

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

MARCO RODRIGO MIRANDA ALMEIDA

A ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS:
EM BUSCA DE UM CINEMA POPULAR BRASILEIRO

JUIZ DE FORA

2006

MARCO RODRIGO MIRANDA ALMEIDA

A ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS:
POSSIBILIDADE DE UM CINEMA POPULAR DE QUALIDADE

Monografia apresentada à Banca Examinadora na disciplina Projetos Experimentais II, do curso de Comunicação Social da UFJF, para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga

Juiz de Fora

2006

MARCO RODRIGO MIRANDA ALMEIDA

A ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS:

POSSIBILIDADE DE UM CINEMA POPULAR DE QUALIDADE

Monografia apresentada à Banca Examinadora na disciplina Projetos Experimentais II, do curso de Comunicação Social da UFJF, para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social.

Data de exame: 21/08/06

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga – UFJF - Orientador

Prof. Dr. Paulo Roberto Figueira Leal – UFJF – Convidado

Prof. Me. Cristiano José Rodrigues – UFJF – Convidado

Data de aprovação

O pior filme brasileiro é ainda
muito mais interessante que o
melhor filme estrangeiro.

Paulo Emílio Salles Gomes

AGRADECIMENTOS

Ao Canal Brasil, por nos lembrar como é gostoso o nosso cinema.

À Biblioteca Universitária, pelo enorme prazer de encontrar um bom livro.

Ao Professor Dr. Nilson Assunção Alvarenga, pela paciência e empolgação.

A todos os personagens que passam por este trabalho, por terem colaborado na construção do Cinema Brasileiro.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO

2 CINEMA POPULAR?

2.1 DECUPAGEM CLÁSSICA

2.2 CINEMA MODERNO

2.3 CULTURA POPULAR

3 CINEMA BRASILEIRO

3.1 CHANCHADA

3.2 VERA CRUZ

3.3 CINEMA NOVO

4 BOCA DO LIXO

4.1 PERSONAGENS TÍPICOS

4.2 CONSIDERAÇÕES ESTÉTICAS E HISTÓRICAS

5 A ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS

6 CONCLUSÃO

7 BIBLIOGRAFIA

1 Introdução

Quando se analisa a história do cinema brasileiro, os estudiosos e os livros de referência seguem sempre o mesmo padrão. Existem três momentos de destaque. O primeiro é o cinema comercial "de qualidade", e a Atlântida, e a Vera Cruz se tornam modelos de uma possível indústria de cinema com o velho sonho de realizar filmes com bom padrão técnico e conquistar o público brasileiro. O segundo, de raízes bastante diferentes, é o Cinema Novo, defendido como a única possível matriz de um cinema mais relevante social e artisticamente, preocupado em inserir o país na vanguarda do cinema mundial, despertando as platéias populares para o contexto revolucionário. Já nos anos 90, após o fim da Embrafilme, temos o que se denominou, com alguma contestação, de Retomada: filmes financiados por leis de incentivo público e de renúncia fiscal, buscando tanto o prestígio internacional quanto a volta do público ao cinema.

Em todas as suas fases, o cinema nacional preocupou-se com a questão de formação de público. Sejam quais forem os objetivos e os métodos utilizados, a questão primordial do cinema brasileiro sempre foi conquistar o gosto popular. A possibilidade de dialogar com o público e com o imaginário popular através de elementos de vanguarda artística é o tema desse trabalho. Poderá um conteúdo revolucionário ser tratado de forma popular?

Partindo de uma apuração histórica, veremos que sempre foi conflituosa a relação entre popularidade e qualidade no cinema, ainda mais que em outras formas de arte. Os altos investimentos envolvidos na produção fazem com que o filme fique mais preso às convenções e mais arredo a qualquer tipo de alteração.

Dessa lógica de raciocínio e catalogação histórica comumente fica excluída toda uma fase de filmes. Trata-se de um cinema popular produzido primordialmente durante a década de setenta. Um cinema de gênero, formado por pornochanchadas, terror, suspense, filmes caipiras, consumido pela classe média baixa.

Detestado pelos outros grupos históricos, relegado pelos críticos e estudiosos, este cinema popular setentista não tem lugar no cânone brasileiro. É a “vergonha” da sétima arte nacional.

Dentro deste cenário de esquecimento e descaso, este trabalho tenta verificar neste grupo de filmes, analisando-os sem a sombra do preconceito, em que medidas contribuíram com a idéia de desenvolvimento do popular na sétima arte.

Logo, o argumento é que não somente as produções cinematográficas didáticas e prestigiadas podem contribuir para se pensar e localizar o passado do Brasil, mas também aquelas produções estigmatizadas pela elite intelectual e midiática. Independentemente do ‘nível’ da produção ou da qualidade geral, os filmes feitos em série, com baixo orçamento e com atores/atrizes quase amadores e que receberam o rótulo de ‘pornochanchadas’ podem ser tão esclarecedores do contexto brasileiro quanto as obras “Terra em transe”, “Vidas Secas” ou “Rio Quarenta Graus”, para ficarmos aqui em três baluartes da nossa cinematografia. Não se discute aqui a qualidade ou a moralidade desta ou daquela produção. Trata-se de acompanhar por quais caminhos nosso cinema se infiltrou na busca pelas classes populares.

Num momento em que, segundos dados compilados pelo site Filme B, dos 31 filmes brasileiros lançados no primeiro semestre de 2006, 83% ficaram abaixo da marca de 50 mil espectadores, mostra-se extremamente oportuna a reflexão sobre a possibilidade de um cinema realmente popular produzido no Brasil, e que caminhos gostaríamos que ele trilhasse.

2 CINEMA POPULAR?

2.1 DECUPAGEM CLÁSSICA

A linguagem cinematográfica não nasce com a invenção do cinema em 1895 pelos Irmãos Lumière. Se a projeção de filmes neste ano, em Paris, inaugura o registro das imagens em movimento, o que se descobre, no entanto, é uma técnica foto-reprodutora da realidade, mas a linguagem ainda não existe. Na verdade, ela surge aos poucos, por meio das experiências de inúmeros cineastas e técnicos que, ao longo das primeiras décadas do século XX, incorporam uma série de procedimentos ao fazer cinematográfico. O marco inicial desse processo foi com o norte-americano David Wark Griffith, que sistematiza, em 1914/15, os diversos elementos determinantes da especificidade fílmica em *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 1914) e, também, com maior força em *Intolerância* (*Intolerance*, 1916)

Nos primeiros filmes de Lumière, o que se vê não passa de um registro de acontecimentos. Quando vários registros sobre o mesmo assunto se reúnem, o filme passa à categoria de descrição. Os primeiros cineastas desconhecem a montagem. Em 1900, na chamada Escola de Brighton (Inglaterra) parecem estar os rudimentos da montagem cinematográfica. Os realizadores da escola têm a idéia de articular os vários registros de uma regata. A uma imagem do público sobre uma ponte, faz-se surgir (ou seguir) uma imagem da competição. O resultado, que nos dias de hoje parece tão simplório, mas que tem uma importância assustadora, é o aparecimento da primeira "frase" cinematográfica. Está aberto o caminho para a narração. (GRUNEWALD, 2001, p. 34)

O modelo apresentado por Griffith passou a ser o referencial do que se convencionou chamar de cinema clássico narrativo. "Foi ele sem dúvida o primeiro grande sistematizador, o modelo a ser seguido por cineastas." (GRUNEWALD, p. 42)

Valendo-nos de um modelo classificatório, temos que um filme é constituído de unidades menores, marcadas por sua função dramática e posição na narrativa, o que denominamos de seqüência. Cada seqüência é formada por cenas, partes isoladas dotadas de unidade espaço-temporal. Da decomposição das seqüências e cenas em planos surge o que hoje denominamos de decupagem

clássica. O plano corresponde a cada tomada da cena, é a extensão compreendida entre dois cortes, sendo um segmento contínuo da imagem.

O ponto de vista da câmera em relação ao objeto filmado, a partir daí, sugere uma nova escala de valores.

Plano Geral: Em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação.

Plano Médio ou de Conjunto: A câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário). A distinção entre plano de conjunto e plano geral é arbitrária e corresponde ao fato de que o último abrange um campo maior de visão.

Plano Americano: corresponde ao ponto de vista em que figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a elas.

Primeiro Plano (Close-up): A câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela (há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho ou uma boca ocupando toda a tela).

O que era feito antes da elaboração da decupagem é que chamamos de teatro filmado. A cena é filmada em um local num só plano de conjunto e só há o corte no momento do salto para outro espaço. Trata-se de uma montagem elementar em que a descontinuidade espaço-temporal motiva e

solicita o corte. “A montagem só vem quando a descontinuidade é indispensável para a representação de eventos separados no espaço e no tempo, não se violando a integridade de cada cena em particular” (XAVIER, 1984, p. 20)

Os elementos que possibilitam a narração especificamente cinematográfica, no despertar do século XX, estão na ação paralela - cortes alternados desencadeadores do conflito em movimento, da corrida contra o tempo (a mocinha amarrada nos trilhos do trem, corte para o mocinho que toma conhecimento, o trem que vem chegando cada vez mais perto...), a quebra da distância fixa entre a câmera e o ator (a saída do teatro filmado, da imobilidade da câmera), a variação do ângulo visual (o espectador vê sempre aquilo que a câmera viu durante a filmagem).

Também na ação paralela, a motivação inicial para o corte parte de uma necessidade narrativa. A visualização só é possível pelo recurso da montagem, o que justifica a descontinuidade da percepção.

Historicamente, este procedimento – montagem paralela – constituiu um dos pólos de desenvolvimento da narração cinematográfica. (...) a montagem paralela e a mudança de ponto de vista na apresentação de única cena constituem duas

alavancas básicas no desenvolvimento da chamada “linguagem cinematográfica”. (XAVIER, p. 22)

O momento chave apontado como libertador à prisão teatral foi o uso do corte no interior de uma cena, a mudança do ponto de vista para a observação de um mesmo fato. André Malraux, em seu texto “Esboço de uma Psicologia do Cinema”, aponta o corte dentro da cena como ato inaugural da arte cinematográfica.

Os cortes que decompõe uma cena em pedaços preservam seu aspecto de “naturalidade” desde que esteja de acordo com determinadas regras. As convenções tradicionais estão associadas à manipulação do interesse do espectador e ao esforço para manutenção da integridade do fato representado. Servem de exemplo as regras de continuidade, que estabelecem uma combinação harmônica de planos e das imagens, tentando dissolver a descontinuidade visual numa continuidade espaço-temporal reconstituída. O público aceita e acredita nesta sucessão não-natural

de imagens porque ela participa de uma forma de representação dramática já perfeitamente assimilada. A descontinuidade temporal é diluída numa continuidade narrativa.

O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter extremamente sutil e elaborado, construído lentamente ao longo da história cinematográfica, um “aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível”. (XAVIER, p. 24)

Para isso busca-se estabelecer entre duas imagens justapostas uma relação que reproduza a lógica dos fatos no nível da percepção. O conjunto de planos de um filme está ancorado à narração de uma história, sujeitos à incorporação de significados e convenções dramáticas que aludem a uma noção de realidade do material exibido. O que esta comparação procura esconder é a própria natureza convencional que compõe um determinado estilo de montagem, o

hipotético realismo implicando na admissão de que existe um modo normal e natural de se compor as imagens.

Como observa o crítico francês André Bazin no cinema compreendido entre 1920 e 1940:

A utilização da montagem pode ser invisível: é o caso mais freqüente no filme americano clássico anterior à guerra. Os cortes dos planos não têm outro objetivo que o de analisar o acontecimento segundo a lógica matemática ou dramática da cena. É sua lógica que torna tal análise insensível: o espírito do espectador adota naturalmente os pontos de vistas que o diretor lhe propõe, pois são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático. (BAZIN, 1991, p. 66)

As relações entre o desenvolvimento dramático e o ritmo da montagem, o jogo de tensões e equilíbrios das configurações visuais, são suporte da decupagem clássica para a manipulação exata das emoções do público. Há, portanto, uma interação entre o ilusionismo construído e as disposições do espectador. Dentre os mecanismos de identificação mais utilizados, está a combinação do plano de reação com a câmera subjetiva.

O plano de reação corresponde à situação em que o novo plano explicita o efeito dos acontecimentos mostrados anteriormente no comportamento de algum personagem. Algo

de significativo acontece na evolução dos acontecimentos e segue-se um primeiro plano do herói explicitando dramaticamente sua reação. Ou então, numa utilização mais sutil, num plano o herói observa atentamente e, no plano seguinte, a câmera assume seu ponto de vista. Temos a combinação dos planos de reação com câmera subjetiva. Nosso olhar, identificado com o da câmera, confunde-se com o do personagem. Mas em boa parte das situações em que ela é utilizada, o fato de observarmos a cena através do ponto de vista de um personagem permanece fora do alcance da nossa consciência. É neste momento que o mecanismo da identificação torna-se mais eficiente.

Um caso fundamental dessa combinação é o chamado campo/contracampo, outro procedimento chave do princípio de identificação. Recurso narrativo utilizado quando dois personagens conversando são mostrados alternadamente, ora a câmera assume o ponto de vista de quem fala, ora

do outro interlocutor. Com este procedimento, o espectador é lançado dentro do espaço do diálogo e identifica-se com duas direções de olhares.

Se a imagem cinematográfica, por mais delirante ou visionária, é ainda extremamente realista, a sincronização do som com a imagem era o bastião que faltava para a completa veracidade na época do cinema novo. No período mudo, convivíamos com o artificialismo das cenas interrompidas pela presença de letreiros indicadores das falas dos personagens. Com a entrada da banda sonora, a cena dialogada ganhou maior coeficiente de realidade e também ganhou em ritmo e força dramática. O princípio da sincronização era necessário para o aperfeiçoamento do método clássico. A manipulação do ruído ambiente, como a presença da palavra, confere mais concretude à imagem, aumentando seu poder de ilusão.

Essas eram algumas das principais ferramentas descobertas para a educação e

manipulação do público. Mas instauração do cinema clássico industrial, a conversão de tecnologia em indústria, realizou-se apenas com a consolidação dos três pilares do modo norte-americano de produção cinematográfica: sistema de estúdio, sistema de estrela e sistema de gênero.

Embora fundamentais à futura hegemonia econômica de Hollywood, os princípios básicos da indústria cinematográfica começam a ser esboçados ainda no período do cinema mudo, pela ação de produtores-diretores e pela popularidade alcançada pelos gêneros melodrama, comédia e western. Considera-se Thomas-Haper Ince o principal responsável pelos rudimentos de uma política de produção que incluía o controle absoluto da realização da comercialização dos filmes.

Os filmes eram obras coletivas realizadas a partir das planificações e sob a supervisão dos produtores, desde a elaboração do argumento até a escolha do elenco, da equipe técnica e do diretor. Os roteiros, um

dos primeiros elaborados em detalhes, eram entregues a jovens realizadores, embora Ince pudesse refazer tudo na sala de corte. A ampliação do mercado europeu para os filmes norte-americanos, após a Primeira Guerra Mundial, os investimentos maciços de capital e a integração monopolista entre os setores de produção tornaram-se fatores decisivos para a consolidação da indústria cinematográfica hollywoodiana. Delineados por Ince, os métodos de organização e planejamento, da divisão do trabalho, da figura central do produtor materializam-se no sistema de estúdio.

O sistema de estúdio permitiu a introdução da linha de montagem na indústria cinematográfica, com a redução dos custos e a racionalização do trabalho. A fórmula privilegiará padrões de eficiência comercial na produção dos filmes, tratados como mercadorias para o entretenimento das massas.

Integrado ao sistema de estúdio está o sistema de estrelas, o estrelismo como promoção do produto cinematográfico, e o sistema de gêneros, ou seja, um instrumento eficaz de diferenciação dos produtos para todos os públicos (drama, comédia, noir, western, terror, romance). Por trás de tudo, um processo produtivo baseado na máxima especialização dos vários componentes do trabalho artístico (diretores, roteiristas, atores, produtores, fotógrafos).

O advento do cinema falado em 1927 propiciou a formação de um verdadeiro truste, que promoveu o rateio do mercado mundial e a especialização dos estúdios em determinados gêneros. A RKO e a MGM, por exemplo, especializaram-se em musicais, enquanto na Universal predominavam filmes de noir e terror.

O distanciamento crítico estabelecido pelos anos nos faz interpretar as conquistas do cinema americano nas primeiras décadas do século como a construção de um cinema particular e não como uma concepção única de cinema. “ Este cinema particular inscrevia o novo veículo dentro dos limites de convenções particulares já presentes em outras formas de discursos dramáticos e/ou narrativos”. (XAVIER, p. 29)

O método clássico foi delineado dentro dos limites definidos por uma estética dominante, fazendo cumprir o discurso que interessava às classes dominantes.

Em nome da univocidade e da verossimilhança, a decupagem clássica decompõe o relato em uma série de planos capazes de conduzir a atenção do espectador para este ou aquele aspecto que se deseja realçar. As relações são exibidas na tela como peças de um quebra-cabeça graças à multiplicação de planos - convenção que dirige a atenção

do espectador e faz desaparecer
contradições que poderiam "perturbar" o
sentido que se procura afirmar, fundando
um modelo de fruição cinematográfica
bem pouco exigente. Uma análise
convencional da realidade, que constitui
ainda hoje a linguagem cinematográfica
dominante.

2.2 CINEMA MODERNO

Este sistema de significação definido pela montagem clássica só começa a ser contestado entre o fim dos anos 30 e o início dos 40, a partir de filmes como *A Regra do Jogo*, de Jean Renoir, *Cidadão Kane*, de Orson Welles. Estes cineastas incluíram em suas obras o uso da lente grande-angular, que oferece um campo visual maior, com mais profundidade de campo; os enquadramentos em câmera baixa; os cenários com teto; os longos planos-seqüência; a relação direta entre atores e cenário.

As novas ferramentas utilizadas propõem um outro tipo de relação do espectador com o filme e inauguram o dito cinema moderno.

O plano seqüência é uma linguagem sintética que mantém a continuidade espaço-temporal. Trata-se de um longo e complexo plano que exige diversos movimentos de câmera para que toda cena seja filmada sem cortes, preservando o trabalho dos atores.

Para o crítico francês André Bazin, o plano-sequência reafirma a tendência essencialmente realista que encontrava no cinema, na medida em que restitui ao filme uma qualidade básica do real: sua continuidade. (FURTADO, 2003, p. 46)

Contra os aspectos manipulatórios da decupagem clássica, o plano-sequência se torna um dos principais elementos técnicos e ideológicos do cinema moderno, ao propor a libertação do espectador em relação ao domínio autoritário da montagem convencional. O espectador é então obrigado a usar sua liberdade e inteligência para deduzir relações implícitas (entre os personagens, destes com o cenário ou com o relato), participando assim da elaboração do sentido do filme.

Normalmente utilizada junto ao plano-sequência, a profundidade de campo é outro pilar dos cinemas novos. Utilizada desde o cinema primitivo, principalmente nos documentários, andou em desuso antes da década de 40 do século passado. Isso, ainda que pesem diversas dificuldades técnicas, pelo predomínio de outros recursos cinematográficos.

A hegemonia da decupagem clássica e da montagem analítica baseia-se na fragmentação do filme em planos, nas mudanças sucessivas dos pontos de vista de captação da cena com o emprego dos movimentos de câmera, sem solicitar ao espectador mais do que sua atenção espontânea.

Já a profundidade de campo exige do espectador penetrar em todo o universo fílmico. Cenas inteiras são filmadas em um só ponto de vista. Os efeitos dramáticos não surgem apenas da montagem, mas do deslocamento dos atores dentro do enquadramento.

E isso não é apenas um progresso formal! A profundidade de campo bem utilizada não é somente uma forma mais econômica, mais simples e mais sutil de valorizar o acontecimento; ela afeta, com as estruturas da linguagem cinematográfica, as relações intelectuais do espectador com a imagem e, com isso, modifica o sentido do espetáculo. (Bazin, p. 78)

Alguns teóricos e artistas vêem neste procedimento a possibilidade de dar mais liberdade ao julgamento do público. A profundidade de campo coloca o espectador numa relação mais próxima com a imagem, próxima da que ele tem com a própria realidade. Diferentemente da montagem analítica, na qual é guiado pelo diretor para dirigir sua atenção para o ponto de vista imposto, na profundidade de campo é solicitado um mínimo de escolha pessoal. O espectador toma uma atitude mais ativa e, de certa forma, contribui com a *mise-em-scène*, até porque de sua vontade depende, em parte, a significação do filme.

A partir disso, Bazin observa um significado metafísico na profundidade de campo. Para ele, ao propor uma unidade de sentido ao acontecimento dramático, a montagem analítica se opõe essencialmente à expressão da ambigüidade. Em contrapartida, a profundidade de campo, por compartilhar com o público a elaboração dos significados, reintroduz a ambigüidade na estrutura da imagem.

2.2.1 Neo-Realismo Italiano

Se no cinema americano temos a enunciação das práticas modernas pelo filme *Cidadão Kane*, encontraremos uma situação similar no cinema italiano, ainda que por caminhos diferentes. O neo-realismo italiano opõem-se às formas anteriores pelo despojamento e pela ausência dos efeitos de montagem. Em obras como *Paísa* e *Alemanha ano zero*, de Roberto Rossellini, e em *Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio de Sica, temos uma verdadeira continuidade do real na tela.

Os traumas do pós-guerra levam cineastas e críticos italianos a assumirem posição mais crítica em relação aos problemas sociais e reagirem contra os esquemas tradicionais de produção. Surge assim, na Itália, o movimento neo-realista.

A renovação ocorre na temática, na linguagem e na relação com o público. A experiência neo-realista tem duração relativamente curta mas causa enorme impacto sobre as demais cinematografias e se expressa de diferentes formas em outros países.

Segundo o roteirista italiano Cesare Zavattini, o movimento neo-realista percebe que a realidade é tremendamente rica, e que a tarefa do artista é

fazer as pessoas refletirem frente a coisas reais, frente àquilo que elas e outras pessoas estão fazendo. (ZAVATTINI, 1953, p. 2)

Normalmente os estudiosos tomam como marco inicial do neo-realismo o filme *Roma, cidade aberta*, de Rossellini. Filmado durante a 2ª Grande Guerra e lançado em 1945, o filme refletia o estado de pobreza e destruição em que se encontrava o país. A falta de recursos da produção era compensada por um atento olhar para a realidade do momento, pelos dramas e dificuldades das pessoas comuns. A partir dessa vertente, outros cineastas descartarão os atores famosos, as grandes histórias, as fábulas dos roteiros, em favor da observação cotidiana, das histórias de pessoas comuns representadas por pessoas comuns, da negação da formalidade técnica, do uso de não atores. O homem do povo, seus dilemas, sua necessidade de se alimentar, de trabalhar, seus filhos, amigos, vizinhos, são os temas de interesse do movimento.

Nenhum outro meio de expressão tem a capacidade original e inata do cinema de mostrar as coisas que merecem ser mostradas tal como acontecem no dia a dia – naquilo que chamamos sua “cotidianidade”, sua longa e verdadeira duração. O cinema tem tudo diante de si e nenhum outro meio tem possibilidades de tornar as coisas rapidamente conhecidas para um grande número de pessoas. (ZAVATTINI, p. 2)

2.2.2 Nouvelle Vague

O conceito de modernidade também estabelece a idéia de autoria no cinema. A real significação do filme não surge de seu roteiro ou atores. Está

menos na temática que na forma, na *mise-en-scène*. Portadores do significado, os cineastas foram legitimados culturalmente e tratados como criadores - em pé de igualdade com escritores e pintores.

É o que na França foi denominado num artigo por Alexandre Astruc *camera-stylo*. Os jovens intelectuais e críticos franceses começavam a conceber o cinema como um instrumento de pensamento e emoção, no qual o diretor poderia expressar-se com um romancista ou um filósofo. Daí o desejo de utilizar a câmera como uma pena, uma caneta.

Neste clima de reconhecimento dos diretores como verdadeiros autores, surge na França, por volta de 1958-1959, o que se denominou chamar de Nouvelle Vague. Embora tenha sido cunhada por jornalistas para representar um sopro de renovação juvenil em todas as artes, logo o termo ficou restrito e marcado para designar o novo cinema francês.

O diretores da Nouvelle Vague, quase todos oriundos da equipe da revista de cinema Cahiers du Cinéma, pouco tinham em comum em relação ao estilo, o que acentuou com o passar dos anos. O que os aproximava era o modo de produção barato e com pequenas equipes, baseado muitas vezes em histórias autobiográficas, os jogos metalingüísticos, a crítica dos valores e padrões sociais, os personagens complexos e imprevisíveis, a negação dos enredos formais, a improvisação.

Ao contrário do neo-realismo, o movimento francês se interessa menos pelo mundo exterior, prefere examinar os processos de pensamento, da memória, do tempo, as idéias individuais dos seus personagens. Tendo uma experiência na crítica cinematográfica, muitos dos diretores eram conhecedores

do desenvolvimento do cinema em seus temas e técnicas, podendo assim escolher entre os recursos passados e presentes aqueles que melhor serviam aos seus propósitos.

São marcos da Nouvelle Vague os filmes *Acossado*, de Jean-Luc Godard; *Os incompreendidos*, de François Truffaut; *Os amantes*, de Louis Malle; *Os primos*, de Claude Chabrol.

2.2.3 O Popular na Histórias do Cinema

Analisando todo o processo da história da sétima arte, vemos a dificuldade de encontrarmos raízes populares na linguagem cinematográfica. Pensando estes conceitos em relação ao cinema, esbarramos numa série de empecilhos. O que verificamos é uma dicotomia ao longo do tempo entre a produção de grande escala, ligada à cultura de massas, representante da decupagem clássica estabelecida pelas classes dominantes durante o desenvolvimento das habilidades cinematográficas, e o cinema moderno de vanguarda, que se filia à alta erudição. O povo é utilizado como tema por ambos, mas pouco espaço há para a representação de suas questões. Seja porque a linguagem clássica não pode fugir de certas convenções e adquirir cores reais mais fortes, ou porque a erudição exigida pelo cinema moderno dificulta o espelhamento.

Levando em conta a definição de que cultura popular é realizada “pelos extratos inferiores, pelas camadas mais baixas de uma determinada sociedade”, até que ponto podemos elaborar a tese de um cinema popular?

Convém fazer uma discriminação entre as diversas formas de arte definidas pelo senso comum. Há a literatura, a pintura, a escultura, cujo processo de produção se esgota praticamente no contato do criador com sua obra. Os suportes físicos não mantêm tanta influência na elaboração e na aferição dos resultados alcançados. Mas existem outras artes em que o trabalho em equipe e toda uma parafernália de técnicas e materiais são exigidos para a concretização das intenções do autor: o teatro, a música, a dança, a arquitetura e o cinema.

Dessas todas, o cinema é a única onde a máquina se insere no próprio meio de comunicação com o público. Primeira arte industrial, a produção cinematográfica obedece a um plano de ação de equipe e é efetivado para impulsionar um impacto sobre as massas. Como assinala Walter Benjamin,

Do modo diverso do que ocorre em literatura ou em pintura, a técnica de reprodução não é para o filme uma simples condição exterior, a facultar sua difusão maciça; a sua técnica de produção funda diretamente a sua técnica de reprodução. (BENJAMIN, 1936, Apud. GRUNEWALD, 2001, P.169)

Pois a sétima arte é a mais avançada no campo das técnicas de reprodução, que contribuem para estabelecer seu poderoso esquema de difusão, existindo no termo um sentido coletivo, de massas. Falar em massas, no campo artístico, implica pensar em cinema, e sua estética não pode fugir a tais condições.

No entanto, se desde o início, com a apresentação dos filmes dos Irmãos Lumière, a exibição cinematográfica conserva seu sentido de espetáculo, de apreciação coletiva, de parque de diversões, seu requintado meio de produção impede sua apropriação pelas classes populares, tal qual poderíamos comparar

em relação a outras artes. De fato, é muito mais fácil para um grupo de bairro montar uma peça teatral ou um conjunto musical do que realizar um curta-metragem.

Daí que o cinema situa-se neste paradoxo: por seu caráter industrial, é a forma artística que mais dialoga com todos os tipos de público, mas essa mesma maquinaria dificulta que este público venha a assumir os meios de realização. A noção tal qual conhecemos de teatro popular ou literatura popular não pode ser aplicada ao pé da letra ao cinema, a não ser de forma muita relativa.

A questão da elaboração da cultura popular no cinema, então, surge na maioria das vezes ligada a uma outra questão: a necessidade do intelectual de compreensão do seu tempo histórico. Para Ferreira Gullar,

A expressão 'cultura popular' surge como uma denúncia dos conceitos culturais em voga que buscam esconder o seu caráter de classe. Quando se fala em cultura popular acentua-se a necessidade de pôr a cultura a serviço do povo, isto é, dos interesses efetivos do país. Em suma deixa-se clara a separação entre uma cultura desligado do povo, não-popular, e outra que se volta para ele e, com isso, coloca-se o problema da responsabilidade social do intelectual, o que o obriga a uma opção (Gullar, 1965:05).

Esse autor salienta ainda que a equivalência entre cultura popular de massa e cultura nacional, se processará primeiramente no âmbito da televisão, mas não se restringirá a esta. Essa visão penetrará praticamente todos os campos da cultura. É assim que o cinema tomará, através da Embrafilme, o caminho do mercado, agindo no sentido de uma inflexão aos caminhos experimentais do cinema novo.

2.3 CULTURA POPULAR

Quando tratamos da questão da cultura popular é preciso de início saber que estamos lidando com um termo esquivo, dado a muitas definições e repleto de ambigüidades. Tentaremos, portanto, circunscrever essa expressão de modo a não deixá-la demasiadamente ampla e vaga.

Se fôssemos tomar como definição o que diz os verbetes dos dicionários, correríamos o risco de não avançarmos muito. Isso porque tanto no *Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa* como no *Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*, encontramos primeiramente a idéia de povo enquanto totalidade de um território ou de uma região. Assim conceitua o segundo dicionário mencionado: "conjunto dos cidadãos de um país, excluindo-se os dirigentes e a elite econômica". Há nessa perspectiva a conceituação de popular por oposição. Cultura popular seria então um conjunto de práticas culturais levadas a cabo pelos extratos inferiores, pelas camadas mais baixas de uma determinada sociedade.

O termo cultura é ainda mais controverso. Muitos estudiosos propõem a ampliação do termo em tempos recentes. Segundo o historiador Peter Burke, que até o século XVIII

O termo cultura tendia a referir-se à arte, literatura e música (...) hoje contudo seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo "cultura" muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser apreendido em uma dada sociedade, como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante (Burke, 1989, p.219).

A ampliação do conceito de cultura mencionado por Burke, não parece gozar dos louros da unanimidade. É possível perceber nessa conceituação uma tendência culturalista: nas quais as culturas são únicas e não passíveis de serem comparadas valorativamente.

O problema desse raciocínio, na opinião do antropólogo Néstor Canclini, é que a abrangência do conceito proporciona dois inconvenientes. Apesar de ter produzido uma equivalência entre as culturas, ela não conseguiu dar conta das desigualdades entre elas; na medida em que pensa todos os fazeres humanos como cultura, ela não dá conta da hierarquização desses fazeres e o peso distintivo que possuem dentro de uma determinada formação social. (Canclini, 1983, p.228)

Canclini propõe então restringir o uso do termo cultura para a

Produção de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, ou seja, a cultura diz respeito a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação do sentido (Canclini, 1983:229).

Ainda fazendo a crítica dos conceitos de cultura, Canclini se opõe as conceituações de inclinação idealista, que a vê apenas como ligada ao campo das crenças, dos valores e das idéias. Canclini afirma que sua proposição de conceituação de cultura não se encaminha no sentido de identificar o cultural com

o ideal, nem o de material com social, nem sequer imagina a possibilidade de analisar esses níveis de maneira separada.

Os processos ideais (de representação e reelaboração simbólica) remetem a estruturas mentais, a operações de reprodução ou transformação social, a práticas e instituições que, por mais que se ocupem da cultura, implicam uma certa materialidade. E não só isso: não existe produção de sentido que não esteja inserida em estruturas materiais. (Canclini, 1983, 229)

Essa perspectiva também é contemplada pelo antropólogo Néstor Garcia Canclini na crítica que faz tanto ao iluminismo quanto às abordagens românticas. Se por um lado os ilustrados precisavam do povo para legitimar os governos nacionais no fim do século XVIII e início do XIX, por outro o achava portador do que o ideal iluminista queria abolir: a superstição e ignorância. Já os românticos viam de forma sentimental as produções culturais dos setores subalternos da sociedade, isolando-a e imaginando-a pura, quer dizer, livre da "contaminação" do pensamento das elites.

No final das contas, os românticos se tornam cúmplices dos ilustrados. A decidir que a especificidade da cultura popular reside em sua fidelidade ao passado rural, tornam-se cegos às mudanças que a redefiniam nas sociedades industriais e urbanas (...) O povo é "resgatado", mas não conhecido. (Canclini, 1983, p. 210)

É dessa forma que se vê uma desvinculação entre cultura popular como folclore e identidade nacional, embora para esses pensadores também esteja rompida a noção de identidade abrangente. Folclore é a tradição ou o

passado, e cultura popular, submetida ao conceito mais geral de cultura, é o presente e como tal, a possibilidade de transformação e de se romper com o estado de subdesenvolvimento.

3 CINEMA BRASILEIRO

Em busca de uma modalidade de cinema popular possível aos contextos históricos e econômicos, e que ainda possua relevância cultural, é interessante analisarmos como a situação se coloca no cinema brasileiro. Para isso, delimitamos nosso estudo a partir da produção das chanchadas, em meados dos anos 40, até o cinema produzido pelo que ficou conhecido como Boca do Lixo, entre o final dos anos 70 e início dos 80.

3.1 CHANCHADA

A chanchada foi um estilo bem comum no cinema brasileiro, tendo sido a mescla de vários estilos de comédia com um toque de picardia, ingênua para os padrões de hoje. Desde a Grécia Clássica, onde Aristóteles já a abordara em sua “Poética”, a comédia tem adquirido variados sub-gêneros. Daqueles primórdios se contrapunha à tragédia, que se dedicava a mostrar o que o homem tinha de melhor, ao se voltar para os vícios e corrupções humanas.

Grandes nomes da vida artística já se dedicaram a comédia. Aristófanos e Menandro na Grécia, Plauto e Terêncio em Roma, centenas de autores renascentistas da “Comedia dell’Arte” italiana, Lopez de Vega na Espanha, Gil Vicente em Portugal, até sua maturidade nas mãos de Shakespeare, Molière entre outros. Todos estes filões da comédia foram para o cinema, no qual a forma mais conhecida e divulgada é pastelão nonsense.

Neste sub-gênero de comédia a graça está na exposição ao ridículo através de movimentos e pela mera ocorrência de situações grotescas; exemplos consagrados deste tipo seriam as produções de Jerry Lewis ou da dupla Gordo e Magro. O pastelão imperou quase absoluto durante o cinema mudo e este nome se deve às freqüentes cenas em que pratos de comida e tortas voavam em direção ao rosto dos personagens que brigavam.

O humor negro também pode ser considerado um sub-gênero da comédia e se caracteriza por trabalhar com tabus, sarcasmos, estereótipos e piadas politicamente incorretas. Exemplo deste tipo de trabalho são as produções do grupo Monty Python bem como as dos diretores Marx Brothers. Um pouco diferente é a paródia, que se empenha em fazer humor com personagens específicos, geralmente já conhecidos.

As sátiras que, historicamente são quase um gênero à parte, cabem

perfeitamente no amplo universo da comédia. Sua principal marca é a crítica mordaz, engajada, que aborda quase que necessariamente uma temática política ou do universo macro financeiro. Isso é o que fez, por exemplo, Jacques Tati (Jacques Tatyscheff, filho de russos, nascido em Paris em 1908) em “Meu Tio” (1958), denunciando a insensibilidade da vida nos grandes centros urbanos. Outro exemplo típico pode se considerado o filme “Tempos Modernos”, onde Charles Chaplin ridiculariza Adolf Hitler.

Desta forma, todos estes modos de se fazer comédia foram mesclados e produziram algo novo no Brasil das décadas de 1930, 40 e 50: as chanchadas, comédias carnavalescas, que tinham como cenário a Companhia Cinematográfica Atlântida.

O jornalista Sérgio Augusto, em seu livro *Este Mundo é um Pandeiro*, busca traçar a história etimológica do termo. Segundo ele, chanchada é uma palavra de origem italiana, derivada de *cianciata*, que significa um discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso. A *cianciata* teria chegado a Portugal através da Espanha, por volta do século XVI. Nos países ibero-americanos, a palavra também não goza de prestígio. Faz referência a peça teatral sem nenhum valor, destinada apenas a produzir gargalhadas. É também próxima de *chancho*, sinônimo de porco e sujo. (AUGUSTO, 1989, p.17)

Procurando no dicionário Houaiss, encontramos significação parecida: espetáculo popularesco de baixa qualidade conceptual, formal e cultural, geralmente mesclando música e humor.

A Atlântida foi fundada em 1941 por Moacyr Fenelon, Alinor Azevedo e José Carlos Burle. O primeiro longa produzido pela companhia foi *Moleque Tião* (1943), trazendo um Grande Otelo ainda pouco popular no papel principal. Foi uma decisão ousada: colocar um ator negro e desconhecido como protagonista de um filme era novidade na época. Apesar disso, *Moleque Tião* fez enorme sucesso, e até o final dos anos 40 as melhores produções eram as da Atlântida.

Logo após esta produção, entretanto, a Atlântida descobriu nos filmes carnavalescos um grande negócio, capaz de fazer muito sucesso entre o público brasileiro. Sem dúvida, ela foi a grande responsável pelo sucesso das chanchadas e a pioneira em adotar os temas carnavalescos em forma de musicais.

A primeira delas foi *Tristezas não pagam dívidas* (1943), de Rui Sá e José Carlos Burle, também primeira parceria da dupla Oscarito/Grande Otelo, os mais famosos comicos do período. Um dos motivos para o sucesso do gênero durante quinze anos foi a associação da Atlântida com o exibidor Severiano Ribeiro em 1947. A dupla produção/exibição, um dos eternos pontos de discussão no cinema brasileiro até hoje, mostrava o seu poder em uma parceria eficiente.

Outro fator é a grande popularidade do rádio no Brasil. De norte a sul, os programas de auditório com a presença de grandes cantores eram transmitidos pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro e tinham imensa audiência. O rádio tinha uma infinidade de ouvintes

porque ainda não existia a televisão. Assim, filmes quem apresentassem os cantores iriam atrair todas as atenções em todo o país, já que finalmente o público poderia conhecer a fisionomia de seus ídolos.

Na época, o Rio de Janeiro era considerado o grande núcleo do teatro de revista no Brasil. Este tipo de teatro era feito sobre a estrutura de esquetes e portanto, com grande número de comediantes. Desta forma, são levados para o cinema estrelas do teatro, do cassino da Urca e do rádio, como Grande Otelo, famoso no cassino da Urca, e Oscarito, trazido do circo.

O papel do galã ficava à cargo de Anselmo Duarte, a mocinha era Liana Macedo e o vilão, José Lewgoy. Mais tarde viriam do rádio Zé Trindade e Chico Anísio. Do teatro vêm Dercy Gonçalves e Costinha.

Os enredos destes filmes eram sempre baseados em romances e histórias açucaradas. Numa entrevista para Sérgio Augusto, o cineasta Carlos Manga explica que as chanchadas seguiam um esquema rigidamente estruturado. Eram quatro situações básicas: 1) mocinha e mocinha se metem em apuros; 2) cômico tenta proteger os dois; 3) vilão leva vantagem; 4) vilão perde vantagem e é vencido. (AUGUSTO, p. 15)

A simplicidade e repetição das histórias, o uso dos mesmos atores em todas as produções e os números musicais vão de encontro ao gosto do espectador. A crítica entretanto, não via nenhum tipo de valor nessas obras. Surgia então a denominação chanchada, um termo pejorativo que era empregado quando algo era mal feito, grosseiro e sem valor.

A grande contribuição da chanchada foi ter criado o primeiro modelo de cinema popular do país. Mesmo inserida na escala industrial, dentro do modelo de produção em série, versão nacional dos sistemas de gênero, estúdio e estrelas norte-americanos, ela tratava de temas do cotidiano nacional, como as anedotas tipicamente cariocas e o jeito malandro de falar e se comportar do brasileiro. Eram obtidas, pela primeira vez no país, produções que expressavam a cor local, que foram capazes de lotar as salas de cinema por um longo período.

O público via-se refletido nas histórias, geralmente sobre personagens também comuns da periferia carioca. Ainda que de forma velada, pequenas críticas ao governo eram feitas nestas produções. As músicas utilizadas eram os sucessos das rádios e do carnaval. Os assuntos tratados eram as ordens das pautas do dia: a ascensão social (geralmente por meio da música ou de algum expediente malandro), a progressiva industrialização do país, as grandes cidades, a americanização dos costumes. Através das chanchadas, temos uma crônica da vida social brasileira entre os anos 30 e 50.

Num primeiro momento, podemos considerar a chanchada como um passo importante em direção ao fortalecimento da nossa cinematografia. Havíamos estabelecido um sistema de produção que garantia a constante feitura de filmes, atores e atrizes famosos e carismáticos, e a criação de um público fiel que se via refletido na tela. Acontece que este modelo pouco evolui com o tempo. Tecnicamente, muitos chegaram a obter um bom resultado, como Carlos Manga ou Watson Macedo. Mas maioria da produção manteve-se canhesca e ingênua com o passar dos anos, além de esteticamente nulas.

Após o esgotamento da fórmula que fazia uso de temas carnavalescos, a Atlântida passou a adotar argumentos, enredos e situações mais complexas e heterogêneas. É neste período, entre as décadas de 50 e 60, que os filmes ganham maior empatia com o público e a Atlântida vivia seu auge. As chanchadas passam a basear-se na paródia do cinema dos Estados Unidos para atrair o público. Sucessos do período, como Matar ou Morrer e Sansão ou Dalila, são ironizados em Matar ou Correr e Nem Sansão nem Dalila, ambos de Carlos Manga, especialistas em paródias.

A paródia é um tipo de imitação irônica que inverte valores, repete o modelo com distanciamento crítico. Sérgio Augusto a caracteriza como “uma das formas prediletas de resistência estético-cultural dos ocupados”(AUGUSTO p. 151). Sabia-se que se estava copiando e o cinema nacional conseguia divertir-se com essa situação de dependência. A relação entre o elemento original e a paródia, porém, é de forças desiguais. O referencial é sempre o elemento mais forte, dominador, valor cultural incontestável. Sem ele a paródia sequer existe. Por mais que

se parodie, haverá sempre a relação de subordinação mostrando aquele que dita as regras. A produção nacional menosprezava a si própria como produto mal-acabado, de qualidade duvidosa e feita por amadores. (AUGUSTO, p. 151)

Incorporava-se os elementos externos sem refletir o porquê do uso. A forma de resistência cultural era deficitária. Usava-se os mesmos truques que se queria combater. Mesmo em filmes de destacada qualidade se comparados com produções similares, como O Homem do Sputnik, de Carlos Manga, nota-se o que Sérgio Augusto chamou de exercício de esquizofrenia. “Uma sátira ao poder americano, usando as mesmas armas de sedução e manipulação da comédia clássica americana” (AUGUSTO, P. 144)

Podemos atrelar às chanchadas o que Canclini afirma ser uma apropriação romântica da cultura popular. A visão dos românticos exalta os sentimentos e as formas populares de expressá-los, os hábitos exóticos do povo, as situações particulares do local. Tratava-se de uma atitude paternalista e nostálgica, que acreditava que a cultura popular se prendia a um passado remoto, distante das mudanças impostas pelas sociedades urbanas. Ao projetar na tela a vida nas grandes cidades, as chanchadas não iam além de uma representação bajuladora e acrítica. Para os realizadores, o simples conteúdo popular das histórias já bastava para legitimar as obras. Apostando na chave conteudística, não se percebia que a veracidade dos fatos é dada pela encenação.

Mesmo alguns participantes ativos das chanchadas reconheceram posteriormente estas limitações, como foi o caso do ator Wilson Grey, em entrevista ao Pasquim.

Eram filmes de baixo nível intelectual, não deixavam nenhuma mensagem, não retratavam nada da vida ou costume brasileiros (...) mas davam rios de dinheiro porque o índice de analfabetismo no Brasil, há alguns anos, era grande (...) A nossa chanchada nunca retratava o que era nosso (...) Nosso cinema não trazia nada para o povo. (AUGUSTO, p. 29)

Por estas razões, o gênero foi duramente criticado pelo Cinema Novo, acusado de alienar o povo, afastando-o da crítica social e política. No entanto, alguns críticos atualmente

tendem a enfatizar seu aspecto original e criativo, um veículo de comunicação que traz uma resistência cultural definida, sobretudo quando se preocupa com a política nacional, criticando a estrutura do poder ou ressaltando necessidades básicas do povo. Paulo Emílio Salles Gomes vê a chanchada como um marco importante na cultura nacional.

O acordo que se estabelecia entre a chanchada e o espectador era um fato cultural incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano. Neste caso o envolvimento era inseparável da passividade consumidora ao passo que o público estabelecia com o musical e a chanchada laços de tamanha intimidade que sua participação adquiria elementos de criatividade. A adoção, pela plebe, do malandro, do pilantra, do desocupado da chanchada, sugeria uma polêmica de ocupado contra ocupante. (SALLES GOMES, 1980, p.91)

O que nos parece mais acertado hoje é considerar o importante papel de comunicação que a chanchada estabeleceu por quase 30 anos, mas que, no entanto, não conseguiu transformar num diálogo crítico e em filmes de envergadura estética e cultural.

3.2) Vera Cruz

Outra iniciativa de se estabelecer no Brasil uma produção industrial de cinema foi a dos empresários paulistanos Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, que juntos fundaram a Vera Cruz, em 1949. Fundadores também do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), os empresários queriam que a Vera Cruz fosse o maior estúdio produtor de filmes no país e propunham estabelecer uma nova linguagem cinematográfica, negando a chanchada e buscando o inovador. Tentariam, sem sucesso, transformar o gosto do público.

Alberto Cavalcanti, cineasta brasileiro que havia morado na Europa durante 36 anos, era o produtor geral. Na perseguição desse objetivo Cavalcanti importou técnicos para as principais funções criativas da Vera Cruz, (direção, fotografia, cenografia, montagem) deixando aos brasileiros a tarefa de aprender com o *know-how* estrangeiro. Pela incongruência entre os objetivos da companhia, que eram de fazer um cinema genuinamente nacional, e as atitudes de seu

produtor geral, Cavalcanti atritou-se seriamente com direção e profissionais da Vera Cruz, deixando-a.

Com *O cangaceiro*, de Lima Barreto, e *Sinhá moça*, de Tom Payne e Oswaldo Sampaio, ambos de 1953, ganhadores de prêmios internacionais nos festivais de Cannes, Veneza e Berlim, a Vera Cruz chegou ao seu objetivo de competir no mercado externo com um produto nacional. Mas no auge do sucesso, em 1954, decretou a falência.

O grande problema e principal causa da derrocada da Vera Cruz foi a falta de controle administrativo, que impediu, mais uma vez, que o sonho de se instalar um cinema industrial no país se realizasse. Os responsáveis pela produtora imaginaram que a perfeição técnica tiraria o cinema nacional da marginalidade em que sempre viveu, ampliando suas esferas de influência e seu respeito.

A Vera Cruz revelou-se, ao fim, outra tentativa frustrada de estabelecer uma indústria cinematográfica no Brasil. Pela defasagem entre seus objetivos e seus resultados, foi ainda mais ineficiente na produção de um cinema popular que as chanchadas, que tanto desprezava. Por mais qualidade técnica que os filmes apresentassem (grandes cenários, grandes reconstituições, produções astronômicas, fotografia bem revelada), em muitos casos imensamente superiores as apresentados pelas comédias chanchadeiras, as produções eram amorfas, sem vida. Tentando impor um padrão internacional à sétima arte tupiniquim, os filmes da Vera Cruz em nada contribuíram na construção de um cinema brasileiro forte e independente. Não formaram astros nem seduziram o público. Como alerta Glauber Rocha,

É justo dizer-se que as concepções de “filme brasileiro” de Cavalcanti destoavam com o estágio cultural do Brasil. Está certo que não tínhamos quadros profissionais: mas o filme brasileiro já estava se definindo desde 1920, e não se lembra da existência viva e disponível de Humberto Mauro, substituindo-o por diretores italianos, hábeis mas aculturalizados, foi partir, não da estaca zero, mas de uma estaca apodrecida do cinema estrangeiro e querer, de cima para baixo, alcançar uma expressão

nacional – resultado que, logicamente, só poderia surgir das forças vivas da tragédia popular brasileira em mão de cineastas integrados neste processo. (ROCHA, 1981, p. 75)

O sempre débil esquema de distribuição e exibição e a falta de leis nacionais que regulamentassem o mercado cinematográfico levou a Vera Cruz a adotar como distribuidoras as empresas americanas Columbia e Universal. Zampari assumiu dívidas astronômicas para pagar as duas empresas e vendeu os filmes a preços fixos. Os americanos já levavam a maior parte do dinheiro do mercado cinematográfico brasileiro com suas produções. Agora apoderavam-se também do dinheiro obtido com filmes nacionais.

3.3) Cinema Novo

As relações entre cinema e Estado no Brasil sempre foram frágeis. A situação começou a tomar novos rumos a partir da segunda metade da década de 50. Havia o interesse crescente de instaurar aqui um cinema em bases industriais, mas questionava-se como fazer isso. Se pela conquista do mercado interno, através de conteúdos e temas nacionais, se pelo

apoio do Estado através de medidas legislativas, até então inexistentes, que melhorassem a situação econômica do cinema brasileiro.

Miguel Pereira, em *O desafio do cinema*, fala em três vertentes. A primeira, ligada aos CPCs (Centros Populares de Cultura), tinha um projeto artístico subordinado ao político, a obra de arte vista como força auxiliar da política. Tentava-se fazer o cinema popular, de bom conteúdo (a mensagem política) apresentado sob forma acessível (uma linguagem já conhecida). A segunda vertente, da qual fazia parte Glauber Rocha, via o cinema como prática política. Porém, diferentemente da primeira, buscava uma nova estética através de pesquisas de linguagem e novos meios de produção, elementos tão importantes quanto o projeto político, além de não possuir o didatismo dos projetos dos CPCs. Depois do Golpe de 64 as duas vertentes uniram-se, mantendo algumas divergências. A terceira vertente era a industrialista-universalista, que pretendia preservar os interesses estrangeiros e o capital investido no país na época do governo JK, governo esse cuja política era o desenvolvimento nacional apoiado na associação com o capital internacional. (PEREIRA, 1983, p. 38)

O grupo dos nacionalistas, defensores da independência cultural no terreno cinematográfico e de um *cinema independente*, originaria o movimento do Cinema Novo. A industrialização era vista como necessária ao cinema, porém fora do esquema das grandes companhias, cópias do modelo americano. Por

cinema independente ou produção independente Glauber Rocha e os cinemanovistas entendiam um cinema produzido em escala industrial, mas que custasse pouco e fosse centrado em preocupações culturais em detrimento das comerciais. Um cinema de autor cujo objetivo principal seria o de enfraquecer os “monopólios imperialistas” que tomavam conta do território cinematográfico brasileiro. O cinema poderia ser uma indústria, mas uma indústria cultural.

No início da década de 60 as duas principais tendências a que se refere Miguel estão consolidadas, vinculadas à situação política e social do país. Têm um único ponto em comum que vem da década anterior, a luta pelo cinema brasileiro. A tendência nacionalista guiava-se pela busca da desalienação e da libertação nacional. A universalista-cosmopolita aceitava como inquestionáveis as formas de produção e moldes artísticos estrangeiros. Os defensores da libertação nacional afirmavam que a presença da cultura estrangeira no país “macula, descaracteriza, corrompe a cultura brasileira”. (PEREIRA, 1983, p. 43)

Entre 1960 e 1964 as lutas sociais estão em plena ebulição. O Cinema Novo atinge seu apogeu em 64. São desse período *Barravento* (1961), de Glauber Rocha, *Cinco vezes favela* (1962), de Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), também de Glauber e *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra. O campo é o cenário mais presente, a fome é o tema principal e o Nordeste das secas e retirantes transforma-se simbolicamente no Brasil para palco de discussão das questões sociais, revolução, propriedade da terra.

O Cinema Novo teve como alicerce o *cinema independente* ou *cinema de autor*, livre do modelo e do dinheiro impostos por Hollywood e marcado pela inspiração e pelo estilo do autor. Glauber Rocha, que fez da questão um ponto freqüente de questionamentos durante e mesmo depois do movimento, afirmava que o *cinema de autor* é a recusa da indústria, estúdio e linguagem convencional que afastam o cinema da realidade, em visão muito próxima daquela que Cesare Zavattini tinha sobre o verdadeiro Neo-realismo.

Os cineastas do movimento, em geral tendo atuado antes como críticos de cinema e profundos conhecedores da história da sétima arte nacional, propunham um novo modelo de produção para o país. O objetivo era agora construir uma cinematografia genuinamente brasileira, uma linguagem nacional, que colocasse o nosso cinema entre as principais vanguardas artísticas do mundo. Das antigas produções brasileiras, os cinemanovistas só consideravam dignos de serem vistos os filmes de Humberto Mauro, pela sua “brasilidade”.

Os cinemanovistas queriam um cinema popular, sim, que tratasse das questões do povo, mas achavam inconcebível que se falasse de contestação política pela estética convencional e adocicada da produção comercial norte-americana. Um conteúdo revolucionário exige uma forma revolucionária, acreditavam. Por isso negavam as chanchadas da Atlântida, que neutralizavam a problemática da realidade pelo humor inconseqüente e pela cópia da linguagem hollywoodiana. Do mesmo modo, a vivência do homem popular, seus hábitos e costumes, deveriam ser encontrados no corpo a corpo com a realidade, e não nos estúdios suntosos da Vera Cruz.

Para Glauber bastavam uma equipe pequena, liberdade e *mis-en-scène*, nada de aparato técnico. Ressalta ainda o indispensável vínculo do autor com a História. “Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução”. (BERNARDET, 1994, P. 139)

O Cinema Novo, como todo movimento que propõe uma mudança radical e precisa demarcar e conquistar seus espaços, tinha que definir os inimigos a combater. Seu alvo principal foi a chanchada. Glauber Rocha a define, juntamente com os filmes feitos pelos estúdios paulistas, como um “cinema populista”, que “denuncia o povo às classes dominantes”. A chanchada era condenada por sua falta de ousadia estética, por seu caráter de imitação do cinema de Hollywood, por ser um cinema primário e que não ajudava o trabalho de conscientização do público.

A busca do Cinema Novo pela realidade do país, pelo compromisso com a questão social e por uma linguagem criativa resultou na *estética da fome*, onde os poucos recursos técnicos transformaram-se em forma de expressão bastante particular do movimento, espelhando as circunstâncias em que se vivia e fazia cinema no Brasil. A *estética da fome* “coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática”. (XAVIER, 1983, 26)

Desse modo, a *estética da fome* brasileira ia na contramão da estética facilmente digerível do cinema americano, com sua realidade perfeita, e dos filmes nacionais que tentavam imitá-lo com o pretexto de abordar temas universais. A questão discutida por Glauber era que o cinema comercial não

poderia revelar a situação complexa do país. As superproduções brasileiras ao estilo Vera Cruz, com requintes técnicos e cenográficos e orçamentos inchados para os padrões nacionais, eram o falso retrato de um país. Sua linguagem era considerada reacionária e burguesa por não retratar o homem brasileiro, sua cultura, seus problemas, sua forma de falar nem retratar o ambiente do país. Na luta contra o subdesenvolvimento e a dependência cultural, as produções da Vera Cruz eram tidas como inimigas pelos cinemanovistas, já que não ajudavam a desalienar o povo e reforçavam modelos que submetiam o público brasileiro à dependência cultural.

Diferente das outras etapas do cinema nacional é também a apropriação que o Cinema Novo faz dos elementos culturais estrangeiros. Como vimos, a chanchada e o núcleo paulista da Vera Cruz incorporam o cinema internacional apenas por achá-lo superior a tudo o que se realizava no país. Fazer bons filmes era sinônimo de fazer filmes nos moldes do cinema estrangeiro de “qualidade”, feito por Hollywood ou pelos cinemas industriais europeus. Não havia reflexões ou questionamentos, apenas a cópia pura e simples de algo que se considerava melhor, mesmo que fosse para parodiá-lo. Já os jovens cineastas do movimento pregam o aprendizado das vanguardas internacionais como alicerce para a inauguração de uma linguagem realmente nacional, única forma de se expor os problemas brasileiros. As influências eram filtradas tendo em vista às necessidades culturais de um país subdesenvolvido. Neste aspecto, o maior modelo foi o neo-realismo italiano. As necessidades estéticas, políticas e culturais da Itália arrasada do pós-guerra coincidiam, de certa forma, com as do sertão

brasileiro ou da favela carioca. A ambição era abandonar as histórias melodramáticas e encontrar na realidade a grandeza do homem e da nação.

Da *nouvelle vague* vem a noção de autor, tão cara ao tipo de obra de arte que buscavam os cinemanovistas. Glauber faz uma defesa radical dos autores como o lugar da virtude e estabelece o ideal de autor, cinema independente e revolução opostos a artesão, cinema industrial e conformismo. A incorporação de outros elementos-chaves do cinema moderno, como o plano seqüência, profundidade de campo, planos mortos, descontinuidade narrativa e da faixa sonora, papel mais significativo da montagem, mesmo sendo reelaborados para criação de uma linguagem nacional, acabam por afastar o público das produções.

Ao criticar a chanchada e afastar-se do público cultivado por ela, o Cinema Novo relegou-se a um enorme isolamento. Isso criou um enorme problema de comunicação e relacionamento. Se a intenção dos ideólogos do movimento era a conscientização do trabalhador comum pela representação de seus conflitos, vemos que o objetivo não foi realizado a contento. O público, que era basicamente urbano, não ia ver os filmes da fase inicial do Cinema Novo. Nos anos 50 e 60 existiam enormes continentes populacionais no campo que jamais tinham tido acesso a qualquer tipo de imagem em movimento. O camponês dificilmente ia ver um filme, brasileiro ou não, devido às suas condições materiais de existência e à dificuldade de se levar o aparato exibidor (projetores, filmes etc.) até ele. A burguesia e a classe média não viam porque não gostavam da imagem do Brasil que lhes era mostrada.

Apenas os estudantes e os intelectuais que compartilhavam da mesma cultura política que os realizadores iam ver os filmes.

Sem público interno, o movimento ganhou legitimidade no exterior. Os diretores do Cinema Novo exibiram seus filmes em importantes festivais internacionais e ganharam vários prêmios. Embora tenha havido um reconhecimento maior do seu trabalho, isso não foi suficiente para garantir aos cinemanovistas uma fatia maior do mercado exibidor brasileiro. Daí o fracasso desta questão fundamental: sem acesso ao grande público não seria possível combater o imperialismo e o colonialismo cultural; não seria possível criar o novo homem brasileiro; não seria possível desalienar o povo.

A forma como estes cineastas pensavam a cultura popular recai sobre uma das problematizações que Canclini elabora sobre o tema. O Cinema Novo não conseguiu desvencilhar-se da velha tradição messiânica do intelectual nacionalista brasileiro que encara o povo como algo sem vontade própria e que deve ser conduzido até a sua salvação. É o que Canclini entende como uma visão iluminista do popular. O grupo cultural recorre ao povo para legitimar suas propostas intelectuais, mas crê que este mesmo povo é portador daquilo que pretendem combater: a falta de instrução, o misticismo, a turbulência. O trabalho dos intelectuais era despertar o povo e iluminá-lo em sua ignorância. Era o que Martin Barbero denominou de “inclusão abstrata e exclusão concerta”. (BARBERO, 1987, p. 15, Apud CANCLINI, 1983, p.213)

O homem do povo era resgatado, envolvido na dialética terceiro-mundista, suas necessidades eram discutidas, mas a utilização de uma linguagem

cinematográfica intelectualizada não permitia que ele se identificasse com o que via na tela. Os cineastas utilizaram as tradições populares para promover seus interesses artísticos, sem contudo o povo conseguir beneficiar-se dessas reflexões. O grande público lhes permaneceu inacessível. Isso pode ser encarado como uma outra influência da sua atuação messiânica: o povo deveria, apenas, fornecer os elementos primários básicos que seriam retrabalhados por esses artistas. Com isso, sua relação com o público tornou-se uma rua de mão única onde não havia trocas e interações entre os cinemanovistas e o povo. Foi um relacionamento viciado. Intelectuais faziam filmes para o povo, a quem só restava aceitá-los, ou não. Se o grande público não gostasse dos filmes, o problema não estava na linguagem, nem na estrutura de produção, distribuição e exibição, mas na pouca conscientização política e no ínfimo desenvolvimento cultural dos espectadores.

Essa é geralmente a questão problemática quando se trata das vanguardas artísticas. Ao romperem com o modelo de comunicação anterior, não conseguem estabelecer outro que tenha eficiência comunicativa mais ampla ou similar. Os processos intelectuais complexos impossibilitam a comunicação com a massa. Para que um filme seja um instrumento político efetivo, é preciso primeiro que ele se comunique com o público visado, que atinja a classe potencialmente revolucionária. Isso não ocorreu com os filmes realizados pelo Cinema Novo.

Não há dúvida de que o Cinema Novo alienou a primeira platéia popular que o cinema brasileiro havia conquistado, isto é, a platéia popular da chanchada. Realmente, esta platéia não frequenta o Cinema Novo; ou, se o frequenta, não o aceita, não o compreende. O Cinema Novo realmente conquistou toda a vasta camada mais intelectualizada, principalmente de jovens e estudantes. Infelizmente, o Cinema Novo não somou. Creio mesmo que não pretendeu chegar às grandes massas. (VIANY, 1999, p. 169)

Havia ainda , o grupo dos cosmopolitas, que continuava em sua batalha por um cinema brasileiro de linguagem universal. Ramos aponta Walter Hugo Khouri como ponta de lança da tendência. Tachado de alienado e Bergman brasileiro pelos nacionalistas, o cineasta abordava temas burgueses e não ignorava a modernização que invadia o país, enquanto os cinemanovistas da primeira fase viam o campo como o lugar da verdadeira identidade nacional. Khouri irritava seus oponentes ao produzir filmes artesanalmente bem feitos, e conseguia público e bilheteria, algo que o Cinema Novo e o cinema brasileiro em geral raramente haviam alcançado. Acusava-se Khouri de atingir o público a partir das aspirações da classe média e da alienação generalizada do país, mesma queixa que se fazia às chanchadas e se viria a fazer às pornochanchadas, alguns anos depois.

Após o Golpe de 64, o Cinema Novo dá os primeiros sinais de que procura outros caminhos. Parte dos cineastas analisa a nova situação política e a derrota das esquerdas: Saraceni com *O desafio* (1965), Mário Fiorani com *A derrota* (1967), Glauber Rocha com *Terra em transe* (1967), Nelson Pereira dos Santos com *Fome de amor* (1968), Gustavo Dahl com *O bravo guerreiro* (1968). Os novos e difíceis tempos trazem uma preocupação crescente com a resposta do público, e não mais com o aspecto da conscientização imediata.

Segundo Ismail Xavier, com *Terra em transe*, Glauber Rocha marcou a desestruturação do Cinema Novo com críticas ao populismo, a apresentação do intelectual-poeta-político como figura contraditória e a representação *kitsch* de espaços e personagens simbólicos da identidade nacional.

Neste mesmo filme, Glauber põe em discussão a relação complexa que o movimento teve com as camadas populares. Numa cena famosa e antológica, o povo, representado por José Marinho, presidente de sindicato, é instado a se manifestar e inicia um discurso óbvio e despreparado. É interrompido por um irritado Paulo (Jardel Filho), protagonista do filme, que nos diz: *"Este é o povo: Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado"*.

O Cinema Novo marcou a primeira geração de intelectuais e acadêmicos que tomaram posse dos meios de produção cinematográfica no Brasil. Eles tiveram o mérito de construir um grupo estético afim, realizando filmes que compõe a prata da casa da produção nacional, angariaram vários prêmios internacionais importantes. O movimento foi bem sucedido ao mostrar que se podia fazer um cinema artístico no país, comparável ao que de melhor se fazia no primeiro mundo. Da imitação passamos à afirmação. Um passo grandioso, sem dúvida. Mas não vingou a idéia de diálogo com as classes populares.

A chanchada e o Cinema Novo, os dois momentos mais representativos do cinema brasileiro até o final dos anos 60, mostram, cada qual ao seu modo, a dificuldade que sempre tivemos em criar uma cultura popular de qualidade no país. A apreensão do homem comum foi sempre problemática e deficitária. Os criadores dos dois momentos não escapam das armadilhas apontadas por Canclini aos que se dedicam ao estudo do povo. Ora ele é idealizado e auto-suficiente, ora é frágil e portador do mal que se precisa combater. Os chanchadeiros não mostraram estofo intelectual para uma representação mais ambígua e, portanto, mais aberta em significado, não compreenderam o contexto social em que os personagens do dia a dia estavam envolvidos. Os cinemanovistas, por seu lado, não encontraram a chave que permitisse ao povo compreender e assimilar a contestação política e estética que propunham. Apesar da importância que ambos tiveram em seus momentos

históricos, não formularam a idéia de cinema popular que buscamos encontrar por meio deste trabalho. Será que a encontraremos noutra lugar?

4 BOCA DO LIXO

Entre o final da década de 60 e início da década de 70 o cinema brasileiro toma outras direções em conseqüência de vários fatores. Os filmes coloridos já são maioria e requerem uma produção mais cara, o país continua no seu processo de desenvolvimento baseado no capital estrangeiro e conseqüentemente o perfil da indústria cultural modifica-se. É preciso mais do que nunca pensar no público e na bilheteria para sobreviver.

A partir de 1968, a censura prévia interditava filmes e nossos cineastas não conseguiam exhibir seus filmes. O mercado também não ajudava. Com a proposta de se desprender do cinema de consumo fácil, rompendo com o platéia um contrato de comunicação, os filmes não encontravam produtores e dependiam do mesmo governo que os censurava, através de leis de incentivo existentes. O Cinema Novo vai perdendo suas conotações políticas. Muitos cineastas partem para o exílio.

Surge uma nova safra de diretores, como Júlio Bressane, Carlos Reichenbach, Rogério Sganzerla e Ozualdo Candeias, que propunham um radicalismo extremo. Eles negavam a visão dualista de um Brasil dividido entre rural e urbano, utilizada até então pelas esquerdas para defender uma identidade nacional. As cidades começariam a ser retrato também de nosso país. Esses filmes, denominados de cinema margina, desenvolveram-se principalmente na Boca do Lixo paulistana. A região ganhou destaque no cinema brasileiro por flertar com o cinema marginal e experimental e por ter produzindo cerca de 700 filmes de 1972 a 1982, muitos deles pornochanchadas. Lá aconteceu o último e mais eficiente ciclo de cinema popular do Brasil, tendo em vista o binômio formação de público/relevância cultural.

Tendo como temas recorrentes a malandragem, o adultério, o travestismo, a homossexualidade, a bissexualidade feminina, nasceu, no final da década de 1960, o cinema pré-erótico nacional. Convencionalmente denominado 'Pornochanchada', era uma atualização das chanchadas dos anos 50, valendo-se da picardia para conquistar o público. Os tempos, porém, eram outros, e a atualização do humor ingênuo ficava por conta do acréscimo de elementos eróticos e da liberalização dos costumes da sociedade brasileira.

A grande maioria das pornochanchadas foi produzida em São Paulo em associação com os distribuidores ligados aos circuitos de exibição. 'Boca-do-Lixo' é uma designação geográfica depreciativa que nasceu no cruzamento da Rua do Triunfo com Rua Vitória, no bairro da Luz. Alfredo Sternheim conta, em seu livro *Cinema da Boca*, que a região durante muito tempo abrigou residências de classe média, hotéis e pensões familiares. Mas por volta de 1950 o meretrício, que ficava confinado num bairro próximo, se viu expulso de lá por decreto do então governador Lucas Nogueira Garcês. As prostitutas então se concentraram nas ruas do bairro da Luz. Esta região, durante um bom tempo, foi a capital do cinema nacional.

Os distribuidores de filmes estrangeiros se estabeleceram ali desde o começo do século por causa da proximidade com a antiga rodoviária e com o entroncamento ferroviário (estações da Luz e Júlio Prestes), o que facilitava o envio de fitas para as cidades do interior, Curitiba, Rio de Janeiro, sul de Minas e Belo Horizonte. Esta região foi um dos principais pontos de prostituição de São Paulo e um dos locais de grande aglomeração de mendigos e malandros famosos; foi uma de uma época em que a 'malandragem' ainda tinha algum charme. Estes

personagens míticos do centro da cidade são vivenciados em diversos filmes do chamado Cinema Marginal na década de 1970. Os bares localizados na Boca-do-Lixo, como O 'Soberano', ocuparam importante papel, pois serviram de ponto de encontro de diversos cineastas e produtores que queriam subverter o cinema tradicional.

A região da Boca-do-Lixo compreendia as imediações da Praça da República, indo até as estações da Luz e Júlio Prestes. As principais ruas onde se concentraram as produtoras e distribuidoras foram: R. do Triunfo, Vitória, dos Gusmões, General Osório, Aurora. No final dos anos 50 e meados de 60, empresas Polifilmes, a Columbia, a Paramount, a Warner, a Art Filmes, a Fama Filmes, a Paris Filmes e muitas outras já estavam instaladas na Boca.

A produção da Rua do Triunfo ficou identificada com a Pornochanchada, clichê que a rigor deveria se restringir à comédia erótica, mas batizou tudo o que fugisse da aura intelectual/cultural exigida para o patrocínio da Embrafilme. Desta forma, de lá saíram a maior variedade de estilos que o cinema brasileiro já apresentou, como faroestes, cangaços, kung-fus, melodramas, aventuras e terror trash.

Havia público para isso: o pequeno funcionário, o mecânico, o office-boy. Trata-se de um cinema popular feito para classes proletárias. Até mesmo os que realizavam tais filmes não pertenciam à elite brasileira, pois geralmente quem foi fazer filmes na Boca pertencia aos mesmos estratos dos espectadores e era tão aficionado quanto.

Fernão Ramos, contextualizando a explosão do cinema da 'Boca', afirma que a lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais (instituída em

1968), criando uma espécie de reserva de mercado, está na raiz do desenvolvimento desta indústria marginal. Em todos os setores da economia vingava a lógica do incentivo à produção de um similar nacional, reduzindo as importações. No cinema, o instrumento oficial para isso seria a Embrafilme, mas esta financiava especialmente a elite audiovisual. Portanto, a Boca cresceu autonomamente. A Pornochanchada atraiu um investidor incomum: o pequeno comerciante, o dono de bar ou de posto de gasolina que apreciava filmes B e, ao mesmo tempo, tinha condições de se associar aos produtores porque os custos não eram altos. Houve casos de vendedores de queijo e rapadura que compraram cotas de filmes.

Por outro lado, a lei de obrigatoriedade permitiu uma aliança inusitada: os exibidores, tradicionalmente a serviço da distribuição internacional, começaram a se associar ou mesmo a co-produzir filmes, lucrando como 'projetores' e como produtores ao mesmo tempo. Já que a lei os obrigava a passar fitas brasileiras, caso contrário as salas eram realmente fechadas, criou-se um círculo virtuoso que engendrou as bases da Pornochanchada. Na década de ouro, de 1970 a 1980, produziu-se uma média de 90 filmes nacionais por ano e perto de 40% vinham da Boca. Isto incomodou o mercado e a elite intelectual, pois os marginais disputavam de fato o espaço de exibição.

A primeira produtora nacional a se instalar na Boca do Lixo, em 1956, foi a Cinedistri, fundada 7 anos antes por Oswaldo Massaini. Ao mesmo tempo em que se associava como produtor na realização dos mais diversos gêneros, Massaini não deixava de ser ambicioso e partia para trabalhos mais sofisticados. Ousou sair das fórmulas mais tradicionais e decidiu fazer O Pagador

de Promessas, sob a direção de Anselmo Duarte. O resultado não poderia ser melhor: conquistou a Palma de Ouro do Festival de Cannes em 1962.

Ao mesmo tempo surgiram vários outros produtores no local, quase todos mais modestos que Massaini. A maioria chegou precedida de farta experiência nos grandes estúdios, como a Vera Cruz, a Maristela e a Multifilmes.

Mais nenhum deles obteve mais sucesso que Antonio Pólo Galante.

Qualquer pesquisa sobre a produção de pornochanchadas no Brasil não pode deixar de passar pelo nome de Galante, quase uma marca relativa ao gênero que proliferou nos anos 1970-80. Seu início no cinema coincide com o fim do ciclo dos grandes estúdios, no final dos anos 50. Ainda adolescente, ingressou na Maristela como faxineiro, pelas mãos de Alfredo Palácios, então diretor de produção da companhia, com quem anos depois viria a montar uma firma produtora de filmes, a Servicine.

De faz-tudo, Galante passou a eletricitista e, no início dos anos 60 já fazia assistência de câmera em *O Cabeleira*, direção de Milton Amaral, e em filmes de Walter Hugo Khouri, como *As Cariocas*. Mais tarde, já nos anos 1970, Khouri seria produzido por Galante. A Boca do Lixo era, naquele período, um centro cinematográfico aglutinador, para onde convergiam produtores, diretores, roteiristas, técnicos, distribuidores, atores, atrizes, aspirantes em geral. Ali Galante acabou se fixando, inicialmente fazendo serviços de compra-e-venda de material e, mais tarde, como sócio de Palácios na Servicine, numa parceria que durou até 1976 e que rendeu mais de 40 filmes.

Galante produziu filmes de cangaço, terror, faroeste caboclo, comédia musical caipira, filmes policiais e de presídio, filmes de autor, filme histórico, pornochanchada, drama erótico, filmes experimentais. E para cada gênero ou subgênero, correspondia de fato um público que garantia, em alguns casos, um milhão de ingressos vendidos em 15 dias ou, até, em uma semana.

Pode-se dizer que a pornochanchada já estava latente no primeiro filme produzido por Galante, o acidentado *Vidas Nuas* (1967). Este filme, cujo título original era, significativamente, *Eróticas*, havia sido iniciado em 1962 por Ody Fraga e permanecia inacabado. Foi comprado por Galante em parceria com o montador Sylvio Renoldi. Trataram de finalizá-lo introduzindo vários minutos de São Paulo à noite e de mulheres fazendo *strip-tease*. O sucesso foi enorme e o filme é considerado precursor do ciclo de pornochanchadas. Mas foi em 1973 que o apelo erótico foi definitivamente incorporado ao repertório da Servicine, com o sucesso de público *Os Garotos Virgens de Ipanema*, dirigido por Osvaldo de Oliveira. Tratava-se de um comédia picante, bastante inocente em relação à pornochanchada dos anos 80.

Para desenvolver o argumento de *Os Garotos Virgens de Ipanema*, que nascera do próprio Galante, foi chamado o escritor Marcos Reys, um dos mais requisitados roteiristas da Boca, ao lado de Ody Fraga e Rajá de Aragão. O sucesso de público fez com que Galante jamais se descuidasse desse filão. Desta forma, Galante produziu (durante e após a Servicine) *As Meninas Querem... E Os Coroas Podem*, *A Filha de Emmanuelle* e *O Bordel* (os três de Osvaldo de Oliveira), *Sabendo Usar Não Vai Faltar* (Francisco Ramalho Jr., Adriano Stuart), *Kung Fu Contra as Bonecas* (A. Stuart), *Lilian, a Suja*, *Anarquia Sexual* e *A Primeira Noite de Um Adolescente* (os três de Antônio Meliande), *As Safadas* (Inácio Araújo, A. Meliande e Carlos Reichenbach) *Terapia do Sexo* e *A Filha de Calígula* (ambos de O. Fraga), *Nos Tempos da Vaselina* (José Miziara), *As Prostitutas do Dr. Alberto* (A. Sternheim), entre vários outros.

Marcos Rey não foi a única figura intelectual que colaborou nas produções da Boca. Nesta lista pode-se incluir na área de roteiros e na direção os dramaturgos Lauro César Muniz e Dias Gomes, os críticos Rubens Ewald Filho e Inácio Araújo, e os novelistas Antônio Calmon e Sílvio de Abreu.

Como era característico também das chanchadas, muito destes filmes nasceram da cópia de sucessos estrangeiros – caso evidente de filmes como *Kung-Fu Contra as Bonecas*, *Lilian, a Suja*, *A Filha de Calígula*, *Nos Tempos da Vaselina* e *A Filha de Emmanuelle*. Este diálogo imediato com o mercado de filmes violentos e eróticos atesta não só a afluência realmente popular

nas salas de cinema como revela, em uma época ainda muito recente, um intenso relacionamento entre produção, distribuição e exibição.

Mesmo estando intimamente ligado à produção pornochanchadesca, o nome de A. P. Galante não pode ser desvinculado de algumas variadas vertentes cinematográficas do período. Ele produziu ou finalizou algumas pérolas do cinema experimental: *O Pornógrafo* (João Callegaro), *A Mulher de Todos* (Rogério Sganzerla), *Gamal – O Delírio do Sexo* (João Batista de Andrade), *Em Cada Coração Um Punhal* (Sebastião de Souza, José R. Siqueira e J. B. de Andrade) e *América do Sexo* (Leon Hirszman, Luiz Rosemberg, Flávio M. da Costa e Rubens Maia). Com a decadência da pornochanchada e a entrada do sexo explícito, Galante produz títulos como *A Menina e o Cavalo* e *Prisioneiras da Selva Amazônica*.

Como observa o crítico Edu Jancsz a respeito da Boca do Lixo e do sistema de produção,

Um grupo de aventureiros, verdadeiro Exército de Brancaleone, se reuniu, à sua maneira, em torno de um objetivo: pensar, produzir e fazer cinema. Um cinema pra ganhar dinheiro. Um cinema para atrair público. Um cinema para produzir bilheteria que permitisse produzir outro filme e manter essa “indústria” funcionando”. (STERNHEIM, 2005, p. 27)

O que configura o caráter específico da Boca do Lixo é a junção que ela consegue equilibrar, em alguns momentos, das qualidades dos modelos de produção anteriores a ela. Como a chanchada, cria um sistema que permite a constante produção de filmes, rentáveis na bilheteria. Do Cinema Novo, os cineastas mais capacitados da Boca tiram o exemplo da força estética e política, que tentam adaptar a filmes mais digeríveis e às suas próprias necessidades artísticas. A Boca cria um curioso ambiente no qual jovens intelectuais, artistas renomados, amadores inspirados e picaretas da sétima arte juntam-se numa produção com características afins, e não raro interesse artístico.

Em busca dessa facilidade de produção, inúmeros realizadores se instalaram na boca buscando independência criativa, o que propiciou o surgimento de diretores dos mais

diversos estilos. José Mojica Marins, o Zé do Caixão, encontrou um clima favorável para o seu cinema de terror, assim como Ozualdo Candeias logrou sua filmografia elogiada até no exterior. Mesmo cineastas cultos, já tendo realizado filmes destacados pela crítica como de importância artística, como Luis Sérgio Person, produziram na Boca.

Jovens recém saídos da universidade e da crítica cinematográfica também recorriam à Boca do Lixo para produzir ou finalizar suas obras de estréia. Alguns construíram obras de destaque em nossa cinematografia, como Rogério Sganzerla, Antônio Lima, João Callegaro e Carlos Reichenbach.

Reichenbach recorda em sua biografia, O Cinema como Razão de Viver,

Se a sua idéia 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, mais investiam. Mesmo que entrassem com equipe, equipamento ou custos de laboratório. (LYRA, 2003, p. 54)

Este esquema de produção possibilitou o surgimento de filmes iconoclastas (A Mulher de Todos), épicos políticos (A Guerra dos Pelados), faroestes (Lista Negra para Black Medal), adaptações literárias (A Madona de Cedro, Lucíola), suspenses (O Estripador de Mulheres), comédias sertanejas (Luar do sertão). Mas o grosso da produção, e o que rendia mais dividendos aos produtores, era formada por comédias maliciosas e sensuais (O Bem Dotado Homem de Itu; Os bons tempos voltaram, vamos gozar outra vez).

(STERNHEIM,2005, PAG 29)

Na mecânica dos lançamentos, entravam os acordos com os exibidores. Como tinham que cumprir a lei de reserva de mercado, era prática comum as empresas proprietárias dos cinemas de São Paulo comprarem parte dos filmes. Segundo Galante,

Eu vendia os filmes praticamente só no título. Eu chegava neles e dizia: Vou fazer um filme chamado... Filhos e Amantes. É bonito? é. O exibidor dizia: O filme é meu. Era feito um contrato e eu saía com promissórias. Não era dinheiro, eles nunca tinham dinheiro. Eu pegava as promissórias, jogava no banco. Tinha crédito e pegava o dinheiro para fazer o filme. (STERNHEIM, 2005, p 31)

Rotulada como despolitizada, o meio acadêmico em geral sustenta que este gênero foi incentivado pelo governo, tendo recebido subvenção da Embrafilme, porque desviava a atenção da sociedade dos desmandos e das perseguições políticas, mostradas pelos grandes diretores do 'autêntico' cinema brasileiro. Por outro lado, assim como as chanchadas não deixaram de fazer uma crônica de costumes dos anos 30-50, a Pornochanchada também refletiu o estouro sexual que a década de 70 presenciou, sofrendo o impacto, entre outras coisas, da pílula anticoncepcional e do movimento feminista. Grande parte dos espectadores era constituída por homens, das mais diferentes idades, raças e origens. No que concerne à classe, predominavam as classes D e C, mas não eram raros médicos, advogados ou, no outro extremo, até mendigos irem às salas das regiões centrais das grandes capitais brasileiras. O efeito psicológico da Pornochanchada era atingir diretamente as fantasias e despertar os mecanismos projetivos dos espectadores. As mulheres extremamente maquiadas e 'liberadas' mexiam diretamente com o sonho erótico do homem médio brasileiro. Havia também um segundo processo psíquico, ou seja, levava a uma identificação direta daquele indivíduo submisso, pobre e sem perspectivas com os galãs – grande parte canastrões e carregados no gestual – valentes, audazes e sexualmente predadores. No que respeita à comédia, na

Pornochanchada o homem médio ria de situações com as quais já vivera ou presenciara diretamente: um marido traído, um conquistador piegas, uma mulher atirada, um rapaz que fica impotente no momento da relação, uma aventura homossexual esporádica.

Há algumas controvérsias para definir o grupo de cineastas que freqüentava a Boca-do-Lixo no final da década de 1960 e começo da década de 1970. Alguns os definem como cineastas marginais, no sentido literal da palavra 'margem', isto é, cineastas que atuavam na periferia do sistema (Embrafilme/Cinema Novo etc.) e tinham como temáticas principais o submundo urbano, os excluídos, os renegados pela sociedade. Não possuíam muitos recursos para filmar, logo, haviam que improvisar, tentando sanar as deficiências técnicas com criatividade.

Segundo o cineasta João Callegaro, "o cinema da Boca-do-Lixo é um cinema cafajeste" (STERNHEIM, 2005, p. 36), que aproveitou 50 anos de cinema americano e não se perdeu nas elucubrações intelectualizantes do Cinema Novo. Os filmes da Boca-do-Lixo podiam ser feitos com negativos riscados, fotografia suja e erros de continuidade, e trafegavam na precariedade, condições muitas vezes idênticas às encontradas pelos cinemanovistas. Para os cineastas "cafajestes", no entanto, havia certa atração pelo abjeto, pela avacalhação. O termo 'Cinema da Boca' foi citado pela primeira vez na revista Manchete, que definia este movimento como sendo 'cafona tropicalismo brasileiro'.

A acusação, um tanto equivocada, de ser um 'cinema alienado', parece vir de uma elite intelectual, alarmada com a origem social dos integrantes da Boca. O certo é que nunca na história do cinema brasileiro tantas pessoas sem

formação acadêmica ou poder financeiro alcançaram tão facilmente os meios de produção quanto na Boca do Lixo. Vindo de uma família pobre e tendo trabalhado anos como caminhoneiro, nada mais longe do arquétipo do intelectual de classe média do que o diretor Ozualdo Candeias, por exemplo, assim como o ex-produtor rural David Cardoso, maior galã das pornochanchadas. A origem social, menos que empecilho, parece ser fonte de parte de sua originalidade.

Candeias é um caso raro no cinema brasileiro. Filho de um imigrante português, teve uma vida errante com a família. Já adulto, trabalhou em diversas profissões como fazendeiro e motorista de caminhão. Nos anos 50, comprou uma câmera 16 mm com a qual ganhava dinheiro filmando casamentos, batizados, e todo tipo de festa social.

Candeias aperfeiçoou-se por conta própria. Entrosado com a Boca desde o início, exerceu diversas funções em dezenas de filmes saídos da região. Quase sempre trabalhando com produções sem muitos recursos, ela construiu um cinema povoado por personagens rudes, sem apego ao que existe de convencional na sétima arte.

Em 1967, ele realizou seu primeiro e mais famoso filme, *A Margem*. Escrito pelo próprio Candeias, o longa contava duas histórias trágicas de amor nas favelas próximas do rio Tietê. O impacto da obra foi tamanho que todo o estilo de cinema contestatório e pouco afeito a regras passou a ser denominado de cinema marginal.

Apesar das produções quase sempre canescas, as pornochanchadas invadiram o mercado rapidamente e se caracterizaram por serem produzidas em série, no mais literal sentido da palavra industrial. Na

década de 70, o Cinema da Boca do Lixo respondeu por mais de 50% da produção brasileira. Já que a lei os obrigava a passar fitas brasileiras – caso contrário, as salas eram realmente fechadas – criou-se um círculo virtuoso que engendrou as bases da Pornochanchada.

Eram comédias levemente eróticas, sem sexo explícito, inspiradas nas tramas rocambolescas do Teatro de Revista. O baixíssimo custo não impediam que fossem altamente lucrativas. De acordo com seus defensores, contribuíram para ‘deselitizar’ o cinema brasileiro, levando as classes C, D e E às salas de projeção. Pelos críticos de arte é considerada decadente e de qualidade inferior à velha chanchada musical.

A constante produção acabou criando um conjunto de estrelas da pornochanchada, que povoavam o imaginário popular da platéia. Entre os homens, David Cardoso, que também produzia os próprios filmes, foi o ator de maior destaque. Já entre as mulheres, o Olimpio era mais democrático.

Em geral, elas representavam dois tipos de papéis nas telas: a ingênua/casta que é deflorada ou a culpada/vamp que corrompe os homens.

Exceção são as problemáticas/histéricas e as frígidas, quase sempre representadas por Helena Ramos (Mulher Objeto, Mulher Mulher). Existia uma espécie de star system precário e paralelo, porém eficiente. Pelo carisma e facilidade em tirar a roupa, tornaram-se musas da pornochanchada Matilde Mastrangi, Helena Ramos, Rossana Ghessa, Aldine Müller, Nicole Puzzi, Monique Lafond, Zilda Mayo, Zaira Bueno, Adele Fátima e Neide Ribeiro.

4.1 PERSONAGENS TÍPICOS

A pornochanchada construiu uma galeria de personagens típicos do cotidiano nacional. Nesse quesito, mais que qualquer outro gênero, foi a que melhor retratou as vicissitudes da vida doméstica brasileira, com os tipos identificáveis do dia-a-dia. Poucas vezes nossas câmeras radiografaram nossa classe média como na pornochanchada.

Aproveitando-se de não precisar de crivo moral, esse gênero sempre tão mal-olhado e pouco estudado pôde dar livre vazão a tudo que não era de bom tom e de que todavia o país esteve sempre cheio: machismo, assédio dentro da empresa, sexo como ascendência social ou moeda de troca, recalque sexual tanto de mulheres como de homens (um recalque que pode remeter ao recalque existencial terceiro-mundista do brasileiro ou ao recalque social e político de se viver numa ditadura), tudo isso profundamente enraizado em nossa cultura e geralmente muito pouco trabalhado – pensamos, de imediato, apenas em Néelson Rodrigues.
(GARDNIER, 2002)

O crítico cinematográfico Ruy Gardnier, da revista *ContraCampo*, assim catalogou as figuras mais típicas das pornochanchadas :

O GARANHÃO CAFAJESTE Depois de uma breve experiência em 1961, com *Os Cafajestes*, a figura do garanhão cafajeste volta com força total a partir do final dos anos 60, na figura de dois atores-produtores-roteiristas: Jece Valadão e Reginaldo Faria. O modelo é simples: um malandrão que tem como única finalidade na vida correr atrás de um rabo de saia. Além de ser bom para os produtores-atores, é bom para o público, que fica inebriado pela profusão de garotas bonitas que passa pelas telas e pelas mãos dos galãs. O ano de 1968 é especialmente deflagrador: *Os Paqueras* (Faria) e *As Sete Faces de um Cafajeste* (Valadão). Enquanto os dois galãs brigavam para ver quem conseguia mais meninas por filme, em São Paulo surgia outro ator-produtor, o indefectível David Cardoso.

A VIRGEM PROFISSIONAL Herança de toda sociedade católica e particularmente da, a virgem profissional – ou a virgem como moeda de negócios – é a forma de uma família em apuros ter chances de ascendência social graças a um marido rico. Resta, então, como em *Ainda*

Agarro Essa Vizinha, de deixar a pobrezinha e assanhada Adriana Prieto casta até que ela consiga um bom partido. Adriana Prieto, por sinal, se tornará a mais típica virgem profissional, pois repetirá o mesmo personagem em *A Viúva Virgem*. Ela é perfeita para isso: o rosto de menina com um pé tanto na inocência quanto na molequice, com aparência de anjo (era magra demais para ser uma gostosona) e olhos de menina experimentadora. Em *Pintando o Sexo*, uma espécie diferente de virgem profissional surge: a autoconsciente. Ela, junto com sua vovó, vivem de passar o golpe da falsa virgem nos velhos tarados. Aliás, só existe virgem profissional quando junto a uma vovó ou alguma aparentada, geralmente a titia malandrona.

O VELHO TARADO Uma das primeiras ocorrências pré-comédia erótica desse personagem está em *Crônica da Cidade Amada*, de Carlos Hugo Christensen. É Oscarito, num esquete particularmente hilário em que, família a tiracolo, fica babando pelas menininhas na praia. A partir de então, o personagem do velho tarado (geralmente nem muito velho) será perfeito para os melhores comediantes exercerem seus tipos antológicos. Como Cazarré em *Pintando o Sexo* ou Costinha em suas inúmeras pornochanchadas e paródias, Até Renato Aragão tira uma casquinha desse personagem para compor o herói ingênuo mas sempre afeiçoado a um rabo de saia, que recorrentemente jamais conseguirá.

A FRÍGIDA GOSTOSA Da mesma forma que a figura da virgem profissional pertence por excelência a Adriana Prieto, a frígida gostosa tem por ícone maior Helena Ramos. É ela que dá vida a esse personagem em *Mulher, Mulher* (1977) e é depois catapultada à condição de estrela da novela das oito em *Mulher Sensual* (1980), quando é desejada pelo país inteiro mas não consegue ela mesma deixar florescer sua sexualidade. Sem sombra de dúvida, o perfil físico da atriz colabora. Apesar de ter um corpo extremamente bem-feito, seu rosto consegue transmitir um sentimento ao mesmo tempo gélido (pela imponência aristocrática e pelo olhar distanciado) e cálido (pelas curvas do corpo e pelo rosto muito bonito). A frígida gostosa tem um padrão social bem definido: é geralmente muito rica, tem dinheiro sem ter precisado trabalhar. Tanto em *Mulher, Mulher* quanto em *Império do Desejo*, são viúvas de milionários. Se desde *A Aventura* de Antonioni

é recorrente no cinema a idéia da burguesa entediada por estar absolutamente alienada do mundo, a pornochanchada contribui seu quinhão à evolução desse gênero de personagem.

A MOÇA LIBERADA São os tempos de liberdade sexual e a pornochanchada, aproveitando-se da temática sexual de seus filmes, transforma a mulher liberada, egressa das barricadas de maio de 68, em um de seus personagens mais recorrentes. Já em 1968, *Os Paqueras* apresenta uma moça que faz sexo simplesmente por fazer (como aponta Flávia Seligman numa das poucas coisas escritas sobre personagens de pornochanchadas, no caso os tipos femininos; o artigo chama-se "As Meninas daquela hora"). Em *Amadas e Violentadas*, de Jean Garrett, é a fotógrafa que tenta seduzir seu modelo, invertendo os papéis. Aliás, as moças liberadas estão volta e meia associadas à vida artística, onde os valores supostamente são mais questionados e, conseqüentemente, mais tênues. Mas o amor livre só é tema mesmo em *Império do Desejo*, de Carlos Reichenbach, sem dúvida a obra-prima do gênero, onde um casal hippie instala-se na casa de uma frígida gostosa e pratica quase todas as variações possíveis do sexo.

O MARIDO INADIMLENTE Omissos, sempre pensando mais em trabalho e dinheiro do que na vida sentimental/sexual do casal, o marido inadimplente faz a festa dos outros homens. E de suas esposas. O exemplar mais perfeito é o encontrado em *Pintando o Sexo*, inequivocamente chamado de Cornélio. A figura é cara e arquetípica: cabelinho boi-lambeu para trás, óculos enormes, e um grande fichário eivado de números que ele leva até para a cama. Enquanto a esposa (a deliciosa Meiry Vieira) espera na cama que a justiça seja feita, Cornélio repara que ela está nua e dispara: "Você está pelada? Você pode pegar um resfriado!" O marido inadimplente só existe em conjunto com a esposa em erupção.

A ESPOSA EM ERUPÇÃO Segundo as leis do gênero, se o marido não coopera, a mulher vai encontrar quem o faça na porta ao lado. A lei é seguida à regra em *Pintando o Sexo*, onde Meiry Vieira, cansada de tentar novos golpes de sedução para restituir o desejo sexual ao marido Cornélio, acaba se entregando ao vizinho pintor, ou melhor, Paulo Hesse, num papel hilário. No mesmo filme, em outro episódio, Íris Bruzzi é Conchetta, a viúva dona de uma pensão. Guarda o celibato desde que se marido morreu, e conversa diariamente por horas a fio com um

retrato dele que está preso em seu quarto. Até que um dos freqüentadores da pensão, apaixonado, decide jogar até a última carta na conquista da viúva. A resistência da virtuosa acaba por ser inútil, e o casal fará a "união de corpos" em frente ao retrato do marido defunto.

A TITIA MALANDRONA Vigilante protetora da virgindade de sua sobrinha (ou netinha, conforme o caso), ela é na verdade uma das personagens mais hipócritas dentre todos os tipos da pornochanchada. Não preza tanto a pureza da sobrinha quanto uma bela conta bancária associada ao pretendente. Velha rapina da sociedade, é representada à perfeição por Lola Brah, atriz de porte aristocrático, em *Ainda Agarro Essa Vizinha*. Uma variação é a vovó de *Pintando o Sexo*, que estorque Cazarré ameaçando entregar a sua esposa as fotos do tórrido tête-à-tête desenvolvido entre sua netinha e ele. Sempre uma aura de mulher cândida travestida na pele de uma interesseira contumaz.

O SAFADO ENGRAVATADO Mais do que uma instituição, um verdadeiro esporte nacional, a traição conjugal é item mais do que repetido na pornochanchada. Num exemplar do começo dessa época, *Um Uísque Antes ... e Um Cigarro Depois*, de Flávio Tambellini pai (o filho aparece, mas como ator do último episódio, seduzindo e apalpando a priminha), a traição aparece duas vezes. Na primeira, um marido revoltado com as insinuações que o melhor amigo faz para sua esposa, decide dar o troco cantando a mulher dele. O que deveria ser o ajuste de contas acaba, no final, se resolvendo na cama: a mulher acaba cedendo facilmente a seus movimentos e os dois fazem amor. Na volta, a mulher, ignorando o acontecido, pergunta o porquê da desistência da vingança. O marido responde qualquer coisa, evasivo. Em outro episódio do filme, um advogado recebe uma cliente que diz ter sido seduzida e desvirginada pelo noivo. Sendo maior de idade, diz o advogado, não resta a ela nenhum tipo de ação na justiça. Porém, ele está interessado em outra coisa: em ser o segundo sedutor da menina. Em *Os Paqueras*, o pai de Reginaldo Faria, também um empresário bem-sucedido, passa a vida entre a casa e Irene Stefânia, uma jovem estudante universitária. Por fim, a traição conjugal mais comum, a com a secretária: em *Pintando o Sexo*, Cazarré, antes de conhecer a virgem profissional que mora ao lado, vive ligando para a esposa, avisando que vai fazer serão. O serão, claro, envolve em alguma medida a secretária.

Melhor, em todas as medidas. Definitivamente, na classe média brasileira dos anos 70-80, sexo é um prato que não se come em casa.

4.2 CONSIDERAÇÕES ESTÉTICAS E HISTÓRICAS

O sucesso da Pornochanchada no Brasil está diretamente ligado ao moralismo e ao conservadorismo da sociedade brasileira. O início dos anos 70 foi marcado pela repressão política e pelo 'milagre econômico'. Investimentos estrangeiros, empréstimos externos e obras faraônicas tocadas pelos governos da época fizeram com que o Brasil vivesse, artificialmente, um período de empregos abundantes e inflação baixa. O Presidente da República era Emílio Garrastazu Médici. Os anos 1970 começaram como a década do 'Brasil, ame-o ou deixe-o' e do hino da Copa do Mundo de 1970 "Noventa Milhões em ação". Os jovens que não estavam alinhados ao Tropicalismo cantavam músicas como "Eu te amo, meu Brasil" do grupo 'Os Incríveis' e exaltavam o nacionalismo propagado pelo governo militar que investia pesado no patriotismo.

O filme é mal feito, e joga com sua má qualidade como uma atração capaz de conquistar o público. Seria talvez uma forma de se vingar (uma vingança de qualquer modo inconsciente) da propaganda oficial que nos apresenta como superpaís, com mar de 200 milhas, com estrada transamazônica, com o maior vão central do mundo, com o maior estádio de futebol do mundo e outras coisas assim, igualmente gigantescas, mas longe do mundo do consumidor da pornochanchada. (AVELLAR, 1985, P. 76)

A agonia do cinema da Boca, que já se notava no início dos anos 1980, também coincide com o desmantelamento do regime militar. A Embrafilme perde força política, abrindo espaço para desobediência à lei de obrigatoriedade de exibição de produções brasileiras por pressão das distribuidoras internacionais. Observa-se também o esgotamento da fórmula erotismo/produção barata/público numeroso. De fato, a abertura política também trouxe mais liberalização de costumes e as gerações seguintes eram mais críticas.

As pornochanchadas, quando vistas hoje, são de enorme ingenuidade, com sexo apenas insinuado. As cenas ficaram pesadas somente nos anos terminais. O cinema da Boca viu-se liquidado com a entrada dos filmes de sexo explícito, inclusive com filmes brasileiros, que estigmatizaram as salas de cinema.

... os filmes pornográficos estrangeiros (e nacionais) invadiram todas as salas mais freqüentadas pelo público C e D, aquele que sempre foi fiel ao cinema brasileiro. Estragaram os cinemas mais populares definitivamente, afastaram o público que sempre gostou dos nossos filmes e deformaram os centros urbanos de São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Belo Horizonte com sua insânia mercantilista. Pior, ajudavam a criar uma fama péssima para o cinema brasileiro, sem revelar jamais que a contrapartida pornográfica nativa era de 15 para uma (quinze filmes pornográficos estrangeiros para um brasileiro). (LYRA, 2004, p. 53)

O golpe fatal, não apenas para a Boca do Lixo mas para todo o cinema brasileiro, foi dado durante o governo Collor. Além de fechar a Embrafilme, encerrou as atividades da Fundação Cinema Brasileiro (voltada para o curta-metragem) e do Concine. Sem nenhuma política legislativa, a produção sucumbiu, mesmo os filmes da Boca, que se auto-sustentavam quase sem patrocínios estatais.

Em suma, as produções realizadas na Boca-do-Lixo, sejam fitas infantis, de terror ou eróticas, possuem muito mais aspectos em comum do que somente a circunscrição geográfica, visto que o momento histórico, a convivência com a região marginal e as precárias condições técnicas de realização confluíram para articular um verdadeiro movimento artístico com características próprias. Pode-se dizer que, em conjunto, estes filmes formam um corpo estético novo no cinema brasileiro, fora das polarizações que marcaram o período do seu surgimento (cinema comercial da Vera Cruz X Cinema Novo). Logo, foi um grupo pária tanto intelectual (cineastas oriundos da Escola de Cinema São Luiz, não da Escola de Comunicação e Artes da USP) quanto politicamente (desencantados tanto com a esquerda sectária quanto com a direita opressora). Devido a isso, realizam uma negação dupla: da estética burguesa e do engajamento político. “Sendo um cinema mal-comportado, mal-educado, ‘bizarro’, mal-feito’, instaura uma autêntica não estética na cinematografia brasileira”. (FERREIRA, 2004, p. 24)

José Carlos Avellar também enxerga um caráter dual nas pornochanchadas. É num contexto de extensa campanha ufanista promovida pelo governo militar que surgem as comédias eróticas, a partir de 1969. Os tons grosseiros e mal acabados das comédias da Boca seriam a incorporação, em sons e imagens, do poder coercitivo de quem elimina, subtrai, proíbe a circulação de informações. Mas também não deixam de combater, por via estética, a sensação de boa ordem, unidade e esforço comum perpetuado por um regime autoritário.

De qualquer modo, a pornochanchada precisa ser compreendida como uma linguagem criada pela censura, como uma repetição em termos grosseiros dos ideais de poder, e também como uma forma de oposição ao apelo para os bons modos contidos nas mensagens produzidas pelo governo. (AVELLAR, 1985, p. 71)

Avellar aponta que, a rigor, não existe erotismo ou pornografia nestas produções. As histórias seriam feitas apenas de grosserias. E desta característica viria a eficiência destes filmes junto a uma grande parcela da população. Não se trata, no entanto, de uma grosseria resultante de uma proposta intelectual. A grosseria estava incutida na própria técnica, a estrutura rudimentar era natural e por isso tão cativante.

Mesmo considerando as dezenas de filmes banais que ali foram produzidos, alguns verdadeiros caça-níqueis, o Cinema da Boca do Lixo representou um avanço nas formas de cinema popular até então apresentadas no Brasil. Seja pela variedade temática, seja pela ousadia estética. O público e os realizadores eram menos ingênuos que os da chanchada. Por sua vez, o discurso não era tão auto-centrado e hermético, como no Cinema Novo. O homem do povo era bajulado e seduzido, mas ao fim, alguns filmes abriam espaço para a reflexão.

Nos momentos em que atingia este equilíbrio, a Boca do Lixo produziu um dos mais fecundos diálogos que nosso cinema já manteve com as classes populares. É daí que selecionamos um filme que nos parece viável para a construção de um rico cinema popular brasileiro: a Ilha dos Prazeres Proibidos.

5 A ILHA DOS PRAZRES PROIBIDOS

A Ilha dos Prazeres Proibidos é, possivelmente, a melhor pornochanchada já produzida na Boca do Lixo. Lançada em 1979, foi o primeiro filme realizado em conjunto entre duas figuras capitais da Boca: o produtor Antônio Pólo Galante e o cineasta Carlos Reichenbach.

Carlos Oscar Reichenbach Filho nasceu em 14 de junho de 1945, em Porto Alegre. Mudou-se para São Paulo aos dois anos de idade. A paixão pelo cinema nasceu ainda na infância, através de Osvaldo Sampaio, cineasta de A Estrada e O Preço da Vitória, que era amigo de seu pai. Aos 21 anos, entra no primeiro curso de cinema da Escola Católica São Luiz., na qual teve como professores Luis Sérgio Person e Roberto Santos. Estréia como diretor na Boca do Lixo, realizando em 1968 Alice, um dos três episódios do filme as Libertinas. Atuando como diretor de fotografia, assina mais de 30 trabalhos para outros cineastas. De todos os diretores que passaram pela Boca do Lixo, Carlão, como é mais conhecido, é o único que se mantém em atividade. Já lançou 14 longas, sendo que o último, Bens Confiscados, estreou em 2005.

A Ilha dos Prazeres Proibidos foi seu 4^o longa metragem. Conta a história, totalmente inovadora para filmes do gênero, de Ana (Neide Ribeiro), falsa jornalista, espiã e assassina profissional, que é designada pela organização de extrema direita para qual trabalha, para uma audaciosa missão na Ilha dos Prazeres. Usando como guia o ex-jornalista Sérgio (Roberto Miranda), Ana deverá conseguir entrar no local e eliminar dois refugiados subversivos : o teórico reichniano William Solanas (Carlos Casan) e o anarquista Nilo Baleeiro (Fernando Benini). Em contato direto com o hedonismo do paradisíaco reduto de renegados, a espiã descobre, à duras penas, a função revolucionária do prazer.

Com apenas 6.000 metros de negativo e três semanas de filmagens, Reichenbach realiza o seu maior sucesso de bilheteria. Foram mais de quatro milhões de espectadores no Brasil e mais três na América latina.

Retomando a idéia básica de seu primeiro longa-metragem, *Corrida em Busca do Amor*, o diretor recicla clichês do cinema erótico comercial, subvertendo-os. Aceita a proposta de Galante de realizar um filme erótico e, de dentro do jogo, implode as regras. Os fãs do gênero encontrarão no filme toda a carga referencial a que estavam acostumados. Não faltam belas mulheres, pernas roliças, seios a mostra, bundas balançantes. Até os arquétipos dos personagens são os mesmos. Temos a mulher frígida, a casada insatisfeita, o marido traído. Só que aos poucos eles vão revelando outras facetas, sutilezas escondidas à primeira vista. Carlão parte do conhecido, desmitificando um mito através da utilização do próprio mito como fator de comunicação com a massa.

Geralmente considerada alienada e alienante, esta é um das poucas pornochanchadas com conteúdo abertamente político. A liberação sexual alude a uma liberdade política, que gradualmente seria conquistada nos anos 80. Poucos cineastas tentaram, como Carlão, conciliar política e sexo. Mas um caso que merece destaque é o do episódio 1º de Abril, do filme *Os Bons Tempos Voltaram – Vamos Gozar Outra Vez*. Dirigido pelo também ator John Herbert, conta a história de um garota que completa 18 anos e inicia sua vida sexual no mesmo dia em que os militares iniciam seu governo no país, em 1964.

Completando os conflitos, ele é cercado pela bela e atrevida prima, filha de um professor de sociologia comunista (como não poderia deixar de ser), e por seu avó, coronel reformado e totalmente reacionário.

Curiosamente, Reichenbach foi o diretor de fotografia do filme.

Neste *A Ilha dos Prazeres Proibidos* Carlos Reichenbach parece ter realizado uma

mistura de gêneros. Soma à comédia erótica características dos filmes políticos, do suspense e da espionagem. Carlão conta que a intenção era parodiar os livros pornôs vendidos em banca na época.

Um dos que fazia maior sucesso era o de uma espiã erótica, que transava com meio mundo para obter informações. Quando escrevi o roteiro de A Ilha dos Prazeres Proibidos, reuni esse repertório de apelo popular e incuti muita coisa erudita, além de dar forte conotação política, já que o tema me interessava muito. Era minha maneira de responder ao pessoal da Boca do Lixo, que tinha o costume de subestimar o público. (LYRA, 2004, p. 181)

Misturando todas as suas referências culturais, de Mata Hari a William Reich, fotonovela com Oswald de Andrade, quadrinhos eróticos com Bakunin, ele constrói um filme diferente da produção comum da época.

Esse viés político foi uma coisa ousada para aqueles tempos de ditadura. Em plenos anos 70 criar a espiã, uma personagem de extrema direita, que trabalha na redação do jornal O Estado de São Paulo e é enviada para uma ilha, para matar exilados políticos. Aliás, quer coisa mais política do que coloca exilados, um anarquista e um teórico, escondidos numa ilha em um filme pornô? E ainda por cima, essa direitista ser uma mulher insatisfeita, que não consegue atingir o orgasmo. Ela fica irritada em sentir prazer com os subversivos e começa a mata-los. (LYRA, p.183)

A história se passa na República de San Diego, na América Latina. Começa com Ana na redação do jornal em que trabalha, contando a seu editor que finalmente conseguirá fazer uma matéria na Ilha dos Prazeres Proibidos. O local é mítico, propagador de muitas lendas. O próprio editor alerta Ana sobre os perigos da depravação e do contato com os subversivos. Ana ri, e fala que adora uma boa sacanagem.

No plano seguinte ela está num orelhão público, combinando detalhes da viagem com alguém. Vai então a um pequeno hotel num canto afastado de São Paulo, lugar que em muita lembra a região da Boca do Lixo. Ana agora difere da mulher de expressão animada da redação. Agora tem o rosto duro,

sério, voz metálica. Tomando uma velha elevador, chega a uma sala escura e suja, na qual um homem gordo e careca a espera. O diretor opera nesta cena uma mudança de gênero no filme. Se antes estávamos no puro terreno da pornochanchada, orientados pelos comentários sobre a libertinagem da ilha, agora estamos envolvidos no clima de suspense e mistério. O interessante é que uma característica remete a outra, num jogo contínuo de significados. Neste momento, isso é marcado pelo fato do homem ler uma revista com fotos de mulheres nuas.

A partir daí sabemos da real identidade de Ana, uma espiã de uma organização de extrema direita. Sua real missão é ir a ilha assassinar dois refugiados políticos que lá se encontram: William Solanas e o Nilo Baleeiro. Pelo diálogo percebemos a frieza de Ana e o desprezo que o homem careca sente por ela. Ana é uma exímia assassina: leva como ofensa lhe darem quatro balas quando precisa matar “apenas” dois homens. Está criado o clichê da mulher perigosa, gostosa e fatal, a femme fatale das pornochanchadas, com que Carlão vai trabalhar.

O plano seguinte novamente muda o estilo do filme. Estamos numa ensolarada praia, com um casal em direção ao mar. Os enquadramentos fechados e escuros do escritório são substituídos por planos gerais da praia, com o casal se beijando dentro da água, embalados por uma música romântica. O erotismo toma a dianteira outra vez.

Encontramos aí outros personagens do filme, Sérgio e Lua. Sérgio é ex-jornalista que já morou na ilha e deve guiar Ana até lá. Lua se preocupa com o retorno do namorado ao lugar e desconfia das intenções da jornalista. O motivo que levou Sérgio a sair da Ilha é ainda desconhecido pelo público.

Ao chegar a praia, Ana esconde a arma debaixo do carro, sendo quase surpreendida pelo casal. Eles só viajarão no dia seguinte, e assim teremos oportunidade de ver Ana de biquíni se banhando no mar. Ao casal é

ainda reservada, como despedida, uma última noite de amor, explorando os belos corpos dos atores. Ana, no quarto ao lado, houve os gemidos e fica visivelmente incomodada com a excitação sexual que presencia. Já denotamos as primeiras características de sua frigidez.

Antes de seguirem viagem, Ana, numa tentativa de não deixar qualquer tipo de testemunha, percebe que precisa eliminar Lua. Com o pretexto de fotografar a praia, chama Lua para levá-la aos rochedos e de lá a empurra. Temos aí um momento capital para entendermos o cinema de Carlão. O corpo que cai é visivelmente um boneco (situação que se repetirá no filme). Carlão sempre se afastou do naturalismo dramático. Prefere buscar a potência da imagem, a força da ilusão. Não procura reproduzir a realidade, mas criar um outro estatuto de significação, uma realidade artificiosa, mas crível. Eis uma característica comum de todo cinema marginal e dos filmes da Boca. Enquanto acontece o assassinato, temos em montagem paralela Sérgio arrumando sua mala e depois revistando o carro de Ana, ressaltando o clima de perigo com uma música eletrizante. O filme noir mais uma vez se infiltrando na pornochanchada. Dando a desculpa de que Lua preferiu não se despedir, Ana parte com Sérgio. Estamos a caminho da ilha, e a imaginação do público é aguçada pela trilha sentimental e pelos olhares trocados pelos dois durante a viagem.

No meio da estrada, quebra uma peça do carro. Quando Ana abaixa para verificar o escapamento, não encontra a arma escondida onde deixou. Já pressentindo o que aconteceu, levanta lentamente a cabeça e vê Sérgio de arma em punho. Som de choque na trilha musical. Ana se apressa em explicar que é realmente uma jornalista, que trouxe a arma apenas para se defender, influenciada pelos comentários sobre os perigos da ilha. Sérgio lança a arma para a mata e, desconfiado, segue no carro. Ao fim

da viagem, ele deixa Ana num hotel e parte ao encontro dos amigos.

A primeira imagem que vemos da ilha demarca exatamente a aura do local. Uma mulher nua se deixa fotografar por homem. Acontece um corte e, num plano seguinte, a bunda em destaque, com o fotógrafo ao fundo. Vemos o rosto do homem pela primeira vez: é Nilo Baleiro, o anarquista, que vibra com as fotos tiradas. Sérgio chega, os dois se abraçam e rolam pela areia, numa efusiva alegria.

Nilo mora numa barraca com duas belas garotas: Monique e Brigitte. Ficamos sabendo que ele explodiu uma cadeia, tornando-se o inimigo público número um do país. Nilo gostaria de voltar ao continente, mas Sérgio avisa que ele é procurado vivo ou morto.

Em mais um momento de euforia visual, Carlos suspende a evolução dramática da história e põe os personagens dançando valsa, sem nenhum motivo aparente para isso. Ou melhor, com o melhor motivo cinematográfico possível: o encantamento do olhar. Entre a segurança do roteiro e o risco da poesia, o diretor fica com o último.

Fechando a bela cena, Nilo, que planeja dinamitar as rochas do lugar em busca de um tesouro que estaria escondido, simula jogar uma bomba para o céu. A música se acentua. Num corte rápido, a “bomba” lançada se transforma num por do sol.

Chega a noite e Nilo e Sérgio transam com as garotas. A câmera filma com vigor a beleza e energia dos corpos, enquanto Sérgio e Monique recitam um poema em francês. Os fãs da pornochanchada nunca tinham visto (e ouvido) nada igual.

Na manhã seguinte, Sérgio visita os Solanos. William é um teórico sexual, que vive com sua mulher, Lúcia. Fugiu do continente para não ser preso, acusando de induzir os alunos ao crime sexual. Ele é um personagem inédito nos filmes eróticos da Boca. Nas raras vezes em que vimos um intelectual nestas produções, a representação era

sempre caricata. O literato como o sujeito de óculos grandes, atrapalhado, desprezado pelas mulheres, inofensivo sexualmente. William, ao contrário, é sedutor, habilidoso com as palavras, o personagem mais compreensivo e maduro da história. Como Sérgio comenta, ele está a frente de seu tempo, “você seria preso até na Dinamarca”. Já Lúcia virou uma mulher amargurada, depressiva pelo exílio. Percebemos alguma coisa oculta entre Sérgio e ela. Um flashback nos esclarece tudo, os vemos numa cena de sexo. Sérgio, ao procurar o teórico para fazer uma matéria, torna-se amante de Lúcia. Eles rompem em respeito a William, mas ainda continuam se amando. Este é o motivo da tristeza de Lúcia e da recusa de Sérgio em voltar a ilha.

Na manhã seguinte, Ana é levada ao encontro de Nilo. Ela se oferece para Sérgio, que continua recusando-a. Assim que chegam a ilha, Sérgio e Monique se atracam aos beijos, deixando Ana com ciúmes. Uma música tensa se eleva abruptamente e, em mais uma brincadeira de linguagem do filme, ouvimos um ruído que vem de fora do enquadramento. Ana se volta assustada para trás, quando é jogada ao chão por Nilo, que gargalha.

Após um beijo sem fôlego, há um diálogo que faz a alegria dos fãs destes filmes. Nilo comenta: “Cuidado, há perigo em todo o meu corpo”, ao que Ana não deixa por menos, “Eu adoro o perigo”.

A noite, reunidos em frente a uma fogueira, Nilo recita poemas e discursos anarquistas. Ana, incomodada com a tensão sexual e sentindo-se desprezada, comenta que ele é um louco, um assassino demente, um neurótico. Mas Monique, que houve tudo com admiração, contesta. Para ela, ele é um gênio, um vidente amoral. Um louco, e como todo louco, um verdadeiro santo. Ana, revoltada com as brincadeiras sexuais que as garotas iniciam, volta para dentro da barraca. Nilo a acompanha e os dois acabam fazendo amor. Aos gemidos e belo corpo de

Ana, Carlão intercala imagens da fogueira. A recalcada está em chamas. Ao fim, Ana acaba gozando e, revoltada, jura ódio a Nilo. No dia seguinte, Sérgio leva Ana para conhecer os Solanos. Ela já leu dois livros de William: Prazer, Necessidade e Tabu, e A Função do Prazer. Enquanto ela o entrevista, Sérgio fica a sós com Lúcia. A câmera, em movimentos delicados, acompanha o olhar de Sérgio pelo corpo dela, em closes na nuca, nos olhos, nos seios, nos lábios. Aos beijos, são surpreendidos por Ana, que entra na casa. Sérgio volta para a praia. Um plano geral, o integrando com a imensidão do mar, expressa suas tristezas.

Num diálogo de intenções metalingüísticas, William, ao contar a elaboração de seu novo romance, faz também a defesa das intenções estéticas do filme. Conta que se aproveita do repertório dos livros pornô, parodiando seus clichês, para transmitir ao público suas dúvidas políticas e existenciais. Sua frase é a síntese da obra. “Estou partindo do péssimo para atingir o ótimo. Do pornográfico ao lúdico”.

No plano seguinte, Ana está em frente a praia, com Sérgio. Pergunta a ele sobre Lúcia. Ele responde que é insuportável estar perto dela. Nisso, a câmera faz um zoom-out e mostra Lúcia, na varanda da casa, observando-os na praia. William vem até ela e conta que já percebeu tudo. Incentiva que Lúcia passe a noite com Sérgio, para saberem o que realmente querem. “ Só vale a pena continuarmos juntos se formos sinceros”. O comportamento liberal de William também contraria o perfil dos maridos traídos das pornochanchadas. Em geral, o “corno” é sempre distraído, tem as atenções voltadas apenas para o trabalho, não sendo capaz de saciar os desejos da mulher, que recorre assim à assistência de um homem geralmente mais novo e prestativo. Nota-se também que não é apenas o apetite sexual não saciado que liga Lúcia ao jovem Sérgio. Ela realmente o ama.

E completando a ciranda, os dois também nutrem um amor genuíno por William. William parte então com Ana para a barraca de Nilo, permitindo que sua esposa faça sexo com Sérgio. Nilo recebe o teórico aos berros, o chamando de “profeta do instinto”. Ana não compreende o que vê, não entende os relacionamentos existentes na ilha. Ao perceber que também William transa com as duas garotas na barraca de Nilo, ela se desespera. Corre gritando que a ilha é suja, podre, que ninguém presta. A câmera baila ao seu redor, também enlouquecida. Durante o jantar na casa dos Solanos, Ana confessa que se achava moderna, mas agora estranha tudo. “ O paraíso me deprime”. Mais tarde, William e Lúcia passeiam no carro da falsa jornalista. Eles riem das aventuras sexuais de ambos e fazem amor na praia, em frente aos faróis do carro. Em montagem paralela, vemos finalmente Sérgio e Ana também transando, ao som de uma delicada música. Mais uma vez ela fica furiosa no mento em que goza. Na manhã seguinte, assim que os Solanos chegam com o carro, Ana parte para encontrar Nilo. Luc, um velho contrabandista, também chega a ilha trazendo presentes, uma arma e dinamites. Nilo parte eufórico pela ilha querendo explodir o mundo, puxando Ana pela mão. Ambos estão de camisa amarela e calça azul. A câmera os acompanha num travelling alucinado, exploram todas as linhas e perspectivas do espaço filmado. Abraçados, Ana esfaqueia Nilo, que jorra sangue. Coloca a dinamite embaixo do corpo dele, a câmera ainda bailando sobre os dois. Ana se afasta e o corpo de Nilo explode, ao som de God, de John Lenon. Cena predileta do diretor no filme, é uma seqüência de pura fé na imagem. As imperfeições dos artifícios usados nessa seqüência de explosão se tornam verossímeis, não por que reproduzem uma aparência de realidade, mas por que ousam criar uma outra em que um boneco

explodindo no ar tem uma força incrível. Tem o poder de nos fazer acreditar naquela imagem, de nos proporcionar a liberdade de crer naquilo.

Ana pega a arma deixada por Luc e volta a casa de Solano, dando-lhe um tiro. Lúcia aparece assustada, Sérgio tenta tomar a arma de Ana, mas ela consegue fugir. No meio da estrada acaba a gasolina de Ana. Ela fica perdida e chora no carro. Por coincidência, encontra com Monique e Brigitte, obrigando-as a tira-la da ilha. Elas saltam da balsa, e numa estrada deserta Ana mata as duas.

A cena seguinte começa focada numa revista pornográfica. A câmara realiza um zoom e percebemos que estamos no escritório escuro do começo. O mesmo homem gordo e careca continua lendo e em sua frente está Ana, prestando conta de seus serviços. Ele se enfurece quando percebe que ela trocou de arma (saiu com uma 38 e voltou com uma 32). Ela dá de ombros e se levanta. Ele a chama. Ana olha assustada. Música de suspense. Imagem focada na arma. O homem diz que ela sabe demais. Ouvimos o som do tiro e a fumaça invade a tela.

Um corte nos leva de volta a ilha. Manhã ensolarada. Sérgio e Lúcia se beijam num travelling circular de 360 graus. Música de amor em alto volume. Surge então William, que julgávamos morto, caminhando em direção a eles, com uma tipóia no braço. O teórico avança, receamos por uma briga. Mais trata-se de mais uma peça de Carlão. William avança, junta-se ao casal e os três começam a se beijar, tudo ao som de The Dark Side of the Moon, de Pink Floyd, num belo travelling intermitente. Fim.

A Ilha dos Prazeres Proibidos é um raro caso de cinema popular de vanguarda eficiente em todos os seus aspectos. Para o produtor, foi um dos maiores sucessos de sua carreira, tanto que tornou-se famosa a frase de Galante: “ Nos filmes de Carlão, os personagens falam coisas esquisitas, mas o público vai ver”. Complexos diálogos

filosóficos são ditos com total despojamento. Reichenbach submeteu-se ao gênero, mas não apagou suas inquietações de autor.

Como percebe o crítico Inácio Araújo,

Essa Ilha dos Prazeres que foi um dia imaginada por Rogério Sganzerla (ver "A Mulher de Todos") de certa forma reafirma a filiação de Reichenbach ao cinema "marginal" do final dos 60: cinema de gênero, para a massa. Mas também um clássico do cinema muamba (de contrabando). (ARAÚJO, 2006)

O cinema de contrabando a que Inácio faz ilusão é a prática de incluir, por baixo do pano, em obras voltadas para a diversão da massa, elementos de crítica social, pensamentos filosóficos, contestações estéticas. O público espera ver mais do mesmo, mas indiretamente recebe, por meio de formulações estéticas e de conteúdo, idéias originais que a obra não parecia comportar, pelo menos a primeira vista. O contrabando foi largamente utilizado em algumas produções da Boca, como A mulher de Todos (1968), de Rogério Sganzerla, que fingia tratar-se de uma simples pornochanchada; e A Freira e a Tortura (1984), de Ozualdo Candeias, dura crítica ao governo militar disfarçado de filme policial, além do já citado Os Bons Tempos Voltaram-Vamos gozar Outra Vez.

Conciliando densidade artística com cultura de massa, Carlão responde àqueles que opõe a Arte erudita à arte popular, que advogam que um cinema comercial de gênero não pode ser reflexivo e que a massa da platéia cinematográfica só aceita um modelo tradicional de diversão. Prova-se que o público pode se interessar por um modelo de produção que provoque suas certezas. Como explica o diretor sobre o final do filme:

Um libertário happy-end com cara de menáge a trois. Anarquismo puro. Se você imaginar que o público dos filmes pornôs na época era, antes de mais nada, machista e conservador, o filme é uma porrada e tanto. Ou não?(LYRA: p. 184)

Ao longo do filme, muito habilmente os personagens típicos da pornochanchada a

que a platéia já estava acostumada vão ganhando humanidade e tornando-se complexos. A mulher fria, o marido traído, a esposa insatisfeita, o garanhão estão lá para fisgar os fãs para o costumeiro. Contudo, a revelação de que são mais que tipos não corta a comunicação da obra. E realmente, raras vezes houve espaço para dores de amor, como a que sentem Sérgio e Lúcia, nas outras pornochanchadas.

Amoral e libertário, *A Ilha dos Prazeres Proibidos* é um bombardeio subliminar de erudição, catarse e revolta. Cada qual cedendo em seus respectivos conceitos, Carlos Reichenbach e o público do filme tiveram o mérito de construir um diálogo inédito no cinema brasileiro, extremamente rico e estimulante.

6 CONCLUSÃO

A tentativa de elaborar uma cultura popular que seja forte, crítica e desalienante foi uma preocupação da arte brasileira ao longo do século passado. Ou, mais especificadamente, a partir da Semana de Arte Moderna de 22, que transformou a criação de uma linguagem brasileira na principal missão artística do país.

Vários artistas, em suas respectivas modalidades, tentaram responder a estas questões, nem sempre com sucesso. O cinema, por ser uma arte industrial, ainda apresenta mais dificuldades para que as classes populares possam assumir os meio de produção. Ou temos uma produção de massa, em geral pálida e inofensiva, ou um cinema de autor hermético.

Como vimos, a própria determinação do que seja o popular está envolta em uma série indeterminações. Cada grupo costuma apropriar-se da noção de cultura popular conforme seus próprios interesses e finalidades. Como exemplifica Canclini, ou observamos uma postura idealista, nostálgica e ultrapassada, ou uma tentativa messiânica de libertar as massas das grades da ignorância.

O que geralmente temos é a representação de uma cultura popular realizada pela elite intelectual ou financeira.

No cinema brasileiro, os dois primeiros modelos que tentaram esta aproximação nos parecem ineficientes. Se à chanchada faltou algo de significativo para dialogar, ao Cinema Novo faltou justamente o estabelecimento do diálogo.

Foi da Boca do Lixo, ainda tão desprezada pela critica cinematográfica, que surgiu o filme que nos parece ser o mais bem acabado

exemplo de cinema popular já produzido no país, A Ilha dos Prazeres Proibidos. Partindo de um modelo popular, Carlos Reichenbach soube introduzir dúvidas, questionamentos e ousadias estéticas em sua obra, sem quebrar a corrente de comunicação.

Não se faz aqui um questionamento de valor, afirmando que A Ilha dos Prazeres Proibidos seja o melhor filme brasileiro de todos os tempos. Ou que apenas o caminho comunicativo é válido. As descobertas das vanguardas são fundamentais para a evolução de qualquer atividade artística. E nada impede que uma forma nova, associada a uma temática também nova, possa ser comunicativa.

O que este trabalho constata é que a idéia de cinema popular de relevância artística e cultural, buscada por todos os grupos e estilos cinematográficos brasileiros, foi materializada com maior eficiência pelas produções da Boca do Lixo.

A vantagem destas produções foi ter vindo depois dos outros movimentos, podendo avaliar e absorver, mesmo que instintivamente, seus processos históricos. Das chanchadas elas tiraram a inspiração para um cinema de mercado, que formasse um grande público fiel. Do Cinema Novo veio a percepção de novos modelos estéticos e temáticos. Os cinemanovistas não obtiveram sucesso na formação de público para seus filmes, mas as inovações trazidas foram aos poucos absorvidas. Com o auge de sua produção datando quase 10 anos depois do aparecimento do Cinema Novo, os públicos e realizadores da Boca do Lixo já traziam bagagens culturais mais flexíveis pelo contato com estas novidades artísticas. Os melhores filmes que de lá saíram,

como A Ilha... ou a Mulher de Todos, foram os que estiveram mais atentos a este aprendizado.

Parte dessa conciliação de características deve-se à heterogeneidade das equipes de produção da Boca. Ela intensificou o processo de independência dos meios de produção, inaugurado aqui pelo Cinema Novo, abrindo caminho para muitos que queriam exprimir-se por meio da sétima arte. Conviviam nas produções da Boca cineastas das mais diversas origens. A própria Ilha dos Prazeres Proibidos não foge a regra. Os dois homens fortes do processo de criação do filme, o produtor e o diretor, têm formações completamente opostas. Como já vimos aqui, Reichenbach foi da universidade para a Boca com rica formação cultural e cinematográfica, pronto para realizar obras de destaque. Já Galante, de origem pobre, entrou no cinema pela porta dos fundos: trabalhando como faxineiro na extinta Companhia Cinematográfica Maristela.

Com o fim da Boca do Lixo não mais se estabeleceu no país um imaginário popular de cinema. Em sua maioria, os filmes de sucesso da atualidade são decalcados da televisão. A fabulação televisiva é que é transportada para as telonas. O público que não perdia as pornochanchadas, assim como as salas de exibição dos bairros populares, já não existem mais. Os mecânicos, pedreiros, caminhoneiros fãs das comédias eróticas não têm espaço no cinema de shopping center de hoje, de ingressos e estacionamento caros. A ida ao cinema se elitizou, tornou-se diversão de classe média, o que não quer dizer que os filmes estejam melhores.

Em meio a esta situação, encerra-se o trabalho com uma pergunta e uma ponta de esperança. Poderá o sistema digital, por meio do barateamento dos custos e da facilidade de produção que lhe é característico, retomar a vertente e pensar novos caminhos para o cinema popular, partindo do bom caminho aberto, entre outros, pela Ilha dos Prazeres Proibidos? O Cinema Brasileiro, como um todo, aguarda pela resposta.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZIN, André. “A evolução da linguagem cinematográfica”, in **Cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 66-81

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967a.

BERNARDET, Jean-Claude e PEREIRA, Miguel. **O desafio do cinema**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, Néstor Garcia. “ A encenação do popular”**Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 200, p. 205 –252.

FERREIRA, Jairo. **Críticas de invenção**. Organizado por Alessandro Gamo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. **Cinema escrito**, apostila de introdução ao cinema. UFJF.

GRÜNEWALD, José Lino. **Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60**. Organizado por Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira, 1965

LYRA, Marcelo. **Carlos Reichenbach: cinema como razão de viver**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro:Paz e Terra/EMBRAFILME, 1980.

STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca: dicionário de diretores**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

Xavier, Ismail. “ A decupagem clássica”, in **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 19-30.