

JAIRO FERREIRA

# O IMAGINÁRIO DA BOCA

PEQUENAS OMISSÕES DE UMA OBRA FUNDAMENTAL

“O estudo *O Imaginário da Boca* vem reconhecê-la não como uma entidade, nem como uma organização fechada e definida por regras determinadas. Verifica que os filmes produzidos na Boca não configuram um conjunto homogêneo e que o trabalho ali realizado não é conscientemente controlado. Refuta ainda a possibilidade de explicar o cinema da Boca simplesmente pelas relações econômicas que o presidem. Nisto reside a contribuição deste texto que, numa aproximação aos trabalhadores de cinema, busca esclarecer a relação que estabelecem com aquilo que fazem”.

Esse trecho de uma nota explicativa que precede a apresentação da brochura *O Imaginário da Boca* (publicação da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 73 páginas), com pesquisa e texto do estudioso e curta-metragista Inimá Ferreira Simões, já dá o tom algo reticente ou equívoco que impregnará seus quatro capítulos. Seria uma tarefa louvável, embora árdua, evidenciar que “os filmes produzidos na Boca não configuram um conjunto homogêneo”, mas logo no primeiro capítulo, *O cinema na rua do Triunfo*, a Boca é vista como se fosse uma invenção de jovens cineastas que, no máximo, marcaram a sua época de ouro (1967/1971): Rogério Sganzerla (*O Bandido da Luz Vermelha*/68 é inclusive ambientado no “bairro mais perigoso de São Paulo”, a Boca), João Callegaro (*O Pornógrafo*/70 tem a maioria de suas seqüências filmadas no ainda hoje escritório de Antônio Polo Galante, “o Midas da Boca”), Carlos Reichenbach e Antônio Lima (*Audácia!*, *A fúria do desejo*/69), Júlio Calasso Jr. (*O longo caminho da morte*/71), João Batista de Andrade (*Garnal, o delírio do sexo*/69 também tem cenas filmadas na rua do Triunfo), José Agripino de Paula (*Hitler no Terceiro Mundo*/70), Carlos Alberto Ebert (*República da traição*/69), João Silvério Trevisan (*Orgia* ou *O homem que deu cria*/70), Ozualdo Candeias (*A margem*/67, *Meu nome é Tonho*/69), para lembrar apenas os mais conhecidos. O autor cita, inclusive os críticos-cineastas Antônio Lima (batizado pelo historiador Alex Vianny como “A Voz da Boca”) e eu, que, entre 1965 e 1972, dispunha de um espaço livre no jornal da colônia japonesa, *São Paulo Shimbun*, “onde escrevia à vontade num livre exercício de criação”, tendo feito semanalmente a crônica completa daquela movimentação, algo mais para atopia do que para a utopia, conforme tenho enfatizado.

Façamos justiça, porém, às boas intenções do autor que, sem preocupações de ordem histórico-linear, escreve a seguir: “É preciso ressaltar que antes da chegada desses jovens já se produzia muito na Boca”. Evoca então a produtora Cine-distri, adquirindo prestígio em 1957 a partir do sucesso de crítica obtido com *Absolutamente certo* “e a consagração definitiva cinco anos mais tarde, quando a mesma dupla Massaini-Anselmo Duarte realiza *O Pagador de promessas*, Palma de Ouro no Festival de Cannes em 1962”. Se a pesquisa é correta, a sua estruturação deixa a desejar: o que interessaria captar termina sendo omitido, voluntariamente ou não, ou seja, o fato de que a Boca não tem origens tão obscuras, ao contrário, trata-se de uma infraestrutura de produção criada a partir das primeiras décadas do século, quando as primeiras distribuidoras norte-americanas ali se estabeleceram em função da proximidade com os trens da Estação da Luz. Tal informação complementar ajudaria muito na compreensão do que vem a ser esse *Imaginário da Boca*, composto basicamente do mood de por-nochanchadas ali realizadas entre 1978 e 1980.

Complementações à parte, na falta de uma introdução distanciada, o leitor está diante de um livro desmontável — e nisso até dispersivo — que lhe dá a liberdade de recompor o panorama à sua própria maneira. Assim, num outro trecho o autor cita novo depoimento precioso — entre os mais de 20 que lhe serviram de base — em que o filme *As libertinas*/67, de Carlos Reichenbach, Antônio Lima e João Callegaro, é situado como deflagrador do movimento erótico, “pelo menos na sua versão paulista”. Mas a cada acerto parece corresponder uma omissão: Pedro Carlos Rovai é citado a partir de *A viúva virgem*/72, quando ele próprio tinha tentado lançar o gênero, adaptado das comédias eróticas italianas em voga, com um filme que não chegou a ser sucesso, *Adulterio à brasileira*/67. Notamos claramente então que a preocupação maior do autor é com os fatos pitorescos, desses que “fazem história”, como é o caso do memorável coquetel de pinga oferecido por Ozualdo Candeias no lançamento de *Meu nome é Tonho*/69, evento seguido de novas euforias dignas de lembrança — a criação do Prêmio Ferradura de ouro, prata e bronze, destinado a premiar os piores filmes do ano (em 1970, respectivamente *As gatinhas*, *Uma pistola para D’Jeca* e *Audácia!*) e uma nova cachacada de Candeias por ocasião do prêmio Air France que recebeu por *A herança*/70, com matérias de página a cargo de Leon Cakoff no *Diário da Noite*, e o silêncio absoluto da imprensa restante, com a exceção do *São Paulo Shimbun*, claro.

A parte final desse primeiro capítulo ilustra bem o que foi o fim de um sonho e o vôo rasante da cultura, isto é, o advento da pornochanchada como "cinema padrão". Abre-se então o segundo capítulo, *A Boca hoje*, com uma boa epígrafe de Oswaldo Massaini: "Não adianta eu fabricar mocassins se o público quer calçar Vulcabras. Então, eu não faço nem um nem outro!". Agora o autor mostra-se mais seguro, investigando o que há por trás, no meio e na frente de sub-produtos que passaram a ter importância cultural, tal a aceitação que têm junto às platéias de massa (*O segredo das massagistas*, produção de Cassiano Esteves, dirigida por Antônio B. Thomé, *Pesadelo sexual de um virgem*, de Roberto Mauro, e outras no nível). Segue-se uma entrevista muito à vontade com, o desde então, maior produtor do gênero, Antônio Polo Galante ("A minha origem foi triste e humilde" – não poderia ser melhor). Penetra-se nas produtoras de Tony Vieira, que Inimá trata com o carinho de um dedicado fã de Guy Madison, Jean Garrett – que diz frases "antológicas" sobre William Reich e a masturbação –, o fenômeno Davi Cardoso-Ody Fraga. Só falta Walter Hugo Khouri, interessante caso de "coincidência de interesses": muito mais que aqueles cineastas talentosos de 1967/1971, ele faz filmes que um Galante, por exemplo, encomendaria a alguém, caso de *Prisioneiro do sexo*/80. E, no momento, o único diretor a "fazer a cabeça" dos produtores é Ody Fraga. No mais, são os produtores (Cassiano Esteves, Miguel Augusto Sobrado Pereira ou mesmo Cláudio Cunha) que encomendam roteiros e escolhem diretores (razão pela qual, num depoimento, a produtora de A. P. Galante é chamada de "RKO brasileira", inclusive vez ou outra dando chance a um "Orson Welles", caso de Carlos Reichenbach).

Chegamos perplexos ao capítulo *A Boca fala*. Houve uma vez uma revista, *Cinema em Close-Up* (1975/1976), que Paulo Emílio Salles Gomes recomendava aos seus alunos na ECA/USP. Escreviam, entre outros, alguns nomes que hoje dirigem 3 ou 4 filmes por ano: Waldyr Kopesky, Rajá de Aragão, Luiz Gonzaga dos Santos, Luis Castellini. Seria o debate dos inculcos, mas o autor não tem preconceito algum, e tenta entender o mecanismo que leva uma atriz a dizer que não tira a roupa a não ser que a "história assim exija" e, na semana próxima, aparecer numa série de fotos nas "populares" revistas de nus. Aprofunda-se, mesmo, no caso da bem sucedida Zilda Mayo, dedicando-lhe duas páginas que não sabemos se é para rir ou chorar. O fato é que tudo isso dá muito o que pensar, senão vejamos trecho de um depoimento de Jean Garrett: "Eu acho que a pornochanchada é, em primeiro lugar, um elemento de contestação à sociedade de consumo". Desculpem a sensibilidade cinematográfica de Garrett, mas qualquer outro lhes dirá que a pornochanchada não é contestação nem aqui nem em Singapura...

Por fim, um capítulo de conclusões onde o autor se debruça sobre fenômenos mais recentes, sempre destacando em muitas fotos o interesse das massas pelo material publicitário exposto nas portas das salas.

As conclusões de Inimá não são muito pessoais, já que desde o início a sua proposta é mais a pesquisa e a reportagem do que a crítica ou o histórico. Nasceram da boca de seus entrevistados. E notamos que os diretores desses filmes tão bem aceitos pela massa e evitados pelos elitistas não deixam de ter um início de consciência: "O produtor diz que o que dá dinheiro é mulher nua. Aí você assiste a uma fita do Sam Peckinpah, *Comboio*, com 85 caminhões desfilando estrada à frente e você me diz – o sujeito quer ver mulher nua ou quer ver caminhão? O público quer ver uma boa fita e não simplesmente mulher nua" (Rajá de Aragão). Digamos que seja por aí o início de uma necessária superação dessa fase pouco interessante do cinema brasileiro, osso tão duro de roer criticamente que sobre ela só dispomos desse livro fundamental, apesar de algumas omissões: *O Imaginário da Boca*.

