anos 70, apareceram novos nomes que revezavam na atividade de direção e produção – como Fauzi Mansur, David Cardoso e Claudio Cunha – enquanto alguns sedimentaram a carreira entre os já 'tradicionais' - Massaíni e Alfredo Palácios – como Augusto Sobrado e A. P. Galante.

¹⁹ **Idem**, p.138.

²⁰ Seria necessário um estudo mais detalhado, com a análise dos projetos apresentados na Embrafilme por produtores da Boca. Durante pesquisa no Arquivo Nacional no Rio de Janeiro, encontrei alguns projetos de Jean Garrett e Fauzi Mansur e de Egydio Eccio. Infelizmente, não foi possível aprofundar a análise do material, mas acredito que, não à toa, estes três diretores/produtores estavam entre os preocupados em apontar alternativas para a Boca.

²¹ A MQ, iniciais de Mauri Queiroz, verdadeiro nome de Vieira, foi inicialmente custeada pelo empresário Francisco de Assis Soares, 'O Comendador', apreciador dos lucros e das belas mulheres dos filmes.

Fauzi Mansur, através da Brasecan e da Virgínia Filmes, já produziu filmes importantes como *Sinal vermelho*, *As fêmeas* em 1972, *A noite do desejo* de 1973, e fez *Sedução* em 1975 e *A noite das fêmeas* em 1976, *Bela e corrompida* em 1977 e a adaptação literária *O guarani* em 1978. Para sustentar seus filmes, trabalha com alguns importantes técnicos e roteiristas da Boca, como Marcos Rey, Luis Castellini, Waldyr Kopeski e o montador Inácio Araujo.

Claudio Cunha, jovem revelação, com suas produtoras Kinema e Claudio Cunha Cinema e Arte, entra em sociedade com a distribuidora Brasil Internacional Cinematográfica, de Alfredo Cohen e participa de quase 30 filmes. Dirige importantes filmes de Ody Fraga, *A dama da zona*, de Jean Garrett, *A força dos sentidos* de 1978 e *Karina, objeto do prazer* 1981 e *A reencarnação do sexo*, de Luis Castellini, em 1982. E dirige vários sucessos como: *O clube das infieis*, *O dia em que o santo pecou*, em 1975 e *Snuff, vítimas do prazer* e *Sábado alucinante* em 1979. Alguns deles como *O dia...* e *Snuff*, obras mais sofisticadas em termos de linguagem, também foram bem recebidos pela crítica.

David Cardoso, colocou o selo da sua DACAR Produções Cinematográficas em 34 filmes. Lançou Jean Garrett na direção com *A ilha do desejo*, filme de grande sucesso, que alavancou sua carreira como produtor e a de Garrett como diretor. Com Jean, fez também *Amadas e violentadas* e *Possuídas pelo pecado*, produziu Ody Fraga em *E agora, José?*, episódios de *Aqui tarados* e *A noite das taras* e, contratando Ozualdo Candeias, fez *Caçada sangrenta* e *A freira e a tortura*.

Um importante nome foi a produtora comandada pelo espanhol Manuel Augusto Sobrado Pereira, vulgo Cervantes, a MASPE Filmes. Considerado na Boca um produtor que sempre respeitava as relações de trabalho, ou seja, pagava em dia, Sobrado produziu *Meu nome é Tonho*, de Ozualdo Candeias e, nos anos 70, fez três longas fundamentais de Jean Garrett: *Excitação*, *Noite em chamas* e *Mulher, mulher* – este último, um filme que rendeu quase vinte vezes o

investimento de produção e possibilitou a intensificação de seu trabalho nos anos 80.

Dentre os nomes que despontam no período, merece destaque o português Jean Garrett. A partir de seu filme de estréia, um dos grandes sucessos da Boca em 1975, seu nome circula como um diretor sofisticado, que não deixa o produtor na mão. Seus três filmes com David Cardoso vão muito bem de público. Trabalha com Augusto Sobrado, melhorando o nível das produções e variando de gêneros e temáticas. Com o sucesso estrondoso de *Mulher, mulher arrisca* em 1979, com o refinado *A mulher que inventou o amor*, que contou com roteiro de João Silvério Trevisan, fotografia de Carlos Reichenbach e montagem de Éder Mazzini e a bela atuação de Aldine Mueller.

Percebemos na Boca várias tentativas de produtores e diretores, em renovar ou buscar em seus filmes alternativas temáticas e estéticas. Algumas tentativas surtem efeito, como o audacioso *Snuff, vítimas do prazer*, de Cunha, filme com temática audaciosa e bela composição estética; os intimistas *A mulher que inventou o amor* – com uma visão do sexo a partir da perspectiva feminina, algo inédito na Boca e em sintonia com o momento; e *O fotógrafo*, filme de 1980, que compõe a dramaticidade de relações amorosas a partir da banalização do uso da imagem – ambos de Jean Garrett. Clery Cunha, por sua vez, dialoga com fatos do momento em *O outro lado do crime*, com a participação de Gil Gomes, e *Joelma, 23º andar*, um drama com leitura espírita. O diretor Carlos Reichenbach, tendo conquistado a confiança dos produtores A.P. Galante e depois de seu filho Roberto Galante, consegue elaborar uma obra inquieta e bela, sem deixar de lado os elementos eróticos necessários pelas perspectivas dos seus financiadores. Consegue constituir um espaço para fugir da banalidade do tratamento do erotismo, mesclando um apuro visual e discursos políticos/libertários, como em *A Ilha dos prazeres proibidos* (1977); *O império do desejo* (1979), com citações de Proudon e Mão; *Amor, palavra prostituta* (1980) e *Paraíso proibido* (1981). Reichenbach faz a fotografia em *Excitação* e *A mulher...*, o roteiro de *Snuff*, além

de participar de vários outros filmes importantes do momento que tentam ir mais além do banal.

Vários outros diretores surgem na Boca de Cinema. Um caso interessante é de Francisco Cavalcanti, ator, diretor e produtor através da sua Planeta Filmes. Certamente não se encontra entre aqueles que arriscou buscar alternativas no interior da Boca, mas desenvolveu um interessante trabalho em mais de vinte filmes, nos quais obtém resultados interessantes, apesar de irregulares, apostando no gênero policial. Figura com carisma na Boca, teve a ajuda de Candeias para finalizar seu primeiro filme. De suas obras, merecem maior consideração *O Porão das condenadas* (1979) e *O cafetão* (1982).

Outros diretores se mantiveram ativos com produções sem maior expressão, como Wilson Rodrigues, que entre 1976 e 1982 dirigiu sete longas-metragens que não deixaram rastros significativos na história do cinema da Boca²². Alguns outros, por uma incompatibilidade natural com a direção cinematográfica, pararam na primeira tentativa, mas insistentes, retornaram no período de vale-tudo do sexo explícito. Entre estes, podemos 'destacar' Custódio Gomes, autor de *Terra Quente* (1975).²³

Promovendo e faturando com a situação, surgem diversas produtoras que participam de um mercado que alcança a média de 70 a 80 filmes por ano. Nomes como Iris P.C., Brasecan, Procitel, Planeta Filmes, Platéia Filmes, Marte Filmes, fazem seu papel, entrando em projetos que soam como rentáveis, valendo-se de filmes semi-acabados ou de diretores contratados - que vingam e fazem carreira ou desaparecem após uma ou duas experiências.

Uma prática recorrente entre os produtores era a associação com empresas distribuidoras e exibidoras. Como mostra André Gatti, em seu estudo sobre a distribuição de filmes de longa-metragem no Brasil,

²² E nem na memória daqueles que fizeram o cinema da Boca.

²³ Sinal dos tempos, *Terra quente* é considerado atualmente um filme 'cult' em alguns setores de cinéfilos. Sua cópia em vídeo é considerada raridade e agita sessões especiais.

Houve uma multiplicação de médias e pequenas distribuidoras, algumas delas vinculadas aos circuitos exibidores que favoreciam a distribuição de filmes brasileiros, como a Paris Filmes, a Ouro (Nacional), etc, e outras vinculadas aos produtores, principalmente, da Boca do Lixo, em São Paulo, como a Servicine, BIC, entre outras.²⁴

A Marte filmes, de Cassiano Esteves, a Titanus, oriunda da Fama Filmes e a sociedade de Claudio Cunha com a Brasil Internacional, são exemplos deste tipo de empreendimento. Outras entravam no filme ocasionalmente, como a Paris filmes, a Ouro – através da Ouro Nacional – e a Polifilmes. O envolvimento com exibidores era uma prática utilizada na região pela Servicine desde o final dos anos 60 e vinculava o lançamento de determinado filme com um circuito. Como havia a obrigatoriedade de reservar um mínimo de dias para o produto nacional, percebeu-se a vantagem de participar na produção dos filmes. Dentro desta sociedade, eram elementos fundamentais: a rapidez de entrega do filme pronto – visando o planejamento da programação – e o custo baixo. Alguns produtores, como o caso de Galante – que trabalhava com a empresa Sul Paulista e Serrador – utilizavam o crédito adiantado para filme e investiam em até duas produções.²⁵

Aos poucos este envolvimento foi se caracterizando como corriqueiro, e outras empresas entraram no esquema, como a Haway Cinematográfica, que começou a investir e criou uma empresa, a Ômega Filmes, a internacional CIC, que se valia da conversão da remessa de lucros. Esta relação, se possibilitava uma certa garantia de continuidade de trabalho para os produtores, criou também

²⁴ Cf. **O consumo e o comércio cinematográfico no Brasil, vistos através da distribuição de filmes nacionais e longas-metragens (1966-1999)**, p. 69. André Piero Gatti. Dissertação de mestrado. ECA/USP – 1999, São Paulo.

²⁵ Uma análise mais aprofundada sobre a atuação da Servicine e do produtor A.P. Galante na Boca está contida no anexo II.

uma dependência que tornou-se um dos fatores de 'estrangulamento' da Boca de Cinema de São Paulo em fins dos anos 80.

Trata-se de um mercado que se expandiu muito entre 1975 e 1980, mas começou a sentir os sinais de esgotamento. No quadro abaixo, vemos o crescimento do número de filmes nacionais lançados:

1975	79
1976	87
1977	73
1978	81
1979	104
1980	93

FONTE: CINEJORNAL, nº. 1/jul80, nº 4/set 82, Embrafilme.(apud Cinema,Estado e lutas culturais, p. 136)

A participação percentual de espectadores para filmes nacionais saltou de 16 % em 1974 para uma média de 30% a partir de 1978, média que se manteve até 1984.²⁶

Uma característica fundamental a ser destacada em uma análise sobre a Boca, é que os seus mecanismos de produção formavam uma importante rede de trabalho. Alguns produtores trabalhavam com certa freqüência com diretores com os quais obtinham sucesso ou facilidade de entrosamento e controle. Osvaldo de Oliveira trabalhava para Galante e Massaíni, o mesmo ocorre com diretores como Walter Hugo Khoury (*O Prisioneiro do Sexo*,1978, *Convite ao prazer*) e Carlos Reichenbach (*A Ilha dos Prazeres Proibidos*,1979, *Império do desejo*, *Paraíso*

²⁶Cf. **Informações sobre a indústria cinematográfica e o mercado de cinema**, TV e vídeo. CONCINE/MEC,1988,p12.

proibido) que encontraram espaço para trabalhar entre produtores como Galante e Massaíni. Esta recorrência de trabalho também se notava na assiduidade com os técnicos. Diretores que trabalhavam recorrentemente com determinados montadores ou fotógrafos, que por sua vez também o faziam com assistentes e maquinistas.

Muitos técnicos que atuaram na Boca de Cinema, têm em seus currículos uma quantidade de trabalhos digna de uma indústria cinematográfica. Walter Wanní, montador de quase todos os filmes de Tony Vieira, e inúmeros de ação, de David Cardoso, Claudio Cunha, Reichenbach e Ody Fraga, soma participação em mais de cem filmes. Como diretor de fotografia, Claudio Portioli conta mais de oitenta trabalhos em longa-metragem, destacando-se os belos *A fêmea do mar* (Ody Fraga, 1981), *O fotógrafo* (Garrett, 1981), *O círculo do prazer* (Mario Vaz Filho, 1983). Eliseu Fernandes, começou na Maristela e se tornou diretor de fotografia de dezenas de trabalhos na Boca. Pio Zamuner, com uma fotografia que já moldou filmes de Khoury e também de Mazzaropi; Silvio Renoldi, que montou desde filmes experimentais importantes da Boca até produções de sexo explícito. Luis Elias, que montou os filmes da série *Vigilante Rodoviário* e os experimentos de Ozualdo Candeias. Roteiristas que também dirigem, como Luiz Castilini, Ody Fraga, alguns com maior capital cultural como Marcos Rey e Inácio Araújo, outros que não são tão famosos porém não menos importantes como Rajá de Aragão. Cenógrafos como José Vedovato, com dezenas de trabalhos – inclusive a construção de uma cidade de faroeste. Músicos com Beto Strada, autor de dezenas de trilhas sonoras, a destacar os excepcionais trabalhos em *Bacalhau* (Adriano Stuart, 1977) e *Excitação* (Garrett, 1977).²⁷ Cada um merecendo seu espaço numa análise mais particular sobre os filmes produzidos na Boca. Haviam ainda, principalmente a partir dos anos 80, dezenas de técnicos que formavam um 'baixo clero'.²⁸

²⁷Para maiores dados sobre alguns dos técnicos citados e outros, cf. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

²⁸Segundo reportagem de 1983, retratando a crise de trabalho na Boca, havia cerca de cem

Um procedimento que se pode notar com alguma freqüência em filmes da Boca é a aparição de técnicos exercendo suas funções nos filmes. Durante os letreiros de *Meu nome é Tonho* (Candeias, 1969), de *O fotógrafo, Os violentadores*, (Tony Vieira, 1978), no final de *A moreninha* (Glauco Mirko Laurelli, 1971), em cenas de *Noite em chamas* (Jean Garrett, 1978), *A dama da zona* (Ody Fraga, 1979) e *Paixão e sombras* (W.H. Khoury, 1977), podemos ver os técnicos que trabalham nos respectivos filmes exercendo suas funções. Percebe-se em alguns destes casos, uma celebração do trabalho por trás de um filme e a preocupação de fazer conhecer ao público os responsáveis pela produções.

Com as atrizes nota-se a formação de um *star system*: havia também as de 'primeiro time', sempre requisitadas e que constituíram um legião de fãs pelo Brasil. Nesta faixa estão: Helena Ramos, Aldine Muller, Matilde Mastrangi, Patricia Scalvi, Neide Ribeiro, Nicole Puzzi, Zaíra Bueno, Zilda Mayo. Elas criavam grupo de convívio com os outros profissionais da Boca, trabalhavam freqüentemente com as mesmas pessoas, chegavam a fazer seis ou sete filmes por ano. Algumas por motivos afetivos trabalharam mais vezes com determinados diretores; era o caso de Claudete Joubert com Tony Vieira, Aldine Muller com Jean Garrett e Patricia Scalvi com Luis Castellini.

Trata-se ainda do período áureo da Boca, no qual notam-se alguns esforços para uma melhoria na qualidade das produções, buscando uma ampliação estratégica da participação da Boca de Cinema no mercado brasileiro.

Os anos de 1980 foram de grande precipitação de fatos e fragmentação de projetos para a Boca. O adicional de renda é extinto em 1979, eliminando uma das principais fontes de apoio para os produtores e afastando também alguns exibidores de co-produções. Vemos os esforços, por vezes conscientes, para manter a capacidade produtiva, diversificando e pensando questões de organização de trabalho. Neste sentido, foi muito significativa a tentativa da

técnicos que só trabalhavam no local, e ficavam nos bares à espera de trabalho. "A 'Boca' em crise. Desgaste da monocultura do sexo?" **O Estado de S. Paulo**, 14/8/1983, p. 32-33.

EMBRAPI (Empresa Brasileira de Produtores Independentes), que aglutinou importantes técnicos e diretores da Boca (Concórdio Matarazzo, Éder Mazzini, Jean Garrett, Mario Vaz Filho, Claudio Portioli, Antonio Meliande, Ody Fraga, Carlos Reichenbach e Luis Castellini) em uma cooperativa que chegou a produzir oito filmes no seu único ano de existência. Mas os exibidores, parceiros nas produções da empresa, já estavam afinados com os filmes de sexo explícito e só entrariam em produções do gênero. Houve um racha no grupo, que é significativo das posições possíveis na Boca naquele momento: “Uns queriam filmes para festival e outros queriam ganhar dinheiro (...) e eu, o Jean Garrett, o Cláudio (Portioli) e o Toninho (Meliande) fomos fazer explícito”²⁹

Sentia-se cada vez mais a pressão dos exibidores/investidores por filmes mais baratos, o que garantiria o lucro face ao aumento gradual do valor dos ingressos. Nota-se também a pressão por uma acentuação no tom do erotismo apresentado nos filmes, decorrente da perspectiva – e os boatos – de exibição de filmes estrangeiros com cenas de sexo explícito. Nota-se, nos filmes feitos a partir de 1980, uma acentuação no uso de cenas eróticas: a forma de mostrar os corpos e um aumento da duração das cenas de sexo, o nu frontal feminino e masculino e a atenção reforçada por planos fechados, buscando mostrar detalhes da anatomia. Criam-se estratégias de distância da câmera e uso de lentes neste processo de 'aproximação do objeto'.

O fantasma da liberação dos filmes rondava a Boca desde 1980. Na época, temos o processo de abertura política³⁰ que ecoa no abrandamento da censura federal, o que gera um impasse na Boca quando são articuladas tentativas de aproveitar as brechas. Falava-se em salas especiais, para que aquela produção não invadisse os cinemas tradicionais³¹. O aparecimento do cinema pornô apresenta vários lances que ultrapassam uma relação determinista com o fim da

²⁹ Depoimento de Mário Vaz Filho para este trabalho.

³⁰ Sobre a relação cinema e abertura e o “naturalismo da abertura”, ver *Do golpe à abertura: a resposta do cinema de autor* in Xavier, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, em especial p. 112-126.

³¹ *Salas restritas: como serão as nossas?* in **Suíte Cinema Erótico**. n.4 São Paulo, 1981, p.43-47.

Boca. Em 1981, entra em cartaz como filme de arte, *O império dos sentidos*, filme japonês de Nagima Oshima.³² Paralelamente, iniciam-se rumores sobre as liberações. Em 1982 o filme *Calígula* é liberado através de mandado de segurança e consegue 15 dias de exibição em uma sala em São Paulo, que mantém sessões até às duas da madrugada, para aproveitar o prazo³³. Nesse mesmo ano é lançado nos cinema o filme *Coisas Eróticas*, o primeiro filme nacional com cenas de sexo explícito.

É formada uma 'indústria de mandados de segurança' que garantiam exibições de filmes estrangeiros explícitos e que serviram como brecha legal para os nacionais, a partir de *Coisas eróticas*, de Rafaele Rossi, em 1982.³⁴ Com o sucesso do filme e as portas abertas os exibidores, parceiros dos produtores, fazem um ultimato: só fariam parceria em filmes com sexo explícito.

O Chiquinho Lucas da Paris Filmes, viajou para os Estados Unidos em 1984 e comprou os direitos de cem filmes de sexo explícito a dois mil dólares cada. Com direito a explorar os vídeos. Ele deixou um funcionário dele escolher uns quarenta e ia repassar o restante para outros cinemas. Depois ligou para todo mundo na Boca dizendo que não ia mais comprar filme de ninguém.³⁵

Poucos produtores agüentaram a situação. Justamente os que poderiam ter capacidade para modificar o estado de dependência em relação aos exibidores, por disporem de um caixa e de esquemas de produção que vinham dos anos 70, abandonaram gradualmente o meio ou entraram de peito nas pequenas produções com o sexo explícito. Ao mesmo tempo, vemos um Oswaldo Massaini encerrar as atividades em 1983, quando lançou *Pecado Horizontal* de José

³²Por uma ironia do destino, o *Império do desejo*, foi feito por um dos diretores queridos do grupo do *Shimbun*.

³³ É interessante notar que, apesar de existirem inúmeras produções estrangeiras com sexo explícito, dos mais variados níveis, as duas que 'incitaram' a nossa abertura são casos especiais: uma obra considerada artística, de um grande diretor japonês e uma superprodução de 'época' americana.

³⁴ *Coisas...*, foi a primeira produção explícita da Boca exibida. Poucos meses antes, em 1981, já havia sido exibido o filme *Viagem ao céu da boca*, de Roberto Mauro, feito no Rio de Janeiro, ver *O cinema brasileiro chega ao pornô* in **Suíte Pernoanchada**, n. 3, São Paulo, 1981, p. 20-26.

³⁵ Depoimento de Mario Vaz Filho para este trabalho.

Miziara e um A. P. Galante que agüentou até 1983, valendo-se do histórico positivo adquirido junto aos exibidores e fazendo filmes cada vez mais baratos como *A menina e o estuprador* e *Prisioneiras da selva amazônica*, ambos dirigidos por Conrado Sanches.

Havia também aqueles que, sem alternativa, aceitavam o jogo.³⁶ Tony Vieira, a partir de *As amantes de Helen*, passa a assinar como Mauri Queiroz – curiosamente, seu verdadeiro nome – e até 1987, produz quinze filmes com explícito. Fauzi Mansur, sob o pseudônimo de Vitor Triunfo, faz mais de doze filmes³⁷. David Cardoso resiste até 1983, quando faz a transição para o explícito, usando pseudônimos – Roberto Fedegozo e Armando Pinto – e produzindo até 1987. Claudio Cunha faz, em 1982, *Profissão Mulher* e volta em 1984, com *Oh, Rebuceteio*, seu único filme com sexo explícito, um curioso marco do gênero, uma superprodução com pretensões metalingüísticas. Após a experiência, deixa o cinema para dedicar-se ao teatro.

Diretores que conseguiram criar um nome dentro do padrão da Boca, e eram uma referência de qualidade, como Jean Garrett e Ody Fraga, também optaram por continuar. A partir de 1984 Jean Garrett, um dos diretores mais respeitados no local, dirigiu vários filmes na linha pornô, alguns com participação da MASP filmes, de Augusto Sobrado, que também entrou no gênero. O produtor destacou-se no período por tentar investir alto em produções pornôs, tentando conquistar espaço com filmes mais elaborados. Sobrado produziu também uma

³⁶ O jogo incluía, no início, participar da 'indústria de mandados de segurança'. Nos primeiros tempos, os juízes cobriam o equivalente a 10000 ingressos para liberar um filme. Com o passar do tempo, e o aumento dos pedidos e dos juízes participantes, o preço caiu para cerca de 2000 ingressos. (Informações fornecidas por Mario Vaz Filho, diretor que teve alguns de seus primeiros filmes liberados através deste 'mecanismo', em entrevista para este trabalho.)

³⁷ Nesses filmes, Mansur continua explorando o gênero do terror. Mas seu filme *Noite das penetrações*, de 1985, chama a atenção por só utilizar imagens de sexo mostradas a partir de um aparelho de televisão no qual passam filmes pornôs estrangeiros. O protagonista, um escritor de contos eróticos, entra em crise por não encontrar mais inspiração para escrever sobre aquilo que assiste.

série de filmes de Ody Fraga nos anos 80, destacando-se seus dois últimos: *Senta no meu que eu entro na tua* e *Mulheres taradas por animais*³⁸.

Vários nomes que já vinham da direção passaram para o explícito, Francisco Cavalcanti,³⁹ com sua Platéia Filmes, Reynaldo Paes de Barros, com a RPB, Raffaele Rossi, com o seu *Coisas eróticas*, na E.C. Rossi, o fotógrafo Henrique Borges. Um nome importante e representativo daquele momento foi Antonio Meliande, respeitado diretor de fotografia, assistente de fotografia de Osvaldo de Oliveira no início dos anos 70, que fotografara *A próxima vitíma*, de João Batista de Andrade, além de vários filmes de Walter Hugo Khouri, entre quase oitenta longas. Passou para a direção em fins dos anos 70 e a partir de 1983 fez muitos filmes pornôs sob o pseudônimo de Tony Mel, com a M. Produções, a Olympus Filmes e a LGR Filmes⁴⁰. Juan Bajon, chinês de Xangai que fora aluno do curso da São Luis em fins dos anos 60 e assistente de Biáfora, investiu na carreira de diretor com *O estripador de mulheres*, que ganhou prêmios da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) em 1978 e nos anos 80 produziu dezenas de filmes pornôs pela Galápagos Produções Cinematográficas, sob sua direção ou de Alfredo Sternheim. Sternheim, um nome que viera da crítica de jornais, pertencera ao grupo de 'universalistas' de Khouri e Biáfora, dirigira vários filmes nos anos 70, como *Paixão na praia* e *Lucíola, o anjo pecador*, e que passou para o sexo explícito dirigindo para a Galápagos onze longas no gênero.

Havia também os novatos, a geração da Boca que despontava já na época do explícito. Alguns deles já desenvolviam trabalhos em cinema, e eram respeitados no meio. É o caso de Mario Vaz Filho, que, com formação na EAD,

³⁸ Em seu derradeiro filme, Ody, que assina como Johannes Frayer, radicaliza. Pode-se notar no modo sombrio como usa o apelo à zoofilia, um retrato do beco sem saída que vislumbrava na Boca, gerando um filme extremamente amargo. Ody morre poucos meses depois do lançamento.

³⁹ Cavalcanti realiza um curioso filme-metáfora da situação do explícito em *A filha do sexo explícito*, de 1985. Nele, uma moça sem outras alternativas resolve tornar-se atriz de filme pornô e vai trabalhar na Boca do Lixo. Em uma cena, ela engravida durante as filmagens. Após brigas judiciais, seu filho é sustentado pelos produtores, mas quando adulto, torna-se um ator pornô da empresa.

⁴⁰ A Olympus e a LGR estavam entre as principais produtoras no período, trabalhando com Vaz Filho e Conrado Sanches.

trabalhava na Boca desde 75. Foi assistente de direção de Garrett, Fraga e Waldyr Kopezky, foi roteirista, participou da EMBRAPI, mas quando debutou na direção de longa vai dirigir o que era possível. Faz 15 filmes no gênero, vários sucessos como *Um pistoleiro chamado Papaco* e *A mulher que se disputa*. Rubens Eleutério, diretor de fotografia que fora assistente de Osvaldo de Oliveira durante vários anos e trabalhara em *Orgia* de J.S. Trvisan, faz para a Haway *Volúpia do prazer* e *O orgasmo de Miss Jones*. Walter Wann, o grande montador de filmes da Boca nos anos 70, também dirigia alguns pornôs. Entre os novos nomes vemos Deni Cavalcanti, que criou a Madial Filmes, com a qual distribuía e produzia filmes como *Alugam-se moças 1 e 2* e *O atleta sexual*, de Antonio Ciambra.

Entre as figuras curiosas que despontaram na Boca no seu ocaso, estão aqueles que aparentemente surgiam do nada, com algum dinheiro debaixo do braço e algum senso de aventura. Casos como o de Sady Baby, que montou sua produtora em 1983 e realizou cerca de quinze filmes que apresentavam um estilo mais *hardcore*, incorporando animais, anões e travestis; produziu até 1990. O que se nota é o aumento do número de novos produtores e diretores neste período, inversamente proporcional à qualidade média dos filmes.⁴¹

A partir desse ponto a Boca já não conseguiu mais se manter e não encontrou forças para o planejado salto que teria garantido uma autonomia para os produtores. Tratava-se de um caminho sem volta⁴². Entre os vários motivos que são apresentados por diretores, produtores e técnicos, encontramos a já citada vinculação com os exibidores⁴³.

⁴¹ Nos anos 80, 45 novos diretores estrearam na Boca em longa-metragem, através de 31 empresas produtoras diferentes. Cf. Catálogo de cineastas brasileiros estreantes em longas-metragens na década de 80. FUNARTE, Rio de Janeiro, 1990.

⁴² Ver RAMOS, J.M.O. **O cinema brasileiro contemporâneo**. Op. Cit. p. 438-439. e de Ramos, J.M.O. *Sexualidades em construção* in **Folha de S.Paulo – Folhetim** – 4/9/1983.

⁴³ Como no exemplo de Francisco Lucas ao dirigir-se a alguns produtores da região, dizendo que havia comprado mais de cem filmes pornôs americanos ao custo unitário de US\$2000,00 cada. Quem tivesse filme pronto, ele compraria. E nada mais. Esta prática foi comum entre vários exibidores e distribuidores.

A invasão de filmes pornôns americanos que ocorreu na segunda metade dos anos 80 significava um golpe no já decrescente número de salas exibidoras disponíveis. Associada a isto temos a participação da Embrafilme, que forçou a ocupação das salas com produtos por ela distribuídos; o desrespeito gradual à cota de tela e sua não fiscalização pelos órgãos estatais.

Os anos 80 são marcados por uma evolução ascendente da taxa de inflação, que obrigou os produtores a buscar um retorno de bilheteria muito rápido para compensar os gastos e poder investir em outros.⁴⁴ Isto exigia um tipo de filme cada vez mais barato, que rendesse com pouco tempo em cartaz. Sem salas, forçados a uma competição desnivelada com o similar estrangeiro e sem contar com um auxílio da Embrafilme no crédito à produção, a Boca só esperava um pequeno empurrão. Em realidade, a extinção da Embrafilme, em 1990, soou para a Boca como a desculpa que faltava para que as pessoas fechassem seus escritórios e fossem pensar em outras formas de renda.

Nos anos 90, o Bar Soberano fechou as portas, não resistindo em uma região que, abandonada, passava a ser dominada por pequenos traficantes, prostitutas e travestis. Com o fechamento dos poucos escritórios que restavam, a Boca do Lixo de Cinema de São Paulo foi desaparecendo fisicamente, com suas antigas produtoras virando depósitos e distribuidoras fechando. Desse passado restam alguns traços, como a Polifilmes e, no soberano edifício de número 139 da rua do Triunfo, o escritório da Cinearte – sucessora da antiga Cinedistri - de Anibal Massaíni, os escritórios de Fauzi Mansur, Francisco Cavalcanti e da Empresa Cinematográfica Haway – estes últimos servindo mais como depósitos de latas de filmes. Há também alguns pequenos distribuidores que atuam pelo interior do estado de São Paulo e outros estados.

Atualmente, a região da Boca do Lixo – em especial a rua do Triunfo - passa por um processo de reformulação de sua ocupação. Os bares e hotéis

⁴⁴Comparando as taxas de inflação, vemos que em 1975 atingia 30% ao ano, em 1980, 110,20%, 1983, 211%, e entra em um ritmo crescente nos anos seguintes. Dados **Cronologia das artes** v.1 – SP – SMC, 1996.

baratos que existiam estão fechados e criaram-se incentivos para seu uso em comércio ou cultural.

Encontramos dois pontos onde histórias da Boca podem ser escutadas. Perto de onde fervilhava o cinema há um remanescente dos anos 80, o Bar do Teixeira, onde por vezes ainda passam algumas pessoas de cinema da época. E, em uma região mais central, perto do Largo Paissandu – local antes cercado pelos palácios do cinema, Paissandu, Arte Palácio, Marrocos e Odeon – na Galeria Boulevard do Centro, formou-se um ponto de encontro para alguns técnicos, diretores e atores como Ozualdo Candeias, Mario Vaz Filho, Índio Lopes, Francisco Cavalcanti, Walter Wann, Clery Cunha, Pio Zamuner, Daniel Santos e Zé da Ilha que, continuando a trabalhar ou não com cinema, aparecem lá quase diariamente para relembrar estórias, contar novos feitos e planejar futuros projetos.

3. A CRÍTICA DE JAIRO FERREIRA NO SÃO PAULO SHIMBUN.

Do cineclubismo (Dom Vital, 66) passei à crítica do Shimbun (66), o realismo crítico radical (apogeu do cinema japonês, Imamura, Oshima, Kobayashi) entrando no underground prático com o curta Via Sacra (co-direção com Parolini, 67), evoluindo para máxima abertura crítica (68), a metalinguagem (68) e o caos total (70).⁴⁵

3.1 O AMBIENTE

O **São Paulo Shimbun**, um dos principais jornais da numerosa colônia japonesa de São Paulo, era dirigido nos anos 60 por Mizumoto Kokuro. Além das atividades no jornal, Mizumoto era um entusiasta do cinema japonês e dono do cinema Nikkatsu, na rua São Joaquim, no bairro da Liberdade, no qual lançava filmes nipônicos produzidos pelo estúdio de mesmo nome.

Incentivando a presença de críticas sobre cinema no jornal, Mizumoto contrata no início de 1966 o jornalista e poeta Orlando Parolini, um estudioso do cinema japonês que, em 1963, participara do pioneiro livro **O Filme Japonês**, como membro do Grupo de Estudos Fílmicos.⁴⁶

Em outubro de 1966, Parolini convidou para escrever no jornal seu amigo Jairo Ferreira, que então coordenava o Cineclube do Centro Dom Vital – do qual

⁴⁵ “Morra a Boca! Viva a Embra!” in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 5 de novembro de 1970

⁴⁶ **O filme japonês**. Grupo de estudos fílmicos. São Paulo: Ed. Revista Matemática, 1963. Este grupo chegou a produzir alguns curtas experimentais, como *Terra* (Ermetis Ciocheti e Paulo Meirelles, 1962) e *Artigo 141* (José Eduardo Marques de Oliveira, 1963).

também participavam Rudá de Andrade e Gustavo Dahl. Escrevendo a cada quinzena ou dividindo semanalmente o espaço da coluna Cinema, os dois trabalharam juntos até meados de 1967, quando Jairo passou a assinar sozinho a coluna.

Naquela mesma época, formava-se em São Paulo o que viria a ser o núcleo central do cinema de invenção – ou marginal – produzido na Boca do Lixo de cinema paulistana. Futuros cineastas como João Callegaro, Carlos Reichenbach, Carlos Ebert e Ana Carolina cursavam a Escola Superior de Cinema São Luís. O lugar, que tinha como professores Luis Sérgio Person e Roberto Santos, tornou-se um ponto de encontro, junto com o Bar Riviera, por onde passavam também outras figuras envolvidas nos debates sobre o cinema da época, como Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla e Jairo Ferreira. As discussões e os contatos entre eles iriam se concretizar nos trabalhos em conjunto em primeiros filmes e na constituição de uma visão sobre as necessidades estéticas do cinema brasileiro. As mudanças em face da experiência do cinema novo – percebido como em o caso –, da situação política no País e movimentos estéticos e políticos no mundo assumiam a forma de inquietações: “Havíamos crescido alimentando crenças e esperanças demais, renegando o passado nacional, abraçando com força as incertezas do presente”.⁴⁷

No *São Paulo Shimbun*, Jairo desenvolve uma trajetória crítica que é reveladora das questões cinematográficas do momento. Por orientação do editor do jornal, ele começa escrevendo prioritariamente sobre os filmes japoneses lançados nos cinemas da Liberdade. Atenta em suas análises para o cinema de Kaneto Shindo, Shohei Imamura, Masaki Kobayashi, Tomu Uchida, Ishihara, diretores que pertenciam ao que seria chamada ‘Nouvelle Vague Japonesa’ e se caracterizavam por realizar um cinema de temática forte, que procurava o

⁴⁷ *No meio da tempestade*, texto de Inácio Araújo em **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras**, Heco Produções/CCBB-SP, 2004, p. 27.

questionamento de valores morais da sociedade japonesa e o experimentalismo formal⁴⁸.

Em suas escolhas e comentários podemos notar a sintonia com elementos de rebeldia estética/existencial que também chamavam a atenção daquele 'grupo da São Luis'. Isto é o que podemos observar no artigo "*Tomu Uchida: A Consciência*"⁴⁹, sobre o filme *Condenada pela Consciência*,

Como nos poemas de Guinzberg ('A ordem é: ampliar a área de consciência') na obra de Uchida a tempestade existencial que rodeia a civilização provoca toda espécie de revelações... toda a peregrinação de Mikuni está insuflada por uma força mental ainda desconhecida dos bizantinos estudiosos do "cinema moderno" que proliferam entre nós. Tomu Uchida é um dos grandes expoentes de uma vanguarda dispersa pelo mundo.

Em vários artigos escritos entre fins de 1966 e meados de 1967, encontramos observações de Jairo que apontam a importância das discussões presentes naqueles filmes. Apontando para uma sintonia entre realidades aparentemente distintas, vemos em *Ishihara e a Juventude* uma crítica à permissividade conservadora da juventude e uma inserção do que seria um papel do cinema:

Portanto ser jovem é relativo. Infelizmente a juventude atual parece nascer morta enquanto aceita passivamente as aberrações – sociais, morais, sexuais, culturais, políticas, etc –

⁴⁸ Cf Lúcia Nagib, **Em torno da Nouvelle Vague Japonesa**, Editora da Unicamp, 1993.

⁴⁹ FERREIRA, Jairo. *Tomu Uchida: A Consciência* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 7/9/67.

estabelecidas em nossa época. Nem é preciso especificar essa juventude – saudável por fora e podre por dentro – a fim de não ferir as suscetibilidades de alguns universitários que se julgam “donos da verdade” e “esclarecidos”.

Ser revolucionário não é só empunhar cartazes de protestos contra a guerra do Vietnã ou contra o fascismo nacional: ser revolucionário é também reconhecer a função de fitas como **Explosão da juventude** em nossa realidade cotidiana. Eis então uma convergência entre a realidade japonesa e a brasileira, mostrada por Ishihara através de suas preocupações com o destino da juventude.⁵⁰

É necessário ressaltar a importância que o cinema japonês teve na formação daquela geração de cineastas que se formava em São Paulo. Não era a toa que publicações como o já citado “O Filme Japonês”, tinham surgido. O gosto pelo choque, por temáticas fortes e pelo questionamento moral eram pontos em comum. O bairro da Liberdade era um ponto de encontro para muitos cinéfilos e aspirantes a cineastas que tinham a sorte de São Paulo receber, na época, uma quantidade grande de filmes japoneses que para entreter a vasta colônia nipônica. Estes cinemas recebiam películas antes mesmo dos grandes centros europeus, muitas vezes em cópias sem legendas ou legendadas em inglês.⁵¹

A identificação e admiração por aqueles diretores tinham também um aspecto importante: a consciência de que eles produziam suas obras dentro de um esquema de produção industrial. Como no esquema hollywoodiano clássico,

⁵⁰ *Ishihara e a juventude* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 3/2/67.

⁵¹ Os principais estúdios japoneses tinham salas na Liberdade. Além do já citado Nikatsu, havia o Cine Jóia, com o estúdio Toho; o Nippon, com o Shochiku; e o Cine Niterói, com o Toei. Cerca de quinze salas no bairro eram responsáveis pela exibição de uma média de 120 títulos/ano entre 1965 e 1969.

os estúdios japoneses tinham seus diretores contratados que trabalhavam a partir do cinema de gênero.⁵²

Diretor oriundo da TV, Gosha entrou no cinema logo como diretor, quebrando uma tradição nos Estúdios do Sol Nascente. Numa indústria que prima pela organização, como a japonesa, o fato é importante, pois todo cineasta japonês já foi auxiliar de realização, para depois chegar à direção.⁵³

O reconhecimento e a continuidade do trabalho estavam diretamente relacionados com o resultado de público. Formava-se um tipo de admiração que se estendia para alguns diretores de filme B americanos com Samuel Fuller, nos quais percebiam a possibilidade de uma criação 'autoral' dentro da indústria.

No cinema atual, dois gêneros monopolizam a ansiedade das massas: bang-bang e espionagem. *008 contra a grande chantagem: a chave das chaves*, do artesão Senkichi Taniguchi, em cartaz no Cine Marrocos, pertence ao último caso.

As coordenadas limitam o personagem entre “o bem e o mal”: apenas Eizo Sugawa, em *Morte à fera*, teve peito para afirmar que o “bandido” era um herói.⁵⁴

Este aspecto é que tornou natural para Carlos Reichenbach, João Callegaro e Jairo Ferreira, João Silverio Trevisan “caírem de boca na Boca”⁵⁵. A Boca de

⁵²Cf Bordwell, D. & Staiger, J. & Thompson, K. **The classicalHollywood cinema: filme style & mode of production to 1960**. New York, Columbia University Press, 1985.

⁵³*Samurais, 008, fatalismo* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 17/08/1967.

⁵⁴Idem.

Cinema de São Paulo, como prefiro tratar a Boca do Lixo neste trabalho - com seus produtores preocupados em realizar filmes rentáveis e populares, não se afigurava para eles como uma terra habitada somente por sanguessugas comerciantes, mas como um espaço no qual era possível levantar produções e colocar em prática suas visões de cinema. Como relata Trevisan,

vivíamos (com endereço comercial e tudo) na chamada Boca do Lixo, (...) por onde circulavam aventureiros e jovens sem rumo, comendo e bebendo nos botecos, por entre produtores semi-alfabetizados, prostitutas e cafetões. Dali nos desdobrávamos em direção aos grandes cinemas do Centro e ao bairro da Liberdade, onde se projetavam as obras primas do cinema japonês. Muito antes do Cahiers do Cinéma terem dado o alarme anos mais tarde, já curtíamos alucinadamente Shoei Imamura, Nagima Oshima, Eizo Sugawa, Kon Ishikawa, Tomu Ushido...⁵⁶

Esta visão dos aspectos comerciais do cinema em vários momentos permeia a análise da coluna do Shimbun:

O lance mesmo é o cinema comercial, que contribui para a industrialização do cinema nacional. Afinal o cinema, infelizmente, não vive de filmes sérios. Vive de tempero.⁵⁷

O conceito de vanguarda mudou: é possível fazer filmes avançados dentro da indústria. *O bravo guerreiro, O bandido da luz vermelha, Brasil ano 2000, A vida provisória* – são

⁵⁵Cf Carlos Oscar Reichenbach Filho in **Filme Cultura n. 29**, p.74-83, EMBRAFILME, 1977.

⁵⁶*Uma geração marginal* in **Cinema marginal e suas fronteiras**, p.139.

⁵⁷*Lance Maior* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo.

filmes comerciais e nem por isso deixam de ser a vanguarda do cinema nacional.⁵⁸

Os direcionamentos do cinema brasileiro, principalmente após a criação do INC (Instituto Nacional de Cinema) em 1966, levaram o crítico a discutir um posicionamento frente à política cinematográfica de Estado e aos grupos que agiam no seu interior.

Em **Panorama do caos**, Jairo critica a política do INC (Instituto Nacional do Cinema), a partir do quadro levantado pelo órgão no “Panorama do Cinema Brasileiro”, identificando-o com o nascimento do caos em nosso cinema. Em seu artigo *INC – O inimigo no.1*, ele aponta que o problema do cinema novo era estritamente político, já que Glauber só reclamou do INC após seu filme não ser premiado naquele ano pelo instituto. É significativo que em sua crítica Jairo aponte a precariedade da construção de uma perspectiva industrial e comercial para o cinema brasileiro.

Abandonando sua fase de empirismo e/ou utopia, o cinema nacional está caminhando rumo à industrialização e/ou maturidade. (...) Um filme se paga e/ou dá lucro na bilheteria, não nas prateleiras ou nas gavetas do INC.⁵⁹

Somos hoje uma indústria sem chaminés, embora se fume muitos charutos.⁶⁰

⁵⁸ *Djalma Batista, um talento* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 17/04/1969.

⁵⁹ *Firmes nossos* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 01/05/1969.

⁶⁰ *Salve-se quem puder* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 3/12/1970.

O papel do INC como regulador da cota de exibição obrigatória de filmes brasileiros e fomentador das atividades comerciais é freqüentemente lembrado.

Essa é a fase mais medíocre do cinema nacional. O INC aumenta uma miséria nos dias de exibição obrigatória e já acha que pode dar prêmio aos exibidores! É o fim. A vitória dos imbecis.⁶¹

(...) mas em matéria de cinema nacional, o sambinha deve ser endereçado ao INC, que prometeu 112 dias e deu só 98 de exibição obrigatória. Canta Chiquinho: “hoje você é quem manda, falou tá falado, não tem discussão”. O olho-por-olho do Chico vai vingar assim: cineastas pegam tutu na Embra pra abrir loteria esportiva,(...)⁶²

O posicionamento de Jairo Ferreira frente aos grupos instituídos do cinema brasileiro pode ser percebido por suas críticas a Walter Hugo Khouri, Rubem Biáfora, Mauricio Ritner e Alfredo Sternheim. Neste sentido, é possível entender os argumentos críticos em relação a setores da crítica e da política cinematográfica.⁶³ Um posicionamento distinto frente ao cinema pede também um grupo diferente, que o respalde criticamente. Com isto, molda-se uma visão do papel da crítica, potencializando e exagerando suas funções.

⁶¹ *O diamante dos idiotas* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 16/07/1970.

⁶² *Dias piores virão, Cremilda* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 14/01/1971.

⁶³ Para um entendimento maior sobre a relação deste grupo com a defesa de um cinema “universalista-industrialista”, ver capítulo *Entre o nacionalismo e o Estado: o cinema imerso na luta política* in **Cinema, Estado e Lutas culturais**, op. Cit.

Se à crítica cabe esclarecer os leitores, é preciso denunciar as **falcatruas** tanto de um Hugo Khouri quanto de um Zé Llorente. Já se falou – opinião de profissionais do cinema brasileiro – que tanto um burguesão como Khouri ou um caipirão como Mazzaropi usam dos **mesmos métodos** para fazer seus filmes, diferenciando-se apenas no resultado final. Mas a própria denúncia no Brasil deixa de fazer efeito, pois quem ganha com isso é somente o Chacrinha e o Homem do Sapato Branco.⁶⁴

No que se refere ao cinema de Walter Hugo Khouri, Jairo manifesta uma inadequação daquele para tratar de temas de sua época, como nesta crítica dirigida *Às amorosas*:

Respeita-se um Noite Vazia, mas este é o pior do cineasta, que conseguiu petrificar até a agitação que envolve o meio estudantil, mostrando que seu esvaziamento humano não tem limites no processo decadentista em que se integra.⁶⁵

O avanço, especificamente quanto à crítica, atinge a principal voz do grupo, Rubem Biáfora:

⁶⁴ “Coutinho, Bressane, Ramalho Jr, Khouri” in *São Paulo Shimbun*. São Paulo, 27/09/1968.

⁶⁵ “As amorosas” in *São Paulo Shimbun*. São Paulo, 27/9/1968. É curioso notar como Jairo terá uma visão sempre ambígua sobre a figura de Khouri. Ele é inserido na primeira edição de *Cinema de Invenção*, como detentor de um cinema “alternativo” e se refere a ele como “o eterno poeta de São Paulo acena com esse vôo intergalaxial (*Amor Voraz*), indicação de que sua obra ainda tem muito campo a explorar”, e na segunda edição – ampliada e revista - o diretor não aparece mais entre os ‘inventivos’.

O ravinoso gastou sua energia inventando pichações recalçadas contra o Cinema Novo, contra a Nouvelle Vague, contra tudo que é pra frente. É um louco? Um imbecil? Ou é apenas um decorador de fichas técnicas? (...)

(...) Walter Hugo Khouri é um diretor acadêmico, mas seus filmes são bem feitos: pode-se não aceitá-lo, mas é preciso respeitá-lo. Biáfora, pelo contrário, não impõe respeito, pois não demonstrou um mínimo de talento. Quem está fossilizado não pode segurar uma câmera. O único trabalho de Biáfora que pode ser considerado é a compilação de fichas técnicas. Nada mais.⁶⁶

O que há nestas críticas é também uma crítica a um movimento que faziam vários críticos rumo à realização cinematográfica. A idéia de uma passagem natural entre a escrita crítica e a realização, oriunda da geração de um Jean Luc Godard, François Truffaut, Chabrol, que, de críticos dos Cahiers du Cinéma, tornaram-se cineastas, fazia-se sentir também entre nós. Portanto, havia que se fazer as distinções, e então vem a crítica a Ritner e Sternheim:

E ainda hoje nosso melhor crítico é Jean Claude Bernadet, justamente por não estar escrevendo e apesar do cartesianismo(...). O pior crítico é Maurício Rittner, principalmente depois de realizar *Uma mulher para sábado*. *As noites de Iemanjá*, incursão comercial consciente de Maurício

⁶⁶ *Um filme antigo* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 7/02/1969. O crítico de cinema Ruben Biáfora, do jornal **O Estado de S.Paulo**. Sua postura crítica em relação a algumas produções nacionais, gerou algumas fortes inimizades. Aqui Jairo trata de seu filme *O quarto* e faz referência a uma produção anterior de Biáfora, *Ravina*.

Capovilla, o melhor crítico de SP.(...) E pior que Rittner só mesmo Alfredo Sternhein, reacionário entreguista dos mais feios(...), mas quem mais militou na crítica foi Antônio Lima, que saiu dessa mas ainda não se definiu como diretor. E outro exemplo de coerência limitada, porque sentimental, foi Maurício Gomes Leite, cuja **Vida provisória** foi a melhor extensão de sua visão como crítico. (...)

(...)Sobreviver fazendo arte cinematográfica é difícilimo, mas quem não passa nesse estágio tem menos possibilidade de viver cinema, como o faz Maurício, Sganzerla, Reichenbach e Lima, e eu inclusive (no momento filmamos *Audácia!*, filme sobre o cinema paulista.⁶⁷

Jairo também se insere nesse movimento, no qual fazer cinema é fazer crítica de cinema e vice-versa. Um nova turma despontava e sua visão das coisas aparecia na coluna do **Shimbun**, ocupando um espaço crítico que buscava articular-se com o novo. Afinal, “Biáfora não percebe que o cinema brasileiro é dos jovens cineastas.” Continuando com Jairo:

(...) vocês estão lendo a opinião de um cara que está muito ligado ao cinema brasileiro em geral, paulista em particular. Gostaria de escrever muito sobre **A mulher de todos**, sobre Rogério Sganzerla, jovem artesão da sintaxe cinematográfica. Mas não vou escrever coisa nenhuma, não vou esmiuçar

⁶⁷ “Um filme provisório” in *São Paulo Shimbun*. São Paulo, 04/09/1969.

nada, porque tenho um compromisso comigo mesmo: fazer meus próprios filmes.⁶⁸

3.2 OS JOVENS DA BOCA - TRAJETÓRIAS

Jairo Ferreira argumenta sempre a necessidade de renovação do cinema brasileiro. Em um artigo sem título, vê nos iniciantes uma saída: “dezenas de jovens estão saltando da teoria para a prática, da crítica para a realização... antes jovens ingênuos do que velhos falcatrueiros.” Expõe a importância do aparecimento de *As libertinas*, de Ramalho, Sganzerla, Cony Campos e sentencia: “já que guerrilhas estão proibidas pelo governo, vejam filmes brasileiros”⁶⁹.

Através de sua coluna no **Shimbun**, Ferreira deu grande incentivo e espaço para as produções de jovens cineastas paulistas, como Antonio Lima, João Callegaro e Carlos Reichenbach, Rogério Sganzerla, João Silverio Trevisan, Sebastião de Souza, José Rubens Siqueira, João Batista de Andrade. Além de filmes em 16mm e curtas como *Um clássico dois em casa nenhum fora* (Djalma Batista), *O pedestre* (Otoniel Santos Pereira) e *Bárbaro e Nosso* (Marcio Souza).

Um clássico dois em casa nenhum jogo fora, premiado como melhor filme, direção, montagem e argumento. Djalma Batista, seu realizador, retoma a linha mais válida do curta-metragem: a vanguarda(...)

(...)É chato falar em “cinema paulista”, mas se há uma boa linha em 16mm aqui ela é representada por Sganzerla (*Documentário*), Tonacci (*Olho por olho*), Otoniel (*O pedestre*).

⁶⁸ Rogério Sganzerla, *Vampiro* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 18/12/1969.

⁶⁹ S/ título. In **São Paulo Shimbun**, SP, 8/8/68.

O filme de Djalma Batista prossegue essa “tradição”, dando-lhe um novo impulso. Há 50% de informação nova em *Um clássico*.⁷⁰

Um curta-metragem dir-se-ia antológico: *BÁRBARO E NOSSO*, homenagem à curtição em torno do O-s-w-a-l-d d-e A-n-d-r-a-d-e, máximo expoente contracultural brasileiro. A realização é de Márcio Souza e Ana Lúcia Franco (roteiristas-assistentes de *Luar do sertão*), que fuçaram o arquivo de Primo Carbonari (30 mil latas) procurando imagens adequadas para enriquecer a dita Paulicéia Desvairada.⁷¹

No artigo *Rogério, “O bandido”*, Jairo reflete sobre “um dos filmes mais modernos do cinema brasileiro: *O Bandido da Luz Vermelha*”, dá espaço para frases de Sganzerla, como “filmei a vida do Bandido da Luz Vermelha como poderia ter contado os milagres de São João Batista, a juventude de Marx ou as aventuras de Chateaubriand”, e completa: “tiradas assim fazem Sganzerla, em seus 23 anos, um dos cineastas mais inteligentes do país.”⁷² Sobre Gamal - O delírio do sexo (João Batista de Andrade), uma interpretação que apresenta o filme usando referências de gênero,

Anárquico, porém fácil de entender, é ao mesmo tempo um filme de samurai japonês misturado com a poesia e a violência das selvas da cidade. Isso eu posso adiantar porque trabalhei no filme na função de continuidade.⁷³

⁷⁰ *Djalma Batista, um talento* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 17/04/1969.

⁷¹ *Visconti, caipiras & Oswald* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 04/11/1971.

⁷² *Rogério, o Bandido* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 12/12/1968.

⁷³ *Sem Destino e Gamal* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 12/03/1970.

Mas o posicionamento de Jairo dentro da política cinematográfica foi tomando características cada vez mais específicas. A 'preferência' pelo cinema paulista, em especial aquele realizado a partir da Boca do Lixo, passou a ser a tônica dos artigos; tomada de posição que possibilitou a simpatia e o aglutinamento de setores do meio cinematográfico.

Aqueles cineastas de 'invenção', cientes da necessidade do resultado de público, foram dosando elementos de apelo popular, principalmente através de títulos chamativos como *As Libertinas* e *Audácia!*, que foram filmes que conseguiram grande resultado de bilheteria, apesar da precariedade técnica e do tom de improvisação que deixam transparecer. Além disto, foram experiências que possibilitaram a inserção daqueles cineastas no panorama cinematográfico e possibilitaram a constituição de um grupo que paulatinamente foi conquistando espaço e reconhecimento.

Em sua crítica sobre a estréia de *As libertinas*, encontramos a percepção da 'jogada' de fundo comercial:

O título pode pressupor pornografia, mas os jovens realizadores, todos jovens estreantes, asseguram que se trata de uma abordagem séria do comportamento sexual do brasileiro classe média. Na estréia, em Santos, as platéias caíram no filme como mosca em cima de açúcar.⁷⁴

Em *A mulher do todos*, Jairo percebe e justifica a mistura de características comerciais e de 'invenção':

⁷⁴ *Fita ianque e estréia brasileira* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 5/12/1968.

(...) para o público é bom que a inovação seja diluída na redundância. **A mulher de todos** poderia ser um copo de sangue, mas só alguns poucos estão interessados em beber sangue. Se **Luz Vermelha** tinha 70% de informação nova, **A mulher de todos** tem 30% e o resto é diluição, redundância estratégica.⁷⁵

Seu trabalho no **Shimbun** passou a ser a análise semanal de um encontro histórico específico que identificou naquelas experiências o cinema daquele momento. A Boca do Lixo passava a ser o centro da atenção do crítico e, durante os anos de 1968 a 1972, artigos como *Lances do Lixão*⁷⁶, *O Delírio da Boca*⁷⁷, *O Lixão vai vomitar*⁷⁸, tornaram a sua coluna uma ‘plenária da Boca’ que podia tomar a forma de notas, um “acontece no cinema”:

2. **Boca do Lixo, cinco horas da tarde:** Márcio Souza convida Antônio Lima (*As libertinas*) para fazer uma fita em episódios. Lima recusa o convite: “pra mim não dá mais pé, Márcio, agora que já fiz outro episódio – **Amor 69** – para *Audácia!*, estou é tentando arrumar muito dinheiro para o meu longa colorido.

3. Amazonense e oswaldiano, erudito antropófago buñuelesco, Márcio Souza também vai fazer um longa colorido, financiado pelo Governo do Amazonas e parte com Galante e Palácios.

⁷⁵ Rogério Sganzerla, *Vampiro* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 18/12/1969.

⁷⁶ *Lances do Lixão* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 20/08/70.

⁷⁷ *O Delírio da Boca*. **Op.Cit**, São Paulo, 8/10/70.

⁷⁸ *O Lixão vai vomitar*. **Idem**, São Paulo, 25/6/70.

8. A estréia mais importante este mês: *Em cada coração um punhal*, em três episódios. *Coração materno*, de Sebastião Souza, é outra prova retumbante de que o cinema de São Paulo está mesmo nas mãos dos jovens, bastando dar uma olhada no terrível senso crítico de *O filho da TV*, de João Batista, o talento que se viu em **Gamal**.

12 A dinastia de Glauber e Cinema Novo está quase extinta: Rogério Sganzerla vem aí com **Betty Bomba**, e parece que Neville D'Almeida teve liberado seu **Jardim de guerra**.

15 Welles e Fuller não deixam Carlos Alberto Egbert dormir: ele vai atacar em breve com uma verdadeira aula de cinema: **República da traição**.

16. Só de SP, há outros em quem se pode botar fé: *Elas*, do Noronha, *O esgoto*, do Agripino etc.”⁷⁹

Jairo também usa expressões chamativas como título, expressando um estado de espírito na época, como em *O lixão vai vomitar*.

Eis aqui o tempo dos estilhaços.(...)Alguma coisa está acontecendo e ninguém sabe onde-como-e-porquê.(...) A coragem de romper é impressionante em **Gamal**. Mojica Marins está 50 anos pra frente do Buñuel – *Ritual dos sádicos*,

⁷⁹ “Noticiário da Boca do Lixo” in *São Paulo Shimbun*. São Paulo, 02/04/1970.

seu melhor filme, vai dar o que falar.

João

Silvério Trevisan inicia esta semana seu primeiro longa: *Como matei meu pai*, um lance apocalíptico com 40 atores escolhidos nos próprios becos do desespero de certa juventude brasileira. Márcio já terminou seu episódio para *Fantasticon*, de título estarrecedor: **Negativo jogado fora**.(...)

Até o fim do ano deverão ter estampados em claquetes marginais (...) *O rei do vício*, de Jairo Ferreira (eu mesmo) vai ser o longa-metragem que mais vai dar dinheiro de todas essas fitas adoidadas, alucinantes, sanguinárias e deflagradoras. Como estas e outras, cada um na sua e todos na de ninguém, os estilhaços de uma cultura brasileira paternalizante. Voam pelos ares anunciando que alguma coisa está mudando”⁸⁰

Este acompanhamento semana a semana do andamento dos projetos, permite perceber um descompasso entre o aparente furor de idéias que surgiam e as que efetivamente se realizavam, revelando uma enorme quantidade de filmes abortados e esquecidos/perdidos:

“4. Orlando Parolini, antes de tudo um poeta, está terminando as filmagens de *A Via Sacra*, curta-metragem sobre determinado tipo de juventude brasileira.

⁸⁰ *O Lixão vai vomitar* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 25/06/1970. Sobre a presença do vômito, e outras “imagens de abjeção” no Cinema Marginal, ver **Cinema Marginal (1968/1973): a representação no seu limite**. RAMOS, Fernão, Brasiliense: São Paulo, 1987.

6. João Silvério Trevisan, que ia começar *A mulher que matou James Bond*, vai filmar antes um documentário sobre a feira de artes da praça da República aos domingos de manhã.

8. Sebastião de Souza, assistente de Person, vai enriquecer o quadro de jovens cineastas de São Paulo, filmando *Doces histórias ensangüentadas*.

12. Um novo cineasta paulista: José Marreco, concluindo *Sandra, Sandra*, seu longa-metragem de estréia.”⁸¹

Jairo também tem projetos para a lista: “O título do meu episódio é fácil *Mulher dá a luz a peixe*, pois o NP saiu com coisa parecida “ *Mulher dá a luz a tartaruga*”⁸². Mesmo não tendo saído do papel, o título de Jairo foi usado por Sganzerla em diálogos de *A mulher de todos*.

Jairo Ferreira explicitava nas críticas aquilo que chamaria em seu livro **Cinema de Invenção** de ‘Sintonia Existencial’⁸³, uma confluência de propostas de vida e visões de mundo, associadas à realização cinematográfica.

Alguma coisa está acontecendo e ninguém sabe onde-como-e-porquê. (...)Dois cineastas baianos, André Luiz e Alvino Guimarães, com suas fitas (*Meteorango Kid* e *Caveirinha*) prontas para lançamento nas prateleiras da RPI, estão ligados com todos os nomes acima citados, numa demonstração de total rompimento com as barreiras do provincianismo e do folclore, que até hoje dominavam o cinema oficial. Como estas

⁸¹ *Nas Bôcas da fofoca* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 13/02/1969.

⁸² *Amor sublime amor* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 16/09/1971

⁸³ *Cinema de Invenção*. São Paulo: Editora Max Limonad/EMBRAFILME. 1986, p.39.

e outras, cada um na sua e todos na de ninguém, os estilhaços de uma cultura brasileira paternalizante. Voam pelos ares anunciando que alguma coisa está mudando. Chegou o fim dos espetáculos pirotécnicos.⁸⁴

Assumindo um tom mais sóbrio sobre o envolvimento daquela turma na Boca de Cinema, Jairo sintetiza:

O cinema da Boca do Lixo não é um movimento gregário, razão pela qual não tolera demagogias e/ou teorizações de porta de boteco. O Lixão é apenas um background onde se reúnem os jovens cineastas de São Paulo, independentes e marginais. Não começa coisa nenhuma onde terminou o cinema novo.⁸⁵

Nesse mesmo artigo, Jairo aponta a importância daquela nova geração na renovação da Boca, criando também um ponto de partida para futuras avaliações sobre aquele movimento:

[O Cinema da Boca] apóia-se, é claro, nos 112 dias dados pelo INC, mas recusa-se a fazer média com os papa-defuntos do Lixão. Se Renato Grecchi entrou de sócio em *E caíram na gandaia*, de Trevisan, é porque viu o copião e achou que o filme vai dar dinheiro. Trevisan filmou o que bem entendeu, como bem entendeu. Se é que o Lixão começou então foi com

⁸⁴ *O Lixão vai vomitar* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 25/06/1970

⁸⁵ *Erotismo e curtição*. **Op. Cit.**, São Paulo, 3/9/70.

Audácia!, Em cada coração um punhal e Gamal, o delírio do sexo. Ou seja, filmes feitos por gente nova.

É muito significativo como Jairo assume a identificação daquele grupo como a Boca propriamente dita. Sua coluna tornou-se uma plenária ‘popular’ e várias vezes esteve aberta para os membros do grupo Boca escreverem. Carlos Reichenbach, Marcio Souza (que assinava como Machado Penumbra), João Batista de Andrade e Inácio Araújo eram freqüentadores da coluna nas ausências do titular⁸⁶. Estas ausências eram momentos em que Ferreira partia para trabalhar em filmagens em outros estados.

Com o passar do tempo, alguns começam a ‘abandonar o barco’. Marcio Souza aproveitou o espaço para se manifestar sobre as dificuldades de continuar produzindo, anunciando o fim da Boca:

No melhor estilo de sub-literatura, o movimento do cinema da Boca do Lixo começou e vai acabar como o fogo fátuo. Ainda não se sabe o motivo de seu fim. É possível que seus cineastas tenham se cansado dos garçons do Soberano ou talvez o fim se deva à extinção do adicional da prefeitura...⁸⁷

Reichenbach e João Batista de Andrade também assumem a coluna neste período e quando Ferreira retorna, responde à análise de Souza sobre a situação da Boca para os ‘marginais’:

⁸⁶Entre os colaboradores da coluna encontramos o crítico Jean-Claude Bernardet, que assinou o artigo *Um pecado realmente mortal*, in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 19/11/70.

⁸⁷SOUZA, Marcio. (sob o pseudônimo: Machado Penumbra). *A Boca do Lixo vai acabar* in **São Paulo Shimbun**., São Paulo, 1/10/70.

Volto a São Paulo e encontro meus colegas à beira da loucura. João Batista de Andrade, que terminou seu novo longa, *Paulicéia fantástica*, atacou aqui com *O delírio da Boca*. Carlão falava do desespero do cinema carioca, enquanto Márcio Sousa lançou o pseudônimo de Machado Penumbra, anunciando que os cineastas da Boca deixavam o país. (...) Quem fez filme está cheio de dívidas, os filmes estão nas prateleiras e os distribuidores não sabem onde enfiar a cara. (...) O papo é o de sempre: filme marginal, sim, mas que seja de bilheteria.⁸⁸

Mas a perspectiva de sair fora era impossível para alguns. Aquela sintonia existencial na qual o cinema tinha uma posição de ordenamento da vida, era mais forte. Era necessário enfrentar as mudanças para sobreviver.

Tanto é óbvio que a Boca do Lixo chegou ao fim que Carlão Reichenbach procurou Percival Gomes de Oliveira e não o encontrou: é que o crioulo foi fazer produção em *Independência ou Morte*, pra defender a cachaça dos amigos que foram obrigados a mudar de profissão.⁸⁹

⁸⁸ *Do sertão a Woodstock* in **São Paulo Shimbun**, São Paulo, 29/10/70.

⁸⁹ *Dez fofocas incendiárias* in **São Paulo Shimbun**, São Paulo, 14/04/1972.

3.3 MUDANÇAS DE RUMO: DIÁLOGOS E VALORAÇÕES

Durante o período em que participava de filmagens, Jairo convivia com técnicos e profissionais de cinema e notamos um cruzamento especial e próprio da Boca como centro de produção: diversos técnicos, diretores, produtores de cinema, vinculados ao cinema mais comercial, começaram a aparecer lado a lado daquele grupo mais intelectualizado dos 'marginais'. E esta convivência começou a se refletir nas colunas do **Shimbun**, também como reconhecimento e valoração.

Sobre *O Cangaceiro Sanguinário*:

O Cangaceiro Sanguinário, Art-Palácio, filme de 'cangaço' que valoriza o gênero, revela Osvaldo de Oliveira como ótimo diretor-artesão. Galante e Llorente, os produtores, acertaram em cheio. O filme é comercial no bom sentido. Aborda o tema não como certos picaretas, mas com honestidade profissional. Uma equipe idônea e eficiente garante o espetáculo. Há violência e erotismo, mas de maneira válida. Direção firme. Atores corretos. Boa música. Bela fotografia eastmancolor.⁹⁰

Sobre *O Cangaceiro sem Deus*:

O filme é um salto na carreira de Osvaldo, diretor que não pretende, como nas coimbradas, vender ilusão por realidade. (...) e o filme se projeta como uma crítica violenta ao próprio gênero. Diretor anti-didático, anti-intelectual, Osvaldo quase

⁹⁰Firmes Nossos in **São Paulo Shimbun**, São Paulo, 1/5/69.

suprime o enredo e bombardeia com ação. Osvaldo e Enzo Barone vão documentando a loucura de forma admiravelmente cinematográfica. Mestre fotógrafo, (é a melhor fotografia colorida já vista no cinema nacional), diretor tarimbado, Osvaldo “Carcaça” de Oliveira ironiza a realidade histórica, avacalha até a demagogia dos que pensam que o cinema ficcional vai fazer o sertão virar mar. Nada de ‘drama’, ‘trama’, ‘realidade’ – cinema é ilusão, invenção.⁹¹

Sobre ***Guerra dos Pelados***, no qual Jairo participava como fotógrafo de cena e em pontas:

As cenas de batalhas com centenas de figurantes estão sendo filmadas com extremo realismo e grande intensidade dramática, e isso é resultado, em grande parte, de uma das melhores equipes técnicas brasileiras: fotografia e iluminação de Osvaldo de Oliveira, com assistência de Toninho Melliande, efeitos especiais do grande Miro Reis (que gasta pólvora adoidado) e seu colaborador Wilson Louzada; cenografia de Isabel Pancada e Enzo Barone como diretor de produção.⁹²

Sobre ***Sertão em Festa***:

Felizmente uma das próximas estréias do cinema nacional será *Sertão em Festa*, de Osvaldo de Oliveira, “Carcaça” que também dirigiu *Cangaceiro Sanguineario* e *Cangaceiro sem*

⁹¹ *Isadora & Carcaça Op.cit.*, São Paulo, 16/10/69.

⁹² *Pelados, polidos e famintos. Op. Cit*, São Paulo, 4/6/70.

deus. É umas das melhores produções de Galante & Palácio. Belíssima fotografia colorida. Músicas que comovem até computador. Longe de intelectualismos e caipirismos, é um autêntico filme brasileiro...⁹³

Os nomes dos técnicos eram lembrados e seus papéis nas produções ressaltados. Podemos notar, neste encontro de grupos distintos, um movimento de inserção maior na Boca. Tratava-se de um momento no qual a produção dos 'marginais' e sua possibilidade de dar continuidade ao projeto eram restritas por várias razões, como o encarecimento das produções, principalmente com a necessidade comercial do uso da película colorida, a censura e os cortes de filmes.⁹⁴ O grupo perdeu posição e começou a encarar uma realidade que pedia outras estratégias de inserção. Como manifesta romanticamente Carlos Reichenbach sobre o período:

Porque amo Rosa Maria vou ficar no Brasil, fazendo filmes de consumo rasteiro. Para não abandonar o Jairo, o Percy, a Billy e o Trevisan, vou filmar o Ronnie Von com a 150. Recuso-me retirar da seringa. Continuarei escrevendo no **Shimbun**.⁹⁵

No caso de Jairo Ferreira, notamos como ele foi se envolvendo pela 'magia' do processo de realização de um filme. Não eram mais os grandes diretores os únicos que despertavam o interesse do crítico, mas a rede de relações que, em funcionamento, faziam o filme. Percebemos em suas críticas um aumento do

⁹³ *Erotíssimo, Vexame & Estréia de "Sertão em Festa"*. **Op. Cit.** São Paulo, 9/4/70.

⁹⁴ Ver RAMOS, José Mario Ortiz, **Cinema, Estado e lutas culturais – anos 50,60,70**, p.68.

⁹⁵ *Algo de novo surgirá*. in **São Paulo Shimbun**, São Paulo, 04/02/1971.

fascínio pelo ambiente da filmagem e também uma preocupação pessoal em continuar pertencendo àquele meio.

No artigo *Filmagem & Caos*, temos uma mostra das experiências do grupo 'marginal' com os técnicos e as desventuras dos novos que insistiam em continuar fazendo cinema:

Uma filmagem é um corpo gangrenado. Um mergulho no caos, no próprio sentido. E a Ana Lúcia (sartreana?) tá se dando bem com o sol de Itú? E será que Márcio Souza num tá brigando com o Carcaça? Ele sabe que ambos estão longe de ir buscar a caixinha do diafragma, dúzias de galharufas e filtros de feltro. Táticas dos velhos homens de equipe prá gozar com a cara dos novos. Os novos envelhecem cedo na equipe. JS Trevisan (27 anos) parecia uma bruxa depois de *Orgia*. Todo ano morrem técnicos de equipe: biritas demais.⁹⁶

No mesmo artigo, Jairo narra algumas outras funções e suas dificuldades. “Numa filmagem, quem não é vivo se dana”. E suas conseqüências, “Por trabalhar muito com arcos voltaicos (30000 watts de luz na cara) Miro Reis tem seus problemas óticos.”. E finaliza com seu diferencial no cinema:

Diretor sem inventiva, quer dizer, burro, não aproveita uma chuva pra fazer cobertura. Quem entende de linguagem é quem é inteligente, tem visão de CINEMA, cultura geral, lê Oswald-Eisenstein-Benjamim-Jakobson-Eco-MacLuhan e às vezes JF no **Shimbun**.⁹⁷

⁹⁶“Filmagem & Caos” in *São Paulo Shimbun*., São Paulo, 18/02/1971.

⁹⁷ *Filmagem & Caos*. **Op. Cit.** São Paulo, 18/2/71.

Para além das críticas, em diversos momentos Jairo retoma sua participação na Boca. Cita Jean-Luc Godard no artigo *Filme cerebral e Sanguinário*, com frases como: “Enquanto crítico eu já me achava cineasta.” e “Todos nós nos considerávamos no *Cahiers du cinema*, como futuros cineastas.”⁹⁸ E manifesta seu envolvimento em produções pessoais,

No bar do Serafim entreguei meu roteiro a Leon Cakoff. Eram seis da tarde. Chuva. O Bernardo chegou molhado e foi tomando uma cerveja.(...) Agora somos dez e vamos fazer um filme e, se o projeto furar, não será o primeiro nem o último. (...) Filmar ou não filmar, essa é a questão, e só vou começar a existir quando meu primeiro 35 mm estiver nas telas ou na censura, é a mesma coisa. Estrelas fechadas em negativos perfurados.”⁹⁹

Continuando uma revisão crítica, Ferreira inseriu-se na raiz da tradição do cinema ‘marginal’ quando fez uma leitura do papel do curta *Via Sacra*, que ajudou a realizar com Orlando Parolini:

Justiça seja feita: O curta-metragem *Via Sacra*, de Orlando Parolini, passa a ganhar maior importância. Iniciando em 66, surge hoje como o primeiro filme **underground** brasileiro. Antecipou *Gamal*, jogando a ficção nas ruas, no documental.

⁹⁸ *Filme cerebral e sanguinário*. Op. Cit., São Paulo, 15/1/70.

⁹⁹ *Procura-se um produtor*. **São Paulo Shimbun**, São Paulo, 13/01/1972.

(...) Como visão das vagabundagens adolescentes ainda está insuperado.”¹⁰⁰

Jairo Ferreira, a partir de fevereiro de 1972, ainda no **Shimbun**, escreve sob três pseudônimos influenciados pela figura de Oswald de Andrade: Marshall McGang, Ligéia de Andrade e João Miramar¹⁰¹. Oswald era uma referência para aqueles que buscavam uma experimentação narrativa brasileira. São recorrentes as aproximações que o grupo de Jairo estabelece com o escritor, “Oswald entendido e vivido inspirando alguns cineastas da célebre Boca do Lixo.”¹⁰²

Este desdobramento é explicado em uma crítica como resultado da abdução de Jairo por extraterrestres, mas encontramos no seu título uma explicação da atitude antropofágica: *Distanciamento Metacrítico*¹⁰³. Em meio ao tom de brincadeira e ‘curtição’ que prevalece no texto, vemos que Ligéia estaria captando mensagens de Jairo e que “os sinais captados devem ser acrescidos no livro **Cinema da Boca do Lixo**, que o nosso metacrítico deixou pronto antes de se distanciar intergalaxialmente”.

Aqui incluo uma leitura de Inácio Araújo sobre o período, que me parece dialogar com esta posição de Jairo e consiste em uma visão de mundo – e de época – comum àqueles membros do ‘grupo marginal’:

¹⁰⁰ *Tchau, prá quem fica. Op. Cit.*, São Paulo, 28/1/71.

¹⁰¹ O nome João Miramar é diretamente extraído do livro experimental **Memórias sentimentais de João Miramar**, de Oswald de Andrade. Sobre Ligéia de Andrade, podemos traçar relações com outro autor da predileção de Jairo, Edgar Allan Poe, autor de um belíssimo conto chamado *Ligéia*, e Marshall MacGang, que além da referência ao comunicólogo MacLuhan, nos traz a idéia do filme que teria dado o ‘estralo’ na turma jovem da Boca, *BangGang*. O pseudônimo que Marcio Souza usava na coluna também está relacionado com Oswald: Machado Penumbra é um dos personagens de *Miramar*.

¹⁰² *Visconti, caipiras & Oswald*, 4 de novembro de 1971

¹⁰³ *Distanciamento Metacrítico. Op.Cit*, São Paulo, 24/2/72.

O cinema não era mais uma representação do mundo preexistente, de uma organização das coisas, muito menos da linguagem, que parecia insuportável. Daí o gosto pelo fantástico, pelos óvnis, pela ficção científica, pelos beatniks, pelo Chacrinha com sua tirada definitiva: “Eu não vim para explicar, mas para confundir”¹⁰⁴

Percebendo uma desarticulação do grupo inicial e os caminhos necessários para continuar trabalhando com cinema, aquele Jairo tem que sumir/ dividir-se. “Os discos estão no espaço ou em nossa cuca?”. Os sinais de vida da Boca não têm mais como fonte aquele grupo ‘marginal’. Sinal de uma aventura que chegava ao fim e de uma adequação aos novos tempos. A coluna ainda seria publicada durante mais alguns meses e tem seu último artigo em julho de 1972.

Mas a Boca continuava sua força e a participação no mercado geral de filmes brasileiros só crescia. As pessoas que resistiram àquele primeiro momento em que sonhos, experimentações e vocações tiveram seus primeiros testes de realidade, desenvolveram trajetórias.

3.4 DESDOBRAMENTOS e CRUZAMENTOS

Iniciava-se uma fase crucial que distinguiu quem realmente ficaria trabalhando em cinema – e aceitava os esquemas possíveis de trabalho na Boca. Reichenbach, que fez pontas em filmes como *Sertão em festa* e *No rancho fundo*, fotografou *Orgia*, de Trevisan, foi contratado para dirigir o longa *Corrida em busca do amor* (1971), com produção de Renato Grecchi, dentro dos moldes da Boca. Após trabalhar alguns anos com publicidade na Jota Filmes, retorna ao cinema em

¹⁰⁴ “No meio da tempestade” in *Cinema marginal e suas fronteiras*, op cit, p. 28.

1974, com *Lilian M* e passa a trabalhar seguidamente na Boca do Lixo em produções de Jean Garrett, Fauzi Mansur, Ody Fraga, Claudio Cunha e diversos outros.¹⁰⁵ Paralelamente, seguiu uma carreira como diretor de vários longas-metragens a partir de 1977.

Sebastião de Souza, que realizou dois trabalhos considerados 'marginais', trabalhou como cenógrafo, diretor de arte, assistente de direção em vários filmes, como *O caso dos irmãos Naves* (L.S. Person, 1967). Dirigiu em 1975 o longa *Quarto de empregada*. Seguiu também carreira em teatro e produção de shows, meio no qual manteve contato com Glauco Mirko Laurelli.

Inácio Araújo largou o jornalismo e resolveu trabalhar na Boca como assistente de montagem de Sylvio Renoldi, em *As deusas* (W.H.Khoury, 1972). Em poucos anos, assumiu a montagem de filmes, como *Noite do desejo* (Fauzi Mansur, 1973), *Os garotos virgens de Ipanema* (Osvaldo de Oliveira, 1972) *Lilian M* (Carlos eichenbach, 1974), *Aleluia Gretchem* (Sylvio Back, 1976). Escreveu roteiros para *Tchau amor*, *O fotógrafo*, *Amor palavra prostituta* e *Filme demência*. Voltou ao jornalismo escrevendo sobre cinema, mas manteve elos com a produção, chegando a dirigir o episódio *Uma aula de sanfona* para o longa *As safadas* (1982).

Alguns profissionais deram continuidade aos trabalhos, mas fora do esquema Boca, como Tereza Trautman, João Batista de Andrade, Maurice Capovilla e Rogério Sganzerla. João Callegaro, após *O pornôgrafo*, dedicou-se exclusivamente à publicidade. Carlos Ebert, com a interdição de seu filme 'marginal' *Republica da Traição*, passou a fazer esporadicamente direção de fotografia em longas. Outros se desvincularam do cinema após o período 'marginal', como Marcio Souza, João Silvério Trevisan e Orlando Parolini¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Para relação de filmes que Reichenbach trabalhou como fotógrafo na Boca do Lixo, ver *Enciclopédia do cinema brasileiro*, p.450-452.

¹⁰⁶ Parolini, após queimar os negativos de seu *Via sacra*, segue carreira de poeta e jornalista. Fazendo esporadicamente participações 'afetivas' em filmes de Reichenbach, como *Filme demência*, *O império do desejo* e *Amor, palavra prostituta*.

Jairo trabalhou em diversas produções da SERVICINE e depois na P.C. Galante, como fotógrafo de cena, figurante e na seleção musical. Depois de sua participação como roteirista em *O pornógrafo*, foi assistente de direção e co-roteirista em *Corrida em busca do amor*. Realizou em 1973 o documentário *O guru e os guris* e contou com apoio de seus amigos já ‘estabelecidos’ na Boca, Reichenbach e Araújo.

Aqui chegamos a um ponto chave nesta análise: a continuidade de trabalhos de Jairo em produções de Galante é reveladora do reconhecimento do apoio dado pelo crítico às produções iniciais da SERVICINE (nas quais ele também participava). Como vimos acima, o crítico abriu grande espaço para filmes da empresa de Galante e Palácios, a eles referindo-se de modo elogioso, utilizando seu espaço para fazer uma clara propaganda daquelas produções. A referência elogiosa aos técnicos se estendia àqueles que formavam o ‘núcleo duro’ das produções da SERVICINE: Osvaldo de Oliveira, Enzo Barone, Miro Reis, Toninho Meliande, Isabel Pancada e Wilson Louzada.

Analisando mais atentamente as trajetórias de seus colaboradores na coluna, todos mantiveram contatos com a SERVICINE. Reichenbach, mesmo com a negativa de Galante em produzir seu filme de estréia *As libertinas*, participava gratuitamente como figurante em filmes da empresa. Era uma forma de criar elos, aprofundados em seu ‘retorno’ ao cinema em 1977, com o incentivo de Galante, que realizou 5 filmes para o produtor. Inácio Araújo começou como assistente de montagem de Renoldi em um filme de Khouri, Galante & Palácios, continuando depois como montador em vários filmes da empresa, tendo única experiência na direção com o produtor.¹⁰⁷ João Batista teve seu *Gamal* comprado e lançado pela SERVICINE. O mesmo ocorreu com *Em cada coração um punhal* de Sebastião de Souza.¹⁰⁸ Mesmo um Márcio Souza, quando ainda tentava fazer cinema, trabalhou

¹⁰⁷ Nesta fase, Araújo trabalha ainda com o diretor Fauzi Mansur, que curiosamente também tinha participação recorrente e elogiosa na coluna de Jairo. Como *A ilha dos paqueras e Cio, uma estória de amor*. Atualmente, tenta retornar à direção com a adaptação de seu premiado romance, *Casa de meninas*. ; um retorno do produtor A.P.Galante.

¹⁰⁸ Sebastião, anos mais tarde, após um afastamento do cinema, trabalhou para Galante em *Anjos*

em produções da SERVICINE e teve seu *A Selva* inicialmente produzido pela empresa - que também produziu *O pornógrafo*, de João Callegaro.

Encontramos então laços de trabalho que se desenvolveram e, para tanto, a aglutinação em torno da coluna do **Shimbun** foi muito significativa.¹⁰⁹

O mesmo experimentalismo de Ferreira como crítico, mantendo sempre um diálogo com uma reflexão sobre o cinema, podemos perceber em alguns de seus trabalhos como realizador. Seu primeiro curta foi *O guru e os guris*, sobre o crítico de cinema e diretor do Cine Clube de Santos, Maurice Legeard.¹¹⁰ Elucidativa deste diálogo crítico-realizador é uma entrevista de Jairo para a revista **Cinema em Close Up** a respeito de um filme em Super-8, *Umas e outras*, que estaria terminando. É explicitada uma relação com o período final da experiência do **São Paulo Shimbun** – e utilizada também na única edição da revista **Metacinema** - , quando Jairo passa a escrever com pseudônimos. Faria parte de uma fabulação para tratar de assuntos reais. No caso do filme, o método explica a passagem, em seu filme, do documentário para a ficção.

eu tinha feito uma revista chamada **Metacinema**, em 74, onde eu uso três pseudônimos: Ligéia de Andrade, Marshall MacGang e João Miraluar. Então eu peguei esses três personagens e transformei pelo menos um deles em personagem do filme. O João Miraluar encarnou em Júlio Calasso Jr. Esse personagem vem completar a estrutura de ficção dentro do documentário.¹¹¹

do Arrabalde e Cinderela Baiana.

¹⁰⁹Uma primeira análise de elos que Galante cultivou tanto em sua fase SERVICINE como depois, pode ser vista no texto *Trajetórias que se cruzam: Galante, Maristela e a Boca*, que segue em anexo.

¹¹⁰Filme com a fotografia de Reichenbach e montagem de Inácio Araújo.

¹¹¹*Entrevista com Jairo Ferreira* in **Cinema em close up**, MEK, São Paulo, n. 16, p.44.

Acompanhando a trajetória crítica de Jairo Ferreira no **Shimbun**, percebemos como se articulava a formação de um capital cultural para alguns tipos de cinema, seja o filme mais experimental e os jovens cineastas, ou o filme comercial produzido na Boca, lembrado por seus técnicos e produtores; uma forma de constituir um espaço legitimado para aqueles filmes dentro do panorama cinematográfico brasileiro. Mapear esta trajetória revela como tal articulação se processa por auto-correções, contradições e ambigüidades críticas. Fatos inevitáveis, tratando-se de algo forjado em um momento de grande ebulição criativa e produtiva do nosso cinema.

Com a leitura destes textos, percebemos a cumplicidade entre crítica e criação cinematográfica, força criativa que aponta também todas as inseguranças do período retratado. Posteriormente, Jairo conseguirá re-trabalhar toda essa experiência em seu livro **Cinema de Invenção**, que aparece à luz destes textos do **Shimbun**, como resultado de um grande esforço de síntese e ordenação de uma vivência cinematográfica com outras experiências que se cruzam, segundo Jairo, por meio de sintonias 'Intergalaxiais' e 'Visionárias', todas sob a marca da sintonia 'Experimental'.¹¹²

¹¹²Alguns anos após a experiência no Shimbun, em 1973, Jairo escreveu artigos para a revista **Fiesta Cinema**, e para a **Filme Cultura**, publicação oficial da EMBRAFILME. Participou em 1974, junto com Carlos Reichenbach, Inácio Araújo e Eder Mazini, da revista **Cinegrafia**, que teve somente um número lançado, em junho de 1974. Trabalhou a partir de 1976 como crítico de cinema no jornal **Folha de São Paulo**. Saiu do jornal em 1980, sendo substituído por Inácio Araújo.

4. CINEMA EM CLOSE UP

Editada no coração da Boca de Cinema - na Rua do Triunfo, 173 -, a revista **Cinema em Close Up** tinha entre seus colaboradores uma verdadeira equipe cinematográfica. Encabeçando tudo, estava a figura de Minami Keizi. Envolvido desde a juventude com a criação de estórias em quadrinhos, trabalhou com tiras para jornais e em 1963 criou sua própria revista em quadrinhos. Sua editora, a Edrel, foi das que mais experimentaram no setor de quadrinhos nos anos sessenta. Através dela foi o introdutor do – gênero de origem nipônica – *mangá* no Brasil. Buscando diversificar e ampliar os rendimentos, Minami passou a editar publicações com os mais variados assuntos: métodos de violão em sete dias, horóscopo, ensino de xadrez, curso de quadrinhos, artes marciais por correspondência, além de textos eróticos como *Possua-me e depois...* e *Nua e sua*.

Escrever sobre cinema estava entre os objetivos do editor, mas foi em decorrência de uma ‘substituição de importação’, que Minami começou arriscar na área. Em 1974, ficou proibida a importação da revista italiana **Fiesta** que trazia, além de fotos de beldades, textos sobre cinema. Tratava em geral de textos de divulgação de comédias eróticas daquele país. Descapitalizado, o responsável pela sua entrada no Brasil, o também editor de quadrinhos, Jacomo A. La Selva, convidou Minami para sociedade em uma revista e assim nascia a **Salão de Barbeiro Cinema**.¹¹³

Minami conhecia alguns jornalistas e pessoas do meio cinematográfico e resolveu convidá-los para colaborar na revista. Encontramos nomes como Luciano Ramos, José Mojica Marins, Luis Castilini, em meio a pessoas de outras áreas, como seu sócio, Nelson Cunha, o cartunista Jaime Cortez e desconhecidos que talvez usassem pseudônimos – como M. Casey e N. Campbell. Mesclar cinema

¹¹³Minami já era dono de uma revista de piadas chamada **Salão de Barbeiro**; bastou adicionar ao título o vocábulo ‘CINEMA’.

como assunto a fotos de atrizes com pouca roupa em fotos sensuais exclusivas para a revista ou em material de divulgação de filmes era uma combinação que tinha tudo para funcionar. Como mostramos, neste período as comédias eróticas, alcunhadas de ‘pornochanchadas’, dominavam os títulos nacionais lançados e tinham uma grande resposta de público e portanto de renda.

Como estrutura, a revista apresentava diversos textos sobre filmes em lançamento, que serviam de veículo para a exibição de fotos de cenas e atrizes que apareciam em *posters* internos e em ‘entrevistas’. Em meio a alguns raros textos sobre filmes ou atores estrangeiros, nota-se claramente a opção da revista: o cinema nacional. Apesar de seu grande sucesso nas bancas, a **Salão de Barbeiro Cinema** encerrou-se no segundo número porque Minami resolveu editar sozinho uma publicação.

Foi então que surgiu a **Cinema em Close UP**, mantendo a mesma estrutura de fotos e textos da **Salão...** . Publicação mensal, manteve a prática de não identificar os autores dos textos – com exceção de artigos escritos por alguém de fora, como Lauro César Muniz e os de Luciano Ramos, um crítico já conhecido.

No caso da **Close UP**, nos primeiros números ninguém foi indicado como colaborador, aparecendo somente o nome de Minami Keizi como diretor e editor responsável. Sabemos, entretanto, através de entrevistas, que quase a totalidade dos primeiros números fora escrita por Luis Castilini e José Adalto Cardoso. No quarto número, aparecem indicados na ficha da revista os nomes de Cardoso, Castellini, Rajá de Aragão e Custódio Gomes, além do fotógrafo Mike. Todos radicados na Boca de Cinema. Eles formavam o núcleo central dos colaboradores, que apresentou algumas variações, como a inclusão de Solange Pereira a partir do número 5 e de Luiz Gonzaga dos Santos, nos seis números finais da revista.¹¹⁴

O cineasta Jean Garrett, que faz a diagramação do primeiro número, consta de alguns números (nº 5, 6, 7 e 10) como fotógrafo; o mesmo ocorrendo com

¹¹⁴ Pereira entrou na revista como estagiária e se firmou como redatora; Luiz Gonzaga atuava na Boca como um importante assistente de direção.

Edward Freund (nº 5, 6, 10, 11 e 16). Entre os eventuais redatores, encontramos os cineastas Waldyr Kopezky (nº. 7, 10, 11 e 14), Ozualdo Candeias (nº. 15 e 16) e Antunes Filho (nº. 5 e 7).

Com o sucesso da empreitada, a editora mudou de endereço. A MEK editora, que funcionava no bairro de Caxingui, em São Paulo, a partir do quinto número da **Cinema em Close UP**, passou a funcionar na Rua do Triunfo.

4.1 A OPÇÃO PELO CINEMA NACIONAL

O posicionamento a favor do cinema nacional é manifestado em diversos espaços das revistas, que se colocam como em campanha pelo cinema brasileiro. É o que transparece pela reiteração constante da posição que se manifesta nos editoriais, entrevistas com as atrizes e artigos em geral. Os primeiros editoriais de **Salão de Barbeiro** e da **Cinema em Close UP**, têm a função de apresentar propostas e identificar o público alvo:

Editorial salão de barbeiro nº1

É onde pretende chegar a nossa revista: ao amanhã. Para hoje apenas, há os jornais que noticiam tudo o que amanhã já teremos esquecido...S.B Cinema é um lançamento da Minami-Cunha Editora, destinado, objetivamente, ao realizador cinematográfico, e, não tão objetivamente (a

maneira mais eficaz de se comunicar) ao público em geral. Os Editores.¹¹⁵

Papo final

Produtores, diretores de cinema, aqui está um veículo para divulgar as suas fitas. Procurem-nos, um 'fio' também basta. Afinal, muitos leitores desta revista poderão se tornar mais um a apoiar o cinema brasileiro.

Esta revista, além de divulgar o cinema nacional, pretende publicar ensaios de fotografia, super 8 para amadores e uma porção de coisas que abrangem as artes visuais em geral. É só um começo.¹¹⁶

A proposta apresentada desde o começo é conquistar um espaço de confiança no meio cinematográfico. Uma estratégia para buscar não só a criação de uma imagem das revistas como um canal para diretores e produtores, criando com eles uma cumplicidade de intenções. Podemos perceber isto na manifestação do cinema como um negócio em ascensão; como no texto da seção EM FOCO, "Cinema nacional, um bom investimento"

Nesse texto, escrito pelo jornalista Luciano Ramos, é apresentado o quadro de expansão da participação nacional no mercado cinematográfico. As perspectivas do setor, referentes ao retorno de investimentos, são apresentadas

¹¹⁵"Editoria" in **SB Cinema**, nº 1, p3. 1974.

¹¹⁶*Papo final* in **Cinema em Close up**. nº 1, p50. 1975

como promissoras. A partir da constatação de que, segundo o INC, em 1974, 18 salas paulistanas exibiram por mais de 120 dias filmes nacionais – quando o obrigatório eram 84 – e que quatro deles já haviam superado o rendimento médio de produções nacionais, é previsto um aumento do interesse em produzir filmes.

Não se avistava no horizonte crise ou retração, mas pelo contrário, “nota-se no momento, uma situação de crescente progresso comercial, com tendência a se formarem grandes firmas que exibem e produzem seus próprios filmes.”¹¹⁷. O artigo aponta a tendência que marcaria aquela fase do cinema da Boca, a participação - e conseqüente dependência - cada vez maior do exibidor, nos mecanismos de produção, “Alguns exibidores começaram a ver o cinema brasileiro como forma de investimento e não apenas como uma questão de obrigatoriedade”. Ao apontar também o envolvimento de distribuidores, explica que alguns produtores mais sintonizados com os problemas de distribuição trabalhavam diretamente para determinados espaços de exibição.¹¹⁸ Este processo garantia um poder de decisão sobre a produção centralizado nas empresas exibidoras, que poderiam seguir uma tendência de englobar todo o tripé da indústria cinematográfica: produção, distribuição e exibição.

A cumplicidade buscada nas publicações por vezes assume um tom de porta-voz que poderia soar caricato. Um exemplo disto é a mensagem para os donos da produtora ARM, que co-produzira *Vítimas do prazer. Bem vindos ao cinema nacional*¹¹⁹.

Transparece uma forte necessidade de tomar partido, que traz a idéia de colaboração com a construção do cinema nacional. E esta atitude é apresentada como uma necessidade: “Aqui os nossos agradecimentos. E sentimo-nos

¹¹⁷ *Cinema nacional, bom investimento*, in **CCUP** nº1, p30-33.

¹¹⁸ É citado o caso da Brasecran, de Elias Curi, que trabalhava diretamente para o cine Olido, que exibia todos os filmes da produtora, garantidos por uma ‘reserva’ mínima de 6 semanas de tela. Criou-se um mecanismo para atingir o freqüentador habitual daquela sala, que garantia uma participação de 104 dias de filmes nacionais em 1974.

¹¹⁹ *Vítimas do prazer* in **CCUP** nº10 p.52, 1976.

honrados em saber que estamos dando a nossa contribuição à indústria cinematográfica brasileira”.¹²⁰

A publicação dos **Anuários Cinema em Close UP**, em 1976 e 1977, são a concretização dessa idéia de contribuição. Anunciando na capa, “**Tudo sobre o cinema nacional, suas mágoas, alegrias, diretores, atores, etc**”, o anuário de 1976 contém vinte e duas páginas que narram a história do cinema brasileiro¹²¹. Traz um mapeamento dos filmes nacionais produzidos entre 1970 e 1974, com sinopses e fichas técnicas. Em seguida, apresenta pequenas biografias/currículos de trinta e cinco atores, sessenta e três atrizes e duzentos e sessenta e três diretores brasileiros.¹²² Na edição de 1977 ocorre uma complementação das biografias e a inclusão de outras. Atendendo a reivindicações do meio, há uma seção para biografias de técnicos (assistentes de câmera, assistentes de direção, cenógrafos, diretores de fotografias, diretores de produção, eletricitas, maquinistas, fotógrafos de cena, maquiadores, montadores, músicos para cinema e dubladores). As fichas de produções alcançam as realizadas em 1977. Nas duas, seguindo o modelo dos números normais, há várias fotos de atrizes, mas também de atores e diretores. Entre os textos mais amplos sobre atores/atrizes/diretores, destacamos a presença de tabelas comparativas sobre as arrecadações e o público dos principais filmes nacionais e estrangeiros e dois pequenos artigos sobre a história das premiações internacionais de filmes nacionais e sobre a história do Brasil no cinema¹²³.

O foco da atenção e a orientação a ser tomada não poderiam ser mais claros. Havia que cuidar deste cinema e isto incluiria valorizar e divulgar sua história e seus personagens. Em uma época de palavras de ordem cunhadas pela ditadura militar, que misturavam um nacionalismo tosco à ideologia

¹²⁰ *Papo final* in **CCUP** nº4 p.50, 1976.

¹²¹ O texto é extraído de outro, escrito por Carlos Roberto de Souza e Francisco Almeida Salles. e que fora publicado no *Suplemento Literário* do jornal **O Estado de São Paulo**.

¹²² Estas biografias serviram como base de pesquisa e consulta para outros trabalhos de sistematização de figuras-chave do nosso cinema, a destacar o fundamental **Dicionário de Cineastas Brasileiros**, de Luiz Felipe Miranda.

¹²³ **Anuário CCUP** 1976, p. 122 - 123.

desenvolvimentista, a **Cinema em Close UP** apresentava o seu chamamento em uma posição de destaque na capa do **Anuário 1976: “Prestigie o cinema brasileiro!”**¹²⁴

4.2 O CINEMA BRASILEIRO É A BOCA

A atitude de defesa do cinema brasileiro encontrou a ressonância que almejavam os membros da revista. Os leitores garantiam a venda de 70 a 80% de uma tiragem de cerca de trinta mil exemplares. E os diretores e produtores sentiam na revista a confiança necessária. Mas quem eram realmente os membros do meio cinematográfico com quem a publicação dialogava? No painel de cartas do número dois da revista **Cinema em Close Up**, representantes falam sobre a revista e se revelam:

Cartas na mesa

“Um incentivo para nós, **produtores de cinema**, a continuar e aperfeiçoar cada vez mais” Toni Vieira – produtor, diretor e ator de cinema.

¹²⁴ A capa consta de anexo. É interessante notar que em entrevista ao autor, Minami Keizi se apresenta como um nacionalista. “Eu sempre fui nacionalista. Quando fazia quadrinho, defendia o quadrinho nacional. E quando escrevia sobre cinema, defendia o cinema nacional!”. Descontada alguma possível dose de exagero na causalidade da comparação, de fato o editor participou de campanhas nos anos sessenta pelo incentivo e defesa de espaço para as estórias em quadrinhos nacionais.

“Saiu agora, realmente, uma revista de **cinema**” Jean Garrett
– Diretor de cinema.

“ A revista está bem elaborada: para o público e para os que estão ligados diretamente ao cinema” Arlete Moreira – Atriz ¹²⁵

Era a Boca de Cinema que se identificava e, aproveitando o espaço, pedia passagem. A ‘filiação’ àquela produção apresentava algumas características complementares: o grupo de redatores fora constituído por elementos da Boca, e a **Close UP** manifestava isto com orgulho:

...contratamos mais pessoas para fazer a revista. Apresentamos o pessoal da equipe: **José Adalto Cardoso** é um moço que leva muito a sério o cinema, nas horas vagas é roteirista de cinema; **Jean Garret**, o monstro que surge na direção, tendo já dirigido dois filmes de grande sucesso; **Edward Freund**, quem não conhece? É o próprio Gringo, diretor, ator, fotógrafo, um homem de sete instrumentos; **Waldyr Kopezky**, diretor de cinema, professor, poeta, teatrólogo e vencedor de vários prêmios; **Castillini**, roteirista, diretor, cenógrafo e outras coisas mais; **Rajá de Aragão**, desenhista de estórias em quadrinhos, roteirista e agora diretor; **Paulo Neves**, secretário geral do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica; **Solange Pereira**, a ‘foca’ do jornalismo, garota que promete muito; **Custódio Gomes**,

¹²⁵ *Cartas na mesa* in **CCUP** nº 2, p.2, 1975.

fotógrafo de cena, produtor e diretor de cinema. Estas pessoas fazem a sua **Cinema em Close up**¹²⁶.

Havia também uma ‘afinidade eletiva’ bem rentável entre cinema e erotismo, que pode ser notada pela predominância nas publicações de fotos de atrizes em poses sensuais retiradas dos filmes. Desta forma, constituíam um produto que também se valia de estratégias presentes nos lançamentos dos filmes nos cinemas, com *stands* de fotos e cartazes chamativos.¹²⁷

Mas o tom almejado pelas revistas, de intimidade com o setor, baseava-se em um pressuposto de confiança. E este era um sentimento escasso em uma Boca de Cinema constantemente bombardeada pelos grandes órgãos de imprensa. Sobre as primeiras reações dos profissionais da Boca, Minami, afirma que

Quando saiu o primeiro número (da Cinema em Close UP), eles fizeram uma reunião e alguns divergiam. Mas a maioria me defendeu e foi assim que eu conheci o Claudio Cunha, que foi um dos que me defenderam. Ele e o Egydio Eccio. Na verdade eles perceberam que tinham um veículo para divulgar também.¹²⁸

A opção das revistas pela Boca encontrou o eco necessário e é possível identificar em que medida isto marcava o estilo, o tratamento e os posicionamentos dos textos. O **estilo** dos textos e o **tratamento** dado aos cineastas, atores, técnicos é marcado por uma personalidade, na qual percebe-se

¹²⁶ *Papo final*. In **CCUP** nº6, p. 94, 1976.

¹²⁷ Sobre a opção pelo apelo erótico, Minami constrói hoje uma leitura de viés nacionalista, “Na época o pessoal falava muito mal da pornochanchada e eu fazia questão de mostrar que não era assim não.”

¹²⁸ Entrevista com o autor.

a intenção de reforçar a proximidade que a revista mantinha com o meio cinematográfico. Por exemplo, quando respondem à indagação feita por uma carta: de “onde tiram as informações que são publicadas na **Cinema em Close UP?**”:

As notícias publicadas em **Cinema em Close UP** são colhidas na própria fonte, já que falamos de cinema brasileiro e vivemos dentro dele. Nosso corpo de repórteres corre vinte e quatro horas no meio cinematográfico de São Paulo...¹²⁹

São muito importantes e reveladores como documentos os perfis apresentados nas revistas. Neles, notamos que um grupo se destacava: os diretores Jean Garrett, Cláudio Cunha, Fauzi Mansur e Tony Vieira. Eles eram diretores jovens, os dois primeiros com uma carreira entre o segundo e terceiro filme, enquanto Mansur e Vieira estavam entre o quinto e sexto. Havia algo em comum entre eles: todos foram sucessos de bilheteria. O perfil de cada um era apresentado como um exemplo a seguir e suas trajetórias tidas como referência de comportamento na Boca.

Em uma entrevista durante as filmagens de *O dia em que o santo pecou* – segunda fita de Cláudio Cunha – o diretor narra como começou por acaso no cinema, fazendo uma ponta como ator em 1969, no filme *As mulheres amam por conveniência*, de Roberto Mauro. Alguns anos depois, como ninguém o chamava para cinema, resolveu produzir um filme de Mauro, *O poderoso machão*. Montou a Kinema Filmes e assumiu a direção em *O clube das infieis*. Com o sucesso e a qualidade alcançada, Benedito Ruy Barbosa propôs um roteiro e os produtores da recém criada Cinacine – dois filhos do ex-governador Laudo Natel – bancam a produção de *O dia em que o santo pecou*, fornecendo ao diretor amplos recursos

¹²⁹ “Cartas na mesa” in CCUP nº14, p. 2, 1977.

de trabalho. É destacada a importância dos encontros e da criação da confiabilidade no trabalho dos profissionais, condições que seriam fundamentais para o desenvolvimento de trajetórias no setor. A idéia de continuidade encerra a matéria, após Cunha afirmar que voltaria a produzir pela sua Kinema, “ele vai continuar sim. Cada vez melhor. É o que desejamos...”¹³⁰

Sucesso de público e crítica em 1975, *Sedução* credenciava apontar o lançamento de *Ensaio Geral: A noite das fêmeas* – o filme seguinte de Mansur – como a grande promessa para 1976. O diretor é revelado como alguém com grande trato com atores, que busca sempre nomes conhecidos para ter uma qualidade artística boa, “esses atores me permitem associar a técnica à arte, numa unidade muito positiva”¹³¹.

Tony Vieira – o Fenômeno – aparece com matérias que sempre salientam que exerceu várias atividades antes do cinema; é alguém que entende o público: “Suas fitas atuais são o que chamamos de cinema comercial, isto é, nada de ‘prêmio Nobel’ em cinema. E é isto o que o público quer: fitas de ação e erotismo.”¹³²

Sobre o diretor Jean Garrett, então um jovem de 29 anos, é publicado um texto na primeira **CCUP** mostrando o grande sucesso atingido pelo seu primeiro filme, *A Ilha do desejo*, que superara o rendimento de várias produções estrangeiras. Há um tom de agradecimento a Garrett pelo feito e um pedido/alerta,

Que outros Jeans Garretts cresçam e apareçam como fez esse, para o bem, e para o reerguimento do cinema pátrio. (...) A propósito disso, gostaria de lembrar aos produtores que vissem com melhor atenção os novos jovens que vez por outra aparecem no meio, querendo mostrar trabalho. Que

¹³⁰ Claudio Cunha in **CCUP** nº 6, p.77, 1976.

¹³¹ Perfil de um diretor: Fauzi Mansur. **CCUP** nº 6, p. 34, 1976.

¹³² O fenômeno Tony Vieira in **SBCinema**, n.2, p. 29, 1974.

antes de uma recusa usassem seu olho clínico de empresário. (...) Às vezes o produtor menos avisado pode estar falando com um embrião de gênio e não estar sabendo. Abram alas senhores produtores e deixem a nova e consciente geração do cinema brasileiro passar!¹³³

O modo como é tratado o caso de Jean Garret, mostra que o trecho acima pode ter sido escrito por um dos colaboradores que buscavam uma inserção maior no meio cinematográfico. É possível entender aqui, que alguns redatores da revista aproveitavam o canal para manifestar sua situação: precisavam de oportunidade para demonstrar seu potencial. No horizonte de projetos de quase todos estava a perspectiva da direção, tornar-se um nome de referência para a função – e quem sabe, se desse certo, produzir os próprios filmes...

O incentivo aos diretores iniciantes da Boca era outra tônica nas revistas. Encontramos sobre Francisco Cavalcanti, que lançava *Mulheres do sexo violento*, que “O estoicismo e a garra de um rapaz dedicado a cinema, é, afinal, premiado. Francisco Cavalcanti, moço de 32 anos, terá seu filme lançado comercialmente em todo o Brasil”¹³⁴, mostrando as dificuldades para terminar o filme, e revelando que o diretor já preparava outra produção.

Em uma nota na seção ‘Cineflash’, avalia-se a importância do aparecimento de vários filmes que obtiveram sucesso de público, que foram realizados por diretores que estreavam, “mas com longa e sólida bagagem”, ou em segundo filme: Roberto Palmari, Eduardo Escorel, Hector Babenco, Jean Garrett, Claudio Cunha, Rajá de Aragão, Antonio Calmon. Anunciando a ‘prata da casa’, avisa sobre a direção do drama *O destino de Alice* por Luis Gonzaga, pela Sudameris Filmes: “Ao nosso Luis Gonzaga, a responsabilidade de não decepcionar.”¹³⁵

¹³³ *Cinema de aventuras, uma aventura no Brasil* in **CCUP** nº 1, p.7, 1975.

¹³⁴ “As mulheres do sexo violento” in **CCUP** nº3, p. 10, 1975.

¹³⁵ “Um novo diretor” in **CCUP** nº 7, p. 39, 1976.

O início de produções ou lançamentos dos filmes da Boca eram relatados também através de notas:

Olhai os lírios.

Fauzi Mansur está lançando *O Mulherengo*. Terminou *A bela corrompida* e prepara a produção de *Olhai os lírios do campo*.

Mazzaropi terminou o seu filme deste ano, *Jecão, um fofoqueiro no céu*. Em julho pretende realizar mais um filme. Ele que era recorde de bilheteria antes de *Dona Flor e Xica da Silva*, pretende retornar a seu trono.

A Marte Filmes inicia as filmagens de *Massagista da madame*. A produtora entrou firme neste negócio de massagens.

A Lança Filmes prepara a produção do comentado caso “Mota Coqueiro”.

Francisco Cavalcanti termina as filmagens de *Assim começa a violência...*¹³⁶

Como outra face dessa valorização do empenho de iniciantes na direção, em um meio marcado por hierarquias e trajetórias, também os técnicos da Boca conquistaram espaço e atenção.

¹³⁶ *Plano geral* in **CCUP** nº 15, p. 48, 1977.

Os técnico de cinema daqui de São Paulo estão ‘grilados’ porque a revista **Cinema em Close up**, não publica as suas façanhas: “Se vocês são uma revista especializada em cinema, por que não falam de nossa turma que também é de cinema (Zé Carioca, chefe de eletricitistas).¹³⁷

Ao final da nota, a revista afirma que reconhece o valor ‘inestimável’ destes profissionais para a nossa cinematografia e que em breve haverá mais espaço para eles.

A inserção de novatos na atuação aparece como reveladora da noção de profissionalismo da Boca. A propósito das filmagens de *Traídas pelo desejo*, de Tony Vieira, há o depoimento sobre uma atriz estreante, “a quem estamos tendo o prazer de ver iniciar carreira”. Em certo momento, ela interrompe a entrevista para a revista porque é chamada no set, aspecto que é comentado: “ela já é uma profissional. Sabia que o mais importante era a filmagem. E que tinha que atender prontamente.”¹³⁸

Em um universo cinematográfico coordenado por produtores, também as atrizes e atores buscam uma inserção maior. Quando Aldine Muller decide participar da produção de *Lua de mel e quarto minguante*, uma nota reforça sua atitude: “Que este empreendimento lhe dê lucros, para que assim ela possa, mais e mais, produzir.”¹³⁹

Pode-se notar no exemplo acima o quanto questões da economia do cinema transpareciam nos textos quando faziam relações entre o ofício e o cinema da Boca. E surgem declarações e discussões em torno da figura do produtor.

¹³⁷ *Os técnicos de cinema reivindicam* in **CCUP** nº 6, p. 9, 1976.

¹³⁸ *Traídas pelo desejo* in **CCUP** nº 6, p. 66, 1976.

¹³⁹ *Aldine Muller, a moça da capa* in **CCUP** nº 10, p. 16, 1976. Na mesma página, há outra nota sobre um filme que o ator Gilberto Sávio iria dirigir.

O ator Francisco Di Franco, por exemplo, manifesta em uma entrevista a relação estreita entre carreira, continuidade de produtor e ganhos dos produtores, quando lhe perguntam se o ator traz dinheiro para o cinema brasileiro: “Os produtores é que deveriam responder a esta pergunta. A minha imagem já está sendo vendida”. E, quando indagado sobre o futuro, revela um caminho que associa seu sucesso pessoal às iniciativas de produtor: “Daqui para frente acho que vou ser produtor. No último filme que fiz, *Noiva da noite*,¹⁴⁰ fui co-produtor. Vou esperar o resultado e investir mais em Cinema. Sabe, embora o pessoal aí diga que não, cinema dá dinheiro”. E a entrevista termina com um tom pessoal: “seu sucesso também está em sua simpatia e humildade. Nunca esqueceu que é gente acima de tudo.”¹⁴¹

Mesmo aqueles atores que não pleiteavam um espaço como produtores, entendiam os esforços para manter a continuidade da produção. O ator Walter Portella expõe que os produtores estão sofrendo uma injustiça no quadro de distribuição dos lucros do filme, recebendo apenas 25%: “o mesmo produtor que colocou o capital inicial, que correu riscos, que criou mercado de trabalho, que sustentou famílias de técnicos, que sustenta laboratórios”¹⁴².

Eram discussões travadas na Boca de Cinema e que passavam longe do conhecimento de um público que só tinha contato com os produtos do local. Nas revistas, estas declarações em torno da figura do produtor traziam um elemento novo, mas fundamental para a Boca.

A própria revista **Cinema em close up** manifesta suas tentativas de uma inserção mais direta na Boca. É revelador disto o fato de propor-se como intermediária entre os leitores e os produtores. Logo no primeiro número, na seção ARGUMENTO, a revista avisa que o espaço está reservado à publicação de argumentos para longas, “com o objetivo de informar aos senhores produtores o que existe de inédito na praça... Tal seção poderia perfeitamente se chamar

¹⁴⁰ O filme também tem material promocional no nº2 da **SB CINEMA**.

¹⁴¹ *Francisco di Franco* in **SBCinema** nº 2, p. 47, 1974.

¹⁴² *Walter Portella* in **CCUP** nº 7, p. 13, 1976.

“**Abaixo o intermediário**”.¹⁴³ Em outro momento ainda, a revista publica avisos de que realizaria uma superprodução.¹⁴⁴

Através da leitura das cartas publicadas, é possível dizer que toda essa aproximação com o ‘pessoal da Boca’, produzia no leitor a expectativa de participar daquele universo cinematográfico em expansão. Atores amadores ou pessoas com roteiros engavetados em casa, viam na revista um caminho.

A **Cinema em close up**, por sua vez, apresenta as dificuldades da empreitada, mas sem desestimular completamente o leitores que escreviam de vários pontos do Brasil. Como este, do Rio Grande do Sul:

P: “Tenho 20 anos de idade, auxiliar contábil, (...), busco saber que procedimento tomar alguém em minhas condições para tentar algo em cinema”,

R: “Admiramos sua força de vontade Darci (...), se um dia ‘pintar’ aqui em São Paulo, venha conhecer de perto a transa. Quem sabe?...”.

Outro leitor, de Goiânia, procura saber como vender seus roteiros, “tenho três roteiros escritos, prontos para serem filmados, mas não sei por onde começar. Poderei vendê-los?” E tem como resposta: “Olhe, o negócio é fazer contato com o pessoal de cinema de São Paulo ou Rio de Janeiro. É difícil paca, mas não impossível. Um dia que pegar umas férias dê uma escapadinha até aqui e faça contato com o pessoal do meio.”¹⁴⁵

A filiação da revista junto à Boca de Cinema é algo que se apresenta por vezes de forma ambígua, dada a preocupação de evitar certas críticas.

¹⁴³ *Argumento* in **CCUP** n. 1, p.45, 1975. A iniciativa durou apenas dois números.

¹⁴⁴ O anúncio aparece em vários números da revista, a partir da primeira edição.

¹⁴⁵ *Cartas* in **CCUP** n. 14, p. 2, 1977.

Encontramos nos editoriais esta linha da revista: mantendo-se como defensora do cinema brasileiro de um modo geral, mas expondo que as escolhas ocorrem em função de uma preferência do público, indicando que há um respaldo para aquelas produções da Boca.

A CINEMA EM CLOSE UP, desde seu primeiro número, tem uma linha editorial definida, a de divulgar o cinema brasileiro, não adotando críticas (...) e se o fizermos será apenas a transcrição de idéias de outras pessoas. Não estamos para combater a pornochanchada, nem o cinema novo nem sequer a bitola super 8. Mas não podemos agradar a gregos e troianos (...) estamos modelando a revista ao paladar dos leitores, sem fugir da linha inicial.¹⁴⁶

4.3 AS ESPECIFICIDADES DA BOCA E SUAS TENSÕES

No arranjo, de caráter irregular, de entrevistas, perfis, opiniões análises e panoramas, é possível identificar um quadro geral que se cunhava na revista sobre o que era a Boca de Cinema de São Paulo. Suas especificidades despontam nas páginas da **Cinema em close up** e da **Salão de Barbeiro Cinema**, com a intenção de construir a imagem de um complexo pólo de produção de filmes voltados para o consumo popular.

As justificativas de escolhas e o levantamento dos problemas formam um mosaico no qual a preocupação com o público e as questões de continuidade das

¹⁴⁶ *Papo final* in **CCUP** n.5, p.50, 1976.

atividades são os referenciais principais para vislumbrá-lo. Em poucas ocasiões a produção de filmes no Brasil buscou tão explicitamente o retorno comercial – sem a elaboração de desculpas, artísticas ou culturais. Neste sentido podemos entender a necessidade de expor a ‘explicação’ – com tom de desculpa – para a constatação de que “nossos cineastas parecem ter transformado suas câmeras em eficientes máquinas caça-níqueis”¹⁴⁷.

A própria revista em editorial, mostra que sua continuidade só foi possível porque atende aos gostos da massa e cobra a mesma atitude adotada por aqueles que trabalham com o que a publicação chama de ‘indústria cultural’. Atentando para os gostos do público, não correríamos o risco de perdê-lo para estrangeiros: “Condores e leões rondavam o nosso cinema agonizante com o movimento do ‘cinema novo’. E se não tivesse surgido a ‘comédia erótica’, talvez nem restasse o esqueleto do cinema brasileiro”¹⁴⁸. Revela-se aqui, novamente, uma cumplicidade de atitude entre as práticas de diretores e produtores da Boca e a postura da publicação.

Este diálogo com o público é um valor. Percebemos isto quando é apresentado um perfil do diretor Carlos Manga, escrito por Lauro César Muniz, enquadrando-o na história do nosso cinema:

Oriundo de uma época de ampla comunicação com o público, - a chanchada - antes abominada pela crítica especializada, hoje revalorizada pelos historiadores e analistas do cinema brasileiro. Nesta fase de euforia industrial, MANGA, é considerado o grande artesão.

¹⁴⁷ Kopezky in **CCUP** n. 6, p. 72, 1976.

¹⁴⁸ *Ponto de vista* in **CCUP** n. 10, p. 78, 1976.

O perfil de Manga é o que necessita o nosso cinema... “Consegue contar estórias populares e domina a técnica como poucos.” A matéria termina resumindo a escolha do tema: “A meta é o público. E Manga sabe disso...”¹⁴⁹

Esta necessidade de trabalhar desculpas ou construir legitimações faz com que a questão da ‘pornoanchada’ seja constantemente levantada como tema.

Para justificar a necessidade de trabalhar com o gênero e a confluência com os interesses de produtores, o diretor Roberto Mauro – que se definia como ‘pornoanchadeiro’-, em uma matéria sobre *As cangaceiras eróticas*, fala de seu diferencial, que mostra

o que o público vê em programas de televisão e fica imaginando como serão em pêlo (...) Numa produção muito bem cuidada, a cargo de A. P. Galante e Alfredo Palacios, será uma surpresa se *As cangaceiras* não chegar à casa que os dois financiadores almejam, os números mais decantados hoje em dia: bilhões. Não será difícil. (...) Não vai haver tutu que agüente.”¹⁵⁰

A **Cinema em close up** propõe uma discussão de maior fôlego sobre o gênero, no artigo *Pornoanchada – uma contribuição à compreensão do fenômeno*. Ele aparece após apresentar uma enquete sobre “O que representa a pornoanchada para o cinema brasileiro”, realizada com pessoas que não são do meio cinematográfico.

No artigo, que procura adotar um tom teórico, há um pequeno histórico do cinema brasileiro em geral e, chegando nos anos 70, a discussão segue para o gênero. O autor – provavelmente Luis Gonzaga dos Santos – reconhece que o

¹⁴⁹ “O marginal” in **SB CINEMA**, n. 2, p.5-7, 1974.

¹⁵⁰ “As cangaceiras eróticas” in SB Cinema, n. 2, p. 16, 1974.

aparecimento daqueles filmes auxiliou a continuidade e tem como perspectiva um tratamento mais sério dos temas. Para tanto, cita – confessadamente de cabeça – uma frase cuja autoria é imputada a Bernard Shaw, que é significativa da visão de ‘progresso’ embutida na noção de continuidade formulada: “com dinheiro no bolso é mais fácil praticar a virtude”. São citadas também produções que seriam mais elaboradas e que deram retorno, como *Amadas e Violentadas*, *O marginal* e *O Rei da noite*.

Para tentar mostrar outros lados da questão, é introduzida uma análise sobre os aspectos ‘ideológicos’ envolvidos. Relaciona-se diretamente a ‘pornochanchada’ com uma negação da política vigente, propondo que fazer aqueles filmes e assisti-los representava uma reação à situação política e social do País; e constituiria, portanto, um fenômeno com relevante dimensão política. Pelo artigo, a simples discussão sobre o tema já seria algo importante, pois: “quem sabe assim possamos saber o que é que acontece conosco”¹⁵¹?

Diversificando o foco, mas também baseando a análise em um tom de ‘desculpa’, podemos situar as discussões sobre a prática – comum na Boca - de copiar estilos e temas estrangeiros de segunda mão.¹⁵² Encontramos nelas uma visão que busca algo a mais nas cópias. Trata-se claramente de um exercício de defesa daqueles produtos. Mas, sua relativização não deixa de ser reveladora, quando levanta-se a possibilidade de uma autenticidade da cópia. Há uma construção para tanto. Parte-se do princípio de que não só em cinema estaríamos condenados a imitar. Vivemos em um mundo com “carência de novas idéias, e se na televisão nada é novo, no cinema também tudo é velho...”, e se vale de uma afirmação de Peter Bogdanovich, para quem todos os filmes bons já foram feitos. Por fim – aproximando-se a questão com a Boca: “Tony Vieira declarou-se um imitador barato, assumindo sua maneira de ser.”

¹⁵¹ *Pornochanchada – uma contribuição à compreensão do fenômeno* in **CCUP** n. 13, p. 52, 1976.

¹⁵² Sobre os esforços para lidar criativamente com atraso econômico e a capacidade de copiar no cinema brasileiro, ver o clássico ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, de Paulo Emilio Salles Gomes.

A matéria mostra que apesar dos estímulos oficiais para a realização de filmes históricos e adaptações de obras literárias, “ o cinema nacional não se apaixona por tais temas”. Então, só nos restaria imitar as comédias eróticas, os policias, os dramas e *westerns* italianos. Mas deveríamos fazê-lo o melhor possível.

Mesmo aqui, trabalha-se com a idéia de uma evolução, um ‘progresso’ para alcançar essa ‘imitação autêntica’. O filme *Os violentadores* teria esse status. Tony Vieira, em seu terceiro filme no gênero *western*, “parece ter chegado ao sonho realizado”. Claro que a referência aqui não é o original americano, mas a ‘cópia’ italiana que tinha grande presença nos cinemas. Por fim, para sedimentar a discussão, vem a idéia de um nacionalismo como algo de extrema relevância: “Pode ser que *Os violentadores* não passe de uma imitação, mas podem crer, é um filme feito com sangue, suor e lágrimas de brasileiros”¹⁵³.

Elemento fundamental na manutenção do cinema da Boca era o seu *star system*. Tendo como principal critério de seleção a beleza e os dotes corporais, poucas atrizes permaneciam após algumas aparições. Este fato era estimulado pelo volume da produção, que permitia uma renovação dos ‘escalões mais baixos’ da atividade, ao mesmo tempo em que criava uma hierarquia que podia ser auferida pela freqüência de cada atriz nas telas.¹⁵⁴

A revista *Cinema*, por conseqüência, tem como uma de suas forças o fato de ser um veículo para divulgar fotos de atrizes iniciantes em estilo *pin ups* e fotos de cenas eróticas de filmes da Boca. Além da mera divulgação – fotos, nome e filmografia – por vezes percebemos a tentativa de propor uma leitura mais crítica da situação das atrizes na Boca: “Nós recebemos atrizes em nossa redação quase que o dia todo. Há as novas e as veteranas e também as principiantes. Com o papo de todas elas – deixando de lado as veteranas porque já se definiram - nós

¹⁵³ *Eu imito, tu imitas, ele imita (ou a imitação autêntica)* in **CCUP** n. 17, p. 57, 1977.

¹⁵⁴ Pertencentes ao primeiro escalão da Boca, atrizes como Helena Ramos e Aldine Muller, chegavam a fazer sete filmes em um só ano e podiam escolher de qual participar. Algo muito distante da realidade de uma Dirce Morais ou Miriam Rodrigues.

começamos a tirar nossas conclusões.” São citadas atrizes – Maria Luiza Muller, Georgia Muniz – que estão ‘radiantes’ com o início de carreira e outras - Rose Ribeiro, Dirce Moraes - já decepcionadas com o cinema.

Mas a idéia de uma análise mais séria não avançava – por necessidade, a revista não poderia desestimular ou quebrar a chave do ‘glamour’. Optou pelo discurso do profissionalismo e sugeria às candidatas que encarassem a atividade como qualquer profissão, com uma seleção própria do meio, “afinal esta profissão talvez seja a que mais tem altos-e-baixos no Brasil”¹⁵⁵.

As beldades da Boca não escapam de dar seu parecer sobre a pornochanchada. Miriam Rodrigues: “ela que tinha uma imagem negativa da pornochanchada, que achava que as coisas eram feitas amadoristicamente (...) percebeu o quanto há de seriedade nas filmagens de um nu...¹⁵⁶”; Georgia Muniz: “do ponto de vista artístico, acho a pornochanchada uma coisa errada. (...) Agora, do ponto de vista comercial, é válido. Não só porque deu dinheiro, mas principalmente porque conseguiu que o público voltasse a acreditar no cinema brasileiro¹⁵⁷”.

O fator comercial e o encontro com o público justificam; mas percebe-se também a preocupação de deixar espaço para que elas manifestem suas insatisfações. Para Vosmaline – atriz que sempre pertenceu ao ‘segundo time’ – “há atores e atrizes que trabalham por qualquer preço”¹⁵⁸, Sulla Salles: “como hoje o que prevalece é este estilo (a pornochanchada), eu não tenho opção. Ou faço isso ou praticamente não faço nada.”¹⁵⁹, France Mary: “ainda não fez aquilo que queria fazer. Mas não reclama porque sabe que não pode sair por aí exigindo...”¹⁶⁰

Os técnicos passam por situações semelhantes. São lembrados como parte da realização dos filmes, mas pedem mais condições para realizar os trabalhos

¹⁵⁵ “Dos gostos e desgostos” in **CCUP** n. 11, p. 60, 1976.

¹⁵⁶ “Miriam Rodrigues” in **CCUP** n.7, p. 16, 1976.

¹⁵⁷ “Georgia Muniz” in **CCUP** n. 7, p. 62, 1976.

¹⁵⁸ “Vosmaline” in **CCUP** n.7, p. 53, 1976.

¹⁵⁹ “Sulla Salles” in **CCUP** n.10, p. 55, 1976.

¹⁶⁰ “France Mary” in **CCUP** n. 10, p. 16, 1976.

porque o cinema não pode parar. O caso de José Gildeson do Nascimento, o Lobo, é sintomático. Frequentemente citado por diretores na revista como uma jovem referência no precário setor dos efeitos especiais. Em uma entrevista à **Cinema...**, mostrando-se muito seguro, ele reclama da falta de oportunidades para desenvolver melhor sua técnica, desenvolvida de forma autodidática. Considerando que foi responsável pelos efeitos de vários filmes de Tony Vieira, a reportagem faz uma pergunta desafiadora – e reveladora das pretensões dos cineastas ao gênero catástrofe:

Certo diretor me contou que gostaria de fazer um filme espetaculoso como Terremoto, e queria ‘destruir’ a Praça da Sé. Se te fosse dada esta responsabilidade, como se sairia?

- Muito bem(...). Quero é ter oportunidade de mostrar do que sou capaz.¹⁶¹

As condições técnicas e estratégicas de que dispunham para realizar os filmes adquiriram maior destaque na edição especial da **Cinema em close up** número nove¹⁶². Nela, encontramos análises sobre diversos setores e etapas de uma produção, com o levantamento das dificuldades e limitações nela envolvidas. Por revelar especificidades da produção da Boca e principalmente da mentalidade que a possibilitava, seguem alguns exemplos abaixo.

A orientação da informação é no sentido de “veja o que é necessário para que um filme chegue até você”. O que é deixado claro em “O NASCIMENTO DE

¹⁶¹ *Um homem de efeitos especiais* in **CCUP** n. 11, p. 39, 1976.

¹⁶² A oitava edição da revista não saiu nas bancas, segundo Minami devido a problemas com a Censura. A edição nove recebe o título de **Almanaque Cinema em close up Extra**, conta com um número maior de páginas, mas na ficha de publicação na p.4 aparece como sendo a número oito.

UM FILME”, “para que você entre mais no assunto, **Cinema em Close Up**, a revista que você lê, passará a publicar um série de matérias explicativas”¹⁶³

Som, a vida de um filme

Após uma explicação de procedimentos técnicos de captação e sincronismo, chegamos ao problema da exibição – onde ocorre o contato com o espectador/leitor,

Por isso, quando o leigo leitor assistir a um filme nacional, leve em conta que os nossos realizadores enfrentam mil problemas para apresentar, depois de tudo, um espetáculo, que sem piedade pode ser criticado depreciativamente. Bata palmas, espectador. Porque fazer cinema não é tão fácil quanto parece.¹⁶⁴

O roteirista, esse desconhecido

¹⁶³ *O nascimento de um filme* in **Cinema em close up**, nº 9, p.20, 1976.

¹⁶⁴ *O som a vida de um filme* in **Cinema em close up**, nº 9, p.10, 1976.

Sempre considerado um problema em nosso cinema, a existência de poucos roteiristas profissionais é tratada pelo seu caráter de anonimato: “tão anônimo quanto o mais distante auxiliar de eletricista”.

A carência de roteiristas profissionais explica que nossos diretores atuassem na função. São exemplos: Jean Garrett, “autor do argumento, roteiro, dos diálogos e tudo o mais”, Tony Vieira, que cria as estórias, “usando um roteirista apenas para retoques”. Outros autores de suas próprias estórias são também citados: Pedro Rovai, Nelson Pereira os Santos, Lima Barreto e Khoury.

Dentre os profissionais que desenvolveram roteiros para terceiros, aparecem: Marcos Rey, citado como o “mais caro roteirista nacional”, com a ressalva que seus textos são sempre modificados durante as filmagens; Ody Fraga, visto como excelente no ramo; e Luis Castellini – colaborador da revista – “um dos escritores mais criativos da safra do cinema, mas viu pouco trabalhos seus levados à tela”.

Algo a se destacar é a reivindicação de maior atenção para este profissional nos “letreiros de abertura, que apresentam os nomes dos atores e técnicos”¹⁶⁵.

Os especialistas

Ao mesmo tempo em que reivindica maior atenção para os profissionais de cinema, apresentando nomes de técnicos e trazendo constantemente a público os nomes de alguns diretores de cinema, neste artigo há uma crítica à referência de autoria; a marca de qualidade que estaria por trás do uso descontrolado da expressão ‘*Um filme de...*’. A noção é apresentada como um privilégio para poucos

¹⁶⁵ “Roteirista este desconhecido” in **Cinema em close up**, nº 9, p17, 1976.

conhecidos 'especialistas' em gêneros, "mas, sendo trabalho de um desconhecido, a coisa passa a cheirar como cabotismo".

De fato, poucos escapam. Khoury é aceito pela constância de sua temática de "relações descontroladas de casais ou amantes em saturação de prazer". Também entra na lista Roberto Mauro, exclusivo "realizador de pornochanchadas", com um "pequeno desvio em seu primeiro filme". Um verdadeiro especialista no qual nota-se "a obra se impondo ao autor". Mazzaropi, um especialista no tipo caipira, com um nome que chama o público, "nem precisaria mais de títulos(...), bastaria escrever na fachada: *Hoje Mazzaropi número tal*". Por fim, não poderia faltar Tony Vieira, "que se especializou na realização de filmes nos quais a correria e os sopapos dão a idéia de uma nacionalíssima violência".¹⁶⁶

A propaganda é a alma do negócio.

Mas o Cinema Nacional ainda não sabe disso.

Pensando sobre as estratégias para melhorar o desempenho dos filmes nacionais, são indicados setores pouco aproveitados e explorados pelos produtores. O primeiro é a publicidade, ponto forte do produto estrangeiro em nosso mercado. Mazzaropi é apontado como um caso de sucesso, que gasta fortunas na promoção de seus filmes. A parceria de produção com a televisão é mostrada como um caminho para maior divulgação, em um momento no qual o cinema se estrutura com pressões industriais. Para completar, com o aumento

¹⁶⁶ *Os especialistas* in ***Cinema em close up***, nº 9, p.22, 1976.

dos custos de produção, em função da melhoria técnica dos filmes, a preocupação com a publicidade se faria ainda mais necessária.¹⁶⁷

Da importância do título

Há o reconhecimento de que nas “*pornoanchadas* a escolha do título é talvez mais importante do que a própria estória”. Reconhecem também que, se não há investimento em divulgação, a expectativa de atingir o público concentra-se na força apelativa dos títulos. Após a ‘constatação’, sem querer condenar os produtores, mas buscando uma melhoria da situação, a matéria faz um apelo:

Ora senhores, distribuidores, produtores e exibidores! Concordamos que um título é muito importante na carreira comercial de um filme, mas tenham pena do cinema nacional, que já é por demais malhado¹⁶⁸.

Da importância da distribuição

Explicando as responsabilidades do distribuidor no lançamento de um filme, essa matéria mostra que há uma tendência para que as funções de produção e

¹⁶⁷ *Propaganda é a alma do negócio* in **Cinema em close up**, nº 9, p.29, 1976.

¹⁶⁸ *Da importância do título* in **Cinema em close up**, nº 9, p.62, 1976.

distribuição sejam tratadas por uma só empresa. Cita o exemplo de Tony Vieira, da Cinedistri, da Paris Filmes, Marte Filmes, para concluir: “distribuir o próprio produto significa eliminar o intermediário”¹⁶⁹.

Como já vimos, a participação de exibidores no processo era uma prática crescente no meio cinematográfico. É citado o caso da empresa Sul Paulista, que seria a mais procurada pelos produtores e que realizava também distribuição de filmes nacionais. A matéria atenta para o fato de que estas parcerias poderiam restringir o potencial de um filme. Como cada empresa distribuidora domina territórios específicos, certas ‘praças’ poderiam não ser atingidas.

Revelador de uma lógica de preocupação com o cinema brasileiro é o modo como são apresentadas as conseqüências em cadeia de um mal lançamento: “o produtor não recupera capital e não pode empregar dinheiro num novo filme. Não tendo novos filmes o mercado se satura de reprises”, e o público vai ver o filmes estrangeiros.

Improviso, a maldição que salva

A planificação da produção é apresentada como o ponto mais importante para a manutenção de uma indústria. Mas, uma maldição que impede tal planejamento no Brasil é: “o improviso é que dita o andamento de uma filmagem”. É citada uma cena de *O dia das profissionais* – do redator da revista, Rajá de Aragão – no qual uma cena que teria como locação o Mercado Municipal de São Paulo, após uma série de mudanças, terminou sendo feita no curral de uma fazenda. A falta de planejamento ocorreria todos os dias no

¹⁶⁹ *Da importância da distribuição* in **Cinema em close up**, nº 9, p.63, 1976.

teimoso cinema nacional, essa vítima da maldição do improviso. (...) Tudo é mudado às pressas, o heroísmo entra em cena e o filme continua. Depois, **revelado em sacrifício, montado em estafa, concluído até com lágrimas e exibido por imploração, o filme nacional recebe críticas arrasadoras de espíritos sem piedade**¹⁷⁰

Como realizar filmes mais elaborados de gênero – com as necessidades que Rajá levanta nos artigos da série “Filão de Ouro”, –constrói-se um círculo vicioso no qual a falta de recursos impede uma maior planificação, o que aumenta os gastos, dificultando mais as coisas para uma melhoria geral do cinema nacional.

Sobre os figurantes

Com o intuito de alertar pessoas desinformadas sobre a carreira artística, o texto relata casos de dificuldades e desilusões por trás desse trabalho, um eterno retorno ao bar Soberano atrás de emprego, que “ se transformará em um círculo, até o dia em que ele venha a desistir ou se neurotizar”¹⁷¹

Erotíssimo

¹⁷⁰ *Improviso a maldição que salva* in **Cinema em close up**, nº 9, p.72, 1976.

¹⁷¹ *Sobre os figurantes* in **Cinema em close up**, nº 9, p.80, 1976.

Ditames do exibidor

“Será inútil se tentar provar ao exibidor de filmes nacionais que determinada estória não necessita do erotismo e do sexo. Os produtores, já estrangulados pela engrenagem de exibição, são obrigados a aceitar os ditames.” Com tal declaração, a matéria deixa claro que o jogo de pressões é complexo. O erotismo não é uma invenção da Boca e há outros personagens em disputa: “por honestidade, não se pode criticar o cinema brasileiro pela generalizada exploração do erotismo e do sexo, já que a coisa vem de fora, resultado da desesperada luta pelos mercados exibidores”¹⁷².

Na mesma linha destes textos, encontramos outro sobre a montagem, no qual é feito um paralelo entre os problemas do ofício e os do Cinema Brasileiro. Nele, vem à tona o montador como um personagem escondido nas salas de montagem, que acompanha as dificuldades de um filme nacional: seja a precariedade de direção ou da produção que resultou em um material de difícil montagem, ou a pressa dos produtores – muitas vezes pressionados pelos exibidores – em ter o filme logo em cartaz.

Muitas vezes esse elemento é o grande herói de um filme. Já houve casos de filmagens agitadas e acidentadas que duraram anos (...), quantas vezes soubemos de diretores estreantes que contaram também com a anônima colaboração efetiva desse profissional, e tiveram resultados felizes.”¹⁷³

¹⁷² *Erotíssimo, ditâmes do exibidor* in **Cinema em close up**, nº 9, p.90, 1976.

¹⁷³ *A montagem de um filme* in **CCUP** n. 14, p. 35, 1977.

As dificuldades não são poucas. Para além de depoimentos de atrizes, havia discussões mais pesadas envolvendo o posicionamento da Boca pelo cinema comercial.

Em um artigo intitulado “CINEMA NACIONAL: UM COMÉRCIO? OU UMA ARTE?”, escrito por Luciano Ramos, há um interessante debate que aponta as tensões entre diferentes posições dos produtores cinematográficos¹⁷⁴; discussão que superficialmente aparece, por vezes, em reclamações de diretores sobre tratamentos distintos da Embrafilme para produções paulistas e cariocas e que contém uma disputa entre diferentes grupos sobre qual o tipo de filmes se deve realizar no Brasil. Que ‘cara’ deve ter o nosso cinema: comercial ou artístico/cultural?

O jornalista parte de uma diferenciação entre ‘empresas cinematográficas’ e ‘produtores independentes’ feita por um assessor de imprensa da Embrafilme, Sérgio Cláudio Lima. O cinema paulista se caracterizaria por uma maioria de empresas que se empenham em manter uma continuidade da produção, realizando diferentes tipos de filmes e atentando especialmente para questões de rentabilidade. Outra característica daquele grupo é a manutenção de um grau de organização para ter bons resultados: estrutura de funcionários e de burocracia, de equipamento e equipes. Os ‘produtores independentes’ seriam empresas que realizariam filmes sem esta perspectiva de caráter industrial. São utilizados como exemplos a Servicine, para o primeiro caso, e a L.C.Barreto Produções, para o segundo.

Nota-se, por parte do colaborador da revista, um movimento para entender como se estruturariam de fato os diferentes objetos de preocupação. Cita Alfredo Palácios, da Servicine, que afirma que “temos que lançar pelo menos um filme por ano, menos que isso é falência”. Isto para demonstrar que, para a sua lógica de produção funcionar, o limite de investimento em uma produção tem que estar dentro da perspectiva mínima de lucro de uma produção anterior – o que evitaria

¹⁷⁴ *Cinema nacional. Um comércio? Ou uma arte?* in **CCUP** n. 3, p. 5-9, 1975.

prejuízos que afetassem a empresa. Neste caso, o potencial de risco fica restrito. É citada a experiência com o filme *Lucíola*, uma produção da Servicine, como um diferencial. Enquanto o valor médio era em torno dos Cr\$ 400.000,00, aquele filme custara perto de um milhão de cruzeiros.

Esse fato leva o jornalista a abordar outra importante questão: tal investimento no filme só fora possível graças à participação da Embrafilme. Portanto, a margem de risco dessas empresas poderia ser contornada, e vôos mais altos poderiam ser mais recorrentes, se houvesse um apoio da empresa.

Para Egídio Eccio, ator, produtor e diretor paulista, a participação da estatal possibilitaria uma maior diversificação de produtos, para não cair nas mãos das empresas distribuidoras e exibidoras que investiam cada vez mais no cinema paulista, mas necessitavam de produções de baixo custo e de rápido retorno¹⁷⁵: “se a Embrafilme não proteger os criadores autônomos, esses grandes grupos crescerão”. No artigo, Eccio apresenta o que entende como uma alternativa para a sobrevivência: “seus próximos filmes trarão também um base popular, mas deverão mostrar-se cada vez mais elaborados, cada vez menos comerciais (“...temos a responsabilidade de atrair o público para, então, ensiná-lo a ver cinema”)

Aqui o artigo avança, para mostrar a cisão que ocorria por trás daquela discussão: de um lado um setor produtivo que, por contingência de mercado, realizava quase estritamente filmes comerciais, mas mantinha no horizonte a perspectiva de mudanças e diversificações maiores, incluindo produtos mais elaborados de cunho cultural. De outro, um grupo que defendia somente o incentivo a produções culturais, baseado na idéia de que poderiam, por si só, modificar o panorama de aceitação do público. Ou seja, bastaria que o mercado ofertasse um grande número de filmes culturais para que o público fosse ao seu encontro.

¹⁷⁵ É importante lembrar que a Servicine utilizava desde fins dos anos 60 parcerias com exibidores.

Em defesa do primeiro grupo estava a Associação dos Produtores Cinematográficos (com Victor Di Mello, Jece Valadão, Pedro Rovai, Carlos Manga); e defendendo os 'culturalistas', o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica (com L. C. Barreto) e a Embrafilme.

Para Di Mello, a posição do Sindicato e da estatal é 'incompreensível': "eles estão favorecendo um grupo de pessoas que só fazem cinema pensando na Palma de Ouro, esquecendo-se do público." O diretor cita ainda que entre os critérios de pontuação de um produtora junto à Embrafilme, contavam os prêmios que a empresa ganhara em festivais nacionais e internacionais, não a bilheteria.

Tentando aparentar imparcialidade, o jornalista dá espaço para um representante do outro grupo, Paulo Thiago, que é apresentado como alguém que também tem queixas, apesar de conseguir participação da Embrafilme em seus filmes:

Agora depois das conquistas aparecem pessoas que abusam delas. Já que os cinema são obrigados a exibir filmes nacionais, um grupo de comerciantes passa a fabricar filmes-mercadoria. Com isso, eles tornam-se cúmplices dos exibidores, que visam só o lucro. Esse pessoal – Massaíni, Brasecran, Di Mello, etc. são pseudoprodutores. Malandros que encostam na legislação protecionista. O aumento de 84 para 112 dias de exibição obrigatória foi uma conquista nossa."¹⁷⁶

É uma exceção na publicação uma discussão de posições entre os grupos antagônicos que possibilitasse revelar tão claramente as tensões do meio cinematográfico. Como afirma lucidamente Ramos, são distintos "níveis de

¹⁷⁶ *Cinema nacional. Um comércio? Ou uma arte?* in **CCUP** n. 3, p. 9. 1975.

realidade que podem ser revelados a partir da simples comparação entre *Sedução* e *A estrela sobe*¹⁷⁷.

4.4 UM PROGRESSO EM ANDAMENTO

A perspectiva de uma evolução do setor cinematográfico com um progresso em relação aos temas e formas de produção, constitui um horizonte idealizado na Boca. O predomínio da comédia erótica – a pornochanchada – só pode ser algo passageiro e em breve nossos produtores poderão arriscar em vôos mais altos. Percebe-se, por um lado, que esta concepção influencia a avaliação dos filmes produzidos pelas pessoas envolvidas neles. Por outro, ela também se apresenta como uma justificativa para o uso do erotismo.

A defesa e insistência da **Cinema em close up** neste ponto, se é revelador do grau de cumplicidade que mantinha com o setor, aponta igualmente uma mentalidade que predominava na leitura que as pessoas, direta ou indiretamente ligadas aos filmes, faziam da posição do Cinema da Boca na história geral do nosso cinema.

Dentre os fatores em pauta na época, encontramos o posicionamento da televisão como uma alternativa barata de entretenimento e a modificação das necessidades para estabelecer um diálogo com o público¹⁷⁸. Pelos depoimentos e avaliações presentes nas revistas, percebemos as alternativas que se previam para a questão.

¹⁷⁷ *Sedução*, de Fauzi Mansur, é indicado no início do texto como o melhor filme produzido e exibido em São Paulo em 1974, mas *A estrela sobe*, de Bruno Barreto, uma produção mais cara, com apoio da Embrafilme, teria conseguido melhores resultados “artísticos e financeiros”.

¹⁷⁸ Para uma análise mais aprofundada dos processos de modernização do audiovisual no Brasil e as relações entre profissionais de cinema e televisão, é fundamental a avaliação feita por José Mario Ortiz Ramos em **Televisão, publicidade e cultura de massa**, Petrópolis: Vozes, 1995.

O cinema tem uma rival direta na conquista do público que é a televisão. O cinema mundial, para competir com a sua rival, procurou apresentar coisas que um canal de TV nunca poderia apresentar, pelo menos na atualidade, que são o erotismo e a violência. O cinema nacional trilhou o mesmo caminho, melhorando o seu nível e adquirindo aos poucos uma nova confiança.”¹⁷⁹

Com inúmeras dificuldades de inserção dos profissionais da Boca - e do cinema em geral – na televisão, é curioso o caso de Carlos Manga, quando faz o caminho inverso e dirige *O marginal*, filme com produção de Osvaldo Massaíni. Manga –“um diretor comunicativo, vigoroso, vibrante, agitado, explosivo” - deixou o cinema para a televisão – “com uma comunicabilidade e penetração mais coerentes com seu temperamento”. Com esse perfil, sua volta ao cinema é bem vinda em um momento de “impasse em busca de uma definição de linguagem (...) e depois MANGA partirá para outras realizações igualmente arrojadas, porque sabe que chegou a hora de enfrentar o grande público”¹⁸⁰.

Há a noção de que haveria muito por se fazer em cinema. O ‘retorno’ de Manga era lido como sintomático da força do cinema em relação à televisão.

O desprezado universo da Boca recusava a TV num esforço de distinção no interior da produção audiovisual, procurando se valer de uma pretensa “aura” do cinema e do seu caráter ‘artístico’. (...) No confronto com a TV, os produtores culturais

¹⁷⁹ Editorial in **SB Cinema** n. 2, p. 3, 1974.

¹⁸⁰ Editorial in **SB Cinema** n. 2, p.7, 1974.

da Boca se comportavam como se pertencessem ao cinema 'culto'.¹⁸¹

A notícia da entrada do empresário Silvio Santos no cinema é percebida como um ponto a favor desta visão apresentada com empolgação, “com o mesmo espírito empresarial com que formou o verdadeiro império que hoje comenda”. E acreditando que a produção de *Ninguém segura essas mulheres*, é a largada na continuidade dos diálogos entre cinema e televisão, manifestada por Silvio Santos: “queremos conjugar essas duas coisas, porque elas são imprescindíveis uma para a outra, e para o artista brasileiro. Nosso projeto é produzir cinco filmes por ano”¹⁸².

O momento era percebido como decisivo. Esta declaração de Carlo Mossy é bastante representativa da mentalidade predominante: “agora é hora dos homens que dirigem os destinos do cinema, traçarem uma linha política e de ação agressiva de conquista definitiva do mercado cinematográfico”¹⁸³.

As mudanças exigiam igualmente mudança de atitude em relação a alguns setores da produção, de forma a agir com estratégias diversas. Sobre a força do *marketing*, há uma comparação feita por Tony Vieira entre o sucesso de seu *A filha do padre* e *O Exorcista*, que custara 14 milhões de dólares. Tony diz que em termos de produção a diferença não era grande, mas o que os distinguia é que pelo menos nove teriam sido gastos em publicidade. E arremata: “e aí eles jogaram certo”¹⁸⁴.

Os diretores sabiam da necessidade de mudanças no modo como operavam as produções, mas talvez houvesse um problema de foco.

¹⁸¹ **Televisão, publicidade e cultura de massa**, op. Cit, p. 93.

¹⁸² *Silvio Santos produziu* in **CCUP** n. 7, p. 30, 1976.

¹⁸³ *Carlo Mossy* **CCUP** n. 9, p. 44, 1976.

¹⁸⁴ *O fenômeno Tony Vieira* in **SB Cinema** n. 2, p. 30, 1974.

Aproveitando o lançamento de *Os pilantras da noite*, Tony Vieira revela uma retórica na qual a planificação e o planejamento aparecem associados ao sucesso de seus filmes. E estar aberto para desenvolver-se tecnicamente é um valor: “cada novo filme é um novo aprendizado, uma nova lição.” O diretor, caracterizado como dotado de “profundo senso empresarial”,

procura, antes de mais nada, construir um lastro material que suporte um avanço na qualidade técnica, para num futuro não muito distante, realizar filmes que possam lutar de igual para igual com as superproduções que nos enfiam goela abaixo”¹⁸⁵

Na divulgação dos filmes de Vieira, ele sempre reforçava esta preocupação com um progresso. Sua M.Q. Filmes, que “começou do nada, apenas tinha a privilegiada inteligência de seu titular (...) hoje possui equipamento próprio (...)”, três câmeras, *travellings* e moviola. Tony é “um homem sempre preocupado em progredir”, como notou uma reportagem que acompanhou as filmagens de *Escravizadas pelo sexo* e percebeu a “guinada positiva” do diretor.¹⁸⁶

Cláudio Cunha havia produzido e dirigido *O dia em que o santo pecou*, obtendo boa resposta do público e da crítica. Apontado pela revista como referência da visão de progresso qualitativo nos trabalhos, o realizador “assumiu um grande compromisso: o de continuar fazendo filmes que realmente elevem o nível de nossa cinematografia” (p44). Este comprometimento com o progresso faz com que seu próximo filme – *Snuff, vítimas do prazer* - mereça ser muito aguardado. Cunha reafirma sua posição:

¹⁸⁵ *Perfil de um diretor – Tony Vieira* in **CCUP** n. 4, p. 7, 1976.

¹⁸⁶ *O progresso merecido* in **CCUP** n. 13, p.62, 1976. Na matéria, Tony revela que aceitou um estagiário para assistência de câmera, um ‘peso morto’, mas “amanhã certamente será um ótimo assistente de câmera”.

*a minha maior surpresa foi a constatação de que se pode fazer um filme comercial e ao mesmo tempo profundamente social. (...) É disto que o nosso cinema precisa. (...) do retorno do capital aplicado, mas muito mais que isto, filmes que dignifiquem a indústria cinematográfica nacional”.*¹⁸⁷

David Cardoso, até então apenas produtor, identifica uma evolução do seu padrão de produção em *Amadas e violentadas*, como reflexo de suas pretensões:

Afinal, se *A Ilha do desejo* deu dinheiro, por que não investir mais? A minha filosofia é essa: se *A ilha* saiu bom, *Amadas* tem que sair ótimo (...) Se o cinema brasileiro tem que crescer, que apliquemos dinheiro nele, ora essa! E olhe aqui, sou pretensioso. Quero chegar a ser um dos melhores, ou talvez o melhor produtor do Brasil.”¹⁸⁸

A grande aposta parecia ser o esgotamento da comédia erótica, ou pornochanchada, como gênero dominante do mercado e as mudanças seriam uma necessidade no progresso do cinema no País. As discussões em torno do tema, vêm acompanhadas de outras, sobre as possíveis alternativas, sobre a atitude dos produtores de assumir ou não riscos e de evoluções pessoais dos diretores em meio a estas incertezas.

As alternativas à comédia erótica e suas necessidades, são o tema privilegiado do redator Rajá de Aragão. Tentando apontar alternativas baseadas em uma exploração mais efetiva dos gêneros cinematográficos, Rajá empreende

¹⁸⁷ *Estréias – Vítimas do prazer* in **CCUP** n. 10, p. 45, 1976. É interessante notar que esta mesma perspectiva aparece reproduzida em cartas publicadas quando do lançamento de *O dia em que o santo pecou*, na edição número 7. Em relação ao filme anterior de Cunha, há “um precipício” ou ainda filmes como aquele “Engrandecem o nosso cinema”.

¹⁸⁸ *Um astro em foco – David Cardoso* in **CCUP** n. 5, p.36, 1976.

uma série de análises sobre o tema. A primeira, sob o título *Cinema de Aventuras: uma aventura no Brasil* e em seguida usando o sugestivo nome *Filão de Ouro*.¹⁸⁹ Mais adiante detalharei suas posições.

Cinema de Aventuras

Consciente de que um cinema não poderia se basear para sempre somente no gênero comédia erótica, Aragão mostra que,

esse esquema, como modismo temporário, realmente tem surtido efeito positivo, no que diz respeito à reversão do capital empregado, visto que cinema é um jogo perigoso e alto, onde a busca do borderô é meta prioritária. Porém como história não se sabe até que ponto a comédia erótica pode representar algo positivo para o cinema brasileiro.¹⁹⁰

Rajá lembra a importância que teve o filme *O Cangaceiro* para o Cinema Brasileiro, “um gênero nascia com a obra”. Histórias baseadas na luta do homem injustiçado que se coloca em busca de justiça, contém elementos para se

¹⁸⁹ A questão da diversidade de gêneros é própria de um cinema com pretensões industriais. Para uma análise mais detalhada, ver Bordwell, D. & Staiger, J. & Thompson, K. **The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960**. New York, Columbia University Press, 1985. E *A questão do gênero no cinema brasileiro* in **Revista USP Dossiê Cinema Brasileiro**, nº 19, set/out/nov/1993, São Paulo p. 108-113 e *Gêneros ficcionais e cultura de massa*, em especial o capítulo “Policial, realismo e ficção masculina” in **Televisão, publicidade e cultura de massa**.

¹⁹⁰ *Cinema de aventuras: uma aventura no Brasil* in **CCUP** n. 1, p.4, 1975.

desenvolver um bom roteiro de ação. Lembra os filmes dirigidos por Carlos Coimbra e seu papel na “aceitação do estereótipos (do gênero) pela massa”.

Aragão, em sua argumentação busca a expansão do filme de aventuras. Este poderia ser melhor utilizado com outras temáticas e formatos. Cita o caso de Ary Fernandes, com *O Vigilante Rodoviário* – série para a TV que também fez sucesso no cinema -; cita Roberto Farias e Adolpho Chandler – este último um dos raros diretores que se preocupavam em fazer cinema baseado em gênero. Percebe-se um movimento que o escritor faz para finalmente chegar ao que seria seu paradigma, Tony Vieira. Alguém que buscava oferecer algo mais que a comédia erótica e que obtinha sucesso com isso – o autor cita duas vezes os relatórios do INC, mostrando-se perplexo por ninguém seguir seu exemplo:

Todos os seus filmes foram sucesso de bilheteria, fato comprovado pelos relatórios do INC. E isso é o reflexo da coisa planejada, que mostra ser possível a realização de um cinema fora do esquema atual (baseado na comédia erótica)¹⁹¹

Para concluir, desenvolve um argumento que passa pela lógica da continuidade da produção, “a reversão do capital, em tempo reduzido, leva à nova produção. E novo sucesso.” Por fim, indaga: “Por que então outros não seguem seu exemplo?”

¹⁹¹ **Cinema de aventuras: uma aventura no Brasil** in CCUP n. 1, p.7, 1975.

Seção filão de ouro: O TERROR

Rajá de Aragão propõe-se a dar andamento à análise dos gêneros que havia feito com o filme de aventuras. A questão do cinema de gênero é levantada como uma alternativa possível ao domínio da comédia erótica. Tomando como base o sucesso de *A ilha de desejo*, Rajá se pergunta: “Onde estava a consistência da fita de Jean Garret? (...) Não era uma pornochanchada, nem uma comédia, nem filme de aventura, policial ou musical? Qual teria sido seu chamariz?” Ao que conclui: “parece que a resposta é que foi um filme muito bem feito.” E portanto não necessitava centrar toda a sua força no erotismo, como mandava a cartilha do momento.

Rajá se propõem a analisar os prós e contras da produção de cada gênero em nossas terras. Atentando para o terror, avança em análises sobre a sedução do tema e faz um pequeno histórico do gênero, para entrar na questão da sua pertinência para a nossa cinematografia. Por que tão poucos filmes, se o gênero sempre teve público cativo?

Temas não faltariam, afinal “temos nossas assombrações, almas-penadas, saci pererê e alguns lobisomens”. O problema é que “o gênero de terror parece estar além do heroísmos dos produtores nacionais”; seu custo estaria muito além do custo médio de uma comédia erótica. E naquele momento: “os produtores nacionais lutam por um cinema industrial, onde não há lugar para a aventura financeira. E o terror, no esquema atual, está fora de cogitação.”¹⁹² Esta recusa do risco seria um impedimento para uma aposta na diversificação.

¹⁹² *Filão de ouro: terror* in **CCUP** n. 4, p. 40, 1975.

Filão de ouro: western

Rajá fala sobre a presença de um imaginário de mocinhos e bandidos que se formou com o *western* e o *western spaghetti* – “bang-bang ao sugo”. Sobre o gênero em nosso cinema, passa pela experiência de José Mojica Marins com *Sina de um aventureiro* e a “precariedade estética” dos filmes de Alex Prado. Em Chadler, e seu *Tesouro de Zapata*, Rajá identifica o mérito de dirigir pensando na aventura; o mesmo que ocorre com os filmes de Osvaldo de Oliveira. O caminho apresentado novamente chega em Tony Vieira, apontado como quem realmente marcou presença com o *western* nacional.

Esse foi, quer nos parecer, o western nacional que mais se aproximou do ideal, dentro das nossas condições. O que nos leva a uma nova pergunta: havendo condições financeiras e material humano e técnico, podemos nós brasileiros, fazer um bang-bang convincente? Possivelmente sim.¹⁹³

Filão de ouro: filmes policiais

Fala das diversas dificuldades para conseguirmos fazer um filme policial com qualidade como os estrangeiros: o tipo físico dos bandidos, ‘meliantes

¹⁹³ *Filão de ouro: western* in **CCUP** n. 5, p. 40, 1976.

subdesenvolvidos'; os efeitos técnicos, o tipo do armamento usado, incompatível com a realidade, os festins... “Acontece porém, que o brasileiro nunca desiste. (...) Mesmo contra quase tudo, de vez em quando aparece um cineasta tupiniquim tentando um golpe de mestre, fazendo alguma coisa parecida com um filme policial. (...)”¹⁹⁴

Mais uma vez Chadler é lembrado pelo seu uso do gênero, em *Os carrascos estão entre nós*, e termina com os policiais de Tony Vieira, salientando que são bem-sucedidos: “o público tem aceitado os filme do gênero, mostrando que o filão é inesgotável. Até mesmo para nós. Então, façamos nosso policial...”

Aqui vale uma nota pelo seu tom de legitimação para as propostas de Rajá: após o texto, há uma matéria sobre *O dia das profissionais*, um filme policial que foi a estréia de Rajá de Aragão na direção. Há uma breve descrição da película, seguida de dados sobre a produção, mostrando que: “a Cobrafilmes, empresa produtora, foi formada por uma organização que explora o ramo de postos de gasolina” – deixando no ar um tom próprio de filmes de máfia...

Encontramos a tradicional reclamação sobre os limites da produção, e um pouco da trajetória de Rajá no cinema – *ex-doublé* de filmes na Argentina; criador da Feira de Artes da República; assistência para Pio Zamuner e roteiro em *O grande xerife*, de Mazzaropi; intensa colaboração nos filmes de Tony Vieira; assistência de direção e roteiro em *A filha do padre* e *Pilantras da noite*; além de ator em outras produções. O filme de Rajá, apresentado como “um policial autêntico, com muita ação, tratamento técnico primoroso e cenas eróticas inteligentes”, realizado por

um membro da nova geração de cineastas, a geração que merece nossa confiança, a que carrega a responsabilidade de

¹⁹⁴ *Filão de ouro: filmes policiais* in **CCUP** n. 6, p.21, 1976.

dar a guinada nas coisas pouco positivas que acontecem em nossa arte, emancipá-la e colocá-la em pé definitivamente.¹⁹⁵

O filão de ouro: comédia erótica - também conhecida como pornochanchada

A presença excessiva de comédias eróticas e a criação do rótulo de pornochanchada aparecem neste artigo como resultado de uma ‘maquinação’. Seria, no fundo, em grande parte um *blefe*: “o espectador que vai ao cinema mais por vício do que por qualquer outro motivo, espera ver algo parecido com erotismo, que é, segundo os manobreadores da engrenagem, a linha regente do filme nacional.”¹⁹⁶

Constrói uma argumentação, novamente utilizando os filmes dirigidos por Jean Garrett que fizeram muito sucesso¹⁹⁷. Não eram pornochanchadas, mas lançava mão de certo apelo ao erotismo no lançamento – com o uso de stands e cartazes chamativos. Mas, para obter tão grande sucesso em meio a um mar de comédias eróticas, somente se o filme de fato tivesse qualidades, se fosse um ‘bom filme brasileiro’. Aqui notamos que o redator aponta uma alternativa baseada na qualidade, apesar da inevitável presença de uma referência erótica, seja no título, seja na publicidade.

O diretor Jean Garrett demonstra reconhecer a necessidade de diversificar. Por ocasião das filmagens de seu terceiro filme, Garrett é indagado por uma

¹⁹⁵ *O dia das profissionais* in **CCUP** n. 6, p.23, 1976.

¹⁹⁶ *Filão de ouro: comédia erótica – também conhecida por pornochanchada* in **CCUP** n.10, p.11, 1976. Uma interpretação similar, mas obviamente mais elaborada, foi desenvolvida por Paulo Emilio Salles Gomes, “do jeito que a publicidade engana o público em relação ao conteúdo dos filmes, logo vai haver uma retração do mercado.” in **Movimento**. São Paulo, 19/01/1976.

¹⁹⁷ Os dois primeiros filmes de Garrett só foram superados em público por filmes estrangeiros com ‘superlançamentos’; o primeiro bateu *O poderoso Chefão* e o segundo só perdeu para *O tubarão*.

atitude que era encarada como de risco na Boca de Cinema: após dois sucessos com filmes policiais, realiza um drama, *Possuídas pelo pecado*. Explorar outros gêneros seria algo importante para ampliar os horizontes de criação,

Saí do policial por duas razões: primeiro porque não acredito que o sucesso dessas fitas tenha sido pelo tema, mas sim pelo aprimoramento técnico que tive a felicidade de ter e segundo porque acho que já estava na hora de renovar.”¹⁹⁸

A juventude e predisposição a riscos de Jean Garrett fez com que representasse a nova geração da Boca. Quando partiu para seu quarto filme, deixou o produtor David Cardoso – responsável pelos filmes anteriores – e assumiu uma co-produção com a MASP filmes, de Augusto Sobrado. A revista, em nota avalia sua lucidez: “O rapaz deu uma dentro. Sabe muito bem do sucesso que têm alcançado todas as suas realizações.”¹⁹⁹

É significativa a posição do produtor Manuel Augusto Sobrado Pereira, o Cervantes, dono da MASP Filmes a respeito de mudanças. Para tentar se capitalizar recorre a uma comédia erótica. A propósito de noticiar o lançamento de *Como consolar viúvas*, da MASP Filmes, é feita uma entrevista com o produtor na qual são mostradas frases dele sobre o mercado de cinema, uma pequena biografia e avalia - linguagem próprio para produtor - que “a fita não teve tempo ainda de se avaliar financeiramente”, pois fora recém lançada.

Sobrado, produtor de filmes de Mojica Marins, *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, de *Dgajão* e de Candeias, *Meu nome é Tonho*, apostou em duas comédias eróticas, “tudo em tom satírico, original e engraçadíssimo”, para situar

¹⁹⁸ *As pretensões do último e os resultados do penúltimo filme de Jean Garrett* in **CCUP** n. 7, p. 59, 1976.

¹⁹⁹ *O progresso de Jean Garrett* in **CCUP** n. 14, p. 20, 1977. Esta produção que Garrett iniciava, *Excitação*, um suspense com elementos sobrenaturais, ganhou vários prêmios da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), e é considerado por muitos seu melhor filme.

melhor as finanças. Indagado se pretendia continuar no gênero, responde que “pretende acompanhar as tendências do mercado, oferecendo ao público fitas sérias com a mesma perfeição técnica e artística, se para lá o mercado se inclinar”.²⁰⁰

Estes filmes diferenciados, designados de ‘sérios’, aparecem como contrapontos para as comédias eróticas. Ary Fernandes, um diretor e produtor experimentado, afirma que quem não entende os problemas do cinema brasileiro pode pensar que seus diretores só sabem fazer pornochanchada, mas na realidade, “isso é o que pode ser o lastro do cinema brasileiro atual, que dará a firmeza econômica para que se possa partir para um cinema mais bem estruturado, melhor cuidado.”²⁰¹

É preciso um lastro para encarar o risco. Esta atitude começa a ser apresentada como um valor: alguns ‘heróis’ estão vendo além do imediatismo e facilidades das comédias eróticas. É o caso do filme *Chão bruto*, baseado em livro de Hernani Donato²⁰², que conta com a direção do respeitado ator, Dionísio Azevedo e música de Rogério Duprat. É anunciado como uma produção que chegaria aos três milhões de cruzeiros²⁰³. Seu produtor, Ciro Carpentieri, através de sua empresa, Misfilmes, já havia realizado *O quarto da viúva*, comédia com produção sofisticada, dirigida por Sebastião de Souza. Argumentando a mudança de gênero, Carpentieri diz que “já sentimos o fim do ciclo erótico e o começo do gênero ‘sério’. Boas fitas sérias estão pintando por aí e nós estamos acompanhando a evolução dos acontecimentos”²⁰⁴.

Mas, para este tipo de risco era necessária certa cautela. No editorial da mesma edição que trata de *Chão Bruto*, há uma análise sobre a aparição de dois

²⁰⁰ *Lançamentos: Como consolar viúvas* in **CCUP** n.13, p. 12, 1977. Como mostramos no primeiro capítulo, de fato Augusto obtém reconhecimento por investir em produções diferenciadas de Jean Garrett e Ody Fraga.

²⁰¹ *Perfil de um diretor: Ary Fernandes* in **CCUP** n. 5, p. 3, 1976.

²⁰² Famoso escritor, autor de *Presença de Anita* e irmão de Marcos Rey.

²⁰³ Segundo referências da revista, o valor médio das produções no momento – início de 1977 - era de Cr\$ 600.000,00.

²⁰⁴ *Chão Bruto* in **CCUP** n. 15, p. 35, 1977.

fenômenos de bilheteria de 1976: *Dona Flor e seus dois maridos*, que conseguira um retorno de cinquenta milhões de cruzeiros – para um investimento em torno de seis milhões. E *Xica da Silva*, com vinte milhões de renda. O ‘Ponto de vista’ mostra que ambas acabaram “absorvendo e sofisticando a picardia das chamadas pornochanchadas”. Mas, o problema é que o alto sucesso estaria alvoroçando produtores a arriscar-se no “perigoso esquema dos filmes de altos orçamentos”, pensando que o mercado já comportaria normalmente estes vôos. Pedindo cautela aos produtores, é feita uma análise do mercado exibidor, sobre filmes lançados em 1975. Entre setenta e nove lançamentos, com um custo médio de Cr\$ 600.000,00:

46 não se pagaram -----obtendo renda líquida até Cr\$ 400.000,00

22 se pagaram -----até-Cr\$ 700.000,00

11 deram lucro-----acima de Cr\$ 700.000,00²⁰⁵

Portanto, aventurar-se pelo mundo das superproduções seria um gesto precipitado. Defensora de um plano de evolução para o cinema brasileiro, a **Cinema em Close Up** mostra uma preocupação com os produtores da Boca – com dificuldades de financiamento para filmes medianos. Mostra que “o bom senso manda esperar mais um pouco (...) até lá, a produção normal deve continuar, com os orçamentos adequados ao nosso mercado exibidor”.²⁰⁶

A idéia da necessidade de estar capitalizado para uma empreitada de risco afastava os iniciantes e pequenos produtores; como o caso do novato José Milani, que fora dono de ‘escolinhas’ e estreava na produção com *Pintando o sexo*, um comédia erótica. Ele chegou a declarar em entrevista que: “pretendiam fazer um

²⁰⁵ Estes dados levantados pela revista seriam referentes ao primeiro ano de exibição, o filme poderia ser explorado durante cinco anos.

²⁰⁶ *Ponto de vista* in **CCUP** n. 15, p.3, 1977.

filme 'sério', mas foram aconselhados a não arriscarem no gênero logo no começo".²⁰⁷ E o filme 'sério' se tornava um gênero.

Em realidade, a noção de filme 'sério' era muito variada e se modificava conforme as pretensões ou limitações de quem se manifestava. Poderia ter a conotação de filme 'culto' como temática ou de mera melhoria do nível de produção. Apresentava-se associada à noção de progresso dos diretores e produtores, que por sua vez se confundia com a reivindicada melhoria do cinema brasileiro. Em alguns momentos, as declarações soam como próprias de um ato de fé e não de um planejamento baseado em constatações.

Um exemplo da imprecisão no que se refere ao que realmente seria uma atitude arriscada de produtores pode ser visto quando do lançamento do filme *Bacalhau*; uma comédia que não continha maiores apelos de erotismo e se propunha claramente a ser uma cópia. A matéria de lançamento do filme que não esconde o 'oportunismo' em relação ao filme *Tubarão*. "O filme 'Bacalhau' (conhecido pelos íntimos como Bac's), é uma resposta brasileira ao tubarão estrangeiro (...) Bacalhau, o parente brasileiro do Tubarão (p28). O nível do trabalho da empresa produtora, e sua 'solidez' são apresentados como diferenciais: "A Ômega filmes (produtora dos sucessos *A carne* e *Paranóia*) é a responsável por isso (...) Ancorados em sólido lastro financeiro, sempre souberam como e onde gastar, o que acarretou os resultados positivos que a produtora já colheu."²⁰⁸ E a produção toma ares que ultrapassam suas pretensões reais:

²⁰⁷ Jairo Carlos – *Pintando o sexo* in **CCUP** n. 14, p. 43, 1977.

²⁰⁸ Elementos de legitimação da diferença dos propósitos da produtora, os dois filmes citados como realizações da Ômega são produtos diferenciados na Boca. *A carne* foi dirigido por J. Marreco, que pertencia ao grupo próximo aos 'marginais' no início dos anos 70 e já declarara na revista que fazia: "cinema para divertir o público, (...) claro que tudo isto dentro de um requinte estético que vai desde o fotograma perfeito até a interpretação imaculada". *Perfil de um diretor* in **CCUP** n.3, p. 43. E Calmon, diretor de *Paranóia*, também era visto como um diretor 'sério', oriundo do experimentalismo no RJ e que se empenhou em fazer um cinema marcadamente de gênero. Sobre Calmon e o seu cinema de gênero, ver *Juventude, cultura pop e pós-modernidade in Televisão, publicidade e cultura de massa*. Cf. catálogo da mostra "Antonio Calmon, gênero, contestação e autoria", **CCBB-SP/Educine**, 2004. Ver também entrevista de Calmon à **Cinema em close up** n.6, p. 18, 1976.

tal iniciativa é um dos casos esporádicos que a ousadia do cineasta brasileiro tem coragem de realizar. (...) representa mais um passo para a emancipação do cinema nosso e vai se traduzir em confiança por parte do público...”²⁰⁹

Na seção de cartas, as respostas às declarações de devoção aos ‘nossos’ filmes recebem resposta no mesmo tom: “Obrigado por você gostar de cinema brasileiro, e se preocupar com sua qualidade”. A resposta revela também uma cumplicidade dos editores nesta fé, “não se decepcione com o nosso cinema. Dê mais um voto de confiança, que estamos no caminho certo.”²¹⁰ Vigilante, a *Cinema* também faz cobranças pelo apoio dado:

Cabe a cada cineasta ministrar uma dose de cultura brasileira em suas fitas.(..) seja uma comédia erótica, um policial ou um drama. E nós, da revista **CINEMA EM CLOSE UP**, teremos o prazer de acompanhá-los, para um cinema cada vez melhor.

211

A preocupação comercial que reinava na Boca de Cinema de São Paulo era para alguns diretores um desafio: como fazer um filme ‘sério’ e que contenha elementos que garantam o público? No entender dos exibidores, a resposta era clara: com cenas eróticas. Esta era uma questão que podíamos já perceber nos impasses do grupo ‘marginal’ e como vimos transparece nas discussões presentes nos artigos de Jairo Ferreira e turma no **São Paulo Shimbun**.

²⁰⁹ *O Bacalhau* in **CCUP** n. 10, p. 28, 1976.

²¹⁰ *Cartas* in **CCUP** n. 10, p. 2, 1976.

²¹¹ *Ponto de vista* in **CCUP** n. 10, p. 78, 1976.

Capitalizados por sucessos anteriores ou respaldados por produtores com estofo para arriscar, alguns diretores tentaram encontrar combinações. É o caso de Carlos Reichenbach, de Jean Garrett, Luis Castellini e Luiz Gonzaga dos Santos. Representativo da época é o enredo do filme *Pra ficar nua, cachê dobrado*, de Elio Vieira de Araújo. Nele encontramos a ficcionalização dos impasses e dos receios de diretores e produtores da Boca – no caso, do seu similar carioca: o Beco da fome. Reproduzimos abaixo a sinopse publicada pela **Cinema em Close UP**:

Vieira, diretor consumido pela obrigação de realizar pornochanchadas, vê no seu roteiro A LOUCA DA PRAIA, a sua realização profissional e artística. Enquanto isso, Dr. Roberto, produtor, que somente visa sucesso comercial, insiste com Vieira para que este dirija mais uma das famosas comédias de episódio. O produtor não aceita de modo nenhum a idéia da LOUCA DA PRAIA, pois não confia no projeto e está certo de sua inviabilidade comercial.

Contudo, Vieira desesperado, querendo realizar o seu sonho a qualquer preço, engana o produtor simulando o roteiro de uma pornochanchada, como queria Roberto, mas realiza na realidade o seu A LOUCA DA PRAIA.

O produtor descobre o engodo só no dia da estréia, mas para a felicidade da carreira de Vieira e dos bons negócios do produtor, A LOUCA DA PRAIA faz um grande sucesso, com proposta inclusive de negociações do filme no mercado exterior”²¹²

²¹² Infelizmente, não foi possível encontrar uma cópia deste filme.

A resolução da trama, ao agrado de quem pretendia uma “realização profissional” e artística e do produtor “que somente visa sucesso comercial”, revela a consciência da necessidade de comunhão de interesses. Para isto é necessário assumir riscos que os produtores da Boca, pelas razões mais diversas, não admitiam com tanta facilidade.²¹³ O reconhecimento do progresso, que aqui toma a forma da negociação com o mercado externo, carecia também de um foco mais definido.

4.5 O FIM DA REVISTA: UM ENSAIO PARA A BOCA

A **Cinema em close up** alcançara uma inserção no meio cinematográfico; seu projeto de posicionar-se como referência sobre o cinema parecia funcionar. Os dois Anuários de Cinema auxiliaram nesta conquista de espaço. A partir deles, os exemplares da revista são solicitados por universidades e centros de pesquisa (USP, Universidade de Marília, Museu Lasar Segall). Na edição seguinte à publicação do Anuário 1976, encontramos uma carta do pesquisador de cinema Araken Campos Pereira Jr, na qual enumera algumas correções de datas e nomes, fazendo várias vezes a ressalva de que a sua atitude é para a melhoria da revista. Há também uma carta do produtor Oswaldo Massaíni, da Cinedistri, na qual felicita a empreitada da revista e indaga sobre a ausência de *Independência ou morte*, por ele produzido, “um marco na Indústria cinematográfica nacional” - na lista dos filmes realizados em 1972.²¹⁴ No campo mais especificamente

²¹³ É revelador o que conta o diretor Carlos Reichenbach sobre o seu filme *A ilha dos prazeres proibidos*, um filme com temática política enrustida. Após seu enorme sucesso, alguém perguntou ao produtor Galante por que ele fizera um filme sobre exilados políticos; entendendo o motivo da pergunta, ele teria respondido “isso não importa, o filme deu dinheiro”. Carlos Reichenbach, em depoimento para este trabalho.

²¹⁴ Esta carta é significativa por trata-se de um dos mais importantes produtores da Boca e do País,

institucional, encontramos cartas da Prefeitura Municipal de São Paulo: “A MEK está realizando um trabalho de abertura cinematográfica da realidade”²¹⁵ e da TVE do Ceará, comentando a importância da revista e pedindo exemplares.

A mais significativa prova de reconhecimento está nas duas cartas enviadas por Paulo Emilio Salles Gomes. A sua declaração: “A **Cinema em Close Up** tem os pés bem plantados na realidade de nosso cinema. Sua leitura foi recomendada para os alunos da USP”, foi publicada na revista, com a resposta: “Sua carta representa para nós o reconhecimento oficial da **Cinema em Close Up**. Muito obrigado”.²¹⁶

Como já vimos, não era da postura da **Cinema** apresentar críticas diretas. O máximo que se permitia era tratar de assuntos mais polêmicos em meio a discussões ou entrevistas. Entretanto, respaldada pelo alcance que estava obtendo a publicação, tenta uma importante guinada. Assumindo o discurso de maior seriedade e busca por alternativas para o cinema, a **Cinema** começa a romper o pacto de ‘não agressão’. Inicia uma abertura de espaços para críticas diretas às práticas de produção adotadas na Boca e seus impasses não resolvidos.

Essa mudança no tom começa a partir de uma matéria: *A ressocialização do cinema brasileiro*. Este título é anunciado sozinho na capa da edição, destacando sua importância. Em nenhum momento anterior fora tão direta para trazer à tona problemas dos bastidores de produção.

O primeiro foco dessa mudança foi um grave acidente ocorrido com Edson Seretti, pessoa próxima do grupo que colaborava na revista²¹⁷, que teve grande parte do corpo queimado durante as filmagens de *Internato de meninas virgens*. O

que reconhece a publicação.

²¹⁵ *Cartas* in **CCUP** n.16, p. 24, 1977.

²¹⁶ *Cartas* in **CCUP** n. 10, p. 2, 1976. As cartas de Paulo Emilio são ainda guardadas por Minami Keizi, como prova desse reconhecimento. Entrevista de Keizi para este trabalho.

²¹⁷ Ele também era ator e trabalhara como responsável contábil da publicação.

fato gerou uma análise sobre o papel dos produtores na segurança dos artistas e técnicos do cinema.

Além de publicar os nomes do produtor – A.P. Galante – e do diretor – Osvaldo de Oliveira – responsáveis pelo filme, lança a pergunta “Culpa do produtor que não tomou as medidas necessárias para a prevenção do problema?” Para acentuar a questão, são citados outros técnicos da Boca que sofreram acidentes em filmagens e não receberam nenhuma assistência. Aqui é revelado outro lado da produção da Boca de Cinema, baseada, em grande parte, em precaríssimas condições de trabalho. A reportagem trata os produtores de “senhores feudais”, e seus procedimentos como anacronismos, como uma “tecnologia utilizada num modo de produção totalmente oposto”.

A proposta de um artigo como *A ressocialização do cinema*, apesar de não ficar totalmente explícita sua idéia, seria fortalecer a união dos trabalhadores do setor. São criticadas as associações de classe. O SATED teria uma existência apenas “nominal” e a APACI: “luta pela atual classe dirigente do cinema paulista”. Haveria problemas para esta maior organização. Devido à instabilidade do trabalho, os técnicos não queriam se expor: “não adianta falar grosso, os produtores me queimam na Boca...”, confessa um técnico.

Aquele parecia o início de outro tipo de artigos na revista. A matéria termina prometendo para outras edições mais informações sobre as ‘arapucas’: “falaremos daqueles que, em nome do cinema brasileiro, atraem só incautos para se satisfazerem”²¹⁸.

Mas a revista mantém sua visão de que os filmes nacionais devem ser valorizados e seus realizadores e produtores noticiados. Algumas páginas após as críticas sobre as condições de trabalho, encontramos uma matéria sobre o anteriormente citado *Internato de meninas virgens*. Aqui, ficamos sabendo que “o produtor canalizou todas as suas atenções e dedicou-se de corpo e alma na esperança de colher bons frutos”; salientando a necessária confiança no “ótimo

²¹⁸ *A ressocialização do cinema brasileiro* in **CCUP**, n. 15, p. 6-7, 1977.

Oswaldo de Oliveira, também ponto de vital influência para que Galante pudesse apresentar um bom filme”. O fato de o texto estar assinado pelo colaborador José Adalto Cardoso, aponta para duas facetas: de um lado a tentativa de não parecer uma matéria paga pelo produtor e de outro a intenção de marcar deliberadamente uma posição contrária no interior da revista.

Os termos utilizados: “participação especial do veterano e correto Luigi Picchi”, esperando ser um filme para constar da “antologia do cinema brasileiro”, com uma denúncia de um mundo de “podridão moral”, caracterizam uma estranha supervalorização do filme. O tom final da matéria mostra Galante em sintonia com a noção de progresso, manifestada pela revista. Se a fita der resultado positivo de público, o produtor promete que “outras produções melhor cuidadas virão, para enriquecer ainda mais nosso cenário cinematográfico”²¹⁹. Fica o recado: apesar das críticas aos bastidores da produção, os produtos não precisam e não podem ser desmerecidos pelo público. O trem do cinema brasileiro não pode parar.

Cinema em Close Up 16

Os ares mudavam na **Cinema**. Na capa da edição seguinte, ocupada por uma foto do personagem Zé do Caixão acompanhado de duas mulheres, as chamadas antecipam o conteúdo:

- *Guerra do Zé do Caixão aos parasitas do cinema.*
- *Celso Falcão solta os cachorros.*
- *Aos 80 anos, um problema: arapucas.*

²¹⁹ *Internato de meninas virgens* in **CCUP** n. 15, p. 32-33, 1977.

Ao lado, há uma frase de Castro Gonzaga, entrevistado na edição, que reforça o tom, reclamando do descompasso entre seu esforço de trabalho e os poucos vencimentos.

Em uma “Nota da redação”, a revista noticia que estava “entrando na nova linha”, com mais cultura e informação. Não haveria mais fotos das atrizes em estilo *pin ups* porque há publicações exclusivas para o gênero. Declaram que após três anos “sentindo, vivendo ao lado dos cineastas, os problemas do cinema brasileiro”, podiam agora propor algo.

Podemos, agora realmente tomar atitudes para a ressocialização do cinema brasileiro, sanando, apontando, mostrando os erros que se cometem em nome do nosso cinema. E se assim não o fizermos, não justificaria que a Cinema em Close UP continuasse existindo.²²⁰

O termo ressocialização do cinema é retomado como uma bandeira, um diferencial após tanto envolvimento: “A inovação tem que ser gradativa e constante. Insistir nos velhos chavões é estancar as novas idéias. Urge uma ressocialização do cinema brasileiro”²²¹. Os redatores da revista, todos com pretensões no meio cinematográfico, assumem a posição de arautos da Boca, zelando por seu futuro. Os problemas ganham destaque na revista.

A primeira reportagem é uma longa entrevista com Celso Falcão. Diretor sem maior expressão, aparece como fonte sensacionalista de denúncias *Aqui, alguém falando a verdade*, é o título da matéria sob uma foto da Rua do Triunfo repleta de pessoas²²². A apresentação é curiosa: trata-se de uma entrevista entremeada por comentários em negrito. O ponto de partida é uma disputa entre

²²⁰ Nota da redação in **CCUP** n. 16, p. 4, 1977.

²²¹ Ponto de vista in **CCUP** n. 16, p. 3, 1977.

²²² *Aqui alguém falando a verdade* in **CCUP** n. 16, p. 5, 1977.

Falcão e o diretor Nilo Machado, do Rio de Janeiro. “Um cinema de confusões, de disputas, de decisões tomadas pela justiça. De fitas que continuam sendo terminadas. Um cinema que pelo menos na intenção quer se chamar indústria...” Quando o redator da reportagem se depara com a relutância de Falcão em citar nomes de distribuidores e exibidores que fariam pressão sobre produtores, vem o comentário irônico: “A realidade é esta, a testemunha fica de bico calado. O avestruz enfia a cabeça na areia, ficando com o traseiro para cima.”

Sem revelar nada além do seu rancor pessoal com relação a Nilo Machado, no final encontramos uma nota de Celso Falcão autorizando a publicação da entrevista, para que servisse de alerta...

A mudança de tom continua presente na entrevista seguinte, feita com Claudio Cunha, com a autoridade de ser apresentado no título como “um novo campeão de bilheteria no cinema brasileiro”. Insistindo para que Cunha revele algum ‘podre’ do cinema, a pergunta é direta: “Não há problemas (...) aqui dentro, entre os produtores e diretores, até roteiristas, não tem gente fazendo bobagens?”²²³. Cunha ameniza o tom, falando das bobagens nos temas, mas fazendo uma valoração do ‘jeitão brasileiro’ de copiar, perceptível nos mafiosos de Tony Vieira, em *Bacalhau* e em *Kung Fu contra as bonecas*.

Na linha de denúncias, segue uma matéria sobre as ‘arapucas’ do cinema brasileiro: as escolinhas de atores.²²⁴ O autor do texto, Adalto, explica suas intenções: “é do feitio da MEK Editores, em suas publicações que abrangem o cinema brasileiro, nunca ‘descer a lenha’ ou criticar severamente nossos profissionais.” Por ocasião do 80º aniversário do cinema brasileiro, foi feita uma avaliação e descobriram-se “coisas incríveis”: “Na nossa ânsia de só elogiar,

²²³ *Reflexões de Claudio Cunha, um novo campeão de bilheteria no cinema brasileiro* in **CCUP** n. 16, p.14, 1977.

²²⁴ Preparando o leitor para o tema: a reportagem anterior era sobre José Mojica, dono de uma famosa ‘escolinha’, criticando “agências de picaretas e seus filmes fantasmas”. Estas ‘escolinhas’ ofereciam aulas de interpretação e serviriam como intermediárias para produções; mantendo aceso o sonho do neófito. De fato, encontramos na própria edição 16 um anúncio da Galáxia Produtora Cinematográfica, que oferecia os serviços de “formação de atores, shows para teatros, boates e similares e coreografia para filmes. Utiliza nossos serviços.” (p41).

deixamos que essas coisas nos passassem. Um dos mais abomináveis problemas do nosso cinema são as ‘arapucas’²²⁵

Adalto revela que já passou por uma delas e poderia falar com autoridade. Narra alguns casos que conheceu, nos quais invariavelmente as pessoas se decepcionaram – para não dizer que acabaram em tragédia.²²⁶ Adalto faz algumas ressalvas, dizendo que há algumas agências idôneas, das quais saíram alguns raros profissionais.

A entrevista do ator Castro Gonzaga, mantém o foco crítico, com destaque para a afirmação: “**Picareta no Brasil é uma realidade**. Existem safados que pegam dez cruzeiros, passam a perna em todo mundo, e conseguem fazer um filme”.

Mas os queridos de sempre continuavam em alta. O destaque é para a finalização de um filme de Tony Vieira, *Os amantes de um canalha*. Divulga-se uma foto e currículo dos ‘Seis homens maus’ do filme, com destaque para Rajá de Aragão: “O leitor pode encontrar seu currículo no **Anuário Close UP**”²²⁷.

Bela e corrompida (sexta-feira as bruxas ficam nuas) de Fauzi Mansur, também consegue espaço. Salientando os valores do elenco, “como acontece em todos os filmes de Fauzi...” e o fato de ser uma produção de um diretor gabaritado que

já se aventurou pelo cangaço – *Deu a louca no cangaço* –, tratou de problemas sócio-psicológicos – *A noite do desejo* –, criticou o patriarcado – *Sedução* –, experimentou o

²²⁵ *Aos 80 anos um problema: as arapucas* in **CCUP** n. 16, p.18, 1977.

²²⁶ Conta histórias de alunos que acabam presos por roubar para pagar as aulas; uma aluna que, após se ‘entregar’ aos professores das escolinhas, terminou trabalhando em boates de *strip tease*; outro que trabalhava dia e noite para pagar as aulas e terminou internado pela família em um manicômio.

²²⁷ *Os seis homens maus* in **CCUP** n. 16, p.38, 1977

hermetismo – *A noite das fêmeas* –, apresentou um musical – *O mulhereço*”,²²⁸

e agora realizava na linha do terror.

Cinema em Close Up 16

Ponto de vista

O assunto do editorial é *Guararapes*, película do diretor Paulo Thiago. Um filme com importantes nomes do cinema, na produção e atuando, tem como base o apoio de investidores de peso - Grupo Bahia Internacional - que apóiam o mais caro filmes brasileiro – sua produção ultrapassara os quinze milhões de cruzeiros²²⁹ e previa-se lançamento simultâneo em cem cinemas. Mas os produtores, diretores e – por que não? – o público, não podiam se deixar iludir,

não tiremos nunca de diante dos olhos o exemplo das pequenas formigas trabalhadeiras, que são os produtores independentes, que a cada dia empurram para o mercado uma nova produção, cujo volume força a expansão da reserva de mercado.”²³⁰

²²⁸ *Bela e corrompida (sexta-feira as bruxas ficam nuas)* in **CCUP** n. 16, p. 41, 1977.

²²⁹ A superprodução *Dona Flor...* custara seis milhões de cruzeiros e a média das produções paulistas girava em torno dos setecentos mil e um milhão de cruzeiros.

²³⁰ *Ponto de vista* in **CCUP** n. 17, p. 3, 1977.

Com tal afirmação, a revista manifestava o receio de que um só filme ocupasse o período de cota de tela e pedia que existissem critérios que garantissem o espaço do pequeno produtor nas salas.

Apesar desta manifestação de solidariedade ao pequeno empresário cinematográfico, em uma seção de sete páginas dedicadas a assuntos cariocas, metade do espaço é ocupado por uma elogiosa matéria tratando da produção de *Guararapes*. E, como haveria muito dinheiro envolvido, é feito um apelo, no qual se confundem interesses particulares e a ‘causa do cinema brasileiro’: “Gostem ou não gostem, vamos prestigiar, minha gente, senão quem investiu não investe nunca mais.”²³¹ Contradições e impasses do nosso cinema, ao mesmo tempo em que a grande produção, com grande lançamento, era um perigo pela ótica da disputa do pequeno espaço destinado ao produto nacional, não podemos perder de vista os investidores privados, que estariam auxiliando o desenvolvimento da indústria de cinema no Brasil.

Dividindo assunto na edição, é a visita de Jack Valenti – presidente da *Motion Pictures Association of America* (MPAA) – ao Brasil e o seu encontro com Luiz Carlos Barreto.²³²

Em um longo artigo sobre os oitenta anos do cinema brasileiro, aparece algo inédito até então: críticas a filmes da Boca de Cinema em meio a elogios ao esforço da Embrafilme, felicitando que o “pessoal do cinema novo (...), foi retomando a posição antiga, foi refortalecendo-se”, causam estranheza os comentários irônicos sobre diretores que antes eram apoiados sem reservas,

Os crimes voltaram às telas do Brasil com Jean Garrett, um português chamado José Antonio Nunes(...), histórias de tiros, facadas, cadáveres emalados, etc. Vindo da escola de Zé do

²³¹ *Guararapes revista* in **CCUP** n. 17, p. 35, 1977.

²³² Do encontro, regado a uísque, teria saído a promessa de uma boa recepção em Hollywood para Bruno Barreto.

Caixão, personagem criado por José Mojica Marins calcado em estórias de quadrinhos estrangeiras, que valeu pelo pitoresco.”²³³

A ironia também atinge Fauzi Mansur que, antes de realizar *O Guarani*, “percorreu um longo caminho de linhas diferentes em cada filme que fazia, para chegar num conturbado financiamento da EMBRAFILME.” Por outro lado, há uma valoração dos caminhos abertos por *Dona Flor e Xica da Silva*.

O contraponto entre os produtores da Boca de Cinema e os cariocas não poderia ser mais claro. Apresentados como

a maior dificuldade que jamais enfrentou qualquer cinema (...) os pseudoprodutores de cinema, comerciantes (...). Se uma fita estrangeira faz sucesso (*os presídios femininos*), de imediato eles partem para a confecção de um similar nacional.”

Como profissional exemplar aparece Luiz Carlos Barreto, “no Rio de Janeiro”, que “pode ser considerado o melhor dos produtores nacionais desses últimos 27 anos.”²³⁴ Barreto é apontado como o responsável por muitas lutas pelo cinema nacional.

Aspecto sintomático da ruptura com a orientação original, é a quase metade das páginas da última edição da **Cinema em Close UP** ocupada por temas ou pontos de vista ‘cariocas’. A presença, pela primeira vez, de uma propaganda da EMBRAFILME na contracapa da revista, permite pensar que se estabeleceram laços com a empresa que teriam ecoado nas suas páginas centrais.

²³³ *80 anos de cinema brasileiro* in **CCUP** n. 17, p. 31, 1977.

²³⁴ *80 anos de cinema brasileiro* in **CCUP** n. 17, p. 30, 1977.

Desprovida das habituais mulheres seminuas e apresentando na capa as fotos de Egydio Eccio e Claudio Cunha em preto e branco, há nesta última edição quatro artigos referentes ao cinema da Boca de São Paulo. Um deles, “Diversidade, um estilo definido”, escrito para divulgar o lançamento do filme *Bela e Corrompida*, e que trata também do projeto *Olhai os lírios do campo*, filme baseado em livro clássico, o que não seria um motivo para o leitor da revista evitá-lo. Fauzi Mansur se empenhara em tornar acessíveis ao grande público os personagens introspectivos. Como a diversidade de estilos da filmografia de Mansur seria sua característica, o novo projeto “ é mais um caminho, mais uma tentativa de encontrar a ainda semi-desconhecida linguagem do cinema brasileiro.”²³⁵

Há uma reclamação de Claudio Cunha: “Assim não dá” - entrevista na qual trata da disputa que teve com Luiz Carlos Barreto pelo título *Amada Amante*, que acabou ficando com Cunha. A EMBRAFILME, pela sua omissão no caso, é apontada como defensora de Barreto.

Mas o assunto de destaque da revista foi a morte do ator e diretor Egydio Eccio. Eccio aparece como o grande batalhador pelo cinema paulista. Era presidente da APACI, membro do CONCINE, vice-presidente do Sindicato dos Produtores de São Paulo e membro da comissão de prêmios da EMBRAFILME. Sua morte é tomada como um reflexo desta participação ativa nas discussões cinematográficas, como se pode notar pelas frases em destaque na matéria: “Egydio era o ponto nevrálgico do cinema paulista”; “O cinema paulista é o culpado pela morte de Egydio Eccio”. Um “feixe de convergências” dos cineastas paulistas, Eccio foi um dos poucos elos de articulação entre os produtores e cineastas da Boca de Cinema e outros diretores paulistas e cariocas.

Abrupto, o fim da revista pegou a Boca de surpresa.

²³⁵ *Diversidade, um estilo definido* in **CCUP** n. 17, p. 60, 1977.

Quando eu terminei a revista o pessoal de cinema ficou meio sentido, mas eu não estava mais disposto a fazer e tinha aquele negócio de mandar para a Censura sempre...

O engraçado é que um ano depois, em 1978, eu recebi uma carta do Setor de Diversões Públicas da Censura dizendo que eu não precisava mais mandar para eles porque a revista era considerada de caráter de difusão cultural e educativo.”²³⁶

A Cinema em Close Up nº 18

E a revista retorna. Após quase dois anos – período entre a segunda metade de 1977 e junho de 1979 - surge uma edição nova, com uma capa mais colorida, e uma bela foto do filme *Mulher, mulher*. Não há nenhum indicativo sobre o intervalo, a numeração continua, ano IV, mas nota-se agora a preocupação com a precisão – no interior está especificado: junho de 1979. E junto com as matérias aparecem as datas precisas de entrevistas. Provavelmente, uma estratégia da publicação para não fazer parecer ao leitor que se trataria de uma reedição.

A surpresa daquela edição vem no título da primeira entrevista: “Diálogo com o Presidente”. Trata-se de uma longa entrevista com o então presidente da EMBRAFILME, o embaixador Celso Amorim. Apesar do título que em outros tempos espantaria os rivais da empresa com o endereço na rua do Triunfo, a orientação das perguntas se pauta pelas preocupações da Boca de Cinema. Sobre o futuro dos projetos de séries para televisão, feitos a partir de concurso da EMBRAFILME, afirma que “se deles, uns 2 ou 3 chegarem à Tv, eu tenho a impressão que vamos ficar muito felizes.”. O pessimismo continua quando trata do futuro do adicional de renda. Ele vê com preocupação o peso do adicional nas

²³⁶ Depoimento de Minami Keizi para este trabalho.

verbas da empresa, e lembra que o pagamento já estava atrasado havia um ano e meio: “as receitas da EMBRAFIME cada vez menos darão para pagar o Adicional de Renda”.²³⁷

A discussão sobre o projeto dos programas pilotos de séries era o assunto do momento. Realizados por cineastas, eles seriam uma tentativa, patrocinada pela empresa cinematográfica estatal, de aproximar cineastas e as empresas de televisão. Há a reprodução de um trecho de entrevista de José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, Superintendente Geral da Rede Globo, para a revista **Veja**. Boni afirma, para desesperança dos cineastas, que “não há nenhuma perspectiva da Globo comprar esses seriados”, argumenta com os custos de produção em película – que seriam quatro vezes mais altos do que em vídeo tape – e, para não dar margem a adaptações, sentencia: “Além disso a linguagem do cinema não é a de TV.”²³⁸

Tony Vieira continua como modelo de mentalidade de produtor para a revista. Em um artigo, provavelmente escrito por Rajá de Aragão – suposição possível pelo estilo similar aos textos da série “Filão de Ouro” –, há uma descrição das 'orientações' do diretor, “Tony Vieira não é intelectualóide, sabe que sua vida, suas experiências existenciais, sua “cultura” não dão filme. (...) se houver um momento na história em que haja perigo do espectador pensar, ele logo elimina.”²³⁹

No que se refere a posições e preocupações de setores da Boca, há a expectativa em relação ao abrandamento da Censura em função da Abertura política. Nas entrevistas ou matérias sobre filmes da Boca podemos encontrar algumas posições a respeito, expressando de algum modo a indefinição dos rumos a serem seguidos.

²³⁷ “Diálogo com o Presidente” in **Cinema em close up** nº 18, p4, 1979.

²³⁸ “Seriados para TV” in **Cinema em close up** nº 18, p15, 1979. A entrevista original está em *Veja*, nº. 559, p. 68. Para uma análise das dificuldades de inserção de profissionais de cinema na televisão e os pilotos do projeto da EMBRAFILME, ver **Televisão, publicidade e cultura de massa**, p. 64-90.

²³⁹ “O matador sexual” in **Cinema em close up** nº 18, p.60, 1979.

O produtor Augusto Sobrado, que já vinha possibilitando bons filmes de Jean Garrett – *Excitação* (1977) e *Noite em Chamas* (1978), faz com o diretor *Mulher, mulher* (1979). Sobre a fita, uma matéria explica que o produtor

classifica esta produção como o maior risco de sua carreira de empresário cinematográfico, pois é um filme realizado dentro desta fase de indefinição política, em que não sabemos onde começa e onde termina a liberdade criativa. *Mulher, mulher* vem iniciar uma nova fase na carreira deste produtor. Sempre motivador de filmes audaciosos, seja em produção seja em substância”²⁴⁰

O veterano Ody Fraga, respondendo se haveria exageros com a abertura, diz que: “Talvez, o que será uma besteira. Não ouvi na 'Triunfo street', nada que se referisse a pôr assuntos sérios na tela.(...) mas está todo mundo preocupado em morder a Embra.” O diretor revela a consciência de que as mudanças terão que responder a diretrizes do mercado: “ A linha de filmes deverá mudar. O tipo de filme que podemos ou devemos fazer não é tão simples assim. Sempre comandarão as regras do mercado”. Pessimista, Ody desconfia das possibilidades de influir nas regras, produzindo filmes que mudem a perspectiva de dependência ao gênero erótico. Percebe-se latente a desconfiança, não quanto ao futuro da Boca, sua continuidade de produções, mas em relação às mudanças que possam gerar diversidades para além do filme erótico.

O que devemos fazer será mudar nós próprios, reencontrarmo-nos com nossa sinceridade e depois com nossos sonhos, se ainda sonhamos. Se passarmos

²⁴⁰“Mulher, mulher” in **Cinema em close up**, nº 18, p 13, 1979.

simplesmente da pornochanchada para o pornô-político, é melhor desistir.”²⁴¹

Fraga afirmou isto quando acabara de filmar *A dama da zona*. Seu filme seguinte, *E agora, José*, por ironia do destino, mistura os subterrâneos da repressão com doses de erotismo. Um curioso representante do pornô-político, no final do filme o protagonista, livre da repressão policial, permanece sem perspectiva do que fazer em liberdade.

Não há na edição nenhuma menção ao intervalo de publicação da revista ou sobre sua continuidade. Provavelmente este número não obteve a mesma entrada junto ao público da Boca. Quando perguntados sobre o retorno da revista, a recordação está no fim abrupto de 1977. Os tempos eram outros, e talvez as indefinições do momento dificultassem encarar riscos na produção. O número de filmes produzidos ainda estava em crescimento²⁴², mas o fantasma da liberação de cenas eróticas mais 'ousadas' entrava em pauta nas discussões quando se falava em fim da Censura.

Após o fim da revista, Minami publica ainda alguns volumes da série CINEMA, com roteiros de filmes²⁴³ da Boca e permanece na Triunfo até 1997. Publica estórias de faroeste e histórias eróticas, trabalhando com outro distribuidor de revistas da região, Farha Abdalla.²⁴⁴

Do grupo de redatores principais, Luiz Gonzaga dos Santos continuou desenvolvendo trabalhos como assistente de direção. Após uma finalização

²⁴¹ “Ody Fraga” in Cinema em close up nº 18, p. 46, 1979.

²⁴² Em 1979, a produção cinematográfica nacional atinge 93 filmes (1), são lançados 104 títulos brasileiros(2), e a participação de público de filme nacional representava 30% do total de público de cinema no Brasil (2). Dados (1) Anexo V in **O Consumo e o comércio cultural no Brasil vistos através da distribuição de filmes nacionais**, Op. Cit. (2) – Cinejornal, nº 1/jul.80, Embrafilme, Apud **Cinema, Estado e lutas culturais**, op. Cit. p.136.

²⁴³ A série CINEMA chegou a vinte e dois volumes publicados.

²⁴⁴ Pensando em utilizar seus contatos no cinema, Minami monta com Farah a AGENCINE – Agência de Informações da Cinematografia, empresa que passaria informações do setor cinematográfico a órgãos de imprensa.

tumultuada, conseguiu lançar seu primeiro longa-metragem, o belo policial baseado em livro de Marcos Rey, *Patty, a mulher proibida*, pela Haway Cinematográfica, em 1979 e em 1982 lança *Anúncio de jornal*. Não opta pelo explícito e não consegue mais realizar nenhum longa.

Rajá de Aragão dirige um filme de cangaço em 1980, *O cangaceiro do diabo*, e passa pelo pornô com três filmes de sexo explícito. Continua colaborando em filmagens na Boca, escreve estórias para publicações de Minami, roteiros para Pio Zamuner e desenha cartazes para a Poli Filmes, onde termina como funcionário.

Luis Castilini, desenvolve uma carreira na Boca como diretor. Entre 1977 e 1983, faz seis longas e dois médias para filmes de episódios. Dentre eles, destaca-se o filme de suspense/terror *A reencarnação do sexo*. Participa da EMBRAPI (Empresa Brasileira de Produtores Independentes), mas na cisão do grupo, permanece ao lado dos que não iriam fazer pornôs. Após dirigir uma produção para Aurora Duarte, *Elite Devassa*, abandona o cinema. Eventualmente, escreve histórias para publicações de Minami.

José Adalto Cardoso dirige seu primeiro longa em 1980, o policial *O império das taras*, contando com Guilherme de Almeida Prado como assistente e Mario Vaz na produção executiva. Lança uma comédia caipira *E a vaca foi pro brejo* e parte para produções de sexo explícito, gênero no qual dirige onze longas.

5. CONCLUSÃO

Gentile me disse no Soberano que a fila d' ASereia do Guarujá atingira oitenta metros nos três primeiros dias de exibição no Marabá. Não era um cálculo, era uma certeza, mandara alguém medir. A fita se pagaria em semanas. (...)

Marcos Rey²⁴⁵

Reconstruir a história da Boca de Cinema de São Paulo é uma tarefa que parte de um ponto real: o esgotamento de um ciclo. Entretanto, a tarefa realizada neste trabalho, de centrar uma análise do fenômeno a partir de duas experiências de constituição de “Vozes da Boca”, visa a identificar especificidades que se encontram diluídas nos modos de pensar de cada grupo e de cada época. Trata-se de uma preocupação em perceber nos discursos os esforços para a construção de identidades que se objetivariam em projetos para o cinema.

Acredito que tanto nas publicações de Jairo Ferreira quanto na revista **Cinema em Close Up** há movimentos internos em torno da aparente dicotomia entre cinema comercial e cinema 'culto'. Percebe-se, nos dois casos, uma visão crítica em relação aos caminhos que o cinema brasileiro assumia, daí a necessidade de propor e defender posições próprias.

No caso dos textos de Jairo Ferreira no **Shimbun**, as posturas assumidas em relação ao grupo do Cinema Novo apontam-no como esgotado, colocando as produções do grupo 'marginal' como exemplos da renovação necessária: “Um atestado de óbito do Cinema Novo, o primeiro filme não-identificado, um manifesto

²⁴⁵A personagem Gentile, do livro **Esta noite ou nunca**, está baseada em Antonio Polo Galante, produtor da Boca.

contra o fixo, o estável, uma violentação do padronizado: *Gamal, o delírio do sexo*. A inovação sempre faz torcer o nariz.”²⁴⁶

Está presente também, no discurso de Jairo e amigos, como já mostramos, uma postura específica em relação a certos personagens do cinema paulista, daí a presença de críticas a Walter Hugo Khouri, Ruben Biáfara, Alfredo Sternheim, Mauricio Rittner – pessoas que não tinham posturas favoráveis ao Cinema Novo mas que Jairo identificava com o cinema estrangeiro, “como o fato de um monstrinho como Sternheim fazer o jogo sórdido da Colúmbia, que agora volta a dominar através de Khouri.”²⁴⁷ Aqui percebo a construção de diferenciações dentro do quadro cinematográfico paulista, com um projeto de produção caracteristicamente independente²⁴⁸. Uma necessidade de afirmação para um grupo que insistia em apresentar-se como composto por gente nova, que trazia algo de novo. E aqui, o filme *As libertinas* (1968) é considerado como o marco fundador do grupo e utilizado como uma bandeira:

Sinto muito, Rittner, seu *Uma mulher para sábado* chega a ser pior que *As gatinhas*. Vocês estão agora definidos como uns basbaques, colonizados pelo colonizador brasileiro do cinema sueco, Khouri, do qual são falsas crias, metafísicos provincianos, cultivadores de imagens petrificadas. Temem o cafonismo mas querem aproveitar a onda comercial iniciada com *As libertinas*. Como diz Lima, se *Paixões na praia* está preso na Censura, não é porque seja de direita ou esquerda, é porque é ruim mesmo.²⁴⁹

²⁴⁶ “O tarado. Uma explosão” in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 19/03/1970.

²⁴⁷ “Um fantasma da Vera Cruz” in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 23/10/1969.

²⁴⁸ Sobre as tradições do cinema independente, ver “O desenvolvimento das idéias sobre o cinema independente” in 30 anos de cinema paulista, **Cadernos da Cinemateca** 4, 1980.

²⁴⁹ “De babalho à bandaloo” in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 08/04/1971. Jairo aqui faz referência ao filme *Paixão na praia* (1971) de Sternheim.

Percebe-se nas críticas de Jairo, que o grupo 'marginal' apresenta um movimento por vezes contraditório, entre a inovação e a valoração da 'sacada comercial' – como no caso de *As libertinas*. Este movimento posiciona-se definitivamente, quando da derrocada das perspectivas de continuidade das suas produções, a partir de 1973. Continuar trabalhando na Boca implica participar de qualquer tipo de filme comercial – como vimos aqui a experiência de parte considerável do grupo em produções da Servicine. Em outras palavras, o movimento dos discursos do grupo caminhou de posturas defensoras de um cinema de preocupações 'cultas' para a realidade de um cinema comercial. Se ocorreram alguns problemas de consciência neste processo, estes foram absorvidos pela possibilidade de trabalhar com cinema dentro de uma perspectiva que se queria industrial, como a da Boca. E aqui recorro as predileções do grupo por cineastas de filmes 'B' americanos e as *nouvelle vague* japonesas, ambos diluindo discursos estéticos arrojados em uma estrutura direcionada para as massas.

No outro objeto aqui analisado, as revistas **SB Cinema** e **Cinema em close up**, há um movimento similar, porém contrário, concretizado em uma construção valorativa do caráter nacional da Boca. Aquelas produções possibilitariam a realização das potencialidades industriais do cinema brasileiro e a partir deste propósito é construído um discurso de defesa das qualidades do cinema feito na Boca, respaldado no volume de público. É um discurso baseado na noção de que o objetivo do cinema é ter público e portanto a Boca estaria no caminho certo. Não é casual a repetição de mensagens direcionadas aos leitores, como: “não se decepcione com o nosso cinema. Dê mais um voto de confiança, que estamos no caminho certo.”²⁵⁰

A postura da revista que se constrói como uma verdadeira “Voz da Boca” é marcada pela contraposição à noção de um cinema 'culto', ou seja, que não tenha a perspectiva comercial. Se aqui várias críticas se direcionam ao Cinema Novo, é

²⁵⁰ “Cartas na mesa” in **Cinema em close up** nº.10, p.2, 1976.

porque elas poderiam ser estendidas ao grupo que dominava o INC e a EMBRAFILME, e sua predileção por apoiar, com financiamentos, filmes 'cultos'.

A situação embaralha-se mais quando a EMBRAFILME adere à idéia de que “cinema é mercado”²⁵¹ e aparecem filmes de grandes orçamentos, como os exemplos tomados de matérias das revistas: *Guararapes*, *Dona Flôr* e *Xica da Silva*. Filmes que, além de reproduzir lançamentos de blockbusters estrangeiros (ocupando muitas salas com o mesmo filme) não seriam um exemplo a ser seguido para a construção de uma indústria cinematográfica que, no entender dos redatores da **Cinema em close up**, se constituiria através dos médios produtores: “o exemplo das formigas trabalhadeiras que são os produtores independentes”²⁵².

A discussão de características próprias da Boca, quanto aos seus aspectos de produção, organização e práticas de trabalho, representa uma construção da identidade operada pelas revistas. Como apontei no capítulo sobre as especificidades da Boca, os seus redatores, conhecedores do *modus operandi* das produções do local, apresentam as suas características sem deixar de lado um viés crítico no sentido de mostrar as limitações e tensões. Aqui é destacado o peso da necessidade de uso do erotismo nos roteiros, que se transfere para a recorrente discussão sobre a pornochanchada.

Paralelamente às ressalvas sobre as condições particulares para a Boca se manter, são introduzidas perspectivas de mudança que se corporificam nos discursos sobre a possibilidade de realizar filmes 'sérios'. Aqui, encontra-se o eixo para entender uma contradição em relação ao projeto de cinema direcionado para filmes comerciais. É possível perceber um movimento favorável a mudanças na Boca, que ganha força e espaço nas revistas.

Elaboram-se discursos empenhados em analisar formas de operacionalizar mudanças que renovem a Boca, dado o esgotamento do modelo baseado em uma 'monocultura da comédia erótica'. Surgem as possibilidades de exploração dos

²⁵¹ Sobre o uso dado por Gustavo Dahl para a expressão, ver DAHL, Gustavo. Mercado é cultura. **Cultura**, Brasília, v.VI, n.24, 1977.

²⁵² “Ponto de vista” in **CCUP** n. 17, p. 3, 1977.

gêneros e alguns diretores/produtores são alçados à posição de desbravadores. As figuras de Cláudio Cunha, Jean Garrett, Fauzi Mansur e, em certa medida, Tony Vieira estão sempre presentes nas páginas das revistas porque suas produções poderiam ser apresentadas também como 'dentro da nova linha' que deveria seguir o cinema da Boca. A valoração de novos diretores também se inclui neste movimento em busca de renovação.

Em minha análise, entendo que a insistência na noção de progresso – ou evolução – associada aos trabalhos de alguns diretores vem coroar um movimento do discurso da revista – e da Boca, se aqui entendida como sua voz – que passa do cinema comercial para um cinema mais 'culto'.

Estas posições encontram resistências, o que percebemos pelo fato de a idéia de progresso trazer a necessidade de ultrapassar etapas: para fazer um 'salto qualitativo', entram em pauta as margens de risco dos produtores e a necessidade destes estarem suficientemente capitalizados para operar mudanças nas regras do jogo. Creio que a percepção dessas resistências e dificuldades gera as respostas dos redatores da revista, apontadas nas críticas a partir do número 15 da **Cinema em close up**.

Os últimos números da revista demonstram que a possibilidade de mudanças na Boca não ocorreria de modo 'natural', como permitiriam pensar os discursos de progresso e evolução. Eram necessários esforços e vontade direta para tanto, sem esquecer as condicionantes econômicas que marcavam a dependência da Boca com relação aos setores exibidores.

Após acompanhar as discussões, ficam questões sobre a pertinência das alternativas propostas para a Boca. Fazia-se necessário este movimento em direção ao filme 'culto', 'sério'? Seria realmente possível este caminho? E seus agentes, sabiam realmente por onde caminhar ou apontar rumos?

O alcance destas publicações é 1979, um momento de indefinições, quando tem início a Abertura, e o fim do AI-5; mas o desenrolar da história da

Boca na década de 80, e os impasses que enfrentou, forneceram elementos para que eu pudesse avançar nas questões acima.

A perspectiva de contrapor o cinema 'culto' ao cinema comercial é uma resposta, em grande medida, devida ao peso das posições do Cinema Novo. Os direcionamentos da política cultural do Estado brasileiro reforçaram o entendimento da questão como dicotômica.²⁵³ Quando o Estado começa a se preocupar em legislar sobre questões culturais e comerciais, concentra-se em um planejado incremento das produções, para além das possibilidades das produtoras médias. Porém, a Boca de Cinema, nesse mesmo período, produziu filmes – com uma estrutura média de produção - que mantinham o grande contato com o público e ao mesmo tempo traziam pretensões artísticas. Destaco os trabalhos de Carlos Reichenbach desenvolvidos na Boca, em especial *A ilha dos prazeres proibidos* e *Império do desejo*; experiências que cruzam a perspectiva de 'autor' com um modelo 'industrial'²⁵⁴.

Outro caminho próprio da Boca foi a posição de diretores que se tornavam produtores de seus filmes; o que aumentaria, em tese, o grau de controle para direcionar seu produto cinematográfico. Há, neste caso, experiências significativas como os filmes de Cláudio Cunha, que tinha uma preocupação com um roteiro mais elaborado (que traz para trabalhar com ele Benedito Ruy Barbosa, Reichenbach) e uma composição visual mais apurada, como em *O dia que o santo pecou* (1975), *Snuff, vítimas do prazer* (1977) e *O gosto do pecado* (1980).

O trabalho de Jean Garrett também caminha neste sentido, revelando grande controle do gênero, com os policiais *A ilha do desejo* e *Amadas e violentadas*. Já como co-produtor de seus filmes junto com Augusto Sobrado, parte para um filme mais perturbador, como *Excitação* (1977), e tenta mudar a abordagem moral da Boca, com dois filmes que representam a sexualidade por

²⁵³ Leitura essencial sobre o assunto é “Política nacional de cultura versus diversidade resistente do cinema brasileiro.” **Cinema, Estado e lutas culturais**. op.cit.

²⁵⁴ Curiosamente esquecidos em algumas análises sobre 'cinema de autor' como no capítulo “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor” de **O cinema brasileiro moderno**. Xavier, Ismail, São Paulo:Paz e Terra,2001.

um viés feminino, em *Mulher, mulher* (1979) e *A mulher que inventou o amor* (1980), além do intimista *O fotógrafo* (1981).

Poderia citar ainda os trabalhos de Mansur – sempre buscando alternativas no cinema de gênero – e mais alguns casos esparsos. É necessário, porém, considerar que não podemos generalizar as exceções. Os produtores e diretores responsáveis pelo grande volume de produções da Boca não tinham em mente a perspectiva 'evolucionista' manifestada nas revistas e pelos diretores citados. Os pequenos e médios produtores se preocupavam em responder a uma demanda de mercado e com o imediatismo do retorno. Portanto, aquele caminho de progresso só poderia ser assumido por uma elite da Boca, composta por profissionais que realizaram filmes nos quais promoviam diálogos com a 'seriedade', mas conscientes das armadilhas dos estereótipos de 'cultura'; como podemos ver no início de *Estranho desejo* (1983), de Jean Garrett, através de uma citação direta do 'intimismo' de Bergman feita por uma mulher, que é interrompida pela declaração do marido: “Estou de saco cheio das falas do Bergman”.

Creio que a tarefa de responder à tensão entre o 'culto' e o comercial' no interior da Boca, era uma missão para poucos. Esta consciência das limitações – possível em uma análise posterior aos fatos – não era visível a todos na época. Temos um Ody Fraga, que em 1982, no momento de diminuição da ação da Censura e aumento das estratégias de aproximação com os filmes de sexo explícito, percebe pessoas na Boca que “não têm nada para crescer. Não têm perspectiva, nem visão. Não têm abertura intelectual, abertura mental para isso. Esse pessoal já está ficando no meio do caminho.”²⁵⁵ A entrevista revela uma divisão de castas na Boca. Ao mesmo tempo, quem poderia fazer algo também não tinha estofo para sobreviver ou arriscar. Aqui entram as questões de dependência econômica das produções da Boca com os exibidores, e caímos no campo das opções. Por que um Reichenbach continua articulando valores fora do

²⁵⁵ Abreu, Nuno Cesar. “O roteiro comercial – A Boca. Entrevista de Ody Fraga a Nuno Cesar Abreu”. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, Embrafilme/MEC, n.43, jan/abril, 1984, p.33-36.

esquema e Garrett, Cunha e Mansur, não? Acomodação? Quais os limites da aceitação de nomes da Boca?

A experiência da EMBRAPI foi sintomática: o racha no grupo foi pela 'opção' dada pelos exibidores: ou faziam filmes de sexo explícito ou nada feito. Continuar fazendo cinema, mesmo com as novas condições, talvez não fosse em um primeiro momento um problema, mas representou um pacto sem retorno. A dominação do mercado pelos filmes pornográficos operou de tal forma que as linhas de fuga se encontravam cada vez menos acessíveis, e a distância com o universo 'culto' ou diferenciado era cada vez maior.

Mesmo com o distanciamento dado pelo tempo, é revelador o depoimento de Luis Castilini, um dos principais responsáveis pelos textos da **Cinema em close up**:

A revista de fato era a nossa visão das coisas, ela reflete bem aquilo. Só que o nosso raio de visão não ia muito além da Ipiranga com a São João, tinha que fazer um filme e depois exibir no Marabá... É que o nosso raio de visão parava nos interesses do exibidor. E não havia maneiras de evoluir. E estabeleceu-se um tipo de mentalidade que hoje está morta. Uma mentalidade que poucos conseguiram escapar, o Guilherme (da Almeida Prado), o Carlão (Reichenbach), mesmo dentro daquilo conseguiram pensar um pouco mais abertamente. Agora se muitos de nós ficamos para trás, não foi por injustiça não, é que a mentalidade era limitada”²⁵⁶

Até agora, faltam mais estudos que se preocupem em entender os movimentos da Boca por dificuldade de acesso aos materiais (filmes, revistas da

²⁵⁶ Luis Castilini, em depoimento para este trabalho.

época, material de arquivo em geral) e por uma dose de preconceito ou, ainda, de derivações desse preconceito. Neste sentido, é curiosa a construção de um caráter 'cult', que vem adquirindo a 'pornoanchada' em alguns setores de consumo cultural: festas, discos e campanhas de publicidade com a 'pornoanchada' como tema.²⁵⁷

Apesar de não constar deste trabalho, aponto algumas perspectivas de análise sobre o tema: o estudo mais sistemático de diretores como Jean Garrett, Cláudio Cunha, Tony Vieira e Fauzi Mansur.²⁵⁸ Sobre as críticas, faz-se necessária a análise de um material sobre as produções dos anos 80, desenvolvido pelo crítico de Jairo Ferreira na **Folha de S.Paulo**²⁵⁹ e na revista **Fiesta Cinema**, e os artigos de José Mario Ortiz Ramos sobre filmes e diretores da Boca, que foram publicados em jornais como o suplemento *Folhetim* da **Folha de S.Paulo**, e na parte de cultura da revista **Em Tempo**.

Há ainda outras três revistas que poderiam trazer algumas referências para a análise da Boca nos anos 80: a **Fiesta Cinema**, uma imitação nacional de uma publicação italiana, na qual encontramos diversas matérias importantes, além de uma coluna dedicada ao cinema brasileiro - em especial aquele produzido em São Paulo; a **Privé**, em que J. Santana e Amaury Jr. escreviam, constantemente publicava matérias e notas sobre filmes e diretores da Boca; e a revista **Suíte - a revista da pornoanchada**, uma publicação carioca editada por Nelson Hoineff,

²⁵⁷ Cito um texto sobre a campanha da marca Chilli Beans em uma revista especializada: "O gênero do cinema brasileiro, comum na década de 70, foi marcado por cenas de erotismo, erros de continuidade e áudio dublado e com frequência fora de sincronismo. Propositamente, todas estas características foram mantidas pela produtora nos sete filmes, mas de uma forma revisada, ou seja, transformando o erro em linguagem, para gerar uma certa estranheza e conferir ares inusitados aos filmes". A matéria mostra cenas do comercial com David Cardoso em cenas de sedução. "A volta da pornoanchada". **TelaViva**. São Paulo, dez/2005, p.12.

²⁵⁸ Sobre Mansur está em andamento uma pesquisa, pela pesquisadora Laura Capena.

²⁵⁹ Um exemplo das conexões históricas que Jairo continua desenvolvendo na Folha, está nesta reveladora crítica sobre Jean Garrett: "Seu fotógrafo predileto, desde *Excitação* (76) é Carlos Reichenbach, que vem da melhor fase da Boca do Lixo (67-71). Conclui-se que Garrett retoma aquela fase e dá-lhe novo impulso, nova dimensão. Fora da Boca do Lixo, como se sabe não há salvação, mas é preciso saber de qual Boca se está falando. Garrett é a parte de ligação entre aquele segmento e o vôo rasante da pornoanchada que triunfa na Boca desde exatamente 1971". O fantástico de Jean Garrett. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 07/02/1980.

que se dedicava exclusivamente ao cinema erótico e promovia em suas páginas as produções da Boca, com reportagens e entrevistas. Destaco também o trabalho de J.Santana em sua coluna “De olho na Boca”, no jornal **Notícias Populares**, entre 1980 e 1982. Nesta coluna diária, ele trazia os bastidores de filmagens, produções em andamento e negociações entre produtores e distribuidores²⁶⁰.

A tentativa de entender melhor o fenômeno da Boca de Cinema de São Paulo é um trabalho ainda em aberto, com o qual pretendo continuar colaborando. O tema “Boca” me fascina, não só pelos filmes, mas pela atitude de algumas pessoas no seu interior, que para além de qualquer romantismo, apresentam hoje uma análise objetiva do papel que desempenharam. A consciência das limitações que viviam é uma constante em vários dos depoimentos e conversas que tive com profissionais que trabalharam na Boca, ao longo de alguns anos de, mais que contato, convívio e amizade (e perspectivas de alguns trabalhos juntos).

²⁶⁰Santana iniciou seu contato com cinema trabalhando como relações públicas da Empresa Cinematográfica Haway, onde escrevia também textos para documentários curtos lá produzidos. Escrevia, ainda, para algumas das revistas citadas acima. Depoimento de J. Santana para este trabalho.

REFERÊNCIAS

CRÍTICAS DE JAIRO FERREIRA SÃO PAULO SHIMBUN

- Ishihara e a juventude* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 03/02/1967.
- Samurais, 008, fatalismo* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 17/08/1967.
- Tomu Uchida: A Consciência* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 7/09/1967.
- As amorosas* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 27/09/1968.
- Fita ianque e estréia brasileira* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 5/12/1968.
- Rogério, o Bandido* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 12/12/1968.
- Um filme antigo* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 07/02/1969.
- Nas Bôcas da fofoca* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 13/02/1969.
- Djalma Batista, um talento* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 17/04/1969
- Firmes Nossos* in **São Paulo Shimbun**, São Paulo, 01/05/1969.
- Isadora & Carcaça*, in **São Paulo Shimbun**, São Paulo, 16/10/69.
- Rogério Sganzerla, Vampiro* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 18/12/1969.
- Filme cerebral e sanguinário*. in **São Paulo Shimbun**, São Paulo, 15/01/1970.
- Sem Destino e Gamal* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 12/03/1970.
- Noticiário da Boca do Lixo in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 02/04/1970.
- Erotíssimo, Vexame & a Estréia de "Sertão em Festa"*. in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 09/04/1970.
- Pelados, polidos e famintos*. in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 04/06/1970.
- O Lixão vai vomitar*. in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 25/06/1970.
- O diamante dos idiotas* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 16/07/1970.
- Lances do Lixão* in **São Paulo Shimbun**. São Paulo, 20/08/70.

Erotismo e curtição. in **São Paulo Shimbun.** São Paulo, 3/09/1970.

A Boca do Lixo vai acabar in **São Paulo Shimbun.**São Paulo, 1/10/1970.

O Delírio da Boca. in **São Paulo Shimbun.** São Paulo, 8/10/1970.

“Morra a Boca! Viva a Embra!” in **São Paulo Shimbun.** São Paulo, 5 /11/1970.

Salve-se quem puder in **São Paulo Shimbun.** São Paulo, 3/12/1970.

Dias piores virão, Cremilda in **São Paulo Shimbun.** São Paulo, 14/01/1971.

Tchau, prá quem fica. in **São Paulo Shimbun.** São Paulo, 28/01/1971.

Algo de novo surgirá. in **São Paulo Shimbun.** São Paulo, 04/02/1971.

Filmagem & Caos in **São Paulo Shimbun.** São Paulo, 18/02/1971.

Amor sublime amor in **São Paulo Shimbun.** São Paulo, 16/09/1971.

Visconti, caipiras & Oswald in **São Paulo Shimbun.** São Paulo, 04/11/1971.

Procura-se um produtor. **São Paulo Shimbun.** São Paulo, 13/01/1972.

Dez fofocas incendiárias in **São Paulo Shimbun.** São Paulo, 14/04/1972.

Distanciamento Metacrítico. in **São Paulo Shimbun.** São Paulo, 24/02/1972.

REVISTA CINEMA EM CLOSE-UP

Cinema em Close-Up. São Paulo: MEK.

Volumes 1 - 3 . Ano I, 1975

Volumes 4 -13. Ano II, 1976.

Volumes 14 -17. Ano III, 1977.

Volume 18. Ano IV, 1979.

Anuários Cinema em Close-Up, 1976 e 1977.

Coletânea Cinema. São Paulo: MEK, 1976.

Salão de Barbeiro: Cinema. São Paulo: Keizi- Cunha, 1974 e 1975. Nos. 1 e 2.

Série Cinema No. 1. *A ilha do desejo.* São Paulo, 1976.

OUTRAS REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno Cesar. *O Olhar Pornô: A representação do obsceno*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 1994.

_____. *A Boca do Lixo : cinema e classes populares*. Campinas: Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP, 2002.

AMÂNCIO, TUNICO. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EdUFF, 2000.

ALLEN, Robert & Gomery, Douglas. *Faire l'histoire du cinéma*. Paris: Nathan, 1993.

ARAÚJO, Inácio. Malditos cineastas inventivos. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 01/09/ 1984.

_____. No meio da tempestade. *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras*. São Paulo: CCBB/Heco, 2004.

ARAÚJO, Luciana. *A Crônica de Cinema no Recife dos anos 50*. Recife: FUNDARPE, 1997.

AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

AVELLAR, José Carlos. *O Cinema Dilacerado*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1986.

_____. A teoria da relatividade. *Anos 70 Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Europa, 1979-1980.

BARCINSKI, André & FINOTTI, Ivan. *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998.

BARRO, Maximo. *Sérgio Hingst: um ator de cinema*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. *Trajatória Crítica*. São Paulo, Editora Polis, 1978.

_____. O escândalo da melancia. *Sexo e Poder*. Guido Mantega (org.). São Paulo, Brasiliense, 1979.

_____. Pornografia, o sexo dos outros. *Sexo e Poder*. Guido Mantega (org.). São Paulo, Brasiliense, 1979.

_____. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Piranhas no Mar de Rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.

_____. *O Vôo dos Anjos: Bressane, Sganzerla. Estudo sobre a criação cinematográfica*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

BORDWELL, David. *Planet Hong Kong (Popular cinema and the art of entertainment)*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

_____ & STAIGER, Janet & THOMPSON, Kristin. *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAKOFF, Leon. Apesar dos pesares, aqui estão os 'ferraduras'. *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 23/05/1972.

CALIL, Carlos A. & Machado, Maria T. *Paulo Emílio: Um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico D.F.: Grijalbo, 1989.

CANDEIAS, Ozualdo. Boca do Lixo. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, n.37 jan/fev/mar 1981.

_____. *Uma Rua Chamada Triumpho*. São Paulo: Edição do autor, 2001.

_____. Biografia. A margem da Boca. *Ozualdo R. Candeias – 80 anos*. São Paulo: CCBB/ Heco, 2002.

CANDEIAS: Mal falada ou esquecida, a Boca do Lixo está sumindo. *Folha de S. Paulo*. 22/07/1977.

CAPUZZO, Heitor (org.). *O Cinema Segundo a Crítica Paulista*. São Paulo: Nova Stella, 1986.

CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra- A Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama do saber, 2002.

CICLO com as 'jóias' da pornochanchada nacional. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 22/09/1979.

CRETON, Laurent. *Économie du cinéma - perspectives stratégiques*. Paris: Nathan, 1994.

CONCINE. *Informações sobre a indústria cinematográfica e o mercado de cinema, TV e vídeo*. Rio de Janeiro: CONCINE/MINC, 1988.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FERREIRA, Jairo. Dez anos de pornochanchada. *Fiesta Cinema*. São Paulo, n.1, 1978.

_____. Cinema, cineminha e cinemão. *Fiesta Cinema*. São Paulo, n. 2, 1978.

_____. O fantástico de Jean Garrett. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 07/02/1980.

_____. *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limonad/Embrafilmes, 1986.

_____. São Paulo: Limiar, 2000.
(Versão revista e ampliada).

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente. *30 anos de Cinema Paulista*. Cadernos da Cinemateca 4. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1980.

_____. *Burguesia e Cinema: O caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. & Bernardet, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GAMO, Alessandro Constantino. *Aves sem Rumor: A transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias*. Dissertação de mestrado, Campinas: UNICAMP, 2000.

GATTI, André Piero. *Cinema brasileiro em ritmo de indústria (1969-1990)*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1999.

_____. *O consumo e o comércio cinematográfico no Brasil vistos através da distribuição de filmes nacionais: empresas distribuidoras e filmes nacionais*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1999.

HÓSPEDES da fama, viajantes da ilusão. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 16/12/1979.

IELO, Maurício. A 'Boca' em crise. Desgaste da monocultura do sexo? *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 14/08/1983.

JOHNSON, Randal. *The film industry in Brazil: Culture and State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

_____. *Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990*. *Revista USP – Dossiê Cinema Brasileiro*. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 19, set/out/nov/1993.

LYRA, Marcelo. *Carlos Reichenbach: O cinema como razão de viver*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

MARANHÃO, Carlos. *Maldição e Glória: a vida e o mundo do escritor Marcos Rey*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista – teatro e televisão em São Paulo*. São Paulo: Códex, 2002.

MAURO, André. Os astros do policial erótico. *Fiesta Cinema*. São Paulo, n. 5, 1978

MICHALET, Charles-Albert. *Le drôle de drame du cinéma mondial – Une industrie culturelle menacée*. Paris: Éditions La Découverte, 1987.

MIRANDA, Luis Felipe. *Dicionário de cineastas brasileiros*, São Paulo: Art Editora/ Sec. Estado da Cultura, 1990.

MORAES, Malú (coord.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminários*. Brasília: UNB/Embrafilme, 1987.

MORAIS, Jomar. O cinema da Boca. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 7/08/1982.

MOTTA, Carlos M. Duas comédias e muito lixo. *O Estado de S. Paulo*. 22/09/1979.

MÜLLER, Aldine. A rainha da pornochanchada. *Fiesta Cinema*. São Paulo, n. 8, 1978.

NAGIB, Lúcia. *Em torno da Nouvelle Vague japonesa*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993.

_____. *O cinema da retomada- depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: editora 34, 2002.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (org.). *Le Cinéma Brésilien*. Paris: Centre Pompidou, 1987.

PEREIRA, Rodrigo da Silva. *Western Feijoada: o western no cinema brasileiro*. Dissertação de mestrado. Baurú: UNESP, 2002.

PIANTINO, Jair Leal. A produção da Boca. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, n.37 jan/fev/mar 1981.

PUCCI JR, Renato Luiz. *O Equilíbrio das Estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

PUZZI, Nicole & SOLNIK, Alex. *A verdade atrás das câmeras*. Porto Alegre: L&PM, 1994.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973): A representação no seu limite*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1987.

_____. & Miranda, Luis Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

RAMOS, José Mario Ortiz. A mulher que inventou o amor. *Em tempo*. São Paulo, 3-16/jul/1980.

_____. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. Sexualidades em construção. *Folha de S.Paulo - Folhetim*, 4/9/1983, p.8-9.

_____. Um relacionamento perverso. *Folha de S.Paulo - Folhetim*, 18/5/1986.

_____. Cinema Brasileiro: Reflexos dispersos da modernidade. *Artes*, São Paulo, ano III, p. 10-12.

_____. Estado, pornochanchada e redefinições (1970-1974). *História do Cinema Brasileiro*. Fernão Ramos (org.). São Paulo: Art Editora, 1987.

_____. A questão do gênero no cinema brasileiro. *Revista USP –Dossiê Cinema Brasileiro*. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 19 set/out/nov/1993.

_____. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. São Paulo: Vozes, 1995.

REICHENBACH, Carlos. Marginal, adeus. *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras*. São Paulo: CCBB/Heco, 2004.

_____. Carlos Oscar Reichenbach Filho. *Filem Cultura*. Rio de Janeiro, n. 28, fev/1978.

REY, Marcos. O Rei da Pornochanchada. *Oitenta*. Porto Alegre: LP&M, nov/1980.

_____. *Esta noite ou nunca*. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

ROMAGNOLI, Luis Henrique. Maus tempos para o cinema da Boca do Lixo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 4/06/1984.

SALES FILHO, Valter Vicente. *Um estudo de caso sobre a representação de preconceitos e exclusão social na pornochanchada*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1994.

SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. Ela (a pornochanchada) dá o que eles gostam? Entrevista com Paulo Emilio Salles Gomes. *Movimento*. São Paulo, 19/01/1976.

SANTOS, Tércio. No Beco. Entre a fama e a fome. *Movimento*. 13/09/1977.

SANTOS, Francisco Alves. *Cinema Brasileiro –1975*. Curitiba: Edições Paiol, 1975.

SEGATTO, Norian, PAIXÃO, Marcos. A Boca que se fecha. *Set*. São Paulo, n. 7, jun/1989.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SILVA, Alberto. *Cinema e humanismo*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e Estrelas do Cinema Brasileiro: dicionário de atrizes e atores*. São Paulo: edição do autor, 1998.

_____. *Dicionário de filmes brasileiros – longa-metragem*. São Paulo: A.L. Silva Neto, 2002.

SIMÕES, Inimá. Sou ...mas quem não é? Pornochanchada: o bode expiatório do cinema brasileiro. *Sexo e Poder*. Guido Mantega (org.). São Paulo: Brasiliense, 1979.

_____. Ainda Boca do Lixo. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, n.37 jan/fev/mar 1981.

_____. *O Imaginário da Boca*. Cadernos 6. São Paulo: Secretária Municipal da Cultura, 1981.

_____. *Aspectos do cinema erótico paulista*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 1984.

SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier Montaigne, 1977.

SOUZA, José Inacio de Melo. *Retrospectiva do cinema brasileiro - 1975*. São Paulo: edição do autor, 1975.

STAM, Robert. On margins: Brazilian Avant-Garde Cinema. *Brazilian Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1982.

STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca. Dicionário de cineastas*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

_____. *David Cardoso*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

TREVISAN, João Silvério. Uma geração marginal. *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras*. São Paulo: CCBB/Heco, 2004.

VANOYE, Francis & Goliot-Lété, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1992.

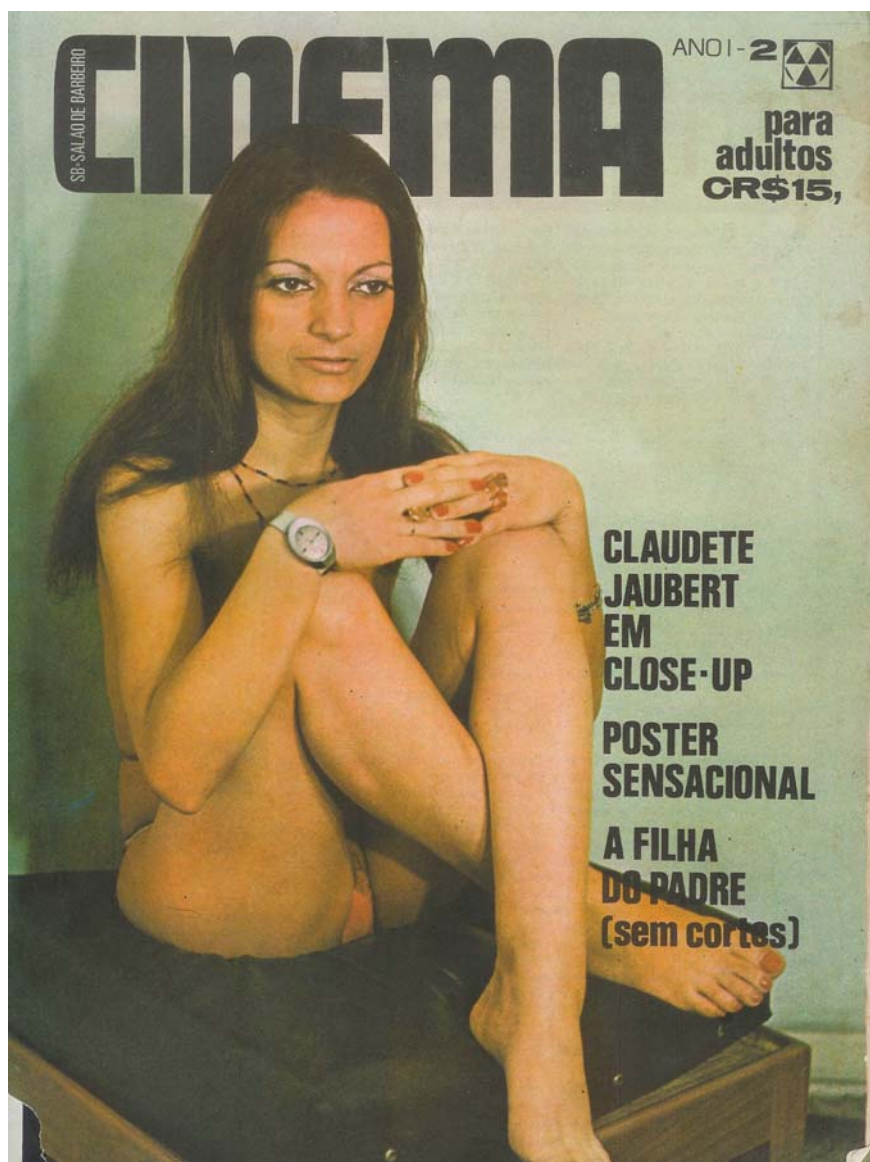
VIEIRA, João Luis & Stam, Robert. Parody and Marginality: The Case of Brazilian Cinema. *Framework*. n.28.

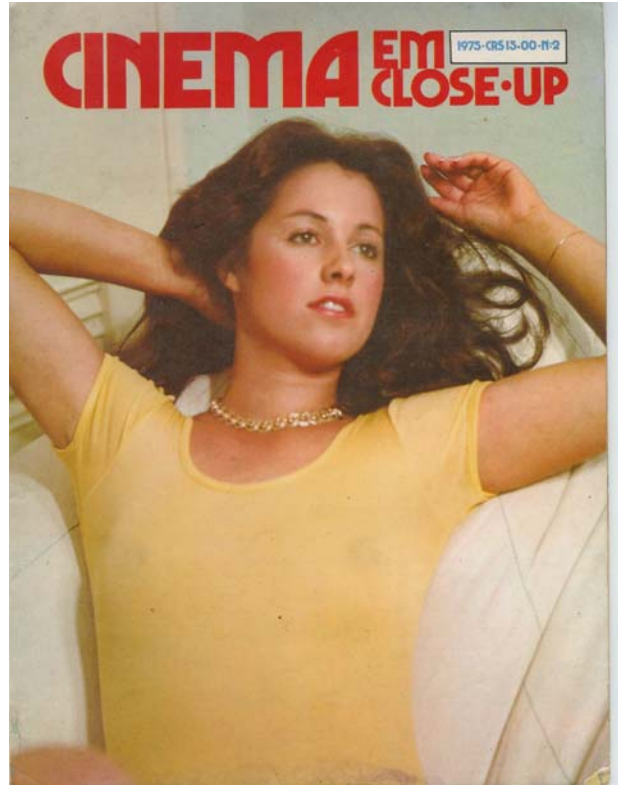
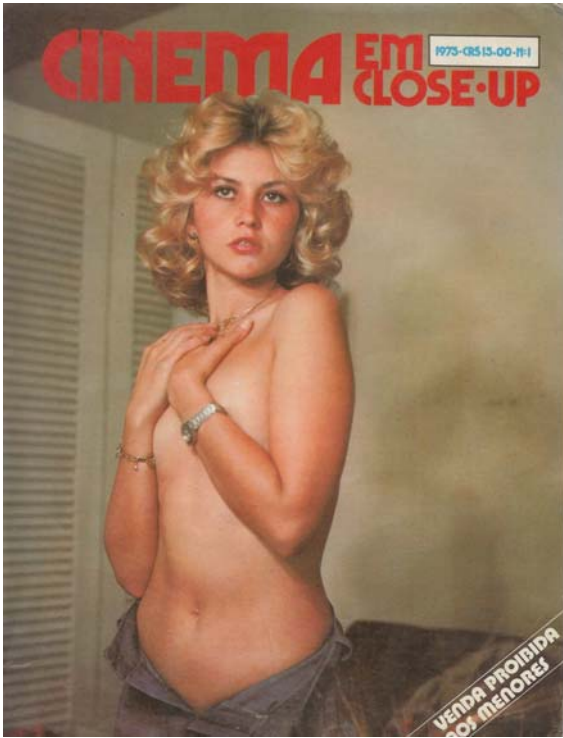
XAVIER, Ismail. *O Desafio do Cinema. A Política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

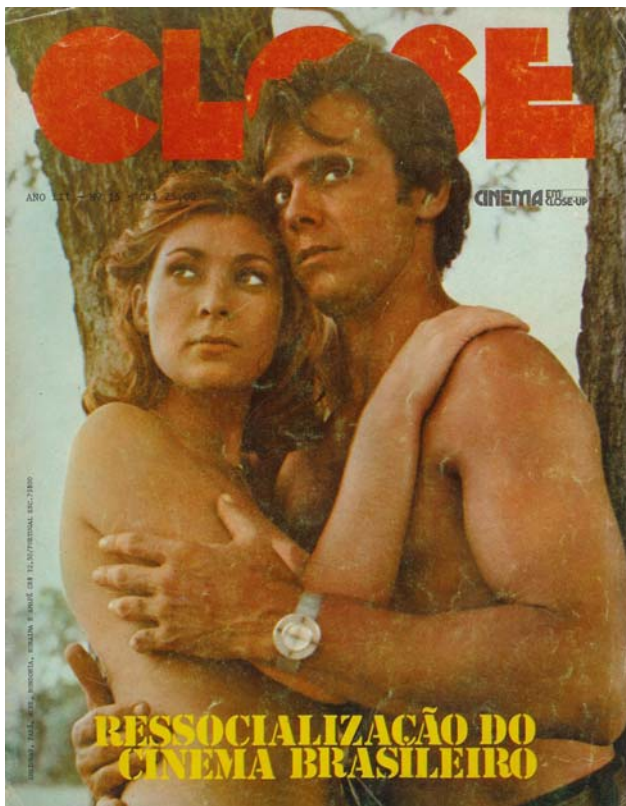
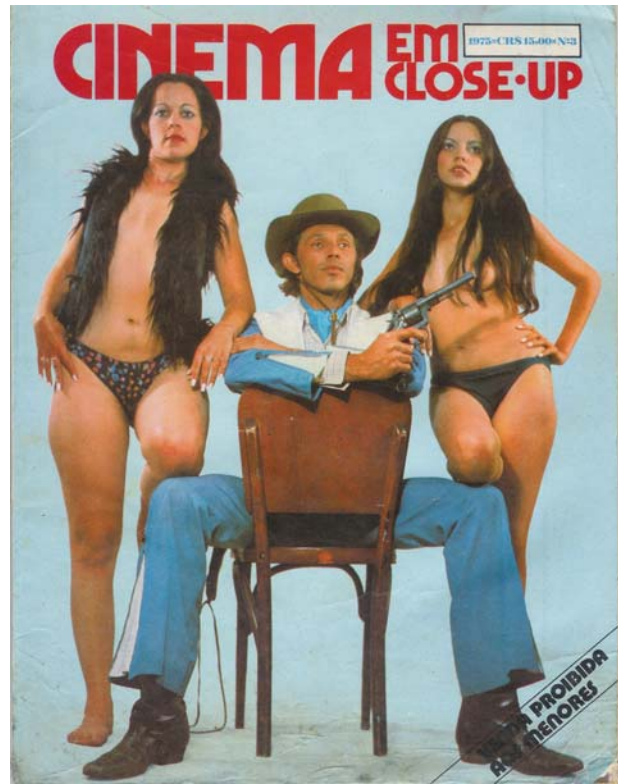
_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ANEXOS

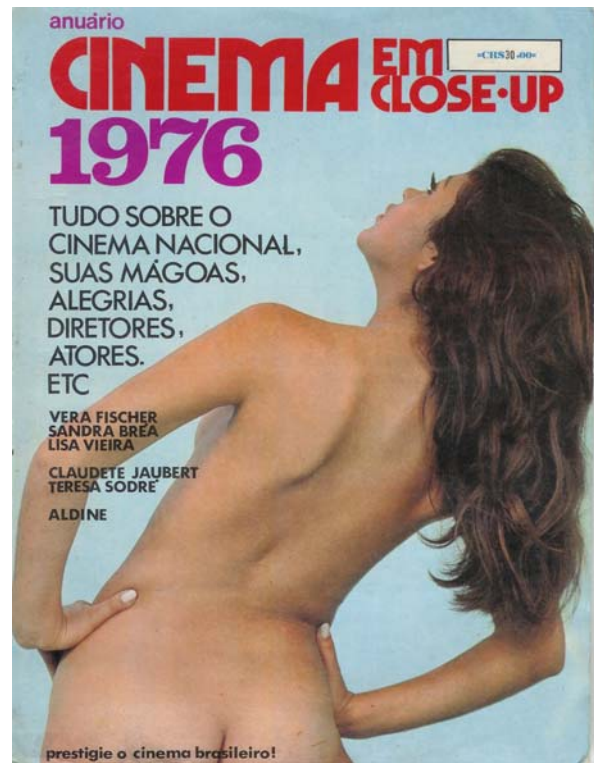
a. CAPAS DE REVISTAS













B. TRAJETÓRIA DA SERVICINE

Trabalhar as trajetórias que se desenvolveram na Boca de Cinema de São Paulo é importante por ir além do uso exemplar de histórias de vida. Experiências de trabalho que se deram lá adquirem significado mais amplo quando confrontadas com outras, ocorridas na Boca ou fora dela. Considerar esse aspecto permite buscar nesses cruzamentos meios de entender os resultados das potencialidades dos agentes envolvidos em contato com contingências históricas. Este pode ser um caminho para entender a Boca também como uma rede de relações.

Desenvolvo abaixo um estudo a partir da experiência da empresa Servicine e dos envolvidos nos caminhos do produtor Antonio Polo Galante. Por iniciar-se em um período anterior à formação da Boca como centro de produção e atravessar praticamente todos os momentos da história daquele cinema, entendo que seja significativo como uma breve análise complementar para o entendimento do fenômeno Boca.

SERVICINE: Trajetórias que se cruzam.

A SERVICINE surge como a re-atualização de tradições cinematográficas que o panorama paulista possibilitava com o início do desenvolvimento da produção na região da Boca do Lixo.

Alfredo Palácios foi uma das principais figuras dentro dos estúdios Maristela nos anos 50. Na Maristela, Palácios atuou como gerente de produção, produtor, diretor, roteirista ou dialoguista em 9 filmes lá produzidos.

Galante teve seu primeiro emprego em cinema graças a Palácios, trabalhando como eletricista no filme *Mãos Sangrentas*, em 1954. Pela Maristela também passaram vários técnicos que teriam importância na Boca e também cruzariam com Galante, como Sylvio Renoldi e Osvaldo de Oliveira.

Com o fim dos estúdios, Palácios produz a série para televisão *O Vigilante Rodoviário*, dirigida por Ary Fernandes, e Galante segue um caminho como assistente de câmera em documentários institucionais para Jacques Deheizelin e filmes de ficção (integra a equipe de *A ilha* e do episódio de *As Cariocas*, de Walter Hugo Khouri). Com trabalhos esporádicos e tendo já muito contato com o pessoal de cinema, Galante começa a fazer compra e venda de materiais cinematográficos: restos de negativos, câmeras, iluminação, moviolas, gravadores Ampex.

Nessa época, reencontra Palácios, que resolve investir em seus negócios com o dinheiro da venda de *O Vigilante*. Porém, Galante permanece insatisfeito, sempre interessado em trabalhar diretamente com filmagem.

Em uma de suas transações de compra e venda de material cinematográfico, Galante encontra os negativos de um filme inacabado, dirigido por Ody Fraga cinco anos antes. Vendo aquele material, com cerca de quarenta minutos, Galante resolve terminá-lo e chama seu amigo da época da Maristela, o montador Sylvio Renoldi, para ajudá-lo nessa empreitada. Surgem vários problemas: por exemplo, o ator, após tantos anos, já não poderia ser o mesmo. Em um golpe de sorte – e oportunismo – Galante e Renoldi um dia pegam um táxi e percebem que o motorista era muito parecido com o ator. Resultado: ele acaba fazendo as pontas necessárias para montar o filme. Como faltavam ainda alguns minutos para atingir o tempo padrão para exibição, Galante e Renoldi resolvem filmar um strip-tease em uma boate onde o personagem iria solitariamente todas as noites. Este artifício produz um dos primeiros filmes brasileiros em que o apelo erótico era um chamariz para atrair o público. Para completar, filmam algumas cenas de casais em praças e parques de São Paulo, cenas de ruas e luminosas à noite. Mesmo com essas dificuldades, o filme, um tanto irregular, apresenta momentos memoráveis, como a cena de abertura, provavelmente uma das mais ágeis do cinema brasileiro. O título é modificado de *As Eróticas* para *Vidas Nuas* e, depois de muitas dificuldades, conseguem espaço de exibição no República – com mais de 4000 lugares. Galante faz propaganda em toda a região da

Cinelândia paulistana, no centro, e surpreendentemente o filme torna-se um sucesso.

Galante e Renoldi produzem em seguida *Trilogia do Terror* – história de três episódios dirigidos por Person, Candeias e Mojica – que também tem um bom resultado de bilheteria.

Alfredo Palácios, que ainda nessa época mantinha a sociedade com Galante no comércio de equipamentos, percebe nele uma aptidão – além de sorte e faro – para produção, e propõe uma nova sociedade, desta vez centrada na produção de filmes. Nasce naquele momento a SERVICINE (Serviços Gerais de Cinema).

Na mesma época, o estreante diretor catarinense Sylvio Back aparece com o seu *Lance Maior*, que precisa ser finalizado. Eles investem no filme, que não dará o resultado esperado na bilheteria. A segunda cartada é uma idéia de Galante: *O Cangaceiro Sanguinário*. Neste filme, a SERVICINE entra diretamente na produção e, para isso, aciona todo um elenco de técnicos paulistas que formariam o ‘núcleo central’ das produções da primeira fase da SERVICINE: Osvaldo de Oliveira, na direção e roteiro e fotografia; Sergio Ricci, na direção de produção; Miro Reis, na equipe; e ainda Sylvio Renoldi, na montagem. Os elos de trabalho – e confiança – entre vários deles vinham do tempo da Maristela e de um filme que pode ser considerado como importante, não como resultado, mas por seu papel de formador de uma série de técnicos de cinema paulistas: *O Cabeleira* (Milton Amaral, 1962).

Na equipe desse filme, participaram Claudio Portioli (que se tornaria um grande diretor de fotografia), Pio Zamuner (importante diretor de fotografia e diretor de cinema), além de Miro Reis (que trabalharia depois em mais de 70 filmes e se tornaria chefe de equipe e assistente de câmera) e o próprio Galante. O roteiro foi o segundo escrito por Ody Fraga, autor de 64 roteiros de longas e diretor de 24 filmes.

A grande força na SERVICINE era Osvaldo de Oliveira, que vinha da Maristela e continuou trabalhando para Palácios, como diretor de fotografia na

série *O Vigilante Rodoviário*, e era responsável por várias funções nos filmes produzidos pela empresa²⁶¹. Ele tinha uma visão apurada de decupagem, de enquadramento, uma direção segura e ainda escrevia histórias que funcionavam no gosto popular. Como diretor de fotografia, tornou-se mestre de toda uma geração que começa a trabalhar naquele período, composta por nomes como Antonio Melliande, Claudio Portioli e Rubens Eleutério.

Na divisão de trabalho entre Galante e Palácios, Palácios ficava com a parte relacionada à administração e Galante mais diretamente envolvido com a prática da produção. Eles foram pioneiros em uma prática que depois tornou-se mais recorrente na Boca: a associação com os exibidores para levantar recursos para a produção. Com isso – além de uma série de instrumentos estatais de apoio ao cinema – eles produziram 28 filmes entre 1968 e 1976. Em alguns filmes só participaram na finalização e negociação, mas constituíram um vasto leque de filmes de diferentes gêneros, desde os experimentais, como *O Pornógrafo*, *Em cada coração um punhal*, *Mulher de todos*; até ‘westerns feijoadas’ como *Rogo a deus e mando bala*; passando por filmes de cangaço, como *O Cangaceiro Sanguinário*, *Cangaceiro sem Deus*; filmes sertanejos, como *Sertão em Festa* e *No rancho fundo*; comédias eróticas como *Os Garotos virgens de Ipanema*; dramas como *Lance maior* e *À flor da pele*; e filmes de época baseados em clássicos da literatura como *Lucíola*, *o anjo pecador*. Esses filmes possibilitaram os primeiros trabalhos de muitos diretores, de Márcio Souza e João Batista de Andrade a Alfredo Sternheim e Francisco Ramalho Jr.

A associação entre Galante e Palácios durou até 1976. Naquele ano, ambos participavam do Festival de Cinema de Teerã com *Lucíola*, filme que se destacava das produções da Boca pela temática de época, pelo alto investimento e por ser uma co-produção com a Embrafilme. Este último fato revela o capital

²⁶¹ Apesar de sua importância no cinema paulista, Osvaldo de Oliveira era pouco lembrado pela crítica. Uma das raras exceções é feita por Alberto Silva. O autor comenta os filmes de cangaço realizados por Oliveira - apontado como “uma figura ‘tropical’ do cangaço” - como “insólito e instigante na medida em que desmistifica o gênero, até então circunscrito ao comercialismo de Coimbra-teixeira e às pesquisas de Glauber Rocha.” . *Cinema e Humanismo*, Rio de Janeiro:Pallas, 1975, p.51.

cultural acumulado por Palácios, envolvido nas discussões do I Congresso do Cinema Brasileiro de 1972 e presidente do Sindicato da Indústria Cinematográfica de São Paulo.

Terminado o evento, Palácios, já um tanto cansado do ritmo das produções e da flutuação entre sucessos e perdas nos filmes, resolve continuar viagem pela Europa. Tendo que sanar dívidas da empresa e terminar produções, Galante retorna ao Brasil e dá por encerrado o trabalho na SERVICINE, constituindo no mesmo ano outra empresa, que seria também muito importante na Boca de Cinema: a Produções Cinematográficas Galante.

Palácios dirige em 1976 um episódio em um longa-metragem produzido por Ary Fernandes, mas só retorna à produção de filmes em 1978, já com outra empresa, na qual continua por apenas 2 anos.

Galante continua a produzir em associação com os exibidores, principalmente a empresa Sul, o que possibilitou a continuidade das produções.

Nesta nova fase, Galante trabalha com os mais diversos gêneros e diretores. Como na fase SERVICINE, Galante conta ainda com Osvaldo de Oliveira como seu braço direito nas filmagens, parceiro que dirige sete de seus filmes, além de trabalhar na fotografia de vários. Nos primeiros anos, Galante produz uma série de filmes de presídio, como *Presídio de mulheres violentadas* e *Escola penal de meninas violentadas*. Esses filmes criam um filão, aberto por alemães que faziam sucesso na época, e que Galante utiliza para capitalizar e arriscar em outras produções.²⁶²

Galante oferece a Antonio Melliande a oportunidade de começar a dirigir; ele produz 4 longas e um episódio de Carlos Reichembach, 2 longas de Walter Hugo Khouri, 2 de Ody Fraga, filmes de Francisco Ramalho Jr., José Miziara, Alfredo Sternheim, em um total de aproximadamente 36 filmes até 1987. Percebe-se, além do incentivo a iniciantes – provavelmente por questões financeiras –, uma diversificação de produtos com momentos de maior investimento e a margem

²⁶²É significativo lembrar que o próprio Galante, órfão desde os 2 anos de idade, viveu até os 15 anos em um orfanato e escolheu Rajá de Aragão, que tinham passagens na Penitenciária do Estado, como roteirista de *Presídio de mulheres violentadas*.

para trabalhos de diretores por quem nutria amizade, como Carlos Reichenbach e Francisco Ramalho e Khoury. Tal atitude estava na contramão da cartilha de redução de custos que vigorava na Boca.

Seu filho, Roberto Galante, incentivado pelo pai, também inicia sua carreira na produção. Entre vários trabalhos em conjunto, assume um filme de Reichenbach – *Paraíso proibido* e de Alfredo Sternheim – *Tensão e desejo*. Após desentendimentos com A.P., deixa a produção.

Galante começa a se desinteressar pela produção quando a Boca do Lixo de Cinema também vai mal: pela crescente dificuldade para manter a produção; o fim das leis de adicional de bilheteria; o afrouxamento do cumprimento da obrigatoriedade de tela; o aumento do preço dos ingressos; a inflação diminuindo os lucros e apertando os prazos para a obtenção do retorno proveniente da bilheteria; entre vários outros motivos.

A partir de 1982 Galante produz alguns filmes muito baratos: *A menina e o cavalo*, *A menina e o estuprador*, ambos dirigidos por Conrado Sanches que, como Osvaldo de Oliveira, também escrevia, fotografava e dirigia, mas sem imprimir a mesma qualidade. Conrado é filho de Plínio Sanches, que participou de Comissões de Cinema e discussões sobre política cinematográfica nos anos 60 e foi chefe de produção de vários filmes para Galante.

Afastado do cinema desde 1983, arrisca um vôo dentro de outro panorama cultural e produz, em parceria com a EMBRAFILME, *Anjos do Arrabalde*, de Carlos Reichembach. Mas os caminhos do cinema brasileiro já não permitem uma continuidade do trabalho do Galante produtor. No ano seguinte aposta novamente em uma de suas marcas: filmes de presídio. Realiza *Prisioneiras da selva amazônica*, novamente com Sanches, filme que tem como único mérito ser a última participação, no cinema, de Mario Benvenuti, um dos atores que mais atuava nas comédias eróticas do início dos anos 70.

Em 1998, Galante tenta retornar à produção com *Casa de Meninas*, de Inácio Araújo e *O Carcará* de Icaro Martins, mas antes aventura-se em uma produção idealizada por seu antigo parceiro da empresa Sul, que utilizaria a

dançarina Carla Perez. Com o fracasso do filme e os prejuízos da empreitada por ele bancada, Galante recolhe-se novamente.

A trajetória de Antonio Polo Galante é própria de uma época em que a perspectiva de continuidade do trabalho com cinema era possível e, com isso, a constituição de carreiras, trajetórias que por vezes começavam pelas funções técnicas, as menos prestigiadas. Uma época que mantinha diálogo com certas tradições de trabalho e reconhecia isto. Um panorama no qual o produtor, como deve ser para a continuidade de uma boa cinematografia, podia apontar caminhos.