

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**MODO DE PRODUZIR – MODO DE TRABALHAR:
Relações de produção e trabalho no cinema da Boca do Lixo**

Ricardo Normanha Ribeiro de Almeida

Orientadora: Professora Doutora Liliana Rolfsen Petrilli Segnini

Dissertação de Mestrado apresentada à Comissão de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação, na área de concentração de Ciências Sociais na Educação

Campinas
2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP
ROSEMARY PASSOS – CRB-8ª/5751

AL64m	<p>Almeida, Ricardo Normanha Ribeiro de, 1984- Modo de produzir – Modo de trabalhar: relações de produção e trabalho no cinema da Boca do Lixo / Ricardo Normanha Ribeiro Almeida. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.</p> <p>Orientador: Liliana Rolfsen Petrilli Segnini. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.</p> <p>1. Produção. 2. Relações de trabalho. 3. Cinema. 4. Formação profissional. I. Segnini, Liliana Rolfsen Petrilli. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.</p> <p>12-095/BFE</p>
-------	---

Informações para a Biblioteca Digital

Título em inglês Order to produce - Manner of working: production relations and labor conditions in the Boca do Lixo cinematography

Palavras-chave em inglês:

Production

Working relationship

Cinematography

Training

Área de concentração: Ciências Sociais na Educação

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora:

Liliana Rolfsen Petrilli Segnini (Orientador)

Dilma Marão Fabri Pichoneri

Alessandro Constantino Gamo

Data da defesa: 27/02/2012

Programa de pós-graduação: Educação

e-mail: ricardo.floqui@gmail.com

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Título: Modo de produzir – Modo de trabalhar: relações de produção e trabalho
no cinema da Boca do Lixo**

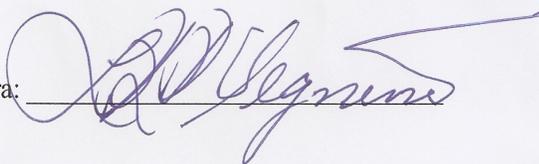
Autor: Ricardo Normanha Ribeiro de Almeida

Orientadora: Professora Doutora Liliana Rolfsen Petrilli Segnini

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação de Mestrado defendida por Ricardo Normanha Ribeiro de Almeida e aprovada pela Comissão Julgadora.

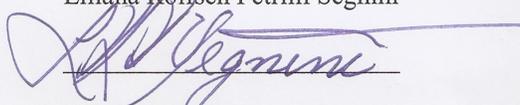
Data: 27/02/2012

Assinatura Orientadora:



COMISSÃO JULGADORA:

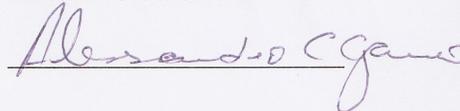
Liliana Rolfsen Petrilli Segnini



Dilma Fabri Marão Pichoneri



Alessandro Constantino Gamo



Agradecimentos

Ao final deste processo, senti, mais do que em qualquer outro momento, que este trabalho é uma obra coletiva. Durante os últimos meses em que me dediquei a esta pesquisa, não teria conseguido nada se não fossem as pessoas e instituições (mas, principalmente as pessoas) que me ampararam, deram apoio, se solidarizaram ou simplesmente, estavam dispostas a uma conversa. Começo estes agradecimento com plena certeza, que irei – infelizmente – esquecer de alguns nomes, não por falta de consideração, mas pela quantidade enorme de pessoas que quero agradecer.

Começo agradecendo à Professora Liliana Segnini, que com sua orientação séria, competente, atenciosa e carinhosa, despertou o desejo pela pesquisa, pela superação dos obstáculos. Esta mulher forte, que também enfrentou alguns obstáculos nesses últimos tempos, tornou-se um exemplo marcante de dedicação e superação.

Agradeço também à Faculdade de Educação, em especial aos funcionários da Secretaria de Pós Graduação, que deram todos os subsídios necessários e que estavam em seu alcance para que a pesquisa pudesse ser realizada. Muito obrigado especialmente para Nadir e Rita que sempre atenderam às minhas dúvidas em momentos de desespero. Não posso deixar de agradecer também a todos os funcionários da Biblioteca da Faculdade de Educação pela organização e trabalho competente neste espaço tão importante para a vida acadêmica. Enfim, agradeço a todos os funcionários da Faculdade de Educação.

A Professora Aparecida Neri de Souza também devo meus agradecimentos pelas conversas e orientações sinceras e pelo trabalho em conjunto que desenvolvemos em diversos momentos desta trajetória, além de aceitar o convite para participar da banca de defesa, como suplente. Igualmente, agradeço ao professor Vicente Rodriguez pela oportunidade de trabalharmos juntos no Programa de Estágio à Docência.

A todos os colegas pesquisadores do GEPEDISC pelas trocas de experiências e aflições ao longo deste percurso: Malu, Cacilda, Patrícia, Zé Humberto, Marcílio, Cíntia, Fábio, Maya e outros tantos que não conseguirei lembrar no momento.

À CAPES pela bolsa que garantiu minha subsistência nesse período.

Aos companheiros do Sindicato dos Químicos Unificados pela paciência e compreensão

nesta reta final, me passando menos trabalhos: Nádia, Claudinho, Luciana, Cunha, Braçudo, Chicão, Heraldo e Thiago.

À minha família, em especial aos meus pais, Maria Inez e João Thomaz pela criação carinhosa, ética e que despertou em todos os filhos o desejo pelo conhecimento e pela busca de seus sonhos. Aos meus irmãos Ana Luiza, Guilherme e Frederico pelo apoio e incentivo em todos os momentos desse caminho. Aos cunhados e cunhadas Geraldo, Alessandra e Juliana. Aos sobrinhos queridos do titio: Vitória, Guido, Felipe e Giulia. Agradeço também à Vera Galdeano, pelo constante incentivo à vida acadêmica.

Agradeço imensamente também a minha linda companheira, namorada e amiga Patrícia, sobretudo pela paciência e companheirismo nestes últimos anos. Seus incentivos foram fundamentais para que eu continuasse nessa jornada. Não posso me esquecer da família dela, que também me apoiou e incentivou muito nessa trajetória: Valdir, Emiliana, Zé, Fernando, Juliana, Vanessa, Cristiana, Lili, Andréa, Eliézer, Vinícius e Eduardo.

À Dora, minha cachorrinha que também teve que ter paciência com a minha falta de tempo para brincadeiras e cuidados mais atenciosos.

Aos meus amigos, que com certeza não conseguirei nomeá-los todos aqui: Fabinho, Luisão, Pablito, Kelly, Chico, Dudu (que também contribuiu com a tradução para o inglês do resumo), Inácio, Gabi, Aline, Claudi, Marcelão, Tiradentes, Tessy, Joãozinho, Guilherme Franco, Olavo, Juzinha, Carol, Mônica, Cris, Gusmão; aos queridos companheiros do Coletivo Miséria, Jão, Batata, Peixe, Letícia, Justin, Miguelito, Lucão, Fábio Accardo, e todos os colaboradores deste Coletivo que me deram ânimo para lutar por uma comunicação popular de verdade; Mari, Juliana Carlos, Marcelinho, Kirié; ao Andri, Mari e Tom; ao Pagode do Souza por alegrar as segundas e sextas feiras, ao Dona Zica F.C. pelo futebol de todas as semanas; ao Zuza, Khuaray, Thithola, Mimi, Gil e todos os amigos do NanoCirco, onde pude desenvolver novas habilidades ao mesmo tempo em que aliviava as tensões e fazia novos amigos. E a todos aqueles que passaram – e marcaram presença nessa etapa.

Devo meus sinceros agradecimentos aos professores Afrânio Catani e Adilson Ruiz pelas fundamentais contribuições no exame de qualificação. Aos professores Alessandro Gamo, Dilma Marão Pichoneri e Olga Von Simsom pelas contribuições e pela disposição em participar da Banca de Defesa.

Com certeza, quando este material já estiver impresso, me lembrarei de mais pessoas que agora, no calor do momento, me fogem da cabeça, mas que com certeza sabem que sou muito grato pelo apoio, pela companhia, pelo afeto e pela amizade.

Resumo

O objetivo central deste trabalho é analisar a relação entre o modo de produção cinematográfica do ciclo Boca do Lixo, em São Paulo, e as condições e relações de trabalho dos profissionais envolvidos nestas produções. O ciclo Boca do Lixo se desenvolve por volta das décadas de 1970 e 1980 e caracteriza-se por algumas especificidades em seu esquema de produção, a começar pela ausência de financiamento estatal e pela parceria estabelecida entre produtores e exibidores. Concentrados nas imediações da Rua do Triunfo, no bairro da Luz em São Paulo, produtores de cinema associam-se aos exibidores interessados no cumprimento da cota de tela estabelecida pelo Estado militar que impingiu, inclusive na produção cinematográfica, um regime autoritário. Este é o cenário para a consolidação de uma indústria de cinema precária, porém eficiente no que tange produtividade e rentabilidade. Neste ambiente as relações de trabalho assumem características igualmente precárias e instáveis. A divisão sexual do trabalho e as relações sociais de sexo também constituem um foco de análise desta pesquisa.

Abstract

This work aims, as its main goal, to analyze the relationship between movies' production inside the so called Boca do Lixo cinematography, in São Paulo, and its labor conditions. Boca do Lixo cinematography was created in the 1970s and the 1980s and had some specificities as, for example, the partnership between its productions and movie theaters and no official funds.

That movie circuit, which was based near Triunfo Street at Luz neighborhood, had to follow authoritarian Brazilian State's filming rules and fixed exhibition quotas. On this plot the development of a kind of shabby, but profuse and successfully commercial movie industry, was accompanied by substandard, unstable labor conditions. Sexual working divisions and their relationships will be emphasized in this study as well.

Sumário

Agradecimentos.....	p.v
Resumo e Abstract.....	p.ix
INTRODUÇÃO.....	p.01
1. O CINEMA NO CONTEXTO DA INDÚSTRIA CULTURAL.....	p.05
1.1. Economia da Cultura.....	p.05
1.2. Indústria Cultural e a obra de arte enquanto mercadoria.....	p.08
1.3. A definição do campo cinematográfico.....	p.15
1.4. Cinema: entre a indústria e a arte.....	p.19
2. MODOS DE PRODUZIR: As configurações das indústrias cinematográficas – modelos e contextos.....	p.27
2.1. Contextos internacionais.....	p.27
2.2. Brasil: breve histórico.....	p.32
3. A BOCA DO LIXO: UM ENSAIO PARA UMA INDUSTRIALIZAÇÃO PRECÁRIA.....	p.37
3.1. O surgimento.....	p.37
3.2. Os Pontos de encontro: A Boca do Lixo, a Rua do Triunfo, o Bar Soberano.....	p.42
3.3. Modo de produzir da Boca do Lixo.....	p.50
3.4. Modo de trabalhar: formação profissional e relações de trabalho.....	p.66
3.4.1. O trabalho no cinema: uma perspectiva teórica.....	p.66
3.4.2. Modos de trabalhar na Boca do Lixo.....	p.83
a) Trabalho precário, mas garantido.....	p.83
a.1) Formação Profissional.....	p.92
b) Damas do Prazer – Divisão Sexual do trabalho e relações sociais de sexo.....	p.96
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p.119
Filmes.....	p.124

Sites	p.124
ANEXO	p.125

INTRODUÇÃO

Os estudos sobre cinema podem assumir duas perspectivas distintas, mas possivelmente complementares. Uma é a análise textual, estética, do conteúdo dos filmes e produtos da indústria cinematográfica. A outra é a perspectiva adotada neste trabalho, que busca compreender as relações que se estabelecem dentro da indústria do cinema, as relações de produção e de poder, os mecanismos de distribuição dos produtos cinematográficos e os mercados de filmes e de trabalho dentro deste campo. Neste sentido, cabe salientar que tratamos aqui do cinema enquanto um campo da cultura e que admitimos a cultura dotada de características que permitem que ela seja analisada a partir de seus aspectos econômicos. Também percebemos na atualidade uma intensificação do processo de mercantilização da cultura (bem como de outros campos da sociedade como religião, educação, saúde, etc.) associado à transformação do indivíduo em mero acessório do processo de produção material – inclusive do processo de produção dos bens culturais¹.

A indústria cinematográfica – e aí incluímos também os circuitos alternativos e independentes de cinema – representa parte significativa do complexo que forma a economia mundial e por isso deve ser entendida como uma entidade econômica (MELEIRO, 2007). Compreender a indústria cinematográfica, dentro do contexto da economia capitalista mundial, significa compreender que as esferas da cultura, política, economia e sociedade estabelecem relações de interdependência. Assim, buscando analisar as estruturas da indústria e do mercado de cinema, inevitavelmente iremos nos deparar com algumas implicações políticas e ideológicas dessas estruturas.

Na contemporaneidade, praticamente todas as formas de expressão artística estão submetidas às rígidas regras de uma indústria e um mercado estruturado. A indústria literária controla a produção e distribuição de literatura; a indústria fonográfica faz o mesmo com a

¹ Outros autores já se ocuparam desta análise, entre eles destaco Bourdieu, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*, São Paulo: Perspectiva, 2005; Willians, Raymond. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1969; Adorno, Theodor e Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986; Benjamin, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1980; Berman, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007; Ridenti, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora da Unesp, 2010; Lucien Goldmann, *Dialética e Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

música. No entanto, era possível fazer música e literatura antes da consolidação destas indústrias. No campo do cinema, por outro lado,

(...) o aparecimento da primeira obra cinematográfica teria sido impensável sem a existência prévia de uma indústria capaz de aproveitar os avanços da ciência, da tecnologia e das artes de seu tempo. Isso faz com que a atividade cinematográfica seja uma realidade muito mais condicionada por esses campos do que outras manifestações da arte e da cultura. (GETINO, 2007, p.18)

Desta forma, é praticamente indissociável as noções de produção cinematográfica e o desenvolvimento técnico que, segundo Sorlin (1985), requer uma análise, que pensa o cinema como um produto industrial dependente de dois elementos fundamentais: dinheiro e ofício. Neste sentido é necessário compreender a obra cinematográfica atrelada a sua origem econômica.

Este trabalho tem como objetivo analisar as **condições vividas no mundo do trabalho por profissionais da área de cinema, com enfoque específico no cinema praticado no ciclo comumente denominado “Boca do Lixo”, nas décadas de 1970 e 1980, na cidade de São Paulo**. A intenção deste trabalho é indagar como se configuraram as relações de poder inscritas nas relações de trabalho, num contexto fortemente marcado pelas relações entre a produção cinematográfica atrelada à perspectiva de mercado e o cumprimento das cotas de tela impostas pelo Estado Militar. Neste ciclo do cinema nacional percebemos algumas especificidades que vão desde a temática dos filmes até o processo de produção. Neste sentido, vale adiantar que este processo de produção era fortemente concentrado e controlado na figura dos produtores, apesar de não serem, diretamente, os financiadores dos filmes.

É possível considerar como uma hipótese desse trabalho a dimensão mercadoria inscrita na produção cinematográfica da Boca do Lixo, bem como as relações de trabalho inerentes a esse processo produtivo, com destaque para a divisão sexual do trabalho. Além disso, o processo de formação da força de trabalho utilizada nas produções deste ciclo do cinema nacional também emerge como um importante foco de análise deste trabalho. Desta forma, partimos da ideia de que o filme configura-se como uma mercadoria e o seu processo de produção revela relações sociais específicas, mas que podem ser analisadas a partir do viés da produção capitalista. Neste sentido, o mundo da arte e o capitalismo configuram o cenário no qual estão inscritas as relações de trabalho e produção analisadas neste texto.

Quando tratamos o cinema como um espaço de análise do mercado de trabalho, devemos compreendê-lo como um dos campos da cultura e das artes e pensá-lo no contexto de crescimento do segmento artístico e cultural na sociedade contemporânea. Neste sentido, o campo da cultura e da economia tem demonstrado uma intensa aproximação, sobretudo ao longo do século XX. A Indústria Cultural, tal como a definiu Adorno e Horkheimer², ganha grande dimensão na contemporaneidade, sobretudo com o advento do que vem sendo chamado de Sociedade da Informação. A economia depende cada vez mais do trabalho imaterial, tal como observado no campo da cultura. Antunes (2000) ressalta esta questão ao afirmar que os trabalhos materiais e imateriais têm sofrido um processo de confluência de tal modo que o trabalho imaterial passa a ser incorporado no próprio trabalho material. Essa dependência da economia em relação ao campo da cultura e da produção imaterial revela-se quando observamos que o número de pessoas empregadas no setor criativo da economia tem aumentado significativamente. A cultura mostra-se, desta forma, como um importante elemento que agrega valor à mercadoria, com expressivo potencial para gerar riqueza e emprego. Marx (2004) ressalta que as atividades culturais são de fato atividades produtivas, uma vez que enriquecem aqueles que exploram as atividades dos trabalhadores assalariados que as praticam. Adorno e Horkheimer apontam para a Indústria Cultural como portadora dos mesmos elementos da indústria moderna, além de desenvolver o papel de transmissora da ideologia dominante³.

Para cumprir o esforço deste trabalho fez-se necessário a realização da pesquisa teórica acerca da Indústria Cultural, do cinema inserido nesta indústria, da configuração da indústria cinematográfica no mundo e no Brasil, além é claro da elaboração de uma intensa pesquisa bibliográfica e documental sobre o ciclo da Boca do Lixo, suas estruturas de produção e das relações sociais praticadas neste ambiente. Em virtude do tempo disponível para realização deste trabalho, não foi possível realizar entrevistas com os agentes que participaram diretamente deste período do cinema nacional. No entanto, utilizamos diversos relatos contidos nos documentos e bibliografia pesquisada. Alguns depoimentos de profissionais deste ciclo foram de enorme relevância para o trabalho.

² *Vida e Obra*. In: Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Abril Cultural, 1980; Adorno e Horkheimer aprofundam ainda mais a análise sobre a Indústria Cultural na obra *Dialética do Esclarecimento*. (ADORNO, T. HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986).

³ *Idem*.

Esta dissertação está estruturada em três grandes capítulos, subdivididos em diversos itens. O primeiro capítulo busca mostrar, do ponto de vista teórico, as especificidades da indústria cinematográfica inserida no contexto da Indústria Cultural, observando esta prática artística à luz da Economia da Cultura. Para tanto adota-se como referencial teórico autores como Bourdieu (2002 e 2005), Benhamou (2007), Peixoto (2003), Benjamin (1980), Adorno e Horkheimer (1986), entre outros.

No segundo capítulo, analisamos com mais ênfase as peculiaridades do modo de produção de filmes e da configuração da Indústria Cinematográfica, seus padrões de desenvolvimento, modelos e experiências concretas, sobretudo nos Estados Unidos, América Latina e Brasil. Neste sentido, a contribuição teórica de Meleiro (2007), Marson (2009), Bernardet (1980 e 1994), Getino (2007) e Sorlin (1985) foi fundamental. A eles somam-se outros autores de igual importância.

O terceiro e último capítulo dedica-se à análise do ciclo da Boca do Lixo, concentrando o olhar para as formas de organização da produção de filmes na Rua do Triunfo, e as relações sociais de produção inscritas neste processo, com ênfase para as relações de trabalho, formação profissional e as relações sociais de sexo permeadas pela divisão sexual do trabalho. A contribuição de Abreu (2006), Gamo (2006), Sternheim (2005), Simões (1979 e 1981) foram essenciais para a análise deste ciclo do cinema nacional. Da mesma maneira, o olhar lançado para as relações de trabalho e relações sociais de sexo foi norteado pelos autores Elias (1995), Segnini (2006, 2008 e 2011), Pichoneri (2005), Hirata (2009), Kergoat (2009), Menger (2005), entre tantos outros ligados à Sociologia do Trabalho e às análises do campo artístico.

Nas considerações finais, longe de apresentar uma palavra final sobre as relações de trabalho no cinema, em específico na Boca do Lixo, este trabalho aponta para novas perspectivas de análises e possibilidades de pesquisas sobre o tema. Assumindo suas limitações, este texto busca traçar um breve panorama sobre as relações sociais de produção de um ciclo específico do cinema brasileiro, lançando luz também sobre a possibilidade de existência do fazer artístico, e portanto, de vida numa região da cidade de São Paulo constantemente vitimizada pela violência e pelas desigualdades.

CAPÍTULO 1. O CINEMA NO CONTEXTO DA INDÚSTRIA CULTURAL

1.1 Economia da Cultura

A cultura e as artes no capitalismo são espaços de criação de valor; empregam força de trabalho (criativa ou não) e compreendem algumas das relações de produção observadas no trabalho produtivo. No entanto, conforme salienta Durand (2007), é necessário compreender as singularidades existentes na produção artística para mercado - *“pensar economicamente as artes e a cultura não significa nivelar as manifestações da criação humana e os bens produzidos em série pela indústria”* (DURAND, 2007, p.11). Essa não é uma nova polêmica.

Os economistas clássicos Adam Smith e David Ricardo afirmavam, no entanto, que as artes não contribuem para a riqueza das nações, por estar sob o domínio do trabalho não produtivo. Com o desenvolvimento do pensamento econômico e a contribuição de outros pensadores deste campo, que a cultura passa a ser compreendida dentro do mesmo território da economia. Afinal, a cultura abrange investimentos de longo prazo, esquema de remuneração específico (e incerto, muitas vezes), utilidade marginal crescente, além de estabelecer uma relação própria de dependência dos setores públicos e privados. A utilidade marginal é definida dentro do campo da economia como um acréscimo de utilidade de determinado produto. Em outras palavras, quão útil é aquele produto para o consumidor. Em geral, os bens consumíveis apresentam uma utilidade marginal decrescente, já que ao se aproximar do ponto de saciedade, a utilidade daquele produto diminui. Para um indivíduo que esteja com sede, o primeiro copo d'água possui uma utilidade altíssima. Já o décimo copo d'água não possui tanta utilidade, já que o indivíduo está mais próximo de saciar sua sede. O consumo de cultura dificilmente encontra um ponto de saciedade, fazendo com que cada vez se consuma mais cultura. Pelo contrário, é notado que o consumidor de cultura assíduo nunca está plenamente satisfeito com seu consumo, buscando consumir cada vez mais. Assim, a utilidade marginal da cultura caracteriza-se por seu movimento crescente (BENHAMOU, 2007).

Desta forma, com o avanço da economia política para novos campos, a economia da cultura, paulatinamente, é reconhecida como um campo econômico, da mesma forma que se

reconhece que a cultura possui grande propensão a gerar fluxos de renda, criar empregos e envolve a necessidade de avaliação de decisões (*Idem*).

O campo da economia da cultura, ou economia criativa, dependendo do enfoque, delimita-se em função do vínculo entre as artes e as indústrias culturais. Percebe-se que a cultura é também um importante vetor econômico e que sua produção atende, muitas vezes, a um esquema industrial. “*As economias da arte constituem uma espécie de terreno de experimentação da pertinência dos conceitos econômicos fundamentais*” (BLAUG, *apud* BENHAMOU, 2007, p.18).

Um dos focos de análise da economia da cultura reside na observação do consumo dos produtos culturais. Dessa forma, este consumo deve ser analisado do ponto de vista coletivo, ou seja, como se manifesta o consumo de cultura numa sociedade. Assim, podemos afirmar de antemão, que o consumo cultural relaciona-se diretamente com a distribuição de capital cultural numa sociedade, isto é, relaciona-se com o modo de vida dos diversos grupos sociais e a possibilidade destes grupos usufruírem dos bens culturais disponíveis no mercado. Esta distribuição de capital cultural está ligada às heranças familiares transmitidas através das gerações.

Nota-se também que o consumo de cultura reflete outras desigualdades econômicas e sociais. Conforme o relatório do Ministério da Cultura, *Cultura em números* de 2009, o número de salas de cinema na região sudeste é superior ao número de salas de todas as outras regiões brasileiras somadas. Só no estado de São Paulo existem mais salas de exibição do que nas regiões Sul, Norte e Nordeste somadas. Observamos também uma maior concentração de teatros e museus na região Sudeste em relação ao restante do país. Estes estudos do Ministério da Cultura também indicam que o consumo de cultura tem íntima relação com escolaridade. Quanto maior a escolaridade, maior o consumo de cultura

Estes dados sobre a oferta e consumo de cultura, em especial de cinema, no Brasil reforçam a noção de capital cultural desenvolvida por Pierre Bourdieu (2002). O autor analisa a dimensão simbólica da cultura, a legitimação da dominação de um grupo social sobre outro. Em outras palavras, uma relação de dominação pode ser legitimada pelo acúmulo de bens culturais de um grupo social em relação a outro (CUNHA, 2007). A cultura, para Bourdieu ocupa uma

posição privilegiada nos processos de cristalização de hierarquias sociais.

A cultura aparece como um bem que pode sancionar a condição de herdeiros, uma vez que o acesso à cultura e a aquisição desta entre os grupos sociais distintos conferem aos mais privilegiados um poder real e simbólico que os habilita a apresentar não somente os melhores desempenhos escolares, como também uma relação de naturalidade e de intimidade com as práticas sociais e culturais mais valorizadas socialmente (SETTON, 2005, *apud* CUNHA, 2007, p.505).

O capital cultural “*é um ter que se tornou ser, uma propriedade que se faz corpo e torna-se parte integrante da 'pessoa', um habitus*” (BOURDIEU, 2002, p.74-75). Assim, a distribuição desigual deste capital cultural – estrutura simbólica de importante valor social – aguça ainda mais a tensão da luta por domínio de um grupo sobre outro dentro da sociedade.

Como já apontamos acima, tanto o consumo quanto a inserção em atividades artísticas são práticas sociais perpassadas pela questão de classe social. O cinema praticado na Boca do Lixo nos traz uma importante reflexão acerca da relação entre produção e consumo da arte cinematográfica recortada pela noção de classe. Tanto realizadores quanto espectadores advinham da mesma classe social. Na terminologia utilizada por Abreu (2006), o cinema realizado na Rua do Triunfo era feito pelas “classes populares” e para as “classes populares”. Vale dizer que o termo “classes populares” é um opção deste autor e que se refere às camadas sociais não dominantes e de baixo poder econômico. Numa outra ótica, podemos dizer que a Boca do Lixo foi uma experiência de produção cinematográfica – e cultural – realizada pela classe trabalhadora, direcionada para esta mesma classe. Como será analisado no decorrer deste trabalho, ainda que produtores e realizadores, de uma forma geral, fossem oriundos da classe trabalhadora, muitas relações de poder se reproduzem dentro do esquema de produção da Boca do Lixo, de forma que, alguns desses realizadores, dentro do espectro da precária indústria de cinema paulista, assumem o papel de burgueses proprietários dos meios de produção.

Mas, de uma forma mais geral, percebe-se na Boca do Lixo que a relação entre a produção de bens culturais é aproximada pela origem social comum dos produtores e consumidores. Na abordagem de Bourdieu (2002), o que se percebe é que produtores e consumidores dos filmes da Boca do Lixo compartilhavam de um mesmo nível de capital cultural. Na mesma perspectiva, nota-se o abismo que se criou entre a Boca do Lixo e a crítica

especializada daquele período – originária de outra classe social – que não media esforços para depreciar as produções da Rua do Triunfo. Este tema será retomado mais adiante neste trabalho.

1.2 Indústria Cultural e a obra de arte enquanto mercadoria

O termo “indústria” isoladamente nos remete a um esquema de produção em larga escala, em série, envolvendo trabalhadores submetidos ao ritmo da produção, empregando determinado tipo de tecnologia, criando mercadorias embutidas com valores de troca. Ao associarmos o termo “indústria” ao vocábulo “cultural”, criamos uma expressão repleta de significados próprios, mas que indicam para um mesmo caminho de análise. Assim, na indústria cultural, as obras são produzidas numa escala relativamente grande, envolve trabalhadores artistas e técnicos que se submetem à hierarquia e à cadência da produção, há o emprego de certas tecnologias e as obras estão repletas de valores que serão trocados no mercado. Adorno e Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento*, alertam para o fato de que a Indústria Cultural configura-se como um processo de integração vertical dos consumidores, estabelecendo uma dupla relação com a mercadoria: de um lado, transforma-a de acordo com os padrões de consumo; de outro, impõe através da própria mercadoria, novos padrões de consumo. Neste processo, a Indústria Cultural reduz os homens às meras categorias de consumidores ou empregados. Além disso, esta forma específica de indústria, como já apontamos anteriormente, é uma das mais eficazes ferramentas de reprodução da ideologia dominante, criando um simulacro do real que encobre as relações sociais de produção, as relações entre o homem e a natureza, cobrindo a existência de fato com um véu que não nos permite identificar lacunas e contradições. Para estes pensadores, A Indústria Cultural é a expressão sintetizada do uso da técnica em benefício da dominação. Esta dominação, por sua vez, ocorre nos âmbitos da vida social que não estão diretamente relacionadas ao trabalho. Ou seja, a Indústria Cultural exerce a mesma função de dominação que o trabalho, mas nos outros espaços da vida social, como no lazer e na diversão.

Neste tipo específico de indústria, as obras são reproduzíveis, acarretando num processo que Walter Benjamin (1980) denomina de “desvalorização da autenticidade”. Isto quer dizer que, uma obra de arte que pode ser reproduzida perde seu caráter de originalidade. A reprodução

técnica da obra, por outro lado, pode gerar situações que a obra original não pode, por exemplo, uma fotografia sendo observada numa determinada situação pode provocar reações dos observadores diferentes se a mesma foto for observada em outro contexto. A reprodução, nesse sentido, permite uma aproximação maior do público com a obra.

O cinema é uma obra de arte reproduzível por excelência. Esta forma de arte nasce da própria concepção de técnica de reprodução e não faz sentido sem ela. Para Benjamin (*Idem*), a reprodução da arte, a perda da sua aura autêntica, também retira da obra seu caráter ritualístico e permite substituir esse caráter por um novo fundamento. Desta maneira, este autor mostra-se um entusiasta do cinema como portador de um potencial espaço para o pensamento crítico. Ao aproximar-se do grande público e não estar embebido de característica ritual, o cinema representa uma nova relação do homem com a técnica.

O que se percebe neste debate é que Adorno e Benjamin diferem de opinião quando se referem ao sentido que as técnicas de reprodução podem adquirir. Enquanto Benjamin vê um potencial transformador, Adorno ressalta as contradições do uso da técnica num modo de produção capitalista. De uma forma geral, o que percebemos é que, de fato, a técnica de reprodução da arte está muito mais associada aos padrões de produção industrial, à mercantilização da cultura e da arte e à exploração do homem como criador de valor, do que ao potencial crítico de transformação, o que não significa dizer, absolutamente, que este potencial não exista.

Benhamou (2007), ao lançar o olhar sobre a indústria cultural, aponta para as estratégias de criação de valor das artes reproduzidas. Para o autor, a criação é um importante espaço para a valorização da mercadoria. Assim, no cinema busca-se conferir valor à obra através do prestígio do autor, do carisma dos atores e atrizes e da centralidade da ideia de simulacro do real, característica fundamental da arte cinematográfica. Segundo este autor “*Visto que o caráter de objeto raro confere valor à obra, a produção de obras múltiplas esforça-se para criar esse valor, pondo em destaque o talento*” (*Idem*, p.109).

Na indústria cultural, observa-se dois tipos fundamentais de produtos, num espectro de inúmeras possibilidades: uns com caráter mais inovador, e por isso mesmo, com maior risco de comprometimento de retorno financeiro; e outros produtos mais convencionais, que expressam

essa garantia de retorno. O que se observa também é o comportamento do público diante destes produtos. Há uma preferência notável aos produtos tradicionais e “garantidos”, criando um círculo que se retroalimenta constantemente. Podemos notar também que a garantia de sucesso de determinados produtos culturais está muito associada à palavra de críticos renomados e intelectuais “iluminados”, além de contar, é claro, com um poderoso sistema de investimento em divulgação e marketing. Para Benhamou (*Idem*)

O consumidor é tanto mais dependente do julgamento dos críticos e do impacto dos lançamentos na mídia quanto mais limitados são seus meios de informar-se, quanto mais alto é o número de produtos oferecidos e quanto mais marcante é o caráter singular dos bens (...) (BENHAMOU, 2007, p.144).

No que tange às estruturas das indústrias culturais, sobretudo nos setores de produção de discos, livros e filmes, observa-se uma constante: no centro, os grandes oligopólios, chamados *majors*; em sua periferia, pequenas e médias empresas, em geral, dependentes das *majors* (sobretudo quanto se trata do setor de distribuição). Neste tipo de estrutura, percebemos que as *majors* concentram a produção de mercadorias de alta e segura rentabilidade. São produtos tradicionais, convencionais, sem grandes inovações. Cabe às pequenas e médias empresas apostar em inovações e arcar com os riscos destes produtos e com o riscos de serem independentes. Caso esses produtos inovadores conheçam o sucesso no mercado, as grandes empresas absorvem estes produtos. Assim, as pequenas e médias empresas adquirem a característica de autênticos laboratórios de experimentação (*Idem*).

Em função das inúmeras incertezas e da competição assimétrica no mercado, as pequenas e médias empresas da indústria cultural tendem a ter uma expectativa de vida muito baixa, seja porque não conseguem se sustentar financeiramente no mercado predatório, seja porque sofrem um processo de anexação e fagocitose promovido pelas *majors*. No campo da indústria cinematográfica, a expectativa de vida das produtoras pequenas e independentes ainda é um pouco maior. Muitas delas conseguem manter um número de produções, amparadas por políticas de incentivo⁴. No entanto, não raro, estas produções ficam encalhadas, já que no ramo da distribuição e exibição, as *majors* são implacáveis.

⁴ No caso específico do Brasil, atualmente, este amparo se dá fundamentalmente através dos editais de financiamento e do mecenato oficial.

As indústrias culturais dos setores de discos, livros e filmes, que atendem a características semelhantes, apresentam intensa concentração de grandes empresas nas funções de distribuição (*Idem*). Assim, mesmo que pequenas e médias produtoras, gravadoras ou editoras consigam produzir, elas dependem das grandes empresas de distribuição. Quanto mais próximo do final da cadeia comercial, mais lucrativo é o empreendimento e, por isso, mais concentrado nas mãos de poucos grupos. A concentração na distribuição submete a venda a uma diminuição de produtos ofertados. A lógica da venda (maior quantidade de consumidores) prevalece sobre a lógica do produto (ou da criação). A dinâmica que se estabelece nas indústrias culturais é bem sintetizada por Benhamou (*Idem*):

Quando os irmãos Lumière inventaram o cinema, fizeram imagens e venderam-nas depois; hoje vende-se primeiro e depois se fabrica. Em lugar de partir de um produto para o público, faz-se o inverso. As ideias não podem mais ser as mesmas, nem as imagens (KARMITZ, *La tribune*, 23 de maio de 1995, *apud* BENHAMOU, 2007, p.134).

Neste sentido, a experiência cinematográfica da Boca do Lixo – e, de modo análogo, da Cinelândia, no Rio de Janeiro – demonstra com precisão o funcionamento desta cadeia de produção, que envolve desde a criação do argumento até a distribuição e o consumo final de um filme, na sala de exibição. Como será analisado mais adiante, a produção de filmes na Rua do Triunfo estava diretamente condicionada à demanda de distribuidores e exibidores, motivados, sobretudo, pela obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais. Os filmes da Boca do Lixo já estavam vendidos antes mesmo de existir um roteiro. Esta venda antecipada, vale ressaltar, determinava o próprio conteúdo do roteiro, a filmagem, a escolha de atrizes e atores, o nome do filme e até o cartaz de divulgação. Assim, a citação do jornal *La Tribune*, reproduzida acima, ilustra de forma significativa o esquema de produção sobre o qual refletimos neste trabalho.

O campo das artes foi quase sempre visto, pelo menos pelo senso comum, como um espaço autônomo de trabalho, onde as leis do mercado não imperavam com tanta força quanto no trabalho da produção material e de serviços. No entanto, uma análise histórica permite-nos afirmar que o modo de produção capitalista deixa marcas fundamentais na estruturação da arte. Peixoto (2003) ressalta que de alguma maneira a arte sempre esteve vinculada ao poder, mesmo nas sociedades que antecederam a sociedade capitalista. Esta relação entre arte e poder orienta

também outras mediações, como a do artista e seu público e do artista com sua própria obra. Desta forma, enquanto na Idade Média o artista configurava-se enquanto um funcionário da corte, sujeito ao mando e gosto na nobreza, na Idade Moderna, com a consolidação do modo de produção capitalista, o artista passa a gozar de uma pretensa liberdade de criação ao mesmo tempo em que “liberta-se” do trabalho na corte, como funcionário. Elias (1995), ao retratar a vida de Mozart, trata justamente desta transição. Ele analisa na dimensão individual, uma luta de classes que se travava em escala global. Ao optar pelo trabalho fora da corte, Mozart encarna a figura do artista livre, mesmo antes desta figura consolidar-se socialmente. Enquanto a regra era ser assalariado, o gênio da música torna-se uma exceção sendo autônomo. Para isso, dependia do seu círculo de relações dentro da nobreza. Este processo, ressalta Elias (*idem*), consiste numa mudança da arte de artesão para a arte de artista; uma mudança no equilíbrio entre o artista e seus consumidores. Na arte de artesão, pesa mais o gosto do consumidor – patrono – canalizando a “inspiração” do artista de acordo com as preferências de quem o mantinha. Na arte de artista, o próprio artista define sua imaginação, de modo que o grande público possa apreender a visão do artista a partir de sua obra.

No entanto, num sistema de mercado, essa liberdade do artista nunca é plena. A receptividade das obras no mercado de arte influencia e muitas vezes, determina a própria criação artística. Como afirma Peixoto (2003)

Na sociedade burguesa, todavia, para a maior parte dos indivíduos, a obra de arte posta na relação arte-público – sem que importe o nível de sua procedência – toma a forma de mercadoria similar a outras mercadorias, outros objetos de consumo diário, produzidos industrialmente. E, como tal, faz despertar o desejo da posse, o que demonstra o quanto o indivíduo pode se embrutecer nessa sociedade (...). (PEIXOTO, 2003, p.25)

No momento em que a obra de arte assume a condição de mercadoria, os indivíduos-consumidores conferem a ela sentido utilitário, esvaziando-a de sua objetivação da totalidade humana; “o valor comercial sobrepõe-se e pode até mesmo encobrir o valor estético” (*Idem*).

Segundo Vázquez (1971, *apud* PEIXOTO, 2003, p.29), a produção material sob o capitalismo não hostiliza toda a produção intelectual. A arte e a poesia, em certa medida, não correspondem a nenhuma exigência ou necessidade da produção material, mas sofrem também a pressão da determinação econômica. No entanto, ressalta Vázquez, isso não impede o

desenvolvimento destes campos. A contradição entre arte e capitalismo não depende da posição que o artista ocupa nas relações sociais estabelecidas pelo capital; também não depende da ideologia que o artista inscreve em sua obra. A contradição reside na sujeição do produto artístico às leis de produção e consumo típicos do modo de produção capitalista.

Sem dúvida, Vázquez aponta com precisão a contradição presente na sujeição da obra de arte às leis do mercado. Porém, uma leitura das práticas sociais presentes em nossa realidade podem sugerir um questionamento acerca das afirmativas de Vázquez. Realmente não há contradição entre a arte de um artista proveniente das classes subalternas com o sistema capitalista? Não há contradição entre uma obra engajada numa ideologia anticapitalista com o modo de produção que ela questiona? Neste sentido, faz-se necessário uma análise pormenorizada de cada uma dessas possíveis contradições, que os limites deste trabalho não permitem desenvolver com plenitude e coerência.

O trabalho artístico apresenta-se numa primeira análise, ainda no nível da aparência, como a negação do trabalho no capitalismo. Sem desconsiderar todas as ressalvas elaboradas quanto à reprodução técnica e em série das obras de arte no contexto da Indústria Cultural, o trabalho artístico ainda pode ser considerado dotado de um caráter autoral, ou seja, o artista é capaz de imprimir sua individualidade no produto de seu trabalho, ao contrário do trabalhador da produção material, cujo trabalho é estranhado e não permite a impressão de alguma marca individual. Em outras palavras, numa análise superficial, o produto artístico não possui o mesmo grau de fetichismo⁵ que a mercadoria proveniente dos processos produtivos capitalistas.

Contudo, levantar o véu da produção artística no âmbito da Indústria Cultural e da arte enquanto mercadoria possibilita a compreensão de que, o artista, para garantir sua subsistência, acaba por integrar-se ao processo produtivo, de modo a adequar sua produção artística às regras e exigências do mercado. Deste modo, o artista desumaniza seu trabalho e a si próprio. Sua obra está agora a serviço da reprodução de um sistema e de uma consciência social e histórica que não lhe é própria. O trabalho artístico, antes visto como livre autônomo e propriamente humano, deixa de sê-lo e transforma-se em um trabalho fincado nos limites da lógica da acumulação de capital. Dentro do contexto da precária indústria cinematográfica da Rua do Triunfo, percebemos

⁵ MARX, Karl. Manuscritos econômicos - filosóficos (1844). In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

esta transformação do trabalho artístico. Ody Fraga relata em entrevista concedida à Revista *Filme Cultura*, em 1982, seu esquema de trabalho como roteirista na Boca do Lixo. Em seu depoimento ressalta que tratavam-se de trabalhos sob encomenda, isto é, produtores que já haviam fechado negócio com exibidores contratavam-no para escrever o roteiro do filme pretendido. Por ser sob encomenda, segundo Ody Fraga, o trabalho permanecia preso dentro de certos limites, impedindo um processo de criação que extrapolasse o modelo preestabelecido pelo contratante. De certa forma, este trabalho de escrever roteiros sob encomenda, dentro destes limites preestabelecidos acarretava uma certa mecanização do trabalho, tornando este ofício muito mais braçal do que intelectual. Nesta entrevista, Ody Fraga também relata que a função de roteirista profissional é muito desvalorizada no cinema nacional, como indicado a seguir

[O roteirista] Não é valorizado. A falta de consciência dos valores cinematográficos é real. Em qualquer lugar do mundo o roteirista é a segunda pessoa (...) Aqui no Brasil os cartazes levam até o nome do montador, que hoje, com a preponderância do diretor, perdeu quase toda a importância, e não se vê o nome do roteirista num cartaz. É fundamental esse respeito. Há muitos filmes em que o roteirista é o verdadeiro autor do filme, sem querer entrar naquela polêmica, que já dura 30 anos, de quem é o autor do filme (ABREU, 1984, p.36).

No que tange especificamente o campo do cinema, quando um filme é tido como mercadoria, é necessário que ele possua um valor de troca notório. Em geral, adotou-se a fórmula de se constituir um valor de troca através do *star system*, ou seja, atores e atrizes renomados. Para um público “culturalmente sofisticado” (BERNARDET, 1980, p.74), ou melhor, um público pretensamente intelectualizado, este valor de troca está mais centrado na figura do diretor. Em ambos os casos, o que observamos é que o contato com a arte cinematográfica se dá na perspectiva da mercadoria. Além disso, a mercantilização da obra fílmica também ocorre na classificação por gênero. O gênero, ou estilo, no cinema funciona como um rótulo e confere ao produto uma fórmula de sucesso. A produção de formas padronizadas de sucesso certo, garante a comercialização do filme-mercadoria. Por outro lado, a busca por novos consumidores exige dos produtores certas inovações. O que ocorre, no entanto, é que esta tensão entre repetir fórmulas de sucesso e a inovação não ocorrem no mesmo nível. “*Os enredos mudam, mas obedecem a estruturas que tendem a permanecer ou mudam com extrema lentidão*” (Idem, p.76).

A Boca do Lixo se insere neste processo de mercantilização da obra cinematográfica de maneira bastante específica: não se observa a criação de um *star system* e nem a centralidade da

figura do diretor. O que se percebe é uma repetição de uma fórmula de sucesso, que envolve a temática erótica, a venda antecipada dos direitos de exibição e a cota de tela imposta pelo Estado Militar. Assim, fabricava-se na Rua do Triunfo um cinema essencialmente voltado para o mercado, visando atingir um público específico – homens das classes populares que circulavam e/ou transitavam pela região central da cidade de São Paulo – tudo isso amparado pelo projeto nacional desenvolvimentista do governo militar.

1.3 A definição do campo cinematográfico

Os conceitos de *habitus* e *campo*, na contribuição sociológica de Pierre Bourdieu (2005) estão articulados à estrutura de distribuição de poder na sociedade, que ele relaciona à distribuição de capital (econômico, social, cultural, educacional, etc.) como já apontamos anteriormente. Neste sentido, *habitus* e *campo* são noções relacionais e interdependentes.

Pensar no campo cinematográfico é colocá-lo em destaque, concedendo-lhe o *status* de espaço social de produção material e simbólica, com funcionamento regulado a partir de uma estrutura e nexos próprios, mesmo que ele esteja em constante relação com outros campos, como o campo da arte, da cultura, político e econômico. O campo é um espaço caracterizado pela permanente disputa entre seus agentes, que podem posicionar-se, seja pela defesa de sua estrutura, seja pela sua subversão. É este movimento de disputa que determina a dinâmica do campo (Bueno, 2003). A estrutura de um campo, sobretudo nos campos artísticos, exige a conquista de marcas de distinção. Bueno (*idem*) aponta com precisão: “*Aqueles que se distinguem marcam época no campo e, conseqüentemente, adquirem um capital social dominante*” (p. 74). Neste sentido, a noção de capital social deve ser enfatizada:

O capital social é o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de interreconhecimento ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (...), mas também são unidos por ligações permanentes e úteis (BOURDIEU, 2002, p.67).

A compreensão do campo cinematográfico requer a observância da rede de relações entre seus agentes em disputa e buscar compreender as trajetórias destes agentes dentro do próprio campo. A ideia de trajetória fica mais clara quando relacionamo-la com o conceito de *habitus*. O *habitus*, segundo Bourdieu (2005), consiste num sistema de técnicas, referências e crenças incorporado pelo agente, dotado de certo capital social, que determina tanto a sua prática quanto a sua percepção desta prática. Ao analisarmos o *campo* a partir do conceito de *habitus*, podemos compreender as rupturas e permanências deste campo.

Quando se trata do cinema praticado na Boca do Lixo em São Paulo, pode-se dizer que o sucesso deste empreendimento consistiu, entre outros motivos, no mesmo *habitus* compartilhado por produtores, profissionais e espectadores. Todos eles advinham das classes populares, o que facilitava enormemente o diálogo com o espectador (ABREU, 2006). Segundo um de seus porta vozes, Ody Fraga, o sucesso da Boca residia justamente neste diálogo entre pares (*Idem*).

Pierre Sorlin (1985) aproxima-se, ao falar sobre o cinema, do conceito de campo. Para ele a ideia de campo remete à presença simultânea de vários grupos, permeados por um conjunto de relações parcialmente conflitantes, em que se transparecem movimentos de diferenciação e alinhamento. Este conceito de campo, para o autor complementa a visão do cinema enquanto modo de produção industrial e suas diferentes formas de dominação, pois para ele, toda prática cultural é uma prática de diferenciação através do domínio dos meios específicos de cada campo da cultura. Neste sentido, o que se apresenta é um certo reconhecimento do conjunto social ao direito exclusivo do grupo especializado em determinada prática cultural. Além disso, este conjunto cinematográfico deve ser percebido como uma unidade social e o filme como uma obra resultante do trabalho de uma imensa equipe (como veremos adiante), que por sua vez participa também de outros campos: o próprio meio do cinema; o meio das pessoas interessadas em cinema (e que não necessariamente são agentes diretas da produção cinematográfica); e da sociedade global (*Idem*).

O conjunto cinematográfico demonstra também uma forte capacidade de integração interior. Para Bourdieu (2002) esta integração está relacionada com as estratégias de investimento social orientadas para a construção de relações sociais úteis e necessárias para o próprio campo, “*aptas a proporcionar lucros materiais ou simbólicos*” (*Idem*, p.68).

A reprodução de hábitos e costumes adquiridos do passado, dos membros mais antigos deste meio, passam a ser regras naturais deste campo. Buscando exemplificar esta ideia, Sorlin (1985) recorre à função do montador:

Ahora bien, la formación del montador, lejos de distinguirlas, tiende a confundir las reglas del uso, puramente prácticas, ligadas a la substância (la película es frágil, hay que tratar de no rayarla, evitar que se empolve, etc.), con las reglas del gusto, perfectamente contingentes y que sólo dependen de un concepto particular, rigurosamente fechado, del cine” (SORLIN, 1985, p. 90).

Desta maneira, segundo a análise deste autor a “norma” cinematográfica, ou seja, o fazer prático do cinema, nada mais é do que a média das práticas correntes deste meio. Esta máxima vale, sobremaneira, para os filmes que se propõem a seguir mais detidamente à lógica da comercialização. “*El mejor medio de obtener los créditos necesarios para una película comercial es seguir las prácticas de un medio que se nutre de casi todas formas de financiamiento*” (Idem, p.91). No entanto, ainda para este autor, grande parte dos mecanismos de coesão e unidade interna do campo cinematográfico resulta de uma aparente solidariedade interna contra os agentes exteriores ao campo, mas que participam também do processo de produção, como os Bancos e o próprio Estado.

Lo esencial está en otra parte. El exceso de la oferta (demasiados filmes para la clientela existente), la separación radical de la producción y de la comercialización hacen que los estudios vivan en el temor permanente al desempleo. Frente a los banqueros, frente al Estado, cuyo sostén condiciona la mayor parte de las filmaciones, todos los que participan en la realización se sienten solidarios. La anarquía de la producción entraña la neutralización parcial del campo cinematográfico, y hace nacer la ilusión de un medio refractario a las luchas sociales. Si hay un enemigo, siempre es de fuera (SORLIN, 1985, p. 93).

O campo cinematográfico brasileiro, segundo Bueno (2003), adquire sua autonomia em relação aos outros campos com o advento do Cinema Novo, no início dos anos de 1960. A autonomia do campo está relacionada com sua capacidade de impor sua lógica própria de funcionamento diante dos outros campos. E a luta pela autonomia do campo cinematográfico nacional se caracteriza pelas disputas de seus agentes pela permanência ou subversão de sua estrutura e também pela disputa com outros campos da cultura e das artes. Para a autora, até a consolidação efetiva do campo cinematográfico brasileiro, os agentes deste campo – os cineastas – circulavam em outros campos de poder, como o campo da cultura, do jornalismo e da literatura.

Uma forte característica do campo cinematográfico brasileiro foi sua legitimação concedida pelos seus próprios agentes, que se descobrem e se inventam enquanto cineastas.

Os diversos campos do audiovisual brasileiro se desenvolvem isoladamente ao longo da história. O incremento da indústria cultural brasileira não favoreceu a interligação dos campos da televisão, publicidade, cinema, música, etc. Na verdade, com exceção do cinema, os diversos campos tiveram maior diálogo entre si. Não podemos pensar no desenvolvimento da televisão e do rádio sem a publicidade, por exemplo. (MARSON, 2009).

É importante também destacar o papel do Estado no desenvolvimento desta indústria cultural. No caso da televisão e publicidade, até pela forte ligação entre elas, o estímulo estatal garantiu que estes campos pudessem ter garantias de sustentabilidade. Por outro lado, o cinema nacional nunca conseguiu se desvencilhar da tutela do Estado, impedindo a consolidação de uma indústria cinematográfica independente e capaz de garantir sua própria manutenção. Além disso, é muito forte no pensamento cinematográfico brasileiro a concepção do filme como arte⁶, o que contribuiu para o afastamento do cinema dos outros campos mais “comerciais”. Assim,

A união entre os três campos (cinema, televisão e publicidade) para a formação de uma indústria cultural audiovisual no Brasil, embora já estivesse presente nas discussões entre produtores e Estado desde a década de 1970, sempre foi postergada. O cinema se desenvolveu a margem dessa indústria cultural nascente nos anos 60 e 70, e os cineastas apresentaram muita dificuldade em se perceberem como parte do mercado audiovisual. (MARSON, 2009, p.93-94)

Ainda segundo Marson (*Idem*), no Brasil, o campo do cinema se mistura com o campo erudito, submetido mais às regras da arte do que às regras da acumulação econômica. Enquanto a indústria cinematográfica norte-americana, como veremos mais adiante, deve ser analisada a partir da ótica do campo econômico da indústria cultural, o campo cinematográfico brasileiro é orientado no sentido da produção de peças de arte, sobretudo até meados nos anos 80. Com o desenvolvimento da sociedade de consumo, bens culturais e artísticos recebem *status* sociais diferenciados e são elementos constitutivos das identidades dos grupos sociais. É um duplo processo que Fredric Jameson (1996 *apud* MARSON, 2009) caracteriza como “*uma estetização da mercadoria e simultaneamente uma mercantilização da cultura*” (*Idem*, p.31). O cinema praticado na Boca do Lixo relativiza, em certa medida, essa tendência do cinema nacional,

⁶ Embora esta concepção esteja perdendo espaço, paulatinamente, para a concepção do filme-mercadoria.

descrita por Marson (*Idem*), já que parte de uma perspectiva nitidamente de mercado para realizar suas produções.

1.4 Cinema: entre a indústria e a arte

O cinema como arte nasce derivado da tecnologia, sendo inseparável do contexto da indústria cultural e da cultura de massa. Ainda que se possa atribuir maior ou menor valor artístico aos filmes, todos são produtos deste processo “industrial” (ABREU, 2006, p. 141)

Poucas coisas iluminam tanto a burguesia quanto a técnica, a máquina e a racionalidade. É neste contexto que surge o cinema: uma arte criada pela burguesia e que se apoiava fundamentalmente numa máquina, que exige certa técnica especializada para o seu manuseio. Nesta junção de arte e técnica cria-se uma ilusão de realidade, marca registrada do universo das imagens em movimento; mas ao mesmo tempo cria-se outra ilusão: o cinema é uma arte objetiva, neutra, sem interferência humana (BERNARDET, 1980). No entanto, entender o cinema como simples reprodução da realidade, objetivamente e sem intervenção do homem, é o mesmo que desconsiderar os indivíduos que fazem o cinema: o diretor ou autor que pensa o argumento e o roteiro; o operador de câmera que manuseia a máquina, provido de um conhecimento técnico, mas também de uma sensibilidade artística. Pensar o cinema como pura técnica, como arte neutra e objetiva, elimina a noção de classe social, ou pelo menos do segmento da classe social que está por trás da realização do filme. Também exclui a ideia de que um filme representa um ponto de vista, uma visão social de mundo.

Esta concepção de cinema, muito característica de seus primórdios, faz parte de um construto ideológico que atende uma perspectiva de legitimação de dominação de classe. Afinal, a classe dominante apresenta sempre sua ideologia como verdade, e nunca como ponto de vista. Assim, o cinema aparece como um intenso campo de disputa para fazer aparecer quem fala. Mas é claro, que dentro de um esquema de produção que segue um ritmo industrializado, quem é reconhecido como autor no cinema é o diretor, produtor ou cineasta. Raramente se reconhece os demais integrantes de uma equipe de produção (operadores de câmera, áudio, figurinistas,

maquiadores, etc.) como coautores de uma obra cinematográfica.

Assim como é recorrente na literatura sobre o assunto, Pierre Sorlin (1985) atribui aos filmes o *status* de Produto Cultural, entendendo a expressão “produto” como obra de uma fabricação dentro de um determinado conjunto de fatores sociais. Em suas palavras, “(...) *producción no equivale simplemente a fabricación: se añade el concepto de un proceso que incluye el conjunto de los factores sociales que acompañan la puesta en operación, la construcción, la circulación de los objetos: la fabricación no es más que la etapa material de la producción*” (SORLIN, 1985, p.67). Neste sentido, dentro do sistema capitalista de produção, o cinema transcende sua condição de objeto de diversão e entretenimento, passando a ser dotado de uma base industrial e financeira capaz de atingir as massas.

Nas análises sobre a relação do cinema com o capital, Sorlin (*Idem*) nos indica duas possibilidades de caminhos: o primeiro nos leva à compreensão do cinema apesar de sua base industrial, ou seja, o cinema como uma expressão artística dependente de um esquema de produção industrial. Neste tipo de enfoque, pressupõe uma nítida separação entre os que financiam e os que fazem cinema. No entanto, para Sorlin (*Idem*), esses dois lados não podem ser colocados em oposição. Disso resulta o segundo caminho de análise, que pensa o cinema como um produto essencialmente industrial e que depende dos dois fatores: dinheiro e ofício. Não se pode, portanto, entender um filme deslocado de sua origem econômica. É com esta perspectiva que analisaremos o modo de produzir e de trabalhar no cinema da Boca do Lixo.

Nesta concepção de produto industrial tratada por Sorlin (*Idem*), deve-se pensar na indústria não apenas como produtora, mas também como reprodutora das condições de existência do cinema. Assim como na indústria tradicional, “*la industria [audiovisual] fabrica los productos y provoca la necesidad del producto; despierta la curiosidad, la larga espera, para asegurar la circulación de los filmes y procurarse el medio de realizar otros (...)*” (*Idem*, p.68).

Proveniente da racionalidade burguesa, a arte cinematográfica sempre esteve atrelada a ideia de mercadoria. Nesse sentido é considerada uma mercadoria abstrata, mas que deve atender à lógica de um produto que deve ser vendido no mercado. Por isso demanda um sistema de trabalho que envolve muitos profissionais especializados e, portanto, uma específica divisão do trabalho. Dentro do âmbito da indústria cinematográfica, o planejamento de um filme deve ser

preciso de modo a garantir que este atinja seu público alvo de forma efetiva e que, desta forma, se concretize o lucro. Assim, o controle sobre o projeto de um filme não está centrado na figura do autor/ diretor; está mais concentrado nas empresas responsáveis pela distribuição de tarefas dentro do processo produtivo altamente especializado: o roteirista escreve o roteiro, mas não interfere nas filmagens; o diretor recebe o roteiro, conduz as filmagens, mas não altera o roteiro; ao montador cabe a montagem do filme, mas não exerce influência na filmagem. Há também uma especialização ainda mais fina dentro de cada função, como por exemplo, os diretores que são peritos em filmes policiais ou roteiristas que se dedicam mais intensamente a escrever comédias, etc. (*Idem*).

Vale notar, portanto, que neste esquema de produção cinematográfica voltada para o mercado, a decisão final sobre um filme é de quem o vende. Nas palavras de Bernardet (1980): “*Sendo o filme uma mercadoria, quem tem a última palavra é o 'proprietário comercial', e não o 'proprietário intelectual'*” (*Idem*, p.67). O cinema da Boca do Lixo apresenta especificidades interessantes neste sentido. Os filmes produzidos na Rua do Triunfo eram rigidamente controlados pelos produtores, apesar de os direitos sobre a mercadoria-filme já pertencer ao exibidor, que comprou o filme antes mesmo dele estar pronto, como analisaremos mais a frente.

Num rígido sistema industrial, o desafio dos produtores é manter seus produtos vendáveis. Em outras palavras, como manter o público interessado? Um esquema de produção industrial, raramente permite inovações, já que novidades quase sempre estão atreladas a ideia de risco de mercado. Assim, para não incorrer em riscos desnecessários, a indústria cinematográfica se apropria das novidades apresentadas por aqueles que não fazem parte, diretamente, desse esquema de produção industrial: os circuitos alternativos, independentes ou de menor porte. Quando o que é considerado “contracultura” se torna uma mercadoria vendável, o sistema se apropria dela – como aconteceu em outros campos da cultura, como a música, os estilos de roupas, etc. O que observa-se é que, em vez de se consolidarem como “contra”, estas experiências alternativas fortalecem o próprio sistema.

Além deste modelo industrial de produção cinematográfica – hegemônico – há também outras experiências de formas de organização da produção de filmes. Podemos citar, como exemplo, a experiência do cinema soviético em que todos os meios de produção cinematográficos pertenciam ao Estado e todos os profissionais envolvidos nesse processo eram funcionários do

Estado. Este cinema não buscava lucros, de forma que nem o filme era considerado mercadoria e nem se estabelecia relações de mercado, propriamente ditas. É claro que há uma imensidão de especificidades de um sistema estatal de produção cinematográfica, que seriam objeto de uma vasta pesquisa, como as relações de trabalho, o uso propagandístico do cinema, a autoria, a liberdade de criação, etc. No entanto, não é o foco deste trabalho realizar estas análises no momento. Outras formas de estruturação da produção de filmes podem ser ressaltadas, como as experiências que aliavam controle estatal e relações de mercado, ou ainda, produções privadas com subsídios estatais (como acontece no Brasil recentemente e que abordaremos mais adiante). Há também, como resalta Bernardet (1980), a experiência polonesa, nos anos 50 e 60, que buscava conjugar interesses do Estado, de cineastas e do público e que protegia as produções contra as pressões tanto estatais quanto do mercado. Neste contexto, formaram-se grupos de produção com representantes do Estado, escritores e diretores, que propiciou uma produção altamente diversificada. Já nos EUA, como também veremos mais a frente, a participação do Estado na produção é duramente rejeitada, deixando a produção e regulação do setor totalmente entregue ao mercado.

Cabe aqui, neste sentido apontar para um debate muito comum no campo do cinema e que apresenta grande relevância para este trabalho. A “política dos autores”, como ficou conhecida, foi um movimento iniciado na França, no início da década de 1950, trouxe à tona uma discussão bastante pertinente para o campo cinematográfico: quem assina a obra de arte cinematográfica? Este debate travado, presente na revista especializada *Cahier du Cinéma* buscou resgatar a figura do diretor enquanto autor da obra fílmica. Assim, defendia-se a ideia de que mesmo quando um diretor não assina o roteiro ou o argumento do filme, ele assume, quase sempre, a decoupage, a filmagem, a montagem, orientação ao fotógrafo, etc., estabelecendo, desta forma, uma multiplicidade de funções centradas na figura do diretor. A princípio, esta discussão sobre o cinema de autor ficou mais restrita ao cinema europeu, já que a racionalidade industrial do cinema norte-americano não permitia condições para este tipo de debate.

A noção de autor no cinema é substancialmente ligada à ideia de escritor. O filme é para o diretor o que o livro é para o escritor. Neste sentido, o autor é muitas vezes relacionado àquele que escreve a história, cria o argumento, o roteiro. Para Delluc (*apud* BERNARDET, 1994), o

“*metteur en scene*”⁷ não é necessariamente um autor. Já Henri Diamant Berger (*Idem*), afirma que o filme é o roteiro em si, e não o desenvolvimento do roteiro, de modo que o autor deve ser obedecido através da execução deste roteiro. Jean Cocteau (*Idem*) por sua vez defende que o autor de cinema deve se tornar o realizador de seu próprio filme.

O cinema europeu, de forma mais ampla, e o francês mais especificamente, absorveu tão intensamente a ideia do autor que o cinema autoral deixa de ser uma inovação, para ser uma tradição. No entanto, segundo Jean-Claude Bernardet (1994), em meados da década de 1970, o público de cinema, inclusive europeu, passa a optar por riscos menores ao escolher uma película, abrindo os braços para as produções industriais hollywoodianas, com suas tramas mais lineares e um padrão industrial pouco ousado. Desta forma, o cinema de autor passa a ficar relegado aos guetos e circuitos alternativos. No mesmo período, mas um pouco antes, com as revoltas estudantis e dos movimentos sociais em 1968, entra em cena também o cinema militante que acaba por deixar ao cinema de autor o legado de “arte e ensaio” como forma de alienação e exploração capitalista. A própria *Revue Cahier* orienta-se segundo o preceito de que todo filme é uma mercadoria e que todo realizador é um trabalhador do filme num sistema econômico, incluindo o autor.

Em outubro de 1969, um manifesto assinado por Fernando Solanas (argentino) e Octavio Getino (espanhol radicado na Argentina) intitulado *Hacia un tercer cine*⁸, defende uma forma de fazer cinema que ultrapasse a reverência mítica dos grandes cineastas, apoiando a ideia de instrumentalizar os meios científicos e artísticos para criar condições materiais propícias ao processo revolucionário. Assim, ao definir o cinema industrial hollywoodiano como o Primeiro Cinema e o cinema de autor como o Segundo Cinema, o manifesto propunha um Terceiro Cinema, militante de ação e intervenção política. Para Solanas e Getino, mesmo o cinema de autor não rompia com o cinema norte-americano, pois permanecia submetido à lógica da propriedade e ao que eles chamam de “donos do cinema” e ao “cinema da mais-valia” (*Idem*).

As análises contrárias a “política dos autores”, de fato abalaram esta concepção de cinema. No entanto, a discussão sobre o cinema de autor sempre reaparece, sob alguma forma

⁷ Em francês, é aquele que coloca em cena, que orienta a cena, enfim, o diretor.

⁸ Disponível em http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=437:hacia-un-tercer-cine-apuntes-y-experiencias-para-el-desarrollo-de-un-cine-de-liberacion-en-el-tercer-mundo&catid=30:documentos&Itemid=60 (acessado em 25 de março de 2011).

específica e reformulada em cada período. Nem sempre o autor tenta fixar sua identidade pessoal em todos os seus filmes. Muitas vezes cada novo filme de um mesmo autor traz marcas diferentes desta tentativa de se caracterizar um filme de autor. Para Jean-Louis Baudry (*apud* BERNARDET, 1994), o autor de uma obra é um sujeito analisável; na arte o sujeito permite-se supor. Em contraposição, num produto industrial, o sujeito e sua subjetividade estão obtusos. A força do cinema hollywoodiano, de uma forma geral, consiste na intensificação deste processo de obstrução do autor, do sujeito analisável.

O cinema está nesse cruzamento, mesclando um sujeito coletivo não analisável com um sujeito individual analisável, o que permite sustentar a noção de autor, mas implica reconhecer que ela não dá conta do sujeito-produtor do filme (BERNARDET, 1994, p.176).

Além disso, tanto a noção de autor no cinema, como a de cinema de tipo industrial, não dão conta de reconhecer todos os sujeitos envolvidos num processo de produção cinematográfico. Reconhece-se o autor, fala-se do diretor, do cineasta. Mas não do contra regra, da figurinista, do iluminador, camareiro. E é neste limbo em que se encontra o cinema: entre a obra de arte, repleta de uma subjetividade reconhecível e a indústria, onde os indivíduos desaparecem por trás das relações de produção e da mercadoria fetichizada que se torna o filme⁹.

Segundo Ruiz (2003), no Brasil, a dicotomia cinema de autor *versus* cinema industrial está presente no pensamento cinematográfico nacional desde os anos 50 do século XX por influência direta do debate transcorrido na revista *Cahier du Cinéma*. A aparente dicotomia entre os conceitos “autoral” e “industrial” reside na oposição entre liberdade de criação estética e imposição de temáticas e modos de produção. No entanto, ressalta o autor, esta dicotomia é falsa e não pode ser tomada como base para a produção cinematográfica, já que foi concebida num contexto de clivagem ideológica muito acirrada nos anos 50 e 60, inclusive no Brasil. Para esboçar sua tese de falsa dicotomia, Ruiz (*Idem*) apresenta as duas vertentes presentes na história do cinema brasileiro. De um lado, representando o cinema de tipo industrial, temos o exemplo da Companhia Vera Cruz, que orienta sua produção seguindo os moldes da indústria cinematográfica dos Estados Unidos da América. Importa de lá, equipamentos, técnicas e técnicos (profissionais

⁹ É evidente que no cinema de escala industrial como o de Hollywood este processo de obliteração do indivíduo partícipe do processo de produção é mais acentuado do que nas formas alternativas de produção cinematográfica.

do campo cinematográfico) especializados. Estrutura um parque industrial e estabelece a preponderância do produtor sobre os demais profissionais integrados na produção da obra cinematográfica. Além disso, a produção industrial da Cia. Vera Cruz seguia normas profissionais, com grande qualidade técnica, visual e sonora, conseguindo, em certa medida, integrar a tríade produção/distribuição/exibição no planejamento financeiro do filme. Possuía também um espectro de temas e gêneros bastante amplos, diversificados e universal, e utilizando um corpo de artistas consagrados e de profissionais com contratos de exclusividade com a empresa.

No outro polo, temos o exemplo do Cinema Novo e sua busca pelo reconhecimento do cinema de autor. O movimento do Cinema Novo surge a partir de jovens intelectuais de esquerda e vê no cinema um instrumento de conscientização e convencimento das classes populares. Glauber Rocha, um dos principais nomes do movimento propunha a realização de um cinema de ruptura, em franca oposição ao cinema industrial. Percebe-se pois, uma proximidade do discurso do Cinema Novo brasileiro com o manifesto latino-americano *Hacia un tercer cine*. O movimento do Cinema Novo mescla com bastante ênfase os principais elementos do chamado Terceiro Cinema com a “política dos autores” quando coloca como pontos principais a preponderância do diretor no controle da produção, a centralidade das classes populares exploradas, a estética revolucionária baseada na ideia de supressão do uso de recursos e métodos industriais para a produção fílmica¹⁰, a temática política e social, a reflexão sobre a luta de classes e a importância da organização das classes populares, ressaltando o papel dos intelectuais e artistas neste processo (RUIZ, 2003).

No entanto, a dicotomia entre o Cinema Novo e o modelo industrial da Vera Cruz vai perdendo sentido ao longo do tempo ao passo que a clivagem ideológica também vai se tornando mais difusa no campo cinematográfico brasileiro. A partir da década de 1980, esta dicotomia não faz mais parte do ideário dos realizadores. O período que ficou conhecido como Retomada do Cinema Brasileiro, na década de 1990, abrange produções de alta qualidade, com aparato e padrão de produção industrial, mas sem perder seu caráter autoral. Na verdade, segundo Ruiz, ambas as características – industrial e autoral – são elementos de agregação de valor ao produto final.

¹⁰ Ilustrado pelo famoso jargão “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”.

A dicotomia entre as proposições autorais e industriais não pertencem mais ao setor produtivo. Pontos de vista que pareciam excludentes aos olhos de cineastas do passado, hoje são valores que convivem em uma mesma produção. Os feitos da Vera Cruz e do Cinema Novo são legados incorporados à atividade cinematográfica. O que se pode notar é uma certa variação de grau de convivência das diferenças dessas antigas posições: algumas produções têm um compromisso maior ou menor com o mercado; outras, um traço autoral mais ou menos demarcado (RUIZ, 2003, p. 291)

Para Ruiz (*Idem*), o cinema brasileiro a partir da Retomada não apresenta uma supremacia nem do diretor e nem do produtor. A indústria cinematográfica nacional não atingiu um ponto de desenvolvimento e organização suficiente para que o produtor se configurasse como elemento central da realização dos filmes. Mais adiante, ao abordarmos algumas questões referentes ao trabalho na indústria de cinema, retomaremos um pouco a questão do “cinema de autor”, sobretudo a partir da perspectiva de Pierre Sorlin (1985).

CAPÍTULO 2. MODOS DE PRODUIZIR: AS CONFIGURAÇÕES DAS INDÚSTRIAS CINEMATOGRAFICAS – MODELOS E CONTEXTOS

2.1 Contextos internacionais

O modelo mais estruturado de indústria cinematográfica que conhecemos, em termos de sustentabilidade, rentabilidade e conquista de mercado (tudo isso dentro dos paradigmas capitalistas), é Hollywood e sua fábrica de cinema. Assim, é importante traçarmos algumas de suas principais características e sua gênese para podermos visualizar mais nitidamente uma ideia de cinema enquanto indústria no Brasil; para tanto, também faremos breve referência a países selecionados da América Latina que sofreram influência semelhante.

A hegemonia do cinema hollywoodiano acompanha a mesma trajetória histórica da consolidação da hegemonia econômica dos EUA e está diretamente associada a ela. Já no início do século XX, o cinema nos EUA estava bastante desenvolvido, ainda mais se pensarmos que a técnica cinematográfica surgiu na Europa no final do século XIX. Assim como toda a indústria norte-americana se fortalece após a II Guerra Mundial, o cinema acompanha o mesmo processo.

No início do século XX o cinema norte-americano sofreu um processo de industrialização radical, através de mudanças estruturais no modo de produção dos filmes, mudanças essas que fizeram com que a nova forma de fazer cinema dos estúdios americanos fosse comparada ao fordismo, um sistema de produção industrial utilizado em fábricas de automóveis. (MARSON, 2009, p.24)

Este modelo de industrialização que pode ser comparado ao fordismo também se refere ao esquema de linhas de produção e forte divisão do trabalho. Um elemento essencial para se entender esse primeiro momento da industrialização do cinema norte-americano é o processo de integração vertical, ou seja, o domínio de toda a cadeia cinematográfica pela mesma empresa. Assim, cada uma das *majors*, como são conhecidas as grandes empresas cinematográficas, controla a produção, distribuição e exibição de seus filmes. Isso leva a uma racionalidade econômica e industrial na própria concepção dos filmes, que deveriam ser produtos rentáveis, eficientes e com custos reduzidos. Os estúdios configuram-se neste momento como verdadeiras fábricas de filmes, com divisão do trabalho rígida, operários desempenhando funções específicas,

submetidos a um controle central, tudo isso dentro de uma estrutura hierarquizada de produção.

Além da estrutura fabril de produção de filmes, a indústria cinematográfica contava com a criação dos *star system*, que consistiam na combinação de renomados atores e atrizes e um forte investimento em publicidade. Desta forma, o elenco dos estúdios assumia a condição de “estrelas” que adquiriam a função de produto (através da criação de produtos relacionados a estas estrelas, divulgação da vida particular, fofocas, etc.) e como substanciais agregadores de valor ao filme. O que temos a partir daí é a concretização do filme como um produto, e não mais como um objeto de arte. Esta nova forma de produzir filmes acarreta numa nova forma de filmes e numa nova estética: o filme industrial (MARSON, 2009). Firmava-se aí um modelo de industrialização do cinema que seria exportado para todo o mundo. No Brasil, a tentativa de industrialização segundo este modelo se deu pelas experiências da Atlântida Cinematográfica (Rio de Janeiro) e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (São Paulo), nas décadas de 1940 e 1950.

Mas este padrão de industrialização do cinema norte-americano não é o mesmo que está hoje em vigor. No final da década de 1940, a lei antitruste norte-americana – que impedia a formação de oligopólios – acabava com a integração vertical das *majors*. É um momento de crise para o cinema de Hollywood, mas como sempre o capital possui grande capacidade de adaptação. As *majors* perceberam neste momento de crise que a fatia mais rentável do mercado cinematográfico é a distribuição. Assim, para superar a crise, a produção de filmes foi flexibilizada, permitindo o acesso de produtores independentes e a participação de pequenos estúdios. As grandes empresas concentraram seus esforços na distribuição. No entanto, há que se ressaltar que deixar a produção a cargo de produtoras independentes e pequenos estúdios é também relegar a elas os riscos inerentes a esta atividade. Às *majors* cabiam distribuir os filmes que julgavam garantidos no mercado. Em outras palavras, as grandes empresas continuavam a controlar a produção, já que as pequenas empresas necessitavam das grandes para escoar sua produção (*Idem*).

Houve uma flexibilização no modo de produção, que deixou de ser tão rígido quanto o clássico, e esta flexibilização proporcionou relativa autonomia na realização dos filmes, mas uma autonomia controlada, permitida, regulada através do controle sobre a distribuição. (MARSON, 2009, p.27)

Já na década de 1960, o cinema norte-americano inicia um processo que dará a tônica da

industrialização cinematográfica. Trata-se da união de diversas empresas de entretenimento num mesmo conglomerado. Este processo garante a estabilidade do cinema de Hollywood até os dias de hoje. Assim, o produto-filme faz parte de um pacote maior de produtos de entretenimento relacionados, como roupas, jogos, brinquedos, trilha sonora, etc. E como “apenas” mais um dos produtos do pacote, os filmes industriais hollywoodianos ficam cada vez mais simples, lineares e estereotipados (*Idem*).

Além disso, neste conglomerado de entretenimento surge uma parceria fundamental para a indústria do cinema nos EUA: a televisão. A mentalidade industrial compreende cinema e televisão como campos complementares e não concorrentes. Este processo de integração com a TV (e com outras mídias, como CDs, jogos, internet, etc.) é conhecido como sinergia (MARSON, 2009; VILLAZANA, 2007).

A sinergia, isto é, a concepção do filme visando vários produtos e sua divulgação em diversas mídias, não trouxe de volta a integração vertical, mas conseguiu estabilizar a indústria cinematográfica norte-americana através da consolidação da indústria do entretenimento agindo no mundo inteiro. (MARSON, 2009, p.29)

Na América Latina percebemos com clareza o peso da Indústria Cinematográfica na produção regional. Cerca de 90% da produção de filmes na América Latina está concentrada nos países em que, em algum momento histórico, investiu na indústria de filmes, como é o caso do México, Argentina e Brasil. Este investimento se deu, sobretudo, a partir da década de 1930. E não é a toa que esta data coincide com o surgimento de movimentos populistas e de intensificação do processo de industrialização destes países, bem como de um forte projeto nacional desenvolvimentista (GETINO, 2007).

O modelo de industrialização do cinema nestes países buscou se amparar no já consolidado e eficaz padrão de Hollywood, com complexos sistemas de promoção, envolvendo academias de artes cinematográficas, festivais e publicações especializadas (*Idem*).

Apesar do desmantelamento das indústrias locais de cinema, em especial nos últimos 30 anos, percebe-se uma concentração e uma recente reativação destas indústrias nacionais concentradas em poucos conglomerados midiáticos, como a Rede Globo no Brasil, a Televisa no México e o Clarín na Argentina. De algumas décadas para cá, estas redes de televisão iniciaram

suas incursões nas produções de filmes. Segundo Getino

Esse tipo de indústria produz ou co-produz poucos títulos ao ano, mas o faz apostando no “êxito seguro” (temas e tratamentos muito influenciados pelo cinema norte-americano, roteiros com forte influência da narrativa televisiva, atores altamente promovidos nas telinhas, meios técnicos de primeiro nível etc.) conseguindo, assim, fazer-se presente em mais da metade das arrecadações do cinema local de seus países: mais de 70% na Argentina e no Brasil, e porcentagens aproximadas no México. (GETINO, 2007, p.27)

Neste sistema de produção restrito a poucos grupos midiáticos e com baixa produtividade, muitos autores e diretores tornam-se financiadores de seus próprios projetos, muitas vezes amparados por subvenções estatais (editais, leis de incentivo, etc.). Mas esta produção “independente”¹¹ acaba por privilegiar estratégias de produção voltadas para a conquista de prestígio em festivais de cinema e repercussão em mercados internacionais, visando superar dificuldades de financiamento. Isso provoca um certo distanciamento dos contextos e dos públicos locais em benefício de um reconhecimento internacional e de uma sobrevivência produtiva¹². Este esquema de produção – por um lado concentrado em oligopólios midiáticos e por outro disperso nas iniciativas independentes – cria um ambiente de dificuldade de se estabelecer empreendimentos estáveis e sustentáveis na produção cinematográfica. Além disso, há uma intensa instabilidade das políticas voltadas ao incentivo no setor aliado a uma recusa do setor privado em financiar as produções (exceto quando há incentivos fiscais promovidos pelo Estado). Ainda conforme demonstra Getino (2007), este cenário propicia o exílio e isolamento de autores, diretores e produtores no exterior, onde encontram melhores condições de produção.

De maneira geral, o problema da produção de filmes na América Latina não é apenas a própria realização de um filme, mas principalmente, a grande dificuldade em pagar esta produção. Uma grande empresa midiática realiza uma superprodução, mas tem garantias reais de que ela se pagará em poucas semanas em cartaz. Uma produção independente não encontra essa garantia assegurada.

¹¹ O termo independente é utilizado, em geral, para se referir a produções levadas a cabo por diretores, autores e produtores que não se vinculam à grandes empresas de produção cinematográfica. No entanto, este termo pode levar a ideia de independência em todos os sentidos. Como vimos, não há uma total independência financeira, já que o financiamento estatal e os patrocínios advindos das leis de incentivo são de fundamental importância para a realização destes filmes.

¹² Uma vez que este reconhecimento internacional promove frequentemente parcerias, coproduções e formas diversas de auxílio à produção.

O desafio maior é enfrentado pelas pequenas empresas, que respondem por mais de 80% dos filmes realizados na América Latina; sua dificuldade maior não é a produção de filmes, mas a sua amortização, devido a limitação dos mercados locais e à concorrência desigual dos oligopólios da comercialização internacional. (GETINO, 2007, p.28)

A agenda neoliberal aplicada a ferro e fogo na América Latina a partir de meados dos anos de 1980 e 1990 representou para a indústria cinematográfica uma verdadeira ruína. A produção de filmes dos três maiores produtores da região (Brasil, México e Argentina) caiu significativamente num período de apenas 10 anos. O marco simbólico deste verdadeiro massacre do cinema brasileiro foi o curto, porém intenso, período em que Fernando Collor de Melo esteve à frente da Presidência da República. No México, foi na gestão de Carlos Salinas de Gortari que este estrago na produção de filmes foi mais intenso. A Argentina, sob a presidência de Carlos Menem, embora também tenha sofrido bastante com as políticas neoliberais de uma forma geral, sofreu impactos menores no campo da indústria cinematográfica, como indica Getino (2007b). É claro que este modelo econômico neoliberal atinge de forma violenta também outros países da América Latina, que nem indústrias cinematográficas minimamente consolidadas possuíam.

O fim dos anos de 1990 e o início do novo século representaram para Argentina, México e Brasil um novo fôlego na produção cinematográfica apresentando, sobretudo no Brasil e na Argentina, um significativo crescimento no número de filmes produzidos anualmente. Isso se deve sobretudo a uma forte aversão às políticas neoliberais implantadas na década de 1990 e a busca de novas políticas de incentivo às produções nacionais, principalmente aquelas referentes a financiamentos envolvendo a iniciativa privada. Esta reação contrária à ideologia neoliberal também teve expressões em alguns países latino americanos com produção cinematográfica mais tímida, como Chile, Colômbia e países da América Central.

Mesmo com este certo aumento nas produções nacionais, neste período (década de 1990) o custo médio de uma produção mais que triplicou na maioria dos países da região, proporcionando uma maior dificuldade de amortização dos filmes. Isso tem impacto ainda mais sério se considerarmos que este custo de produção é padronizado em dólares, o que faz com que as variações das políticas econômicas, monetárias e cambiais de cada país produzam reflexo direto no custo das produções cinematográficas. O Brasil, por adotar uma política monetária relativamente mais estável, também pode transferir esta estabilidade para a indústria de cinema.

A dificuldade de amortização das produções é ainda maior se pensarmos que ela depende diretamente (entre outras variáveis) da arrecadação das salas de exibição, que na América Latina é expressivamente baixa, não chegando a atrair a média de 100 mil espectadores por filme (GETINO, 2007b). Diante deste quadro desolador para a indústria cinematográfica surge, por outro lado, estímulos à produção. Eles são, na maior parte dos casos, provenientes do Estado seja na forma de auxílios e subvenções diretas do poder público, seja através de leis de incentivo ao mecenato. O que se percebe na América Latina, na atualidade, de forma geral é que se o Estado é ausente, o cinema nacional praticamente inexistente.

Como veremos a experiência analisada neste trabalho – a Boca do Lixo paulistana – aponta para uma outra realidade do cinema latino americano. Este ciclo conseguiu consolidar, ainda que por um período não tão extenso, um modelo de desenvolvimento sem a necessidade de financiamento estatal direto e sem relação com os grupos de mídia.

2.2 Brasil: breve histórico

No Brasil a industrialização do cinema nunca se consolidou de forma estável e definitiva. O fazer cinematográfico no Brasil é bastante dependente do Estado e não há uma integração suficientemente forte e sólida entre cinema e televisão. Por aqui não existiu *sinergia*, tal como acima definida por Marson (2007). Ela só começa a ser esboçada na fase, por alguns denominada, de Cinema da Retomada, na segunda metade da década de 1990 (GATTI, 2007). Além disso, é percebida a importância da definição de cinema enquanto arte ou mercadoria no contexto da consolidação das políticas de incentivo à produção. Enquanto nos EUA adotou-se a concepção do filme enquanto mercadoria, no Brasil, ainda hoje, a noção de filme objeto de arte é muito presente no pensamento cinematográfico.

Uma breve retomada da história do cinema brasileiro do ponto de vista da produção – e não do ponto de vista estético – nos permite salientar que a regulação deste campo sempre teve sua determinação associada ao mercado, apontando para uma difusa política de Estado para o setor.

Há consenso entre alguns autores que buscam traçar suas análises sobre o cinema

brasileiro no que tange a divisão da história desta atividade em ciclos. A divisão deste ciclos varia conforme a leitura elaborada, mas em geral tende a se relacionar com estéticas específicas e com modos de produção e regulação (AUTRAN, 2010). Duas dimensões podem ser percebidas em todos os ciclos do cinema brasileiro: a constante luta pela sobrevivência do fazer cinematográfico no Brasil e o pensamento industrial, ou melhor, a intencionalidade de se consolidar uma indústria cinematográfica no país.

De uma forma geral, inclusive pela sua característica cíclica, o cinema brasileiro sempre apresentou grandes dificuldades de manter uma continuidade na produção e, como consequência, uma impossibilidade de se industrializar. A relação do campo cinematográfico brasileiro com o Estado sempre foi no sentido de buscar sua viabilidade, apesar de experiências importantes terem se dado à margem desta relação, como o caso da Boca do Lixo, que abordaremos mais adiante.

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi uma das grandes iniciativas da burguesia paulistana no investimento em cinema. A empreitada foi de curta duração, mas o germe de um processo de industrialização da atividade cinematográfica nacional foi de suma importância, sobretudo ao servir de estímulo para outras iniciativas, como a Maristela, Kinofilmes e a Multifilmes (ABREU, 2006). Quando nos referimos à mercado de trabalho, não podemos deixar desapercibido o fato da Maristela ter em seu quadro de funcionários contratados, em 1950 – ano de sua inauguração – cerca de 150 profissionais (artistas e técnicos) “*e um forte aparato de produção instalado em grandes estúdios no Bairro do Jaçanã, em São Paulo*” (*Idem*, p.24). Já a Multifilmes chegou a contar com 200 funcionários contratados, muitos deles egressos da Vera Cruz (*Idem*) .

Catani (1987) reforça que a Vera Cruz, já em seu surgimento, torna-se autossuficiente e faz com que o cinema nacional deixe de ser apenas marginal no mercado cinematográfico brasileiro. Esta empresa tinha como dois dos principais acionistas Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, ambos de origem italiana e pertencentes à burguesia paulistana. Franco Zampari foi também fundador do Teatro Brasileiro de Comédia e um dos principais responsáveis pela profissionalização desta companhia. Já Francisco Matarazzo ficou conhecido no campo das artes por ser um grande incentivador, um mecenas. Foi também um dos idealizadores e realizadores da Bienal Internacional de São Paulo¹³. Ou seja, a Vera Cruz não surgia

¹³ Fonte: www.itaucultural.org.br (acessado em 27 de março de 2011).

simplesmente de um projeto quixotesco para fazer cinema no Brasil, mas sim de uma ética industrial presente em setores intelectualizados, da burguesia paulistana dos anos 1940 e 1950.

Importando da Europa profissionais especializados, a Vera Cruz buscava consolidar o lema: “*Produção brasileira de padrão internacional*” (CATANI, 1987). Para cumprir o lema a empresa construiu estúdios o que implicou em somas vultuosas de investimento, seguindo os padrões de Hollywood, utilizando equipamentos de última geração, também trazidos do exterior. Catani (*Idem*), explicita a estrutura do parque industrial construído pela Vera Cruz:

(...) quatro estúdios num só bloco, com área coberta de 8000 metros quadrados (5600 de estúdios propriamente ditos e 2400 de depósitos, escritórios e outras dependências). Cada um desses estúdios tem 35 vezes 40 metros, com 14 metros de altura. A companhia possui ainda oito caminhões, três *jeeps*, três caminhonetes e um ônibus, orçados em um milhão e seiscentos mil cruzeiros. Assim, no total, o equipamento e as instalações descritas estão avaliados em cerca de 30 milhões de cruzeiros (CATANI, 1987, p.206).

Mas o sonho de consolidação de uma indústria cinematográfica no Brasil não permanece por muito tempo. Os grandes investimentos forçaram a empresa a solicitar empréstimos em bancos. Além disso, o retorno financeiro das produções da Vera Cruz era muito baixo, por um motivo que ronda toda a história do cinema brasileiro: a distribuição.

Distribuidores e exibidores dos filmes da Vera Cruz ficavam com cerca de 60% da renda de bilheteria. Vale ressaltar que o objetivo industrial da Vera Cruz abrangia o setor da produção e deixou de lado a distribuição e exibição no planejamento financeiro da empresa. Outro fator a ser levando em consideração foi a forte concorrência que os filmes nacionais enfrentavam no mercado interno, disputando lugar com as grande produções de Hollywood. Cabe destaque também, neste processo, a relação da falência tanto da Maristela como da Vera Cruz com suas parcerias com a Columbia Pictures, na função de distribuidora e/ou sócia.

Os anos que se seguem ao desmonte da Companhia Vera Cruz são de forte debate ideológico no que tange a temática do cinema nacional. Configurando-se como uma oposição ao cinema industrial, surgem movimentos de orientação ideológica de esquerda que discutem o papel do cinema nacional frente a luta de classes, como já nos referimos anteriormente, quando tratamos da dicotomia cinema de autor *versus* cinema industrial. Mas esta dicotomia não se sustenta por muito tempo. Conforme Ramos (1987), o próprio Nelson Pereira dos Santos – um

dos grande nomes do início do Cinema Novo – aponta para uma total falta de perspectiva de produção alternativa, distante dos moldes industriais.

Apesar do pensamento industrial sempre estar presente no ideário do campo cinematográfico brasileiro, desde a Vera Cruz, muito poucas foram as tentativas de criação de indústrias de filmes no país. Isso não quer dizer que a produção cinematográfica não possui relevância após o desgaste da Vera Cruz. Muito pelo contrário. Pensando na perspectiva do modo de produção e tentativa de industrialização, o ciclo da Boca do Lixo emerge como um importante momento da história do cinema nacional que revela peculiaridades em seu padrão de produção, seu modo de financiamento e emprego de força de trabalho. É sobre este período que nos debruçaremos a partir de agora. Do ponto de vista estético, temático e textual, a produção de filmes das décadas de 60 e 70, não só na Rua do Triunfo, em São Paulo, mas em outros centros de produção – sobretudo Rio de Janeiro – são matérias de estudos aprofundados¹⁴, mas não faz parte do enfoque deste trabalho.

¹⁴ Alguns trabalhos que analisam o cinema da Boca do Lixo do ponto de vista estético, temático e textual: GAMO, Alessandro C. *Aves sem rumo: a transitoriedade no cinema de Ozualdo Candeias*. Campinas: [s.n.], 1999; XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993 e SIMÕES, Inimá F. *O imaginário da Boca*. In: Cadernos IDART 6. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981, entre outros.

CAPÍTULO 3. A BOCA DO LIXO: UM ENSAIO PARA UMA INDUSTRIALIZAÇÃO PRECÁRIA

3.1 O surgimento

Apesar de configurar-se como uma das poucas experiências industriais do cinema nacional, o ciclo da Boca do Lixo apresentava peculiaridades substanciais: fugia do modelo empresarial que transformava estúdios em fábricas e produtores em patrões¹⁵, assemelhando-se mais com uma frente de trabalho; como afirmado anteriormente, seus profissionais (incluindo grande parte de seus produtores e diretores) advinham das classes populares, estabelecendo uma interlocução mais horizontal com os espectadores (ABREU, 2006). Como veremos mais adiante, as relações que se estabelecem entre os profissionais envolvidos nas produções da Boca do Lixo, deixam transparecer uma série de relações de poder e dominação, sobretudo quando nos focamos na questão da divisão sexual do trabalho e no simples fato de os produtores serem os “gerentes” que aplicavam os recursos.

A origem popular dos profissionais da Boca não sugere, necessariamente, uma falta de formação específica em cinema. Muitos deles foram alunos da Escola Superior de Cinema São Luiz, do Seminário de Cinema – que mais tarde daria origem à Escola de Cinema da FAAP –, outros tantos que construíram sua formação profissional pela prática e pela experiência em outros estúdios, como Maristela, Vera Cruz e Multifilmes (STERNHEIM, 2005), e que continuam suas trajetórias na Rua do Triunfo, para fazer cinema popular com baixo custo de produção, mostrando desta forma que era possível fazer cinema sem o auxílio do Estado (via Embrafilme) e sem precisar ser oriundo de classes mais abastadas.

Para entendermos como se consolida o modo de produção cinematográfica no ciclo da

¹⁵ Uma análise mais pormenorizada das relações sociais estabelecidas no modo de produção da Boca do Lixo, revela que, em alguns momentos, os produtores assumem características de patrões. Há que se ressaltar que, embora não fossem eles os “donos do dinheiro” diretamente – já que o financiamento, em sua maioria era proveniente dos distribuidores e exibidores – eram os produtores os responsáveis pela contratação dos profissionais e pelas condições de produção dos filmes. Em grande medida, os produtores eram, de fato, os proprietários de alguns equipamentos necessários para a produção. Assim, há relatos, como veremos mais adiante, que demonstram nítidas relações de poder estabelecidas entre produtores e demais profissionais na Boca do Lixo.

Boca do Lixo, não podemos nos furtar de contextualizar seu surgimento. O cenário é a efervescência política, ideológica e cultural do final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Neste aspecto, a produção cultural trafegava entre a cultura de massa e o engajamento militante de esquerda, fato que provocava uma intervenção autoritária do Estado no campo cultural, atrelando a produção tutelada pelo Estado ao seu projeto modernizador. No campo do cinema, esta intervenção evoca pressões, como ressalta Abreu (2006):

Neste contexto, a implementação de um projeto “modernizador” pelo Estado autoritário provocará alterações profundas no campo cultural como um todo, e para o cinema em especial. Tendo em vista as transformações incisivas nas formas de produção da arte (e dos meios de comunicação) e nos comportamentos cotidianos, o cinema brasileiro é levado, neste momento de (in)definições, a acertar as contas com o passado e ajustar-se às demandas do presente – as pressões vindas do mercado e de um Estado ditatorial (ABREU, 2006, p.16).

Apesar da pressão autoritária estatal, a parceria de setores cinematográficos com o Estado garantiu a sobrevivência econômica do cinema nacional. Para a política institucional do Regime Militar, o cinema poderia ser um interessante produto industrial de exportação e de legitimação política. Assim, ao longo da década de 1970, o cinema passa a figurar no *rol* de produtos de interesse econômico do país, com sua produção regulada por agências governamentais. Esta relação que se estreita na década de 1970 já estava traçada a partir de 1966 com a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) que concentrava no Estado a possibilidade de industrialização do cinema através de instrumentos de intervenção no mercado, como por exemplo, a obrigatoriedade de se realizar as cópias de filmes estrangeiros em laboratórios nacionais, a cota de tela e o incentivo direto à produção (ABREU, 2006 e GAMO, 2006). Neste histórico da relação com o Estado, cabe destaque também para o ano de 1969 e a criação da Embrafilme, vinculada ao INC. É apenas em 1970 que a empresa estatal passa a assumir o financiamento dos filmes. Três anos mais tarde, é criado o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e a Embrafilme se funde ao INC. Ainda neste ano, a Embrafilme passa a atuar também no ramo da distribuição dos filmes nacionais em todo o país. Para Abreu (2006): “*Coerente com a estratégia econômica dominante no período, de criação de empresas estatais de fomento e produção, em pouco tempo o órgão assumiu um papel de maior importância, estruturando-se, de fato, como empresa*” (Idem, p.19).

O que chama a atenção nesta parceria do setor cinematográfico com o Estado, mediado pela Embrafilme, é a característica estratégica da empresa tanto para o Estado, quanto para os cineastas. Por um lado, a Embrafilme representava para os cineastas um projeto nacionalista de esquerda, com a consolidação de uma produção nacional, até certo ponto, livre; de outro lado, o regime militar percebia na empresa um instrumento geopolítico fundamental para a legitimação de um projeto de direita.

Em meados da década de 1970, a Embrafilme consolida seus objetivos, definidos em lei¹⁶, quais sejam: incentivo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira; registro da memória do cinema nacional e produção e difusão de filmes educativos. No início da década de 1980, no entanto, a Embrafilme começa a dar sinais de enfraquecimento. A fiscalização e a aplicação das leis passam a cair em descrédito e o contra-ataque das distribuidoras estrangeiras fica cada vez mais forte. Finalmente, em 1990, no governo de Fernando Collor de Melo, a Embrafilme é extinta em apenas uma canetada, deixando o setor cinematográfico ainda mais carente de incentivos.

O que se nota é que o auge do funcionamento da Embrafilme reflete uma atuação incisiva do Estado nas políticas culturais. Os anos de 1970 consolidam-se como a época de ouro do cinema nacional (ABREU, 2006). O que se percebe nesse período, não só em relação à produção cinematográfica, é uma grande expansão do consumo em todos os setores da cultura, muito relacionado à expansão do consumo de uma forma geral promovido pelo “milagre econômico” brasileiro. Em meio a este alargamento do consumo de cultura no país, surge outro projeto no campo cinematográfico, paralelo à Embrafilme, no que tange a produção e distribuição, mas que não deixa de se relacionar com a política estatal de incentivo à produção de filmes nacionais.

A obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais nas salas de cinema – conhecida como cota de tela – foi fundamental para que a produção de filmes nacionais crescesse. No entanto, o número de salas de exibição no país, e, sobretudo na cidade de São Paulo era tão alto que nem toda a produção nacional, financiada pela Embrafilme era capaz de ocupar o mínimo de dias de exibição obrigatória. Assim, surge um nicho de produção cinematográfica financiada exclusivamente com capital privado, com temática bastante popular, realizada e distribuída na região central da cidade de São Paulo – que concentrava um número significativo de salas de

¹⁶ Lei nº 6.281/1976.

cinema. Essa região do centro de São Paulo ficou conhecida como Boca do Lixo e empresta a alcunha para este ciclo de produção de filmes. Para Sternheim (2005), a Boca do Lixo transforma-se na capital do cinema paulista. Um processo bastante similar também ocorre no Rio de Janeiro, na Cinelândia, também neste período.

A temática popular deste cinema praticado nas imediações da Rua do Triunfo, no bairro da Luz em São Paulo, abusava do apelo erótico e das situações de comicidade escrachada, a fim de conquistar o público que frequentava os cinemas da região central. Mesmo sob a batuta moral e autoritária do Regime Militar, os filmes da Boca do Lixo amparavam-se na onda de permissividade e liberação sexual dos anos 1960 e 1970. “*Em resumo, comercializava narrativas (versões populares) sobre os dilemas do comportamento sexual em plena efervescência nos anos 1970*” (ABREU, 2006, p. 153). Em função desta temática popular, o cinema da Boca do Lixo foi também rotulado pela alcunha “Pornochanchada” pelos críticos de cinema do período. Esta designação está impregnada de um sentido pejorativo concedido pela mídia elitista, ainda que o rótulo tenha sido adotado inclusive pelos próprios profissionais da Boca. A pornochanchada tornou-se um rótulo que combinava diversos estilos e gêneros, transformando-se num produto bastante peculiar. O padrão de produção “industrial” da Boca do Lixo confundiu-se historicamente com o modelo “pornochanchada”. Abreu (2006) demonstra com concisão o surgimento e o significado da expressão “pornochanchada”

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

Para a elite intelectual e críticos de cinema, a pornochanchada era vista com os óculos do moralismo. Para o público, proveniente das classes menos favorecidas, tratava-se de libertação em tempos de repressão. A Boca do Lixo configurava-se como a expressão de uma ideologia compartilhada entre o público e os realizadores (ambos provenientes da classe trabalhadora) em meio ao milagre econômico brasileiro submetido ao inflexível controle político dos militares (*Idem*).

É necessário entender que realizadores e espectadores dos filmes da Boca do Lixo pertencem a uma mesma classe, ou estrato social e que ocupam determinada posição dentro da estrutura social, que, em certa medida, coloca-os em antagonismo com as elites dominantes, das quais advinham críticos de cinema e a mídia de uma forma mais ampla. Assim, é preciso, conforme Bourdieu (2005), entender as classes sociais na sua posição no sistema de relações com as outras classes. Além disso, ressalta este mesmo autor, a observância dos indivíduos ou grupo dentro da estrutura social deve ser feita a partir da ideia de trajetória social, e não de um ponto de vista estático. Desta forma, ao analisarmos as relações de poder e dominação inscritas nas relações de trabalho no modo de produção cinematográfico da Rua do Triunfo iremos perceber que, mesmo pertencendo à mesma classe social, tendo a mesma origem, produtores e técnicos, por exemplo, estabelecem relações que se enquadram no mesmo espectro de relações típicas do modo de produção capitalista, de tal modo que produtores assumem nitidamente uma posição de apropriador da força de trabalho de técnicos e artistas, tal como o burguês proprietário dos meios de produção o faz com os operário da fábrica. Assim, notamos que a trajetória social que leva o indivíduo a se tornar um produtor, traz implicações importantes para a análise das relações sociais de produção cinematográfica.

No mesmo enfoque, as classes sociais podem ser analisadas a partir de suas relações simbólicas, ou seja, o envolvimento de seus membros em processos de distinções significantes (BOURDIEU, 2005). Neste contexto da Boca do Lixo, parte substancial dos críticos cinematográficos e da imprensa envolve-se num intenso processo de diferenciação entre eles e o grupo de realizadores das pornochanchadas. Em outras palavras, o peso da crítica ao cinema praticado na região central de São Paulo tenta estabelecer que os membros da classe cinematográfica que produzem/realizam as pornochanchadas não pertencem ao mesmo grupo da classe cinematográfica que realiza os filmes considerados artísticos, “autorais”, e que, em certa medida, é o mesmo grupo que faz as críticas de cinema nos veículos de comunicação (sobretudo os jornais impressos). Nota-se, neste contexto, a formação de grupos de status (*Idem*) que buscam se diferenciar dentro do campo cinematográfico. Isso vale tanto para a elite intelectualizada (críticos e veículos de mídia) quanto para os próprios realizadores da Boca, que enfatizavam o uso de elementos de diferenciação (sobretudo a linguagem) para marcar a posição de que estavam realizando um cinema popular. Neste sentido, como se percebe, os filmes do ciclo Boca do Lixo configuram-se grandes sucesso

de público, mas grandes fracassos de crítica.

No entanto, apesar do pouco (ou inexistente) reconhecimento da crítica especializada, o cinema da Boca contribuiu de forma significativa e pragmática para a expansão da indústria cultural dos anos 1970, sobretudo quando nos referimos a público e bilheteria.

“Voltado explicitamente para 'atender uma demanda' e, assim, premiada pelo bom desempenho de 'bilheteria' (termo que equivale a 'aceitação popular'), produziu entretenimento e arte, marcando sua posição pragmática, 'mesmo que com armas toscas', na expansão da indústria cultural dos anos 1970” (ABREU, 2006, p.22).

3.2 Os pontos de encontro: Boca do Lixo, Rua do Triunfo, Bar Soberano

“O pessoal de cinema de São Paulo sempre gravitou em torno de pontos de encontro” (ABREU, 2006, p.26).

A região do centro de São Paulo sempre foi um espaço de concentração de profissionais do cinema. A Boca do Lixo, por ter uma grande quantidade de produtoras localizadas na região, também se configurou como um ponto de confluência destes profissionais. A princípio, as produtoras ali localizadas desfrutavam da proximidade da rodoviária e da estação de trem, que garantia o barateamento do escoamento da produção. As latas de filmes, algumas vezes eram levadas em carrinhos de mão até as estações rodoviárias ou ferroviárias e enviadas para outras cidades e estados. A partir de 1966, com a criação da cota de tela pelo Instituto Nacional de Cinema (INC), as produtoras da região alavancaram suas produções, atraindo um número maior de profissionais para aquela área. Um conhecido ponto de encontro dos profissionais do cinema e cinéfilos era o Bar Soberano, localizado à Rua do Triunfo. Antes dele, verifica-se em parte da bibliografia sobre este período (CANDEIAS, 1981; STERNHEIM, 2005), os pontos onde confluíam os profissionais de cinema era a loja-escritório de Honório Marin, que vendia equipamentos cinematográficos, e o restaurante Costa do Sol, localizados às ruas Bento de Freitas e Sete de Abril, respectivamente. O trecho a seguir indica com precisão este movimento migratório do “pessoal de cinema” pela região central de São Paulo. Além desta movimentação

dos profissionais, o trecho escrito por Ozualdo Candeias – um dos grandes nomes deste ciclo – relata, ainda que superficialmente a ideia dos pontos de encontro como forma de se estabelecer redes de relações e contatos profissionais:

Conforme alguns pesquisadores, desde a década de 20 existiam distribuidores de filmes nos bairros Luz / Santa Ifigênia, talvez pela proximidade de duas estações ferroviárias. O pessoal do cinema / produção começou sua imigração do Honório, onde nada fazia durante o dia, e da Costa do Sol, onde não fazia nada na boca da noite, para a Rua do Triunfo, mais ou menos um ano depois da fundação do INC. O Honório ficava na rua Bento de Freitas, e o Costa do Sol, restaurante, na 7 de abril. Com o Instituto, veio a promessa de maiores reservas de mercado. Melhor fiscalização. Mais fitas, portanto mais trabalho. Os primeiros a pintarem na “boca” foram os produtores para negociação de suas fitas, acabadas ou em produção, em projeto ou encalhadas... Naturalmente o pessoal de equipe e de elenco também começou a pintar no pedaço para poder cruzar com os donos do dinheiro e... assim se fez a bocadolixocinemaprodução (*sic*), que teve seus anos de glória no período 1968/72, tempo em que ainda se falava de cinema de qualidade e quantidade. Boca do Lixo é o apelido de há muito inventado pela crônica policial paulistana para qualificar o território, onde se encontra a rua do Triunfo, por causa do lenocínio e das marginalidades com ou sem delinquência. (CANDEIAS, 1981, p. 36).

Sternheim (2005), também relata este processo migratório. No entanto, na Introdução de seu livro *Cinema da Boca – Dicionário de Diretores*, ele confere outro nome para o restaurante em que os profissionais se encontravam:

Naquele tempo, diretores, técnicos e artistas se encontravam em pleno centro da cidade, no Bar Porta do Sol, na Rua 7 de Abril, em frente ao extinto Diários Associados. Naquele período funcionava também a sala de projeção do Museu de Arte Moderna, que exibia clássicos como *Intolerância* e *A Carne e o Diabo*. Ou seja, naquela região que abrangia o Bar Tourist (com sua pizza brotinho, então uma raridade) conviviam os trabalhadores da indústria cinematográfica e figuras do movimento cultural, dos que enxergavam o cinema como arte. Inclusive os que formavam o Cine-Clube do Centro Don Vital, entre os quais alguns futuros cineastas e críticos (Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet, Carlos Motta, Alfredo Sternheim). Nesse sentido, era possível encontrar um electricista tomando café ao lado de um intelectual como Paulo Emílio Salles Gomes e de um cineasta, como o inglês John Schlensinger, então pouco conhecido, que tinha vindo fazer palestras no Museu, sob o patrocínio da embaixada de seu país.

Mas não demorou muito e a classe cinematográfica passou a se centrar no Bar Soberano, na Rua do Triunfo. Mais tarde, houve certa divisão amigável com o Bar do Ferreira, na outra calçada. Principalmente quanto ao cafezinho da tarde (STERNHEIM, 2005, p. 20-21).

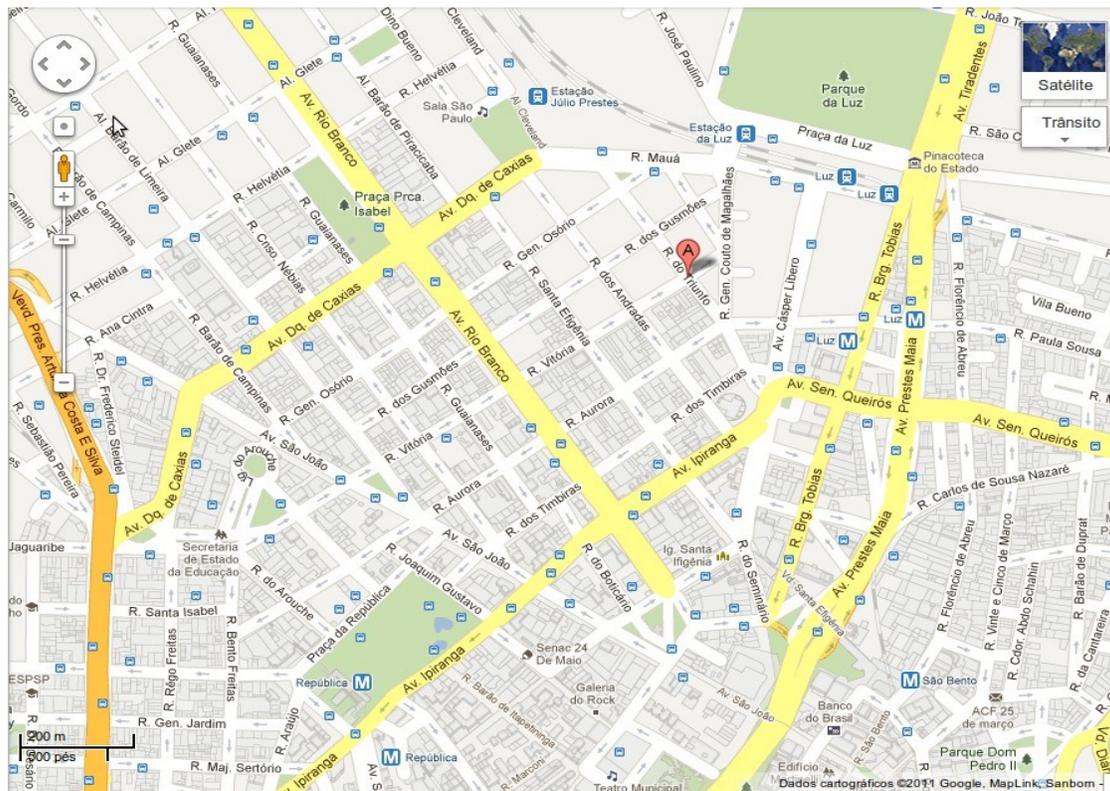


Imagem 1: Mapa atual dos arredores da Rua do Triunfo, no Bairro da Luz, na cidade de São Paulo (fonte: Google Maps - <http://maps.google.com.br/maps?hl=pt-BR&tab=wl>) Consulta realizada em 05/01/2012

Ali, na Boca do Lixo, na Rua do Triunfo, no Bar Soberano – o novo ponto de encontro – se reuniam não só quem já estava envolvido com o mundo do cinema, mas também jovens que aspiravam a uma carreira neste ramo. Para estes jovens aspirantes e profissionais, a disposição em “fazer cinema” aliava-se à ruptura com a linguagem elitista do Cinema Novo. Neste sentido, o Bar Soberano, além de um espaço de convivência social destes profissionais, funcionava como uma espécie de escritório de muitas produtoras e também como agência de empregos (como veremos adiante). A Boca do Lixo era o espaço onde todos se encontravam para fazer cinema; onde os mais diversificados setores da sociedade se encontravam em torno de um ponto comum. Segundo José Silvério Trevisan, em depoimento para o filme *O Galante Rei da Boca* (Alessandro Gamo e Luís Rocha Melo, 2003)

A Boca, mais ou menos resumia tudo isso. Era gente tentando sobreviver de alguma maneira. Nós com algumas pitadas de elementos mais intelectuais e políticos mais aprofundados, e os produtores e técnicos que eram as pessoas mais simples, frequentemente semi-alfabetizadas ou alfabetizadas apenas com o primeiro grau, com ginásio na época, né. Não tinham sofisticação intelectual nenhuma. E é impressionante que esse encontro tenha permitido... tenha ocorrido... tenha sido possível (O GALANTE..., 2003, 16 mim).

Antonio Galante, figura símbolo entre os produtores da Boca reforça:

“Eu vou te dizer o que é a Boca do Lixo: todo mundo desempregado, todo mundo desesperado. Fazendo aquilo que pode. Com uma Arriflex nas costas, um tripé velho e três refletores. E um filme com 15 latas, 12 latas, 13 latas (...).” (Idem, 17min).

A região da Boca do Lixo, em especial o conjunto das ruas dos Andradas, Vitória, dos Gusmões e do Triunfo, onde fervia a produção cinematográfica, era até os anos 1950 um local de residências de classe média. Como ressalta Sternheim (2005), os moradores de classe média dessa região começam a “fugir” da marginalidade oriunda de outras regiões do centro de São Paulo.

Durante muito tempo abrigou residências da classe média e hotéis e pensões familiares. Mas por volta de 1950 o meretrício, que ficava confinado quase que legalmente em duas ruas do bairro do Bom Retiro, um pouco mais adiante, do outro lado da estrada de ferro, se viu expulso de lá por decreto do então governador Lucas Nogueira Garcês. Na ilegalidade total, sem a proteção dos bordéis do Bom Retiro, as prostitutas se concentraram justamente nessas e outras ruas da Luz. E, com elas, logo vieram outros marginais. As moças, além de atender à clientela local, podiam investir nos homens que estavam em trânsito por São Paulo, geralmente a trabalho, e se hospedavam naquela região. Eles faziam isso porque duas das três estradas de ferro que passam pela cidade, a Paulista e a Sorocabana (hoje pertencentes ao Governo do Estado), tinham nas imediações as suas estações de trens: a Luz e a Júlio Prestes. Mais tarde, ali perto, na Praça Júlio Prestes, foi construída, rente à Av. Duque de Caxias, a estação rodoviária que atendia todos os ônibus intermunicipais e interestaduais (STERNHEIM, 2005, p. 15).

O Bar Soberano, inaugurado em 1961 pela família de Serafim Teixeira, hoje em dia é uma loja de equipamentos eletrônicos usados, como muitas lojas daquela região. Localizado na Rua do Triunfo, 155, o bar e restaurante funcionou sob o comando de Serafim Teixeira até o início dos anos 1990. Não é difícil de perceber que a história e o desenvolvimento do bar estavam intimamente atrelados ao desenvolvimento do cinema naquela região, ainda que, em sua inauguração, o forte daquele bairro ainda não era a produção cinematográfica, mas o comércio de uma forma geral. Segundo o relato de Serafim Teixeira *“Foi uma questão de localização, papai*

achou que era bom para comércio. Não tanto pelo cinema, depois a gente ficou fixado pelo cinema, mas no início era comércio. O forte do cinema foi de 1965 a 80, mais ou menos”¹⁷. O espaço do bar propiciava aos frequentadores a opção de sentar-se em uma das 12 mesas do salão do fundo, ou ficar em pé, junto ao balcão. Ainda havia a possibilidade de ficar apenas em pé, em frente ao bar – opção preferida do pessoal do cinema, segundo o cineasta João Batista de Andrade

O espaço mesmo mais interessante era o balcão, que ficava do lado esquerdo, vinha até perto da porta. Então a gente ficava naquele espaço ali e também ficava muito na frente do Soberano. Às vezes tomando cerveja, com o copo na mão, entende? Muito na frente ali, conversando. Às vezes nem usando o bar, virava uma espécie de ponto de encontro¹⁸.

Jota Santana, jornalista que assinava uma coluna diária no jornal Notícias Populares, denominada “De Olho na Boca”, entre 1979 e 1982, reafirma a presença massiva dos profissionais de cinema no Bar Soberano, revelando o estabelecimento como um espaço de sociabilização e, principalmente, de contatos profissionais

Todo mundo frequentava lá. O forte da freguesia era o pessoal de cinema, porém mais a massa, os técnicos, atores em início de carreira, que iam lá para se embebedar e saber as notícias, principalmente de trabalho. Produtores e diretores de nome iam também, mas para contratar pessoal ou mesmo fazer reuniões. Sem contar o pessoal da Boca, que era prostituição, traficante, polícia... Era bem eclético¹⁹.

O que percebemos em alguns depoimentos e relatos de pessoas que vivenciaram esse período, é que o Bar Soberano era uma parada obrigatória para quem quisesse fazer cinema na Boca do Lixo. Escritório informal de alguns produtores e diretores, agência de empregos para técnicos e atores, o estabelecimento configura-se como o *locus* das redes de relacionamento e contatos profissionais, tão necessários para a construção das carreiras artísticas, como ressalta Segnini (2011): “*O desenvolvimento profissional neste campo²⁰ exige a construção de vários caminhos,*

¹⁷ Depoimento presente no site de divulgação do curta-metragem / documentário *Bar Soberano* (2005), de Kiko Mollica e Ana Paula Orlandi. Endereço na internet: www.barsoberano.com.br (acessado em 20 de janeiro de 2012).

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem.*

²⁰ As reflexões de Segnini referem-se, no artigo onde encontra-se a citação, especificamente ao campo da música. Em seu trabalho a autora verifica a importância das redes de relacionamento de músicos para a construção de suas carreiras. A análise das relações de trabalho no campo do cinema, em especial na Boca do Lixo, revelam que as redes de relacionamento também se configuram como um importante instrumento de geração de trabalhos e renda para os profissionais.

redes, contatos, considerados necessários frente às exigências artísticas e financeiras” (Idem, p. 184).

Além destes usos (escritório e agência de emprego) o Bar Soberano também eterniza-se na história do cinema nacional como locação e estúdio de vários longas-metragens. Mais do que uma consideração com aquele espaço tão importante para os profissionais, o uso do bar como locação era mais uma entre as várias estratégias de barateamento dos custos de produção dos filmes, ressaltando o modo de produção precário e despojado da Boca do Lixo. O diretor Francisco Cavalcanti, que gravou algumas cenas de seu filme *O Cafetão* (1982) no Bar Soberano revela

Olha, porque é o seguinte: os americanos podem montar cenários, mas os brasileiros não tem condições. Então, quando a gente tinha uma cena de bar evidentemente usava o bar do Serafim, que entrou em mais de 150 longas-metragens. (...) Na realidade, o maior estúdio de cinema da Rua do Triunfo era o Bar do Serafim²¹.

O que se deve colocar em destaque é que a produção de filmes na região da Boca do Lixo é anterior ao ciclo que daremos maior relevo neste trabalho. Ou seja, ali já se fazia cinema, desde os anos 1950 (GAMO, 2006). O ciclo Boca do Lixo é um período mais ou menos determinado e com características estéticas e de formas de produção similares, que identificam um determinado segmento da produção nacional de filmes. Assim, percebemos que a produção de filmes na região da Boca que precede o próprio ciclo “Boca do Lixo” serve também como um importante detonador da expansão da produção nos anos que se sucederam, sobretudo na década de 1970. Naquela região já estavam instaladas produtoras e distribuidoras de relativo sucesso, como a Cinedistri (que realizou junto com o cineasta Anselmo Duarte o sucesso brasileiro *O pagador de promessas*, em 1962) e a Servicine, de propriedade de Alfredo Palácios e Antonio Polo Galante. Inclusive distribuidoras internacionais procuraram a região para instalarem seus escritórios:

Por isso [proximidade com as estações rodoviária e ferroviária], no final dos anos 50 e meados de 60, empresas como a Polifilmes (então a maior distribuidora de filmes em 16mm), a Columbia, a Paramount, a Warner, a Art Filmes, a Fama Filmes, a Pel mex, a França Filmes do Brasil, a Paris Filmes e muitas outras já estavam instaladas na Boca. Mesmo companhias como a Fox, que não via com bons olhos ir pra lá e que, por isso, ficou durante muitos anos na Av. São João, por volta de 1979 já ocupava um andar do prédio 134 da Rua do Triunfo (STERNHEIM, 2005, p. 15-16).

²¹ *Idem* nota 17.

A Servicine merece especial destaque. A produtora e distribuidora servirá como parâmetro do modo de produção que se difundiu na Boca do Lixo nos anos 1970 e tinha influência do ambiente industrial e da visão comercial dos estúdios Maristela, Kinofilmes e Multifilmes, de onde também saíram diversos diretores e técnicos da Boca do Lixo. Logo adiante retomaremos a análise sobre a Servicine.

3.3 O modo de produzir da Boca do Lixo

“Rezando para Deus e vendendo a alma ao Diabo, a Rua do Triunfo sonhou ser a nossa Hollywood” (ABREU, 2006, p.22)

O que se viu na Boca do Lixo nesse período foram produtos cinematográficos realizados a partir de práticas de produção específicas, sem investimento estatal, praticado por setores das classes populares e destinado às classes populares. No entanto, não estamos nos referindo a um ciclo com produções homogêneas, apesar da similaridade temática e de modos de produção. Como aponta Abreu (2006), o “estilo” Boca do Lixo foi uma convergência de vários fatores ligados à prática de produção, como as relações empresariais, profissionais, de trabalho e recrutamento. Nem todos os cineastas se reconheciam como “Boca do Lixo”, mesmo que suas produções estivessem localizadas naquela região e naquele período. Segundo Abreu (2006), este reconhecimento estava vinculado aos procedimentos cinematográficos e à relação com o público, através de uma “ética” da Boca do Lixo; um modo de produzir próprio deste ciclo. Trata-se de uma linha de produção de filmes populares voltada prioritariamente para o abastecimento constante do mercado exibidor. Este abastecimento constante garantiu que o público se tornasse um “consumidor habitual”. Estabelecia-se, desta forma, uma relação entre os filmes de pornochanchada e público, que assume características muito próprias, como aponta Abreu (2006)

Dessa perspectiva, é importante considerar a participação do público na continuidade da produção de filmes de gênero, assumindo seu papel no processo de *mythmaking*. Este papel é delineado pela interação do consumidor-espectador com um certo tipo de produção que lhe oferece, por meio do entretenimento, formas de gratificação compensatórias. De seu lado, o processo produtivo reconhece a participação do público na geração e desenvolvimento de gêneros cinematográficos, oferecendo “o que ele pede”. Esta

relação dialética entre oferta e demanda provê o contexto cultural no qual o gênero cinematográfico se produz e se reproduz, dotando os filmes de um caráter ritualístico (ABREU, 2006, p. 157).

Os filmes da Boca do Lixo seguiam um esquema de produção planejado individualmente, para cada filme. Nos EUA, este sistema em que produtores movem recursos e condições para a realização do filme, sem se limitar ao estúdio, é conhecido como *package-unit*. Para Abreu (*Idem*), a Rua do Triunfo desenvolveu uma espécie de *package-unit* mas com condições bem menos sólidas do que as da indústria norte-americana. A Boca do Lixo seguiu uma linhagem presente no espectro da produção cinematográfica brasileira mais voltada para o entretenimento – em oposição a uma vertente mais cultural, que buscava negar os estúdios – mas o fez de forma precária, utilizando recursos econômicos e “saberes cinematográficos” dispersos. Abreu (*Idem*) ainda ressalta

Um emergente processo “industrial” começa a fabricar filmes *a toque de caixa*, por meio de pequenas produtoras, visando ocupar os espaços oferecidos pela obrigatoriedade de exibição do filme nacional e pela inexistência de empresas sedimentadas para suprir todo o potencial do mercado. Evidentemente, era notória a qualidade desigual dos produtos oferecidos, cuja diversidade atendia a segmentos diversos da exibição – cinemas de segunda linha etc. Vistos sob um determinado viés, são filmes que, no conjunto, apresentam uma qualidade pouco profissional, carentes de melhor desempenho técnico e artístico (ABREU, 2006, p.184).

A produção da Boca do Lixo, estava voltada para o abastecimento do mercado e nesse sentido, dependia muito mais do setor privado do que do Estado. Como já apontamos anteriormente, o financiamento das produções da Rua do Triunfo não provém do Estado, intermediado pela Embrafilme, mas de certa forma, não podemos dizer que o seu desenvolvimento foi completamente independente do amparo estatal. Afinal, a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais nas salas de exibição – uma política da Embrafilme e do governo militar para promover o cinema e a cultura nacional – foi o principal detonador de um processo de demanda e produção que impulsionaram a “indústria” da Boca. As leis protecionistas do Estado autoritário brasileiro, em certa medida, impulsionaram a produção cinematográfica de uma forma geral, e para a Rua do Triunfo em particular.

A legislação protecionista implementada pelo Estado autoritário funcionou, estimulando a

produção. De modo geral, mesmo não concordando com outras faces do regime, há um certo reconhecimento da eficiência com que a lei era aplicada. Entre vários itens que fomentaram a economia cinematográfica nos anos 1970, dois são bastante apreciados: a lei de obrigatoriedade de exibição de filme brasileiro (reserva de mercado) e o prêmio adicional de bilheteria (ABREU, 2006, p.191).

A reserva de mercado para o filme nacional sustentou a produção da Rua do Triunfo por muitos anos. A garantia do retorno financeiro era afiançada pelo prêmio adicional de bilheteria que consistia numa remuneração extra, caso o filme atingisse certo número de espectadores. O fim deste benefício estatal significou a retirada de capital em circulação, enfraquecendo os investimentos nos filmes da Boca. O adicional de bilheteria, para muitos profissionais da Boca do Lixo traduzia-se em garantia de sobrevivência (*Idem*). Carlos Reichenbach complementa

O Galante produziu um grande volume de produções daquele período, foi por causa da lei de obrigatoriedade sendo cumprida e do prêmio adicional de bilheteria. É importante entender: existia uma mecânica econômica muito simples de explicar. Se um produtor, em vez de ter um filme, ele tivesse três, o que ele ganhava de adicional de bilheteria, ele produzia um quarto [filme]. Por isso produzir em volume era interessante (O GALANTE..., 2003, 30min).

De maneira simplificada, podemos dizer que a “indústria” cinematográfica que se consolida na Rua do Triunfo seguia um padrão: filmes de baixo custo e retorno financeiro certo. Constituía-se, desta forma, uma indústria precária e singular, quase caseira e artesanal, mas que se solidifica com mais efetividade do que a própria Embrafilme e a Vera Cruz (ABREU, 2006). Essa “indústria”, diferente de um grande estúdio, produzia de forma esparsa entre as diversas pequenas produtoras e empresas.

Obtendo retorno financeiro dentro dessa faixa, garantiu uma base empresarial que, embora pulverizada entre muitas firmas produtoras (e produtores), foi a que mais perto chegou, em seu conjunto, do que se pode chamar de uma indústria cinematográfica no Brasil (ABREU, 2006, 185).

Os filmes da Boca do Lixo representaram, nos anos 1970 e 1980, uma significativa fatia do total de filmes nacionais lançados anualmente.

É possível perceber que a participação da Boca do Lixo na produção anual oscila de 26% a 45% do número de filmes realizados no ano, comprovando ser esta a produção independente de verbas do Estado mais significativa neste período (ABREU, 2006, p.188).

Este cenário propiciou para o cinema paulista feito com capital privado o responsável por grande parte da arrecadação do cinema nacional, deixando em segundo lugar o esquema de produção baseado nos incentivos estatais da Embrafilme. Neste contexto, percebe-se que a tutela estatal da Embrafilme representou também uma certa “proteção” dos riscos para os produtores, enquanto que na Rua do Triunfo, produtores e investidores assumiam inteiramente os riscos de suas produções. Além disso, as perspectivas de ganho dos produtores financiados com verbas estatais e os produtores da Boca eram distintas.

Para quem produzia com o amparo da Embrafilme, buscava-se o retorno financeiro e a garantia de ganhos ainda na fase de produção. De certa forma, parte do dinheiro investido pela Embrafilme já era apropriado como “lucro” da produção.

Ao contrário, entre os produtores do cinema popular paulista, a prática era a de esperar o retorno após a exibição.

Com o sucesso das produções da Boca, não foi difícil de perceber que esta espera não seria longa e o retorno, garantido. Esta busca antecipada pelos lucros, praticado pelos produtores financiados pela Embrafilme refletia uma situação importante: apesar de realizar filmes voltados para o mercado, a Embrafilme não dependia deste mercado para a sua sobrevivência imediata, já que os recursos eram do Estado. Na Boca o mercado era a única opção de retorno dos investimentos e garantia de novas produções, por isso a aposta numa fórmula de sucesso repetida pelas películas da Rua do Triunfo. Enquanto na Embrafilme não se percebia uma pressão para o sucesso comercial do filme, na Boca do Lixo haviam “patrões” (produtores e investidores do capital privado) ávidos pelo retorno financeiro (ABREU, 2006).

Além destas diferenças fundamentais entre os filmes Embrafilme e os filmes Boca do Lixo, percebe-se também uma diferença colossal entre os orçamentos dos filmes. Com o orçamento de um filme da Embrafilme, realizava-se dez filmes na Boca. Isso traz implicações para os processos de produção dos filmes. Na Rua do Triunfo fazia-se o máximo com o mínimo de recursos, ao passo que os filmes com investimentos estatais tinham uma relativa folga de materiais e recursos (*Idem*).

Os esquemas de produção dos filmes da Boca do Lixo eram bastante controlados, visto que uma fórmula deveria ser seguida, e os orçamentos eram baixos. Desta forma, reduzia-se o

tempo de filmagem, economizava-se as latas de negativos, negociava-se salários e remunerações e buscava-se parcerias com pequenos empresários e comerciantes, interessados em *merchandising*. Além, é claro, da necessária parceria com exibidores e distribuidores. Nada podia sair deste esquema de produção. Sobre as parcerias com pequenos empresários e comerciantes que também atuavam como investidores alheios ao mundo do cinema, Abreu (*Idem*) ressalta

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

Outras formas frequentes de captação de recursos e investimentos para a produção eram usadas pelos produtores da Boca do Lixo e merecem destaque. Além do tradicional *merchandising*, os realizadores da Rua do Triunfo buscavam algumas parcerias com prefeituras de cidades do interior. Nesta parceria, as prefeituras cediam a locação para as filmagens e hospedagem para a equipe, recebendo, como retorno, agradecimentos nos letreiros dos filmes, que se traduziam em publicidade para a gestão municipal (*Idem*).

Abreu (*Idem*) divide o ciclo Boca do Lixo em três períodos: o primeiro está circunscrito entre 1970 e 1975, “quando a Rua do Triunfo se torna um polo de atração para o pessoal que quer ‘fazer cinema’” (p. 41), dispostos a encarar a aventura de uma produção ainda incerta, com relações de trabalho “solidárias e primitivas”; o segundo período se estende de 1976 a 1982, quando as produções – e o capital – encontravam-se mais concentrados nas figuras de alguns nomes mais famosos, e onde se percebe também uma certa hierarquização dos produtos cinematográficos, fruto de uma nova geração de profissionais mais preocupados com o acabamento técnico e artístico dos filmes; finalmente, o terceiro período concretiza-se a partir de 1983 e traduz-se na crise e “dissolução de suas (frágeis) estruturas” (p.42), reflexo do esgotamento do padrão de financiamento das produções e da crise econômica que assola toda a economia brasileira no período.

O primeiro período retratado por Abreu (*Idem*) reflete com precisão a busca pela consolidação de

um novo modo de fazer cinema na Brasil. Inspirados pelo sucesso de algumas comédias de apelo erótico realizado ainda na década de 1960 no Rio de Janeiro, produtores e exibidores buscavam firmar uma sociedade em que ambas as partes tinham muito a ganhar: aos produtores, a segurança da exibição garantida e retorno financeiro das bilheterias; aos exibidores, lucro imediato e o cumprimento da cota de tela. Para firmar o sucesso da empreitada, a fórmula adotada pelos produtores era simples: realização rápida e de baixo custo, associado ao erotismo – uma verdadeira isca para o sucesso de público. Vale ressaltar que, ao contrário do que aconteceu à época da Vera Cruz e que acontece hoje no cinema nacional, neste período percebemos um sistema de distribuição ainda com pouco peso das empresas internacionais. Desta forma, a relação produtor – exibidor dava-se de forma relativamente mais horizontalizada, sobretudo quando se observa um processo que interessava igualmente ambos os lados.

Como já ressaltamos, a empresa Servicine tem papel fundamental neste processo de consolidação do cinema da Boca, e é neste cenário que a empresa de Alfredo Palácios e Antonio Polo Galante cresce no mercado, diversificando suas temáticas – sem fugir do apelo ao erotismo – buscando ampliar o leque de público para seus filmes. A Servicine ocupa uma posição de destaque no que tange a aposta em novos profissionais, incluindo diretores estreantes e sem experiência ou consagração anterior (GAMO, 2006). Alguns anos após esse pico de sucesso comercial, a Servicine perde em resultados, e a sociedade entre Galante e Palácios se desfaz.

Em relação à discussão acerca do cinema autoral *versus* cinema comercial, é possível afirmar que a “indústria Boca do Lixo” foi capaz de deixar fluir as pretensões autorais de seus diretores, mas sem que isso fosse levado como uma bandeira deste ciclo, muito mais voltado para atender às necessidades do mercado. Nesse sentido, o reconhecimento da crítica especializada importava muito menos do que o retorno financeiro / comercial do filme nas salas de exibição. Se a perspectiva de análise deste ciclo estivesse centrada nesta falsa dicotomia entre cinema de autor e cinema de produtor, poderíamos dizer com clareza que a Boca do Lixo foi um movimento de produtores. Como ressalta Abreu (2006)

Os produtores da Boca do Lixo eram figuras centrais de um processo econômico que envolvia a produção, a distribuição e a exibição de filmes. Captadores de recursos, administradores, investidores, negociadores, entre outras habilidades (com alguns adjetivos não muito elogiosos), foram os responsáveis pela circulação do capital e do crédito, pelo investimento em meios de produção – câmeras, material de iluminação, maquinaria e até estúdios – e, também, por problemas trabalhistas. Esse papel do produtor, na

escala da Boca do Lixo, revestia de um verniz industrial o processo ali praticado (ABREU, 2006, p. 51).

Nestas palavras, Abreu busca ressaltar a figura do produtor como um elemento de “profissionalização” e “industrialização” de uma produção cinematográfica em busca de consolidação. O produtor funcionava como uma espécie de catalizador do processo de realização de um filme, em praticamente todas suas etapas. Cabe ressaltar também, que apesar desta centralidade da figura do produtor, os exibidores detinham também poder para subordinar todo o processo de produção às necessidades que o mercado apresentava. Neste sentido, como demonstra Abreu (*Idem*) a estrutura de produção da Boca do Lixo configurava-se da seguinte maneira: o exibidor encomenda o filme; o produtor executa o projeto; artistas e técnicos realizam-no. Abre-se, neste aspecto, uma possibilidade de divergência de interesses entre técnicos e artistas e os exibidores, frequente nos sistemas de produção cinematográfica: de um lado, artistas e técnicos interessavam-se em fazer cinema; de outro, exibidores preferiam fazer comércio.

O que percebemos é que o cinema da Boca do Lixo conseguiu encadear os três elos fundamentais da indústria cinematográfica: produção, distribuição e exibição. De forma geral, como já apontamos, os produtores começavam a realizar algum filme já com a garantia do exibidor e o financiamento inicial. No entanto, havia outros modos de se produzir, como por exemplo, os produtores que iniciavam uma empreitada investindo capital do próprio bolso e só depois, realizando alguma parceria com o exibidor ou distribuidor. Como ressalta Abreu (*Idem*), era possível verificar no cinema da Boca do Lixo “vários tipos” de produtores, desde os mais elitizados, os mais arrojados, até os mais “independentes”, deixando transparecer uma certa hierarquia entre esses produtores.

Antonio Galante revela para o documentário *O Galante Rei da Boca* (GAMO e MELO, 2003) o seu modo de produzir e sua relação com os exibidores

Eu vendia o filme praticamente com o título. Chegava pro exibidor e dizia:

- Olha, eu vou fazer um filme chamado Filhos e Amantes.

Era bonito? Eles queriam. Bom: o filme é meu. Se fazia um contrato. Saía com promissória. Não era dinheiro. Eles nunca tinham dinheiro. Então eu saía com as promissórias e jogava no banco, e levantava... Eu tinha um crédito muito grande, então eu levantava o dinheiro pra fazer o filme (...).

Já tinha a exibição garantida, com os melhores cinemas do Brasil. Porque o que o exibidor falava: tinha o nome A. P. Galante, dava dinheiro (O GALANTE..., 2003, 29 min).

A Boca do Lixo enquanto um ambiente de produção cinematográfica representou, dentro do quadro econômico nacional da época, uma indústria de produção nacional de produtos de segunda linha equivalentes aos produtos de Hollywood. Trata-se de uma verdadeira política de substituição de importações, coerente com o modelo desenvolvimentista do período. A política dos militares foi, nesse caso, um cenário extremamente propício para o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica na Rua do Triunfo (ABREU, 2006). Observa-se, neste sentido, uma produção muito mais voltada para a questão de mercado do que de estética.

O terreno fértil encontrado pelo “gênero”, no Brasil dos anos 1970, pode ser explicado pelo viés mercadológico: a pornochanchada como um esforço de substituição de importações, um dos objetivos da política econômica do período (...). A pornochanchada, como produto comercial, teria rompido um suposto preconceito em relação ao cinema brasileiro, colocando-se como alternativa ao filmes estrangeiro para o consumidor popular (Abreu, 2006, p. 144).

A relação do cinema da Boca do Lixo com o regime militar vigente no período vai além da política econômica. Numa constante tensão entre incentivo e censura, a Rua do Triunfo soube bem adaptar-se à rigidez do regime, bem como os militares souberam aproveitar-se do cinema popular paulistano. Uma leitura política da relação do público com as pornochanchadas indicam que estes filmes significavam uma espécie de reação irreverente das classes populares às falsas promessas do milagre econômico do governo militar. Tratava-se de uma catarse, um alívio coletivo das tensões de um regime politicamente e moralmente opressor.

Um dos aspectos da relação ritualística estabelecida entre a pornochanchada e seu público é o viés político (...). Uma espécie de rebeldia irreverente contra as instituições por parte dos excluídos, ou não contemplados com as benesses do “milagre” (...). Neste ambiente, o espectador (em meio ao público) buscava aliviar-se das tensões e agressões da vida cotidiana, participando do filme com xingamentos, palavrões, torcendo (e se projetando?) pelo heróis – viril, sedutor, bem-sucedido sexualmente, ou tudo isso, às vezes disfarçado num tímido (ABREU, 2006, p. 159).

Depoimentos recolhidos por Abreu (*Idem*) estabelecem como se configurava a relação entre Ditadura e a Pornochanchada: estava claro que se não fosse a política econômica dos militares, não haveria o cinema da Boca do Lixo. Além disso, estes filmes tornaram-se uma válvula de escape permitida (ou tolerada) pelo regime, pois, até certo ponto, poderia estar inscrita numa

política de “pão e circo” do governo. Esta permissividade do regime, no entanto, não significa que o cinema da Rua do Triunfo estivesse isento do crivo da censura, revelando uma ambiguidade desta relação entre cinema e Estado.

Apesar do braço censor ser mais tolerante em relação a filmes eróticos do que a filmes de temas sociais – “sexo pode, política não” –, não significava que esta produção agradasse ao establishment estatal-militar, que, com certeza, preferiria produtos mais nobres e patrióticos. De qualquer modo, nos setores intelectuais, a pornochanchada seria taxada como politicamente “de direita”, por sua inconsistência temática e conservadorismo formal, e por desviar as classes populares de questões relevantes e da conscientização de seu papel histórico. O fator complicador desta equação é que os sujeitos da produção pertenciam à mesma classe popular daqueles para os quais se dirigiam. Nesse sentido, é possível considerar a pornochanchada um subproduto no campo da indústria cultural, gerado por um regime de força, mas nunca por preferência da ditadura (ABREU, 2006, p. 162).

Eduardo Portella reforça

Em nenhuma hipótese justifica-se a ação repressiva. A pornochanchada, a princípio um imperdoável ato de violência, logo se redime, porque se oferece, se expõe, se arrisca, sem o menor subterfúgio. A nitidez de seu pecado antecipa-se como garantia de absolvição. Seu lugar é à margem e aí deverá permanecer. Quanto mais proibida, tanto mais atraente se tornará. Proibir é mais que repetir: é promover (PORTELLA, 1980 *apud* PIANTINO, 1981).

Estas análises, de certa forma, são endossadas por Jean Garret (ABREU, 2006), um dos principais nomes entre os realizadores da Boca, que coloca a pornochanchada como uma liberação sexual das classes oprimidas por um regime político rígido, assegurando que os homens se libertarão por completo quando houver liberdade sexual. E isso era uma das funções (ainda que adjacentes) dos filmes produzidos na Boca: incentivar a prática do sexo, do amor. Mais adiante, esta questão da liberação sexual será tratada por outra perspectiva, a da questão da divisão sexual do trabalho e das relações sociais de sexo, que coloca em dúvida o olhar masculino de Garret. Além disso, o olhar do escritor José Silvério Trevisan – que também passou pela Boca como diretor – ressalta o caráter conservador da temática que permeava as pornochanchadas:

“Era uma cinema absolutamente pudico, cheio de estereótipos e muito conservador. Era nojentamente conservador. Com todos os padrões de preconceito contra mulher, contra homossexual, contra pobre, contra preto, contra o que fosse” (O GALANTE..., 2003, 40 min).

Observa-se, neste processo de produção visando a substituição de importações, uma prática muito comum na Boca do Lixo - a paródia. Trata-se de uma estratégia de mercado que visava associar a temática erótica a outros gêneros e formatos já conhecidos do público. Em outras palavras, a fórmula basal dos filmes da Rua do Triunfo adaptava-se a outros formatos. Assim, a paródia erótica do sucesso *Tubarão* (1975), de Steven Spielberg, chega ao público cativo do cinema popular paulista como *Bacalhau* (1976), com a direção de Adriano Stuart; *O exorcista* (1973), de Willian Friedkin, é referenciado em *O exorcista de mulheres* (1975), de Tony Vieira. Segundo José Silvério Trevisan: “e aí, de um modo ou de outro, competia com o produto americano” (O GALANTE..., 2003, 40 min). A observação de Abreu (2006) reflete com nitidez como a paródia configurava-se como estratégia lucrativa para o cinema da Boca do Lixo

A pornochanchada fazia uma imitação comercial, por assim dizer, e não cultural – como se observa nas chanchadas. Tratava-se de uma paródia debochada a serviço da bilheteria, para arrecadar quase tanto quanto o modelo. Deste modo, potencializava uma atitude servil, mas lucrativa.

Numa leitura mais tolerante, a pornochanchada paródica pode ser compreendida também como uma estratégia de sobrevivência econômica. Copiar, parodiar, fazer referências às produções estrangeiras seriam meios de enfrentar o sistema colonial (na cabeça do público e na economia cinematográfica). Ao satirizar, a pornochanchada estaria tentando utilizar-se do filme estrangeiro (devorando-o), em uma estrutura de mercado que “repele” o filme brasileiro, colocando-se como um debochado produto híbrido: requer o conhecimento do estrangeiro, mas oferece o 'melhor nacional' – mulher gostosa, machismo e sacanagem (ABREU, 2006, p. 152-153).

Consolidada, em meados dos anos 1970, a Boca do Lixo já se configurava como uma verdadeira linha de montagem de pornochanchadas. A partir de 1976 observava-se, nas imediações da Rua do Triunfo, uma produção mais concentrada, refletindo também uma acumulação de capital de investimento em determinadas empresas, o que deixou transparecer um processo de hierarquização das produções, como já citamos anteriormente, e o enfraquecimento das pequenas empresas de distribuição. Neste momento já começavam as pressões das empresas estrangeiras de distribuição. “As relações tornam-se mais complexas, a acumulação de capital torna-se real, as pequenas distribuidoras tendem a se enfraquecer e os exibidores sofrem a pressão dos grupos internacionais” (ABREU, 2006, p.77).

O sucesso comercial do cinema da Boca do Lixo trouxe também, neste segundo período deste ciclo, a coexistência de produtores tradicionais do ramo cinematográfico, fixados na Rua do

Triunfo desde o fim da década de 1960, com uma leva de produtores e investidores alheios ao campo do cinema, interessados nos lucros e no sucesso comercial das produções da Boca do Lixo. Neste contexto de consolidação do sucesso comercial dos filmes da Boca, surge também uma nova geração de profissionais interessados agora em consolidar o cinema da região também por sua reputação artística, buscando realizar filmes com melhor acabamento técnico e artístico. Esta vivência mútua de diferentes profissionais, produtores e investidores na Boca do Lixo fez com que a segunda metade da década de 1970 representasse para este ciclo um período de grande diversificação de produtos que estavam inseridos num amplo espectro de qualidade técnica e artística, mesmo que para a crítica especializada e para a mídia tudo não passasse de “porno-chanchadas”.

Neste período, da produção da Boca do Lixo constam desde filmes mais elaborados, realizados com competência artesanal, que buscam abordar o erotismo com preocupações formais, até produções mediocres – filmes que oferecem um erotismo vulgar –, além daquelas maltrapilhas que capricham na grosseria e vulgaridade, inclusive no acabamento. Mas, grosso modo, tudo estava submetido a um rótulo: porno-chanchada. Rótulo que não interessava a quem fazia – todas as categorias profissionais envolvidas naquele processo produtivo –, mas era “inoculado” no consumidor e no público em geral (ABREU, 2006, p.77-78).

Esta diferenciação dos produtos da Boca do Lixo reflete a capacidade que os profissionais forjados neste ciclo tinham de dialogar com o mercado. O grande desenvolvimento do ciclo Boca do Lixo é fruto, entre outros fatores, da independência das produções em relação às obrigações impostas pela Embrafilme e pela criação de mecanismos próprios de desenvolvimento.

Ainda neste segundo período da Boca, cabe destaque para um movimento dentro da produção que buscava uma exposição mais grosseira e gratuita do erótico, como ressalta Abreu (2006)

(...) havia uma produção que caminhava para um corte pesado e grosseiro da exposição do erótico, como este “ciclo dos presídios”, filmes que continham doses especiais da ideologia machista que permeava as porno-chanchadas – superioridade pela força, misoginia, exploração da ingenuidade, exibição gratuita das formas femininas –, acrescentando um certo clima de violência e sadismo (ABREU, 2006, p.83).

Neste modo de produzir da Boca do Lixo, outros elementos se associam para garantir o sucesso comercial e consolidar ainda mais essa indústria cinematográfica em expansão. O espaço físico das salas de exibição era de grande importância para esta cadeia comercial. As fachadas

dos cinemas da região central de São Paulo – principal espaço de exibição dos filmes Boca do Lixo – funcionavam como verdadeiros outdoors de publicidade para atrair o público, substancialmente masculino. Para isso, abusavam do erotismo e da imagem de mulheres insinuando situações eróticas.

Nesta fase da produção da Rua do Triunfo, sobretudo no início dos anos 1980, a situação econômica do país caminhava para um aumento significativo da inflação, o que acarretava um expressivo aumento dos custos de produção. Desta forma, a solução encontrava por vários produtores era a realização de filmes em episódios, que também representavam um grande sucesso de público. Nesta forma de produção, os diversos episódios podiam ser filmados concomitantemente, já que cada episódio era assinado por um diretor, que formava uma equipe própria, encurtando o prazo para a finalização do filme. Além disso, os salários e as despesas com a produção eram menores, barateando o custo final do filme.

Outra estratégia adotada pelos produtores da Boca do Lixo era a filmagem em praias. Ainda que houvesse custos com o deslocamento da equipe até uma cidade litorânea (Rio de Janeiro, Santos, Guarujá, etc.), este valor ainda era menor do que determinadas locações. Isso sem mencionar a opção estética pela filmagem na praia, com todos os seus sentidos de “deslocamento da vida cotidiana”, “afastamento da normalidade prosaica” que se misturavam com as tensões da narrativa, além da questão pragmática da luminosidade própria das cidades litorâneas (ABREU, 2006).

De uma forma geral, ainda que ao longo dos anos algumas produções da Boca do Lixo foram ganhando um melhor apuro técnico e artístico, a precariedade das condições de produção configurava-se como a tônica do modo de produzir da Rua do Triunfo. É claro, que percebemos algumas produções que se diferenciam, além de alguns profissionais que deixam suas marcas de qualidade estampadas em seus filmes. “A precariedade não é tudo na Boca”, afirma Abreu (*Idem*). Mas uma forte característica das produções deste ciclo é o máximo de aproveitamento a partir do mínimo de condições. Isso era traduzido, muitas vezes, numa imposição dos produtores em relação à quantidade de material utilizado para as filmagens. Em geral, usa-se uma boa quantidade de rolos de negativo para que se aproveite, no produto final, apenas uma pequena parte. Na Boca não podia haver desperdício: rodavam-se filmes inteiros com uma pequena quantidade de negativos, sem a possibilidade de errar. Para alguns diretores, essa era a

possibilidade de “transformar carência em desafio para a criatividade” (*Idem*, p.101).

O início dos anos 1980 marca o processo de esfacelamento da indústria cinematográfica da Boca do Lixo. A sobrevivência da atividade cinematográfica da região seria reservada às empresas mais consolidadas. Como na natureza, só resistiriam os mais aptos, estruturados e competentes: aqueles que conseguiram concentrar capital para o financiamento de suas produções.

No entanto, apesar desta lei de sobrevivência, o contexto econômico nacional não era nada propício, nem mesmo para as empresas mais estruturadas no mercado. “*Com o fim do 'milagre econômico', o arcabouço econômico-financeiro que incentivava a substituição de importações pela produção do similar nacional entrou em colapso, provocando novas questões para a estrutura de produção do país*” (*Idem*, p. 122). Esta afirmação de Abreu indica que não foi só a Boca do Lixo a afetada pela crise. Toda a produção nacional perde vigor neste início dos anos 1980; a Embrafilme deixa de ser a referência no incentivo à produção e distribuição, deixando um vazio de poder no setor cinematográfico nacional. Sem contar, é claro, o enfraquecimento paulatino do Regime Militar e da economia desenvolvimentista levada a cabo no período anterior.

No que tange a Boca do Lixo, são múltiplos os fatores de corrosão deste sistema de produção, entre eles o definhamento do modelo da pornochanchada, o fim do prêmio adicional de bilheteria, a pressão de empresas estrangeiras, sobretudo norte-americanas contra as medidas protecionistas ao cinema nacional (incluindo a cota de tela)²², o processo inflacionário batendo recordes históricos, a elevação dos preços dos ingressos, a entrada indiscriminada de filmes de sexo explícito estrangeiros.

Em resposta à crise que assolava a classe cinematográfica brasileira, cabe destaque a alternativa criada por alguns profissionais de cinema, no Rio de Janeiro, que criaram a Cooperativa Brasileira de Cinema. A cooperativa tinha o intuito de prestar serviços cinematográficos, no entanto, logo observou-se a ineficiência deste sistema para o setor da produção, concentrando todos os esforços na exibição, inclusive com parceria da Embrafilme. O

²² Em relação à pressão de empresas estrangeiras contra as medidas protecionistas, cabe relevar que estas empresas atuavam forçando os exibidores nacionais a entrar com processos judiciais contra a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, praticamente forçando-os a deixar o financiamento destas produções (ABREU, 2006).

projeto fracassou em poucos anos, revelando a debilidade da classe cinematográfica nacional em seu projeto de emancipação (ABREU, 2006).

No Boca do Lixo também houve tentativas de resistência a este processo de corrosão da produção cinematográfica. Em 1981 é criada a Embrapi, que funcionava como uma cooperativa de trabalhadores de cinema que objetivavam a permanência dos produtos da Boca no mercado cinematográfico. Para esta iniciativa, ao invés da parceria com a Embrafilme – como fez a Cooperativa Brasileira de Cinema – a Embrapi procurou reascender as parcerias com exibidores e distribuidores do setor privado. A cooperativa contava com 10 profissionais, entre eles alguns dos nomes mais reconhecidos da Boca: Carlos Reichenbach e Ody Fraga. Estes 10 profissionais abarcavam praticamente todas as funções de uma equipe de realização. O esquema funcionava a partir de um acordo quase “maçônico” de ajuda mútua, segundo depoimento de Luiz Castellini a Nuno Abreu (2006). Quando um fosse realizar um filme, tinha os outros profissionais à sua disposição, desde que não “dessem palpite” no trabalho alheio.

O sistema de produção a partir da cooperativa se dava através da parceria com o produtor, que entrava com 50% dos recursos financeiros necessários, e a “*cooperativa-produtora entrava com a parte técnica, correspondente aos outros 50%*” (*Idem*, p. 124). Neste formato, a Embrapi realizou 7 produções em um ano, segundo Abreu (*Idem*), e 8 filmes, segundo Antonio Meliande (um dos profissionais cooperados), em seu depoimento para o filme *O Galante Rei da Boca* (Gamo e Melo, 2003).

A parceria cooperativa dos dez profissionais envolvidos não durou muito tempo. Após um “racha” interno baseado nas diferentes concepções de filmes a serem produzidos, a Embrapi encerra suas atividades. A principal divergência estava na realização ou não de filmes de sexo explícito. Intimamente atrelada a este divergência somava-se também o imediatismo dos exibidores. Para esses, a demanda imediata era garantir público e no período em que a Embrapi funcionou, inundava o mercado nacional os filmes de sexo explícito estrangeiros. Ainda segundo Meliande, 4 dos filmes produzidos pela cooperativa nem chegaram a ser exibidos graças ao impacto dos filmes de sexo explícito estrangeiros que começavam a se infiltrar no mercado brasileiro. Em outras palavras, o mercado exibidor da Boca do Lixo não teve “paciência” com os produtores da Rua do Triunfo, sacramentando o fim de uma parceria que já durava mais de uma década.

A polêmica em relação aos filmes de sexo explícito não era uma exclusividade dos profissionais da Embrapi e marcaram uma nova fase do cinema da Boca do Lixo. Com a retração geral do mercado de cinema no Brasil, com peso específico para os filmes nacionais, somam-se outros dois fatores fundamentais, já mencionados anteriormente: crise econômica de escala global e com fortes impactos nacionais e a chegada – a princípio, por meio de liminares judiciais, mas em seguida já amplamente aceito pelo mercado – dos filmes pornográficos de sexo explícito estrangeiros, também nomeados *hard-core*. Nas palavras de Carlos Reichenbach

Foram desembocados aqui todo o grosso da produção pornográfica estrangeira, sobretudo americana, mais vagabunda possível (...). Isso pra mim, e ninguém me tira isso da cabeça, que isso foi uma coisa armada pelas majors. Eles foderam o centro de São Paulo, eles foderam todas as nossas salas [de exibição] mais populares. Eu cansei de engolir perguntas... “Você faz cinema brasileiro? Porque é tudo putaria...”. Eu cansei de engolir resposta: “Putaria é a sua casa, putaria é tua mãe, putaria é a p... entendeu... putaria é a sua família. E essa maldita campanha filha da puta que os americanos estão armando pra destruir o cinema brasileiro, pô” (O GALANTE..., 2003, 47min).

Na tentativa de manter um padrão de “similares nacionais” para este tipo de filme, os produtores da Boca do Lixo começam a caminhar por temáticas e abordagens mais ousadas e permissivas e, num primeiro momento, ainda sem “apelar” para o explícito. O que se percebeu neste primeiro momento é uma espécie de passagem rumo ao *hard-core*.

Alguns filmes fizeram o que se pode chamar de transição para o *hard-core*, conduzindo esta fórmula a um ponto de ebulição, por meio da utilização hábil dos elementos narrativos disponíveis a serviço de seus propósitos: enquadramentos reiterados da nudez, uma linguagem pesada e simulação de atos sexuais (ABREU, 2006, p.126).

A fórmula desgastada da pornochanchada refletia que este produto havia se estagnado no mercado, e já não mais garantia a atração do público. Neste sentido, esta transição para os filmes de sexo explícito se deu de forma bastante rápida e a Boca do Lixo tenta entrar na disputa de mercado com os filmes estrangeiros (sobretudo norte-americanos). Vale ressaltar que nesta fase a Boca consegue realizar produções ainda mais baratas do que as tradicionais pornochanchadas, garantindo desta forma, um segmento (pequeno) do mercado (ABREU, 2006).

Muitos realizadores rendem-se a este novo gênero; muitos assinam os filmes com pseudônimos. O que se vê é um deslocamento do sonho da Boca do Lixo: de Hollywood para São

Francisco – capital da indústria de filmes pornográficos dos Estados Unidos (*Idem*).

Porém, mesmo tendo garantido uma fatia de mercado, a adesão da Boca do Lixo aos filmes de sexo explícito aceleraram seu processo de esfacelamento e decadência.

As opiniões dos realizadores sobre seus filmes e seu papel na decadência e morte da Boca do Lixo são bastantes particulares, ainda que convergentes em certos aspectos. Para Cláudio Cunha, o que houve foi uma orquestração para acabar com a indústria cinematográfica. Fazer filmes de sexo explícito, segundo ele, já foi uma tentativa de sobrevivência da Boca, mas uma solução imediatista que acabou apressando sua decadência. Como os filmes sem sexo explícito passaram a não interessar o exibidor, não restavam muitas alternativas (...).

Alfredo Sterheim também relata ter sofrido na pele a pressão dos exibidores em favor do filme com sexo explícito, a qual atribui a principal responsabilidade pelo fim da promissora indústria de cinema popular brasileiro (ABREU, 2006, p.128).

Outro realizador da Boca, por outro lado, não percebe nos filmes de sexo explícito um vilão responsável pela decadência generalizada da Rua do Triunfo. Para Ozualdo Candeias os filmes *hard-core* tinham um aspecto “pedagógico” relacionado às “*demandas da liberação sexual que se impuseram nos anos 1970 e 1980*” (*Idem*, p. 129).

Mesmo que não tenha sido a intenção dos produtores que optaram pela produção de filmes de sexo explícito, diante do produto importado, o pornô brasileiro ganhou um aspecto cômico e caricato. “*Os filmes parecem ser feitos de sacanagem sobre sacanagem. Escracho e deboche são seus ingredientes essenciais, salvo algumas exceções com pretensões estéticas ou 'psicologizantes', que às vezes caem no ridículo*” (*Idem*, p. 132).

A expectativa de vida das produções *hard-core* não era das melhores. Diante da forte concorrência com os produtos americanos, para distribuidores e exibidores era muito mais barato e rentável importar fitas estrangeiras do que bancar o financiamento de uma produção nacional, que já se mostrava incapaz de segurar o público. Neste sentido, o que percebemos é o início de uma deterioração da relação entre produtor e exibidor. A preferência pelo produto importado, fruto do fim da censura e da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, decretou o fim de um ciclo de produção que havia durado quase duas décadas. “*Nesse contexto, a Boca do Lixo foi minguando até desaparecer*” (*Idem*, p. 134).

Abreu (*Idem*) analisa esse período de agonia da Boca do Lixo relacionando-o com a incapacidade dos produtores de acompanhar a rápida mudança da sociedade brasileira. Em suas

palavras

(...) não refletiu nem acompanhou a mobilidade muito rápida e dinâmica da sociedade brasileira. Estruturado e, de certa forma, beneficiário do regime autoritário, o cinema comercial paulista representou até, em dado momento, com sua pornochanchada de deboche, uma válvula de descompressão, com certo espírito contestador. (...) Cometeu, contudo, um erro que lhe está sendo fatal: não teve sensibilidade suficiente para sentir e reagir ao processo político que se pôs em marcha a partir da grande campanha popular pela anistia. Enquanto a sociedade passou a movimentar-se com rapidez, a pornochanchada estagnou como filha espúria do AI-5. (...) Daí surgiu sua maior crise que, culminando em 1983, foi confundida com a crise econômica, mas que é fundamentalmente a crise de uma modalidade (gênero até) de cinema que perde contemporaneidade e se torna anacrônico (ABREU, 2006, p. 135-136).

Alguns anos mais tarde à derrocada da Boca do Lixo, o cinema nacional sofre mais um baque: desta vez, em 1990, a Embrafilme deixa de existir, retirando o amparo estatal para a produção cinematográfica nacional. Nem Embrafilme, nem parceria com o capital privado. Anos sombrios aguardam o cinema brasileiro, até a Retomada, em meados da década de 1990. A Rua do Triunfo passa a ser apenas mais uma rua do centro de São Paulo, ainda com a “marginalidade” que a frequentava anos antes, mas sem o charme de ser a “Hollywood brasileira”. Hoje, esta rua, assim como outras do Bairro da Luz, vivem a efervescência de um projeto de limpeza social da cidade de São Paulo, fruto da especulação imobiliária, baseado na política de extermínio da pobreza e de eliminação dos dependentes químicos dessa região – apelidada de Cracolândia.

3.4 Modos de trabalhar: formação profissional e relações de trabalho

3.4.1 O trabalho no cinema: uma perspectiva teórica

O cinema da Boca do Lixo empregou força de trabalho dos mais variados tipos; homens e mulheres (mas principalmente homens) em busca de um trabalho qualquer, um bico, entravam no Bar Soberano e, muitas vezes, saíam com um trabalho. Nesse mercado quase sem regras e aberto para quem tivesse interesse e disposição, disputavam vagas técnicos, artistas de diversas origens e formação, atores profissionais e amadores, prostitutas dispostas a rodar uma cena de nudez ou de sexo, diretores experientes, com formação no exterior, produtores gananciosos em busca do lucro fácil. Para um entendimento com maior rigor científico e acadêmico, trataremos do trabalho no campo do cinema como uma atividade artística, sujeita a determinações do campo econômico,

mas também com as especificidades do mundo artístico.

A atividade do artista segue determinadas regras, determinações e inscreve-se dentro de um contexto de um mercado de trabalho artístico. Desta forma, a arte constitui-se como trabalho e o artista como trabalhador (SEGNINI, 2006; 2008). Neste sentido é de fundamental relevância analisarmos a partir de agora o artista submerso no universo do trabalho, as relações sociais que permeiam este universo e, sobretudo, as condições impostas pelo mercado de trabalho no contexto do processo de “modernização” da sociedade brasileira nos anos 1960/70. Para tal esforço faz-se importante elaborar uma pergunta sociológica: o que está por trás da aparência do campo das artes (e do cinema, mais especificamente) que nos informa sobre a essência das relações sociais inscrita neste campo? De maneira mais específica, como se travavam as relações de trabalho no cinema realizado na Rua do Triunfo? Quais as especificidades do universo cinematográfico em relação ao trabalho artístico abordado de maneira mais ampla? Como se estabelecem as relações sociais de produção e como se configura a divisão sexual do trabalho na Boca do Lixo? A tentativa de encontrar respostas para estas perguntas leva, necessariamente, a uma breve discussão teórica acerca da categoria sociológica “trabalho”, da ideia de divisão sexual do trabalho e de relações sociais de sexo, das novas configurações do trabalho no contexto da reestruturação produtiva e das características do trabalho artístico no mundo contemporâneo.

Tido entre algumas vertentes do pensamento social como uma categoria fundamental para se compreender a sociedade, o trabalho possui um leque enorme de possibilidades de análise dentro da sociologia. O legado de Marx e Engels sobre o processo de produção material como motor da história da humanidade coloca o trabalho como peça chave para se entender estes processos produtivos. Sem trabalho não há produção; sem produção não há história.

De forma geral, podemos definir trabalho como um esforço para se atingir um fim (Marx, 1963). Quanto mais claro for o intuito deste esforço, mais nítido será o sentido da atividade de trabalho. Assim, trabalho pode ser tanto o processo, ou esforço, quanto o resultado final deste esforço. Podemos dizer que o trabalho pode ser desde as atividades domésticas cotidianas até a profissão exercida em troca de remuneração. No pensamento de Marx, o trabalho assume posição central na análise da sociedade, pois, para ele, a natureza dos indivíduos depende das condições materiais que determinam sua atividade produtiva.

Complementar a essa definição, Hirata e Zarifian (2009) apontam duas possibilidades de definição para o termo trabalho. Uma delas é de cunho mais antropológico, segundo a qual define o trabalho como uma característica geral e genérica da ação humana, relacionado a qualquer ato entre o homem e a natureza. Uma segunda definição reinterpreta a primeira. As trocas estabelecidas entre o homem e a natureza produzem condições sociais determinadas. Esta definição leva em conta dois tipos de relação: homem-natureza e homem-homem. Desta forma, percebe-se que em determinado tempo e espaço, as sociedades criam sua existência material de modos específicos: escravidão, assalariamento, artesanato, etc. No entanto, ressaltam os autores, este tipo de definição torna todas as relações sociais assexuadas. Em outras palavras, estas definições trazidas até o momento, não diferenciam as atividades realizadas por homens e mulheres; atividades que assumem características diferentes nas diversas sociedades, espalhadas no tempo e no espaço. Neste sentido, ao se aproximar de uma definição da categoria trabalho é fundamental que se leve em conta que outras categorias estão relacionadas. *“Trabalho profissional e trabalho doméstico, produção e reprodução, assalariamento e família, classe social e sexo social são consideradas categorias indissociáveis”* (HIRATA e ZARIFIAN, 2009, p. 254). Mais adiante, ao abordar a divisão sexual do trabalho na precária indústria cinematográfica da Boca do Lixo, discutiremos com mais precisão como estas categorias se relacionam.

Na sociedade capitalista moderna, o trabalhador não produz diretamente seus meios de sobrevivência; tampouco o produto final de seu trabalho lhe pertence. Assim, os homens que trabalham acabam não se realizando totalmente enquanto homens. No capitalismo, o trabalho, ou melhor, a força de trabalho toma a forma de mercadoria. Não cabe aqui, neste momento, desenvolver a fundo a teoria sobre o valor da mercadoria força de trabalho contida na obra de Marx, por isso, apenas nos limitaremos a dizer que é esta condição de mercadoria que permite a exploração da força de trabalho no capitalismo. De forma sucinta, o trabalhador vende sua força de trabalho por um valor abaixo daquele que o seu próprio trabalho materializa. Esta diferença entre o que é pago pelo proprietário dos meios de produção (na forma de salário) e o que o trabalhador produz é apropriado pelo burguês (proprietário) na forma de mais-valia (MARX, 1963 e 2010).

Para compreendermos a dinâmica que o mundo do trabalho assume no contexto da

reestruturação da produção capitalista, a partir de meados da década de 1970, faz-se necessário traçar um breve panorama do regime de acumulação que precede esta fase de reestruturação.

Desta forma, o regime de acumulação que se instaura nos países de capitalismo avançado após a grande crise econômica de 1929 afasta-se da lógica liberal que imperava até o momento. Sem uma regulação efetiva e eficaz por parte do Estado, a economia pautada pelo liberalismo encontra seus limites com a crise de super acumulação do final dos anos 1920 e início da década de 1930. Surge então um regime de acumulação orientado pela produção industrial e ancorado no Estado como elemento central na regulação e na promoção do consumo. Um novo papel foi assumido pelo Estado que passa a comandar o desenvolvimento econômico. Nos países centrais, ocorre uma série de medidas de proteção social ao trabalhador e de políticas de pleno-emprego, criando um novo estatuto do trabalhador. A relação salarial não é mais definida pelo mercado simplesmente, mas também pelas negociações e contratações coletivas.

Robert Castel (2005) aponta que esta nova configuração da sociedade compõe a sociedade salarial, que tem o salário como elemento de construção da identidade social e que confere ao trabalhador o *status* de cidadão. Vale ressaltar que a ideia de cidadania está estreitamente ligada à noção de consumidor. O trabalhador, desta forma integra-se à sociedade, no entanto numa nova condição de subordinação em relação ao capital. Estas novas formas de subordinação do trabalhador em relação ao capital provocam uma destituição do caráter revolucionário da classe trabalhadora. O que confere a identidade de classe não é mais a exploração direta no âmbito da produção, mas sim a condição de assalariados. Obviamente é de fundamental importância analisar estas transformações no contexto de cada país, mas o que Castel busca ressaltar é que ao longo do tempo, a luta dos trabalhadores deixa de ser uma luta pela transformação da sociedade e do modo de produção para se transformar numa luta por conquistas de postos dentro da hierarquia social que se cria dentro da lógica do consumo.

Ocorre também um importante movimento de conciliação por parte do Estado que por um lado garante o desenvolvimento econômico e por outro assegura condições de bem-estar social²³. Alain Bihl (1998) ressalta que neste período observamos um compromisso com o regime de acumulação fordista baseado no entendimento entre as classes, que segundo o autor, não cessa a

²³ Para uma discussão mais aprofundada sobre as Estruturas do Estado de Bem-Estar Social ver ESPING-ANDERSEN, G., "As Três Economias Políticas do Welfare State", in Revista Lua Nova, nº 24, setembro de 1991.

luta de classes, mas parte de um otimismo que crê num capitalismo sem crise, mais igualitário e numa democracia harmoniosa e consensual.

No entanto, em meados da década de 1970, sobretudo a partir da crise do petróleo em 1973, este regime de acumulação começa dar sinais de fraqueza. As estruturas dos Estados de Bem-Estar Social entram num processo de desgaste e uma nova onda de cunho liberal volta a rondar os países centrais do capitalismo. As políticas de pleno-emprego já não dão conta de garantir uma sociedade sem o fantasma do desemprego. A partir dos anos 1980, percebe-se que não só o desemprego aumenta como também o tempo em que os trabalhadores permanecem desempregados. O desemprego passa a ser um problema crônico e estrutural. O que observamos neste período é um processo de reestruturação do modo de produção capitalista e a consolidação de um novo regime de acumulação, desta vez orientado pelas ideologias neoliberais e liderado pelo sistema financeiro (PRONI e POCHMANN, 2006). Ocorre uma hipertrofia do poder das elites e dos organismos financeiros que acarreta num movimento de desregulação do capital – ao contrário do que ocorria “nos anos dourados” do Estado de Bem-Estar Social. Nas palavras de Vasapollo (2005)

A fase denominada nova globalização, ou seja, o atual processo de mundialização capitalista significa apenas o domínio das bolsas de valores e da financeirização da economia, em conflito direto com qualquer forma de melhoria das condições de vida dos trabalhadores, obstaculizando a ampliação dos direitos sindicais e universais. Esse é, concretamente, o conceito de modernidade do capitalismo selvagem, visível mesmo sob o disfarce dos tons moderados e equilibrados presentes no suposto e irreal “mercado social” (VASAPOLLO, 2005, p.20).

Esta nova fase do capitalismo opera no sentido de flexibilizar a produção para que ela possa acompanhar as oscilações do mercado. A produção também passa por uma descentralização e uma redução significativa dos postos de trabalho.

A reestruturação produtiva consolida-se num cenário de desordem e instabilidade. O trabalhador não mais goza das proteções sociais provenientes do Estado e o salário deixa de ser uma garantia de identidade social. A classe trabalhadora passa por um processo de fragmentação, com o crescimento de setores de serviços – não diretamente relacionados à produção – e com a prática constante de contratações temporárias, bem como por meio de terceirizações. Seguindo uma inclinação estrutural do capitalismo em reduzir o trabalho vivo, esta nova configuração do

modo de produção tende a reduzir o proletariado industrial, fabril, tradicional ao passo que aumentam as contratações precárias, em *part-time*, subcontratados, etc. (ANTUNES, 2000).

Neste movimento de redução do trabalho vivo, o processo de extração de valor do trabalho intensifica. Segundo Antunes (*Idem*), a valorização do capital só se dá por meio da exploração do trabalho, pois aí reside a essência constitutiva do capitalismo. O incremento tecnológico contribui significativamente para este processo de extração do valor, mas não substitui a relação capital - trabalho. O que percebemos é uma precarização das múltiplas situações de trabalho e não trabalho. Em outras palavras, aqueles que estão empregados não desfrutam de estabilidade; aqueles que estão em subempregos, em contratações precárias vivem em constante estado de alerta já que nada assegura que seu sustento está garantido no dia seguinte e a grande massa de desempregados não pode mais depender de um sistema de proteção Social proveniente do Estado. (DRAIBE, 1993) Cabe ressaltar que este processo de precarização do trabalho está presente inclusive nos países desenvolvidos, de capitalismo maduro. Isto é, não é um movimento isolado que assola apenas os países de desenvolvimento nomeado tardio – ou “em desenvolvimento” –, mas sim um processo global.

É o mal-estar do trabalho, o medo de perder seu próprio posto, de não poder mais ter uma vida social e de viver apenas do trabalho e para o trabalho, com a angústia vinculada à consciência de um avanço tecnológico que não resolve as necessidades sociais. É o processo que precariza a totalidade do viver social (VASAPOLLO, 2005, p.27).

Estamos diante de uma nova conformação do trabalho: o trabalho flexível, aparentemente independente, mas que em seu significado mais profundo é uma forma de trabalho ainda mais subordinada à lógica do capital. É um trabalho cada vez mais precário e que ultrapassa os limites do mercado de trabalho, impregnando toda a vida cotidiana de quem está submetido a ele.

Todas estas características da Acumulação Flexível, como é chamada esta nova etapa do capitalismo, apontam para um crescimento significativo do setor de serviços e do mercado de trabalho informal e autônomo, que absorve um grande contingente de trabalhadores expulsos do setor produtivo. É importante observar como se dá a inserção destes trabalhadores tanto no mercado formal, quanto no mercado informal.

Criação e precarização: notas de uma perigosa rima

Pesquisas recentes²⁴ apontam para uma significativa ampliação do grupo de profissionais ocupados nas profissões artísticas. O que aparentemente poderia significar uma melhoria nas condições de vida dos artistas, na realidade se converte numa dinâmica perversa de precarização e flexibilização das formas de trabalho. Apenas uma pequena parcela de profissionais das artes e espetáculos possui registro em carteira de trabalho, segundo dados do IBGE de 2004 (*apud* SEGNINI, 2008). Percebe-se, pois, o predomínio do trabalho sem vínculo empregatício, temporário e balizado pelos Editais de financiamento público e/ou privado. Estas formas intermitentes de trabalho nem sempre representam fontes principais de remuneração ou mesmo de qualidade artística, mas permite aos trabalhadores do campo das artes outras possibilidades de contatos profissionais e outros trabalhos.

Além disso, as profissões artísticas, ou de alguma forma relacionadas às artes, também são “laboratórios da flexibilização” e precarização do trabalho (MENGER, 2005).

O trabalho artístico apresenta-se ao longo da história como um espaço de experimentação para as práticas de flexibilidade (MENGER, 2005; SEGNINI, 2006 e 2011).

No entanto, esta flexibilização do trabalho artístico pode ser vista de duas maneiras: se por um lado a criação artística é uma atividade que requer certo grau de liberdade e autonomia e evita graus elevados de atrelamento às determinadas estruturas exteriores ao próprio campo das artes; por outro lado, a flexibilidade do trabalho artístico também é dotada de um sentido perverso, tal como já apontamos quando nos referimos às novas configurações do mercado de trabalho na atualidade.

Desta maneira, o artista que objetiva sustentar-se apenas com sua arte vê-se obrigado a desenvolver simultaneamente diversos trabalhos. Além disso, é de fundamental importância a questão da proteção social a estes trabalhadores do campo das artes. Ao contrário do que acontece na França, por exemplo, os artistas sem vínculos empregatícios no Brasil possuem

²⁴ Por exemplo, as pesquisas coordenadas pela Professora Doutora Liliana Rolfsen Petrilli Segnini “Formação e trabalho no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos” (FAPESP, FAEPEX, CNPq), realizada entre 2003 e 2007, cujo foco é o estudo comparativo entre Brasil e França; e “Rumos Itaú Cultural Música – Formação profissional e trabalho nas narrativas de músicos premiados” (Observatório de Atividades Culturais do Instituto Itaú Cultural).

pouquíssimas garantias por parte do Estado no que se refere à previdência social, seguro desemprego ou outra forma de proteção ao trabalho.

Durante a elaboração da versão final deste texto, foi noticiada pela Agência Senado, a aprovação pela Comissão de Assuntos Sociais do Senado do seguro-desemprego para artistas, músicos e técnicos de espetáculos no Brasil, no dia 22 de dezembro de 2011. O projeto é da ex-senadora pelo PSDB de Mato Grosso do Sul, Marisa Serrano, e prevê a concessão de seguro-desemprego para artistas, músicos e técnicos em espetáculos de diversão. A proposta do PLS 211/10 garante ao profissional segurado, um salário mínimo por mês por um prazo máximo de quatro meses, de forma contínua ou alternada, desde que se comprove o trabalho em atividades artísticas por pelo menos 60 dias nos últimos 12 meses. A relatora da matéria na Comissão de Assuntos Sociais do Senado, Ana Amélia (PP-RS), reitera o que diversas pesquisas já apontam: artistas e técnicos de espetáculos formam uma das categorias menos amparadas pelo sistema de proteção ao trabalho, além de vivenciarem situações de desemprego permanente ou por longos períodos. Para a relatora, trata-se de uma condição de grande vulnerabilidade social²⁵.

Segundo Soeiro (2007) “(...) a flexibilidade impõe-lhes uma situação de permanente alternância entre períodos de trabalho, de desemprego não indenizado, de procura de emprego, de multi-atividade dentro ou fora da esfera artística (...)”²⁶.

Observam-se também aqueles artistas que se dedicam à docência nas suas áreas de atividade, como forma de complementar a renda (Pichoneri, 2005). Muitas vezes, percebe-se que a docência é uma das principais fontes de renda destes artistas.

No campo das artes e da cultura, o trabalho temporário é a forma de trabalho predominante. Este, por sua vez, traz consigo algumas consequências como a descontinuidade dos projetos profissionais, a contratação de profissionais altamente especializados para realizar

²⁵ Por ser matéria muito recente, não será possível ainda neste trabalho nos dedicarmos mais profundamente à análise deste assunto. De qualquer maneira, trata-se de um significativo avanço na política de proteção ao trabalhador do campo artístico, sejam artistas ou técnicos. Com este feito inédito no Brasil, as pesquisas sobre as relações e condições de trabalho de artistas e técnicos no país deverão atentar para este novo elemento de análise, sobretudo no que se trata a aplicação real destes direitos. Para maiores informações sobre o projeto, ver: <http://dagavetaproducoes.wordpress.com/2011/12/22/aprovado-seguro-desemprego-para-artistas-musicos-e-tecnicos-em-espetaculo/>; <http://www.olhardireto.com.br/noticias/exibir.asp?id=226725> e http://acritica.uol.com.br/noticias/Manaus-Amazonas-Amazonia-Sindicato-divulga-agenda-melhorias-musicos_0_622138191.html (todos acessados em 09 de janeiro de 2012).

²⁶ Disponível em http://www.esquerda.net/index.php?option=com_content&task=view&id=2069&Itemid=67 (acessado em 23 de junho de 2010).

funções muito específicas (como um técnico de som, especializado em captação de ruídos, contratado para a realização de uma cena específica de um filme). Assim, o trabalho artístico reúne três características essenciais: descontinuidade, perspectivas incertas para a carreira e variações de remuneração (BENHAMOU, 2007).

A remuneração do artista, como aponta algumas estatísticas (*Idem*), é, de fato, inferior à média das outras ocupações. No entanto, não é tão inferior quanto sugere o senso comum e o mito do artista desprovido de recursos. Mas, há que se ressaltar que as estatísticas indicam médias que escondem disparidades. Um número reduzido de artistas é muito bem remunerado, enquanto outros recebem uma baixa remuneração. Neste sentido, a “média” das remunerações não indicam elementos suficientes para descrevermos com precisão a qualidade da remuneração destes artistas.

No que tange a progressão nas carreiras artísticas, Benhamou (*Idem*) aponta para o fato de que a educação e a formação tem menos importância nas carreiras artísticas em que prevalece o talento, em detrimento do diploma. Assim, o diploma de nível superior em cinema não garante nenhuma estabilidade na carreira de cineastas. Por outro lado, cineastas de renome, e sem formação específica, se estabelecem no mercado, com relativa tranquilidade. O que confere incerteza quanto à estabilidade da carreira está mais relacionada às variações nos níveis de consumo de cultura e artes. Alguns autores como Moshe Adler e Ginsburgh & Van Ours (*apud* BENHAMOU, 2007) atribuem também ao acaso e à sorte, o sucesso nas carreiras artísticas.

Nesse sentido, cabe analisarmos os motivos pelos quais artistas optam por carreiras que são sabidamente instáveis e incertas. Segundo Friedman & Savage (*apud* BENHAMOU, 2007, p.44), os lucros simbólicos de uma carreira artística recompensam as incertezas e a baixa remuneração, além de serem potencialmente transformados em lucros materiais.

Ademais, existem outras estratégias de sobrevivência para os artistas, que configuram o que Benhamou (*Idem*) chama de “administração de riscos”. Um elemento importante para estas estratégias de sobrevivência é a parceria conjugal para complementação da renda. Assim, o parceiro “aceita” a instabilidade e incerteza da carreira artística e se dedica a atividades formais e tradicionais de trabalho, para garantir certa regularidade de renda do casal. Além disso, como já ressaltamos, o próprio artista busca outras formas de remuneração.

É fundamental observarmos também o papel do Estado na garantia de subsistência desses artistas. Percebe-se, pois, que nos países onde o Estado é mais ativo por meio de políticas públicas, a disparidade de renda entre os artistas é menor do que nos países mais alinhados com uma orientação neoliberal que deixa a sociedade como um todo, e os trabalhadores mais especificamente, à mercê da lógica do mercado.

Segundo o modelo desenvolvido por David Throsby (1994, *apud* BENHAMOU, 2007), o artista busca maximizar o tempo dedicado ao trabalho artístico, obedecendo certos limites. Como a remuneração neste tipo de trabalho em geral não é suficiente para sua subsistência, ele dedica mais um *quantum* de tempo em outras atividades remuneradas, que lhe garantam a sobrevivência e o consumo de bens. Mas o tempo que dedica à atividade artística tende a aumentar se a remuneração do trabalho não-artístico também aumentar. Em outras palavras, se o trabalho não-artístico lhe oferece uma renda maior, o artista não irá abandonar o trabalho artístico, pelo contrário, ele poderá dedicar-se mais ainda a sua arte, visto que sua remuneração já está garantida pelo trabalho não-artístico. Neste sentido, a hipótese de Throsby é que para o artista, as necessidades de ganhos com o trabalho não-artístico tem um limite máximo. Ou seja, se o trabalho não-artístico remunera bem este artista, ele não tem, necessariamente, a ambição de ganhar ainda mais com este trabalho não-artístico. Ele prefere manter seu padrão de subsistência e consumo em tal ponto que ele possa também se dedicar às atividades artísticas.

Outra possibilidade de ganhos para o trabalhador-artista são os direitos autorais. O direito autoral confere ao artista uma possibilidade de aumentar seus ganhos com sua obra, tentando corrigir a baixa remuneração que o mercado lhe oferece (BENHAMOU, 2007). No entanto, o direito autoral nem sempre está presente em todas as formas de trabalho artístico. Há outras formas construídas de relações de propriedade da obra. No cinema, por exemplo, o operador de câmera não possui direitos autorais e de propriedade com a obra fílmica. Muitas vezes, o proprietário da obra é um produtor, financiador, externo ao processo de produção direta do filme. Neste sentido, caracteriza-se claramente uma relação de expropriação do trabalho artístico, que produz valor que não é, necessariamente, apropriado pelo artista. O direito autoral artístico e as patentes industriais têm como base o mesmo princípio de propriedade e de possibilidade de gerar valor a partir desta propriedade. Já a noção de *copyright*, de origem anglo-saxã, difere um pouco do conceito de direito autoral porque, mesmo reconhecendo a importância do autor, divide com

outros partícipes da obra o bônus do trabalho artístico²⁷.

No que se refere ao trabalho humano dispensado para determinada obra artística, uma diferenciação deve ser feita, para que não haja confusões e aproximações infundadas entre as diversas categorias de trabalhos artísticos. Estas diferenças implicam do ponto de vista econômico, distinções de custos de produção de uma obra. Por exemplo, no espetáculo ao vivo *“o trabalho é um elemento constitutivo do produto final: não se pode substituí-lo sem desnaturar o produto”* (Idem, p.57). Ou seja, sem o trabalhador presente no momento exato do espetáculo, este não acontece. O fim do trabalho artístico reside no próprio ato de trabalho. Já no campo do cinema, que segue um modelo de ritmo mais industrial, os artistas e técnicos são intermediários deste processo de produção. É claro que sem a força de trabalho empregada na produção, não há filme. Por outro lado, o trabalhador não está presente no momento exato da exibição da obra. O cinema é uma arte de alta reprodutibilidade, mas isso não significa que o trabalho humano dispendido na obra também se multiplique na mesma razão do número de cópias da fita. Já o espetáculo ao vivo requer um gasto de trabalho humano em todas as suas apresentações, mesmo que para diminuir custos utilize-se gravações nos espetáculos, reaproveitamento de materiais. Neste sentido, o trabalho no cinema é pago uma só vez aos trabalhadores do setor, salvo em alguns casos em que produtores e diretores recebem uma porcentagem dos lucros de exibição.

As relações sociais de sexo apresentam-se de maneira contundente para a compreensão dos mecanismos que norteiam o mundo do trabalho artístico. Assim, podemos perceber que cada uma das atividades artísticas apresenta especificidades em relação à questão do gênero. Na dança, há um predomínio de mulheres o que acarreta uma dupla dimensão: se os homens bailarinos enfrentam o preconceito por um lado, por outro possuem maior facilidade na conquista de empregos (ou trabalhos temporários) nos corpos estáveis de dança. No campo erudito, a predominância é de músicos. A inserção das mulheres se dá em posições relativamente menos importantes na hierarquia estabelecida numa orquestra (PICHONERI, 2005). Na música popular, por outro lado, o instrumento predominante das mulheres é a voz; são poucas as instrumentistas.

Além destas distinções no que tange as posições ocupadas dentro de cada trabalho artístico, há também as questões relacionadas à maternidade e as formas de proteção social para

²⁷ Ver mais sobre a discussão acerca de direito autoral e *copyright* em BENHAMOU, F. *A economia da cultura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

as mulheres. Assim, nos trabalhos sem vínculos formais, muitas vezes as mulheres são obrigadas a recorrer a formas variadas de conciliar trabalho e maternidade. Sem direito à licença maternidade, a prática de revezamento entre os artistas e a boa vontade dos colegas são essenciais para as mães artistas (SEGNINI, 2006 e PICHONERI, 2011).

Veremos mais adiante algumas das especificidades do trabalho no cinema da Boca do Lixo no que tange à divisão sexual do trabalho, às condições de trabalho das mulheres neste processo de produção, incluindo a questão da maternidade.

Recentemente, observamos um bom desempenho do cinema dentro do contexto da economia da cultura. Este crescimento é obviamente encabeçado pela indústria hollywoodiana, mas tem também importante reflexos no cinema brasileiro, que vem mostrando bons resultados econômicos expressados pelo aumento de investimentos tanto do setor público quanto privado, sem contar as novas leis de incentivo à cultura. Por outro lado, podemos perceber também que esta emergência do cinema nacional, muitas vezes, entra em confronto direto com a hegemonia norte-americana na produção de filmes, encontrando entraves desde a produção até – e principalmente – a distribuição das produções.

Com este desempenho positivo do área audiovisual no Brasil, cresce também o mercado de trabalho nesta área. O aumento das produções requer um aumento de mão de obra qualificada, não só nos setores mais “glamourosos” como direção, mas também nas áreas técnicas de operação de maquinário, cenografia, som, etc. Embora apresente situações de precariedade no trabalho como em todos os outros setores, o trabalho na área de artes de forma geral, e de cinema especificamente ainda é visto com bastante idealização e está muito relacionado à busca pela satisfação pessoal e profissional ultrapassando, de certa forma, o caráter de emprego unicamente enquanto fonte de renda. Além disso, o trabalho em cinema fascina aqueles que querem distância da lógica mecânica do trabalho tradicional e que almejam experiências de exercício da criatividade e da recusa à rotina. Em contrapartida, desta negação ao trabalho visto tradicionalmente, o mercado de trabalho em cinema apresenta trajetórias de instabilidade e riscos, pela inconstância das produções, falta de financiamento e incentivos.

Do ponto de vista teórico, podemos desde já estabelecer algumas noções sobre o trabalho em cinema. Como já citado anteriormente, a produção de um filme requer especialização e uma

divisão de funções hierarquizada. O roteirista não deve interferir no trabalho do diretor, que por sua vez não deve alterar o roteiro. O montador não realiza as filmagens, mas confere forma ao filme, sob orientação do diretor. Desta forma, conforme Bernardet (1980), o trabalho no cinema, assim como no capitalismo, é um trabalho atomizado. Esta atomização do sistema de trabalho, muitas vezes é confundida com o trabalho em equipe ou cooperado²⁸. Não é, pois, um trabalho em equipe ou cooperado, pois existe uma fragmentação clara e visível deste trabalho. Ao ver um produto final – o filme – pode-se dizer que o roteiro é bom, mas a direção é ruim; ou que a trilha sonora não é adequada; ou que a fotografia é excelente, apesar da montagem deixar a desejar. “A fragmentação do trabalho leva à fragmentação da percepção” (*Idem*, p.65). Se o trabalho fosse realmente cooperado, perceberíamos o filme como um todo único, e não isoladamente cada um de seus componentes. (*Idem*).

Este sistema de trabalho atomizado consolida-se na época de ouro de Hollywood – que se estende até a década de 1950 – mas torna-se ainda mais concreto e imperativo quando os bancos passam a financiar as companhias cinematográficas. No final da década de 1920 e início da década de 1930, os bancos que financiavam produções chegavam ao ponto de colocar representantes nas diretorias das companhias. Estes representantes, por sua vez, exigiam que a produção cinematográfica seguisse o mesmo padrão da indústria de automóveis. Esta rigidez de planejamento e produção nem sempre foi bem aceita pelas produtoras, visto que o cinema não é uma mercadoria comum, mas sim uma mercadoria abstrata na qual a dimensão artística é relevante. Neste cabo de guerra que de um lado apresenta produtores, autores e companhias que exigiam uma certa flexibilidade na produção; e do outro lado contava com o rigor e o pensamento cartesiano dos bancos financiadores, resultou num sistema de produção industrial, mas que permite um mínimo de elasticidade indispensável ao cinema (*Idem*). É neste sistema de trabalho que se permite que diretores e autores possam deixar suas marcas pessoais nos filmes, ressaltando o que Ruiz (2003) aponta e que já demarcamos outrora.

Mesmo com esta relativa flexibilidade de produção, a relação entre produtores – financiadores, empresas, bancos, etc. – e os diretores de cinema, sempre foi conflituosa. Alguns

²⁸ Cabe esclarecer que estamos usando o termo *trabalho cooperado* no sentido mais comum do termo. Marx (2010) utiliza o mesmo termo em outro sentido, na sua obra *O Capital*, em que a noção de cooperação não é a de ajuda mútua entre os trabalhadores, mas sim de uma racionalização da organização do trabalho sob o controle do proprietário dos meios de produção em que cada trabalhador realiza uma função específica no sentido de dinamizar e intensificar a produção e, por consequência, intensificar também o próprio processo de trabalho.

diretores adotavam estratégias de filmagem, por exemplo, para restringir o máximo possível a atuação dos outros profissionais contratados pela empresa (como John Ford que filmava usando poucos *takes*, para que o montador não pudesse alterar sua concepção do filme). Por outro lado, as empresas colocavam algumas condições aos diretores, que se configuravam como verdadeiras imposições (como alguns filmes de Orson Welles que foram montados e sonorizados à revelia do diretor) (*Idem*).

O trabalho no cinema configura-se como uma constante busca por contratos por parte dos diversos profissionais envolvidos, sejam eles técnicos ou artistas. As profissões caracterizam-se pela alta especialização, o que muitas vezes resulta numa intensa dificuldade destes profissionais se empregarem em outros cargos, ainda que seja dentro do espaço cinematográfico (SORLIN, 1985). Em outras palavras, não é porque um operador de câmera trabalha no cinema que ele consegue também ser contratado como iluminador ou diretor. De modo geral – ao contrário do que se viu na Boca do Lixo e que analisaremos logo adiante – não há grande circulação entre as formas de trabalhar no cinema.

Há que se ressaltar também que o mercado de trabalho no campo do cinema é marcado pela instabilidade e descontinuidades o que faz com que os profissionais vivam em constante temor do desemprego. Por isso, ressalta Sorlin (*Idem*), estes profissionais preferem muitas vezes uma oferta duvidosa de trabalho à falta de salários. Constrói-se um movimento de busca de profissionais por parte dos produtores e realizadores e de busca de realizadores e produtores por parte dos profissionais. “*El mundo del cine es, superficialmente, un extraño ballet de técnicos en busca de un realizador, de directores en busca de un productor, de un productor en busca de un equipo*” (*Idem*, p.76). Neste mesmo sentido, Sorlin ainda retrata que no mercado de cinema alguns profissionais preferem trabalhar apenas cobrindo os custos de uma produção sem futuro garantido, mas que lhe reserve um salário de subsistência, a encarar semanas de desemprego.

Sorlin (*Idem*) menciona as “produções sem futuro garantido”; ele se refere à inflação de produções no mercado cinematográfico, ou seja, ao processo de superprodução de filmes, que mantém a máquina girando em constante funcionamento. Nesse sentido, sempre há um filme sendo produzido que, independente se o seu futuro é promissor ou não, emprega grande quantidade de profissionais do ramo. Muita dessas produções ressalta o autor, nem chegam a ser lançadas, mas nem sempre isso significa que os profissionais envolvidos arquem com o prejuízo

da produção. Para Sorlin “*El mantener a un nivel de stock de filmes existente es una condición de sobrevivencia para los establecimientos cuyas prestaciones de servicio condicionan, ellas mismas, la actividad del cine comercial*” (*Idem*, p.77).

Neste mesmo sentido, é importante ressaltar a ocorrência frequente de múltiplos trabalhos simultâneos de alguns profissionais. Fotógrafos, por exemplo, realizam vários trabalhos ao mesmo tempo, fazendo com que esta categoria realize, segundo Sorlin (1985), uma média de filmes anual maior do que a média de um diretor, ou realizador. No entanto, apesar da importância do trabalho em equipe e da relevância fundamental dos técnicos numa produção cinematográfica, a depreciação destes profissionais é extremamente comum dentro do universo do cinema, sobretudo no que tange à crítica pretensamente culta, às obras que se referem à filmografias, etc.

También aquí, la filmografía de la obra, es reveladora: los nombres que se encuentran más a menudo son los de los técnicos (...) El desprecio a los “ejecutantes” es tan fuerte que nadie se atreve a pensar siquiera en semejante reagrupamiento, y la mayor parte de las obras sobre el cine, que bien guardarían de pasar por alto un realizador, no citan nunca a los técnicos (SORLIN, 1985, p. 86 / Nota 4).

O não reconhecimento do trabalho dos técnicos, ou melhor, a relutância em se reconhecer a sua importância, tem reflexo também na produção acadêmica relacionada ao cinema. Sobre o cinema praticado na Boca do Lixo, por exemplo, encontra-se muito pouco sobre o trabalho dos técnicos – maquinista, eletricista e até mesmo operador de câmera. Salvo nos casos em que diretores, fotógrafos, roteiristas tenham também desempenhado, em algum momento de suas carreiras, estas funções técnicas. Como observaremos mais a frente neste trabalho, na Boca do Lixo era relativamente comum um diretor executar outros tipos de funções nas produções de colegas.

Nesse sentido, para Sorlin (*Idem*), a discussão em torno do recorrente tema “Cinema de autor” traz algumas limitações essenciais quando se analisa a produção cinematográfica. O filme é resultado de um trabalho de equipe em que se torna muito difícil reconhecer o trabalho individual. Desta forma, o autor do cinema é a própria equipe, e não o diretor ou cineasta em particular.

Sorlin (*Idem*) e Bernardet (1980), partem de pontos de vista distintos quando tratam deste tema. Como vimos, para Bernardet (*Idem*), o filme é, de fato, produto de um trabalho em equipe,

mas de um trabalho atomizado dentro das equipes, de forma que se pode reconhecer características de cada setor desta equipe (roteiro, direção, fotografia, iluminação, etc.). Mas para Sorlin (1985), no “*meio do cinema*”²⁹ existe um conjunto de ideias relativamente homogêneas, características de um campo social, que se sobrepõe às ideias individuais.

O “campo do cinema” é o que Sorlin (*Idem*) denomina “conjunto social de produção cultural, ou seja,

un grupo de personas que trabajan sobre un producto determinado (el filme) cuya competencia es admitida por la formación social en cuyo interior están insertadas y que, subjetivamente, se definen ante “el conjunto de producción” por el lugar ocupado en proceso de fabricación, ante la formación social en general por la pertenencia al grupo que tiene el monopolio legítimo de la realización fílmica (SORLIN, 1985, p.87).

O campo cinematográfico possui algumas regras de acesso, mais ou menos determinadas, que delimitam os limites desse grupo profissional. De forma geral, a passagem (facultativa) por uma escola profissional e um tempo de aprendizado ao lado de um profissional são condições comuns àqueles que pretendem se inserir neste meio, assim como uma relativa obrigatoriedade em “passar” pelas diversas funções dentro da hierarquia da produção fílmica (*Idem*). Dificilmente veremos um jovem diretor que não tenha experimentado outras funções, como a de segundo assistente de direção, assistente de direção, fotógrafo, operador de câmera, etc. Ressalta-se neste processo a formação pela prática, a iniciação pelo desempenho de tarefas, algumas vezes também relacionada a uma formação teórica em uma escola de formação profissional ou superior. Veremos isso com nitidez quando abordarmos a trajetória de alguns diretores da Boca do Lixo.

A produção de um filme implica em etapas, mais ou menos determinadas e rígidas, como a criação do argumento, os ensaios, as filmagens, a montagem, sonorização, etc. Todas estas etapas envolvem um grande número de profissionais (inclusive a criação do argumento, que, não raro, é um trabalho coletivo) e nem sempre é possível perceber os rastros individuais de cada um destes profissionais (*Idem*). Nesse sentido, Sorlin (*Idem*) ainda ressalta a importância do papel do ator no processo de produção de um filme. Para muitas análises “cultas” do cinema, o ator não passa de um instrumento de interpretação comandado pelo diretor, ou seja, sua interpretação é uma mera reprodução da vontade do diretor. Sorlin, por sua vez, defende o ator como um profissional inserido no processo de produção e que seu trabalho não se limita a “fazer” um filme: “*también*

²⁹ No original “Medio del cine” (Sorlin, 1985)

ocupan una posición dominante en los estudios” (Idem, p. 84).

Ainda sobre o trabalho em equipe Sorlin destaca:

En cuanto empieza la filmación, aparece a plena luz el papel del equipo. El realizador, presente de principio a fin, da directivas, resuelve los casos litigiosos; sea cual fuere el rigor de sus consignas, no es él quien fotografía ni “mezcla” los sonidos, ni determina los ajustes (...). El diálogo, preparado de antemano, responde a las preocupaciones de los argumentistas. Las imágenes que deben “traducir” o confirmar o contradecir el diálogo están a cargo de otro grupo – el director de fotografía y sus operadores – que forma parte del equipo, pero que también tiene sus propios hábitos de trabajo, que, en el curso de un mismo período, filma varias películas distintas y que, sin dejar de buscar la mejor correspondencia posible con el texto, obedece a sus reglas y procede a hacer ajustes que entrañan, de manera inevitable, una deformación del proyecto inicial. La realización completa de un filme, desde su esbozo inicial hasta la salida de las copias, requiere de ocho a quince meses; la filmación, que se evita prolongar, porque es cara, se há terminado en tres a seis semanas. (SORLIN, 1985, p.85).

Em outro trecho, o autor enfatiza, além da dinâmica do trabalho em equipe e setorizado, também o processo de inserção profissional e perspectivas de evolução na carreira dentro do meio cinematográfico:

El sistema, bajo apariencias flexibles, oculta una gran rigidez. Las etapas de fabricación son minuciosamente repartidas, y la tarea de cada grupo especializado queda perfectamente definida. En el interior de un mismo tipo de operación, por ejemplo el decorado, o las tomas, o el montaje, el papel que corresponde a unos y otros es minuciosamente descrito. En un proceso de realización cuyo desarrollo general es sencillo, en que la parte de tecnicidad no es considerable (y, en todo caso, no es suficiente para justificar una hiperespecialización), donde la imbricación de funciones no entrañaría inconvenientes serios, se ve reinar una rigurosa parcelación. La división del trabajo es mantenida y confirmada por una jeraquización sólidamente implantada. Un número reducido de personas domina cada una de las fuentes de empleo: tras ellas se alinean los condidatos que aceptan ser becarios no pagados, delegarse a labores fastidiosas que no interesan a nadie, para ver un día su nombre a la cola de una ficha, y después, paso a paso, subir hasta el primer lugar de la lista. Hay que integrarse al “establo” de tal escritor, de tal director de fotografía para tener trabajo, darse a conocer y, cuando “el patrón” considere llegado el momento, verse consagrado como coargumentista u operador. Al analizar las autobiografías de los realizadores o de los técnicos comprobamos que minimizan la importância de su formación escolar y por lo contrario aprecian mucho sus nexos com “los grandes nombres” del cine; ser discípulo de X, haber filmado “con fulano”, “para mengano” parece la mejor de las referencias. El medio evoluciona por una lenta traslación que tiene como base un reclutamiento precoz, una formación casi exclusivamente interna, la aceptación de la separación de las tareas y el respecto de las jeraquías establecidas (SORLIN, 1985, p. 89).

Outro elemento destacado por Sorlin (*Idem*) é a formação de equipes relativamente estáveis dentro dos quadros profissionais do meio cinematográfico. Desta forma, alguns realizadores têm preferência por contratar equipes de eletricitistas, fotógrafos, operadores de câmara e outros técnicos nos quais já deposita confiança assegurada por trabalhos anteriores. Não é raro observar uma mesma equipe de técnicos e artistas que realizam diversos filmes com um

mesmo diretor. Isso é bastante visível aos olhos do espectador não especializado, nas parcerias entre diretores e atores (como Tim Burton e Johnny Depp³⁰).

No cinema realizado na Rua do Triunfo, também verificamos algumas parcerias que se estenderam por várias produções, sobretudo entre produtores e diretores. A título de exemplo, Antonio Galante e Walter Hugo Khoury formaram uma parceria duradoura na Boca do Lixo.

As relações de trabalho no interior do campo cinematográfico são definidas por Sorlin (1985) como uma forma de *corporativismo interno*, que dificulta o acesso e contatos pelo grau de especialização necessário para a inserção neste mercado de trabalho. No mesmo sentido, este *corporativismo* se traduz também como um mecanismo de proteção e integração do campo cinematográfico, estabelecendo regras específicas de conduta entre seus agentes.

(...) o corporativismo interno dificulta o acesso ao campo, já que exige cursos, criação de escolas e obrigatoriedade de “estágio” (ou aprendizado na prática) com um profissional já consolidado no campo. Há uma rigorosa divisão do trabalho e uma forte hierarquia, o que acaba minimizando a formação profissional e privilegiando os “contatos”, a prática. É uma forma de proteção do campo, além de gerar grande capacidade de integração interna. Além disso, ocorre uma imposição de regras de conduta, através deste aprendizado na prática: como se aprende com os profissionais já consagrados, determinadas escolhas estéticas ou técnicas são tomadas como normas (MARSON, 2009, p. 88).

3.4.2 Modos de trabalhar na Boca do Lixo

a) Trabalho precário, mas garantido

“muito forasteiro entrou no Soberano para comprar cigarros e acabou faturando um cachê numa ponta” (Marcos Rey apud ABREU, 2006, p. 57)

Os produtores se consolidaram como figuras centrais, na Boca do Lixo, numa correspondência à importância que detinham na construção de uma base material para a execução dos projetos cinematográficos - “mas quem realiza os filmes são os artistas e técnicos” (ABREU, 2006, p.54).

A Boca do Lixo configurou-se, neste início dos anos 1970, como um grande polo de atração de profissionais de cinema. Estes artistas e técnicos vinham de formações diferentes, mas todos estavam imersos no universo cultural da Boca do Lixo e sendo “*feitos pela vida, formados*

³⁰ Alguns filmes da dupla: *Ed Wood* (1994); *A Lenda do Cavaleiro Sem Cabeça* (1999); *A Fantástica Fábrica de Chocolate* (2005); *Sweeney Todd: o barbeiro demoníaco da Rua Fleet* (2007), entre outros.

pela técnica” (Idem).

O Bar Soberano era o ponto de encontro destes profissionais, de origens diversas. Cabe destaque para os profissionais recrutados nas emissoras de TV, como a Excelsior e Tupi.

O recrutamento de técnicos – fotógrafos, assistentes, cenotécnicos, eletricitas, maquinistas etc. – se fez entre remanescentes dos estúdios Vera Cruz e Multifilmes; outros eram egressos da tevê, vindos da TV Excelsior, fechada em 1970; mas a massa crítica ia-se formando ali mesmo, no calor da produção. De modo geral, a Boca abrigava profissionais de cinema, em todos os níveis, que se foram formando na prática, botando a mão na massa. Um variado leque populacional que incluía semi-analfabetos altamente qualificados, oportunistas articulados, vocações e talentos empresariais e artísticos, arrivistas e outros incompetentes, intelectuais verdadeiros, artistas espontâneos, intelectuais espontâneos e artistas verdadeiros... (ABREU, 2006, p.198).

Assim, além destes profissionais específicos do cinema e da TV, encontravam-se no Soberano artistas de circo, atores de TV em busca de novos papéis, atores de teatro amador atrás de consagração, escritores dispostos a fazer roteiros (*Idem*). O esquema de recrutamento de profissionais era tão informal que “qualquer um” poderia trabalhar na Boca.

Além disso, no início deste ciclo Boca do Lixo percebia-se uma grande mobilidade dos profissionais entre diversas áreas de atuação, demonstrando uma – ainda – indefinida divisão do trabalho. Roteiristas atuavam como produtores, operadores de câmera podiam desempenhar a função de iluminadores, diretores tornavam-se fotógrafos em produções de amigos. Esta mobilidade ressalta Abreu (*Idem*), era fortemente motivado pelo fato de diversos profissionais se aproximarem deste universo do cinema dispostos a desempenhar qualquer função, desde que pudessem “entrar para o cinema”, tendo em vista o certo *glamour* que este ramo artístico apresentava – e ainda apresenta atualmente.

A realização de múltiplas funções numa mesma produção era frequente para os profissionais. Destacam-se, neste sentido, Tony Vieira e David Cardoso, por exemplo, que conciliavam a função de produtor, diretor e ator em muitos filmes, além de Ody Fraga que se caracteriza como um verdadeiro “trabalhador cultural” (*Idem*).

Uma constante entre vários profissionais da Boca é a trajetória profissional em diversas atividades ligadas à arte e à cultura. Dentro do meio audiovisual, percebe-se um intenso movimento entre diversas áreas artísticas e técnicas e entre os setores deste meio, como

jornalismo, publicidade, teatro, rádio, etc. Tony Vieira é um bom exemplo da figura do pequeno empreendedor da tímida indústria cinematográfica que se estabelecia na Rua do Triunfo. Tony Vieira acumulava as funções de empresário, ator e diretor. Tratava-se de um verdadeiro artesão “faz-tudo”, desde a elaboração do argumento até a seleção da trilha sonora (*Idem*).

Cinema da Boca – Dicionário de Diretores, de Alfredo Sternheim (2005) informa que a realização de várias tarefas e funções é a tônica entre os diretores da Boca do Lixo. Outro elemento importante que pode ser extraído desta leitura é o fato de que muitos dos diretores que passaram pela Rua do Triunfo iniciam suas carreiras como atores. Alguns deles desempenham funções técnicas até, enfim, tornarem-se diretores. Além disso, pode-se perceber pelas trajetórias profissionais relatada por Sternheim (*Idem*) que chegar ao “posto” de diretor não significava, para grande parte deles, que não desempenhariam outras funções “menores”. Pelo contrário, os diretores além de realizar outras funções em seus próprios filmes, também trabalhavam para outros diretores. Essa característica do modo de fazer cinema na Boca do Lixo reforça o que Sorlin (1985) descreve como estratégia de sobrevivência, na carreira cinematográfica – e que já apresentamos anteriormente – em que os profissionais estão em constante busca por contratos de trabalho, mesmo que seja para outras funções dentro da produção cinematográfica.

A trajetória de Osvaldo de Oliveira, ilustra com precisão este processo: “*Uma das figuras mais assíduas do Cinema da Boca. Isso porque, mesmo tendo sido alçado a diretor de longas, ele nunca perdeu a humildade e não tinha problemas em trabalhar em outras áreas, como assistente de direção*” (STERNHEIM, 2005, p.181).

Dentre as formas de organização do trabalho durante as filmagens, havia aqueles diretores que se diferenciavam. Cláudio Cunha, por exemplo, realizava a filmagem na mesma ordem em que o filme seria montado, ou seja, na mesma ordem da narrativa do filme, fato muito pouco comum no meio cinematográfico. A preocupação deste diretor era com a noção de continuidade para os atores, que nesta forma de organizar a produção, teriam uma percepção mais fiel à narrativa da película.

Um movimento que não é raro na trajetória dos profissionais da Boca do Lixo é a criação de produtoras próprias. Alguns profissionais começavam suas atividades contratados por produtoras e lá estabeleciam contatos e adquiriam experiência profissional. Mas o cenário

econômico deste ciclo é tão fértil, que muitos profissionais criavam suas próprias empresas produtoras. Como pode ser percebido no *Dicionário de Diretores*, de Sternheim (2005), já citado, dos 127 diretores elencados, pelo menos³¹ vinte e nove deles criaram na Rua do Triunfo e imediações alguma empresa produtora e/ou distribuidora.

Nos últimos anos e suspiros de produção da Boca do Lixo, como já salientamos, muitos produtores optaram pela última alternativa para manterem-se no mercado: os filmes de sexo explícito. Muitos destes produtores optaram pela adoção de pseudônimos, como uma forma de descolarem suas imagens dos filmes de conteúdo apelativo (e ainda pesados para os padrões morais brasileiros da época). Poucos ousaram assinar os filmes com seus nomes verdadeiros, entre eles Alfredo Sternheim. No entanto esta coragem não passaria impune: foi praticamente banido de um trabalho na televisão. Ele relata esse episódio a Nuno César Abreu (2006):

Eu senti isso na pele. Tinha dirigido uma série do Telecurso – Educação moral e cívica –, na TV Cultura, e me dei muito bem com o produtor. Voltei um dia, procurando trabalho, disse que eu queria voltar a dirigir televisão, que eu tinha gostado da mecânica da tevê, mas o produtor me disse:

- Eu também gostei de você, do seu trabalho, mas agora não dá mais.

- Por que não dá mais?

- Porque você fez filmes de sexo em grupo, explícito.

Aquilo doeu (ABREU, 2006, p. 129).

O quadro de profissionais da Boca do Lixo foi alimentado por profissionais (técnicos, diretores, atores) que já tinham trabalhado em grandes estúdios de cinema de São Paulo e Rio de Janeiro, com destaque para a Vera Cruz, Maristela e Multifilmes (São Paulo) e Atlântida (Rio de Janeiro) – deste último, com menor frequência. Entre os 127 diretores relacionados por Sternheim (2005) em seu *Dicionário de Diretores*, vinte e oito tiveram alguma passagem pelos grandes estúdios em suas trajetórias profissionais, seja como técnico, ator ou mesmo já como diretor. Mas houve um número mais significativo³² de técnicos oriundos destes estúdios e que não se tornaram

³¹ Pela leitura do *Dicionário de Diretores* não fica claro se, quando não mencionado, aquele diretor fundou ou não uma empresa distribuidora. O mesmo vale para a questão dos cursos de formação em cinema. Quando parece ser de relevância mencionar a realização de um curso, pode-se ler claramente essa informação. Mas não podemos afirmar, categoricamente, só através dessa leitura que, quando não há menção sobre algum elemento (curso de formação, experiência profissional anterior, criação de produtora própria), que este elemento não tenha feito parte da trajetória profissional de determinado diretor.

³² Não foi possível precisar este número significativo de técnicos advindos dos grandes estúdios, assim como também não foi possível encontrar fontes que nos informassem qual o número de trabalhadores envolvidos no

diretores – e por isso não constam na relação de diretores do *Dicionário*. Miro Reis, técnico em vários filmes deste período relata em seu depoimento para o documentário *O Galante Rei da Boca* (GAMO e MELO, 2003) um processo de diferenciação entre os profissionais, além da hierarquização entre diretores, artistas e técnicos, onde os primeiros recebem muito mais importância e *status* em relação aos demais. Da mesma forma, artistas, em especial os atores e atrizes, se sobressaem em relação aos técnicos, sobre os quais encontra-se muito pouca discussão teórica, bibliográfica e dados. Mas a diferenciação que Miro Reis descreve é observada dentro do grupo de técnicos. A origem nos grandes estúdios era percebida no ambiente de trabalho da Boca do Lixo como um elemento de distinção. Voltamos, nesse sentido, a obra de Bourdieu (2005) sobre a criação de relações simbólicas entre os grupos que buscam estabelecer distinções significantes entre si. Nas palavras de Miro Reis:

Porque os técnicos mesmo eram da Vera Cruz. Os estrelos (sic) da equipe eram da Vera Cruz. Os Martinos, os italiano Moratori da vida. E os otários eram pra carregar peso, montar cavalo, se arrebentar no chão, que nós fazíamos muito bem (risos), e fazia mesmo, entendeu? (O GALANTE..., 2003, 5min).

Apesar de não se configurar uma regra, uma tendência é muito importante de ser ressaltada no modo de produzir da Boca. Alguns produtores tinham preferência por manter equipes relativamente fixas para suas produções, convidando quase sempre os mesmos profissionais, do diretor aos técnicos. Em alguns casos percebe-se que os produtores tinham predileção por determinado diretor, que por sua vez, tinha preferência por um diretor de fotografia, por um iluminador, etc. Assim, ainda que os produtores não definissem, necessariamente, toda a configuração da equipe, esse processo se dava naturalmente seguindo a hierarquia estabelecida nos esquemas de produção.

A respeito da remuneração e negociação de salários dentro do modo de produzir da Boca do Lixo, Abreu (2006) ressalta que, diante da precariedade e escassez de recursos para as produções, a remuneração não era significativa. No entanto, era garantida. Antonio Polo Galante, avatar da Rua do Triunfo, é apresentado por Abreu (*Idem*) por meio de depoimentos do próprio produtor, como um bom pagador. Muitas vezes, pagava acima da tabela estabelecida pelo

processo de produção da Boca do Lixo. A informalidade dos contratos e o anonimato de uma parte significativa de profissionais que colaboram para a realização dos filmes, mas que muitas vezes nem são citados nas fichas técnicas, dificulta ainda mais a busca por dados sobre esses profissionais.

sindicato dos atores. Além disso, pagava os profissionais assim que realizassem suas tarefas. Galante garantia o pagamento de seus profissionais mesmo antes do retorno financeiro do filme. Isso só era possível pois o “negociador” Galante já vendia 50% dos direitos do filmes aos exibidores antes mesmo de começar a rodar a película (ABREU, 2006; GAMO e MELO, 2003).

O relato de Nicole Puzzi, no entanto, aponta para uma outra face de Galante. “*Receber do Galante nessa fase era uma tortura, uma verdadeira guerra. Você recebia em três vezes durante a filmagem*” (PUZZI e SOLNIK, 1994, p. 25). Opinião reforçada, ainda que em tom de brincadeira, pelo diretor de fotografia (e ocasionalmente diretor) Cláudio Portioli no documentário *O Galante Rei da Boca* (GAMO e MELO, 2003). Portioli lembra que, algumas vezes, Galante não pagava a conta no Bar Soberano e “refugiava-se” no outro ponto de encontro do pessoal de cinema, o Bar do Ferreira, quase em frente ao Soberano. Rindo, o diretor de fotografia relata: “*Não pagava ninguém. Nunca pagou ninguém*”. Já Miro Reis – também em depoimento ao mesmo filme – afirma: “*Galante era um mal necessário*”, e complementa:

Toda vez saía briga porque o Galante não tinha dinheiro. Porque ele pegava metade do orçamento e já começava o filme, pra quando terminasse o filme, pegar o restante. Só que com a metade ele fazia o filme, com a outra metade ele começava outro filme. Só que depois é que ia pagar nós. Ele gastava o dinheiro com o filme, não com nós. E saía muita briga, porque o Galante era mau pagador, tudo... E não é verdade! Ele fazia isso e pelo menos nós tinha trabalho. Sempre tinha trabalho, sempre tinha um dinheirinho (O GALANTE..., 2003, 19min).

Nicole Puzzi (PUZZI e SOLNIK, 1994) ainda ressalta que os salários eram muito baixos se fosse levado em consideração “aquele tipo de cinema” e o faturamento alto e garantido dos filmes. Nesse sentido, percebe-se com certa clareza, uma significativa diferença de percepção dos envolvidos quanto à remuneração e condições de trabalho. Para o produtor, que na Boca do Lixo é a encarnação da figura de chefe, gerente e administrador do processo de produção, a remuneração era alta, “acima da tabela” e em dia. Para a atriz, trabalhadora da indústria cinematográfica, receber o salário era um sacrifício, primeiro pela demora; segundo pelos baixos valores.

Quando se recebia muito eram 3000 dólares por filme. Isso quando a atriz era muito requisitada. Só que eu não recebia 3000 dólares porque me fazia de difícil. Recusava filme atrás de filme e isso me valorizava.

Quando algumas amigas ganhavam 3000 dólares, eu ganhava o dobro, o triplo. O que ainda era uma miséria para aquele tipo de cinema, ainda mais quando se leva em conta que os filmes abarrotavam de dinheiro os produtores e exibidores. Pois meus filmes faziam muito sucesso.

Acredito que muitas famílias, esposas, filhos e filhas, quem sabe até alguma amante desses produtores e exibidores, eu tenha sustentado com minha nudez nos filmes. Isso eles devem a mim, a Matilde Mastrangi, a Helena Ramos, Zilda Mayo, Zaira Bueno, Aldine Muller e tantas outras mulheres com ideias bem mais elevadas do que aqueles filmes (PUZZI e SOLNIK, 1994, p.25-26)

A dificuldade para se receber o pagamento era tanta que a atriz Wilza Carla, ainda segundo o relato da atriz Nicole Puzzi, chegou a ameaçar jogar uma câmera pela janela, caso Galante não providenciasse seu pagamento (*Idem*).

Usava-se também nas produções da Boca do Lixo, inclusive nas produções de Antonio Galante, “aprendizes” não remunerados. Eram estudantes da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP que estavam dispostos a praticar e iniciar uma inserção profissional no universo do cinema. Em geral, não recebiam salário, apenas ajuda de custo (ABREU, 2006).

Ainda segundo Nicole Puzzi, não havia contratos de trabalho, pelo menos entre os atores e atrizes. Tampouco estes atores e atrizes possuíam empresários que os representassem e tentassem garantir alguns direitos mínimos. Em função disso, a atriz revela que entre as estrelas da Rua do Triunfo, nenhuma conseguiu um grande sucesso financeiro.

Na época, você não tinha contrato, você filmava. Você assinava alguma coisa mas não havia cláusulas, por exemplo, dizendo que seria só para cinema, sem liberar os direitos para a TV. Ninguém tinha empresário. Nem eu. Eu é que negociava. Nós éramos todas ingênuas, quase burras. Então, ninguém ficou rico em cinema. Entre as atrizes, é claro (PUZZI e SOLNIK, 1994, p.27).

Algo que deve ser salientado é a relação entre a precariedade dos recursos para a realização dos filmes e as condições de trabalho dos profissionais. Alfredo Sternheim, em entrevista a Abreu (2006) salienta que a aparente generosidade de Antonio Galante, escondia uma outra faceta mais avarenta deste produtor. Para reduzir custos e seguir o padrão de produção da Boca do Lixo – fazer mais com menos – Galante oferecia aos diretores um número muito reduzido de latas de negativo, forçando todos os profissionais envolvidos na filmagem e montagem do filme a realizar tarefas mal feitas e a conviver com a pressão de não poder errar. Além da escassez de recursos materiais para a filmagem, a produção a toque de caixa exigia também dos profissionais um trabalho sob pressão e extremamente rápido, interferindo

diretamente na qualidade do produto final e nas condições de trabalho destes profissionais. Este processo criou um ideal de profissional da Boca do Lixo, aquele que todos os produtores requisitavam para trabalhar: quem fazia mais rápido e com menos recursos. Tratava-se de um processo de profissionalização da rapidez (ABREU, 2006).

Uma das regras mais pesadas das condições de produção era o controle do tempo de filmagem, em geral apertado. Os prazos eram implacáveis e, também, um dos critérios de avaliação de competência do diretor e da equipe, na medida em que essa pressão influísse pouco na qualidade do acabamento. Diretores convidados, ou com seus roteiros aprovados pelo produtor, tinham que adaptar-se às condições concretas. Não havia muito o que negociar ou discutir sobre *condições* de produção. Muitas vezes, o roteiro estava pronto, o elenco escolhido e o prazo definido. Restava improvisar, às vezes. Procurar ser “criativo”, sempre (ABREU, 2006, p.213).

Por outro lado, apesar da escassez material, Galante exigia de roteiristas e diretores filmes movimentados. Carlos Reichenbach afirma que o produtor exigia roteiros com no mínimo 120 sequências. Galante acreditava que o movimento não deve ser do espectador, na sua cadeira, mas sim do filme, na tela. Para Reichenbach, apesar de achar a exigência absurda, na época, aquilo foi um importante aprendizado.

Neste sistema de produção a toque de caixa e sem recursos, o erro era imperdoável. Os atores ensaiavam o quanto podiam antes de rodar a cena, pois a gravação tinha que sair na primeira tentativa.

A filmagem, então, era de qualquer jeito. E não podia durar mais de um mês. A gente ensaiava, ensaiava e ensaiava porque não podia fazer mais de uma tomada. Atriz que errava, não conseguia fazer numa tomada só, não tinha chance. Estava no olho da rua. Ninguém podia errar” (PUZZI e SOLNIK, 1994, p.35).

O precário sistema de produção cinematográfica da Boca resultava em precárias formas e condições de trabalho. Nicole Puzzi (*Idem*) ressalta que por conta do ambiente de trabalho e da necessidade de quase sempre estar usando trajes curtos, ela começou a ter problemas de saúde.

Eu já estava muito irritada com aquele sistema de trabalho e fiquei mais ainda depois de *Damas do Prazer*. Produção de Alfredo Palácios, direção de Toninho Meliande. Foi o início dos meus problemas pulmonares. Eu fazia uma prostituta que era morta. E eu estava o tempo inteiro de vestidinho.

Era uma época de muito frio, estava um gelo. Eu chegava a sofrer, de tão gelada que

ficava. A gente filmava no meio da rua. A cena da minha *morte* foi realmente fatal (...) Em plena rua, naquele frio e eu de vestidinho (...) Lá ficava eu, deitada naquele chão gelado, esperando que posicionassem a câmera, a luz (PUZZI e SOLNIK, 1994, p. 34).

No relato da atriz (*Idem*), ainda se percebe um ambiente de trabalho desorganizado e marcado pela precariedade das condições materiais, muitas vezes mais relacionada ao expediente de contenção de custos do que propriamente de uma falta de recursos. Exemplo disso era a falta de figurino que muitas vezes tinha que ser providenciado pelos próprios atores.

O precário *Star System* criado na Rua do Triunfo não desfrutava de nenhum privilégio e mordomia. Estava muito longe do *glamour* do mundo cinematográfico de Hollywood. “As pessoas pensam assim: mas elas eram estrelas, eram as boazudas, então tinham tratamento de rainha, todos estavam a seus pés. Que nada! A gente tinha menos privilégios que o pessoal da técnica. O que davam pra gente comer era sanduíche de pão com ovo. O menu era esse!” (*Idem*, p.35).

A precariedade das condições de trabalho também se estendia para os técnicos, conforme relata Miro Reis:

Miro Reis: No cinema sempre teve esse problema, com raríssimas exceções: aqui mora o ator, aqui mora a atriz, esse apartamento é isso, aquilo... A equipe fica lá (apontando para algum lugar distante), naquela casa véia (sic). O primeiro filme que esse camarada aqui participou (apontando para Pio Zamuner – fotógrafo e diretor), o Cabeleira, nós chegamos em Mococa, passamos em diversos hotéis, Hotel Terraço, Hotel Brasil, Hotel não sei o quê... “Não é nada, aqui não é pra vocês”. Largaram a gente numa casa. Entrei na casa e falei “pelo menos eu fico aqui no quartinho, perto da rua”. “Não, também não é aqui. Vai andando, vai andando”. Saí no quintal. Falei “e agora?”. Era uma galinheiro, pintado com cal, puseram umas camas montadas com uns tijolo assim, embaixo, fizeram o estrado com tijolo. E aí nós ficamos (...). E aí nós fizemos o filme. E ia, três horas da madrugada com uma fome desgraçada. O que que te ofereceram (perguntando para Pio Zamuner)?

Pio Zamuner: Água e pão.

Miro Reis: Água com açúcar e pão (O GALANTE..., 2003, 4min).

Outras formas de organização do trabalho também são observadas na Rua do Triunfo, como já apontamos anteriormente. Em 1981, um grupo de profissionais da Boca do Lixo, após a consolidação do sucesso das pornochanchadas cria a Empresa Brasileira de Produtores Independentes (Embrapi), que funcionou num esquema de cooperativa de trabalho. No relato de Antônio Meliande, um dos membros fundadores da cooperativa, percebe-se que o objetivo da Embrapi era, em certa medida, propiciar uma divisão mais justa dos lucros dos filmes produzidos

na Boca:

A cooperativa foi o seguinte: como as pornochanchadas davam muito dinheiro, porque que a gente não junta e faz um filme? Ah, então vamo embora! E criou um mal estar com os produtores de lá. Porque eles começaram: “ah eles vão começar a ganhar mais dinheiro e não vão querer trabalhar mais pra gente”. E isso era uma besteira muito grande, porque a gente continuava trabalhando pra eles. A única coisa é que a gente não queria que ganhassem só eles e a gente não ganhava nada (O GALANTE..., 2003, 45min).

Para Cláudio Portioli, também cooperado da Embrapi, a ideia da empresa fundada já no momento em que a produção de filmes de sexo explícito dava a tônica para os filmes da Boca, era realizar filmes de acordo com estas novas exigências do mercado, mas investir o lucro na produção de filmes convencionais ou de “ponta de linha”, em suas próprias palavras (*Idem*, 46min).

a.1) Formação Profissional

O que se percebe no modo de produção da Boca do Lixo, mas também pode ser observado no campo do cinema de uma forma mais ampla, é que a relação entre formação profissional institucional específica em cinema e estabilidade de emprego ou melhores condições de trabalho não encontra subsídios suficientes para ser considerada uma relação totalmente válida. Em outras palavras, uma formação específica institucional em cinema não garante sucesso na carreira ou mesmo pode ser tida como uma garantia de acesso ao mercado de trabalho. O aprendizado pela prática mostra-se de forma contundente nesse campo, em especial quando lançamos luz sobre este ciclo do cinema brasileiro.

Uma leitura do *Dicionário de Diretores*, de Alfredo Sternheim (2005) revela que são poucos os diretores da Boca do Lixo que se dedicaram a uma formação institucional em cinema. É claro que, como já ressaltamos em nota anteriormente, a ausência de informação no *Dicionário* não significa, necessariamente, que determinado diretor tem ou não formação institucional. Por isso, trataremos aqui dos diretores com formação institucional declarada no *Dicionário*.

Deste modo verifica-se que, dos 127 diretores elencados por Sternheim, 26 realizaram

algum curso de formação em cinema, conforme consta nas descrições do *Dicionário*. Destes, em 3 não encontra-se referência da instituição ou curso realizado. É o caso dos diretores Renato Alves, Wilson Gomes e Fauzi Mansur. No entanto, é possível encontrar algumas referências sobre Fauzi Mansur em outras fontes. Segundo o site *Wikipédia*³³, Fauzi Mansur realiza cursos de cinema, inicialmente, em uma viagem para o Oriente Médio e, em seguida, ao voltar para São Paulo, continua sua formação na Escola Superior de Cinema São Luiz.

Dos demais diretores observamos que 4 participaram do Seminário de Cinema, em São Paulo; 3 fizeram Escola de Cinema São Luiz (sem contar Fauzi Mansur, que já apresentamos); 3 frequentaram os cursos do cineasta Abraão Berman; 1 foi aluno do Instituto Brasileiro de Cultura Cinematográfica; 1 do Círculo de Estudos Cinematográficos; 2 estudaram na Escola de Comunicação e Artes da USP; 2 foram alunos da Escola de cinema criada pelo cineasta da Boca José Mojica Marins; 1 fez parte de sua formação em cinema no Museu Lasar Segall; 1 participou do curso de cinema do SESC; 1 fez curso na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) em São Paulo e outros 5 estudaram cinema no exterior, sendo dois deles no Centro Experimentale de Roma (Itália), um na Escola de Lodz na Polônia, um em uma Universidade da Califórnia³⁴ (EUA) e um na Universidade do Litoral, em Santa Fé, Argentina. Vale ressaltar que um destes diretores, Marcelo Motta, foi aluno de Abraão Berman e de José Mojica Marins, já depois de seu envolvimento com o cinema da Boca do Lixo. O Seminário de Cinema, a Escola São Luiz e os cursos de Abraão Berman juntos representam importantes espaços de formação dos profissionais da Boca do Lixo e por isso merecem destaque especial.

O Seminário de Cinema é considerado o embrião do que mais tarde se tornaria a Escola de Cinema da FAAP, em São Paulo. Somado a outros cursos livres de cinema da década de 1950 e 1960, em 1976 se transformou no curso superior de cinema da FAAP³⁵. Por este curso passaram, na condição de alunos os diretores da Boca: Milton Amaral, Ozualdo Candeias, Eliseu Fernandes, Custódio Gomes e Manoel Paiva, este último, já como FAAP.

³³ http://pt.wikipedia.org/wiki/Fauzi_Mansur, acessado em 11 de janeiro de 2012. A Wikipédia é um interessante espaço de pesquisa, sobretudo por ser caráter “livre”, ou seja, qualquer indivíduo pode incluir informações, corrigi-las, etc. No entanto, sabemos que, justamente por esse seu caráter, não possui um grande rigor científico e acadêmico. Usamos essa fonte mas sabemos que não é completamente confiável. Para este caso especificamente, as informações colhidas sobre a formação profissional de Fauzi Mansur, parecem suficientemente confiáveis.

³⁴ Sem especificação.

³⁵ Segundo site da FAAP: <http://www.faap.br/faculdades/comunicacao/cinema/apresentacao.asp> (acessado em 10 de janeiro de 2012).

Os cursos de Abraão Berman também representam um importante espaço de formação dos profissionais da Boca do Lixo. Abraão Berman foi um dos mais importantes cineastas especializados em Super 8mm no Brasil que, em 1972, cria o Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (Grife). A Grife realizou durante uma década (1973-1983) um festival de alcance nacional específico para cineastas que se dedicavam a realizar suas películas em formato Super 8mm. O grupo liderado por Berman também foi a principal escola regular direcionada ao ensino de cinema em Super 8mm.

A Escola São Luiz de Cinema foi parte integrante de um tradicional colégio católico de São Paulo, localizado na Av. Paulista e imediações. O Colégio São Luis³⁶ existe até os dias de hoje, mas se dedica apenas ao ensino fundamental e médio regular. O Colégio, criado na cidade de Itu, transfere-se para São Paulo, na Avenida Paulista, em 1918 e tem seu desenvolvimento atrelado ao da economia cafeeira e dos grandes barões do café da região. “A região assimilou facilmente a integração do Colégio ao seu cenário, até porque o São Luís trabalhava com essa elite e com alunos de cidades do interior, inclusive de Itu” descreve o site da instituição³⁷. Pelo curso de cinema da escola passaram os cineastas da Rua do Triunfo Carlos Reichenbach, João Callegaro, Juan Bajon e Fauzi Mansur.

Também é importante dar relevo para a escola liderada por José Mojica Marins, sobretudo pela sua importância na formação de atores para os filmes deste cineasta, mas também para outros cineastas da Rua do Triunfo. A Escola de Atores de Marins é fundada em 1956 e alguns de seus filmes contavam com praticamente um elenco todo só de alunos³⁸. Entre os alunos que passaram por sua escola, destacam-se Mario Lima e Marcelo Motta, que tornaram-se também diretores na Boca do Lixo. De qualquer forma, ainda que a escola de José Mojica Marins não tenha revelado grandes nomes, o cineasta é uma forte referência para o cinema nacional. Com ele trabalharam diversos profissionais, alguns que seguiram sua maneira de fazer filmes e sua estética. Entre os profissionais que trabalharam com Mojica, destacam-se Luiz Sérgio Person, Lima Duarte (na TV Tupi), Jofre Soares, Sérgio Hingst e Ozualdo Candeias (STERNHEIM, 2005).

³⁶ Na maior parte das fontes de pesquisa, sobretudo os livros de Abreu (2006) e Sternheim (2005), apresentam a grafia com z (São Luiz). O site atual do Colégio apresenta a grafia com s (São Luís).

³⁷ [Http://www.saoluis.org](http://www.saoluis.org) (acessado em 10 de janeiro de 2012).

³⁸ Fonte: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/ZeCaixao.html> (acessado em 12 de janeiro de 2012).

Além dos profissionais que realizaram cursos de formação específica em cinema, encontramos também na Boca do Lixo outros tantos com trajetórias de formação diversas. Há nas fontes pesquisadas (ABREU, 2006; STERNHEIM, 2005; GAMO e MELO, 2003) muitas referências sobre o aprendizado pela prática, e que já ressaltamos em outros momentos deste trabalho. Nota-se, no campo do cinema de uma forma mais ampla, mas particularmente no modo de produzir da Boca do Lixo, que este tipo de formação pela prática é muitas vezes até mais importante e predominante do que a formação institucional, como também observa Sorlin (1985) e Marson (2009). Percebe-se também que a formação institucional, além de não ser uma garantia de estabilidade ou mesmo de acesso ao mercado de trabalho, não serve, necessariamente como um elemento de diferenciação entre os profissionais de cinema. Como apresentado acima pelo técnico Miro Reis, a experiência profissional em grandes estúdios tinha mais peso neste processo de diferenciação do que a formação institucional. Neste sentido, a própria experiência e a trajetória profissional dos trabalhadores do cinema da Boca do Lixo contavam mais como um elemento de distinção e, em certa medida, estabelecia uma hierarquia dentro do processo de produção.

O *Dicionário de Diretores* de Sternheim (2005) nos informa sobre algumas trajetórias de diretores que tiveram alguma experiência profissional relacionada com os grandes estúdios, com destaque para Vera Cruz, Maristela e Multifilmes de São Paulo e Atlântida, do Rio de Janeiro. Entre os diretores que constam no dicionário, 28 passaram, em algum momento da carreira por um desses estúdios, em geral, quando ainda iniciavam suas trajetórias profissionais, muitos deles como atores.

Além dos estúdios, outro grande formador de profissionais da Boca do Lixo, ou pelo menos, um forte agregador de experiência para vários trabalhadores do cinema, foi o ator, produtor e diretor Mazzaropi. Seja apenas como ator, ou acumulando as funções de produtor e diretor, Mazzaropi realiza mais de 30 filmes. Muitos deles contam com a participação de vários profissionais que mais tarde integrariam o quadro de trabalhadores da Rua do Triunfo.

b) As Damas do Prazer – Divisão Sexual do Trabalho e Relações sociais de sexo

O meio cinematográfico sempre foi predominantemente masculino. Na Boca do Lixo isso não era diferente. Percebe-se que, dentre os profissionais envolvidos na produção há uma maioria significativa de homens. Às mulheres cabiam os papéis de atrizes. Segundo o *Dicionário de Diretores* de Alfredo Sternheim (2005), dos 127 diretores elencados, figuram apenas 2 mulheres. Nesse sentido é de fundamental relevância apontar algumas considerações sobre a noção de divisão sexual do trabalho, do ponto de vista da teoria sociológica.

Danièle Kergoat (2009) aponta que as condições de vida de homens e mulheres não são meramente produtos das diferenças biológicas. Estas condições são, acima de tudo, construções sociais. As relações estabelecidas entre os grupos sociais estão baseadas numa divisão do trabalho a partir do sexo. Desta forma, esclarece a autora, a divisão sexual do trabalho possui um caráter que está muito além da relação de complementaridade das tarefas divididas entre homens e mulheres. A divisão sexual do trabalho representa a materialização de uma relação de poder dos homens sobre as mulheres. Este caráter é percebido e definido por Kergoat: “*destinação prioritária dos homens à esfera produtiva e das mulheres à esfera reprodutiva e, simultaneamente, a ocupação pelos homens das funções de forte valor social agregado (políticas, religiosas, militares, etc.)*” (KERGOAT, 2009, p.67).

Dois princípios são organizadores da divisão sexual do trabalho, segundo a autora: a separação (baseada na simples diferenciação: trabalho de homem e trabalho de mulher) e a hierarquização (baseada no preceito de que o trabalho masculino vale mais que o trabalho feminino). Neste aspecto, observa-se esta forma de divisão sexual do trabalho em todas as sociedades humanas conhecidas no tempo e no espaço, em graus diferentes de manifestação, mas todas elas legitimadas pela ideologia naturalista que remete à ideia de “destinos naturais” para cada sexo, como por exemplo, o “dom natural” das mulheres de cuidar da prole, etc (*Idem*). Kergoat ressalta, no entanto, que as práticas sexuadas, ou seja, relacionadas ao sexo, são construções sociais resultantes das relações sociais que permeiam a sociedade.

A observância da divisão sexual do trabalho em todas as sociedades conhecidas deve ser conduzida pela visão da “*dialética entre invariantes e variações, pois, se supõe a trazer à tona os fenômenos da reprodução social, esse raciocínio implica estudar ao mesmo tempo seus*

deslocamentos e rupturas, bem como a emergência de novas configurações que tendem a questionar a própria existência dessa divisão” (Idem, p. 68).

A noção de relações sociais indica uma situação de tensão entre grupos sociais. Relações sociais de sexo, nesse sentido, denota uma tensão entre o grupo social “homens” e o grupo social “mulheres” em torno de uma questão, qual seja, o trabalho e suas divisões. Além disso, as relações sociais de sexo são perpassadas por algumas características mais ou menos comuns nas sociedades: a relação entre os grupos é antagônica; a diferença entre as atividades de homens e mulheres são construtos sociais baseados nas relações de produção material, que por sua vez, tem implicações ideológicas (de forma que não se pode esperar “mudanças de mentalidade” espontâneas, se não houver uma revisão das relações de produção); as relações sociais de sexo implicam em hierarquização e, portanto, numa relação de poder e dominação. Diante destas características, torna-se essencial considerar a noção de relações sociais de sexo inseridas e simultaneamente influenciadas pelo conjunto das relações sociais numa sociedade (*Idem*).

Em consonância com a temática erótica e a lógica machista da sociedade naquele período, as atrizes da Boca do Lixo eram a encarnação do termo “mulher objeto” - termo utilizado inclusive como título de um filme de 1980 dirigido por Sílvio de Abreu, hoje diretor de novelas da Rede Globo. A proposta dos filmes da Boca eram de forte apelo sexual tendo como figura central a mulher, objeto de desejo e, em muitos casos, o retrato da submissão feminina. As atrizes, de uma forma geral eram escolhidas mais pelos dotes físicos do que pela qualidade artística, revelando uma reificação da mulher, transformada em objeto de cena. Segundo Abreu (2006)

As atrizes eram o centro das atenções nos filmes da Boca do Lixo. A exploração comercial dos filmes, seu apelo ao público, apoiava-se na figura da mulher, realçando-se os seus dotes físicos – a beleza e sensualidade dos corpos, em suas *performances* em cenas eróticas, no *sex appeal*. Por isso era senso comum que, de uma atriz de pornochanchada, não se deveria exigir mais que a presença física, pois os recursos cinematográficos – movimentos de câmera, enquadramentos, a montagem, etc. – trabalhariam por ela, evidenciando seus talentos. Esta visão tendia a tornar secundário um trabalho mais apurado de interpretação feminina. A utilização dos elementos expressivos do cinema parece convergir para o corpo da mulher, que, assim, se torna a verdadeira atração, conduzindo a iluminação, a decoupage, a montagem o desenvolvimento dramático do filme (ABREU, 2006, p. 171-172).

Percebe-se claramente este processo também no depoimento do diretor Carlos

Reichenbach a Nuno César Abreu (*Idem*):

Uma coisa é você trabalhar com atores de formação clássica, outra coisa é trabalhar com atores que te impunham, de uma certa maneira. Com o elenco masculino dava pra trabalhar com um pessoal de teatro, um pessoal que eu conhecia. Mas com as atrizes – que eram formadas pela vida – era mais complicado. Não se tinha muito tempo de preparar, ensaiar, de burilar. Quando se tinha tempo saíam resultados maravilhosos. Eu fazia com que elas convivessem com atores profissionais, e você sente uma maturação. Optava por fazer, o máximo possível, o ator entender o que ele estava dizendo. Quando eu percebia que eu não tinha tempo pra isso, era passar o texto mesmo que ele saísse cantado (ABREU, 2006, p. 146).

Mas vale ressaltar que a exposição da mulher como objeto erótico de cena não é uma exclusividade das pornochanchadas e tampouco foi ela a sua precursora. Inimá Simões (1979 e 1981) ainda defende a tese de que a crítica ao erotismo exacerbado na Boca do Lixo esquece que o apelo à matéria sexual era uma constante na mídia brasileira há muitos anos. A pornochanchada paga o preço de ser um “bode expiatório” do cinema nacional.

Não se pode esquecer que, muito antes do surgimento da pornochanchada, o cinema já havia descoberto o valor mercadológico da matéria sexual. Além disso, numa amostragem rápida e superficial, é possível se constatar – aqui no Brasil – a presença do elemento de excitação sexual nas peças publicitárias, na cobertura do carnaval carioca ou mesmo na celebração da mulata como produto sofisticado de exportação. Mas é sobre a pornochanchada que incidem as maiores críticas e olhares horrorizados dos espíritos pudicos. Sempre ouço, “mas foi assim, ... sem mais nem menos... e a mulher tirou a roupa”. O que falta então, de acordo com essa perspectiva, é um embasamento, psicanalítico de preferência, e cenas adornadas com molduras “artísticas, que os filmes ligeiros e apressados dispensam em favor de casuísmos, ligando piadas ou situação pretensamente excitantes (SIMÕES, 1979, p. 88).

Neste sentido, a erotização da mulher, objeto de desejo e de publicidade não só dos filmes da Boca do Lixo, mas também de um imaginário amplamente difundido na mídia pela ideologia machista, se estendia para fora das salas de cinema. As atrizes que experimentaram um reconhecimento maior junto ao público, não raro, eram vítimas do assédio desses mesmos espectadores. Nicole Puzzi relata em sua autobiografia (PUZZI e SOLNIK, 1994) uma situação de grande constrangimento. Na ocasião, a atriz estava afastada das salas de cinema e tentava começar uma nova profissão, como enfermeira. No hospital, era sempre reconhecida pelos pacientes-espectadores:

Mesmo no hospital, sempre fui muito assediada. Quando algum paciente me paquerava mais

ostensivamente, eu brincava, ameaçando com injeções. Se eles eram grosseiros, eu não aguentava, era grosseira também. Um senhor vivia beliscando a minha bunda e perguntando se eu fazia filme pornô. Fui me irritando. Um dia, explodi:

- O senhor já olhou bem pra mim, para o meu corpo?

- Já, e já *toquei muitas* te olhando.

Eu respondi calmamente, mas um temporal por dentro:

- Eu e o meu corpo não temos nada a ver com o seu pau doente (...) (PUZZI e SOLNIK, 1994, p. 38-39).

Além desse assédio do público das pornochanchadas, Nicole Puzzi descreve também uma situação muito comum para as atrizes, naquele período do cinema nacional (*Idem*). Golpistas armavam grandes esquemas envolvendo o nome das estrelas do cinema popular paulista, divulgando eventos e promovendo encontros em que, supostamente, as atrizes se prostituiriam.

Muitas vezes, nós, atrizes, somos vítimas de um tipinho de gente que floresce como erva daninha. Homens e mulheres. São aquele canalhas que pegam um álbum, colocam algumas fotos nossas dentro e levam para imbecis depravados e dizem um preço. O imbecil acredita, paga, e na hora H uma putinha qualquer aparece dizendo que a atriz não pode comparecer. Que estava atendendo outro cliente. É uma corja que vive rondando feito parasitas, tentando descolar uma grana em cima de pessoas que têm mais o que fazer. E, o pior: há sempre um imbecil que acredita nisso (PUZZI e SOLNIK, 1994, p. 81).

Nicole declara também que recebeu muitas propostas e ofertas para que fizesse sexo por dinheiro e se prostituísse. Recusou todas e acrescenta com ênfase: “*Dei muito, mas só pra quem eu quis. E de graça*” (*Idem*, p. 82). Em outro trecho de sua autobiografia afirma: “*Desprezo qualquer tipo de comércio sexual, namorei e namoro muito, mas não sou mercadoria*” (*Idem*, p. 51).

As atrizes formavam o *star system* da Rua do Triunfo. Poucos foram os atores que ganharam renome por terem participado das produções da Boca, com exceção de alguns atores/produtores/diretores como Tony Vieira e David Cardoso, e alguns que receberam maior publicidade quando posteriormente migraram para as produções de TV (como Tony Ramos, Nuno Leal Maia, Antonio Fagundes e Ney Latorraca). Sobre o diretor-ator-produtor David Cardoso, Abreu (2006) revela: “*No precário ambiente da Boca, David Cardoso é o exemplo bem-sucedido da construção de um sistema de estrelismo masculino apoiado na própria imagem, um tipo atlético com corpo modelado, cercado por belas mulheres seminuas, que concentrava a atenção*” (*Idem*, p.94). Vale dizer que o *star system* formado pelas atrizes da Boca do Lixo

tratava-se de uma espécie de “primo pobre” precário do *star system* criado pelas emissoras de TV. As mulheres da Boca, em grande parte vinham das classes populares (assim como grande parte dos profissionais), dos bairros operários paulistanos ou de cidades do interior. Usavam seus corpos consoantes com os padrões de beleza como cartão de visita para ingressarem no glamoroso mundo do cinema (relativamente mais acessível do que o mundo da TV). Cursavam, em geral, uma mesma trajetória para ingressarem na carreira de atrizes: testes para papéis, visita a produtores, sessões de fotos, participação em concursos de beleza e programas de televisão. Tudo isso, em geral, bancado pela própria atriz, significando um auto investimento na carreira (*Idem*).

O estrelato vivido pelas atrizes da Rua do Triunfo era um tanto quanto fugaz para a grande maioria delas. Por estarem submetidas à condição de objetos de cena, essas mulheres configuravam-se como corpos sem nome para o grande público, para a crítica e, não raro, para os próprios produtores. Estes aspectos retratam, segundo Abreu (*Idem*), a mescla de um processo de liberação feminina nos anos 1970, com a tradição patriarcal e machista da sociedade brasileira daquele período.

Já entre as atrizes que atingiram notoriedade na Boca do Lixo, cabe destaque para os nomes de Helena Ramos, Matilde Mastrangi, Vera Fischer, Nicole Puzzi, Aldine Müller e Patrícia Scalvi. Algumas delas viram sua fama extrapolar os limites das pornochanchadas, seguindo a carreira artística na televisão, no cinema e no teatro, depois da decadência da Rua do Triunfo, com destaque especial para Vera Fischer (*Idem*). Mas de uma forma geral, as atrizes da Boca do Lixo sofreram bastante com o preconceito da TV, impedindo muitas delas de concretizar uma carreira na televisão. Segundo Nicole Puzzi: “Somente a Vera Fischer, a Aldine [Muller] e eu permanecemos na televisão. Matilde e Helena tiveram passagens rápidas pela TV. Hoje, Matilde produz e atua no teatro em São Paulo. Sempre com sucesso. A Helena está em Los Angeles, fazendo cursos de cinema” (PUZZI e SOLNIK, 1994, p. 27).

A trajetória de Vera Fischer revela com certa precisão aquilo que já ressaltamos há pouco. A catarinense de Blumenau não teve nenhuma formação artística como atriz. Ganhou destaque por sua beleza física, que lhe rendeu o título de Miss Brasil em 1969. Participou de programas de televisão antes de estreiar no cinema em 1972, com o filme *Sinal Vermelho, as fêmeas*, de Fauzi Mansur. Apesar de não ser a protagonista do filmes, os cartazes e *outdoors* de propaganda do filme usava e abusava da sensualidade e nudez de Vera Fischer. Cerca de dois anos depois de sua

estreia e de ter atuado em diversos filmes da Boca do Lixo, a atriz afastou-se do cenário da pornochanchada e buscou consolidar-se para além do rótulo de símbolo sexual (ABREU, 2006).

Helena Ramos, outro ícone do cinema erótico paulista, também reforça a ideia de que a formação artística / cênica não era uma exigência do modo de produzir da Boca do Lixo. A atriz do interior paulista só busca uma formação artística (balé e expressão corporal) depois de estar consolidada como atriz da Rua do Triunfo (*Idem*). Percebemos essa “ausência” de formação específica em muitas outras atrizes da pornochanchada, como Aldine Müller e Matilde Mastrangi. Já Patrícia Scalvi teve sua iniciação profissional no teatro amador. A atriz, que estreou no cinema com o filme *Presídio de mulheres violentadas*, produzido por Antonio Galante, casou-se com o diretor Luiz Castillini e com ele realizou diversos filmes, entre eles *Tara, prazeres proibidos* em que também trabalha como assistente de direção, acumulando as duas funções. Em entrevista a Nuno César Abreu (*Idem*), Patrícia aponta sua experiência no teatro amador como um diferencial:

Minha formação é muito teatral. É um outro tipo de gente, de tribo, de cabeça, onde a colaboração existe, todo mundo faz um pouco de tudo. Era uma coisa meio de família, tão familiar que às vezes atrapalhava. [...] A garotada toda, as atrizes todas [da pornochanchada], não tinham nenhuma formação. Eram meninas que chegavam do interior, bonitas, maravilhosas. Entravam e faziam do cinema uma vitrine, mas não tinham formação nenhuma. Eu dublei todas elas. A Helena Ramos tem filme com a minha voz. A Aldine, a Matilde. A Nicole também tem um filme com a minha voz (ABREU, 2006, p. 180).

No auto relato de Nicole Puzzi presente no livro escrito em parceria com Alex Solnik (1994), percebemos vários elementos constitutivos das relações de trabalho e gênero dentro do ambiente da Boca do Lixo. A atriz, assim como grande parte das atrizes deste ciclo, não possuía formação específica para a carreira artística. Segundo ela, a profissão de atriz foi por muito tempo mais uma forma de subsistência do que propriamente uma escolha profissional, fato que explica seu desinteresse em buscar uma formação e um aprofundamento na carreira (PUZZI e SOLNIK, 1994).

A carreira artística de Nicole Puzzi tem início ainda na sua adolescência, quando participava de programas humorísticos e desfiles na extinta TV Tupi. O ambiente da TV Tupi e o relacionamento amoroso com Dedé Santana, a levaram a se aproximar do universo do cinema. Seu primeiro convite para atuar foi feito por David Cardoso, para o filme *Possuídas Pelo Pecado*.

A jovem atriz, ainda menor de idade, hesitou pois o papel exigia que aparecesse nua. Enfim, aceitou o convite, embora não parecesse à vontade.

Mas o David insistiu muito, conversou com o Dedé Santana e o Dedé achou que seria fantástico para mim. Eu fui muito contrariada. Não era meu objetivo, nem sonho, ser atriz. Eu desfilava e trabalhava nos programas humorísticos para pagar meus cursos e ser independente. A ideia de meu pai me sustentar era horrível, embora, na realidade, sempre tenha sido ele quem bancou todas as minhas despesas. Eu trabalhava como modelo para viabilizar o meu verdadeiro sonho que era cursar a Faculdade de Serviço Social. Parecia que eu tinha descoberto o meu objetivo: ser assistente social, era isso que eu queria ser de coração (PUZZI e SOLNIK, 1994, p.08).

Este primeiro filme de Nicole também precisou contar com uma certa dose de ilegalidade. A atriz era menor de idade e para filmar, precisou de um documento falso, emitido, segundo ela, facilmente num cartório na Praça da Sé (*Idem*).

Nicole Puzzi afastou-se das telas por vários períodos, recusando muitas propostas de trabalho. Esta recusa adquire uma dupla dimensão nos relatos da atriz em sua autobiografia. Por um lado, percebe-se a tentativa de valorização de seu próprio trabalho; ao recusar inúmeros trabalhos e sendo adorada pelo público, suas propostas de cachê inflacionavam. Por outro lado, Nicole Puzzi tentava dar vazão ao sonho de seguir carreira em outro ramo, completamente distinto do cinema (Serviço Social), e aos estudos.

Um dos retornos da atriz às telas foi viabilizado pelo convite do diretor Walter Hugo Khoury, para realizar o filme *Prisioneiro do Sexo*. A atriz, aceitou o convite, segundo ela, pela fama do diretor e por ser uma produção menos precária do que a média dos filmes da Boca do Lixo. “Era uma produção do Galante, mas bem mais séria. Menos mesquinharia. Pelo menos, havia figurinistas” (*Idem*, p. 41). O relato da atriz sobre seu trabalho com o diretor Walter Hugo Khoury indica um procedimento do diretor, aparentemente, mais respeitoso com a atriz e a equipe de uma forma geral. Era a primeira vez em que ela se sentia uma “estrela”. No entanto, nesta produção, os momentos de conflito também surgiram. O filme exigia uma cena de nudez completa, que a atriz recusou-se a realizar, desencadeando uma extensa discussão entre a atriz, o diretor e o produtor. A discussão fica bem ilustrada pelo trecho que a atriz relata em sua autobiografia:

- Você não avisou que eu ia ter que fazer isso. Você é um escroto, nojento, não quero mais saber de você! É por isso que me tratava bem, era a preparação para tudo isso, você é um cafajeste!
- Adoro o Khoury hoje, mas naquela hora eu o chamava de cafajeste.
- Eu trato bem todas as minhas estrelas – explicava ele.
- Claro! Você quer que todas elas fiquem peladas, por isso você faz isso!
- É ridículo você pensar assim, eu sempre fui muito educado, você acha que eu vou fazer alguma cena que vai ficar feia pra você? Você não conhece meu trabalho, nunca assistiu um filme meu!
- E nunca assisti mesmo! Odeio cinema nacional! E acho que se você é diretor de filme nacional é porque você não presta também! (PUZZI e SOLNIK, 1994, p. 43)

A discussão entre diretor e atriz se estende revelando alguns meandros das relações de produção do cinema da Rua do Triunfo. A nudez era uma exigência dos produtores, uma vez que os exibidores só comprariam filmes com belas atrizes nuas, que garantiria o público. Além disso, revela-se também o método de trabalho de Khoury, que não tinha o texto pronto antes de iniciar as filmagens.

- Me senti mal, eu entendia que os produtores exigiam que as atrizes ficassem nuas, não tinha saída para os diretores. Se não tivesse mulher pelada os exibidores não aceitavam.
- Você não mostrou o texto – argumentei.
- Nem poderia ter mostrado, ele escrevia o texto na hora da filmagem, em cima da perna.
- É sacanagem tua! - acusei.
- É meu método de trabalho – ele rebateu.
- E a equipe toda confirmava:
- Não, Nicole, ele é assim mesmo.
- E eu:
- Cala a boca, porra, não estou conversando com mais ninguém! Eu estou falando com ele e com mais ninguém!
- O Khoury não parava de falar:
- Nicole, eu não tenho script, eu tenho uma ideia e essa ideia vai dando o conteúdo dos textos (PUZZI e SOLNIK, 1994, p.44).

Após a discussão, Nicole Puzzi aceitou rodar a cena, com algumas condições: não haveria cena de nudez frontal e um crucifixo que havia no cenário teria que ser retirado. No entanto, outra polêmica envolvendo o corpo da atriz ainda iria fazer parte do filme. O cartaz de divulgação do filme trazia uma imagem da atriz nua, de costas, com *close* em seu bumbum, sem a autorização da atriz.

Outro diretor que Nicole Puzzi enaltece o bom trato durante a produção é Carlos Reichenbach:

(...) Carlão não é uma pessoa de levantar a voz, ele é humano, ele é educado, é delicado no trabalho com as pessoas, contrário ao tipo físico, que é imenso, alto, parece uma coisa estranha. Mas ele é um dos diretores mais delicados, mais suaves, mais educados que eu conheci. Ele tem uma inteligência grandiosa. E a diferença do Carlão pro [Arnaldo] Jabor é que o Jabor sabe mostrar, sabe aparecer; o Carlão é humilde, tímido. Ele não sabe vender a imagem dele (PUZZI e SOLNIK, 1994, p. 140).

Dentre as produções do período de auge da Boca do Lixo, cabe destaque uma série de filmes cuja temática estava associada a mulheres e instituições de reclusão, como presídios, conventos e pensionatos. Entre os títulos desse subgênero cinematográfico da Boca, a título de exemplificação, temos *Presídio de mulheres violentadas* (Antonio Polo Galante, 1976), *Internato de meninas virgens* (Osvaldo de Oliveira, 1977) e *Reformatório das depravadas* (Ody Fraga, 1978). “Curiosamente, nestas fitas mais rasteiras, foram 'iniciadas' nos procedimentos cinematográficos da Boca duas atrizes que fizeram carreira e procurariam, cada qual a seu modo, marcar com firmeza sua condição de mulher: Patrícia Scalvi e Nicole Puzzi” (ABREU, 2006, p.83).

O Ciclo dos Presídios, como ficou conhecido este segmento das produções da Boca, eram, segundo Nicole Puzzi (PUZZI e SOLNIK, 1994), um retrato fiel da resistência da ideologia machista nos anos 1970, época em que o feminismo começava a ganhar grandes proporções na sociedade.

Os filmes dessa fase eram todos baseados num só tema: o crime e o castigo das mulheres. Era quase sempre o mesmo cardápio: mulheres que erravam muito, se prostituíam e eram punidas. Eles refletiam o lado mais nojento do machismo do final dos anos 70. Eram uma mensagem cifrada para as mulheres que estavam tentando se libertar e que há apenas uma década tinham queimado sutiãs em praça pública (PUZZI e SOLNIK, 1994, p. 21).

O *Pensionato de Vigaristas*, produzido por Antonio Galante, foi o segundo filme de Nicole Puzzi. Segunda a atriz (*Idem*), ela recusou diversos outros convites entre *Possuídas pelo Pecado* e *Pensionato de Vigaristas*, pois isso atrapalharia seus estudos. Foi seu primeiro contato com a Rua do Triunfo, onde ela relata ter sido confundida com uma prostituta, já que naquela

região, a prostituição era uma atividade comum.

Um outro depoimento de Nicole Puzzi (*Idem*) retrata bem a relação das atrizes com os diretores e demais profissionais da Boca e as formas que elas encontravam para resistir à ideologia machista e a opressão:

Quem dirigiu *Pensionado de Vigaristas* foi o Osvaldo “Carçaça”. Ele tratava todas as garotas por piranha.

- Sai, piranha!

Menos eu. Um dia ele olhou para mim e, quando ia abrindo a boca, eu cortei, firme:

- Você não me chame de piranha!

Eu acho que fui tão veemente que ele jamais voltou a me tratar assim. Outra coisa absurda que ele dizia:

- Porra, mostra o talento aí!

Quando ele dizia isso, você tinha que virar de bunda para ele. Quando ele falava isso para mim, eu parava a filmagem. Sempre fiquei muito indignada com essas coisas. Eu parava, ele reclamava: “Putá que pariu, essa Nicole!” E mudava o tom:

- Dona Nicole, fique de costas, por favor! (PUZZI e SOLNIK, 1994, p. 22-23).

A atriz ainda ressalta que os salários, além de baixos eram pagos em parcelas, durante as filmagens. Segundo ela, o valor girava em torno de 3 mil dólares por filme, como já apontamos anteriormente.

As atrizes da Boca do Lixo, segundo Puzzi e Solnik (1994), encaravam a atividade com muito profissionalismo. O sonho de se tornarem grandes atrizes era, no entanto, usurpado pela mediocridade da proposta dos filmes da Boca e da relação destes com o público. “*Todas elas queriam ser atrizes de verdade. Mesmo no cinema nacional. O mal estava no que o público desejava e o que os produtores, aí sim, com a nossa conivência, dávamos a eles. Aqueles pobres filmes, ingênuos e bobos, mas de sucesso garantido. Desrespeito com o público, mas principalmente conosco*” (*Idem*, p.26).

Mesmo com todo o profissionalismo das atrizes, para Nicole Puzzi pairava um sentimento de inferioridade produzido pela relação quase utilitária e carnal estabelecida entre espectadores e as atrizes, ao contrário do que ela julgava acontecer com atores e atrizes “respeitáveis”.

Porque fazíamos os filmes, então? Porque alguém teria que fazê-los. E nós estávamos ali, naquele lugar, naquele momento. E nós fizemos, Era somente a nós que o público desejava, mas com um desejo pegajoso, punheteiro. Eu nunca ia às estreias dos filmes. Me sentia mal, diminuída. Regredi no relacionamento social, além da regressão intelectual. Parecia que meu cérebro estava anestesiado. Ao

encontrar algum ator ou atriz respeitável eu passava mal, tinha complexo de inferioridade.

Me sentia contaminada por aqueles filmes. Por quê? Sei lá, dava impressão que filmar aquelas bobagens era uma karma a ser cumprido. A gente não precisava raciocinar, nem ter talento: o que contava era o corpo (PUZZI e SOLNIK, 1994, p. 26).

Ainda sobre essa questão do tratamento que as mulheres recebiam no ambiente de trabalho, Patrícia Scalvi, em entrevista a Nuno César Abreu (2006), reitera a precariedade das condições de trabalho e o papel da mulher nos filmes

(...) Era um filme³⁹ que tinha umas quatro atrizes – a Helena Ramos era uma delas. O resto era tudo garota de programa. Modelos, né? O David falou que nós íamos ficar numa fazenda. Quando nós chegamos lá e a mulher do dono da fazenda viu aquele monte de mulheres, falou: “Nem pensar que essas mulheres vão ficar hospedadas na minha casa, na sede da fazenda”. Aí, ela deu pra gente duas casinhas de terra batida, casa de colono, pra este mulherio ficar. A gente tinha que bombear água para tomar banho, para você ter uma ideia. Terra batida, morcego voando pra tudo que é lado, chovia...

As meninas saíam muito, iam a muitas festas. Mas eu era muito bobona, tinha 19, 20 anos, e, um dia, falei:

- Todo dia vocês vão pras festas e não me convidam.
- Mas, Patrícia, você é casada.
- E daí? Não posso ir a uma festa porque sou casada?
- Não, é que nós vamos a um encontro de coronéis.
- Entendi.

Aí eu acabei ficando amiga da senhora dona da casa. Eu e a Helena Ramos éramos as únicas que frequentavam a casa (ABREU, 2006, p.93).

Uma auto avaliação da carreira de Nicole Puzzi revela que apesar das precariedades das condições e das relações de trabalho, não há motivos para arrependimento, apenas uma ressignificação daquele período.

Não sei se faria todos os filmes que fiz de novo. Alguns faria, outros não. Se eu pudesse recomeçar, faria de novo cinema, mas com muito mais critério, e com muito mais amor pelo meu trabalho. E com bem mais discernimento de escolha, nos contratos. Eu confesso que faria contratos com muito mais cuidado. Faria contratos pra não ser tão explorada pelos produtores e distribuidores que levam todo o dinheiro do filme, que a gente não recebe.

Sou uma mulher do cinema nacional. Sou, sim. Não tenho vergonha de admitir isso. Durante todo esse tempo, fui muito feliz, tive muitas alegrias. Fiz filmes que, se não acrescentaram nada à história do cinema – alguns acrescentaram, outros não – pelo menos renderam excelentes bilheterias e alguns produtores, alguns distribuidores, ficaram ricos com esses filmes (PUZZI e SOLNIK, 1994, p. 142).

Percebe-se neste depoimento uma clareza, ainda que tardia, da exploração do trabalho e

³⁹ O filme em questão é *Dezenove mulheres e um homem*, 1977, dirigido por David Cardoso.

do corpo feminino no cinema nacional deste período. Exploração que rendeu muito em capital para poucos produtores e distribuidores, e uma certa notoriedade e *status* para atrizes, atores e alguns profissionais de cinema.

No segundo período do ciclo Boca do Lixo, a exploração do sexo, o erotismo e a ética machista prevaleceram nas películas produzidas. A figura feminina era cada vez mais utilizada de forma apelativa e tomada como objeto de atração para o público masculino. Neste sentido, outra atriz de renome deste ciclo, Matilde Mastrangi, descreve a Abreu (2006) seu incômodo com esta nova tendência do cinema da Boca:

Foi o último filme que eu fiz de pornochanchada. [...] Quando eu me vi na tela, eu me assustei, saí do cinema. Ficou três semanas no Marabá⁴⁰, o que é raro. Fui a rainha do Marabá com esse filme. Mas, depois de *Noite das taras*, eu decidi parar, porque eu achei muito forte esse filme. Pela primeira vez, eu vi o que estava fazendo e achei horrível. Porque o filme, quando a gente faz, é muito divertido. [...] Não tinha sacanagem. No caso do *Noite das taras*, já era um texto forte. Eu sabia, topei fazer, mas não sabia da angulação que o Ody Fraga estava fazendo. Na tela, ficou aquela coisa grande, ficou muito... Ali, eu tive uns *clases* mais genitais do que em qualquer outro filme que você vir. Eu me assustei. Hoje, se vir, não vou me assustar, mas, na época... (ABREU, 2006, p.96)

Já na fase derradeira das produções da Rua do Triunfo, quando realizadores optaram pelos filmes de sexo explícito, observa-se um outro cenário para a condição de trabalho das atrizes. Dentre alguns relatos colhidos por Abreu (*Idem*) cabe destaque o de Alfredo Sterheim:

No começo, havia até uma certa coisa entre a equipe. Depois, ficou tão normal que a mulher andava pelada pelo *set* e o pessoal não estava nem aí. Quando não era [filme de sexo] explícito, o pessoal ainda ficava de olho na atriz, mas, quando sabia que era explícito, nem dava bola. Ficou quase um preconceito (ABREU, 2006, p. 130).

Por trás dessa aparente normalidade retratada por Sterheim, certamente havia a reprodução de uma lógica machista não apenas no que tange a temática dos filmes, que continuavam expondo as mulheres como objetos sexuais, mas também no tratamento das atrizes. O próprio Sterheim menciona uma ocasião em que Ody Fraga, ao responder a uma sugestão da atriz Ariadne de Lima, lança uma frase que ilustra bem a condição do trabalho destas atrizes: “Minha filha, você está nesse filme para dar a 'boceta', e não sugestão” (*Idem*, p. 130).

⁴⁰ Cine Marabá era uma das mais imponentes salas de cinema da região central de São Paulo, responsável pela exibição de um grande número de produções da Boca do Lixo. Existe até hoje e é um dos poucos cinemas da região que se mantém no circuito comercial. Bem em frente ao Marabá, do outro lado da Avenida Ipiranga, outra sala - Cine Privé - exhibe atualmente apenas filmes de sexo explícito.

Os filmes de sexo explícito produzidos na Boca do Lixo não criaram um *star system*, como havia acontecido com as mais famosas atrizes das pornochanchadas. O novo modelo de filmes *Hard-core* não contou com a participação da maioria das atrizes já conhecidas do público. Algumas delas, em geral as menos conhecidas, chegaram a participar de alguns filmes desta nova fase, mas foram “dubladas”, ou seja, as cenas de sexo explícito foram gravadas por outras atrizes e enxertadas no filme (*Idem*).

Outro ponto que cabe destaque é a diferença de visão do cinema da Boca do Lixo entre diretores e produtores – homens – e as atrizes. Como nos referimos anteriormente, para alguns produtores da Rua do Triunfo, como Jean Garret, por exemplo, as pornochanchadas retratavam um movimento de liberação sexual dentro de um cenário moralmente e politicamente repressor dos anos 1960 e 1970. No entanto, para as atrizes, objetos de desejo dentro deste processo de liberação sexual, de uma forma geral, a percepção era diferente (Abreu, 2006). Não apenas para as atrizes, mas outras vozes, inclusive masculinas ratificam a ideia de que a liberação sexual pregada pelas pornochanchadas era uma liberação machista, onde homens podem tudo no sexo: traição, múltiplas parceiras, posição de dominador; ao contrário, às mulheres, tratadas como objetos sexuais, cabia o rótulo de prostitutas, vadias e, nem de perto, percebe-se uma posição de protagonismo nas histórias narradas pelos filmes. Pedro Carlos Rovai, um importante nome entre os diretores e produtores da Boca, analisa o papel destes filmes de forma oposta à ideia de liberação sexual. Em depoimento a Abreu (2006), Rovai afirma:

Não acho que a pornochanchada contribua para um comportamento sexual mais livre, mais aberto. [...] É o machismo, a mulher-objeto, o sexo como pecado. Um moralismo negativo, nada saudável, nem aberto. O sucesso desses filmes se deve à repressão do sexo nas camadas populares, que vão ver esses filmes para se libertar (ABREU, 2006, p.164).

Para a atriz Matilde Mastrangi, a pornochanchada não era um cinema para ser levado a sério. Era uma forma eficaz de se ganhar dinheiro, e por isso torna-se difícil associá-la a uma ideologia de liberação sexual (*Idem*). Para Abreu, os filmes da Boca do Lixo refletiam uma ansiedade pelo sexo presente na década de 1970, mas – principalmente – comercializava este anseio do público pelo erotismo. Desta forma, a aparente liberação sexual defendida pelo cinema popular paulista deste período não passava de uma liberação conservadora, pois reiterava

concepções ideológicas machistas, racistas, preconceituosas e misóginas. “*Tudo parecia mudar para continuar como estava*” (Idem, p. 166), já que as “soluções” para as narrativas tendiam sempre a reforçar as instituições como o casamento, a monogamia, a união da virgem com o herói romântico.

A questão da nudez, tratada nos filmes como apelo aos espectadores, é de fundamental relevância quando discutimos as condições de trabalho para homens e mulheres no ambiente da Boca do Lixo. A nudez feminina era o grande filão das produções da Rua do Triunfo, condição essencial para que exibidores comprassem os filmes e para que os produtores injetassem capital nas produções. Apesar de ser corriqueira, a nudez não era encarada com facilidade para muitas atrizes e atores das pornochanchadas. A atriz Matilde Mastrangi, segundo relato de sua colega Nicole Puzzi (PUZZI e SOLNIK, 1994), sofria muito para fazer as cenas de nudez, desencadeando um processo de depressão na atriz.

E aquele trabalho não era fácil. Muitas de nós sofriam na hora de filmar. A Matilde Mastrangi, toda vez que tinha que filmar nua, entrava em depressão. Ela não gostava de ficar nua em cena, e não era nem por vergonha. É que ela gostava de cinema, e parecia que para fazer cinema tinha que se submeter àquilo, tinha que tirar a roupa.

Qual dos fãs da Matilde – e ela tem muitos fãs –, qual dos homens enlouquecidos por ela podia imaginar que essa mulher, toda vez que ia fazer um filme nua, entrava em depressão? Talvez ela seja a atriz que mais sofria pra tirar a roupa. Para ela era como se fosse um calvário. Sei de uma vez que aceitou posar nua para pagar o enterro de um parente (PUZZI e SOLNIK, 1994, p. 36).

Apesar de ser mais intenso, o problema da nudez não era exclusividade das atrizes. Nicole Puzzi (1994) relata um episódio envolvendo o ator Herson Capri nas filmagens de *Ariella*, dirigido por John Herbert. Na ocasião, o ator se recusou a fazer uma cena de nudez com Nicole. De fato, a cena não acontece, mas desperta na atriz a reivindicação por direitos iguais, expresso no diálogo com o diretor:

- Ele vai tirar as calças?
- Não, não tem problema, ele vai ficar assim mesmo.
- Então, eu não vou tirar o meu roupão.
- Não, tem que tirar o roupão, jogar o roupão no chão...
- Não, não vou tirar o roupão!
- Não, nessa cena você tem que tirar o roupão!
- Eu teria que tirar se ele tirasse as calças. Mas como ele não vai baixar as calças, eu também não vou tirar o

meu roupão. Eu só vou abrir o roupão porque faz parte da cena, e fechar imediatamente.
E foi o que eu fiz (PUZZI e SOLNIK, 1994, p. 55)

A nudez, para os atores, transformava-se, não raro, em situação de impasse. Muitos deles não aceitavam este tipo de exposição gratuita do corpo, que para os produtores era condição *sine qua non* para a existência e comercialização do filme. No meio da briga, tentando resolver o imbróglio, ficava o diretor, tendo que responder às exigências dos produtores ao mesmo tempo em que concilia direitos e necessidades da equipe.

Na mesma produção em que houve o episódio com Herson Capri, Nicole Puzzi (*Idem*) descreve outra situação que lhe causa grande desconforto. Para evitar problemas com as atrizes que não aceitavam fazer cenas de nudez, o diretor John Herbert e o produtor Pedro Carlos Rovai, optam por contratar prostitutas para serem dublês de corpo das atrizes. Tudo isso, segundo Nicole, sem o conhecimento e consentimento das atrizes.

Mas o Johnny [John Herbert] e o Pedro Rovai fizeram uma grande sacanagem: eles pegaram uma garota de rua qualquer e filmaram o sexo dela e a mão de outra mulher no sexo da garota. E inseriram isso na nossa cena. Tanto é que a Christiane [Torloni] nunca comentou a respeito desse filme. Por causa desse cena. Isso era normal naquele momento do cinema nacional. Eles filmavam as cenas com as atrizes e depois faziam inserções com prostitutas, mas como se fosse a gente, o nosso corpo. Era uma atitude escrota e mostra bem o comportamento bizarro pra se vender um filme nacional. Alegaram que o corpo ou o sexo filmado não era o nosso, então a gente não tinha com que se preocupar. Alegação barata e cretina. E nós só ficávamos sabendo dessas inserções quando o filme era lançado (...) Foi premeditado e feita sem a gente saber (PUZZI e SOLNIK, 1994, p.56-57)

Quando estamos tratando da questão das relações sociais de sexo e da divisão sexual do trabalho dentro do modo de produzir e trabalhar na Boca do Lixo, não podemos deixar de lado a questão da maternidade. As atrizes da Rua do Triunfo viviam da exposição de seus corpos, o que indica que a gravidez podia sempre representar uma grande dificuldade. Nicole Puzzi passou por uma situação de bastante tensão quando engravidou de sua filha Dominique. Na época em que descobriu que estava grávida, a atriz realizava as gravações do filme *Gabriela*, dirigido por Bruno Barreto, estrelado por Sônia Braga, com participação de Marcello Mastroianni. A participação de Nicole no filme contava com cenas de nudez e a preocupação da atriz era que quando as cenas fossem rodadas, seu corpo já estivesse mudado pela gravidez. Ao relatar a situação para o diretor, o que se percebe é uma manifestação explícita da ideologia machista, que buscava controlar e

dominar o corpo e mente feminina.

- Bruno, estou aqui porque acho que estou grávida, queria que você filmasse logo a cena de nudez porque eu ainda estou com o corpo legal.

- Tudo bem – disse ele – mas você vai abortar, não vai?

- Não.

- Você está brincando comigo!

- Não, não estou. O aborto não existe no meu dicionário. Nunca fiquei grávida antes, é a primeira vez e não vou abortar.

(...)

- Você não é louca, Nicole, você está filmando com o Mastroianni, pode filmar nos Estados Unidos, na Itália.

Eu sabia. E mais: eu tinha sido convidada para fazer minha primeira novela na Globo. Eu sabia o quanto poderia perder, mas não tinha noção o quanto eu iria ganhar (PUZZI e SOLNIK, 1994, p. 101).

Em outra situação, Nicole Puzzi relata também o assédio cometido pelo diretor Ivan Cardoso, durante as filmagens de *As Sete Vampiras*. Apesar das investidas do diretor, a atriz não cedeu à pressão e não se envolveu com Ivan Cardoso. Ainda nas filmagens desta produção, Nicole conhece um maquinista que trabalhava no filme e, segundo a autobiografia da atriz, não fica claro se ela tem algum relacionamento com ele ou não – o que, na verdade, é irrelevante para a pesquisa. De qualquer forma, o relato de Nicole aponta para uma vingança do diretor Ivan Cardoso pelas negativas da atriz e por seu suposto envolvimento com o maquinista. Na estreia do filme, Nicole percebe que grande parte das suas cenas haviam sido cortadas do filme. Ela, que era a protagonista, não aparecia mais do que 20 minutos durante todo o filme. Ao tirar satisfação com o diretor, percebe que suas negativas às investidas de Ivan Cardoso estavam sendo retaliadas.

- Ivan, que que aconteceu? Porque você cortou as minhas cenas?

E ele, bem distante:

- Lembra com quem você estava saindo durante as filmagens?

- Como assim?

(...)

O Ivan deu um tapinha nas minhas costas e completou:

- Você precisa saber pra quem você dá! (PUZZI e SOLNIK, 1994, p. 115).

O que se percebe em toda essas situações e depoimentos das atrizes da Boca do Lixo e de suas condições e relações sociais no ambiente de trabalho é que, de alguma maneira, a

inferioridade e reificação do corpo feminino retratado pelos roteiros das produções da rua do Triunfo, se estendiam, em larga maneira, para a vida real, e se manifestavam através de formas inúmeras da ideologia machista no cotidiano do trabalho destas mulheres.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

(...) não só as atividades de criação artística não são ou deixaram de ser a face oposta do trabalho, como elas são cada vez mais assumidas como a expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações recentes do capitalismo. (MENGER, 2005, p.44).

As trajetórias das pesquisas sociais estão sempre sujeitas a mudanças de percurso, a alterações de rotas e obstáculos que nos levam a traçar caminhos diferentes dos previstos inicialmente. Isso não foi diferente nesta pesquisa. Ainda que foco e objetivo da análise tenham sido sempre levantar o véu da produção cinematográfica a fim de revelar as contradições e lacunas que nos informam sobre as relações de poder inscritas nas relações e condições de trabalho no campo do cinema, a escolha pelo ciclo Boca do Lixo não constava da programação inicial do itinerário da pesquisa. O cinema praticado na Rua do Triunfo se impôs como objeto de pesquisa de forma contundente e, sem dúvida, fascinante. As especificidades deste ciclo de produção cinematográfica lançam luz sobre diversos aspectos do campo do cinema, da cultura, da economia, das relações de trabalho, das relações sociais de uma maneira mais ampla e sobre uma região do centro da cidade de São Paulo, que atualmente é alvo de um projeto de “revitalização” em prol de interesses econômicos ainda escusos⁴¹.

O fazer cinematográfico encontra-se num delicado limite entre a arte e a indústria. No cinema podemos notar tanto a subjetividade do artista inscrita na obra, quanto alguns elementos da produção industrial que faz desaparecer o indivíduo por trás do produto. Neste sentido, no cinema praticado na Boca do Lixo, observa-se uma clivagem entre artistas e técnicos de um lado, e produtores e exibidores de outro; os primeiros querendo fazer cinema, os segundos querendo fazer comércio.

⁴¹ Refiro-me ao projeto encabeçado pela Prefeitura Municipal de São Paulo denominado “Nova Luz”, que pretende “requalificar” o espaço urbano inscrito no quadrilátero formado pelas avenidas Ipiranga, São João, Duque de Caxias e Cásper Líbero e pela rua Mauá. Esta “requalificação” prevê, entre outras medidas de valorização dos prédios históricos e, conseqüentemente aumento da especulação imobiliária, a “limpeza” social da área apelidada de Cracolândia. Para maiores informações sobre este projeto ver: <http://www.novaluzsp.com.br> (site oficial do projeto) e <http://www.brasildefato.com.br/ovaluz/> (site do Jornal Brasil de Fato, especial sobre o projeto e que revela um outro viés).

A Boca do Lixo em São Paulo configurou-se como mais um dos projetos de industrialização do cinema nacional, dentre tantos outros que fracassaram, que apresentou peculiaridades fundamentais e que, em certa medida, teve um período de êxito relativamente mais duradouro do que as iniciativas anteriores, como a Vera Cruz, por exemplo. Durante mais de uma década, a Rua do Triunfo produziu – e exibiu – centenas de filmes, grande parte com sucesso de público e retorno financeiro, tudo isso sem financiamento estatal, o que não equivale a dizer, que a Boca do Lixo obteve êxito de forma completamente independente do Estado. Sem a cota de tela e o prêmio adicional de bilheteria, programas da Embrafilme consoantes com a política desenvolvimentista do regime militar, a Rua do Triunfo, muito provavelmente, seria apenas mais uma rua do bairro da Luz em São Paulo. Apesar de doloroso, é necessário afirmar: não fosse a política econômica do Regime Militar, não haveria o cinema da Boca do Lixo, tal qual ele se apresentou. A experiência da Boca do Lixo nos revela um outro lado do cinema latino americano, ainda pouco explorado, mas que conseguiu estabelecer seus padrões de desenvolvimento descolados do financiamento estatal direto e distante dos grandes grupos midiáticos.

Este modelo de produção voltado exclusivamente para o mercado, financiado com capital privado, em sua maior parte dos próprios exibidores interessados em cumprir a cota de tela e aumentar seus lucros, apresenta características ainda novas para o cinema nacional. A produção a toque de caixa, rápida e de baixo custo, as condições precárias de realização das filmagens, a contratação de força de trabalho nem sempre especializada são algumas características que marcam a Boca do Lixo na história do cinema brasileiro, ainda que haja muita relutância da crítica e mesmo dos meios intelectuais e acadêmicos em aceitar sua importância.

Neste esquema de produção precário, mesmo que rentável, passaram diversos profissionais de cinema que se forjaram naquele ambiente, ou que já vinham de experiências anteriores. A Boca do Lixo, além de um espaço de produção, foi uma grande Universidade de Cinema. Observa-se que a formação profissional institucional não se configura como elemento necessário para o ingresso no mercado de trabalho em cinema e tampouco garante estabilidade e rentabilidade. O profissional típico da Boca do Lixo era aquele disposto a encarar qualquer tipo de emprego, qualquer tipo de condição de trabalho, remuneração incerta e, muitas vezes, baixa. Ainda que possa soar demasiado romântico, o profissional da Rua do Triunfo era aquele que

exercia suas atividades por paixão, pois, num mercado de trabalho geral aquecido pelo “milagre econômico”, sujeitar-se às precárias condições de produção da Boca do Lixo era um exercício de devoção à prática do cinema.

A Boca do Lixo apresenta uma produção centrada nas empresas responsáveis pela produção, ou mesmo nos produtores individuais que controlavam rigidamente todo o processo produtivo. Por trás destes produtores que encarnavam a figura de administradores e gerentes, estavam os verdadeiros donos do dinheiro, empresas distribuidoras e exibidores que compravam os direitos dos filmes antes mesmo deles começarem a ser realizados. Neste sentido, o produtor assume a função de realizar os filmes de acordo com as necessidades dos exibidores e distribuidores, que giravam em cima dos mesmos parâmetros: filmes simples, de fácil “digestão”, com apelo erótico, belas mulheres e que garanta um bom desempenho de bilheterias. Assim como no modelo hollywoodiano de industrialização do cinema, os distribuidores e exibidores detêm o poder econômico e, por isso, controlam indiretamente a produção. Desta maneira, a Rua do Triunfo foi, mesmo que por um período pequeno, a precária Hollywood brasileira, em escala reduzida e saboreando todos os frutos do subdesenvolvimento.

A fórmula dos filmes da Boca do Lixo era razoavelmente fácil de ser seguida, assim como eram praticamente certos os retornos. Assim, muitos profissionais da Boca optaram por também serem produtores, garantindo desta maneira uma remuneração maior do que a de meros “funcionários”. De uma maneira geral, todos que estavam ali na Rua do Triunfo queriam garantir sua subsistência. Numa sociedade baseada na ética do trabalho e do assalariamento, os profissionais do cinema estavam em busca de sua sobrevivência num ambiente precário e incerto. No entanto, vale ressaltar que a produção de filmes na Boca foi tão intensa e frutífera, que garantiu por muito tempo para estes trabalhadores, trabalho e salário.

Num ambiente majoritariamente masculino, como é o campo do cinema, as mulheres tinham lugar determinado na Rua do Triunfo. A produção cinematográfica da Boca reservava às mulheres a posição de atrizes. Em vista do apelo erótico associado à ética machista e patriarcal da sociedade brasileira daquele período – e que permanece ainda hoje – a mulher que assumia o papel de atriz deveria atender a requisitos que, em geral, não passavam pela necessidade de formação cênica, tampouco pela experiência anterior como atriz. A mulher na Boca do Lixo é antes um corpo adequado e enquadrado nos padrões de beleza e de consumo. A divisão sexual do

trabalho no cinema da Boca é nítido: as mulheres são atrizes, quase que necessariamente, lindas e desejáveis; os homens fazem todas as outras funções necessárias para a produção. Salvo raríssimas exceções, como duas mulheres que dirigiram filmes na Boca (apesar de nem serem consideradas “gente da Boca”).

A citação de Menger na epígrafe aponta, do ponto de vista teórico, algo percebido em diversas investigações e pesquisas científicas recentes (Segnini, 2006, 2008 e 2011; Pichoneri, 2005). O trabalho no campo artístico configura-se como a ponta de lança dos processos de precarização do trabalho e flexibilização de direitos. O campo do cinema, que mescla de forma bastante específica características do campo da arte e do campo econômico – visto que é uma forma de expressão artística sustentada por uma base material de tipo industrial – concilia também de forma específica elementos das relações de produção e trabalho do campo artístico e econômico.

O processo de flexibilização da produção e a consequente precarização das relações e condições de trabalho no campo cinematográfico, parecem antecipar, em certa medida, este processo, não só em relação ao campo econômico, mas mesmo no campo artístico. O ciclo da Boca do Lixo começa a se desenvolver no início da década de 1970, quando o processo denominado *reestruturação produtiva* ainda começava a se construir, sobretudo na Europa e EUA. No Brasil, vivíamos ainda um período de desenvolvimento econômico, o chamado “milagre”, que nem de perto chegou a se consolidar como uma forma de distribuição de riqueza e diminuição das desigualdades, mas que, de fato, significou um momento de crescimento econômico atrelado à intervenção do Estado na economia. Além disso, os anos 1970 são também o contexto da criação da Lei do Artista (Lei nº 6533, 24 de maio de 1978)⁴², na qual são incluídos também os profissionais de cinema que, apesar de terem seu sindicato próprio extinto em 1969, estavam integrados ao atuante Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão no Estado de São Paulo (SATED)⁴³. As relações de produção e trabalho na Rua do Triunfo passam ao largo da atuação das entidades de classe e das leis de proteção social ao trabalhador do campo artístico. A Boca desenvolve-se sorrateiramente à margem do Estado – ainda que dependesse indiretamente dele – e estabelece um modo de produção próprio e praticamente inédito no

⁴² Fonte: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6533.htm (acessado em 16 de janeiro de 2012).

⁴³ Fonte: <http://www.sindcine.com.br/site/institucional.asp> e <http://www.satedsp.org.br/o-sated-sp.html> (acessados em 16 de janeiro de 2012).

cinema nacional.

Em outras palavras, o que a análise das relações de trabalho no cinema praticado na Boca do Lixo nos informa é que a precariedade destas relações inauguram um modelo que ainda estava por ser vivenciado por outros campos do universo artístico e mesmo pelo âmbito da produção material. A ausência de contratos, as remunerações incertas, a inexistência de direitos trabalhistas e a precariedade das condições de trabalho dentro do modo de produção da Rua do Triunfo revelam que aquele ciclo, responsável por parte significativa de toda a produção nacional de filmes de longa-metragem e, de certa forma, pela consolidação de uma indústria cultural brasileira, foi também um “laboratório de flexibilização” (Menger, 2005) e de precarização do trabalho artístico.

A Boca do Lixo, espaço de produção cinematográfica, mostrou que fazer cinema no Brasil é difícil, mas também foi possível dentro de condições adversas. Hoje o cinema nacional busca se consolidar em outros parâmetros, baseado na subvenção estatal, em editais e no mecenato oficial (que não deixa de ser subvenção estatal). Até o momento, tem se mostrado um modelo exitoso, mas é preciso dizer: não é o único.

As limitações desta pesquisa são muitas, muitas delas de pleno conhecimento do autor. No entanto, alguns apontamentos presentes aqui poderão servir de base para outras pesquisas relacionadas. O universo do cinema ainda é bastante idealizado pelo senso comum. As pesquisas acadêmicas, em grande parte, assumem a perspectiva de uma análise textual e estética, e que sem dúvida são de enorme valor. Mas por trás de uma película, de um roteiro e de uma lente há trabalhadores e trabalhadoras que muitas vezes permanecem anônimos; são sucumbidos em meio ao debate sobre “quem é o autor do filme?”; seus nomes mal aparecem nos créditos (que poucos leem) no final do filme. Submetem-se a um trabalho de remuneração incerta, instável e muitas vezes baixa. Não são segurados por leis de proteção ao trabalhador. Vivem, dia a dia, as incertezas e oscilações de um mercado de trabalho ainda em definição. Estes profissionais, anônimos, vivenciam condições e situações de trabalho que o *glamour* do cinema nem sempre são capazes de recompensar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Nuno César. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2006.
- _____. *O roteiro comercial – A Boca. Entrevista de Ody Fraga a Nuno César Abreu*. In: Revista Filme Cultura, nº 43. Rio de Janeiro: Embrafilme, MEC, jan.-abr., 1984. pp. 33-36.
- AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje*. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema e Mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.
- ANTUNES, Ricardo. *Os sentidos do trabalho*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- AZULAY, Jom Tob. *Por uma política cinematográfica brasileira para o século XXI*. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no Mundo – indústria, política e mercado. América Latina, Volume II*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.
- BENHAMOU, Françoise. *A Economia da Cultura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- BENJAMIN; ADORNO; HORKHEIMER & HABERMAS. *Vida e Obra*. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1980.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- _____. *O Autor no Cinema: a política dos autores – França, Brasil, anos 50 e 60*. São Paulo: Editora Brasiliense; Edusp, 1994.
- BIHR, Alain. *Da grande noite à alternativa*. Perdizes: Boitempo, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *Escritos de Educação*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- _____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

- BUENO, Zuleika de Paula. *Campo e habitus: uma contribuição da sociologia de Pierre Bourdieu aos estudos cinematográficos*. In: CATANI, Afrânio M. [et al.] (org.). Estudos Socine de Cinema: ano IV. São Paulo: Editora Panorama, 2003.
- CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- CANDEIAS, Ozualdo. *Boca do Lixo (Ensaio Fotográfico)*. In: Revista Filme Cultura, nº 37, Ano XIV. Rio de Janeiro: Embrafilme, MEC, Jan/Fev/Mar, 1981, pp.35-39.
- CATANI, Afrânio Mendes. *A Aventura Industrial e o Cinema Paulista (1930 – 1955)*. In: RAMOS, Fernão (org.). História do Cinema Brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987.
- CUNHA, Maria Amália de Almeida. *O conceito “capital cultural” em Pierre Bourdieu e a herança etnográfica*. In: Revista PERSPECTIVA, Florianópolis, v.25, nº2, 503-524, jul./dez. 2007.
- DRAIBE, Sônia. *As políticas sociais e o neoliberalismo*. Revista da USP, 1993.
- DURAND, José Carlos. *Prefácio*. In: BENHAMOU, Françoise. A Economia da Cultura. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- ELIAS, Norbert. *Mozart, Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1995.
- ESPING-ANDERSEN, G. *As Três Economias Políticas do Welfare State*. In: Revista Lua Nova, nº 24, setembro de 1991.
- GATTI, André. *O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global?* In: MELEIRO, Alessandra (org.). Cinema no Mundo – indústria, política e mercado. América Latina, Volume II. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.
- GETINO, Octavio. *Introdução*. In: MELEIRO, Alessandra (org.). Cinema no Mundo – indústria, política e mercado. América Latina, Volume II. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

_____. *As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercados*. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no Mundo – indústria, política e mercado*. América Latina, Volume II. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

GORZ, André. *Metamorfoses do trabalho*. São Paulo: Annablume, 2003.

HIRATA, Helena e ZARIFIAN, Philippe. *Trabalho (conceito de)*. In: HIRATA, H., LABORIE, F., LE DOARÉ, H. e SENOTIER, D. (org.). *Dicionário Crítico do Feminismo*. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

KERGOAT, Danièle. *Divisão Sexual do trabalho e relações sociais de sexo*. In: HIRATA, H., LABORIE, F., LE DOARÉ, H. e SENOTIER, D. (org.). *Dicionário Crítico do Feminismo*. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

LIMA, C. L. C.; FRANCA, C. O. & MATTA, J. P. R. *Notas sobre economia da cultura*.

Disponível em <http://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/joao-notas-sobre-economia-da-cultura.pdf>.

MARSON, Melina Izar. *Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. Coleção: Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira. Vol. I. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

MARX, Karl. *Manuscritos econômicos - filosóficos (1844)*. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

_____. *Salário, preço e lucro (1865)*. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural. 1972.

_____. *Trabalho Assalariado e Capital*. Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1963.

_____. *O Capital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *Capítulo VI – Inédito de O Capital: resultados do processo de produção imediata*. São Paulo: Centauro, 2004.

- MENGER, Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador. Metamorfose do Capitalismo*. Lisboa: Editora Roma, 2005.
- MELEIRO, Alessandra. *Prefácio*. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema no Mundo – indústria, política e mercado. América Latina, Volume II*. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura em números: anuário de estatísticas culturais*. 2ª edição. Brasília: MinC, 2009.
- PEIXOTO, Maria Inês H. *Arte e Grande Público. A distância a ser extinta*. Campinas: Autores Associados, 2003.
- PIANTINO, Jair Leal. *A produção da Boca*. In: Revista Filme Cultura, nº 37, Ano XIV. Rio de Janeiro: Embrafilme, MEC, Jan/Fev/Mar, 1981, pp.40-41.
- PICHONERI, Dilma Fabri Marão. *Músicos de orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes*. Campinas, SP: [s.n.], 2005. (Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação)
- PUZZI, Nicole e SOLNIK, Alex. *A verdade por trás das câmeras*. Porto Alegre: L&PM, 1994.
- PRONI, M. W. & POCHMANN, M. *Globalização, neoliberalismo e reestruturação produtiva*. In: DEDECCA, C. & PRONI, M. W. (orgs.) **Economia e Proteção Social**. Campinas, SP ; Brasília, DF : Unicamp. IE : Ministério do Trabalho Emprego : Unitrabalho, 2006.
- RAMOS, Fernão. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955 – 1970)*. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- RUIZ, Adilson José. *Vera Cruz e Cinema Novo: Matrizes da Produção Cinematográfica Atual*. In: CATANI, Afrânio M. [et al.] (org.). *Estudos Socine de Cinema: ano IV*. São

- Paulo: Editora Panorama, 2003.
- SEGNINI, Liliana R. P. *Relações de gênero nas profissões artísticas*. In: COSTA, SORJ, BRUSCHINI, HIRATA (org.). Mercado de Trabalho e Gênero. Comparações Internacionais. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- _____. *Acordes Dissonantes: Assalariamento e relações de gênero em orquestras*. In: ANTUNES, Ricardo (org.). Riqueza e Miséria do Trabalho no Brasil. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.
- _____. *À procura do trabalho intermitente no campo da música*. In: Revista Estudos de Sociologia. Araraquara, v.16, nº30, 2011, pp. 177-196.
- SIMÕES, Inimá. *Ainda Boca do Lixo*. In: Revista Filme Cultura, nº 37, Ano XIV. Rio de Janeiro: Embrafilme, MEC, Jan/Fev/Mar, 1981, pp. 42-44.
- _____. *Sou... Mar quem não é? Pornochanchada: o bode expiatório do cinema brasileiro*. In: MANTEGA, Guido (coord.) Cadernos do Presente 3 – Sexo e Poder. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- SOEIRO, José. *O artista enquanto trabalhador*. Disponível em http://www.esquerda.net/index.php?option=com_content&task=view&id=2069&Itemid=67 (2007)
- STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca: Dicionário de Diretores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.
- VASAPOLLO, Luciano. *O trabalho atípico e a precarização*. São Paulo: Expressão Popular, 2005.
- VILLAZANA, Libia. *Iniciativas sinérgicas de co-produção, distribuição e exibição no cinema latino-americano*. In: MELEIRO, Alessandra (org.). Cinema no Mundo – indústria, política e mercado. América Latina, Volume II. São Paulo: Escrituras Editora,

2007.

Filmes

O GALANTE Rei da Boca. Direção: Alessandro Gamo e Luís Rocha Melo. São Paulo: Inventarte Produções Artísticas, 2003. 50 min. Color. Documentário.

CANDEIAS – da Boca pra fora. Direção: Celso Gonçalves. Brasil: 2000. 17 min. Color. Curta-metragem, Documentário. (Disponível para assistir on-line em:<http://filmescopio.amplarede.com.br/2011/01/candeias-da-boca-pra-fora-2002-de-celso-goncalves-2/>)

Sites

<http://bibliotecadaeca.wordpress.com/2011/06/16/citando-filmes/> (Biblioteca da Eca)

<http://www.cenacine.com.br> (Centro de Análise do Cinema e do Audiovisual)

<http://www.sindcine.com.br> (Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual dos Estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás, Tocantins e Distrito Federal)

<http://www.cinemaemcena.com.br> (Cinema em Cena)

<http://www.culturaemercado.com.br> (Cultura e Mercado)

<http://www.imdb.com/> (The Internet Movie Database)

<http://www.barsoberano.com.br/> (Site Oficial do filme *O Bar Soberano*, direção Kiko Mollica e Ana Paula Orlandi)

<http://pornochanceiro.blogspot.com/> (Blog de Curiosidades sobre Pornochanchadas)

<http://filmeicultura.org.br/> (Revista Filme Cultura)

ANEXO

A Planilha a seguir foi elaborada a partir da obra *Cinema da Boca – Dicionário de Diretores*, de Alfredo Sternheim. Nela se faz uma classificação dos diretores que passaram pela Boca do Lixo a partir de alguns critérios: sexo, realização de curso de formação institucional em cinema, participação em cineclube, experiência de trabalho anterior em estúdio de cinema de grande porte e a criação de empresa produtora ou distribuidora própria na Boca do Lixo.

Diretor	Sexo M(1) F(0)	Cursos de Formação em cinema	Curso	Cine-clubes	Trabalho anterior em grande estúdio	Produtora/Distribuidora Própria na Boca
Silvio de Abreu	1	0	x	0	0	0
Kléber Afonso	1	0	x	0	1	0
Agenor Alves	1	0	x	0	0	1
Renato Alves	1	1	s/i	0	0	0
Milton Amaral	1	1	Seminário de Cinema	0	1	0
Salvador Amaral	1	0	x	0	0	0
João Batista de Andrade	1	0	x	0	0	1
Diogo Angélica	1	1	Abraão Berman	0	0	0
Domingos Antunes	1	0	x	0	0	0
Rajá de Aragão	1	0	x	0	0	0
Astolfo Araújo	1	0	x	0	0	1
Inácio Araújo	1	0	x	0	0	0
Dionizio Azevedo	1	1	Instituto Brasileiro de Cultura Cinematográfica	0	0	0
Sady Baby	1	0	x	0	0	1
Sylvio Back	1	0	x	1	0	0
Juan Bajon	1	1	Escola São Luis	0	0	1
Arlindo Barreto	1	0	x	0	0	0
Fernando de Barros	1	0	x	0	1	0
Reynaldo Paes de Barros	1	1	Universidade – Califórnia / EUA	0	0	0
Mario Benvenuti	1	0	x	0	1	0
Rubem Bláfora	1	0	x	0	1	1
Henrique Borges	1	0	x	0	0	0
Hércules Breseghelo	1	0	x	0	0	0
João Callegaro	1	1	Escola São Luis	0	0	0
Ozualdo Candeias	1	1	Seminário de Cinema	0	1	0
Maurice Capovilla	1	1	Universidade do Litoral – Santa Fé / Argentina	1	0	0
David Cardoso	1	0	x	0	0	1
José Adalto Cardoso	1	0	x	0	0	0
Ciro Carpentieri	1	0	x	0	0	1
Luiz Castilini	1	0	x	0	0	0
Ewerton de Castro	1	0	x	0	0	0
Black Cavalcanti	1	0	x	0	0	0
Deni Cavalcanti	1	0	x	0	0	1
Francisco Cavalcanti	1	0	x	0	0	1
Antonio Ciambra	1	0	x	0	0	0
Carlos Coimbra	1	1	Círculo de Estudos Cinematográficos	0	1	0
Jair Correia	1	0	x	0	0	0
Dorival Coutinho	1	0	x	0	0	1
Cláudio Cunha	1	0	x	0	0	0
Cleury Cunha	1	0	x	0	0	0
Heron D'Ávila	1	0	x	0	1	0
John Doo	1	0	x	0	0	0
Anselmo Duarte	1	0	x	0	1	0
Egídio Éccio	1	0	x	0	1	0
Rubens Eleutério	1	0	x	0	0	0
Ary Fernandes	1	0	x	0	1	0
Eliseu Fernandes	1	1	Seminário de Cinema	0	1	0
Jairo Ferreira	1	0	x	1	0	0
Ody Fraga	1	0	x	0	0	0
Edward Freund	1	1	Escola de Lodz – Polônia	0	1	0
José Antônio Garcia	1	1	ECA / USP	0	0	0
Jean Garret	1	0	x	0	0	0
Custódio Gomes	1	1	Seminário de Cinema	0	0	0
Wilson Gomes	1	1	s/i	0	0	1
Ubiratan Gonçalves	1	0	x	0	0	0
John Herbert	1	0	x	0	1	0
Sérgio Hingst	1	0	x	0	1	0
Walter Hugo Khoury	1	0	x	0	1	0
Gyula Kolozsvári	1	0	x	0	0	0

Waldir Kopecky	1	0	x	0	0	0
Mário Kuperman	1	0	x	0	0	1
Glaucio Mirko Laurelli	1	1	Centro Experimentale – Roma / Itália	0	1	0
Mário Lima	1	1	Escola de José Mojica Marins	0	0	1
Eduardo Llorente	1	0	x	0	1	0
Rosângela Maldonado	0	0	x	0	0	0
Fauze Mansur	1	1	s/í	0	0	1
José Mojica Marins	1	0	x	0	0	1
J. Marreco	1	0	x	0	0	0
Ícaro Martins	1	1	ECA / USP	0	0	0
Aníbal Massaini Neto	1	0	x	0	0	1
Antônio Moura Matos	1	0	x	0	0	1
Roberto Mauro	1	0	x	0	0	0
Antonio Meliande	1	0	x	0	0	1
Nelson Teixeira Mendes	1	0	x	0	0	0
Líbero Miguel	1	0	x	0	0	0
José Mizlara	1	0	x	0	1	0
Jeremias Moreira Filho	1	0	x	0	0	0
Marcelo Motta	1	1	Abraão Berman e Escola de J. Mojica Marins	0	0	0
Carlos Nascimento	1	0	x	0	0	1
Nilton Nascimento	1	0	x	0	0	1
Flávio Nogueira	1	0	x	0	0	0
Carlos Augusto de Oliveira	1	0	x	0	0	0
Oswaldo de Oliveira	1	0	x	0	1	0
Manoel Paiva	1	1	FAAP	0	0	0
Alfredo Palácios	1	0	x	0	1	1
Penna Filho	1	0	x	0	0	0
Agostinho Martins Pereira	1	0	x	0	1	0
Sebastião Pereira	1	0	x	0	0	0
Lenita Perroy	0	0	x	0	0	0
Olivier Perroy	1	0	x	0	0	0
Luis Sérgio Person	1	1	Centro Experimentale – Roma / Itália	0	1	1
Luigi Picchi	1	0	x	0	1	0
Cláudio Portioli	1	0	x	0	0	0
Flávio Porto	1	0	x	0	0	0
Guilherme de Almeida Prado	1	1	Abraão Berman	0	0	0
Rubens Prado	1	0	x	0	0	0
Tony Rabatoni	1	0	x	0	1	0
Norberto Ramalho	1	0	x	0	0	0
Francisco Ramalho Jr.	1	0	x	0	0	0
Carlos Reichenbach	1	1	Escola São Luis	1	0	1
Maurício Rittner	1	0	x	0	0	1
J. B. Rodrigues (Bentinho)	1	0	x	0	0	0
Wilson Rodrigues	1	0	x	0	0	1
Rafaella Rossi	1	0	x	0	0	0
Conrado Sanchez	1	0	x	0	0	0
Alexandre Sandrini	1	0	x	0	0	1
Daniel Santos	1	1	Museu Lasar Segall – SP	1	0	0
Luiz Gonzaga dos Santos	1	0	x	0	0	0
Roberto Santos	1	0	x	0	1	0
Sérgio Segall	1	0	x	0	0	0
George Serkeis	1	0	x	0	0	0
Rogério Sgarzerla	1	0	x	0	0	0
Mozael Silveira	1	0	x	0	0	0
José Rubens Siqueira	1	0	x	0	0	0
Aldir Mendes de Souza	1	0	x	0	0	0
Sebastião de Souza	1	1	SESC	0	0	0
Alfredo Sternheim	1	0	x	1	1	0
Adriano Stuart	1	0	x	0	1	0
Antônio Thomá	1	0	x	0	0	1
Konstantin Tkaczenko	1	0	x	0	0	0
João Silvério Trevisan	1	0	x	1	0	0
Mário Vaz Filho	1	0	x	0	0	0
José Vedovato	1	0	x	0	0	0
Tony Vieira	1	0	x	0	0	1
Geraldo Vietri	1	0	x	0	0	0
Walter Wanny	1	0	x	0	0	0
Pio Zamuner	1	0	x	0	0	0

Total	127	26	7	28	29
Homens	125				
Mulheres	2				

Cursos de Formação em Cinema: 26
 Experiência em Cine-clube: 7
 Trabalho anterior em grandes estúdios: 28
 Produtora Própria na Boca do Lixo: 29