

## **Embrafilme X Boca do Lixo: as relações entre financiamento e liberdade no cinema brasileiro nos anos 70 e 80**

Rafael Gavião da Silveira<sup>1</sup>

Francione Oliveira Carvalho<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo analisar o cinema nacional nas décadas de 1970 e 1980 a partir da compreensão de duas correntes distintas, tanto na produção como também na forma de financiamento praticados. Sendo elas a Boca do Lixo, região localizada no centro da cidade de São Paulo, que com suas produções independentes adquiriu uma identidade cinematográfica singular através da forma como suas distribuidoras e produtoras se estabeleceram e obtiveram êxito. E a Embrafilme, Empresa Brasileira de Filmes, fundada em 1969 durante o regime militar pelo governo brasileiro. Ela tornou-se a maior companhia distribuidora do cinema brasileiro de toda a sua história com o objetivo de intensificar a produção e distribuição de filmes nacionais financiados pelo Estado, através de um projeto de institucionalização cultural de dimensões nacionais. Após o fim tanto da Embrafilme quanto da Boca do Lixo o cinema nacional teve de reinventar-se e buscar formas de se manter. O que encontramos hoje é uma mescla daquilo que foi praticado por ambas as realidades nas décadas de 70 e 80.

**Palavras-chaves:** Boca do Lixo. Embrafilme. Cinema brasileiro. Produção. Distribuição.

---

<sup>1</sup> Pós-Doutorado em História pela Universidade de São Paulo. Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da USP e professor titular na Licenciatura de História do Centro Universitário Estácio Uniradial.

<sup>2</sup> Pós-Doutorado em História pela Universidade de São Paulo. Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da Universidade de São Paulo e professor titular na Licenciatura de História do Centro Universitário Estácio Uniradial.

**Abstract:** This paper has as its objective to analyze the Brazilian national cinema during the decades of 1970 and 1980 from the understanding of two distinct theoretical trends, not only in the practiced production but also in financing. These trends are “Boca do Lixo”, a region in the center of the city of São Paulo, which acquired a singular cinematographic identity with its independent productions due to the way its distributors and producers established themselves and became successful, and “Embrafilme”, a Brazilian movie company founded by the Brazilian government in 1969, during the military dictatorship. It became the biggest distributing company in the entire history of Brazilian cinema and had as its objective to intensify the production and distribution of Brazilian national movies financed by the State, through a project of cultural institutionalization of national dimensions. After the end of both “Embrafilme” and “Boca do Lixo”, the Brazilian national cinema had to reinvent itself and find ways to survive. The cinema in Brazil is today a mixture of what was practiced by both trends in the decades of 1970 and 1980.

74

---

**Keywords:** Boca do Lixo. Embrafilme. Brazilian Cinema. Production. Distribution.

## Introdução

Este artigo está inserido no estudo e compreensão do cinema brasileiro durante o período inicial dos anos 1970 e final dos anos 1980, onde o êxito financeiro e um grande volume de produções foram características marcantes na história do cinema nacional. Serão analisadas duas vertentes da produção nacional de filmes muito importantes neste período, contextualizando as suas especificidades e como as mesmas coexistiram obtendo êxito dentro de suas distintas realidades. São elas: a região da Boca do Lixo e a Embrafilme.

A Embrafilme é uma empresa estatal brasileira, produtora e distribuidora de filmes criada em 12 de setembro de 1969 como Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima. Discorrendo sobre a Embrafilme Gatti (2007) afirma:

Os anos Embrafilme passam a caracterizar um dos ciclos do cinema brasileiro, que ensaiará ultrapassar os princípios do cinema artesanal, propostos pelo Cinema Novo, e a sazonalidade histórica da produção brasileira de longas-metragens, pela adesão a um projeto de um cinema financiado essencialmente pelo Estado, de cunho nacional e popular, distante de uma independência estética, e majoritariamente voltado para a busca de uma eficiência mercadológica. (GATTI, 2007, p.88)

75

O Estado objetivava com a criação da Embrafilme, a profissionalização e o controle do conteúdo do cinema nacional, transformando o cinema em uma forma de propaganda nacionalista não apenas dentro do Brasil, como também em outros países. Neste período o Brasil vivia a fase inicial da ditadura militar. O ufanismo, uma das principais características dos governos militares, teve no cinema, uma das suas mais importantes ferramentas de disseminação dos ideais nacionalistas do Estado, limitando de certa forma, sob o ponto de vista artístico, a produção cinematográfica da Embrafilme. Grande parte dos investimentos era proveniente do próprio Estado.

A produção cinematográfica brasileira foi intensificada durante os anos 1970 e 1980, graças à intensa e direta ação do Estado. Antes de tudo, porque o regime militar, dentro de seus princípios de centralização político-administrativa, instaurou um projeto de institucionalização cultural de extensão nacional (GRATTI, 2007, p.88).

Na mesma linha de raciocínio, em contraponto com aquela que viria a ser conhecida por Boca do Lixo, que Caio Túlio Padula Lamas (2013) descreve

como uma forma de indústria controversa por produzir filmes com baixo orçamento e condições adversas. Entretanto, mesmo assim ela conseguia ter uma produção contínua de longas-metragens que alcançavam um grande público e consequentemente arrecadavam expressivas bilheterias. Localizada na região central da cidade de São Paulo, a Boca do Lixo se tornou conhecida por ter se tornado um pólo da indústria cinematográfica, quando empresas conceituadas ligadas a produção cinematográfica instalaram-se na região. Neste mesmo período, distribuidoras, fábricas de equipamentos especializados, serviços de manutenção técnica e outras empresas do ramo foram atraídas, e com isso a região viria a se tornar um ponto de encontro do cinema independente brasileiro, onde as produções cinematográficas ocorriam de forma totalmente livre de incentivos governamentais.

Mesmo com todas as limitações financeiras e técnicas, as produções realizadas na Boca do Lixo atingiam um satisfatório retorno financeiro, o que impulsionou este novo modelo de produção cinematográfica atraindo pequenos empresários que viriam a se tornar investidores e viam nestas produções uma forma de propaganda eficiente. O baixo orçamento na produção dos filmes abriu para pessoas marginalizadas uma nova fonte de renda, pois as mesmas realizavam algumas funções que em outra realidade eram atribuídas apenas para profissionais especializados por um salário muito menor. Estes e outros fatos mostram como a Boca do lixo permeava entre o profissionalismo e o amadorismo.

A partir destas duas realidades distintas será feita a comparação e análise de como o financiamento influenciou na liberdade artística e de conteúdo das produções realizadas por ambas as vertentes, apresentando quais foram os legados deixados pelos dois modelos dentro da nova realidade do cinema nacional, onde o Estado e a iniciativa privada dividem a responsabilidade da manutenção e incentivos financeiros para a produção dos filmes nacionais.

## O início da produção cinematográfica no Brasil

Segundo o texto “História do Cinema Brasileiro”, publicado no site<sup>3</sup> do Departamento Cultural do Itamaraty, do Ministério das Relações Exteriores, na seção Departamento Cultural, a produção do cinema nacional tem início com Affonso Segretto, imigrante italiano que filmou e exibiu cenas do porto do Rio de Janeiro em 1898. Foi a partir daí que o mercado nacional do cinema foi montado na então capital federal, durante início do século XX, com grandes perspectivas de crescimento. Então, filmes simples e curtos, são produzidos e apresentados para grupos de pessoas, e assim rapidamente a apresentação de filmes como forma de lazer e diversão é aderida pelo público. A partir dos anos 30, os filmes já possuíam falas, e o cinema nacional passa a concorrer com a forte e bem estruturada indústria de cinema norte-americano e seu competente esquema de distribuição.

Essa ocupação de mercado ocorre através da instalação de várias distribuidoras norte-americanas no Brasil que serão as responsáveis pela quebra dos interesses correlacionados entre os setores de produção e exibição, pois não mais exigirão que os filmes sejam comprados para sua exibição e sim locados. Com isso, os filmes nacionais perdem espaço.

Esta invasão de mercado foi sustentada tanto pela instalação das distribuidoras como também por um farto material publicitário, o que causou no Brasil uma verdadeira supervalorização dos filmes norte-americanos em relação às produções nacionais, fazendo com que a mesma focasse somente na produção de documentários e cinejornais. A reação do cinema nacional a esta invasão tem início no final dos anos 1940, a partir da ideia de trabalhar os filmes com uma temática que se relacionasse à cultura nacional e se apropriasse das tecnologias mais avançadas do período. Esse projeto atraiu o interesse de empresários e banqueiros paulistas, que em conjunto com o engenheiro Franco Zampari (1898-1966) investem na Vera Cruz, uma produtora de grande porte construída na cidade de São Bernardo do Campo, no ano de 1949. Ela contava com os mesmos conceitos de *Hollywood*, com grandes estúdios, uma grande quantidade de equipamentos, diretores vindos de países europeus e elencos fixos.

---

<sup>3</sup> <http://dc.itamaraty.gov.br/cinema-e-tv/historia-do-cinema-brasileiro>. Acessado em: mar. 2016

Com o slogan “Do planalto abençoado para as telas do mundo”, a Vera Cruz produz filmes de forma intensa e seus lançamentos se sucedem chegando a ter intervalos de poucos meses entre eles. Variando entre filmes aclamados e produções sem muito impacto, a Vera Cruz tem destaque em janeiro de 1953 com a estreia de *O Cangaceiro*, dirigido por Lima Barreto (1906–1982). O filme é premiado no Festival de Cannes como o melhor filme de aventura, tornando-se um sucesso. Mesmo com toda esta estrutura e produzindo filmes com exímia qualidade, a Vera Cruz jamais conseguiu resolver os problemas com a distribuição das suas produções.

Os distribuidores e os exibidores ficavam com mais de 60% da arrecadação, fator este que se tornava ainda mais grave devido à dificuldade em se colocar filmes brasileiros no mercado internacional, que era extremamente competitivo. Marina Soler Jorge (2002) aponta que mesmo dentro do mercado interno, a concorrência desigual com os filmes vindos de outros países no Brasil era grande. Com o valor dos ingressos do cinema tabelado, todas as vezes que a inflação diminuía, o valor real do ingresso acompanhava, o que fazia cair a arrecadação dos filmes. Porém para os filmes estrangeiros, principalmente os norte-americanos, o governo brasileiro pagava a diferença entre o câmbio do dólar oficial e do paralelo, não oferecendo o mesmo subsídio para os filmes nacionais.

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz foi à falência em 1958 tendo a companhia de outras produtoras que surgiram no mesmo período, porém com investimentos mais modestos. São exemplos deste processo *Maristela* que funcionou no bairro Jaçanã, na cidade de São Paulo, de 1950 a 1960, e a *Multifilmes*, que funcionou no município de Mairiporã, também no estado de São Paulo, de 1952 a 1955.

Outro importante período na produção cinematográfica brasileira foi marcado pelo auge da Atlântida Cinematográfica, durante a década de 1950, que através de filmes que tinham como principal enfoque os temas carnavalescos, conseguiu grande êxito tornando este, um grande negócio e com grande aceitação do público. Esta forma de fazer cinema caracterizou este período pela produção das chanchadas. Em 1947, Luiz Severiano Ribeiro Filho (1886-1974) no comando da produtora, torna as comédias populares e a chanchada, identidade da Atlântida.

Controlando todas as fases dos processos de produção, distribuição e exibição, Luiz Severiano Ribeiro Filho, que possuía um dos mais modernos laboratórios para processamento de filmes do país, caracteriza uma nova forma na produção de filmes, voltada totalmente para o mercado. Com filmes como *Carnaval no Fogo* lançado em 1949, de Watson Macedo, a companhia mostrava a sua identidade e a ligação com a chanchada. Porém, após um período de relativo sucesso, a fórmula que fazia uso de temas carnavalescos acabou perdendo a atenção do público. Com isso, a Atlântida passou a adotar enredos diferentes para as suas produções.

Devido à grande influência da cultura norte-americana no cinema nacional, as chanchadas passam a basear-se na paródia do cinema dos Estados Unidos atraindo cada vez mais público, como no filme *Nem Sansão Nem Dalila*, do diretor Carlos Manga (1928) de 1954, uma paródia da superprodução *hollywoodiana Sansão e Dalila*, de Cecil B. DeMille (1881 – 1959), lançado em 1950. Porém, no ano de 1962, totalmente enfraquecida financeiramente e sem a mesma capacidade de se reinventar, a Atlântida Cinematográfica encerra suas atividades.

Entre as décadas de 1950 e 1960, alguns jovens cineastas iniciam a produção de filmes com uma ampla presença das questões sociais, rejeitando a linha popular proposta pelas chanchadas visando o surgimento de uma forma de fazer cinema que pudesse ser vista como uma arte revolucionária e fosse capaz de proporcionar transformações sociais e políticas.

No ano de 1952 durante o I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro e o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, são discutidas novas ideias para a produção de filmes nacionais. Cineastas do Rio de Janeiro e da Bahia em conjunto resolvem pensar novos rumos para o cinema brasileiro, procurando ideias que fossem contrárias tanto aos altos investimentos praticados pelos filmes produzidos pela Vera Cruz, quanto às alienações culturais que as chanchadas produziam. Os objetivos eram produções com baixo investimento financeiro, feitos com “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, com uma linguagem adequada à situação social da época e voltados à realidade brasileira. Por um cinema que trabalhasse melhor com a realidade, com mais conteúdo e um custo reduzido surgiu o chamado Cinema Novo.

Algumas figuras que marcaram este movimento foram Glauber Rocha (1939 – 1981), Cacá Diegues (1940) e Nelson Pereira dos Santos (1928). O

filme *Rio, 40 graus* lançado em 1955, de Nelson Pereira dos Santos caracterizou bem as produções destes diretores, por ser um filme popular que apresentava o povo como realmente era e possuía ideias claras e simples. O filme foi realizado com pouco dinheiro e teve como cenários locais comuns sem a necessidade da locação de estúdios.

No ano de 1964 após o golpe militar, com a intenção de organizar o mercado cinematográfico nacional e angariar simpatia para o regime, o governo em 1969 cria a estatal Embrafilme, que teria papel preponderante na história do cinema brasileiro.

### **Embrafilme**

No dia 12 de setembro de 1969 foi criada através do decreto-lei N° 862, a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). Rapidamente se estruturou e cresceu, produzindo uma grande quantidade de filmes que viriam a pôr fim à sazonalidade que predominava no mercado do cinema nacional, mudando radical e permanentemente a história do cinema brasileiro. Um dos principais objetivos da Embrafilme era resolver o problema da distribuição de filmes brasileiros no exterior. Para isso iria aperfeiçoar a promoção destes filmes realizando mostras e apresentações em festivais e a partir daí criar um vínculo com nossa identidade cultural difundindo questões culturais, artísticas e científicas.

A Embrafilme foi fundada em um momento da história do Brasil onde quase cinco anos após um golpe militar, este regime de governo procurava implementar seus ideais em todos os setores do Estado, não sendo diferente naquilo que dizia respeito à cultura. O governo então centralizou todas as atividades cinematográficas nas políticas públicas de cultura do Brasil, revitalizando o projeto nacional-desenvolvimentista, que visava criar no país uma indústria cinematográfica forte, com ampla e direta intervenção e regulação estatal, para controlar os interesses entre produtores, distribuidores e exibidores nacionais e estrangeiros. Porém, além de máquina de propaganda política, a Embrafilme buscava um maior diálogo com a sociedade brasileira e também com o setor cinematográfico. Essas práticas se tornaram realidade em função das diretrizes do Plano Nacional de Cultura (PNC), criado pelo governo militar. A produção cinematográfica brasileira buscava o resgate cultural e histórico nacional, sustentado pelo dinheiro público e apoio político, característica clássica de governos militares.

A Embrafilme era uma empresa de economia mista, suas ações eram em sua maior parte controladas pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) que possuía 70%. Os 30% restantes foram divididos entre outras estatais. Durante o auge da Embrafilme nos anos 1970, a indústria do cinema se caracterizou por um período do cinema nacional que iniciaria o processo que poria fim a forma artesanal, proposta pelo Cinema Novo. Um modelo de um cinema financiado basicamente pelo Estado, de ideais nacionalistas e populares, sem liberdade estética e que primava pela busca do sucesso mercadológico, sendo então a ferramenta que faltava para o desenvolvimento do cinema nacional.

Como descrito por Gatti (2007), foi no ano de 1970 durante a gestão de Ricardo Cravo Albin, que a Embrafilme concedeu efetivamente os primeiros financiamentos. Estes financiamentos ocorriam de uma forma similar a empréstimos bancários, e na lista de possíveis contemplados estavam empresas e produtores. A ordem desta lista era definida pela contagem de pontos, onde eram avaliadas as experiências industriais e profissionais. Não havia uma maior preocupação com a qualidade ou ideologia dos projetos, levando-se mais em conta o aspecto comercial dos filmes. Estes primeiros financiamentos vieram para acalmar as críticas que a empresa vinha sofrendo, e também já precediam um desejo de mudanças e aumento das suas principais funções. Com isso, a Embrafilme se torna a principal agente na política cinematográfica nacional. Essa linha de financiamento foi tão importante e efetiva que somente durante a gestão de Ricardo Cravo Albin, que compreendeu os anos de 1970 e 1971, foram financiados trinta projetos de filmes.

Como consequência direta da política praticada pela Embrafilme, onde nela já se concentrava toda a fonte de capital, houve o enfraquecimento do Instituto Nacional de Cinema (INC), um órgão gestor do cinema brasileiro que havia sido criado em 1966, tornando-o apenas um órgão com funções burocráticas dentro da indústria cinematográfica brasileira.

Durval Gomes Garcia, primeiro diretor-geral da empresa, havia sido também presidente do INC. Foi um dos idealizadores para a criação da Embrafilme, juntamente com Jarbas Passarinho, então ministro da educação e cultura. Desde a sua criação, o objetivo da Embrafilme era suprir a indústria cinematográfica nacional, dando apoio a distribuição e a produção nacional, porém essas obrigações também cabiam ao INC, portanto, o Estado intervia

diretamente em dois órgãos com funções extremamente parecidas. Devido a isto, o fim do INC seria uma questão de tempo. Todo esse intervencionismo por parte do Estado causou um clima de receio nas pessoas que trabalhavam com cinema, de uma dependência financeira ao ponto de influenciar na liberdade da produção dos filmes. No entanto, segundo Durval Garcia, não haveria nenhuma espécie de controle ou limitação à liberdade dos produtores vinda do Estado. Seu ponto de vista consistia em que os serviços da empresa seriam opcionais e além do capital inicial, as empresas poderiam capitalizar a partir de outras fontes de renda e assim aumentar seu orçamento para suas produções.

Segundo Tunico Amâncio (2007) a relação entre Estado e cinema torna-se mais próxima a partir do *I Congresso da Indústria Cinematográfica*, onde a Comissão dos Produtores apresenta o “Projeto Brasileiro de Cinema”, que propõe um novo modelo para a Embrafilme, que viria a se tornar uma empresa pública, gerida pelo direito público, com plena autonomia, tanto financeira quanto administrativa e ideológica.

O processo para a escolha do novo diretor-geral da Embrafilme em 1975, contou com a participação não apenas de membros do governo, mas também alguns cineastas que indicaram ao cargo Luiz Carlos Barreto. Mas seu passado o ligava diretamente a movimentos estudantis com ideais esquerdistas. Além de Luiz Carlos Barreto ser fichado no Serviço Nacional de Informações (SNI), isto fez com que seu nome fosse barrado para o cargo, mostrando claramente que mesmo aprovando uma maior aproximação e uma aparente liberdade, o Estado não aceitaria qualquer forma daquilo que eles considerassem subversão dentro de estatais. Com o veto de Luiz Carlos Barreto, o nome que viria a assumir o posto era o de Roberto Farias, que apesar de ser uma indicação imposta pelo governo militar, dialogou de forma tranquila com a classe cinematográfica. Foram feitas reformulações administrativas na Embrafilme, o que significou uma vitória dos produtores. Todas estas mudanças não significaram exatamente que não existia uma forma de dirigismo por parte do Estado, como aponta Jean-Claude Bernardet:

Mesmo que o aparelho estatal não exerça um dirigismo cultural no sentido de especificar que filmes devem ser feitos, que temas tratados, é ingênuo pensar que possa haver soluções puramente técnicas, essas são também e necessariamente culturais e políticas. Ingênuo pensar que mesmo sem “dirigismo”, tão forte vínculo

entre cinema e Estado não tenha alguma repercussão sobre a produção e o meio cinematográfico. (BERNARDET, 1979, p.45)

Apesar de um convívio relativamente tranquilo entre cinema e governo militar, a censura agia também sobre os filmes. Não somente sobre produções de cineastas oriundos do Cinema Novo e que introduziam em seus filmes um teor ideológico mais cultural e crítico, mas também sobre profissionais como José Mojica Marins, mais conhecido como “Zé do Caixão”, e suas produções mais populares. Porém, esta censura não era realizada diretamente pela própria Embrafilme, e sim, pelo Ministério da Educação e Cultura, e pelo Ministério da Justiça, os quais eram responsáveis pela classificação etária dos filmes. As restrições consistiam em cortes e alterações de cenas. Apesar deste cenário, a manifestação contra esta prática era praticamente nula por parte dos produtores. Segundo Inimá Simões, o cinema vive uma situação contraditória, que inibe as manifestações dos cineastas contra a Censura: “como manifestar-se publicamente contra o governo que mantém a Censura se ele mesmo revela tantas atenções na defesa da produção nacional?” (1999, p.194).

Existia outra forma de censura praticada pelo governo às produções, mas esta não se pautava no conteúdo que seria apresentado nos filmes, e sim no elenco ao qual seria escalado. Produções com artistas desconhecidos eram preteridas, pois eram consideradas produções de baixo potencial de procura e conseqüentemente não teriam valor de mercado. Produções com atores que trabalhavam também na televisão eram mais bem avaliados com potencial para maiores investimentos.

Enquanto a censura que mandava cortar e alterar cenas estava no seio do governo militar em Brasília, esta que agia diretamente na escolha dos elencos ficava dentro da própria Embrafilme. Com a interferência das redes de televisão nas escolhas dos elencos, fato que provavelmente contava com o respaldo do governo nesta prática, comprovava o pensamento de que na visão do Estado Militar, o cinema só teria êxito se obtivesse a conquista do mercado consumidor.

Roberto Farias, ainda presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, em 1972, em um encontro com o general Antônio Bandeira (1916 – 2003), após analisar e perceber o sucesso e a adesão do público pelo cinema nacional, propôs que a censura poderia causar enormes prejuízos a este mercado. Ele alegava que os possíveis colaboradores teriam medo de investir

em novos projetos sob o risco de terem seus filmes censurados. Esta medida foi uma das formas mais eficazes encontradas para tentar driblar a censura.

Em 1974 com algumas conquistas já consolidadas, Roberto Farias assume como diretor geral. A forma de incentivo à produção cinematográfica é amplamente alterada, e a Embrafilme passa a agir efetivamente como produtora, colocando de lado a antiga política de financiamento. Roberto Farias cria o slogan “cinema é risco”, que caracterizaria a nova política econômica da Embrafilme, que estava diretamente ligada à ideia da plena qualidade do projeto. O INC é finalmente extinto no ano de 1975, e conseqüentemente são ampliados o capital e as funções da Embrafilme. Com isso a Embrafilme produz, financia, promove, distribui e premia os filmes nacionais.

No final dos anos 1980, a Embrafilme se depara com um cenário de crise econômica e a volta da democracia, vendo-se obrigada a diminuir a quantidade de produções, pois existia a necessidade de que seus filmes tivessem mais qualidade para competir novamente no mercado. Em 1986 com o surgimento da Lei Sarney, foi reduzido bruscamente o apoio financeiro para projetos com objetivos culturais. Com isso a Embrafilme precisaria completar seu orçamento com verba externa, concorrendo com outras áreas relacionadas às artes para o financiamento para suas produções.

Em 1988, a Embrafilme já agonizava no mercado, quando é criada a Fundação do Cinema Brasileiro, com o objetivo de colocar em prática uma política voltada aos filmes de curta metragem e documentários. Com o fim efetivo do regime militar no Brasil, após as eleições diretas em 1989, o presidente eleito, Fernando Collor de Mello, no ano de 1990, sob uma visão liberal de um estado mínimo, compreende a Embrafilme como uma instituição onerosa e a extingue, bem como a todos os outros órgãos ligados ao cinema. Este processo atingiu diretamente toda a competitividade e nível de produção construída enquanto a Embrafilme esteve em atividade. O cinema nacional estava reduzido novamente a proporções que beiravam o amadorismo. A produção nacional, que no seu auge nos anos 1970 e 1980 produzia mais de cem filmes por ano, volta a ter números insignificantes e com isso permite a reconquista ainda mais forte do nosso mercado pelo cinema norte-americano.

## A Boca do Lixo

A Boca do Lixo está localizada no bairro da Luz, próximo às estações ferroviárias Júlio Prestes e da Luz, e também ao antigo terminal rodoviário ao lado da Praça Júlio Prestes, em São Paulo. Durante os anos 1920, aproveitando-se da localização, instalam-se na região distribuidoras de filmes nacionais e estrangeiros. Este processo se manteve até os anos 1950, quando também outras empresas relacionadas ao cinema foram ocupando os espaços da região.

Como consequência de todo este processo, a região da Rua do Triunfo acabou se tornando o centro do cinema paulista. A logística que possibilitava o rápido acesso aos terminais urbanos inicialmente foi o ponto principal para que especificamente esta região fosse escolhida, e com isso entrasse para a história do mercado cinematográfico nacional devido à necessidade de um baixo investimento para a distribuição dos filmes.

Esta região ficou conhecida por Boca do Lixo devido ao fato da área ser um local em que ocorria prostituição, assaltos e tráfico de drogas. Mesmo não sendo a única, a Boca do Lixo a qual sempre é associada ao nome de fato, foi a da cidade de São Paulo, graças à sua produção cinematográfica.

A marginalidade social encontrou seu refúgio na Boca do Lixo. Eram desde moradores de rua até o tráfico de drogas e a prostituição convivendo em um mesmo espaço que interagiam diretamente com a classe cinematográfica que ali emergia. Eles conviviam pacífica e passivamente com este cenário, sem participar diretamente do submundo paulistano. Este convívio entre cinema e marginalidade se torna mais próximo e intenso a partir de 1966, quando uma nova safra de cineastas chega até a Boca do Lixo e faz dela sua referência de cinema. Os roteiros eram feitos informalmente nos bares da região e os filmes eram produzidos sem muito investimento e em tempo recorde.

Todo imaginário que envolvia a Boca do Lixo foi então aderido pelo cinema. Nascia uma nova forma de indústria cinematográfica. Trabalhando essencialmente com filmes de baixo orçamento e em condições de produção precárias, conseguiam através dos filmes o gosto do público. Com a produção ininterrupta de filmes surgem as pornochanchadas. Foi chamada assim por trazer elementos da chanchada dos anos 1940 e 1950 e pela alta dose de erotismo que, em uma época de censura no Brasil, levava à associação ao gênero pornográfico, embora não houvesse de fato inicialmente cenas de sexo explícito nos filmes.

As pornochanchadas tinham pouca relação com os filmes pornô. Os títulos dos filmes da Boca do Lixo tinham como principal estratégia atrair o público, muito mais do que uma realidade do conteúdo dos filmes. As produções oriundas da Boca do Lixo tinham mais em comum com as chanchadas, por trabalhar com a paródia de filmes de sucesso do cinema norte-americano, como por exemplo, *Nos Embalos de Ipanema* (1978), filme de Antônio Calmon que parodia a produção *Os Embalos de Sábado à Noite* (1977), entre outros.

Segundo Lamas (2013), em um período que compreendeu os anos 1970 e 1975, se consolida a política de produtores. Onde os mesmos se tornam os principais agentes de todo o processo econômico, que foi impulsionado pela entrada do exibidor/distribuidor no investimento dos filmes. Com isso, estruturou-se uma produção contínua e crescente de filmes. Nasceu a partir disso uma forma de se trabalhar a produção, distribuição e exibição totalmente diferente de todas as praticadas na história do cinema brasileiro. Quem determinava através da análise com critérios no faturamento, as demandas de determinados gêneros de filmes que estavam em falta, ou aceitava propostas que já estavam orientadas, era o exibidor. Além disso, os mesmos tendo que preencher os dias da cota de tela a que eram obrigados a cumprir mediante severa fiscalização, passaram então a investir em seus próprios filmes que seriam exibidos.

Os produtores coordenavam os projetos de longas-metragens, com a obrigação de captação de verbas, administrar, investir e negociar, sendo eles os responsáveis pela circulação do dinheiro, e também pelo investimento em meios de produção como, por exemplo, câmeras, material de iluminação, maquinaria entre outros.

Em geral os produtores não possuíam dinheiro suficiente para a realização dos filmes, pois não havia por parte do governo, representado pela Embrafilme, nenhuma forma de subsídio. Todo o capital levantado era proveniente da iniciativa privada, em sua maior parte de empresários de baixo nível, do ponto de vista da profissionalização empresarial. Então as produções de cinema da Boca do Lixo eram baseadas na necessidade de fazer sucesso a qualquer custo. A Boca do Lixo realiza suas produções com aquilo que a sua realidade estrutural e financeira permitia, muito mais pelo desejo dos seus produtores e diretores, que procuravam todos os meios possíveis para conseguirem verbas para suas

produções, do que por uma boa vontade do governo em ampliar a cultura marginal.

Aliando-se ao cinema de rua em pequenas salas, alguns chegavam ao sonhado sucesso de público, com seus filmes sendo exibidos por um longo período. Outros sem o mesmo sucesso financeiro se perderam no submundo da Boca do Lixo. Algumas marcas registradas das produções eram os títulos com conotação sexual, que serviam como forma de atrair público, como por exemplo, *As Cangaceiras Eróticas* de 1974, dirigido por Roberto Mauro, com orçamento reduzido e curto período de filmagem. A associação entre a produção, distribuidores, exibidores e um grupo de profissionais provenientes da classe baixa, descrito por Antônio Polo Galante, foi feita da seguinte forma em depoimento no documentário *O Galante Rei da Boca* (GAMO, MELO) de 2004: “eu vou dizer o que era o cinema da Boca do Lixo. Todo mundo desempregado, desesperado. Fazendo aquilo que pode...”

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

Segundo Nuno Cesar Abreu(2002), algumas formas de financiamento eram a antecipação dos direitos de exibição do filme ou também dos lucros da bilheteria em uma associação com distribuidores e exibidores. A persuasão de investidores e patrocinadores seduzidos pelos produtores utilizando-se de belas atrizes, era fazer do filme um ponto de publicidade com a possibilidade da apresentação da marca do patrocinador, empréstimos bancários e notas promissórias, venda de imóveis e mesmo bens pessoais dos produtores. Nesse mesmo sentido, também havia a associação com prefeituras do interior da cidade, que em troca da visibilidade proporcionada pelo filme patrocinavam as produções, cediam hospedagem, alimentação, entre outras coisas.

O fato é que a produção cinematográfica da Boca do Lixo era geralmente feita de forma independente, sem o auxílio do Estado. Dentro da realidade deste cinema marginal, estavam contemplados comerciantes, fazendeiros e pequenos industriais que investiam em produções. Era um mundo de possibilidades com o objetivo de fazer o cinema acontecer.

A Boca do Lixo se tornou um lugar de amplitude social e ideológica, onde produtores e diretores influentes se encontravam com simples técnicos. Nuno Cesar Abreu (2002) aponta o bar Soberano como ponto de encontro dos homens de cinema, que dentro de suas conversas informais, discutiam seus projetos e o cinema de uma forma geral. A Boca do Lixo então se tornou o centro da discussão cinematográfica, e dali saíram vários críticos de cinema do país.

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

Com o tempo a pornochanchada, principal produto da Boca do Lixo, se desgasta, muito devido ao grande número de produções do gênero em pouco tempo. Porém, a decadência das produções realizadas na região ocorreu pelo fato da chegada de filmes pornográficos estrangeiros. Na década de 1980 filmes estrangeiros com cenas de sexo explícito, através de mandado judicial, conseguiam permissão para serem exibidos e com isso abriu-se o precedente para que mais filmes com cenas de sexo explícito fossem lançados. A partir disso, algumas produções da Boca do Lixo são feitas com cenas de sexo explícito, e começam também a ser feitos filmes pornográficos. Inicialmente esse tipo de filme alcança imenso sucesso de bilheteria, mas aquilo que se apresentava como uma nova oportunidade de alavancar os rendimentos transformou-se na queda da Boca do Lixo.

A forte concorrência com os filmes pornográficos de outros países desgasta de vez a fórmula de erotismo utilizada durante anos, e sem a massiva presença de público de anos anteriores os investidores também deixam de financiar os projetos. No início dos anos 90, o então presidente Fernando Collor acaba com todas as políticas legislativas do cinema brasileiro, destruindo todo o mercado cinematográfico nacional e dando fim a Boca do Lixo como centro de produção cinematográfica.

## Considerações finais

A história do cinema nacional passa diretamente pelas histórias da Embrafilme e da Boca do lixo, pois foi neste período que o cinema nacional se viu diante de uma das fases mais férteis e produtivas da produção nacional, principalmente entre as décadas de 1970 e 1980.

Eram sistemas de financiamento, produção, distribuição e exibição totalmente distintos, mas que conviveram com o auge simultaneamente. De um lado o braço forte e o dinheiro do Estado governado por um regime militar sustentando o projeto Embrafilme de um cinema nacional forte, tanto dentro quanto fora do país, com o objetivo de incorporar a cultura brasileira através da grande tela. Do outro lado uma região da cidade de São Paulo marginalizada, esquecida pelo sistema, recebeu a degradante alcunha de Boca do Lixo. O que havia de pior na sociedade convivia em sua realidade paralela e da única vantagem da qual se valia, que era a ótima localização, viu crescer o sonho do cinema dos esquecidos, daqueles que o braço forte do dinheiro estatal fez questão de esquecer.

Em vista do cenário que as cercava, tanto a Embrafilme quanto a Boca do lixo souberam utilizá-lo a seu favor, um contexto social de um povo que buscava pela construção de uma identidade, principalmente uma identidade cinematográfica. Nosso cinema até então era um poço de ideias mirabolantes que fracassaram quando se viram diante do “monstro” chamado *Hollywood* com suas superproduções e um eficientíssimo sistema de distribuição e exibição mundial. Seus filmes ocupavam todas as salas de cinema deixando para a produção nacional apenas o mínimo. O ufanismo militar que havia se instalado no seio do poder brasileiro em 1964 desejava mudar este quadro de invasão ideológica americana e reconquistar o espaço da cultura tupiniquim. Investiu pesado na produção e colocou ordem no sistema de distribuição e exibição dos filmes.

Os cineastas que anos antes haviam criado o conceito do Cinema Novo, perceberam que seria possível fazer filme com muito mais que uma “câmera na mão e uma ideia na cabeça” e foram para as portas da Embrafilme em busca do financiamento do Estado para realizar suas produções. Estava então consolidado o quadro perfeito para o renascimento do cinema nacional. Porém é de saber comum o quão burocráticos são os meios que o Estado nos oferece, muito mais um Estado militar e censor. Esta burocracia e censura criou um abismo entre a Embrafilme e os pequenos produtores que sonhavam com o cinema.

Em São Paulo surge um oásis para os que não tinham acesso ao dinheiro que a Embrafilme injetava nas produções cinematográficas. Um lugar que até então era apenas uma região onde se concentravam produtoras estrangeiras e um comércio voltado para o ramo cinematográfico. Vê-se surgir nas mesas dos bares projetos e grandes ideias, não só de enredos para filmes, mas também de como viabilizar financeiramente tudo isso, buscando dentro do seu próprio mundo a verba necessária em uma relação de troca e associação jamais vista no cinema nacional.

Os dois lados da moeda conseguem então compreender seu espaço e seu público, entendem como o jogo vai funcionar com quem devem interagir e quem serão seus inimigos. Enquanto a luta dos financiados pela Embrafilme era a de conseguir uma forma de driblar o dirigismo e a censura imposta pelo Estado, onde os projetos passavam por um rigoroso processo de avaliação e mesmo depois de concluídos, corriam o eminente risco de ter cenas alteradas ou até mesmo cortadas. Na Boca do Lixo se via uma eterna corrida contra o tempo tanto atrás do dinheiro para financiar os filmes, como também para concluir suas produções, afinal quanto mais rápida produção e menos dinheiro se gastar é possível lucrar mais e atrair mais investidores.

O contexto da realidade de ambos os modelos permite uma forma de julgamento qualitativo diferente. O bom para a Boca do Lixo era definido não por uma bancada de críticos de cinema analisando a estética ou algo do gênero. A maior aprovação vinha das bilheterias com bom número de espectadores, caso contrário, por mais bem realizado que fosse o produtor não seria bem avaliado. Antônio Polo Galante em 1967 comprou um filme inacabado que tinha como título, *As Eróticas*, então, incluiu uma cena de strip-tease, alterou o título do filme para *Vidas Nuas* e conseguiu seu primeiro grande sucesso de público. De forma direta o “Rei da Boca”, título pelo qual ficou conhecido por seu sucesso com produtor, Galante definiu o que é um bom filme para os padrões da Boca do Lixo em uma entrevista ao jornal Folha de São Paulo (2012): “É o que dá dinheiro. O ‘Vidas Nuas’ é uma porcaria, mas deu dinheiro, então para mim é um ótimo filme.”

Este conceito de qualidade gerou conflitos entre os gêneros. Os cineastas vindos do Cinema Novo juntamente com o Estado e a Embrafilme idealizaram uma forma de intolerância contra a pornochanchada produzida na Boca do

Lixo. Essa diferenciação entre os financiados pela Embrafilme e todo o resto do cinema, era que os outros eram considerados uma forma não cultural dentro daquilo que eles definiram como qualidade cinematográfica, essa diferenciação era compreendida fora do mundo Embrafilme como a busca da manutenção da legitimidade do poder dentro do campo cinematográfico.

Todos os que não compartilhavam dos mesmos conceitos ideológicos daqueles que fizeram escola durante o Cinema Novo, não eram dignos de ocupar um lugar nas importantes discussões sobre o cinema brasileiro. A pornochanchada era acusada de machismo e sexismo, mas como definir realmente a diferença entre filmes do grupo dos autodenominados “intelectuais do Cinema Novo” e os “pervertidos da Boca do Lixo”? Cineastas como Nelson Pereira dos Santos em *Tenda dos Milagres* de 1977, utilizavam-se de um expediente similar aos de uma pornochanchada abusando das questões sexuais durante a trama.

A prepotência de ter o poder ao seu lado, mesmo que controlando todos os seus passos, contaminou o ego destes produtores. Este clima de revanchismo serviu somente para aumentar o interesse do público em conhecer e assistir estes filmes rejeitados pelo Estado opressor e seus pares. Um público carente do ideal de liberdade de ideias outrora pregado pelo Cinema Novo e que via nas pequenas salas de cinema em filmes produzidos pela Boca do Lixo a possibilidade de ver um cinema sem o véu da censura militar.

Todos estes conflitos e contradições fomentaram uma busca de ambas as partes em produzir mais e mais, em superar-se dentro de suas realidades, fazendo com que o cinema nacional experimentasse das mais diversas possibilidades de entretenimento dentro do cinema. A imposição do Estado em busca da identidade histórica nacional fez com que a Embrafilme levasse o público brasileiro a ter contato e conhecer o seu passado, criando laços com sua própria história. A “marginalidade” da Boca do Lixo permitiu que os mesmos vissem o povo como povo e não permitiu que os mesmos se esquecessem da sua realidade.

Realidades que se completaram e experimentaram de formas distintas de liberdade e aprisionamento, ambos pelo dinheiro. Os contemplados da Embrafilme deveriam se justificar perante o Estado permitindo-se por vezes serem subjugados em nome do cinema e os não contemplados tendo de justificar-se perante o relatório final da bilheteria onde não se exigia qualidade e sim resultado. No final das contas a relação entre a liberdade e o financiamento

tanto da Embrafilme quanto da Boca do Lixo eram semelhantes, ambas se viam presas aos seus respectivos mecenas, porém tinham que exercer sua criatividade para terem em seus projetos o conceito de liberdade.

Após o fim tanto da Embrafilme quanto da Boca do Lixo o cinema nacional teve de reinventar-se e buscar formas de se manter, o que encontramos hoje é uma mescla daquilo que foi praticado por ambas as realidades nas décadas de 70 e 80. Um cinema com incentivos públicos e reguladores representados pela ANCINE (Agência Nacional do Cinema) e o incentivo privado em troca de propaganda das marcas durante os filmes e outras vantagens oferecidas pelo estado para empresas que apoiarem o desenvolvimento do cinema nacional.

Os problemas que permeavam as questões do cinema no período citado durante o artigo são os mesmos até hoje, principalmente no que se refere à distribuição. Produções realizadas pela Globofilmes encontram total abertura para sua exibição e um amplo mercado para distribuição, fato que não ocorre com filmes que não possuem este selo, sendo reservados a eles circuitos alternativos e festivais, onde não tem as mesmas possibilidades de mercado e bilheteria.

## Referências

ABREU, Nuno César. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. 2006. Tese. (Doutorado em Multimeios) – Universidade de Campinas, Campinas, 2006.

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. *Revista ALCEU* - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007. Disponível em: < [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Amancio.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf)> Acesso em: 2 set. 2015.

ALMEIDA, Marco Rodrigo. *O rei da Boca*. Folha de São Paulo on-line, São Paulo, Caderno Ilustrada, 29 de julho 2012. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/57213-o-rei-da-boca.shtml>> Acesso em: 2 set. 2015.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1979.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. Max Limonad: São Paulo, 1986.

GATTI, André Piero. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2007.

HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO: breve histórico do cinema brasileiro. VIVA O CINEMA BRASILEIRO! O COMEÇO... Ministério das Relações Exteriores – Departamento Cultural. Disponível em: < <http://dc.itamaraty.gov.br/cinema-e-tv/historia-do-cinema-brasileiro>. > Acesso em: 2 set. 2015

JORGE, Marina Soler. *Cinema Novo e Embrafilme: Cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira*. 2002. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de Campinas, Campinas, 2002.

LAMAS, Caio Túlio Padula. *Boca do Lixo – Erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964 – 1985)*. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

*O GALANTE REI DA BOCA*. Direção e Produção de Alessandro Gamo e Luís Rocha Melo. Produção de CPC-UMES, Inventarte e Maloca Filmes. 2004, 50 min. Disponível em: < [HTTP://www.filestube.com/39d605bfa8ea71ec03ea/g/Galante-O-Rei-da-Boca-do-Lixo.html](http://www.filestube.com/39d605bfa8ea71ec03ea/g/Galante-O-Rei-da-Boca-do-Lixo.html) > Acesso em: 2 de set. 2015.

SIMÕES, Inimá Ferreira. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. Editora SENAC, São Paulo, 1999.