

UMA VOZ PARA A BOCA¹ *A experiência da Cinema em Close Up*

Professor Doutor Alessandro Constantino Gamo
(Universidade Federal de São Carlos)

RESUMO

A Boca de Cinema de São Paulo sempre foi caracterizada como um centro de produção cinematográfica independente e comercial. A sua história toma impulso a partir de fins dos anos 60 até fins dos 80, período que chegou a ocupar a posição de principal centro de produção cinematográfica do Brasil. Este trabalho analisa a experiência da revista Cinema em Close Up – editada entre 1975 e 1979 - feita por pessoas de ‘dentro da Boca de Cinema’ (profissionais de diversos setores do cinema), mostra-se reveladora das opções, perspectivas e impasses daquela época na Boca, na tentativa de se constituir como uma voz para aquela produção.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Brasileiro; Boca de Cinema Paulista; Revista de cinema.

TEXTO DO TRABALHO

1. A Gênese da Cinema em Close Up.

Por trás da criação da revista Cinema em Close Up, está a curiosa figura de Minami Keizi. Envolvido desde a juventude com a criação de histórias em quadrinhos, ele trabalhou com tiras para jornais e em 1963 criou sua própria revista em quadrinhos. Sua editora, a Edrel, foi das que mais experimentaram na área de quadrinhos nos anos 60 e através dela, Minami foi o introdutor do *manga* – gênero de origem nipônica – no Brasil. Buscando diversificar e ampliar os rendimentos, Minami passou a editar publicações com os mais variados assuntos: métodos de violão em sete dias, horóscopo, ensino de xadrez, curso de quadrinhos e artes marciais por correspondência.

Escrever sobre cinema estava entre os planos do editor, mas apenas nos anos 70 que Minami entrou no ramo. Em 1974, ficou proibida a importação da revista italiana Fiesta que trazia, além de fotos de atrizes semi-nuas, textos sobre cinema e tratava em geral de textos de divulgação de comédias eróticas italianas. Com a proibição, o responsável pela sua importação no Brasil, o também editor de quadrinhos, Jacomo A.

¹ Trabalho apresentado no NP Audiovisual, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

La Selva, ficou descapitalizado e convidou Minami para sociedade em uma revista nos mesmos moldes e assim nascia a Salão de Barbeiro Cinema.²

Minami conhecia alguns jornalistas e pessoas do meio cinematográfico e resolveu convidá-los para colaborar na revista. Em meio a diversas fotos de atrizes há alguns raros textos sobre filmes e atores estrangeiros e neles nota-se claramente a opção da revista: o cinema nacional. Apesar de seu grande sucesso nas bancas, a Salão de Barbeiro Cinema encerrou-se no segundo número porque Minami resolveu romper a sociedade e editar sozinho, uma publicação por sua nova editora a MEK. Surge a Cinema em Close Up, em 1975.

Nos primeiros números ninguém apareceu indicado como colaborador, constando somente o nome de Minami Keizi como diretor e editor responsável. Sabemos, entretanto, através de entrevistas, que quase a totalidade dos primeiros números fora escrita pelos então roteiristas de cinema Luis Castilini e José Adalto Cardoso. No quarto número, aparecem indicados na ficha da revista os nomes de Cardoso, Castilini, Rajá de Aragão e Custódio Gomes, além do fotógrafo Mike. Todos técnicos e diretores radicados na Boca de Cinema. Eles formavam o núcleo central dos colaboradores, que apresentou algumas variações, como a inclusão de Solange Pereira a partir do número 5 e de Luiz Gonzaga dos Santos, nos seis números finais da revista.³ Entre os eventuais redatores, encontramos os diretores Waldyr Kopezky, Ozualdo Candeias e Antunes Filho. Apesar de conhecermos os colaboradores, raros artigos aparecem nomeando seus autores.

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

2. A opção pelo cinema nacional.

O posicionamento a favor do cinema brasileiro é manifestado em diversos espaços da revista, que se coloca em campanha pelo cinema nacional. É o que transparece pela reiteração constante da posição que se manifesta nos editoriais, entrevistas com as

²Minami já era dono de uma revista de piadas chamada Salão de Barbeiro; bastou adicionar ao título o vocábulo 'CINEMA'.

³ Luiz Gonzaga atuava na Boca como um importante assistente de direção.

atrizes e artigos em geral. Os primeiros editoriais da *Cinema em Close Up*, têm a função de apresentar propostas e identificar o público alvo.

Papo final

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

Esta revista, além de divulgar o cinema nacional, pretende publicar ensaios de fotografia, super 8 para amadores e uma porção de coisas que abrangem as artes visuais em geral. É só um começo. (*Papo final* in *Cinema em Close up*. nº 1, p50. 1975).

A proposta apresentada desde o começo é conquistar um espaço de confiança no meio cinematográfico. Por isto transparece uma forte necessidade de tomar partido, atitude que traz a idéia de colaboração com a construção do cinema nacional, “Aqui os nossos agradecimentos. E sentimo-nos honrados em saber que estamos dando a nossa contribuição à indústria cinematográfica brasileira” (*Papo final* in CCUP nº4 p.50, 1976.).

A publicação dos Anuários *Cinema em Close UP*, em 1976 e 1977, foi uma concretização dessa idéia de contribuição. Anunciando na capa, “Tudo sobre o cinema nacional, suas mágoas, alegrias, diretores, atores, etc”, o anuário de 1976 contém vinte e duas páginas que narram a história do cinema brasileiro⁴. Traz um mapeamento dos filmes nacionais produzidos entre 1970 e 1974, com sinopses e fichas técnicas. Há pequenas biografias/currículos de atores, atrizes e duzentos e sessenta e três diretores brasileiros e técnicos (assistentes de câmera, assistentes de direção, cenógrafos, diretores de fotografias, diretores de produção, eletricitistas, maquinistas, fotógrafos de cena, maquiadores, montadores, músicos para cinema e dubladores)⁵.

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

⁴ O texto é extraído de outro, escrito por Carlos Roberto de Souza e Francisco Almeida Salles que fora publicado no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*.

⁵ Estas biografias serviram como base de pesquisa e consulta para outros trabalhos de sobre o nosso cinema, a destacar o fundamental *Dicionário de Cineastas Brasileiros*, de Luiz Felipe Miranda.

UP (CCUP) apresentava o seu chamamento em uma posição de destaque na capa do Anuário 1976: “Prestigie o cinema brasileiro!”⁶

3. O Cinema Nacional é a Boca.

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

Cartas na mesa

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

Saiu agora, realmente, uma revista de cinema” Jean Garrett – Diretor de cinema. A revista está bem elaborada: para o público e para os que estão ligados diretamente ao cinema” Arlete Moreira – Atriz (*Cartas na mesa* in CCUP nº 2, p.2, 1975.).

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

...contratamos mais pessoas para fazer a revista. Apresentamos o pessoal da equipe: José Adalto Cardoso é um moço que leva muito a sério o cinema, nas horas vagas é roteirista de cinema; Jean Garret, o monstro que surge na direção, tendo já dirigido dois filmes de grande sucesso; Edward Freund, quem não conhece? É o próprio Gringo, diretor, ator, fotógrafo, um homem de sete instrumentos; Waldyr Kopezky, diretor de cinema, professor, poeta, teatrólogo e vencedor de vários prêmios; Castillini, roteirista, diretor, cenógrafo e outras coisas mais; Rajá de Aragão, desenhista de estórias em quadrinhos, roteirista e agora diretor; Paulo Neves, secretário geral do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica; Solange Pereira, a ‘foca’ do jornalismo, garota que promete muito; Custódio Gomes, fotógrafo de cena, produtor e diretor de cinema. Estas pessoas fazem a sua Cinema em Close up. (*Papo final*. In CCUP nº6, p. 94, 1976.)

⁶ É interessante notar que em entrevista ao autor, Minami Keizi se apresenta como um nacionalista. “Eu sempre fui nacionalista. Quando fazia quadrinho, defendia o quadrinho nacional. E quando escrevia sobre cinema, defendia o cinema nacional!”. Descontada alguma possível dose de exagero na causalidade da comparação, de fato o editor participou de campanhas nos anos sessenta pelo incentivo e defesa de espaço para as estórias em quadrinhos nacionais.

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

Quando saiu o primeiro número (da Cinema em Close UP), eles fizeram uma reunião e alguns divergiam. Mas a maioria me defendeu e foi assim que eu conheci o Claudio Cunha, que foi um dos que me defenderam. Ele e o Egydio Eccio. Na verdade eles perceberam que tinham um veículo para divulgar também. (Entrevista para o autor)⁷

Daí a necessidade da tomada de partido

A CINEMA EM CLOSE UP, desde seu primeiro número, tem uma linha editorial definida, a de divulgar o cinema brasileiro, não adotando críticas

Mas não podemos agradecer a gregos e troianos (...) estamos modelando a revista ao paladar dos leitores, sem fugir da linha inicial. (*Papo final* in CCUP n.5, p.50, 1976).

A opção da revista pelo cinema da Boca encontrou o eco necessário e é possível identificar em que medida isto marcava o estilo, o tratamento e os posicionamentos dos textos. O estilo dos textos e o tratamento dado aos cineastas, atores, técnicos é marcado por uma personalidade, na qual percebe-se a intenção de reforçar a proximidade que a revista mantinha com o meio cinematográfico.

As notícias publicadas em Cinema em Close UP são colhidas na própria fonte, já que falamos de cinema brasileiro e vivemos dentro dele. Nosso corpo de repórteres corre vinte e quatro horas no meio cinematográfico de São Paulo. (*Cartas na mesa* in CCUP nº14, p. 2, 1977)

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

Em uma entrevista durante as filmagens de *O dia em que o santo pecou* – segunda fita de Cláudio Cunha – o diretor narra como começou por acaso no cinema. É

⁷ Egydio Eccio e Claudia Cunha foram importantes atores e diretores da Boca de Cinema.

destacada a importância dos encontros e da criação da confiabilidade no trabalho dos profissionais, condições que seriam fundamentais para o desenvolvimento de trajetórias no setor.

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

Que outros Jeans Garretts cresçam e apareçam como fez esse, para o bem, e para o reerguimento do cinema pátrio. (...) A propósito disso, gostaria de lembrar aos produtores que vissem com melhor atenção os novos jovens que vez por outra aparecem no meio, querendo mostrar trabalho. Que antes de uma recusa usassem seu olho clínico de empresário. (...) Às vezes o produtor menos avisado pode estar falando com um embrião de gênio e não estar sabendo. Abram alas senhores produtores e deixem a nova e consciente geração do cinema brasileiro passar! (*Cinema de aventuras, uma aventura no Brasil* in CCUP nº 1, p.7, 1975).

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

Outros aspectos da Boca eram assuntos da revista. O início de produções ou lançamentos dos filmes era relatado também através de notas:

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

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

A Marte Filmes inicia as filmagens de *Massagista da madame*. A produtora entrou firme neste negócio de massagens. (*Plano geral* in CCUP nº 15, p. 48, 1977).

Em um meio marcado por hierarquias e trajetórias, também os técnicos da Boca conquistaram espaço e atenção.

Os técnicos de cinema daqui de São Paulo estão ‘grilados’ porque a revista *Cinema em Close up*, não publica as suas façanhas: “Se vocês são uma revista especializada em cinema, por que não falam de nossa turma que também é de cinema (*Zé Carioca*, chefe de eletricitistas). (*Os técnicos de cinema reivindicam* in CCUP nº 6, p. 9, 1976)

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

A relação com as atrizes era algo especial. A propósito das filmagens de *Traídas pelo desejo*, de Tony Vieira, há o depoimento sobre uma atriz estreante, “a quem estamos tendo o prazer de ver iniciar carreira”. Em certo momento, ela interrompe a entrevista para a revista porque é chamada no set, aspecto que é comentado: “ela já é uma profissional. Sabia que o mais importante era a filmagem. E que tinha que atender prontamente.”(*Traídas pelo desejo* in CCUP nº 6, p. 66, 1976)

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

A *Cinema em close up*, por sua vez, apresenta as dificuldades da empreitada, mas sem desestimular completamente os leitores que escreviam de vários pontos do Brasil, como um leitor de Goiânia, que procura saber como vender seus roteiros, “tenho três roteiros escritos, prontos para serem filmados, mas não sei por onde começar. Poderei vendê-los?” E tem como resposta: “Olhe, o negócio é fazer contato com o pessoal de cinema de São Paulo ou Rio de Janeiro. É difícil paca, mas não impossível. Um dia que pegar umas férias dê uma escapadinha até aqui e faça contato com o pessoal do meio.”(*Cartas* in CCUP n. 14, p. 2, 1977).

4. As especificidades da Boca e suas tensões.

No arranjo, de caráter irregular, de entrevistas, perfís, opiniões, análises e panoramas, percebemos a pluralidade da Boca de Cinema de São Paulo. Suas especificidades despontam nas páginas da *Cinema em Close up*, com a intenção de construir a imagem de um complexo pólo de produção de filmes voltados para o consumo popular.

As justificativas de escolhas e o levantamento dos problemas formam um mosaico no qual a preocupação com o público e a continuidade das atividades profissionais são os referenciais principais para vislumbrá-lo. Em poucas ocasiões a produção de filmes no Brasil buscou tão explicitamente o retorno comercial – sem a elaboração de desculpas, artísticas ou culturais. Por isto, aspectos da economia do local eram assunto de entrevistas com todas as pessoas de cinema, como quando o ator Walter Portella expõe que os produtores estão sofrendo uma injustiça no quadro de distribuição dos lucros do filme, recebendo apenas 25%: “o mesmo produtor que colocou o capital inicial, que correu riscos, que criou mercado de trabalho, que sustentou famílias de técnicos, que sustenta laboratórios” (*Walter Portella* in CCUP nº 7, p. 13, 1976).

A própria revista em editorial, mostra que sua continuidade só foi possível porque atende aos gostos da massa e cobra a mesma atitude daqueles que trabalham com o que a publicação chama de ‘indústria cultural’. Atentando para os gostos do público, não correríamos o risco de perdê-lo para estrangeiros: “Condores e leões rondavam o nosso cinema agonizante com o movimento do ‘cinema novo’. E se não tivesse surgido a ‘comédia erótica’, talvez nem restasse o esqueleto do cinema brasileiro” (*Ponto de vista* in CCUP n. 10, p. 78, 1976). Revela-se aqui, novamente, uma cumplicidade de atitude entre as práticas de diretores e produtores da Boca e a postura da publicação.

Atentando para a relação da imagem da produção da Boca com a chamada pornochanchada, a Cinema em close up propõe uma discussão de maior fôlego sobre o gênero, no artigo *Pornochanchada – uma contribuição à compreensão do fenômeno*. No artigo, que procura adotar um tom teórico, há um pequeno histórico do cinema brasileiro em geral e, chegando nos anos 70, a discussão segue para o gênero. O autor, Luiz Gonzaga dos Santos, reconhece que o aparecimento daqueles filmes auxiliou a continuidade e tem como perspectiva um tratamento mais sério dos temas. Para tanto, cita – confessadamente de cabeça – uma frase cuja autoria é imputada a Bernard Shaw, que é significativa da visão de ‘progresso’ embutida na noção de continuidade formulada: “com dinheiro no bolso é mais fácil praticar a virtude”. São citadas também produções que seriam mais elaboradas e que deram retorno, como *Amadas e Violentadas*, *O marginal* e *O Rei da noite*.

Relaciona-se também diretamente a ‘pornoanchada’ com uma negação da política vigente, propondo que fazer aqueles filmes e assisti-los representava uma reação à situação política e social do País; e constituiria, portanto, um fenômeno com relevante dimensão política. Pelo artigo, a simples discussão sobre o tema já seria algo importante, pois: “quem sabe assim possamos saber o que é que acontece conosco?” (*Pornoanchada – uma contribuição à compreensão do fenômeno* in CCUP n. 13, p. 52, 1976).

Diversificando o foco, estão as discussões sobre a prática – comum na Boca - de copiar estilos e temas estrangeiros de segunda mão.⁸ Encontramos nelas um exercício de defesa daqueles produtos, uma visão que busca algo a mais nas cópias, quando levanta-se a possibilidade de uma autenticidade da cópia. Em matéria sobre o tema, vemos que apesar dos estímulos oficiais para a realização de filmes históricos e adaptações de obras literárias, “o cinema nacional não se apaixona por tais temas”. Então, só nos restaria imitar as comédias eróticas, os polícias, os dramas e *westerns* italianos. Mas deveríamos fazê-lo o melhor possível.

Mesmo aqui, trabalha-se com a idéia de uma evolução, um ‘progresso’ para alcançar essa ‘imitação autêntica’. O filme *Os violentadores* teria esse status. Tony Vieira, em seu terceiro filme no gênero *western*, “parece ter chegado ao sonho realizado”. Claro que a referência aqui não é o original americano, mas a ‘cópia’ italiana que tinha grande presença nos cinemas. Por fim, para sedimentar a discussão, vem a idéia de um nacionalismo como algo importante: “Pode ser que *Os violentadores* não passe de uma imitação, mas podem crer, é um filme feito com sangue, suor e lágrimas de brasileiros”(*Eu imito, tu imitas, ele imita (ou a imitação autêntica)* in CCUP n. 17, p. 57, 1977).

Um elemento fundamental no cinema da Boca, e também para a revista, era o seu *star system*. Pesava o fato de ser um veículo para divulgar fotos de atrizes iniciantes em estilo *pin ups* e fotos de cenas eróticas de filmes da Boca. Isto era estimulado pelo volume da produção, que permitia uma renovação dos ‘escalões mais baixos’ da

⁸ Sobre os esforços para lidar criativamente com atraso econômico e a capacidade de copiar no cinema brasileiro, ver o clássico ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, de Paulo Emilio Salles Gomes.

atividade, ao mesmo tempo em que criava uma hierarquia que podia ser auferida pela frequência de cada atriz nas telas.⁹

Além da mera divulgação – fotos, nome e filmografia – por vezes percebemos a tentativa de propor uma leitura mais crítica da situação das atrizes na Boca: “Nós recebemos atrizes em nossa redação quase que o dia todo. Há as novas e as veteranas e também as principiantes. Com o papo de todas elas – deixando de lado as veteranas porque já se definiram - nós começamos a tirar nossas conclusões.” Mas a idéia de uma análise mais séria não avançava – por necessidade, a revista não poderia desestimular ou quebrar a chave do ‘glamour’. Optou pelo discurso do profissionalismo e sugeria às candidatas que encarassem a atividade como qualquer profissão, com uma seleção própria do meio, “afinal esta profissão talvez seja a que mais tem altos-e-baixos no Brasil”(*Dos gostos e desgostos* in CCUP n. 11, p. 60, 1976).

O fator comercial e o encontro com o público justificam; mas percebe-se também a preocupação de deixar espaço para que as atrizes – principalmente as do segundo escalão - manifestem suas insatisfações, como Vosmaline “há atores e atrizes que trabalham por qualquer preço”(*Vosmaline* in CCUP n.7, p. 53, 1976), Sulla Salles: “como hoje o que prevalece é este estilo (a pornochanchada), eu não tenho opção. Ou faço isso ou praticamente não faço nada.”(*Sulla Salles* in CCUP n.10, p. 55, 1976), sobre os trabalhos de France Mary “ainda não fez aquilo que queria fazer. Mas não reclama porque sabe que não pode sair por aí exigindo...”(*France Mary* in CCUP n. 10, p. 16, 1976)

5. Um progresso em andamento.

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

⁹ Pertencentes ao primeiro escalão da Boca, atrizes como Helena Ramos e Aldine Muller, chegavam a fazer sete filmes em um só ano e podiam escolher de qual participar. Algo muito distante da realidade de uma Dirce Morais ou Miriam Rodrigues.

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

Dentre os fatores em pauta na revista, encontramos o papel da televisão.

O desprezado universo da Boca recusava a TV num esforço de distinção no interior da produção audiovisual, procurando se valer de uma pretensa “aura” do cinema e do seu caráter ‘artístico’. (...) No confronto com a TV, os produtores culturais da Boca se comportavam como se pertencessem ao cinema ‘culto’. (RAMOS, 1995, p.93).¹⁰

A notícia da entrada do empresário Silvio Santos no cinema é percebida como um ponto a favor desta visão apresentada com empolgação, “com o mesmo espírito empresarial com que formou o verdadeiro império que hoje comanda”. E acreditando que a produção de *Ninguém segura essas mulheres*, é a largada na continuidade dos diálogos entre cinema e televisão, manifestada por Silvio Santos: “queremos conjugar essas duas coisas, porque elas são imprescindíveis uma para a outra, e para o artista brasileiro. Nosso projeto é produzir cinco filmes por ano” (*Silvio Santos produziu* in CCUP n. 7, p. 30, 1976).

Alguns diretores e produtores sabiam da necessidade de mudanças, mas estas exigiam igualmente mudança de atitude em relação a alguns setores da produção, de forma a agir com estratégias diversas.

Cláudio Cunha havia produzido e dirigido *O dia em que o santo pecou*, obtendo boa resposta do público e da crítica. Apontado pela revista como referência da visão de progresso qualitativo nos trabalhos,

a minha maior surpresa foi a constatação de que se pode fazer um filme comercial e ao mesmo tempo profundamente social. (...) É disto que o nosso cinema precisa. (...) do retorno do capital aplicado, mas muito mais que isto, filmes que dignifiquem a indústria cinematográfica nacional”.(Estréias – Vítimas do prazer in CCUP n. 10, p. 45, 1976).

¹⁰ Para uma análise mais aprofundada dos processos de modernização do audiovisual no Brasil e as relações entre profissionais de cinema e televisão, é fundamental a avaliação feita por José Mario Ortiz Ramos em *Televisão, publicidade e cultura de massa*, Petrópolis: Vozes, 1995.

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

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

5. Conclusão.

Há na Cinema em close up, uma postura marcada pela contraposição à noção de um cinema que não tenha a perspectiva comercial. Aquelas produções possibilitariam a realização das potencialidades industriais do cinema brasileiro e a partir deste propósito é construído um discurso de defesa das qualidades do cinema feito na Boca, respaldado no volume de público. É um discurso baseado na noção de que o objetivo do cinema é ter público e, portanto, a Boca estaria no caminho certo. Não é casual a repetição de mensagens direcionadas aos leitores, como: “não se decepcione com o nosso cinema. Dê mais um voto de confiança, que estamos no caminho certo.” (*Cartas na mesa in Cinema em Close Up* n.º.10, p.2, 1976).

Se aqui várias críticas se direcionam ao Cinema Novo, é porque elas poderiam ser estendidas ao grupo que dominava o INC e a EMBRAFILME, e sua predileção por apoiar, com financiamentos, filmes ‘cultos’. A situação embaralha-se mais quando a EMBRAFILME adere à idéia de que “cinema é mercado”¹¹ e no entender dos redatores da Cinema em close up, se constituiria através dos médios produtores: “o exemplo das formigas trabalhadeiras que são os produtores independentes”(*Ponto de vista in CCUP* n. 17, p. 3, 1977).

¹¹Sobre o uso dado por Gustavo Dahl para a expressão, ver DAHL, Gustavo. Mercado é cultura. *Cultura*, Brasília, v.VI, n.24, 1977.

A discussão de características próprias da Boca, quanto aos seus aspectos de produção, organização e práticas de trabalho, representa uma construção da identidade operada pela revista. Os seus redatores, conhecedores do *modus operandi* das produções do local, apresentam as suas características sem deixar de lado um viés crítico no sentido de mostrar as limitações e tensões. Aqui é destacado o peso da necessidade de uso do erotismo nos roteiros, que se transfere para a recorrente discussão sobre a pornochanchada.

Paralelamente às ressalvas sobre as condições particulares para a Boca se manter, são introduzidas perspectivas de mudança que se corporificam nos discursos sobre a possibilidade de realizar filmes 'sérios'. Aqui, encontra-se o eixo para entender uma contradição em relação ao projeto de cinema direcionado para filmes comerciais. É possível perceber um movimento favorável a mudanças na Boca, que ganha força e espaço nas revistas.

Elaboram-se discursos empenhados em analisar formas de operacionalizar mudanças que renovem a Boca, dado o esgotamento do modelo baseado em uma 'monocultura da comédia erótica'. Surgem as possibilidades de exploração dos gêneros e alguns diretores/produtores são alçados à posição de desbravadores. As figuras de Cláudio Cunha, Jean Garrett, Fauzi Mansur e, em certa medida, Tony Vieira estão sempre presentes nas páginas das revistas porque suas produções poderiam ser apresentadas também como 'dentro da nova linha' que deveria seguir o cinema da Boca. A valorização de novos diretores também se inclui neste movimento em busca de renovação.

Em minha análise, entendo que a insistência na noção de progresso – ou evolução – associada aos trabalhos de alguns diretores vem coroar um movimento do discurso da revista – e da Boca, se aqui entendida como sua voz – que passa do cinema comercial para um cinema mais 'culto'. Estas posições encontram resistências, o que percebemos pelo fato de a idéia de progresso trazer a necessidade de ultrapassar etapas: para fazer um 'salto qualitativo', entram em pauta as margens de risco dos produtores e a necessidade destes estarem suficientemente capitalizados para operar mudanças nas regras do jogo.

Os últimos números da revista demonstram que a possibilidade de mudanças na Boca não ocorreria de modo 'natural', como permitiriam pensar os discursos de progresso e evolução. Eram necessários esforços e vontade direta para tanto, sem esquecer as condicionantes econômicas que marcavam a dependência da Boca com relação aos setores exibidores. Após acompanhar as discussões, ficam questões sobre a pertinência das alternativas propostas para a Boca. Fazia-se necessário este movimento em direção ao filme 'culto', 'sério'? Seria realmente possível este caminho? E seus agentes, sabiam realmente por onde caminhar ou apontar rumos?

O alcance destas publicações é 1979, um momento de indefinições, quando tem início a Abertura, e o fim do AI-5; mas o desenrolar da história da Boca na década de 80, e os impasses e inadequações que enfrentou, foram se agravando com o passar dos anos. E aqui o ocaso de revista era um prenúncio do fim da Boca de Cinema.

Com o distanciamento dado pelo tempo, é revelador o depoimento de Luis Castilini, um dos principais colaboradores da Cinema em Close Up,

A revista de fato era a nossa visão das coisas, ela reflete bem aquilo. Só que o nosso raio de visão não ia muito além da Ipiranga com a São João, tinha que fazer um filme e depois exibir no Marabá... É que o nosso raio de visão parava nos interesses do exibidor. E não havia maneiras de evoluir. E estabeleceu-se um tipo de mentalidade que hoje está morta. Uma mentalidade que poucos conseguiram escapar, o Guilherme (da Almeida Prado), o Carlão (Reichenbach), mesmo dentro daquilo conseguiram pensar um pouco mais abertamente. Agora se muitos de nós ficaram para trás, não foi por injustiça não, é que a mentalidade era limitada”¹²

REFERÊNCIAS

1- Revistas

Cinema em Close-Up. São Paulo: MEK.

Volumes 1 - 3 . Ano I, 1975

Volumes 4 -13. Ano II, 1976.

Volumes 14 -17. Ano III, 1977.

Volume 18. Ano IV, 1979.

Anuários Cinema em Close-Up, 1976 e 1977.

Coletânea Cinema. São Paulo: MEK, 1976.

¹²Luis Castilini, em depoimento para o autor, 11.2004.

Salão de Barbeiro: Cinema. São Paulo: Keizi- Cunha, 1974 e 1975. Nos. 1 e 2.

ABREU, N. C. **A Boca do Lixo : cinema e classes populares.** Campinas: Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP, 2002.

ALLEN, R. & GOMERY, D. **Faire l'histoire du cinéma.** Paris: Nathan, 1993.

MIRANDA, L. F. **Dicionário de cineastas brasileiros.** São Paulo: Art Editora/ Sec. Estado da Cultura, 1990.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

RAMOS, F. & MIRANDA, L. F. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro.** São Paulo: Senac, 2000.

RAMOS, J. M. O. *Estado, pornochanchada e redefinições (1970-1974).* **História do Cinema Brasileiro.** Fernão Ramos (org.). São Paulo: Art Editora, 1987.

_____. **Televisão, publicidade e cultura de massa.** São Paulo: Vozes, 1995.

REY, M. *O Rei da Pornochanchada.* **Oitenta.** Porto Alegre: LP&M, nov/1980.

_____. **Esta noite ou nunca.** São Paulo: Ed. Ática, 1985.

SALLES GOMES, P. E. *Ela (a pornochanchada) dá o que eles gostam? Entrevista com Paulo Emilio Salles Gomes.* **Movimento.** São Paulo, 19/01/1976.

SIMÕES, I. *Sou ...mas quem não é? Pornochanchada: o bode expiatório do cinema brasileiro.* **Sexo e Poder.** Guido Mantega (org.). São Paulo: Brasiliense, 1979.

_____. **O Imaginário da Boca.** Cadernos 6. São Paulo: Secretária Municipal da Cultura, 1981.

STERNHEIM, A. **Cinema da Boca. Dicionário de cineastas.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.