

**CINEMA DA BOCA:
CONVERSA COM VALDIR BAPTISTA¹**

(Entrevista concedida a Adriano Araújo e Jerusa Pires Ferreira)

Transcrição: Antonio Nolberto de Oliveira Xavier

JERUSA: A ideia de entrevistar Valdir para a Revista Bordas se deve ao reconhecimento da sua competência em relação ao cinema e à sua vivência nessa região que se chamou d “boca”, com a qual ele tem um entrosamento e desenvolve toda uma reflexão, tanto que agora dirige uma Fundação...

VALDIR: Sou um dos diretores do Instituto Ozualdo Candeias que congrega profissionais ligados à produção de cinema em São Paulo.

JERUSA: O envolvimento de Valdir não se faz apenas por caminhos teóricos, mas por uma propensão a conhecer esse universo que se chamou de “Boca do Lixo” em São Paulo. O que combina perfeitamente com a Revista Bordas. Além disso, sua investigação se junta ao conhecimento de cinema e de fazer cinema e traz toda uma preocupação com a memória desses temas. E isso também nos aproxima muito, porque um dos eixos do nosso trabalho é essa relação da memória com as coisas: cultura é memória – e o Valdir foi um dos fundadores, junto comigo, Renato Cohen, e Lúcio Agra, do Centro de Estudos da Oralidade. Desde esse tempo, vem atuando, sem perder as nossas atividades, trazendo uma contribuição que eu gostaria de colocar em relevo na Revista Bordas. Conversamos sobre isso e quando eu

¹ Possui graduação em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (1989) Especialização em Teoria da Comunicação (1994), ambos pela Faculdade Cásper Líbero, e Mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1999) Doutorando na Faculdade de Saúde Pública da Universidade de São Paulo (USP), estudando o uso do audiovisual em Saúde Pública. Durante dez anos (2000-2010), foi coordenador do curso de Rádio e TV da Universidade Anhembi Morumbi, onde também criou o curso de Cinema, cuja coordenação acumulou por cerca de dois anos. Atuou também no mesmo período como professor nos cursos de graduação em Comunicação Social e pós-graduação lato sensu da Universidade Anhembi Morumbi. Atualmente, leciona no Centro Universitário FIAM-FAAM, as disciplinas Argumento e Roteiro II, Narrativa em Hipermídia, Introdução ao Audiovisual e Direção Técnica de Produtos Audiovisuais.

vi o filme *Memórias da Boca*, e o que me entusiasmou foi exatamente este aspecto de reter-se a memória desses personagens que são os fazedores dos filmes, considerando ontem e hoje a dimensão profissional. As formas mudaram, os modos... você tem a coisa eletrônica e, de repente, a atuação de sujeitos/personagens extraordinários que Valdir recuperou. Aquele índio, por exemplo, ou um outro, que é o colecionador de tiros, a ideia do *Bang-Bang* brasileiro... eu tenho um monte de coisas que me instigaram a fazer esta conversa prosseguir.

VALDIR: O filme *Memórias da Boca* foi o primeiro projeto de fôlego do Instituto Ozualdo Candeias, uma entidade criada pela união de vários dos remanescentes da “boca”; pessoas que continuam em contato... De certa maneira, existia em São Paulo um cinema que, no meio dos anos 80, ficou inviável economicamente e definhou. O cinema da Rua do Triunfo praticamente acabou quando surgiram os filmes de sexo explícito. As pessoas faziam ali uma espécie de “cinema popular brasileiro” de baixo custo e voltado para os cinemas localizados em áreas centrais das grandes cidades. Quando desapareceu o público, os profissionais foram tomando rumos diferentes, como o cineasta de origem chinesa John Doo que foi pra Goiás e abriu uma vidraçaria. A princípio, Jair Garcia Duarte, que era um montador importante, voltou para a cidade dele, São José do Rio Preto, e montou um restaurante. Eletricistas montaram lojas; eram especializados em cinema, mas acabaram trabalhando em bairros com pequenos consertos, lojinhas de eletricista, pequenos negócios. As pessoas foram mudando de ramo, quando acabou o cinema ali. E ali naquela região da Rua do Triunfo, no auge, chegaram a ser produzidos 60, 70 filmes por ano.

JERUSA: Que coisa, não? E esta Rua do Triunfo, tem uma analogia com a peça de Tennessee Williams?

VALDIR: Existe um filme, um curta que documenta uma festa de final de ano da Boca, cujo título é *Uma rua chamada Triunfo*, do Candeias...

JERUSA: Do Candeias, eu sei, porque Ângela Teles, fez um trabalho importante; uma tese sobre essa *Rua chamada Triunfo*. Então, essa produção, que se intensifica, fazendo 60, 70 filmes e depois nessa transformação, quando o este tipo de cinema deixa de existir e vai

espalhando sua gente especializada por aí afora. Recuperar a memória desse grupo não é recuperar a memória cultural de determinado tempo?

VALDIR: As pessoas precisam continuar trabalhando, não é? Em geral, o audiovisual, o cinema, está em seu DNA, então de uma forma ou de outra, elas mantêm estas relações com o cinema. Só que alguns deixaram de filmar, mas mantiveram o vínculo com o cinema. Por exemplo, Alfredo Sternheim, que dirigiu um dos episódios. Ele era crítico do Estadão², aí virou diretor, dirigiu um número grande de filmes e, até este filme (Memórias da Boca); estava há 30 anos sem dirigir. Voltou a trabalhar como crítico, escreveu livros, fez um Dicionário de Cineastas Paulistas, mas, como disse, já não filmava há muito tempo. Algumas pessoas começaram a se aproximar do digital. O digital começou a ser uma possibilidade, porque o cinema da Boca era feito com poucos recursos, era artesanal, mas que conseguia lançamentos e se pagava na bilheteria. Não tinha subsídio do Estado. Pouquíssimos filmes tiveram apoio da EMBRAFILME. Um ou outro filme do Ozualdo Candeias; o Carlos Reichenbach, acho que teve subsídio em apenas um filme, então, normalmente, os filmes feitos naquela região davam lucro ou prejuízo, na bilheteria, sem o Estado. E por isso os filmes também eram baratos, eram orçamentos muito pequenos, em relação aos que são praticados hoje, proporcionalmente. Esse cinema deixou de ser feito e as pessoas tomaram outros rumos e só agora alguns andam fazendo vídeo na periferia. Alguns viraram professores universitários ou professores de cursos livres. Quer dizer, as pessoas se espalharam de algum modo, mas todos sempre querendo voltar a fazer cinema.

Sempre houve alguns lugares em que essas pessoas se reuniam. Por exemplo, o SATED³, que é o sindicato dos atores, de certa maneira acolheu muita gente. Mantém inclusive o Cineclubes do Sated, coordenado pelo cineasta Clery Cunha, um dos diretores de Memórias da Boca, que faz sessões de filmes dessas pessoas, sejam filmes antigos ou novos. Tem alguns pontos de encontro, alguns lugares alternativos onde ainda as pessoas se encontram, até porque foi inviabilizado o convívio na região da Rua do Triunfo, que virou

² Estadão é a versão *online* do jornal O Estado de São Paulo (Nota do Editor) JERUSA, ELE ESCREVEVA NOS 60 E 70 NO JORNAL DE PAPEL MESMO, A NOTA ESTÁ ERRADA. O IDEIAL É COLOCAR “Apelido do jornal O Estado de São Paulo” ou eliminar a nota e chama e substituir Estão por O Estado de São Paulo

³ Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de São Paulo. (Nota do Editor).

Cracolândia. Um dos projetos das pessoas ligadas a esse cinema pretende atuar na recuperação urbana, necessariamente com o apoio do Poder Público, daquela região, levar de volta o cinema para a Rua do Triunfo. Esses são projetos que existem, mas as pessoas continuam se encontrando em lugares tradicionais, continuam fazendo projetos. Alguns se viabilizam de uma forma ou de outra; a Internet tem facilitado. Num primeiro momento, a Internet e as novas tecnologias foram fator para afastar essas pessoas. Hoje, a Internet e o digital ficaram hegemônicos de tal maneira e ficaram, também, mais amigáveis. Há muita facilidade na manipulação dos equipamentos, da tecnologia, que as pessoas voltaram também a fazer; quer dizer, hoje todo mundo tem seu *site*, sua página no Facebook, sua página no YouTube, e isso facilitou bastante para que essas pessoas voltassem. E também tem o lado *Cult*⁴, não é? Alguns filmes que foram produzidos naquela região, hoje são considerados *cult*. Por exemplo, *Zé do Caixão* que até internacionalmente é considerado *cult*. O Canal Brasil e outros canais exibem essas produções, compram as antigas, o que ajuda na sobrevivência dos técnicos que têm porcentagens nos filmes, mantendo o interesse por essa produção. Ocupam um espaço no próprio imaginário da televisão, desde o programa Sala Especial da Record e vários outros que passavam esses filmes em outras épocas. Isso criou, de certa maneira, um público que tem uma certa nostalgia desse audiovisual. Hoje também esse aspecto *cult* é importante... Esse cinema brasileiro produzido tem a ver com a memória emocional de muita gente...

JERUSA: Eu gosto muito dessa ideia de memória emocional, porque são pessoas que se comprometeram a fundo com um tipo de cinema que não tinha recursos, não é? Nesses depoimentos que você recolheu, aqueles atores antigos dialogando, aquilo é uma beleza; um conta como é que ele vai caçar tiro pra fazer o “Bang-Bang”; ele é um colecionador de estampidos. A sonoplastia sempre me impressionou no rádio, e os sonoplastas diziam como é que se faziam cascos de cavalo: pegar dois cocos “tsã-tsã-tsã, tsã-tsã-tsã”; então essa coisa do recurso criativo que os entrevistados trazem... aquele diálogo tem a ver com a memória social, cultural, mas traz à cena a memória afetiva das pessoas. E o que me diz de Ody Fraga?

⁴ Denominação dada a produtos da Cultura Popular que continuam a ter admiradores e consumidores, mesmo após não estar mais em evidência, devido à produção interrompida ou cancelada. (Nota do Editor).

VALDIR: Ele era o que chamavam de “o intelectual da Boca”. Eu tive pouco contato com o Ody. Na realidade, eu cheguei a ver o Ody na rua, mas eu nunca pude conversar com ele. Parece que antes da atividade dele na Boca de Cinema, tinha ligações com o Partido Comunista. Ao que parece foram ligações de juventude, mas depois ele passou pela televisão e pela Boca. Começou como roteirista, porém é mais conhecido como diretor.

JERUSA: Ody Fraga é um personagem que tem que ser estudado.

VALDIR: Ele gostava muito de pornografia, então ele se dizia um pornógrafo e teve ali um papel importante, era um pouco um líder dos diretores. Ditava algumas tendências na produção de filmes, era muito respeitado, muito ouvido. Chegou a dirigir alguns filmes com bastante bilheteria, era um dos personagens importantes da Boca. O Guilherme de Almeida Prado, que é um diretor que está aí, foi assistente do Ody. De certa maneira, foi um dos seus mestres no cinema. Fez *Perfume de Gardênia*. Inclusive, este é um filme em homenagem ao cinema da Rua do Triunfo.

JERUSA: Que depois tem a música que Waldick⁵ immortaliza, não é?

VALDIR: O filme *Perfume de Gardênia* já é feito nos anos 90, podemos dizer que já é Pós-Boca. O Guilherme de Almeida Prado fez filmes na Boca, mas esse já é um filme posterior, porém mostra o ambiente da Boca, inclusive nas partes do filme em que a atriz principal é Christiane Torloni. A protagonista é uma mulher casada com um taxista e que vira atriz de filmes eróticos, se transforma numa estrela, depois vai para a TV e abandona o filho que ela tinha com o taxista. O taxista, interpretado pelo José Mayer, tem uma mágoa disso. Aí já não é mais um filme produzido na Boca, mas há vários atores e técnicos da Boca. Aliás, um grande erro que as pessoas cometem é confundir a Boca de Cinema com o que chamam pornochanchada, quando boa parte da produção do cinema paulista, incluindo clássicos, infantis e sertanejos foram produzidos ali. O Walter Hugo Khouri, durante décadas um dos cineastas mais importantes de São Paulo, filmava na Boca. *O Pagador de Promessas*, dirigido por Anselmo Duarte, que ganhou o Palma de Ouro, em Cannes, o mais importante prêmio já

⁵ Eurípedes Waldick Soriano (Caetité, 13 de maio de 1933 — Rio de Janeiro, 4 de setembro de 2008) foi um cantor e compositor brasileiro, ícone da música classificada como brega.

conquistado pelo cinema brasileiro, foi produzido pelo Massaini. Na Rua do Triunfo, número 134, ficava o escritório de Oswaldo Massaini. Existe muito um preconceito em relação à Boca, cria-se inclusive aquele termo “pornoanchada”. Chanchada já era um termo pejorativo que se usava para rotular um filme para a família, um filme musical brasileiro... E o que se chama de pornoanchada, pode ser chamado de “filme popular brasileiro”, pois era um cinema que se servia de vários gêneros para atingir o público. Na Boca, eram feitos filmes de ação, filmes policiais, *western*⁶, filmes de cangaço. Vários filmes de cangaço foram produzidos a partir da Boca do Lixo. *O Cangaceiro* foi uma produção da Vera Cruz, não foi feito na Boca. É uma referência ao filme de *western*, tem influência do filme de *western*, é o primeiro grande filme de cangaço, mas é feito fora da Boca. Mas A Vera Cruz foi importantíssima na consolidação da Boca de Cinema. Vários técnicos da Rua do Triunfo eram oriundos da Vera Cruz ou foram alunos, de certa maneira, dos técnicos oriundos da Vera Cruz. Então, a Vera Cruz foi importantíssima no sentido de formar técnicos; trouxe vários técnicos internacionais contratados por ela. Foi uma época em que a burguesia paulista estava endinheirada, então, criou-se o MASP, a TV Tupi, com Chateaubriand, que não era paulista, mas estava baseado em São Paulo; Chateaubriand cria a TV Tupi, em São Paulo, naquele momento em que São Paulo era efetivamente a locomotiva que puxava o Brasil. Nesse momento, depois da Segunda Guerra Mundial, surge o TBC, o MASP, a TV Tupi, o MAM e, entre eles também a Vera Cruz. E vai ser importantíssima porque a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que depois foi à falência, trouxe técnicos internacionais que vão ensinar muito, aqui, sobre o modo de produção industrial de filmes. Naquela época não tinha ainda escola de cinema, faculdade de cinema, então a forma que você tinha era começar como aprendiz, como assistente de alguém, e depois virava um técnico. Isso vai ser importantíssimo também pela importação da tecnologia e dos equipamentos. Naquela época, não havia no Brasil certos equipamentos, refletores potentes, arco voltaico... Havia refletores, mas eram refletores mais simples, não é? Vão ser comprados refletores muito potentes para a Vera Cruz. Depois da falência da Vera Cruz, esse equipamento é vendido e se torna fundamental para a

⁶ O chamado cinema western, também popularizado sob os termos "filmes de cowboys" ou "filmes de faroeste", compõe um gênero clássico do cinema norte-americano (ainda que outros países tenham produzido westerns, como aconteceu na Itália, com os seus western spaghetti). O termo inglês western significa "ocidental" e refere-se à fronteira do Oeste norte-americano durante a colonização. Esta região era também chamada de far west (extremo oeste) - e é daqui que provém o termo usado no Brasil e Portugal, faroeste

produção cinematográfica posterior. Mazzaropi vai comprar parte desse equipamento, Primo Carbonari também vai comprar. Esse equipamento vai ficar acessível. O arco voltaico, por exemplo, é um sistema de luz pra você filmar à noite, na rua. Antes dele não se tinha como filmar, à noite, na rua, uma cena mais ampla com qualidade. A Vera Cruz compra arco voltaico. O Pagador de Promessas, que foi feito quase dez anos depois, vai ter filmagens à noite, na rua. Quer dizer, a Vera Cruz foi importantíssima para o cinema brasileiro e para o cinema paulista. E várias pessoas que vão trabalhar depois, que vão continuar a fazer – quando a Vera Cruz abre falência – essas pessoas continuam na indústria do audiovisual, na indústria da TV ou na indústria da publicidade. São pessoas que têm a base ali na Vera Cruz. Por exemplo, Chick Fowle⁷ era um fotógrafo inglês que foi trazido por Alberto Cavalcanti. Alberto Cavalcanti era um cineasta brasileiro que tinha carreira internacional, na França e na Inglaterra. Trabalhou primeiro na França, na Avant Garde francesa, onde fez um clássico chamado *En rade*, e depois com os documentaristas ingleses, com Grierson, trabalhando em clássicos da Escola Documentarista Inglesa. Cavalcanti é chamado para criar a Vera Cruz. Ele monta toda a estrutura, contrata técnicos – era o Pós Guerra e as pessoas na Europa estavam desempregadas e também não viam muita perspectiva. O Brasil era a possibilidade de uma coisa nova e Cavalcanti vai trazer esses técnicos internacionais pra cá, técnicos de alto nível, e muitos deles, depois, vão continuar aqui. No caso de fotografia, ele traz o Chick Fowle que é um fotógrafo inglês importante. Fowle vai ficar no Brasil, vai inclusive criar a primeira grande produtora de comerciais no Brasil que é a Linx Film, da qual é um dos sócios originais. Chick Fowle ensina o Oswaldo de Oliveira, o grande assistente dele, e o Oswaldo vai ensinar a quase todos os fotógrafos paulistas. Oswaldo, o popular Carça, como era conhecido, vai ser diretor na Rua do Triunfo e é um fotógrafo importantíssimo, que teve muitos assistentes que se tornaram também fotógrafos. O Oswald Hafenrichter, que chegou a ser indicado para o Oscar de montagem, ele vem para ser o montador. Vai ensinar, por exemplo, o Mauro Alice, que é montador de vários filmes do Babenco e que montava na Boca... então, tem aí toda uma escola. A Boca é muito heterogênea, o que a move é o sonho de fazer filmes, normalmente com poucos recursos, mas que as pessoas exerciam esse sonho,

⁷ Henry Edward Fowle foi responsável pela direção de fotografia, entre inúmeros outros, de “O Cangaceiro” e “O Pagador de Promessas”, ambos filmes brasileiros premiados no Festival de Cannes. Foi o técnico estrangeiro mais importante contratado pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Nasceu em Londres, em 24 de dezembro de 1915 e atuou por 45 anos no Brasil.

essa criatividade e os filmes, em geral, tinham boa resposta na bilheteria. Não só se pagavam como muitos davam lucro. Tem pessoas que enriqueceram, ganharam bastante dinheiro na Boca.

ADRIANO: Mas dá pra falar de improviso, Valdir? Porque eles têm um conhecimento...

VALDIR: Veja bem, no geral, a gente vai encontrar improviso em muitos momentos da história do cinema. No Neorealismo, a gente vai encontrar improviso, assim como no Cinema Novo – “uma câmara na mão; uma ideia na cabeça” – o tempo inteiro, até mesmo da natureza do brasileiro; a questão do improviso meio que está no nosso DNA. Tem uma frase do Roberto Santos, que também trabalhou na Rua do Triunfo, passou pelo Cinema Novo, que “fazer cinema no Brasil era lidar criativamente com a falta de recursos”. Você tinha que administrar os poucos recursos, quer dizer, você não está em Hollywood. Em Hollywood, por exemplo, você quer um bar “assim”, então você faz aquele bar; você contrata os cenógrafos *et cetera*. Já, por exemplo, um filme de *western* feito no Brasil, as pessoas encontram cidades... uma cidade que tenha ainda conservado... alguma coisa que possa parecer uma cidade do Oeste. Você faz uma “maquiagem cenográfica” e, normalmente, faz um acordo com o prefeito local: “olha, eu vou fazer filme aqui, então vocês nos apoiam de alguma maneira”. Então, não é tanto improviso, é você... trabalhar, criativamente, com pouco recurso. Isso aí, tem um caso muito interessante no Filme Demência do Carlos Reichenbach. Embora esse filme tenha tido apoio de recursos públicos, foi o único filme do Carlos Reichenbach que pegou dinheiro da Embrafilme, já no final da Embrafilme. Neste filme, o personagem principal tinha um guru inspirado em Salvador Dalí, que tinha uma mulher extraordinária. Na casa dele tinha um chafariz, toda uma estrutura grande e tal; só no chafariz Reichenbach iria gastar uma fortuna para fazer. O que aconteceu? Naquela época, havia uma inflação muito alta, a Embrafilme liberava os valores aos poucos, demorou pra liberar e o dinheiro acabou no meio da produção. E, justamente essa casa fantástica, ele tinha deixado para fazer no final. Como a inflação comeu o dinheiro, na hora de fazer, já não dava mais. O filme inclusive parou do meio para o fim da produção. Na hora de finalizar as filmagens, ele conseguiu um dinheiro muito pequeno. Então, ele teve que mudar algumas coisas no roteiro e essa casa que ia custar, parece que 15 por cento do orçamento original, um valor muito grande, e ele queria

fazer um Xanadu⁸, enfim... Aí, ele não tinha esse recurso e também já estava meio com raiva, então o que fez? O protagonista vai encontrar o guru num prédio abandonado, um prédio semiconstruído, um esqueleto de prédio, mais ou menos semiconstruído. O guru tava morando lá, então ele passa a noite lá. Eles conversam e, na saída, chega a polícia e prende o guru, porque ele está devendo pensão à mulher. Quer dizer, uma casa que ia ser uma mansão passou a ser um escombros. Ele quis, de certa maneira, mostrar: olha, é isso aqui que nós estamos vivendo, esta situação... a situação do filme era aquela. E foi uma cena belíssima. No fim, Reichenbach coloca a câmera do alto, mostrando o esqueleto do prédio próximo à linha do trem num lugar remoto. Esse tipo de coisa as pessoas faziam. As pessoas tinham que criar a possibilidade de fazer um filme dentro do possível. Já escreviam o roteiro pensando em determinadas condições que existiam. As coisas eram muito improvisadas. Mesmo a colaboração da polícia era uma coisa que havia muito. Vários policiais – você tinha os distritos policiais que eram próximos à Rua do Triunfo – alguns dos diretores tinham proximidade com esses policiais. Usar a viatura de polícia, hoje em dia, seria um escândalo, acabaria nas páginas dos jornais como desvio de função, mau uso do dinheiro público. Nos anos 70, por aí, era normal que a polícia – se você tivesse um bom contato – fizesse de graça, cedia viatura, os policiais até faziam figuração, trabalhavam de graça. Então você podia fazer um roteiro – dependendo do diretor que tinha esse contato – pegava o camburão, não era camburão cenográfico, era um carro de polícia de verdade. Hoje em dia, para você conseguir um apoio da polícia para alguma coisa, seria praticamente impossível, pelo menos em São Paulo. Naquela época, as pessoas não se preocupavam com estas coisas, não tinha denúncia, e era plena Ditadura Militar, anos 70, principalmente, em plena Ditadura Militar.

JERUSA: Me diga uma coisa... O Homem de Itu é dirigido por quem? Não é da Boca?

VALDIR: É da Boca, o diretor é o José Miziara. É com o Nuno Leal Maia, produção da Boca, foi um sucesso de bilheteria muito grande.

⁸ Palácio que servia de casa para Charles Foster Kane, o protagonista do filme Cidadão Kane (Orson Welles, 1941). No filme, a inspiração do nome seria o palácio de verão do imperador mongol Kublai Kahn, imortalizada no célebre poema de Coleridge.

JERUSA: Porque o Inimá Simões, que era um estudioso dessas coisas, fez uma tese, na época, sobre “O homem de Itu”, em que eu fui convidada para a banca e eu já estava começando a perceber essa ideia de Cultura das Bordas. ...

VALDIR: A Boca, na realidade, a chamada Boca de Cinema, na região da Boca do Lixo, ela surge assim: em função das estações de trem Julio Prestes e, principalmente, Luz, onde os filmes eram embarcados para o Interior, era importante estar perto da estação, porque os distribuidores ficavam ali e eles tinham que despachar os filmes para o Interior. Então, para despachar esses filmes para o Interior, eles tinham que atender ao exibidor do Interior, que vinha marcar os filmes. Para esse exibidor do Interior era muito fácil descer do trem e andar alguns quarteirões e já marcar os filmes, acertar a programação, alugar. E pra despachar, também, não usavam nem carro; usavam aquele sujeito com a carrocinha, não é? O chamado “burro-sem-rabo”⁹. E aí, o que acontece? Os exibidores também vinham marcar os filmes. Alguns faziam por telefone, mas, em geral, a pessoa ia lá, conhecia os distribuidores, tomava um cafezinho, marcava filme para três meses, levava cópia, enfim, aí há várias relações. Em função disso, começaram a aparecer lojas que vendiam projetores de cinema e artigos para projetores. O sujeito vinha marcar o filme, se ele tinha que comprar uma lâmpada nova para o projetor dele, se precisava consertar o projetor, tudo o que era ligado ao filme era feito ali. E, a partir daí, os distribuidores começam a perceber que poderiam ganhar mais dinheiro se produzissem os filmes. Começa a se concentrar uma produção de filmes, locais de venda de câmeras, de equipamentos. Por exemplo, tem um sujeito que foi ator, diretor, fazia filmes bem de bordas, filmes como *O Poderoso Garanhão*, paródia de *O Poderoso Chefão*, estrelada por Waldick Soriano, que era o Antonio B. Thomé; e ele era um electricista, originalmente, tanto que ele fazia uns refletores leves, de 1000w, assim pequenininhos, que o pessoal chamava de tomezinhos... “põe um tomezinho ali... põe dois tomezinhos lá...”. Esse refletor ele criou pegando uma lâmpada de 1000w e fazendo um refletor leve, porque essas produções também

⁹ Burro sem rabo é o nome dado aos carroceiros que fazem pequenos fretes, mudanças, entregas, coleta seletiva, remoção de entulho. Pode ser acessada uma página no Facebook (<https://www.facebook.com/burrosemrabo/>), com a seguinte descrição: “O buscador BURRO SEM RABO é um empreendimento social e ambiental que, primeiramente, objetiva divulgar as formas de contato dos Empreendedores que prestam serviços de coleta seletiva, fretes em geral, pequenas mudanças, entregas em domicílio e remoção de entulho. É um canal que facilita a comunicação entre os Usuários (pessoas que contratam os serviços) e os Empreendedores (pessoas que prestam os serviços), transformando a condição socioeconômica dos Empreendedores pelo aumento da renda.” [Nota do Editor].

tinham baixo orçamento, então você tinha tudo que era leve: quanto menos bagagem, melhor; quer dizer, tinha toda uma lógica que não era a da grande produção. Eu o conheci, esse eu cheguei a conversar bastante com ele. Na origem, as pessoas da Boca têm em comum esse amor pelo cinema, seja para fazer um filme mais de arte – como o pessoal do Cinema Novo –, seja para fazer algo mais hollywoodiano. A referência estava muito em Hollywood, as pessoas queriam fazer filmes de ação. Por exemplo, o Chico Cavalcanti, ele fazia filmes de ação – é um sujeito que trabalhou muito com Zé do Caixão, morreu, agora, há cerca de 2 anos. As pessoas diziam, brincando, que o Chico Cavalcanti era o “Chuck Norris brasileiro” e ele achava legal. O Chuck Norris é um ator que não é considerado artisticamente tão importante, mas que fez um tipo de filme B, que fazia sucesso principalmente em países do terceiro mundo, o que seria até uma espécie de borda lá de fora. E ele achava legal ser chamado de Chuck Norris brasileiro. Então, havia também a referência internacional, marcante, de Hollywood. As pessoas pensavam no filme de ação com helicóptero, filme de *western*. Queriam fazer *western* no Brasil, porque esse era um sonho de infância. E muitos desses filmes, por vários motivos, davam bilheteria. Tony Vieira, por exemplo, que chamavam de “Clint Eastwood brasileiro”... Ele dirigia os filmes e vários filmes dele tiveram mais de um milhão de espectadores, oficialmente. Tem uns borderôs¹⁰ que estão publicados, hoje, pela ANCINE, antigos, da época do CONCINE, que dizem que havia muito desvio, porque se pagava imposto em cima. O ingresso padronizado, que o CONCINE criou. Nos anos 60 e 70, principalmente, tinha o ingresso padronizado que, por um lado, seria uma garantia para o exibidor e para as pessoas ligadas à produção do filme, mas esse ingresso gerava imposto. Mas fora dos grandes centros, principalmente no Interior, não se usava o ingresso padronizado, ou se maquiava o borderô. Tem gente que diz que chegava a ser três, quatro vezes maior a bilheteria de fato. Um filme que teve um milhão de espectadores, no borderô oficial, pode ter tido três ou quatro milhões de espectadores. Eles faziam isso – a história dita que isso era feito em comum acordo entre a produtora, o distribuidor e o exibidor, por causa do imposto. Existia o borderô oficial para o governo e existia um borderô de fato, digamos, um caixa dois. Assim, as pessoas não eram lesadas, só lesavam o governo. Parece que é verdade!

¹⁰ Borderô é registro pormenorizado dos movimentos ou dos créditos e débitos de um período ou de uma operação. Pode ser também o registro completo dos títulos enviados a um banco. [Nota do Editor].

ADRIANO: Tem uma coisa, Valdir... você falou que o modelo era Hollywood, se olhava Hollywood, mas na execução, também – talvez pegando um pouco da frase de Sganzerla, do “Bandido da Luz Vermelha”, que está lá...

VALDIR: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha”.

ADRIANO: É... a gente avacalha e se esculhamba. Mas, daí, tem uma coisa, uma relação com o riso, não é? Quer dizer, o riso aparece; ele não aparece para curar nenhum ressentimento. Eu estou te perguntando, como é que você vê isso, essa coisa do riso mesmo?

VALDIR: Originalmente, a chanchada teria humor, não é? Um filme musical com humor. Na chamada pornochanchada, você vai ter uma série de comédias, onde você tem o humor como uma ponte. Mas faziam muitos filmes de outros gêneros, dramas inclusive. Tem todo tipo de filme produzido na região da Rua do Triunfo e, às vezes, inclusive você tinha humor, como você encontra em Hollywood, por exemplo, nos filmes do John Ford. Nos *westerns* do John Ford, normalmente, as histórias são histórias de bravura, mas sempre tem um xerife bêbado, sempre tem alguém pra dar um “respiro”, alguma situação mais engraçada, uma situação para dar esse respiro. Então, no John Ford você vai encontrar isso o tempo inteiro.

JERUSA: O herói com medo, o herói que sai correndo... Lembro o grandioso Oscarito em “Matar ou Correr”.

VALDIR: É, isso é nos anos 50, foi feito no Rio de Janeiro. Na Atlântida tem uma coisa que a Boca também fez muito, que é o filme paródico, que reflete um pouco isso. Quer dizer, você não tem condições de fazer igual, mas você faz de uma maneira avacalhada. A Atlântida fez nos anos 50 “Matar ou Correr”, que era uma relação a “Matar ou Morrer”; foi um filme importantíssimo. Fez também “Nem Sansão, nem Dalila” em resposta a “Sansão e Dalila”, um épico bíblico. No caso da Boca, no ano do “Tubarão”, aqui no Brasil está entre as dez maiores bilheterias oficiais um filme chamado “Bacalhau”.

ADRIANO: De Adriano Stuart.

VALDIR: É... “Bacalhau” fez um sucesso. Nos Estados Unidos fizeram “O Tubarão”, nós fizemos “O Bacalhau”. Em resposta a “Calígula”, de Tinto Brass, Ody Fraga fez “A Filha de

Calígula”. Então, as pessoas se aproveitavam do sucesso alheio para tirar sua casquinha, havia um pouco esse oportunismo. Eventualmente, havia até erros de Português em título. No caso de uma grande bilheteria, no primeiro filme estrelado pela cantora Gretchen o diretor manteve o título “Aluga-se Moças”, quando seria “alugam-se”. Falaram para o diretor e produtor Denis Cavalcanti que o português estava errado, mas ele achou que estava bom e que o povo ia entender assim.

JERUSA: Quando você escolheu fazer o episódio sobre o filme de Bang-Bang, o que é que chamou sua atenção mais fortemente? O que é que levou você a escolher esse universo?

VALDIR: Na realidade, eu fiz uma entrevista muito grande com dois grandes contadores de histórias, Walter Wanny é um grande contador de histórias. Um montador, um sujeito que fez mais de noventa filmes como montador, na Boca, também ator, diretor, mas a grande especialidade dele era a montagem; um dos maiores montadores... um grande contador de histórias e é um montador importante. Já o Índio, o Índio Lopes – sempre que tem um índio em cena, em filmes de São Paulo, em boa parte dos filmes é ele quem faz... Ele, inclusive, corta o cabelo do Neymar, num comercial recente. Sempre que é pra fazer índio, o Índio José Lopes – ou José Índio Lopes – aparece, sempre é ele o índio. O nome dele é José Lopes, mas ele usa índio, enfim... às vezes, Índio Lopes, José Lopes, tem J. Lopes Índio, J. Índio Lopes. É uma figura extraordinária. Ele está em filmes do Mazzaropi, trabalhou em muitos filmes em que sempre é coadjuvante, porque o índio não costuma ter protagonismo. A Boca, de certa maneira, também reproduz esse estereótipo, reproduz muito de Hollywood. Mas, então, o Índio, ele também, além de ser ator, que é o que ele mais gosta, na Boca, fazia produção, principalmente efeitos especiais, era técnico de efeitos especiais. Fazia explosões, essas coisas. É um dos técnicos; tinha o Darcy Silva, tinha alguns outros técnicos para coisas maiores, mas, para pequenos efeitos, normalmente... Eram efeitos, daqueles de explodir espoleta de tiro, de pequenas explosões... Tem até acidentes, em alguns filmes em que existiam esses tipos de acidente. Explodiam carros, enfim, e o Índio também fazia isso, ele fazia várias outras coisas. Era uma forma de sobreviver, e aí você ter várias funções. Isso é um pouco como no circo. No circo, o artista aprende de tudo e depois ele tem uma especialização, mas, em geral, ele “quebra o galho” em outras coisas. Ele é o protagonista no trapézio, mas, quando entra o palhaço, é o coadjuvante, ele é o *clown* do palhaço.

JERUSA: Eu ia falar isso, que tem uma lógica, não só por parte de quem faz, como Inimá se referiu. Há uma lógica da recepção que é muito circense também, não é? Você tem esses jogos aprendidos no circo, mas o receptor também espera uma dimensão circense dali. Eu achei isso muito interessante. Tipo: o Inimá se referia ao “Homem de Itu”. Ele fala que na hora que o homem de Itu dá uma, duas, três, aí os “caras” começam a aplaudir: “dá mais, mais uma”; parece que você está no circo, entendeu? Esse cinema tem uma relação muito forte com o procedimento...

VALDIR: Vários filmes, inclusive, têm a ver com o circo. Por exemplo, A Marca da Ferradura era uma peça muito popular, exibida no circo sertanejo. Então, foi feito o filme A Marca da Ferradura, com Tonico e Tinoco, a principal dupla sertaneja da época, e foi sucesso. Todo circo que chegava à periferia, mesmo na periferia de São Paulo, quando eu era garoto chegava o circo e cada dia oferecia espetáculos diferentes – eles tentavam que o público fosse mais vezes – aí, eles tinham mais de uma peça, mas “A Marca da Ferradura” era o grande *hit*; “A Marca da Ferradura” era o máximo. Lembro que era um *hit*; são aqueles dramalhões¹¹... Tem a música, porque, em geral, era normal que se fizessem filmes baseados em letras de música. Por exemplo, no caso sertanejo, teve “O Menino da Porteira” que fez sucesso, o “Fuscão Preto”, “Os Três Boiadeiros”... “O Menino da Porteira” fez um sucesso extraordinário. Então, o filme sertanejo também era muito forte. Você tinha o Mazzaropi que dialogava com tudo isso, também. Mazzaropi era circo, não é.? O Oscarito, com certeza. O Oscarito vem de uma família circense. E são figuras extraordinárias, são pessoas que têm um domínio do audiovisual muito forte.

JERUSA: Você tem alguma notícia do Bob Nelson? Que tenha atuado lá?

VALDIR: É provável.

JERUSA: Eu quis muito gravar o Bob Nelson; quando era menina, era sua fã. Você está falando da paródia, aquela coisa da paródia do Bang-Bang americano, que ele diz: “Lá em

¹¹ Dramalhão é um drama que se alonga à custa de um excesso de lances trágicos e de tensões emocionais de toda sorte; é termo atribuído, também, a qualquer apresentação de fato, situação ou estado em que se acentuam com exageros os conflitos emocionais. [Nota do Editor].

Santa Fé, em Santa Fé, em Santa Fé... se eu não sou de circo não estaria aqui em pé. Um bando de índio me atacou de supetão”...

VALDIR: Mas eu lembro do Bob Nelson; eu o via Bob Nelson na televisão.

JERUSA: Então, Bob Nelson, eu quis chamá-lo. Porque tem uma coisa que Adriano perguntou que não é só a paródia, mas é a estilização, também, que entra na “coisa”, o jogo.

ADRIANO: É... eu, na verdade, não falei em paródia. Eu falei de um trabalho com o riso, com humor, que é trabalho mais de avacalhão.

JERUSA: Mas, quando o “cara” fala avacalha, é paródia, Adriano. Paródia, canto paralelo. A paródia é importante nisso, mas tem uma coisa muito interessante que é também a estilização de determinadas coisas. Porque o *cowboy* é estilizado por Hollywood e nos chega estilizado, não é?

VALDIR: Sim. As pessoas têm que brigar com isso. Tem uma coisa interessante do “Gregório 38”, que é o primeiro filme de *western* – o primeiro filme, em geral, dirigido pelo Rubens da Silva Prado. O Rubens da Silva Prado que assinava a direção; quem fazia o *cowboy* era o Alex Prado, que vinha a ser a mesma pessoa, só que sob pseudônimo. E ele mesmo contava – isso eu ouvi dele – que enfrentava o Sebastião Grandini, que fazia o vilão, e as pessoas achavam o vilão mais bonito do que ele. Então, as pessoas torciam para o vilão, porque era mais bonito, supostamente. Só que, no meio do filme, numa determinada parte, o vilão perdia o chapéu (e o Grandini era careca), aí as pessoas – como ele passava a ser o mais bonito, por não ser careca – passavam a torcer pra ele. E tinha até esse tipo de situação, assim, meio circense, mesmo, na plateia do cinema. Inclusive, quando ele passava o filme dele em alguns lugares – o Alex Prado, originalmente, durante a semana dirigia ônibus. Levava os trabalhadores para a empresa e buscava. Então, parece que usando até o próprio ônibus, ele ia, em alguns lugares, no final de semana, divulgar o filme, com megafone: “Olha, no cinema tal vai estar passando tal filme!” Isso aí, no caso do Gregório 38, que é um dos filmes dele. Ele também fez “Sangue em Santa Maria”... Está vivo. Rubens da Silva Prado é muito legal. Está meio sumido. Andou doente e não tem aparecido, mas é uma pessoa bastante acessível, um

grande contador de histórias. Vários deles [atores, diretores da Boca] são contadores de história.

“Memórias da Boca”, originalmente, era um projeto para ter 18 diretores e 18 filmes de 5 minutos. Só que algumas pessoas que iriam fazer filmes, acabaram não fazendo. Outras morreram durante a produção, então eu pude alongar o meu episódio. O meu episódio, originalmente – eu fui um dos primeiros a filmar –, e eu faria um episódio de 5 minutos, só com o diálogo do Walter Wanny com o José Índio Lopes, que é uma coisa que eu via em mesa de bar e que eu achava que seria importante. Aí, o que acontece? Eu queria que os dois contassem as histórias como eles contavam na mesa de bar. Só que não funcionou. Na hora que a gente estava coletando depoimentos, eles se preocuparam – na hora em que eles começaram a conversar, ele [Walter Wanny] não contou a história como no bar; ele fez questão de contar de uma maneira mais amena, quase sem palavras... é diferente, você falando esparramado, você falando naturalmente... Com a câmera filmando, mudou um pouquinho; o diálogo ficou diferente. Infelizmente, porque não tem aquele efeito do “ao vivo”. Mas, em princípio, eram os dois... eles falando de vários assuntos da Boca – e eles falaram cerca de 40 minutos – o material de melhor qualidade era o material referente aos filmes de *western* da Boca. Então, por isso, eu fiz o recorte do Bang-Bang, de um material maior. Eles contam histórias do Mazzaropi, eles contam histórias de outras coisas. Depois, como as pessoas não entregavam os filmes – porque o filme foi feito no voluntarismo – eu achei que era o caso; era para entregar 5 minutos e eu acabei entregando 6 minutos. O meu era o menor de todos. Todo mundo entregou com mais tempo. Então, eu achei que era o caso; eu pedi para ampliar o filme e explicar o que era o *western* nacional. Filmei com mais duas pessoas, que é o Rodrigo Pereira, repórter da *Época*, especialista em Bang-Bang, e com o Mário Vaz Filho, o Marinho, que é um diretor que fez um *western* na Boca, além de enxertar trechos de vários filmes. Aí, além de mostrar a oralidade dos dois (Wanny e Lopes) – porque a ideia era essa, a ideia de oralidade, de mostrar os caras explicando, com a riqueza de linguagem deles, como era o ambiente da boca. Então, com os depoimentos menos poéticos e mais objetivos do Marinho e do Rogério deu para ampliar o universo do filme, articulando causos com uma visão histórica e de produção e aí o filme acabou ficando com 13 minutos. Eu o ampliei para deixar mais organizado. Foi essa a lógica desse filme. Porque era para ser

18 episódios e acabou ficando com 8 episódios. Quer dizer... o Carlos Reichenbach morreu antes de fazer o filme, o Zamuner morreu antes de fazer, o Chico Cavalcanti acabou não fazendo... dizia que ia fazer e acabou não fazendo. E outras pessoas que foram convidadas, que tinham “topado” e acabaram não fazendo. Então, no final das contas, várias pessoas se arrependeram de não fazer, porque o filme ficou muito interessante, teve lançamento como “Belas Artes” e revelou aspectos do cinema brasileiro, pouco conhecidos pelo grande público.