

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ECONOMIA, ADMINISTRAÇÃO E CONTABILIDADE
DEPARTAMENTO DE ECONOMIA**

GUSTAVO SOARES DE OLIVEIRA

**HOLLYWOOD À BRASILEIRA: BOCA DO LIXO E A PRODUÇÃO
CINEMATOGRÁFICA PAULISTA DOS ANOS 1960 A 1980**

Monografia apresentada ao Curso de Economia da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Macchione Saes

SÃO PAULO

2021

FICHA CATALOGRÁFICA

Oliveira, Gustavo Soares de

Hollywood à brasileira: Boca do Lixo e a produção cinematográfica paulista dos anos 1960 a 1980 – São Paulo, 2021.

51 pp.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Macchione Saes

Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade da Universidade de São Paulo

1. História Econômica; 2. Cinema brasileiro; 3. Boca do Lixo; 4. Cinema Marginal

RESUMO

Este trabalho busca contribuir para a compreensão da formação, evolução e crise do ciclo cinematográfico da chamada Boca do Lixo, região de São Paulo onde se concentrou a produção paulista dos anos 1960 a 1980. Deste local, sustentados por capital privado e políticas públicas, surgiram dois movimentos notáveis da história do cinema brasileiro: o Cinema Marginal, que buscou enfrentar a hegemonia cultural do Cinema Novo e, em seguida, a chamada Pornochanchada, gênero de grande sucesso comercial baseado na comédia e no erotismo, que se consolidou no auge da Ditadura Militar, fidelizou um público e levou milhões de brasileiros às salas de exibição. Para a realização deste estudo, foi feita a revisão bibliográfica em história do cinema brasileiro, o levantamento de dados da Ancine (Agência Nacional do Cinema) e a análise de filmes, depoimentos, críticas e reportagens do período. Conclui-se deste trabalho que o sucesso do período está atrelado ao aumento da reserva de mercado garantido pelo Estado após a consolidação do governo militar, a condições materiais como mão de obra à disposição, número de salas, proximidade dos eixos cinematográficos e disposição dos produtores, e um contexto cultural que possibilitou a aceitação popular daquele gênero.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Boca do Lixo; Cinema Marginal; História Econômica

Códigos JEL: L82, N76, N86, Z11

ABSTRACT

This work seeks to contribute to the understanding of the formation, evolution, and crisis of the cinematographic cycle of the so-called Boca do Lixo, region of São Paulo where film production from the 1960s to 1980s was concentrated. From this location, supported by private capital, two notable movements in the history of Brazilian cinema emerged: Cinema Marginal, which sought to face the cultural hegemony of Cinema Novo and then the so-called Pornochanchada, a highly commercially successful genre based on comedy and eroticism, which was consolidated at the height of the Military Dictatorship, retained its loyalty an audience and took millions of Brazilians to the movie theaters. To carry out this study, a bibliographic review on the history of Brazilian cinema was carried out, as well as a survey of data from Ancine (National Cinema Agency) and an analysis of films, interviews, reviews, and reports from the period. It is concluded from this work that the success of the period is linked to the increase in the market reserve guaranteed by the State after the consolidation of the military government, to material conditions such as available labor, the number of screens, the proximity of cinematographic fields, and willingness of producers, and a cultural environment that allowed the popular acceptance of that film genre.

Key-words: Brazilian cinema; Boca do Lixo; Cinema Marginal; Economic History

JEL codes: L82, N76, N86, Z11

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. A ERA DOS GRANDES ESTÚDIOS	9
4. BOCA DO LIXO DE CINEMA	23
5. CINEMA MARGINAL E PRODUÇÃO INDEPENDENTE	28
6. PORNOCHANCHADA E SUCESSO COMERCIAL	32
7. A CRISE DOS ANOS 1980	42
8. CONCLUSÃO	46
9. REFERÊNCIAS	49

1. INTRODUÇÃO

Entre o início da década de 1960 e o final da década de 1980, um ciclo de produção de proporção nunca antes vista na história do cinema brasileiro surgiu, atingiu seu auge e entrou em decadência em uma região do centro da cidade de São Paulo, conhecida à época como Boca do Lixo. Período de intensas transformações políticas, econômicas, sociais e culturais no país, uma série de fatores conjunturais e estruturais possibilitaram que existisse naquele local uma economia baseada em um capital nacional privado voltado à atividade cinematográfica. Historicamente dependente de políticas públicas e intervenções estatais diretas para garantir seu lugar nas salas de exibição do país, o cinema brasileiro chegava a um público de milhões de espectadores sustentado por um circuito exibidor amplo no momento em que a televisão aberta ainda se consolidava no país.

No Brasil, o filme estrangeiro sempre teve papel preponderante, o que deve ser levado em conta quando se trata de qualquer tema referente à cinematografia nacional. Com a consolidação de Hollywood e suas grandes companhias como MGM, Paramount, Fox, Universal e Walt Disney ainda na primeira metade do século XX, a burguesia industrial e a elite cultural brasileiras logo veem a necessidade de uma reação nacional à ocupação do mercado pelas produções americanas. Por conta disso, a partir dos anos 1940 vê-se o surgimento, em São Paulo, de empresas voltadas à produção cinematográfica aos moldes da indústria americana, como a Companhia Cinematográfica Vera Cruz e a Maristela. Com investimentos vultuosos e emulando um estilo hollywoodiano clássico, essas empresas não tiveram um longo futuro pela frente, tendo suas atividades encerradas ainda na década de 1950. Contudo, esta primeira tentativa de se criar uma indústria cinematográfica brasileira baseada no capital privado gerou alguns frutos que seriam colhidos pelo setor nos anos seguintes, como um corpo técnico qualificado ocioso, um amadurecimento do debate em torno do cinema enquanto atividade econômica, além de uma cultura cinematográfica como um todo, o que envolve salas de cinema, cineclubs e revistas.

Devido à ocupação dos filmes americanos no mercado brasileiro, o setor começou a ser alvo de atenção do Estado a partir da década de 1930, no governo de Getúlio Vargas. As medidas por parte do poder público, ao longo das décadas seguintes, tiveram mais o papel de reservar espaços para o filme nacional através da reserva de mercado do que de dar impulso ao desenvolvimento de uma indústria cinematográfica de fato. Disto observa-se que, mesmo em território nacional, a cinematografia brasileira era deixada em segundo plano, afinal não se mitigava a entrada do produto estrangeiro, mas apenas se garantia a mera existência do nacional. Não obstante algumas medidas pontuais importantes no período, a relação entre o setor cinematográfico e o Estado tomou uma forma mais concreta com a consolidação da Ditadura Militar (1964-1985). Em 1966, foi criado o INC (Instituto Nacional do Cinema), cujo Prêmio Adicional de Renda e os aumentos sucessivos da chamada cota de tela propiciaram um maior incentivo ao investimento no cinema nacional. Em 1969, com a criação da Embrafilme, que incorporaria o INC ao longo da década de 1970 e se tornaria a grande referência nacional em matéria de cinema, o Estado começou a atuar diretamente no setor, garantindo as leis de proteção e dando início a uma produção com verniz oficial.

Nesse período, a partir dos anos 1960, uma região do centro de São Paulo começa a se consolidar como polo produtor e distribuidor de filmes nacionais. A Boca do Lixo, apelido pejorativo cunhado pela crônica policial, era desde a primeira metade do século XX a sede de escritórios das *majors* americanas devido à proximidade das estações ferroviárias, o que facilitava a distribuição dos filmes pelo país. Começa a se formar naquele local uma reduto cinematográfico, com uma mão de obra técnica especializada e, sobretudo, distribuidoras e produtoras de obras brasileiras. A região então se torna atrativa para os jovens de classe média interessados no fazer do cinema, para os órfãos dos fracassados grandes estúdios e para investidores, que passaram a ver o cinema como uma fonte a ser explorada, dadas as condições que aquele momento garantia-lhes.

Inicialmente, surgiu naquele local um movimento em torno de um cinema moderno e contestador da hegemonia do premiado Cinema Novo, abraçando elementos da contracultura, do tropicalismo e dos protestos de 1968, o chamado Cinema Marginal. Por pressões políticas e comerciais, após a implementação do AI-5 pela Ditadura esse

movimento deu lugar a um gênero calcado na comédia de costumes carioca, a chanchada, no erotismo respaldado pela revolução dos costumes, nos títulos apelativos, e que seguia fórmulas e clichês que fidelizariam um público e levariam milhões às salas de cinema. A pornochanchada, como esse gênero foi pejorativamente apelidado pela imprensa, tinha seu espaço garantido nas salas pela reserva de mercado, que aumentava a cada ano, pela fiscalização e apoio indiretos da Embrafilme, que as considerava de mau gosto, assim como do próprio público, que se interessava pelos filmes. O cinema produzido pela empresa estatal, por sua vez, era respaldado pelo governo militar nacionalista, e tentava se descolar do cinema independente da Boca do Lixo, apesar de ambos apresentarem semelhanças pontuais e resultados comerciais significativos. Após o auge dos anos 1970, ao longo dos quais o cinema brasileiro manteve uma participação em torno de 30% do mercado, observa-se um declínio ao longo da década de 1980, acompanhando transformações econômicas e culturais que acabariam por levar a Boca do Lixo a um fim amargo nos anos seguintes.

O cinema, enquanto campo cultural, é composto por elementos que permitem que ele seja analisado com base em suas características econômicas. Da concepção da obra até sua projeção em uma tela, o filme, seja ele independente ou *blockbuster*, requer financiamento, produção, distribuição e, finalmente, exibição. Para a realização desta monografia, foi feita uma revisão bibliográfica em história do cinema brasileiro, o levantamento de dados da Ancine (Agência Nacional do Cinema) e a análise de depoimentos, filmes, críticas e reportagens do período, com algumas limitações como a falta de registros e dados referentes ao setor. Nesse sentido, o trabalho buscará fazer um panorama desse período que comprehende os anos 1960 a 1980 e entender quais fatores viabilizaram a profícua produção cinematográfica nacional durante essas décadas, quais políticas públicas foram determinantes para o processo, como surgiram dois movimentos cinematográficos distintos, ainda que complementares, na mesma região, e como se deu a forte presença e o sucesso comercial de filmes nacionais nas salas do país.

2. A ERA DOS GRANDES ESTÚDIOS

Ao longo do século XX, o cinema se consolidou mundialmente enquanto linguagem e indústria, esta que ainda hoje é representada por Hollywood. No Brasil, a presença do filme estrangeiro, a princípio visto como uma simples novidade tecnológica, é uma constante. Como Bernardet (2009) observa:

"Não é possível entender qualquer coisa que seja no cinema brasileiro, se não tiver sempre em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro, importado quer por empresas brasileiras, quer por subsidiárias de produtores europeus e norte-americanos" (BERNARDET, 2009, p. 21).

A ocupação do mercado brasileiro pelas empresas americanas, que acontece de modo significativo na primeira metade do século XX, cria um desequilíbrio nos setores de produção e exibição nacionais ao fazer com que não fosse mais necessário produzir os filmes para exibi-los, mas apenas alugá-los, o que era menos oneroso. Isso ocorria no momento em que a indústria cinematográfica americana, amparada por enorme apoio estatal e pela formação de um *cluster* industrial na costa oeste do país, se consolidava, no que ficou conhecido posteriormente como a Era de Ouro. Trata-se justamente do período em que surgiram estúdios e distribuidoras como MGM, Paramount, RKO, Fox, Universal, Columbia Pictures, Walt Disney (COUSINS, 2020). Dessa forma, os filmes nacionais começam a perder espaço, incapazes de competir com uma indústria já eficaz, com farto material publicitário e um custo de exibição menor. A produção brasileira, nesse primeiro momento, fica centrada naquilo que era exclusivamente nacional, isto é, impossível de ser importado, como documentários e cinejornais.

"O único espaço no mercado exibidor que não oferecia a concorrência dos filmes estrangeiros (permitindo que a produção cinematográfica brasileira não estancasse) foi ocupado pelos cinejornais e documentários, que abordavam assuntos locais e se integraram mais a uma ofensiva oficial no campo da educação escolar ou à propaganda do que ao cinema como indústria ou arte" (BARRENHA, 2018, p. 497)

Com uma linha de produção já definida e o sucesso comercial e cultural de diversos gêneros de filmes, a ocupação do cinema estrangeiro no mercado interno brasi-

leiro intensifica-se a partir da Segunda Guerra Mundial. Nesse contexto, observa-se no Brasil ao longo das décadas de 1940 e 50, diversas tentativas frustradas de criação de empreendimentos cinematográficos aos moldes da indústria americana. Em São Paulo, essas incursões foram encabeçadas pela burguesia industrial. Como observa Catani (2018):

“Entre 1949 e 1953, criaram-se em São Paulo cerca de duas dezenas de companhias cinematográficas e produtoras de filmes. Mas a maioria não vai em frente, exceto três empreendimentos de vulto, a Vera Cruz, a Maristela e a Multifilmes, sustentados por grupos industriais paulistas, que pela primeira vez dariam à crítica de cinema no Brasil a possibilidade de falar, sem eufemismo, em ‘indústria cinematográfica’” (CATANI, 2018, p. 433).

Este movimento em torno da formação de uma indústria cinematográfica se insere no contexto do desenvolvimento econômico de São Paulo que, durante e após a Segunda Guerra Mundial, foi sustentado pela política de substituição de importações. Mais do que isso, Galvão (1981) analisa que a Vera Cruz significou uma manifestação de uma burguesia paulista forte e amadurecida o suficiente para poder dar-se ao luxo de financiar a produção de cultura. No mesmo período, observa-se a criação de diversas instituições culturais, como o Museu de Arte Moderna (MAM), o Museu de Arte de São Paulo (Masp) e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

“Tais manifestações vão se constituir na infraestrutura para a elaboração de um sistema cultural que pudesse estender-se a toda a sociedade, veiculando uma determinada visão de mundo. A burguesia implementa uma produção cultural baseada em instituições, criando museus, escolas, teatros etc., ou seja, todo um equipamento para a difusão de cultura” (CATANI, 2018, p. 434).

Ativa entre os anos de 1949 e 1954, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz produziu 18 longas-metragens, entre eles *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953). A empresa, inspirada em Hollywood, constituiu-se em cima de um *star system*, um forte departamento de publicidade, estúdios gigantescos e equipamentos importados. Os filmes eram vendidos como “produção brasileira de padrão internacional”, o que condiz com a ideia inicial das empresas de cinema paulistas, que era trabalhar em filmes com temas

relacionados à cultura nacional e que se apropriassem de tecnologias mais avançadas, atraindo assim investimentos de banqueiros, industriais e políticos.

Apesar do alto investimento, a Vera Cruz não conseguiu contornar os problemas para a exibição de suas produções no país. Com o lento retorno do capital investido e o mercado externo americano de portas fechadas para filmes estrangeiros, a Companhia precisou recorrer aos bancos para sustentar suas operações, o que a manteve em um ciclo de empréstimos e dívidas. Entre as razões para a falência da Vera Cruz, pode-se levar em conta:

“[O]s custos elevados e a dispendiosa manutenção, quando até em Hollywood essa forma de produção começava a experimentar transformações; orçamentos altos e elaborados sem nenhum critério mais profundo de objetividade; salários irreais e manutenção de um corpo de artistas e técnicos com dedicação exclusiva à companhia, remunerados quando trabalhavam ou não; a falta de apoio governamental na criação de barreiras à concorrência desigual exercida pelo filme estrangeiro; a não criação, paralelamente ao complexo industrial paulista instalado, de uma grande cadeia exibidora” (CATANI, 2018, p. 440).

Além disso, no que se refere à distribuição dos filmes produzidos pela Vera Cruz, mais de 60% da arrecadação de bilheteria ficava com os setores distribuidor e exibidor, o que solapava as chances de uma inserção no já muito competitivo mercado internacional. A compreensão da importância desse fator será uma das razões centrais para o sucesso do ciclo da Boca do Lixo, que será analisado posteriormente.

A Cinematográfica Maristela e a Multifilmes, apesar de conseguirem produzir sucessos comerciais pontuais, fracassam por causas similares às da Vera Cruz, embora esta tenha sido mais financeiramente abalada devido aos volumosos investimentos iniciais. No entanto, de acordo com Galvão (1981), por terem recorrido a práticas cinematográficas menos onerosas, a Maristela e a Multifilmes também contribuíram para o surgimento da futura produção paulista independente. Como naquele período o valor dos ingressos, principal fonte de renda do setor, era tabelado, a redução da inflação fazia com que a arrecadação dos filmes diminuisse (SILVEIRA E CARVALHO, 2018). Como será abordado, a falência dessas companhias possibilitou uma categoria profissional ociosa, que posteriormente figurará nos créditos de muitas produções da Boca do Lixo.

Bernardet (2009) ainda aponta que o fracasso dessas incursões paulistas possibilitaram um pensamento industrial cinematográfico mais sólido, que se articulará posteriormente com as ideias de Terceiro Mundo e imperialismo. Durante os anos 1950, uma série de congressos para discutir os problemas do cinema nacional ocorreram em São Paulo e no Rio de Janeiro, cujos primeiros estudos chegaram à conclusão de que seria inviável a criação de uma indústria cinematográfica brasileira sem uma legislação protecionista mais forte.

“Diante da impossibilidade de desenvolver uma indústria cinematográfica brasileira baseada no sistema de produção do cinema norte-americano, estudam-se novas formas de produção fundamentalmente artesanais, que não utilizem grandes estúdios e dispensem todo o aparato técnico que caracteriza a produção estrangeira” (CATANI, 2018, p. 447).

Autran (2013), analisando o pensamento industrial cinematográfico brasileiro ao longo do século XX, chega à conclusão de que “a cinematografia brasileira nunca se industrializou efetivamente, apesar das tentativas de vulto, como quando tentou copiar o modelo americano de produção com grande investimento de capitais”. Apesar da desilusão da burguesia paulista, Abreu (2006) analisa que este foi um período de intensa e construtiva atividade ideológica e legislativa para o cinema brasileiro, durante o qual se pode destacar o surgimento de cineclubs, de salas de cinema, de revistas, enfim, de uma cultura cinematográfica em definitivo, muito impulsionada também pelo furor ideológico causado pelo Neorealismo Italiano e a Nouvelle Vague, movimentos estéticos do pós-guerra.

Como apontam Costa e Cánepa (2018), a era dos estúdios paulistas “seria acompanhada pelo nascimento de alternativas paralelas de produção de longa metragens, algumas das quais mais longevas e comercialmente bem-sucedidas”. Também neste período destacaram-se produções de apelo popular, como filmes de cangaço, séries televisivas, comédias e a ascensão de artistas como José Mojica Marins, o Zé do Caixão, que participará das produções do ciclo posterior, e Amácio Mazzaropi. É também durante esse contexto que as condições para o surgimento do cinema da Boca do Lixo se materializam.

3. ESTADO E POLÍTICAS PÚBLICAS

Medidas que visam à proteção do setor cinematográfico brasileiro começaram a tomar forma na década de 1930, durante o governo Getúlio Vargas, mas naquele momento estavam menos interessadas em promover o desenvolvimento do setor do que em exercer um certo controle estatal. O decreto nº 21.240, de 1932, que determina a exibição compulsória de curtas-metragens educativos nacionais nas sessões de cinema de todo o país, representa a primeira política pública de incentivo ao cinema brasileiro. Além disso, a exemplo de regimes democráticos e ditoriais no período, o INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo), criado em 1936, teve um intuito essencialmente educativo e se desenvolveu ao lado do Estado Novo, implantado em 1937. Sobre o caráter da produção cinematográfica do Instituto, Barrenha (2018) aponta:

“Os filmes do INCE, mais do que voltados à instrução ou à complementação dos programas escolares, dirigiam-se à formação geral de populações diversas e distantes geograficamente, colocando-as em contato com conteúdos e temas variados e, no âmbito da cultura e história, com personagens e acontecimentos julgados como exemplares” (BARRENHA, 2018, p. 494).

A consolidação da ditadura varguista e a criação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), em 1939, com o propósito de oficializar a propaganda do Estado Novo e a censura aos meios de comunicação, fizeram as diretrizes do INCE sofrerem modificações.

“[...] a cobertura de eventos de natureza cívica e política, algo que marcou alguns dos primeiros filmes educativos, deixou de ser objeto do INCE e ficou sob inteira responsabilidade do DIP. Desse modo, através do Departamento de Imprensa e Propaganda, o Estado se fortalecia ainda mais como produtor de curtas, documentários e noticiários, apesar de seguir encomendando produções a empresas privadas, já que não dispunha de um estúdio próprio” (BARRENHA, 2018, p. 497).

Como o Estado brasileiro se infiltrava na produção e distribuição dos filmes, oferecendo gratuitamente o que era oneroso para produtoras privadas, a medida de 1932 de incentivo à cinematografia nacional começa a ter menos efeito. Em atividade até

1966, com a criação do INC (Instituto Nacional do Cinema), o INCE produziu ao todo 407 filmes. A partir de 1947, após a saída de Roquette Pinto da direção, o órgão, dirigido por Paschoal Lemme e Pedro Gouveia, substituiu o caráter pedagógico de sua produção por uma preocupação mais documental, uma espécie de contraponto à exuberância dos filmes ficcionais da Vera Cruz. Barrenha (2018) explica a importância deste período para o cinema brasileiro:

“As produções do INCE são muito importantes para a compreensão de questões relevantes, como os caminhos percorridos pelo cinema brasileiro, as relações entre o cinema e o Estado, a obra de Humberto Mauro [diretor artístico responsável por grande parte dos filmes do Instituto] e o documentário clássico brasileiro” (BARRENHA, 2018, p. 499).

Nos anos 1950, o cinema brasileiro é motivo de atenção por parte do governo de caráter desenvolvimentista de Juscelino Kubistchek. Nesta década, foram criados a Comissão Federal de Cinema, em 1956, o Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (Geic), em 1958, e o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine), em 1961. Ortiz e Autran (2018) destacam duas medidas deste período que tornaram-se essenciais para o cinema brasileiro nos anos posteriores

“[A] obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro, que passa do frágil mecanismo de um produto nacional para oito estrangeiros a um sistema de número fixo de dias por ano, primeiramente determinado por 42 pelo Geic e depois 56 pelo Geicine; a segunda, mais importante, era uma inclusão do cinema na Lei da Remessa de Lucros, de 1962. Essa medida, modificada posteriormente, constituiu grande parte da receita da Embrafilme, tendo sua fonte no imposto de renda da exibição de filmes estrangeiros” (ORTIZ E AUTRAN, 2018, p. 211)

Com o golpe militar de 1964, há uma espécie de “apadrinhamento” do setor cinematográfico por segmentos militares mais sensíveis às questões culturais, cujo reconhecimento por parte de representantes do setor cultural sela, mesmo que simbolicamente, um pacto entre o cinema e o Estado (AMÂNCIO, 2000). Em 1966, é criado o Instituto Nacional do Cinema (INC), que põe em prática pela primeira vez instrumentos efetivos de intervenção no mercado cinematográfico. Entre eles:

“Obrigatoriedade do registro de produtores, exibidores e distribuidores (permittindo dimensionar e controlar a atividade), a obrigatoriedade da copiagem de filme estrangeiro em laboratório nacional (visando ao fortalecimento da infraestrutura do cinema) e a competência para legislar sobre a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais” (ABREU, 2006, p. 17).

Em 1967, o INC estabelece 56 dias de obrigatoriedade de exibição para filmes nacionais, uma medida frequente quando se pensa nos esforços do Estado a propósito do cinema brasileiro, mas cuja eficácia é incerta. Por exemplo, em 1939, determinou-se que pelo menos um filme de ficção nacional devesse ser exibido anualmente em cada sala do país; em 1946, a medida passou a exigir três longas. Em 1951, há uma modificação no sistema, que passa a exigir um filme nacional a cada oito estrangeiros. Foi a partir de 1959 que a reserva de mercado tomou a forma que permaneceu pelas décadas seguintes, quando determina um mínimo de dias ao ano para que as produções nacionais devessem ser exibidas, iniciando com 42. Como Bernardet (2009) ressalta, essa longa trajetória de medidas similares só evidencia o papel do filme brasileiro como estrangeiro em sua própria terra, isto é, o que ocorreu foi que não se limitou a entrada do filme americano ou europeu no país, mas se encaixou a produção nacional no meio destes.

O aumento da cota em 1967 pelo INC, que será seguido por outros ainda mais expressivos nos anos seguintes — 63 dias em 1969 e alcançando os 140 dias em 1979 — permitiu maior tempo de permanência de filmes brasileiros em cartaz, ou seja, maior chance de recuperação do investimento dos produtores e maior demanda pelo produto nacional. Além disso, o Instituto estabeleceu o Prêmio Adicional de Bilheteria, que foi um montante pago ao produtor proporcional ao desempenho de público do filme, distribuído a todos aqueles exibidos de acordo com a lei de exibição compulsória até 1979, e o prêmio de qualidade, atribuído a filmes selecionados por uma comissão. Essas medidas estimularam o surgimento de produtores e de distribuidores de filmes nacionais, e a relação destes com o setor exibidor.

Embora fosse subordinado ao Ministério da Educação, o INC tinha plena autonomia financeira. Por isso, também era responsável pela formulação da política de preços dos ingressos, pela concessão de prêmios e financiamentos para longas-metragens,

por estimular e fiscalizar as atividades da indústria cinematográfica nacional. Nesse momento, também estava em vigor a Lei da Remessa de Lucros, de 1962, que permitia às distribuidoras internacionais investir 40% do imposto sobre a remessa de lucros em filmes brasileiros. A medida não era unânime no setor, porque a considerava uma transferência do poder de decisão de temas, elencos e técnicos para grupos estrangeiros, promovendo uma "desnacionalização" do filme brasileiro.

Entre os filmes financiados pelo INC, figuram produções médias que passam por dramas, comédias e filmes de gênero. Destacam-se: *As amoroosas* (Walter Hugo Khouri, 1968), *Adorável trapalhão* (J. B. Tanko, 1968), *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1968-9), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Memórias de um gigolô* (Alberto Pieralisi, 1970) e *Como era gostoso meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1970).

Apesar das dissidências dentro do setor cinematográfico, o INC exerceu um papel importante como consolidador de funções do Estado sobre ele. Algumas políticas do Instituto ainda foram vistas com bons olhos por todos os produtores, como o Adicional de Renda, que era concedido àquelas produções que alcançassem determinado número de espectadores, e que foi o motor propulsor de muitas empresas da Boca do Lixo.

A 12 de setembro de 1969, é criada a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), estatal destinada à produção e distribuição que teria papel de grande importância nas duas décadas seguintes do cinema nacional. Em sociedade de economia mista, com o cargo de diretor-geral indicado pelo Presidente da República, sua finalidade era 'distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade' (Brasil, 1969).

A empresa, que aderiu a um projeto cinematográfico, mercadológico e cultural financiado pelo Estado, rapidamente se estruturou e ganhou apoio do setor, e chegaria a produzir longas-metragens que seguiriam um certo "bom-gosto" e ufanismo do regime militar, para se destoar da produção ligada à comédia erótica, que se expandiria concomitantemente nos anos seguintes. Devido à rápida consolidação da companhia estatal,

passando a concentrar não só todo o capital econômico do setor, mas também cultural e político, o INC foi perdendo fôlego, logo tomando forma de apenas um órgão com funções burocráticas sobre o setor cinematográfico.

“O governo então centralizou todas as atividades cinematográficas nas políticas públicas de cultura do Brasil, revitalizando o projeto nacional-desenvolvimentista, que visava criar no país uma indústria cinematográfica forte, com ampla e direta intervenção e regulação estatal, para controlar os interesses entre produtores, distribuidores e exibidores nacionais e estrangeiros” (SILVEIRA E CARVALHO, 2016, p. 80).

A partir de dezembro de 1968, sob o regime do AI-5 implantado pela Ditadura Militar, a censura oficial ganha ainda mais força. Ela não era realizada pela Embrafilme, mas sim pelos Ministérios da Justiça e da Educação, que também eram responsáveis pela classificação indicativa, e operava através de cortes e alterações de cenas nos filmes.

É justamente a partir dos anos 1970, ou seja, após os anos mais profícuos do político Cinema Novo, que era atento e crítico à realidade social brasileira, que inicia-se uma produção com verniz oficial, a qual buscava realizar uma espécie de resgate cultural e histórico através do apoio estatal da Embrafilme, tendo por trás a busca por um sucesso mercadológico e a disseminação de ideias nacionalistas. Como era vantajoso para o governo militar que o cinema brasileiro conquistasse o mercado, enquanto o INC realizava uma política de financiamento quase independente, a Embrafilme tomaria para si o controle da própria realização, iniciando o processo de ocupação da produção nacional pelo Estado, que agora reconhecia o poder estratégico da atividade cinematográfica e conferia-lhe uma estrutura mais forte. Trata-se, ainda, de um momento em que a cultura como um todo ia se transformando progressivamente em mercadoria, integrando assim uma cadeia de valor, cuja função última passa a ser dar retorno a um investimento inicial.

“[O] capitalismo transformou a produção cultural em mercadoria, cuja função é auferir lucros ao produtor [...], para salvar a cultura é preciso tirá-la das empresas; uma solução é o marginalismo em relação à sociedade capitalista, outra é entregá-la a um Estado que se supõe que não seja capitalista, não vise

ao lucro e coincida com os interesses da cultura e da sociedade global” (BERNARDET, 1979, apud AMÂNCIO, 2018, p. 292).

Durante os anos de sua existência (1969-1990), a Embrafilme produziu, financiou, promoveu, distribuiu e premiou filmes nacionais. Sobre essa experiência no campo da indústria cinematográfica, Amâncio (2018) defende que a empresa funcionou como um eficiente laboratório para os profissionais do setor e para os experimentos de prospecção de mercado e de legislação protecionista.

Antes de adentrar o universo da produção propriamente dita, a Embrafilme realizou financiamentos aos moldes do INC, sob a forma de empréstimos, que contemplavam empresas e produtores. O critério utilizado era as experiências industriais e profissionais de cada agente, ou seja, não havia inicialmente uma preocupação ideológica ou estética, mas apenas com o aspecto comercial e o potencial mercadológico de cada filme. Para o pagamento, da parte dos tomadores dos empréstimos, eram concedidos 12 meses de carência e o pagamento em 24 meses por meio de promissórias. A Embrafilme reteria a renda líquida dos filmes e os prêmios recebidos pela produção até o resarcimento da dívida. Ao longo dos anos 1970, no entanto, esse modelo de funcionamento sofreria uma alteração essencial:

“Em maio de 1972, definiu-se que só seriam aprovados os projetos comerciais de alto nível, fosse cultural, artístico ou científico, e as coproduções, em caráter excepcional, firmadas como projetos de relevância para a projeção do cinema brasileiro. A partir de agora a operação, diferentemente do financiamento, não tinha mais prazo fixo para ser resarcida, uma vez que a Embrafilme assegurava sua participação ‘ad perpetuum, na renda, em percentagem igual à que concorrer para o custeio do projeto’”. (AMANCIO, 2018, p. 299).

Iniciava-se, assim, um modelo em que o Estado não só legislava, fiscalizava e impulsionava o cinema nacional, mas também assumia uma participação direta na produção dos filmes. Agora, com o Estado mais atuante, uma série de efeitos se desencadeariam, como a necessidade de maior qualificação profissional, maior adequação da produção ao mercado (e às ideias do regime), maior urgência no retorno dos investimentos e uma alteração da relação da Embrafilme com a clientela e as demandas do setor. É também a partir desse momento que delimita-se uma linha temática dos filmes produzi-

dos pela estatal, com o foco em filmes infantis, históricos ou adaptações do cânone literário brasileiro, o que também pode ser visto como uma tentativa de melhorar a imagem da empresa, sempre muito associada ao filme erótico.

"Até 1973, foram financiados oitenta filmes pela Embrafilme, cujas produtoras podem ser assim divididas: 38 produtoras com um só filme, 11 com dois filmes, quatro produtoras com três filmes e duas com quatro filmes. Entre os profissionais mais produtivos, estão Roberto Farias, Luiz Carlos Barreto, Jece Valadão, Zelito Viana e Paulo Porto" (AMANCIO, 2018, pp. 300-301).

Percebe-se no primeiro momento da Embrafilme uma busca por um equilíbrio "estético", com filmes tanto de projeção popular, embora não tão próximos ao erótico como a produção da Boca do Lixo, e de "prestígio", respaldados por grandes livros em que foram baseados, elenco chamativo e publicidade ostensiva. Alguns exemplos são: *A casa assassinada* (Paulo César Saraceni, 1971), *O barão Otelo no barato dos milhões* (Miguel Borges, 1971), *O doce esporte do sexo* (Zelito Viana, 1971), *O agente positivo* (Fabio Sabag, 1971), *Pra quem fica, tchau* (Reginaldo Faria, 1971), *Soninha toda pura* (Aurélio Teixeira, 1971), *A infidelidade ao alcance de todos* (Olivier Perroy e Aníbal Massaini Neto, 1972), *Cassy Jones, o magnífico sedutor* (Luís Sergio Person, 1972) etc.

A partir de 1973, a Embrafilme também passa a dar mais atenção à distribuição de filmes brasileiros. A distribuidora da estatal é pensada de forma a ter um papel não competitivo, isto é, de apoio ao escoamento da produção nacional através de verba para publicidade e cópias, uma medida que acabou se revelando viável e necessária. Nesse momento, a receita da empresa era composta por recursos obtidos através da própria atividade cinematográfica, tanto nacional, com a venda de ingressos, quanto internacional, pelo imposto de renda.

Durante a direção do cineasta Roberto Farias (1974-1979), a Embrafilme tomou uma vertente mais radical, de cunho ainda mais nacionalista. Nesse período, houve a já esperada extinção do INC, em 1975, momento em que a Empresa estava em seu auge, e a criação do Concine (Conselho Nacional de Cinema), órgão destinado especificamente à fiscalização. Sob influência de egressos do Cinema Novo, passou-se a valorizar mais a figura do realizador e a "qualidade geral dos projetos", o que é evidenciado

pelo grande número de produções com orçamento acima da média que traziam em si um verniz mais "cultural" do que mercadológico. O investimento, então, começava a ser diretamente em filmes, e não mais em produtoras, o que passava a demandar o citado eficiente sistema de distribuição, para que essa estreante produção oficial escoasse Brasil afora. Nesse momento:

"A Embrafilme deveria então incorporar a coprodução, a exibição e a distribuição, o financiamento da indústria (materiais sensíveis e equipamento) e sua expansão através de subsidiárias -- um projeto concentrador e arrojado que remodelaria rapidamente a face da Empresa e suas relações com os diversos segmentos da atividade". (AMÂNCIO, 2018, p. 302).

Entre os principais filmes lançados pela Embrafilme nesse segundo momento, estão longas-metragens de amplo sucesso nacional: *Os Condenados* (Zelito Viana, 1973), *Toda Nudez Será Castigada* (Arnaldo Jabor, 1973), *O descarte* (Anselmo Duarte, 1973), *Aladim e a lâmpada maravilhosa* (J. B. Tanko, 1973), *O anjo da noite* (Walter Hugo Khoury, 1974), *Robin Hood, o trapalhão da floresta* (J. B. Tanko, 1974), *A dama do lotação* (Neville D'Almeida, 1975), *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1975-6), *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976) etc.

Inserindo-se mais nas esferas da (co)produção e da distribuição, que ficara a cargo do cinemanovista Gustavo Dahl, a Embrafilme assumia cada vez mais os riscos dos investimentos e se distanciava do setor privado, tomando a forma de um órgão estatal centralizado e centralizador para a atividade cinematográfica nacional. Sobre o sistema de financiamento da empresa, Amâncio (2018) explica:

"A Embrafilme entrava com 30% do valor de um orçamento, a título de coprodução, e mais 30% de adiantamento sobre as futuras rendas advindas da comercialização, garantindo para si uma participação societária durante toda a vida comercial de um filme. O produtor/ realizador, por seu lado, recebia 60% de um orçamento aprovado para viabilizar seu filme" (AMÂNCIO, 2018, p. 303).

Esse sistema mostrava suas fragilidades uma vez que era sustentado sobre garantias e avais e, por isso, era grande o número de inadimplentes, seja por "má-fé, oportunismo ou falta de controle estatal". Contudo, a Embrafilme mesmo assim batia recor-

des da distribuição feita pelo setor privado, com *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976) superando o número de 10 milhões de espectadores em 1976, maior lançamento nacional daquele ano, e que só seria batido quase 40 anos depois.

Assim, criou-se uma competição interna entre as próprias distribuidoras de filmes nacionais, que viam suas fatias de mercado diminuindo em vez de aumentarem, algo que seria esperado com a ascensão de um órgão protecionista. A Embrafilme, neste momento, poderia ter se voltado para filmes com menor possibilidade de sucesso comercial, abrindo espaço para distribuidoras privadas e garantindo o produto nacional nas telas. Amâncio (2018) ainda argumenta que a Empresa não poupava em gastos com publicidade no período, o que refletia negativamente em seus resultados financeiros. O resultado da década, contudo, é um dos mais expressivos na história da cinematografia nacional:

“Entre 1970 e 1980, a produção média nacional era de 82 filmes de longa metragem, com os anos de pico compreendidos entre 1978 (cem filmes) e 1980 (103 filmes). Isso significa que a Embrafilme participava diretamente em 27% da produção do país, prova do acerto das medidas protecionistas que garantiam a presença dos filmes brasileiros nas telas de seu mercado” (AMÂNCIO, 2018, p. 308).

Apesar de ter participado somente de quase 1/3 da produção nacional, o que pode ser visto como pouco dada a proporção que a empresa ganhara naquela década, é evidente que a Embrafilme abria espaço para o filme brasileiro, até então relegado, ser mais exibido nas salas de cinema do país. As medidas de reserva de mercado também ganhavam força, com a criação da Lei da Dobra, em 1977, que exigia a permanência por uma segunda semana dos filmes que obtivessem renda maior ou igual que a média daquele cinema, e com a "cota de tela", que chegou a exigir 140 dias em 1979. Também em 1977, a Resolução Concine nº 18 passa a obrigar a exibição de um curta-metragem nacional nas sessões de longas-metragens estrangeiros. Essa intensa e frequente intervenção começava a criar uma certa indisposição com o setor exibidor nacional, que via o Estado diminuindo seus lucros potenciais com o cinema americano, que vivia o *boom* dos chamativos e caros *blockbusters*, como *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975). Isto ain-

da se relaciona com a própria sustentabilidade financeira da empresa, cuja receita também dependia do lucro do capital estrangeiro, agora relativamente sufocado.

“A Embrafilme ousou experimentar e avançar muito, da ditadura à redemocratização, no terreno da legislação, dos modelos de negócio, das formas descentralizadas de produção, dos ensaios dramatúrgicos, da relação com a televisão, na preocupação com o curta e o média-metragem, com o suporte à consolidação das representações das categorias a profissionais e, principalmente, por vislumbrar a distribuição como um território a ser repensado e conquistado” (AMÂNCIO, 2018, p. 338)

O auge da Embrafilme ocorreu justamente no final dos anos 1970, momento em que, ao mesmo tempo que domina parte do mercado brasileiro com suas próprias produções, ainda garante o restante para a iniciativa privada. Esta, como será abordado na sequência, é representada em maior parte pela produção da Boca do Lixo, região de São Paulo de onde surgiram dois movimentos cinematográficos essenciais do cinema nacional. Até seu fim, no início dos anos 1990, a estatal manteve uma participação de destaque no mercado nacional.

4. BOCA DO LIXO DE CINEMA

Entre os anos 1960 e 1980, a produção cinematográfica paulista ficou concentrada em uma região do centro de São Paulo batizada como Boca do Lixo pela crônica policial. Isso foi devido, principalmente, à criminalidade e prostituição presentes em peso na região. Momento de crescimento econômico e populacional, a degradação do centro da cidade era cada vez mais evidente. Como observa Sternheim (2005):

“Durante muito tempo [a região] abrigou residências da classe média e hotéis e pensões familiares. Mas por volta de 1950 o meretrício, que ficava confinado quase que legalmente em duas ruas do bairro do Bom Retiro, um pouco mais adiante, do outro lado da estrada de ferro, se viu expulso de lá por decreto do então governador Lucas Nogueira Garcês. Na ilegalidade total, sem a proteção dos bordéis do Bom Retiro, as prostitutas se concentraram justamente nessas e outras ruas da Luz. E, com elas, logo vieram outros marginais. As moças, além de atender à clientela local, podiam investir nos homens que estavam em trânsito por São Paulo, geralmente a trabalho, e se hospedavam naquela região. Eles faziam isso porque duas das três estradas de ferro que passam pela cidade, a Paulista e a Sorocabana (hoje pertencentes ao Governo do Estado), tinham nas imediações as suas estações de trens: a Luz e a Júlio Prestes. Mais tarde, ali perto, na Praça Júlio Prestes, foi construída, rente à Av. Duque de Caxias, a estação rodoviária que atendia todos os ônibus intermunicipais e interestaduais” (STERNHEIM, 2005, apud ALMEIDA, 2012, p. 47).

Essa proximidade das estações rodoviárias foi um dos principais incentivos para que aquela região fosse atrativa para distribuidoras de filmes americanas, que lá se instalaram ao longo da primeira metade do século XX:

“Por isso [proximidade com as estações rodoviária e ferroviária], no final dos anos 50 e meados de 60, empresas como a Polifilmes (então a maior distribuidora de filmes em 16mm), a Columbia, a Paramount, a Warner, a Art Filmes, a Fama Filmes, a Pelmex, a França Filmes do Brasil, a Paris Filmes e muitas outras já estavam instaladas na Boca. Mesmo companhias como a Fox, que não via com bons olhos ir pra lá e que, por isso, ficou durante muitos anos na Av. São João, por volta de 1979 já ocupava um andar do prédio 134 da Rua do Triunfo” (STERNHEIM, 2005, apud ALMEIDA, 2012, p. 49).

Teles (2009), analisando a relação da produção da Boca do Lixo com as transformações materiais pelas quais a região do centro de São Paulo passava, critica o uso pejorativo do termo:

"A crônica policial da chamada imprensa sensacionalista nomeou aquela região como Boca do Lixo, desconsiderando os diferentes usos que dele [bairro de Santa Ifigênia] se fazia. Boca do Lixo porque ali se concentravam sujeitos que desafiavam as convenções morais e legais da sociedade. Seres comparáveis aos restos, à sujeira e aos dejetos produzidos cotidianamente na cidade" (TELLES, 2009, p. 7).

A bibliografia, de modo geral, apresenta o ciclo da Boca do Lixo como um momento em que o cinema brasileiro iniciou uma rica experiência no sentido da quantidade de filmes produzidos e da criação de uma indústria que, embora precária e quase artesanal, configurava-se numa possibilidade de retorno do capital privado investido em cultura. Apesar de ter havido produção cinematográfica no local desde os anos 1950, foi no final dos anos 1960 e ao longo dos 70 que um vulto de indústria tomou forma (ABREU, 2006). É também nesse período que é possível caracterizar um cinema próprio da Boca do Lixo, isto é, filmes que apresentam, mesmo com diferenças estéticas pontuais, traços comuns em suas produções. Lamas (2013), por exemplo, descreve esta produção local como uma indústria controversa, já que, embora se produzissem filmes de baixo orçamento e com condições adversas, havia lançamentos contínuos que alcançavam um grande público e arrecadavam boas bilheterias, tornando-se um negócio lucrativo.

"O baixo orçamento na produção dos filmes abriu para pessoas marginalizadas uma nova fonte de renda, pois as mesmas realizavam algumas funções que em outra realidade eram atribuídas apenas para profissionais especializados por um salário muito menor. Estes e outros fatos mostram como a Boca do lixo permeava entre o profissionalismo e o amadorismo. (SILVEIRA E CARVALHO, 2016, p. 76).

"A reconfiguração do mercado em São Paulo no final dos anos 1950 colocou em destaque um dos mais importantes produtores do cinema brasileiro: Oswaldo Massaini" (COSTA E CÁNEPA, 2018). Em 1949, Massaini fundou a distribuidora Cinedis-

tri, responsável por lançar comédias populares ao longo dos anos 1950. Localizada na rua do Triunfo, São Paulo, região onde estavam os escritórios das distribuidoras estrangeiras (Fox, Paramount, RKO, Columbia Pictures etc.), a Cinedistri começou a atuar como produtora em 1954 e se consagrou plenamente no ramo em 1962, com a conquista da Palma de Ouro do Festival de Cannes pelo filme *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962).

“[A]lgumas especificidades diferenciam a companhia de Massaini: o conhecimento do mercado brasileiro, devido à experiência com a distribuição de filmes nacionais e estrangeiros. Esta experiência foi um grande diferencial que possibilitou a longevidade dessa companhia em relação à duração efêmera das outras” (TELLES, 2005, pp. 35-36).

No final dos anos 1960, Oswaldo dividiu as funções da empresa com Aníbal Massaini, seu filho, nome de peso para a produção paulista nos anos seguintes. Como Gamo e Melo (2018) apontam, Massaini foi o primeiro distribuidor nacional a também atuar como produtor na região. Dava início à formação da Boca do Lixo de Cinema.

Concentrada na rua do Triunfo e adjacências (ruas dos Andradas, dos Gusmões e Vitória), a Boca do Lixo, antes de se constituir como uma espécie de resistência brasileira a Hollywood, foi a sede das distribuidoras estrangeiras supracitadas. Essa presença levou à formação na região de oficinas de reparo, locadoras de filmes, estúdios técnicos (dublagem, som), venda de equipamentos, laboratórios de imagem e pequenos estúdios de filmagens, importantes para a formação de uma cultura cinematográfica e uma profissionalização no local.

Motivados pela demanda criada pelo aumento expressivo da reserva de mercado promovido pela Embrafilme, os profissionais da Boca do Lixo eram em grande parte profissionais egressos dos grandes estúdios paulistas, empresários de pouca notoriedade, técnicos de segundo escalão da ainda incipiente televisão e outros interessados no fazer cinematográfico, o que inclui críticos, estudantes e cinéfilos. A característica da demografia que formava esse meio reflete também na busca pelo sucesso e retorno financeiro a qualquer custo, já que a situação econômica propiciada pelo INC, com o adicional de renda, e, na sequência, pela Embrafilme, o permitia: eram produtores e direto-

res que procuravam verbas imediatas para um provável sucesso (e lucro) imediato, o que também se relaciona com os próprios filmes.

"Por volta de 1967, parte considerável das produtoras que havia em outras áreas centrais de São Paulo começaram a se deslocar para a rua do Triunfo e arredores, incentivadas pelos aluguéis baratos para escritórios e depósitos, e pelas facilidades de transporte de filmes e contratação de técnicos para as produções. A Boca foi se configurando como um ambiente de convivência de profissionais de cinema" (GAMO e MELO, 2018, p. 324).

Como nesse meio todas as atividades cinematográficas estavam entrelaçadas, havia uma associação entre produção, distribuição e exibição (privadas) que não se poderia encontrar em outro lugar no país. A parceria entre os três eixos fundamentais do setor fazia com que aquela economia se retroalimentasse, o que dava um contorno de um próprio *cluster* cinematográfico no centro de São Paulo.

Silveira e Carvalho (2013) ainda notam que houve também uma associação das produtoras da Boca com prefeituras de cidades menores ou litorâneas, que, em troca da propaganda proporcionada pelo filme, cediam hospedagem às equipes e outros benefícios. Quando se compara ao sistema da Embrafilme, como visto anteriormente, evidencia-se duas perspectivas diferentes de produção, mas que de certa forma se completaram e proporcionaram um intenso crescimento da atividade cinematográfica nacional. A estatal, inclusive, chegou a co-produzir algumas adaptações literárias com produtoras da Boca, mas não foi uma relação duradoura e profícua. Dessa diferença de perspectiva, surgia uma própria noção do público e da crítica especializada em relação à qualidade dos filmes:

"Este conceito de qualidade gerou conflitos entre os gêneros. Os cineastas vindos do Cinema Novo juntamente com o Estado e a Embrafilme idealizaram uma forma de intolerância contra a pornochanchada produzida na Boca do Lixo. Essa diferenciação entre os financiados pela Embrafilme e todo o resto do cinema, era que os outros eram considerados uma forma não cultural dentro daquilo que eles definiram como qualidade cinematográfica, essa diferenciação era compreendida fora do mundo Embrafilme como a busca da manutenção da legitimidade do poder dentro do campo cinematográfico." (SILVEIRA E CARVALHO, 2016, p. 91).

Com distribuidoras, produtoras e laboratórios convivendo na mesma região, estudantes de cinema, cinéfilos, cineclubistas, críticos e cineastas começaram a ser atraídos pelo clima que se formava na Boca do Lixo. Pontos de encontro começaram a ganhar contorno, como o Bar e Restaurante Soberano, onde se reuniam personalidades que viviam e buscavam viver de cinema naquele momento de furor político e cultural.

Como apontam Gamo e Melo (2018):

“Durante todo o período de produção de cinema na Boca do Lixo, o hoje lendário Soberano foi um espaço de troca de ideias e negócios, envolvendo produção de ‘fitas’ [como eram chamados os filmes] e reunião de equipes para filmagens: uma referência para quem já trabalhava com cinema ou apenas sonhava com voos cinematográficos” (GAMO E MELO, 2018, p. 335)

Em relação à importância desse ponto de encontro, Almeida (2012) elenca: “Escritório informal de alguns produtores e diretores, agência de empregos para técnicos e atores, o estabelecimento configura-se como o *locus* das redes de relacionamento e contatos profissionais, tão necessários para a construção das carreiras artísticas”.

5. CINEMA MARGINAL E PRODUÇÃO INDEPENDENTE

Entre o grupo de pessoas que participavam desses encontros inicialmente, estão nomes seminais para a história do cinema do período, que foram reunidos posteriormente sob o rótulo de cineastas marginais: Antonio Lima, Rogério Sganzerla, Jairo Ferreira, Carlos Reichenbach, João Callegaro, Carlos Ebert, João Silvério Trevisan, Ozualdo Candeias, Andrea Tonacci etc. De acordo com Abreu (2006): “era um pessoal jovem, disposto a ‘fazer cinema’ com a perspectiva de convivência com o mercado e, como bons enteados rebeldes, de ‘ruptura com a linguagem europeia e elitista do Cinema Novo’”. Muitos destes jovens eram de classe média e foram formados nos cursos e escolas de cinema fundados nos anos 1960 em São Paulo, como a Escola São Luís e a Escola de Comunicação e Artes (ECA), mas também havia aqueles cujo conhecimento fora obtido nas próprias salas de exibição e no exercício da crítica. Ferreira (2016) apresenta um relato pessoal sobre o assunto:

“Rua do Triunfo. Em meados de 1969, passamos a discutir cinema no restaurante Soberano. As vibrações eram as melhores possíveis. O sinistro AI-5 (dezembro 68) não nos assustou e enfrentamos os anos do horror com altas sintonias visionárias, vomitando Oswald de Andrade no tornozelo de Spengler, deglutiindo as ótimas influências de Fuller, Godard, Welles, Hawks, Ray, Antonioni” (FERREIRA, 2016, p. 30).

De acordo com Gamo e Melo (2018), o ciclo da Boca pode ter sido iniciado a partir de dois filmes. O primeiro, *Vidas nuas*, de Ody Fraga, embora tenha sido rodado em 1962, foi concluído pelo produtor Antonio Polo Galante e pelo montador Sylvio Renoldi em 1967. O sucesso do filme possibilitou a formação da produtora Servicine na Boca, da associação de Galante com Alfredo Palácios, responsável por inúmeros sucessos nos anos seguintes. Como Abreu (2006) aponta, os dois, embora de origens diferentes, foram formados pelo ambiente dos grandes estúdios paulistas dos anos 1950, como muitos outros técnicos da região, e “eram dotados de aguçada visão comercial, importante capital nas negociações com os outros dois vértices do mercado cinematográfico: a distribuição e a exibição”.

A outra “origem” do cinema da Boca pode ser atribuída à procura de Ozualdo Candeias por financiamento para *A margem* (1967), que viria a se tornar uma das obras essenciais do período. O filme foi concluído com o apoio de Renato Grecchi, que também o distribuiu, e virou uma espécie de marco para o movimento do Cinema Marginal, que teria este nome por causa do título do longa. Mas foi depois de uma entrevista dada por Antonio Lima ao Jornal do Brasil que o “Cinema da Boca do Lixo” começou a ser chamado dessa forma. Nela, ele diz que este cinema se trata de “um estado de espírito, um ato de rebeldia contra os padrões tradicionais da produção cinematográfica, que persistem em São Paulo desde 1958, ano da graça do fechamento da Vera Cruz” (GAMO E MELO, 2018). O próprio uso do termo “Cinema da Boca do Lixo” se relaciona inicialmente a essa produção mais contestadora, que foi posteriormente substituída pelos filmes de gênero, indicando um cinema cujo propósito era enfocar a deterioração urbana e social ao mesmo tempo que, formalmente, se utilizava de técnicas recicladas e apropriadas, a fim de exprimir a heterogeneidade cultural do país (MACHADO JR., 2007). Ferreira (2016) também contribui para dar uma definição a esse movimento estético:

“O Cinema Boca do Lixo não é um movimento gregário, razão pela qual não tolera demagogias e/ou teorizações de porta de botequim. O Lixão é apenas um background onde se reúnem os jovens cineastas de São Paulo, independentes ou marginais. Não começa coisa nenhuma onde terminou o Cinema Novo. É anti-ideológico, renega éticas e estéticas até então conhecidas e está explodindo como um fato nunca antes visto” (FERREIRA, 2016, p. 278).

Os filmes produzidos na Boca entre 1967 e 1971 são compreendidos por esse balão que abrange um momento de intensa experimentação estética, e que também apareceu com algumas diferenças em outros estados, como em Minas Gerais, no Rio de Janeiro e na Bahia. Para Abreu (2006), esse movimento envolve uma cultura cinematográfica que trabalha a ironia e o deboche, lapidados por atitudes da contracultura, cuja síntese reside no *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968). O surgimento do AI-5, em dezembro de 1968, e a exigência por parte do setor exibidor por filmes coloridos contribuíram para que esse primeiro cinema feito na região se esvaísse. Macha-

do Jr. (2007) relaciona o surgimento do Cinema Marginal com o auge da ditadura militar e com outros movimentos artísticos do período:

“Pode-se pensar o Cinema Marginal como uma reação à situação cultural por que passava o país no período 1964-1968, com a politização das manifestações artísticas face aos fechamentos ocasionados pelo golpe militar. Neste sentido o Cinema do Lixo pode ser visto ao lado do movimento tropicalista que eclodiu principalmente na música popular e no teatro” (MACHADO JR., 2007, p. 113).

Teles (2009), analisando o papel de Ozualdo Candeias na produção da Boca do Lixo, um de seus representantes mais elogiados e profícuos, destaca os registros que o cineasta fez das pessoas que faziam parte daquele momento de ebulação do cinema brasileiro. Nos curtas-metragens documentais *Uma Rua Chamada Triumpho 1969/70* e *1970/71* registra-se, através de fotografias de Candeias, “a região da Boca do Lixo paulistana e as pessoas do meio cinematográfico que por ali circulavam” (CCBB, 2002). Já *Bocadolixocinema* (sic), de 1976, trata-se de um “documentário sobre a festa de final de ano de 1976 na rua do Triunfo, organizada pelo meio cinematográfico”. Teles (2009) ainda elenca alguns longas-metragens de Candeias, relacionando-os com o meio em que foram realizados:

“No longa-metragem *As Bellas da Billings* (1987), já mencionado, a Boca e os profissionais de cinema, assim como os grupos marginais que vivenciavam esse espaço foram tematizados. Nos filmes *Aopção* ou *As Rosas da Estrada* (1981), *O Candinho* (1976) e *Zézero* (1974), todos os personagens que migraram do campo para São Paulo se movimentavam no centro velho, Praça da Sé, Bairro da Luz e seu entorno” (TELLES, 2005, p. 37).

O primeiro longa-metragem de Ozualdo Candeias, *A margem*, considerado um dos marcos do cinema da Boca, apresenta uma visão moderna sobre quatro personagens que vivem às margens do rio Tietê com uma abordagem mais leve e inovadora, que revigora uma visão sobre a metrópole em ascensão. Sobre este aspecto popular da obra de Candeias, Teles (2009) aponta:

“Candeias construiu a Boca como território e como lugar de memória sensível à heterogeneidade dos sujeitos que circulavam naquele espaço – ou seja, às diferenças entre práticas cinematográficas (que expressavam visões de

mundo e experiência de classe) e as sociabilidades marginais que cruzavam aquele território. Resistiu à crítica cinematográfica que buscava filiá-lo ao cinema marginal e também foi crítico em relação à pornochanchada, ainda que a entendesse como importante para o cinema brasileiro, por atrair um grande número de espectadores e garantir emprego aos técnicos e diretores” (TELLES, 2005, p. 37).

Além disso, o cinema de ficção de Candeias ainda sustenta-se sobre as manifestações culturais populares do país, o que o faz diferenciar-se de cineastas que tratavam o Brasil a partir da ideia de um “povo oprimido e sofrido”, frequente no cinema dos egressos e influenciados do Cinema Novo. O cinema que seguiria ao Marginal, mais inventivo, como será visto adiante, também estaria enraizado em uma retórica popular diferente da que até então estava em voga no cinema nacional.

“Opondo-se ao processo de filtragem seletiva dos cinemanovistas com relação às estéticas possivelmente ‘imperialistas’, que abrangiam o produto industrial de alta e de baixa extração, os marginais eram, ao invés, receptivos, e adotavam ecleticamente uma profusão de técnicas e materiais da indústria cultural nacional e internacional” (MACHADO JR., 2007, p. 114).

6. PORNOCHANCHADA E SUCESSO COMERCIAL

Gamo e Melo (2018) apontam que, com o recrudescimento da Ditadura após o AI-5, muitas pressões comerciais e criativas recaíram sobre o grupo da Boca do Lixo posteriormente identificado com o Cinema Marginal: “Com o aumento dos custos de produção e as exigências do mercado (como o uso de negativo colorido), o espaço para a experimentação com baixo custo praticamente desaparece”. É nesse momento, no início dos anos 1970, que ganha espaço um segmento de filmes que dialogava com as exigências do mercado e propiciou o surgimento de uma espécie de ritmo industrial na região. O que foi denominado pejorativamente como “pornochanchada” atendia à demanda criada pela reserva de mercado (cota de tela) e abarcou, inclusive, alguns dos cineastas ditos marginais, que realizaram obras ao mesmo tempo esteticamente sofisticadas e apelativas ao público, como Carlos Reichenbach com *Audácia* (1970), *Lilian M.: Relatório Confidencial* (1975) e *O Império do Desejo* (1980).

Como tratava-se de um momento de transformações em relação ao corpo e à sexualidade, os filmes eróticos, também inspirados pelas comédias de costumes cariocas (chanchadas), seguiam uma fórmula clara que associava o baixo custo a um erotismo chamativo e a um título evocando algum trocadilho sexual, que acabaram por construir uma forte relação com o público. Sternheim (2005) aponta que “se a sua ideia fosse minimamente comercial, você conseguia um apoio de produção. Os custos eram baixos e os produtores, picaretas e ingênuos. Se vislumbrassem uma pequena possibilidade de lucro, investiam. Pouco, mas investiam”. Além disso, durante a década de 1970, no mundo todo via-se o surgimento de uma relação mais íntima entre mercado e cultura, o que refletia não só no cinema, mas na música e na literatura.

“A década de 1970 explicitará uma nova situação para a cultura, com a esfera de mercado assumindo proporções surpreendentes. Em todos os setores ocorrem expansões da produção e consumo de bens simbólicos. Na música, a indústria do disco atravessa notável fase de crescimento, atingindo o final da década como o sexto mercado do mundo. São expressivas também a expansão e a diversificação das edições de livros e revistas. E, no caso da televisão, ocorrem a implementação das redes nacionais, a decisiva implantação da cor e um vertiginoso aumento do número de aparelhos. O cinema brasileiro

acompanhará o processo, dobrando sua presença no mercado e ampliando sua produção. Uma arena de grandes dimensões estava sendo armada, e é nela que os cineastas executarão seus novos movimentos". (ORTIZ E AUTRAN, 2018, p. 204).

Abreu (2006) aponta que o impulso da Boca do Lixo em direção aos filmes eróticos se deu após o sucesso comercial de duas comédias cariocas lançadas no período, *Os paqueras* (Reginaldo Faria, 1969) e *Memórias de um gigolô* (Alberto Pieralisi, 1970), e de um filme episódico de Pedro Carlos Rovai produzido em São Paulo, *Adultério à brasileira* (1969), os quais considera "fundadores de um 'gênero'".

Sustentados no imaginário popular pela já quase inexistente chanchada carioca dos anos 1940 e 1950, inseridos no contexto da revolução dos costumes do final dos anos 1960 e beneficiados por um sistema de distribuição e exibição, as comédias eróticas começaram a promover uma economia em torno da produção cinematográfica naquela região do centro de São Paulo. Vale destacar, também, que o mesmo período compreendeu o chamado Milagre Econômico Brasileiro (1967-1973), período de grande crescimento econômico.

"Uma confluência de fatores, econômicos e culturais, ocasiona o aparecimento do 'gênero' (na verdade, um conjunto de filmes com formas de produção aparentadas e temáticas diversas), que ficará rotulado como 'pornochanchada'. Influências de filmes italianos em episódios, retomada dos títulos chamativos e do erotismo já presentes em filmes paulistas do final da década de 1960, reutilização da tradição carioca na comédia popular urbana, tudo foi acionado para uma produção que, com poucos recursos, consegue um feliz relacionamento com o grande público" (ORTIZ E AUTRAN, 2016 p. 207).

Uma questão que permeava este contexto era o chamado "autorismo" dos filmes, um debate cinematográfico forte à época, quando o filme que se propunha artístico deveria ser necessariamente autoral, ou seja, que expressasse a visão de um diretor-autor. Evidentemente, o cinema produzido na Boca do Lixo a partir de certo ponto não mais se importava com uma política autoral; preocupava-se, na verdade, em atender apenas às demandas do público e do mercado. Por isso, como abordado anteriormente,

essa ideia norteava a forma com que a Embrafilme atuava sobre o setor, de modo que o filme digno de receber um aporte de recursos, ao longo dos anos 1970, era aquele autoral, artístico, de "bom gosto" e geralmente de produtoras do Rio de Janeiro. Nesse sentido, como Abreu (2006) ressalta:

"Ali [na Boca do Lixo], tratava-se, discutia-se, fazia-se cinema o tempo todo, mas o eixo eram o mercado e a competência em enfrentá-lo, não a discussão de propostas, ou a percepção intelectual de um processo cultural, características de movimentos autorais. O cinema da Boca foi basicamente um movimento de produtores" (ABREU, 2006, p. 51).

Neste contexto, é essencial compreender a figura dos produtores, distribuidores e exibidores no meio cinematográfico da Boca, os quais eram interdependentes e retroalimentavam a economia do setor. Figuras como Aníbal Massaini Neto, filho de Oswaldo Massaini, da Cinedistri, Antonio Galante e Alfredo Palácios, da Servicine, Manoel Augusto Cervantes, da Maspé Filmes, David Cardoso, da Dacar Produções — todos eles eram figuras proeminentes no meio.

"Antônio Polo Galante, considerado o principal produtor da Boca do Lixo, lançou uma grande diversidade de filmes que iam desde pornochanchadas a filmes de terror e suspense. Dentro de todos estes projetos a sua única exigência era que o orçamento e tempo de filmagem fossem pequenos. Respeitando essas regras, os diretores tinham total liberdade de criação" (SILVEIRA E CARVALHO, 2016, p. 87)

Naquele momento, o mercado exibidor ainda não era quase que completamente dominado pela distribuição de filmes americanos — o que aconteceu ao longo dos anos 1990, com o fim da Embrafilme — fazendo com que uma maior diversidade fosse oferecida e com que o próprio público desenvolvesse melhor suas preferências. Os exibidores também eram fundamentais porque analisavam, com base em faturamento, as demandas do público, e passavam a investir em seus próprios filmes, que dariam retorno a uma determinada sala de cinema. Dessa forma, todos os três eixos da indústria cinematográfica se tornaram agentes investidores na produção de forma coordenada, o que resultou numa prática inédita na história do cinema brasileiro e formou-se uma espécie de *cluster* cultural à Hollywood, com até suas próprias estrelas e clichês.

Um outro fator geralmente apontado para o sucesso da produção da Boca do Lixo seria a proximidade social e econômica entre técnicos, diretores, roteiristas e produtores dos filmes e seu público alvo, com muitos deles inseridos em estratos econômicos, sociais e intelectuais distantes da chamada elite cultural.

“[Os profissionais envolvidos nesse tipo de produção] são ex-atores ou profissionais secundários do cinema e da TV que rapidamente se projetam como figuras principais da produção em processo de crescimento. O setor destila então filmes a toque de caixa, já que inexistiam empresas sedimentadas para ocupar todo o mercado [que ganhava fôlego com a cota de tela]. Será inevitável, assim um semiamadorismo, uma baixa qualidade, enfim uma fraqueza técnica e artística desse incipiente polo produtor”. (ORTIZ E AUTRAN, 2018, p. 208).

Almeida (2012) destaca que, apesar de parecer à primeira vista que naquele lugar as relações de troca aconteciam de forma mais justa por causa dessa proximidade social, no final o que imperou foi um capitalismo que, embora relativamente pequeno em capital, também agia de forma predatória:

“[Produtores e técnicos] estabelecem relações que se enquadram no mesmo espectro de relações típicas do modo de produção capitalista, de tal modo que produtores assumem nitidamente uma posição de apropriador da força de trabalho de técnicos e artistas, tal como o burguês proprietário dos meios de produção o faz com os operários da fábrica” (ALMEIDA, 2012, p. 41).

Isso evidentemente não impediu que surgisse no local uma produção popular no sentido de público e produção, pejorativamente cunhada pela imprensa e pela crítica de cinema dita erudita como “pornochanchada”. Abreu (2006) apresenta uma definição precisa do que se tornou o “gênero” de maior sucesso financeiro do cinema brasileiro:

“Pornochanchada agregava o prefixo porno – sugerindo conter pornografia (conceito sempre conflitante com o de erotismo) – ao vocábulo chanchada (conceito que definia, em geral, produto popular e ‘mal realizado’) e logo se tornou uma definição genérica para filmes brasileiros que recorriam em suas narrativas, ao erotismo ou apelo sexual, mesmo que fossem melodramas, dramas policiais, de suspense, aventura, horror etc. Assim, ‘pornochanchada’ passou a designar (indiscriminadamente) um certo modelo de filmes como se fosse um gênero” (ABREU, 2006, p. 140).

Com a posterior consolidação de uma fórmula para os filmes, a figura feminina também foi se tornando mais relevante no que se referia aos investimentos, com investidores e patrocinadores dando maior atenção àqueles filmes que tivessem atrizes consideradas belas e já conhecidas pelo público. Nomes como Aldine Müller, Helena Ramos, Matilde Mastrangi, Vera Fischer, Patrícia Scalvi, Zilda Mayo, Sandra Bréa ganhavam fama e formava-se, assim, uma espécie de estrelato hollywoodiano, com essas artistas posando para revistas sobre cinema brasileiro e destinadas ao público adulto, como a *Cinema em close-up* (1975-1977), e cedendo entrevistas a grandes jornais. O estrelato masculino ficou a cargo de David Cardoso, que atuou em filmes de ação e aventura — sempre com fundo erótico —, e ficaria conhecido como o Rei da Pornochanchada.

Na virada dos anos 1960 para 1970, o número de salas de exibição em São Paulo era grande de modo que a média da produção nacional à época não era capaz de preencher os dias da cota obrigatória, que aumentava sucessivamente. Assim, surge uma demanda do próprio mercado exibidor por uma produção nacional, o que impulsiona a ascensão de filmes realizados e distribuídos na região central da cidade, onde se concentravam um grande número de salas (ALMEIDA, 2012). Segundo dados divulgados pela Ancine (Agência Nacional do Cinema), em 1975 o Brasil contava com 3.276 salas de cinema registradas, distribuídas pelo país nos centros das grandes cidades, periferias e interior. Quantidade essa que só fez decair nos anos seguintes em consequência, principalmente, da popularização dos aparelhos de televisão e das transformações ocorridas no cinema e na economia nacionais ao longo da década de 1980, como será visto adiante. Como o Gráfico 1 mostra, o número de salas só foi alcançado novamente em 2018:

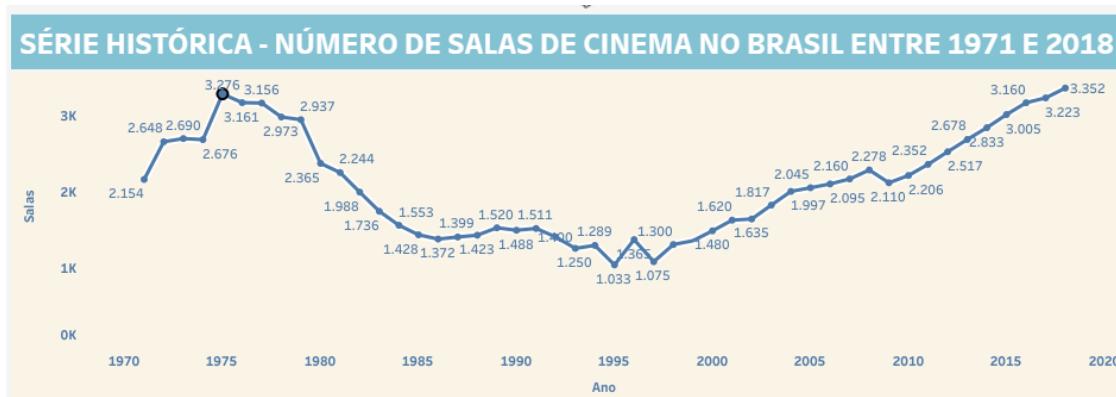


Gráfico 1 - Fonte: Ancine (2020)

No entanto, mesmo com o aumento populacional, a recuperação não se verificou em relação ao número de espectadores. Em 1975, foram vendidos 275 milhões de ingressos no país (soma dos espectadores de todos os filmes lançados no ano). O número ainda não foi alcançado, sendo o último dado de 176 milhões, em 2019.

Foi também nesse período, no auge da Ditadura Militar, que se consolidou a Embrafilme. Inicialmente destinada ao financiamento e à fiscalização, ao longo dos anos 1970 a empresa chegou a co-produzir filmes com a Boca do Lixo. Almeida (2012) sintetiza a trajetória da Embrafilme, ressaltando sua consolidação na década de 1970 no que se refere ao incentivo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira; registro da memória do cinema nacional, produção e difusão de filmes educativos e seu posterior enfraquecimento nos anos 1980, até seu fim durante o governo Fernando Collor. Apesar do cinema da Boca do Lixo ter sido sustentado sobre capital privado, não se pode deixar de lado toda a trajetória de medidas aplicadas pelo Estado para beneficiar a produção cinematográfica:

“Afinal, a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais nas salas de exibição – uma política da Embrafilme e do governo militar para promover o cinema e a cultura nacional – foi o principal detonador de um processo de demanda e produção que impulsionaram a “indústria” da Boca. As leis protecionistas do Estado autoritário brasileiro, em certa medida, impulsionaram a produção cinematográfica de uma forma geral, e para a Rua do Triunfo” (ALMEIDA, 2012, p. 57).

Matta (2010) aponta, contudo, que a produção cinematográfica brasileira do período foi frutífera apenas em pequena parte devido ao Estado, já que a medida que de fato propulsionou a produção da Boca, a cota de tela, data da primeira metade do século XX. O verdadeiro propulsor, na realidade, teria sido a disposição e interesse da iniciativa privada naquela economia em ascensão, em especial a figura dos produtores.

Dos 521 filmes produzidos entre 1970 e 2019 que figuram na lista da Ancine de obras que tiveram mais de 500.000 espectadores, 37,4% (195) foram produzidos em São Paulo no período entre 1970 e 1989. Levando em conta todos os filmes produzidos no mesmo período, a produção paulista representa 53,8% do total (362). Abreu (2006) faz um levantamento dos filmes produzidos no período que demonstra que os filmes

produzidos na Boca representam uma fatia significativa das produções nacionais independentes de recursos públicos, oscilando entre 22% a 68% dos lançamentos anuais. O levantamento é descrito na Tabela 1:

Filmes produzidos (1966-1983)

Ano	Filmes nacionais lançados	Embrafilme	Boca do Lixo
1966	30	n.d.	n.d.
1967	41	n.d.	n.d.
1968	47	n.d.	n.d.
1969	46	n.d.	12
1970	83	17	21
1971	94	12	22
1972	70	30	25
1973	54	25	20
1974	80	38	21
1975	89	25	24
1976	84	29	37
1977	73	12	21
1978	100	22	40
1979	96	19	44
1980	103	13	39
1981	80	21	55
1982	85	23	51
1983	84	17	n.d.

Tabela 1 - Fonte: Abreu (2006)

Enquanto a produção independente paulista tomava para si grande parcela da arrecadação nacional, aquela financiada pela Embrafilme era deixada muitas vezes em segundo plano. O que se torna evidente, então, é o uso da estatal como forma de proteger os riscos das produções, diferentemente do método da Boca, em que os produtores, juntos dos distribuidores e exibidores, arcavam com toda sorte de custos e riscos do projeto. Isto se reflete na forma com que se dava o retorno financeiro dos filmes: com o

apoio da Embrafilme, já se esperava algum ganho na fase de produção, enquanto na produção independente paulista era necessário que se esperasse o lançamento e a exibição. Como o mercado era a única fonte de renda dos produtores privados, a solução foi recorrer a uma repetição da fórmula dos filmes a fim de baratear a cadeia de produção e fidelizar o público.

“De início, as comédias eróticas contidas, quase inocentes, expondo a nudez das atrizes dentro dos limites da época. Uma galeria de figuras, como o paquerador e o playboy, o marido traído, a virgem, o homossexual e a viúva disponível e fonte de secreta sexualidade perambulam pelas produções. Combinados com títulos de duplo sentido, com piadas maliciosas, *gags* pensadas, esses filmes solidificam um imaginário que atinge com precisão amplas parcelas do mercado” (ORTIZ E AUTRAN, 2018, p. 207).

Com o predomínio da comédia, entre as 25 maiores bilheterias entre 1970 e 1975, nove filmes podem ser considerados pornochanchadas. A de maior sucesso foi justamente *A viúva virgem* (Pedro Carlos Rovai, 1972). Sobre a relação entre os produtores da Boca com empresários de outros ramos, Abreu (2006) ainda aponta:

“Os produtores da Boca do Lixo conseguiam fazer ingressar, com certa frequência, o capital de investidores de fora do meio cinematográfico, cooperando comerciantes, fazendeiros e pequenos industriais, que não só acreditavam no retorno financeiro com lucros certos e rápidos, mas também gostavam do gênero comédia erótica-pornochanchada e, provavelmente, da ideia de se tornarem “produtores de cinema” – com aquela aura (hollywoodiana) de glamour –, que significava, é claro, estar perto do “mundo artístico”. O pequeno produtor (a pequena empresa) exibia aos investidores os mapas de rendimento dos filmes, apresentava uma atriz sedutora, captava recursos de fontes diversas, cedia participações e conseguia chegar às telas. Na Boca do Lixo, o capitalismo era mesmo selvagem” (ABREU, 2006, p. 198).

Apesar de uma similaridade no modo de produção dos filmes, isto é, o uso de uma fórmula já comum aos produtores e já conhecida pelo público, a Boca do Lixo não produzia um único tipo de filmes. Diversos gêneros conviviam e dialogavam entre si e alguns cineastas até mesmo rejeitavam as denominações “Cinema da Boca” e “Pornochanchada”. Entre as produções, figuravam além das comédias, aventuras, dramas, fa-

roestes, policiais, paródias e terror — cujo grau de erotismo, apesar de constante, varia. Até mesmo dentro da comédia erótica, que é o estereótipo da pornochanchada, há gradações e estilos diversos, a depender de seus diretores, roteiristas, elenco etc. Alguns representantes desses gêneros são: *A Super Fêmea* (Anibal Massaini Neto, 1973), *Caçada Sangrenta* (Ozualdo Candeias, 1974), *A Mulher que Inventou o Amor* (Jean Garret, 1980), *Gringo, o último matador* (Tony Vieira, 1972), *O Outro Lado do Crime* (Clery Cunha, 1979), *Bacalhau* (Adriano Stuart, 1976), *Delírios de um Anormal* (José Mojica Marins, 1978).

Por isso, Abreu (2006) aponta que o “estilo” próprio a esse cinema foi somente uma convergência de vários fatores ligados às práticas de produção, como as relações empresariais, profissionais, de trabalho e recrutamento, isto é, um modo de produção. Para se produzir um filme no auge da Boca do Lixo, bastava uma ideia, uma certa experiência cinematográfica e contato com os donos dos recursos. Almeida (2012) descreve parte do processo:

“Os filmes da Boca do Lixo seguiam um esquema de produção planejado individualmente, para cada filme. Nos EUA, este sistema em que produtores movem recursos e condições para a realização do filme, sem se limitar ao estúdio, é conhecido como package-unit” (ALMEIDA, 2012, p. 51).

Como já foi apontado, os recursos usados nessas produções da Rua do Triunfo não eram provindos do Estado, mas de empresários que viram na demanda do mercado por filmes nacionais uma oportunidade de investimento. Tratando da diferença entre a produção da Boca do Lixo e a Embrafilme, Silveira e Carvalho (2016) apontam:

“A Boca do Lixo tornou-se muito lucrativa, ficando evidente quando durante a década de 1970 um grande número de produtoras passam a funcionar na região, muitas delas produzindo uma quantidade pequena de filmes e posteriormente fechando. Isso foi devido à relativa facilidade onde os processos não encontravam os mesmos bloqueios burocráticos de outras formas de se fazer cinema. Aos produtores cabia somente exibir aos investidores as boas possibilidades de rendimento dos filmes, juntamente a uma atriz sedutora, ceder participações, buscar financiamentos dos mais diversos setores e assim chegar às telas” (SILVEIRA E CARVALHO, 2016, p. 88).

A partir de 1976, como aponta Almeida (2012), já se observa na Boca do Lixo uma produção mais concentrada em poucas empresas, o que reflete uma certa acumulação de capital. Esse fenômeno evidencia que os filmes começam a se hierarquizar e as pequenas produtoras e empresas de distribuição começam a enfraquecer. Já no início dos anos 1980, percebe-se que a pornochanchada enquanto gênero se desgasta, não só devido à produção volumosa, mas também por causa das pressões das distribuidoras estrangeiras, da popularização dos aparelhos televisivos e da entrada dos filmes explícitos após o processo de abertura política no país.

“Criticada pelos cinemanovistas, repreendida pela censura e por políticos moralistas, vista com reservas pelos órgãos estatais (pois conseguiu a almejada conquista do mercado, mas com modos mal-educados para o gosto oficial), foi uma presença incômoda naqueles tempos de repressão e indefinições. Em consequência, pouco se refletiu e debateu então sobre o indesejado estranho que invadia o cinema” (ORTIZ E AUTRAN, 2018, p. 209).

7. A CRISE DOS ANOS 1980

Após uma década de grande sucesso econômico, nos anos 1980 os números da indústria cinematográfica reduziram vertiginosamente. A quantidade de espectadores, de filmes de sucesso e de salas de cinema sofre grande retração naquele momento. Em 1975, por exemplo, foram vendidos 275,5 milhões de ingressos de filmes nacionais e estrangeiros no Brasil, enquanto em 1984, o número cai para 89,9 milhões. Para o cinema brasileiro especificamente, em 1978 foram vendidos 61,8 milhões de ingressos, número que caiu para 10 milhões em 1990. A própria participação do filme nacional cai de uma média de 30% do mercado para apenas 10,5% em 1990. A retração das salas de cinema também foi expressiva, passando de 3.276 salas em 1975 para 1.372 em 1986 (ORTIZ E AUTRAN, 2018, p. 241).

Os anos 1980, chamados de década perdida, marcaram o esgotamento do modelo de desenvolvimento econômico promovido pela ditadura militar, com baixo crescimento do PIB, aceleração da inflação e do desemprego. Um dos efeitos disso foi a redução do consumo de produtos de lazer, como cinema. Contudo, a retração da indústria cinematográfica também pode ser explicada por outros fatores, como a consolidação dos canais de televisão aberta, o surgimento dos videocassetes e da cultura do *home video*, a decadência da Embrafilme e seu fracasso em garantir a cota de tela frente às pressões das distribuidoras de filmes estrangeiros, e a degradação e aumento da violência nos centros urbanos, onde se concentravam um grande número de salas de cinema, que agora se direcionavam aos *shopping centers*. Diferentemente dos Estados Unidos e de países da Europa, uma parceria de desenvolvimento entre TV e cinema não se verificou no Brasil, com cada setor seguindo seu próprio rumo. A Embrafilme chegou a produzir séries televisivas nunca lançadas, mas nada que realmente pudesse ser vislumbrado a longo prazo. Sobre o apoio estatal para televisão e cinema no Brasil, Matta (2010) ressalta:

"[O] governo acabou criando políticas de desenvolvimento para o cinema e para a televisão de caminhos distintos, e não uma política que possibilitasse o desenvolvimento integrado da indústria audiovisual nacional. A televisão brasileira, contando com uma lógica estrutural favorável, somada ao apoio

governamental desenvolveu-se a passos largos, e de forma concentrada, destacando-se a grande liderança de um único grande grupo econômico (as organizações Globo)” (MATTA, 2010, p. 45).

A Embrafilme passa por um processo de sucateamento ao longo dessa década porque, além da redução da verba estatal, havia a diminuição da arrecadação proveniente tanto do filme estrangeiro quanto do nacional, já que o mercado cinematográfico já estava bem menos aquecido do que no final dos anos 1970. Sob a gestão de Celso Amorim (1979-1982), a estatal adota uma política de financiamento mais centralizada em pequenos grupos, com filmes de grande orçamento que garantem relativo sucesso comercial. Essa diminuição de recursos estimula uma série de críticas e protestos do setor contra a Empresa, que via sua autoridade diminuir cada vez mais no meio cinematográfico. Com Roberto Parreira no comando (1982-1985), reduziu-se as lideranças corporativas para atenuar as demandas da classe cinematográfica e diminuiu-se o peso da distribuidora, que já sentia a crise da produção nacional.

Como a partir de 1980 a cota de tela alcançava os 140 dias, as pressões das distribuidoras de filmes estrangeiros eram ainda maiores, fazendo com que o Concine, braço direito da Embrafilme, tivesse que lidar com uma série de ações por parte das multinacionais contra a reserva de mercado. Com a limitação de recursos e a dificuldade para equilibrar as contas da estatal, a gestão de Carlos Augusto Calil (1985-1987) reduz a importação de filmes pelas companhias estrangeiras, causando ainda mais conflito dentro do setor (ORTIZ E AUTRAN, 2018).

Como as receitas da Empresa dependiam diretamente da própria atividade cinematográfica — tanto nacional quanto estrangeira —, a redução das salas e a aceleração da inflação preconizavam uma situação de insustentabilidade. No final dos anos 1980, com a persistente crise econômica e o fim da Ditadura, a Embrafilme precisou reduzir a quantidade de produções para que seus filmes tivessem “mais qualidade”, de modo que continuassem competitivos em um mercado que estava cada vez mais permissivo ao filme americano. Matta (2010) ressalta o descompasso entre a estatal e os interesses americanos:

“Dessa forma, se, no Período Pré-Embrafilme, as políticas federais brasileiras pouco fizeram para apoiar a distribuição do cinema nacional no mercado interno, no Período Embrafilme, houve uma política de intervenção direta, a princípio bem sucedida, mas que, com o tempo, tornou-se estruturalmente equivocada e, portanto, fadada ao insucesso. Por outro lado, há que se considerar que pressões políticas da Motion Picture Association of America (MPAA) – associação de alcance global que há décadas defende os interesses das majors de Hollywood –, com o apoio do governo norte-americano, condicionaram o enfraquecimento da Embrafilme e eram um entrave poderoso frente a propostas de políticas de convergência audiovisual, assim como foram no projeto da Agência Nacional de Cinema e Audiovisual (Ancinav), em 2004” (MATTA, 2010, p. 45-6).

Na Boca do Lixo, a crise dos anos 80 rompeu as frágeis bases daquela indústria incipiente. Como tratava-se de uma economia cuja vantagem era a produção volumosa e ágil e ter conseguido uma relação íntima com os setores exibidor e distribuidor, a aceleração da inflação e o fechamento de grande número de salas tornava a situação agoniante. Os empresários daquela região, imediatistas e pouco preparados, buscaram alguma solução para manter a atividade, já que a Embrafilme, além de não poder abarcar toda aquela emigração potencial do setor privado, não tinha um histórico de boas relações com o cinema da Boca. Com o desgaste da fórmula das pornochanchadas após a liberação dos filmes estrangeiros de sexo explícito, que delimitavam claramente um certo público, os produtores da Boca recorreram a esse gênero, que se mostrava como a última chance de sobrevivência. O que colaborou para essa decisão foi a própria autoridade dos exibidores, também em crise, que passaram a demandar mais produtos desse gênero ainda mais chamativo que a pornochanchada.

“Já numa situação em que o gênero começa a apresentar sinais de esgotamento, surge essa produção, que investe muitos recursos para conseguir rodar inimagináveis sequências, configurando o mais perfeito retrato do caminho sem volta desse tipo de cinema” (ORTIZ E AUTRAN, 2018, p. 244).

A inauguração do cinema *hard-core* brasileiro se deu em 1981 com o filme *Coisas eróticas*, de Rafaelle Rossi. A produção conseguiu acesso ao mercado exibidor através de ordem judicial, método frequente após a liberação de *O império dos sentidos*

(Nagisa Oshima, 1976) pela censura em 1980. Sucesso imediato, o filme nacional levou 4 milhões de espectadores aos cinemas, figurando ainda hoje entre as maiores bilheterias da história do cinema brasileiro. Em 1984, 69 dos 105 filmes nacionais exibidos em São Paulo eram explícitos. O movimento em torno do cinema explícito, que envolveu até nomes já consagrados da Boca do Lixo como Fauzi Mansur, Ody Fraga, David Cardoso e José Mojica Marins, ainda fez começar uma tendência de delimitar as salas destinadas à produção pornográfica. Diferentemente de outros países, aqui conviviam lado a lado salas de cinema pornográficas e infantis, o que só fez acelerar o movimento em direção aos *shoppings* e grandes cadeias de exibição. Abreu (2006) aponta que, após o sucesso de *Coisas Eróticas*, cerca de 500 filmes da mesma tendência foram produzidos nos anos seguintes, um número alto levando em conta a média nacional.

“Visando garantir o lucro face ao aumento gradual do valor dos ingressos, os exibidores/investidores pressionam por filmes mais baratos e por umaacentuação no tom do erotismo, decorrente da perspectiva — e dos boatos — de exibição de produções estrangeiras com cenas de sexo explicito” (GAMO E MELO, 2018, p. 350).

O problema que o cinema de sexo explícito enfrentou foi que a concorrência estrangeira era ainda mais forte naquele momento, afinal o custo para se comprar os direitos de exibição do *hard-core* americano era muito menor e os filmes, de maior qualidade. A cota de tela, que garantia em parte a sobrevivência mesmo desse gênero já agonizante, não tinha mais a mesma autoridade dos anos 1970. O fôlego da indústria do filme explícito brasileiro durou pouco, e a Boca do Lixo chegaria a um fim amargo.

“Um processo agônico em que alguns personagens importantes foram morrendo, outros foram abandonando o território em busca de trabalhos diversos, resultando na vertiginosa queda da produção. O modelo apoiado na aliança do produtor com o exibidor entra em colapso com a saída deste último. A ideia de que estava em processo uma produção que iria desaguar num cinema popular brasileiro esboroa-se, confrontada com a crua realidade econômica. Não havia mais filões, nem perspectivas. E, talvez, nem a necessidade de similares nacionais, porque o perfil da concorrência (os filmes estrangeiros) também mudava” (ABREU, 2006, pp. 134-5).

8. CONCLUSÃO

Na Boca do Lixo houve uma experiência específica de produção cinematográfica ao longo dos anos 1960 e 1980, com filmes muitas vezes distantes daqueles respaldados pela Ditadura Militar através da Embrafilme e preteridos por parte da imprensa e da elite intelectual. Nas ruas daquela região, formou-se uma espécie de *cluster* cinematográfico de capital privado que teve o contorno de uma indústria, ainda que incipiente. Esse ciclo teve seu auge ao longo dos anos 1970, momento em que um gênero baseado na comédia popular e no erotismo se consolidava frente ao público, e seu declínio está associado às diversas transformações pelas quais o Brasil passou na década de 1980.

O primeiro impulso da Boca do Lixo foi garantido pelas políticas implementadas pelo INC (Instituto Nacional do Cinema), como o Adicional de Renda e o aumento da reserva de mercado, que tornaram o investimento em produções nacionais mais atrativo e permitiram o surgimento dos filmes do Cinema Marginal no final dos anos 1960. Além disso, a produção na região foi beneficiada pela existência de uma mão de obra técnica qualificada, oriunda dos laboratórios de imagem e som, dos grandes estúdios e até autodidata, assim como pela reunião de críticos, estudantes, produtores, distribuidores e exibidores em pontos de encontros, que criaram uma teia de relações em torno do fazer cinematográfico.

Após a implementação do AI-5 e a popularização do filme colorido, o eixo da Boca se voltou a uma produção mais comercial, momento de ascensão da chamada pornochanchada. O surgimento da Embrafilme em 1969 estreitou a relação entre governo e setor cinematográfico, mas cujo maior impacto para a Boca seria somente a garantia e o aumento das leis de proteção do mercado de cinema nacional, uma vez que foram raras as ocasiões em que os dois pólos se uniram a propósito de uma produção. Da Embrafilme originou-se uma linha de produção que, apesar de ter alguns pontos de contato com os filmes da Boca do Lixo, estava mais centrada no Rio de Janeiro e destoava por ter um verniz oficial do Estado e ser garantida pela verba pública.

O ciclo da Boca se insere no momento em que o cinema brasileiro ainda era um meio audiovisual preponderante no país, antes da rápida ascensão da televisão e da

rede de canais abertos, o que é evidenciado pelo número de salas de cinema e de espectadores no país à época. Em 1975, o Brasil contava com 3.276 salas de cinema registradas, número que só seria alcançado outra vez em 2018. No mesmo ano, o país vendeu 275 milhões de ingressos, quantia que, a despeito do crescimento populacional, não foi alcançada novamente. Em 1980, ano com maior número de lançamentos no período segundo Abreu (2006), a produção da Boca do Lixo representou 37% da produção nacional, frente a 12% da Embrafilme. Em relação à bilheteria, 195 filmes produzidos em São Paulo entre 1970 e 1989 obtiveram mais de 500.000 espectadores nas salas de cinema.

Ao longo dos anos 1980, com a crise do modelo de desenvolvimento econômico da Ditadura Militar, houve um aumento da inflação e uma consequente redução no consumo de produtos de lazer, como cinema. Outros fatores, como a consolidação dos canais de televisão aberta, o surgimento do *home video*, a decadência da Embrafilme e as transformações dos grandes centros urbanos também colaboraram para a crise do cinema nacional. O sucesso comercial da produção brasileira, cuja participação no mercado variava em torno de 30%, tornara-se um incômodo para distribuidoras de Hollywood, que começaram a pressionar os órgãos fiscalizadores e o setor exibidor. Nesse período, observa-se uma queda acentuada no número de salas e de espectadores, contudo, no caso da Boca do Lixo, o que houve não foi uma redução nos filmes produzidos, mas um aumento. Com a ascensão do cinema explícito e seu sucesso comercial, o que ocorre nesse período de crise é uma corrida generalizada em direção a esse gênero, com um grande número de filmes baratos e mal produzidos, a fim de se tentar evitar o fim iminente.

No entanto, a extinção da Embrafilme no início dos anos 1990 e o fim da reserva de mercado solaparam de vez a chance daquela economia voltar a prosperar, e abriram as portas para a dominação quase completa pelo cinema norte-americano nos anos seguintes. Diferentemente dos Estados Unidos e de países da Europa, uma parceria de desenvolvimento entre TV e cinema não aconteceu no Brasil, com cada setor seguindo seus próprios interesses, dificultando uma integração entre os dois meios e a possibilidade de surgimento de uma indústria em torno do audiovisual.

Com falhas e acertos, bons e maus filmes, sucessos e fracassos comerciais, o ciclo da Boca do Lixo foi um rico período do cinema brasileiro em que o capital privado investiu em cultura e desenvolveu uma economia voltada a esse setor. Beneficiado por uma condição material específica, um contexto cultural que deu fôlego ao gênero que o consagrou e com o Estado garantindo que parte do mercado fosse obrigatoriamente destinada ao filme nacional, o sucesso desse ciclo fez dele um dos momentos em que uma indústria cinematográfica ganhou contorno no Brasil. Apesar da limitação da bibliografia, que apresenta poucos e inconclusivos dados acerca dos custos e rendimentos dos filmes do período, além da falta de registros de bilheteria, observa-se que, com obras baratas em comparação à produção internacional, e de temática geralmente popular, aquele cinema foi bem recebido e cultuado por um público, e em torno dele vislumbrou-se uma imagem de uma Hollywood à brasileira, incipiente, com suas estrelas, polêmicas e fragilidades, que no entanto viria a ser solapada pela crise que lhe sucedeu.

9. REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, R. N. R. Modo de Produzir - Modo de trabalhar: Relações de produção e trabalho no cinema da Boca do Lixo. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- ABREU, Nuno César. Boca do Lixo: cinema e classes populares. São Paulo: Editora da Unicamp, 2006.
- AMANCIO, Tunico. Artes e manhas da Embrafilme : cinema estatal brasileiro em sua época de ouro : 1977-1981. Niterói, RJ: EdUFF, 2000
- ANCINE. Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2019. 2020. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf>>. Acesso em: 2 de nov. de 2021.
- ANCINE. Evolução do Número de Salas de Exibição 1971 a 2019. 2020 Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2301_0.pdf>. Acesso em: 2 de nov. de 2021.
- BARRENHA, N. C. E o Estado entra em cena. In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (org.). Nova história do cinema brasileiro. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc, 2018. v. 1, p. 490-507.
- BERNARDET, Jean-Claude. Cinema brasileiro: propostas para uma história. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CATANI, A. M. A Vera Cruz e os estúdios paulistas nos anos 1950. In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (org.). Nova história do cinema brasileiro. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc, 2018. v. 1, p. 432-453.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. Ozualdo R. Candeias: 80 anos. Apoio Cinemateca Brasileira. SP: 2002.

COSTA, F. C.; CÁNEPA, L. L. O cinema paulista para além dos estúdios. In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (org.). Nova história do cinema brasileiro. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc, 2018. v. 1, p. 454-487.

COUSINS, M. *The Story of Film*. Londres: Pavilion Books, 2020.

FERREIRA, J. Cinema de Invenção. 3. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GAMO, A.; MELO, L. A. R. Histórias da Boca e do Beco. In: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (org.). Nova história do cinema brasileiro. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc, 2018. v. 2, p. 323-360.

LAMAS, C. T. P. Boca do Lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1987). 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

PUPPO, E.; HADDAD, V. (Org.). Cinema Marginal e suas fronteiras. SP: CCBB, 2001.

SA NETO, A. A. F.. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro. 1. ed. São Paulo: Hucitec, 2013. v. 01. 380p

STERNHEIM, Alfredo. Cinema da Boca: Dicionário de Diretores. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70. RJ: Paz e Terra, 1983.

MACHADO JR., R. (2007). Uma São Paulo de revestrés: sobre a cosmologia varziana de Candeias. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 34(28), 111-131.

MATTA, J. P. R.. Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira In: MELEIRO, A. (org.). *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010

TELES, Angela Aparecida. Cinema, cidade e memória: a rua do Triunfo. Aurora (PUCSP. Online), v. 5, 2009.