

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

MATHEUS ALMEIDA TRUNK

**DEUS NÃO PERDOA OS MALDITOS:
O CINEMA DE FRANCISCO CAVALCANTI E A BOCA DO LIXO**

**SÃO PAULO
2017**

MATHEUS ALMEIDA TRUNK

**DEUS NÃO PERDOA OS MALDITOS: O CINEMA DE FRANCISCO
CAVALCANTI E A BOCA DO LIXO**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora para obtenção do título de Mestre em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob orientação do Prof. Dr. Gelson Santana.

**SÃO PAULO
2017**

MATHEUS ALMEIDA TRUNK

**DEUS NÃO PERDOA OS MALDITOS: O CINEMA DE FRANCISCO
CAVALCANTI E A BOCA DO LIXO**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora para obtenção do título de Mestre em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob orientação do Prof. Dr. Gelson Santana.

**SÃO PAULO
2017**

RESUMO

O objetivo desta dissertação é investigar o modo peculiar de fazer cinema de Francisco Cavalcanti (1941-2014). Radicado na Boca do Lixo paulista entre o início dos anos 1970 e o final da década de 1980, ele dirigiu mais de 20 filmes de sucesso comercial sem a ajuda de fontes de financiamento do Estado. Os filmes de Francisco Cavalcanti eram produções de baixo orçamento e em sua maioria do gênero policial. A maior parte delas podem ser classificadas como “porno-chanchadas”, isto é, narrativas centradas em histórias e situações eróticas. Cada película dependia primordialmente do êxito comercial junto aos espectadores. Ou seja, cada filme era sempre um investimento de risco: cada filme produzido, um fracasso na bilheteria colocava em perigo o projeto seguinte. Por isso, boa parte dos títulos dos filmes de Francisco Cavalcanti carregam no duplo sentido: *Mulheres Violentadas*, *O Porão das Condenadas* e *Ivone, a Rainha do Pecado*. Títulos como estes foram comprovados sucessos de bilheteria, mesmo tendo a precariedade como modo dominante de produção. Dessa forma, o objetivo deste estudo é desvelar a relação entre o ciclo de cinema da Boca do Lixo paulista e a cinematografia de Francisco Cavalcanti. Para tanto, percorre a Boca a partir do seu início, centra-se no auge e observa a decadência através de um grupo de filmes que o próprio diretor chamou de “reformados”. Ressalte-se que mesmo após o fim da Boca, como polo cinematográfico, o cineasta continuou fazendo filmes. E, por fim, esta dissertação traça uma relação entre o modo como alguns cineastas da Boca realizavam suas produções e os filmes que Cavalcanti dirigiu dentro deste contexto. Observe-se que isso permite refletir sobre um possível cinema suburbano como marca essencial das produções do diretor-produtor, e nelas levantar, por exemplo, apropriações do *western spaghetti* italiano e da chanchada brasileira.

Palavras-chave: Francisco Cavalcanti. Boca do Lixo. Cinema Brasileiro. Porno-chanchada. Filmes “reformados”

ABSTRACT

This research had as objective to raise and study the professional trajectory and the film style of the filmmaker, actor and producer Francisco Cavalcanti (1942-2014). Based in the “Mouth of Garbage” (downtown area in São Paulo that was an cinema complex during the 60s and the 80s), the director made more than 20 low budget movies. These films proved successfull and being without receiving any money from the Brazilian government. These movies were called “porno-chanchadas”, erotic movies that made many sucess and that depend exclusively from the ticket. Movies with double meaning titles like *Mulheres Violentadas*, *O Porão das Condenadas* and *Ivone, a Rainha do Pecado*, all ticket office success even being made in precarious way. This research shows the cinema complex of “Month of Garbage”. The beginning, the heyday and the decline from this era of São Paulo cinema. Francisco Cavalcanti was a filmmaker from the Month of Garbage and many of his movies were made there. Until the end of the Month of Garbage, this director continued making improvised movies. The research studies the Cavalcanti film style that had appropriation elements from the spaghetti western and the brazilian chanchada. He was also an filmmaker with an suburban style.

Keywords: Francisco Cavalcanti. Mouth of Garbage. Brazilian cinema. Pornochanchada. “Reformed” movies.

LISTA DE FIGURAS

FIG. 1- Galeria Boulevard.....	12
FIG. 2- Francisco Cavalcanti e José Mojica Marins.....	35
FIG. 3- <i>Notícias Populares</i> , 2/8/1974.....	36
FIG. 4- <i>Última Hora</i> , 26/3/1976.....	40
FIG. 5- Cartaz de <i>Terra Quente</i> .1975.....	41
FIG. 6- Foto de cena de <i>Mulheres do Sexo Violento</i>	48
FIG. 7- Circuito paulistano de <i>Mulheres Violentadas</i>	49
FIG. 8- Lobby card de <i>Mulheres Violentadas</i>	50
FIG. 9- Cartaz de <i>Mulheres Violentadas</i>	53
FIG. 10- <i>O Porão das Condenadas</i> . 1979.....	58
FIG. 11- <i>O Porão das Condenadas</i> . 1979.....	61
FIG. 12- <i>O Porão das Condenadas</i> . 1979.....	61
FIG. 13- Lobby card de <i>O Filho da Prostituta</i>	65
FIG. 14- <i>O Cafetão</i> . 1983.....	69
FIG. 15- <i>O Cafetão</i> . 1983.....	69
FIG. 16- Francisco Cavalcanti e Walter Wanny.....	72
FIG. 17- Lobby card de <i>Ivone, a Rainha do Pecado</i>	74
FIG. 18- Lobby card de <i>Ivone, a Rainha do Pecado</i>	75
FIG. 19- Lobby card de <i>Padre Pedro e a Revolta das Crianças</i>	78
FIG. 20- <i>Os Violentadores de Meninas Virgens</i> . 1985.....	85
FIG. 21- Cartaz de <i>Que Delícia de Buraco</i>	89
FIG. 22- Cartaz de <i>O Papa Tudo</i>	89
FIG. 23- Cartaz de <i>A Hora do Medo</i>	94
FIG. 24- Capa do VHS de <i>Homem Sem Terra, a Volta de João Amorim</i>	99
FIG. 25- Bastidores de <i>Homem Sem Terra, a Volta de João Amorim</i>	101
FIG. 26- Cine Marrocos. 2017.....	102
FIG. 27- <i>O Porão das Condenadas</i> . 1979.....	115
FIG. 28- <i>O Porão das Condenadas</i> . 1979.....	115
FIG. 29- <i>O Porão das Condenadas</i> . 1979.....	115
FIG. 30- <i>O Porão das Condenadas</i> . 1979.....	115
FIG 31- <i>O Porão das Condenadas</i> . 1979.....	116

SUMÁRIO

1. Introdução	9.
2. UMA INDÚSTRIA CONTRADITÓRIA: A BOCA DO LIXO	16.
2.1 - Início, auge e decadência	19.
2.2 - A Boca do Lixo e a crítica	29.
2.3 - O espectador da Boca	30.
3. “MEU ENDEREÇO É NA BOCA DO CINEMA”: a trajetória de Francisco Cavalcanti	35.
3.1 - O palhaço Goiabada e o início no cinema	37.
3.2 - O policial rural	48.
3.3 - O policial suburbano	68.
3.4 - Pausa para um filme infantil	78.
3.5 - O período explícito	82.
3.6 - Os filmes "reformados"	91.
3.7 - Pausa para um filme de terror	94.
3.8 - Pós-Boca	97.
4. “MEUS PIORES FILMES FORAM OS QUE MAIS ME DERAM DINHEIRO”: o estilo de Francisco Cavalcanti	105.
4.1 Um cinema sem mentalidade escandinava: Francisco Cavalcanti na Boca paulista	107.
4.2 O policial rural: elementos de apropriação do faroeste italiano no cinema de Francisco Cavalcanti	112.
4.3 O Robin Hood do subúrbio: elementos de apropriação da chanchada no cinema de Francisco Cavalcanti	119.
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	125.
ANEXOS 1: Trechos de depoimentos	130.
ANEXO 2: Filmografia de Francisco Cavalcanti	145.

1. INTRODUÇÃO

O cineasta, ator, roteirista, argumentista e produtor Francisco Cavalcanti (1941-2014) dirigiu e protagonizou 26 longas-metragens na Boca do Lixo de São Paulo. Seus filmes respeitavam regras do mercado cinematográfico do período, tendo apelo erótico, títulos de duplo sentido e cartazes apelativos. Dessa maneira, sua filmografia conseguiu expressivos sucessos de bilheteria para um produtor que costumava bancar suas produções, como ele. São de sua obra longas-metragens que tiveram êxito comercial como *As Mulheres do Sexo Violento* (1972-75) com 572.963 espectadores, *O Porão das Condenadas* (1979) com 544.463 espectadores e *Ivone, a Rainha do Pecado* (1983) com 1.671.264 espectadores. Todos esses filmes conseguiam se pagar pela bilheteria que tinham nas salas de cinema. Eram produções sem vínculos com os órgãos oficiais de fomento do cinema brasileiro, como o INC (Instituto Nacional de Cinema) e a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes). A Platéia Filmes de Francisco Cavalcanti, trabalhava da mesma maneira de Amácio Mazzaropi (PAM Filmes), David Cardoso (Dacar Filmes), Jece Valadão (Magnus Filmes) e Tony Vieira (MQ). Eram todos agentes culturais que dependiam do que arrecadavam das bilheterias para começarem um novo filme. O caráter popular desses filmes está justamente na equação entre produção seriada desses longas-metragens e a bilheteria.

Esta pesquisa tem como objetivo investigar os filmes, o estilo e a recepção crítica da obra cinematográfica do ator, diretor e produtor Francisco Cavalcanti. Um agente cultural que nunca foi levado a sério pelo meio acadêmico e pela crítica cinematográfica. Grande parte dos elencos dos seus filmes nem eram profissionais. Eram iniciantes que almejavam uma “carreira artística” no incipiente mercado da Boca. Além disso, a escolha do realizador fundamenta-se nos seguintes fatores: (1) a extensão de uma obra popular com mais de 25 títulos que permanece praticamente ignorada pelo meio acadêmico e pela crítica cinematográfica; (2) a abrangência de uma obra cinematográfica que atravessa todos os períodos significativos do cinema da Boca do Lixo: início, apogeu e decadência; (3) as proporções do sucesso popular dos filmes dirigidos por Cavalcanti com expressivos sucessos de bilheteria; (4) o estilo que forma a obra do diretor: o policial popular de baixo orçamento.

Dentre todos os aspectos desse estudo é importante ressaltar que diversos realizadores paulistas anteriores e contemporâneos a Francisco Cavalcanti permanecem ignorados pelo meio acadêmico. Personagens significativos do cinema paulista como Abílio Pereira de Almeida (1906-1977), Tony Ciambra (1947-), João Callegaro (1945-), Osvaldo Sampaio (1912-1996), Agostinho Mendes Pereira (1924-), Egídio Eccio (1929-1977), Fauzi Mansur (1941-), Luiz Castillini (1944-2015), Tony Vieira (1938-1990), Rubens Eleutério (1948-), Osvaldo de Oliveira (1931-1990), Antônio Polo Galante (1934-), Rubens da Silva Prado (1945-) e Clery Cunha (1939-). O cineasta, crítico e pesquisador Alfredo Sternheim listou em seu livro *Cinema da Boca: Dicionário de Diretores* mais de 120 diretores radicados no quadrilátero da rua do Triunfo. A maioria desses profissionais permanecem ignorados pelo meio acadêmico. São diversos produtores culturais brasileiros cuja trajetória nunca foi devidamente valorizada.

A obra de Francisco Cavalcanti pode ser dividida em fases. A primeira corresponde ao policial rural (1972-1981). Nesse período, o meio rural é predominante e os filmes utilizam elementos de apropriação do faroeste italiano, os *spaghetti western* que faziam grande sucesso no período. São dessa fase os longas-metragens *As Mulheres do Sexo Violento* (1972-75), *Mulheres Violentadas* (1976), *O Porão das Condenadas* (1979) e *O Filho da Prostituta* (1981). Nesses dois últimos, Cavalcanti utiliza um meio recorrente no cinema da Boca: a parceria com prefeituras do interior. Essa medida visava a redução de custos com alimentação e hospedagem. No caso de Cavalcanti ele fez uma parceria com a cidade de Avaré, estância turística localizada a 263 quilômetros de São Paulo.

A segunda fase do realizador corresponde ao policial suburbano. As tramas são rodadas no centro urbano adquirindo algumas características próprias. São dessa fase: *O Cafetão* (1982), *Os Tarados* (1983), *Ivone, a Rainha do Pecado* (1983), *Os Violentadores de Meninas Virgens* (1983), *Almas Marginais (Sexo, Sexo e Sexo)* (1984) e *Horas Fatais* (1986). Essas são as duas fases mais significativas da obra de Cavalcanti. São elas que fundamentam seu estilo que ficou conhecido na rua do Triunfo, a principal artéria da Boca paulista. São filmes policiais de baixo orçamento, sempre misturando drama e humor com a imprensa sensacionalista e a baixa prostituição. Cavalcanti também dirigiu filmes em outros gêneros, como infantil, horror e filmes de sexo explícito. Mas ele próprio dizia que seu estilo era o policial.

O recorte temático escolhido obedece a alguns fatores: (1) pesquisas realizadas sobre o cinema da Boca pelo autor desde 2006; (2) sua proximidade com Francisco Cavalcanti e seus filmes. Sua obra é acessível, diferentemente de outros diretores da Boca, cujos filmes em sua maioria encontram-se perdidos; (3) a descoberta de um possível estilo cinematográfico de Cavalcanti tendo produções com características diferentes de inúmeros de seus contemporâneos no quadrilátero cinematográfico.

Conheci Francisco Cavalcanti pessoalmente no bar onde se reuniam diversos veteranos do cinema da Boca. Isso aconteceu no segundo semestre de 2007. Ele era um senhor de baixa estatura, olhos claros e normalmente usava camisas bicolores de manga curta com calça jeans. Algumas vezes usava camiseta polo básica. Não era de grandes vícios alcoólicos como outros de seus contemporâneos.

Em 2011, o cine Olido localizado no centro de São Paulo realizou uma mostra dedicada a obra de Francisco Cavalcanti. Consegui ir em algumas sessões. Era muito interessante ver a maneira como a plateia reagia aos filmes passados na tela. Apesar de ser um centro cultural, o cine Olido é uma sala em que o ingresso é muito barato. Isso faz o local ser frequentado por transeuntes, aposentados, desempregados e até moradores de rua. Era muito interessante ver esse público reagindo aos filmes exibidos gritando durante as sessões coisas como: “Mata mesmo”, “Acaba com eles” ou “Que mulher incrível”. Ao final das sessões, me aproximei de Cavalcanti que via seus próprios filmes e tirava dúvidas dos cinéfilos. É interessante lembrar que Cavalcanti nunca falava a palavra “filme” para designar suas produções. Ele tratava suas películas como “fita”. Em

entrevistas, o cineasta e ator José Mojica Marins sempre agiu da mesma maneira. Nessa mesma época o Canal Brasil começou a exibir parte significativa da obra de Francisco Cavalcanti. Foi quando pude ver, pela primeira vez películas como *Almas Marginais (Sexo, Sexo e Sexo)*, *Ivone, a Rainha do Pecado* e *O Porão das Condenadas*. Fui conhecendo seu universo expressivo, um tanto original até para os padrões da Boca paulista. Daí nasceu a minha vontade de me aproximar mais do próprio Cavalcanti.

Já nessa época, eu frequentava as reuniões de veteranos da Boca, que aconteciam num pequeno bar, localizado na esquina da entrada da galeria Boulevard, na rua Dom José de Barros, em frente ao cine Dom José, centro de São Paulo. O estabelecimento pertencia a um senhor japonês que cuidava do local com seu filho. Era um bar bem simples. Não tinha mesa de sinuca ou qualquer outro tipo de atrativo. Somente uma televisão dentro e algumas mesinhas simples localizadas na parte de fora da mesma galeria. O pessoal da Boca era bem econômico, dificilmente consumiam algo além de bebida barata como cerveja e cachaça. Os encontros normalmente começavam nos finais de tarde, às 17h ou 18h e não tinham hora para acabar. Muitas vezes a galeria fechava, mas o dono do bar segurava o local aberto até depois da meia-noite.

Muitas vezes, as conversas com o cineasta Mário Vaz Filho continuavam durante a alta madrugada, geralmente num bar da av. São João ou em outro, na esquina dessa avenida com a rua Timbiras. Certa vez, ficamos conversando até o dia clarear. Nesse período, fui muito próximo dessa verdadeira “velha guarda” do cinema paulistano.

Imagem 1



Nos tempos da galeria Boulevard. Da esquerda para a direita: o montador Walter Wanny, o autor, Mário Vaz Filho e Francisco Cavalcanti. Foto de 2008. (Fonte: acervo pessoal de Matheus Trunk).

As reuniões na galeria Boulevard nunca transcorriam às quintas-feiras e sextas-feiras. Nas noites de quinta-feira aconteciam no mesmo local um encontro semanal de grafiteiros e pichadores. O pessoal antigo achava aqueles dias muito barulhentos para conversas. A sexta-feira antecedia o final de semana e muitos dos veteranos preferiam ficar com suas respectivas famílias.

Cavalcanti era um dos frequentadores diários das reuniões da galeria Boulevard, na maioria das vezes ia acompanhado pelo filho Fabrício Cavalcanti e pelo produtor Everaldo Ferraz. Gostava de conversar com outros personagens da rua do Triunfo, como os atores Castor Guerra e Zé da Ilha, o ator e diretor de efeitos especiais José Lopes “Índio”, os montadores Walter Wanny e Jorge Santos, o maquiador Cecílio Gigliotti, os cineastas Mário Vaz Filho, Clery Cunha, Diomédio Piskator e o ator e diretor de produção Nabor Rodrigues.

Foram poucas vezes em que o diretor de fotografia Virgílio Roveda (conhecido pelo apelido de Gaúcho), o montador Éder Mazzini, os cineastas José Mojica Marins, Luiz Gonzaga dos Santos, Tony Ciambra, Agenor Alves, Pio Zamuner, David Cardoso (que mora no Mato Grosso do Sul) e José Adalto Cardoso (que mora em Batatais, SP) apareceram ali.

É interessante observar que figuras importantes no cinema produzido pela Boca, como Carlos Reichenbach, João Callegaro, Aníbal Massaini Neto, Adriano Stuart, Alfredo Sternheim e Conrado Sanchez nunca apareceram lá. Acredito que eu tenha ganhado a confiança dos frequentadores do bar aos poucos. No

período em que frequentei a galeria, esses antigos profissionais de cinema já eram de idade e alguns tinham muita desconfiança, imaginando que eu ganharia “muito dinheiro” ou “muito prestígio” tendo essa proximidade com eles. Ter passado pela Boca para eles era ter uma espécie de privilégio. Era como algum ex-jogador relembando seu título expressivo ou ter atuado numa agremiação de grande torcida.

O ambiente da galeria era nostálgico e ao mesmo tempo decadente. Muitos pareciam acreditar que algum produtor iria aparecer de repente com dinheiro para começar alguma nova produção. Muitos estavam um tanto depressivos. Cavalcanti não era das pessoas mais desanimadas. Gostava de falar do passado, mas também falava muito do presente, talvez a proximidade com Fabrício (filho) tenha ajudado a torna-lo mais afável aos novos tempos.

Os assuntos das reuniões giravam em torno do cinema e da produção cinematográfica. Fazer filme com verba estatal era coisa de “filhinho de papai que fazia faculdade” ou de “fresco”. Para os veteranos da Boca, “digno” era fazer um filme que conseguisse se pagar com o público da bilheteria. Como nos velhos tempos.

Muitas vezes o cinema de Francisco Cavalcanti e a produção cultural da Boca foram motivo de chacota. Uma obra muitas vezes desprezada ou marginalizada. O ensaísta Paulo Emílio Salles Gomes afirma que a universidade “cuida, também, dos filmes brasileiros maus, e ao que tudo indica ela está certa” (GOMES, 2016, p. 388). Segundo esse raciocínio, todo tipo de cinema feito no Brasil deveria ser estudado pelo meio acadêmico:

Confirmou-se também, é claro, como também aqui é irrisória a denominação pornochanchada que a imprensa aplica automaticamente a boa parte de nossa produção. (...) Em suma, emana da análise de um mau filme brasileiro uma alegria de entendimento que o consumo da Arte de um Bergman, por exemplo, não proporciona a um espectador brasileiro. (IDEM, p. 389)

Já queria fazer algo sobre Francisco Cavalcanti no meio acadêmico quando ele começou a ter sérios problemas de saúde. Lembro perfeitamente da última vez que o visitei em seu apartamento no Tatuapé, zona leste de São Paulo. Já estava debilitado, um tanto fraco, mas queria fazer cinema. Falava em filmes, sonhos, próximos roteiros. Disse nessa vez que era um “fundador da Boca”. Um ou dois meses depois ele morreu. Lembro do seu velório no crematório da Vila Alpina. Trabalho em Alphaville, Barueri. Fiz um grande descolamento, mas fui lá porque sempre tive admiração pela obra e pelo homem Francisco Cavalcanti. Um personagem da cinematografia paulista que morreu sem o devido reconhecimento. Espero que essa dissertação contribua de alguma maneira para desmistificar alguns aspectos da sua cinematografia, do seu percurso como realizador e, por consequência, da Boca paulistana.

O estudo do cinema popular brasileiro, a produção da Boca paulista e a obra cinematográfica de Francisco Cavalcanti são a base para esse trabalho. Dessa maneira, utilizei pesquisadores fundamentais como Nuno César Abreu (*Boca do Lixo: cinema e classes populares*), Inimá Simões (*O Imaginário da Boca*), Alfredo Sternheim (*Cinema da Boca: dicionário de cineastas*) e José

Mário Ortiz Ramos (*Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*). Para falar das diferentes partes da obra cinematográfica de Cavalcanti foram utilizadas obras de pensadores como Barbero (*Dos meios às mediações*) e Roberto Da Matta (*A casa & a rua*).

Num primeiro momento, foram coletadas críticas cinematográficas dos filmes de Francisco Cavalcanti, na Cinemateca Brasileira em São Paulo e na Cinemateca do MAM no Rio de Janeiro. A obra do diretor também foi matéria-prima de algumas matérias realizadas na revista *Cinema em Close-Up*, veículo de imprensa oficial do cinema da Boca paulista no seu período de maior sucesso. Uma importante fonte de informação para essa dissertação foi um longo depoimento que Francisco Cavalcanti deu ao pesquisador Carlos Prinati para o MIS (Museu da Imagem e do Som) de São Paulo. Também foram realizadas entrevistas do autor com alguns colaboradores próximos ao diretor, como o montador Walter Wanny, o ator Castor Guerra e os atores e cineastas Custódio Gomes e Fabrício Cavalcanti, filho de Chico.

Walter Pedro dos Santos era garçom antes de ingressar no cinema, com o pseudônimo de Walter Wanny criou fama na Boca paulista. Atualmente é um senhor aposentado, com 72 anos que mora no Jardim Presidente Dutra, Guarulhos. Escreveu dezenas de roteiros para filmes de ação e faroestes que provavelmente nunca vão ser produzidos, parece que esses projetos servem de combustível para mantê-lo vivo. Temos certa proximidade, apesar de ele ter ficado magoado certa vez comigo. Num texto escrevi que Wanny era um “autodidata”. Ele ficou ofendido: acha que eu estava desprezando sua carreira. De vez em quando visito sua casa, conversamos sobre cinema, editais e sobre a passagem do tempo; numa dessas ocasiões falei do meu trabalho sobre o Chico e peguei um curto depoimento dele. Wanny é o homem que mais montou filmes no Brasil e em todo Hemisfério Sul. Ele é responsável pela edição de 95 longas-metragens de todos os gêneros passando por faroestes, religiosos, ação, dramas, policiais e até filmes de sexo explícito.

O ator Castor Guerra tentou ser galã. Alto e corpulento, um tipo boa pinta. Mesmo assim, nunca foi um protagonista de filmes, mas trabalhou como coadjuvante e figurante em diversos longas-metragens paulistas. Com o tempo, desapareceram as oportunidades de ser galã. Por isso, deixou a barba crescer, parecendo uma autoridade religiosa do Afeganistão. Vive perambulando pelos bares do centro de São Paulo, conversando com pessoas para tentar entrar em alguma produção cinematográfica. Candidatou-se uma vez a vereador e outra a deputado estadual por partidos políticos de aluguel e não obteve sucesso. Já o ator e cineasta Custódio Gomes vive completamente afastado do meio cinematográfico em Lages, Santa Catarina. Casou-se pela segunda vez com uma mulher dessa cidade e ficou por lá aposentado. Não consegue lembrar-se sobre os tempos no cinema e isso fica comprovado no depoimento que deu para essa dissertação.

De certa maneira, Fabrício Cavalcanti herdou a profissão do pai. De vez em quando dirige alguns longas-metragens em produções de pouco dinheiro, mas se mantém ativo com uma produtora de comerciais no bairro do Tucuruvi,

zona norte de São Paulo. Foi bastante próximo ao pai sendo o único filho que herdou a paixão pelo cinema.

O cineasta e diretor de fotografia Rubens Eleutério iniciou sua carreira na sétima arte com o diretor, ator e produtor Rubens da Silva Prado no filme *Gregório 38* (1968). Firmou-se na rua do Triunfo como um prolífico assistente de câmera, conseguindo trabalhar em produções de produtores como Amácio Mazzaropi, Aníbal Massaini Neto, Antônio Polo Galante e Osvaldo Massaini. Conseguiu fotografar e dirigir seus próprios filmes. Eleutério iniciou sua trajetória com o diretor de fotografia Salvador do Amaral, grande colaborador de Francisco Cavalcanti. Atualmente, Eleutério mora em Caraguatatuba, litoral norte de São Paulo.

O cinema da Boca e a obra de Francisco Cavalcanti estão justamente no espaço intermediário entre uma cultura popular e a chamada cultura midiática. Os filmes de Cavalcanti participam desse momento ambíguo da urbanização quando toda uma população habitava uma espécie de purgatório: ainda traziam em suas sociabilidades uma série de elementos rurais, no entanto, já apresentavam um conjunto de atitudes urbanas – acabaram constituindo o que vamos chamar aqui de espaço suburbano.

2. UMA INDÚSTRIA CONTRADITÓRIA: A BOCA DO LIXO

Quadrilátero de ruas localizadas entre os bairros de Santa Cecília e Luz no centro de São Paulo, a Boca do Lixo começou a ser conhecida nos meios policiais nos anos 1950. Era a época em que as ruas locais eram dominadas pela baixa prostituição e pelos malandros que viraram celebridades policiais. Hiroito Joanides, Brandãozinho, Quinzinho e Nelsinho da 45 são alguns nomes da malandragem que marcaram época:

Até 1959, a “Boca”, do ponto de vista dos desajustados sociais, era um local relativamente seguro. A presença policial tinha escopo meramente intimidativo, e a ação, propriamente dita, só se manifestava em forma de repressão. Não havia ainda, pelo menos não de modo generalizado, a tal de ação preventiva, ou seja, isso de se prender para evitar (JOANIDES, 1977, p. 96).

Mesmo após o declínio dos malandros, o ambiente continuou sendo o espaço urbano dos botecos, inferninhos suarentos, hotéis de alta rotatividade e sua fauna típica (SIMÕES, 1981, p. 13). O cinema chegou nessa época. É um período em que o mercado exibidor paulista encontrava-se em plena ebulição. A primeira produtora cinematográfica que se instala no local é a Cinedistri de Oswaldo Massaini (1920-1994). Num primeiro momento, a empresa atua somente como uma distribuidora de filmes para depois tornar-se uma produtora de filmes populares como musicais e chanchadas (RAMOS, MIRANDA, 2000, p. 119). Anos depois, a Cinedistri produz o longa-metragem *O Pagador de Promessas* (1962) de Anselmo Duarte, que recebe a inédita Palma de Ouro no Festival de Cannes. Após esse verdadeiro marco para o cinema paulista, Massaini torna-se uma das lideranças do setor cinematográfico. Ficou inclusive conhecido como “Selznick dos trópicos” graças a seu prestígio junto aos seus contemporâneos (ABREU, 2006, p. 29). Após esse êxito, a Cinedistri passa a investir em películas de cangaço e anos depois no gênero erótico. Parte expressiva das produções são êxitos de bilheteria. Dessa maneira, a Cinedistri pode ser definida como a empresa “pioneira da Boca do Lixo” (IDEM, p. 133).

Os sucessivos fracassos dos estúdios paulistas (Vera Cruz, Maristela, Kinofilmes e Multifilmes) fortalece a dispersão do meio cinematográfico paulistano. De certa maneira, a região da Boca acaba se consolidando por sua

localização privilegiada. As ruas do quadrilátero ficavam próximas às antigas estações ferroviária e rodoviária “o que facilitava o transporte das latas de filmes para o interior, desde as primeiras décadas do século” (IDEM, p. 21). Com o tempo, a rua do Triunfo torna-se ponto obrigatório para o comércio e distribuição do meio cinematográfico. Mas a parte intelectual do meio cinematográfico da cidade (diretores, críticos, jornalistas e fotógrafos) ainda frequentava outro lugar:

Longe dali, na rua Sete de Abril, em frente ao Edifício dos Diários Associados que abrigava a Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC) e o Museu de Arte de São Paulo, ficava o bar “Costa do Sol” onde sentavam-se críticos, diretores, enfim, a “nata do cinema” (SIMÕES, 1981, p. 15).

Mas a mudança acontece no final da década de 1960. Tanto o SAC como o MASP vão para outras partes da capital paulista. É nesse momento que a Boca vira o núcleo mais atuante da produção cinematográfica de São Paulo. O quadrilátero torna-se local fixo de produtoras, empresas de distribuição, sindicatos, exibidores, federações de cineclubes, lojas de equipamento de cinema, oficinas de manutenção e pequenos estúdios (IDEM, p. 13).

Com o tempo, o ambiente acabou desenvolvendo uma espécie de vida própria distante dos meios oficiais do cinema brasileiro. É possível notar que não foram apenas as empresas cinematográficas brasileiras que fixaram escritório na rua do Triunfo. Empresas estrangeiras como a Columbia, Paramount, Warner, Art Filmes, Fama Filmes, Pel-Mex, RKO, França Filmes do Brasil e Paris Filmes também fixam suas sedes ali (STERNHEIM, 2005, p. 16).

Cinema popular surgido durante a Ditadura Militar (1964-1985), a produção da Boca vai se aproveitar de algumas leis que incentivavam a exibição do filme brasileiro do período. Um exemplo é a atuação do INC (Instituto Nacional de Cinema). O órgão foi responsável pela aplicação da reserva de mercado para o cinema nacional, incentivando os produtores brasileiros a fazerem mais trabalhos. Em 1971, graças à atuação do órgão, a obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros, a chamada “cota de tela” aumentou para 84 dias por ano. (ABREU, 2006, p. 17).

No final dos anos 1960, o cinema brasileiro passa a ter êxitos de bilheteria em comédias eróticas. São produções cuja receita de sucesso é a exibição anatômica feminina e o desenvolvimento de roteiros com ênfase em piadas ou

situações eróticas (RAMOS, MIRANDA, 2000, p. 432). É nesse contexto que duas comédias cariocas de baixo orçamento vão fazer grande sucesso de bilheteria: *Os Paqueras* (1969) de Reginaldo Farias e *Adultério à Brasileira* (1969) de Pedro Carlos Rovai. É questão de tempo para que os produtores e diretores da Boca explorem esse filão e sigam a mesma receita. A fórmula vai ser seguida à exaustão pelo cinema paulista do período: “produção de baixo custo + erotismo + título apelativo” (ABREU, 2006, p. 38). Inimá Simões acredita que mesmo sofrendo influência dos modelos estrangeiros, o gênero erótico brasileiro acaba tendo traços próprios:

Após o necessário tempo de adaptação seus vínculos com os modelos europeus – principalmente com o italiano – praticamente desaparecem como o futebol, que importado encontrou aqui sua expressão mais criativa, a pornochanchada se tornará- ainda que na condição de bode expiatório das mazelas nacionais – o maior êxito em toda história do cinema brasileiro (SIMÕES, 1981, p. 20).

Gênero de ampla aceitação com o grande público, a pornochanchada ou a comédia erótica torna-se o principal produto cinematográfico da Boca paulista. É interessante notar que assistir ou gostar desses filmes era algo extremamente malvisto tanto, pela crítica cinematográfica como pela intelectualidade. Os realizadores e os críticos egressos ao Cinema Novo são os principais representantes dessa visão. Roteirista de diversos longas-metragens realizados em São Paulo, o escritor Marcos Rey foi uma das vozes de contraponto. Ele acreditava que a rua do Triunfo foi um polo importante para a formação de uma espécie de indústria cinematográfica brasileira:

Abriram o caminho lucrativo das pornochanchadas coloridas, já com boa fotografia, mulheres bonitas, sedutoras praias cariocas e histórias que interessam pela primeira vez, efetivamente, a grande classe média. (...) A pornochanchada era uma solução e uma saída. O único jeito ou jeitinho era se criar uma indústria nacional e competitiva (REY, 2015, p. 105).

É possível notar que todos os gêneros comerciais nacionais e internacionais tiveram três momentos: início, apogeu e decadência. Com o cinema da Boca não foi diferente. Durante todos esses momentos existiram filmes, realizadores, atores e atrizes emblemáticos.

2.1 INÍCIO, AUGE E DECADÊNCIA

É possível definir certos períodos ou tempos do chamado “ciclo Boca do Lixo”. Mesmo sendo uma indústria precária, a rua do Triunfo foi um dos mais notáveis polos do cinema brasileiro. Dezenas de longas-metragens foram produzidos dentro de uma estrutura frágil durante poucos anos. É inegável que a Boca paulista foi o traço mais significativo da existência de um cinema independente dos meios oficiais da Embrafilme (RAMOS, 2004, p. 18). Já o pesquisador Inimá Simões definiu mais de uma vez a pornochanchada como o gênero “mais rentável da história do cinema brasileiro” (SIMÕES, 1980, p. 37).

A Boca pode ser definida em três períodos. Um primeiro acontece entre os anos de 1970 e 1975, período em que “predominam uma certa aventura artística, sustentada por uma economia de capital selvagem e relações de trabalho solidárias e primitivas” (ABREU: 2006, p. 41). São anos de afirmação do cinema paulista e de maior experimentação cinematográfica em busca de uma popularidade. É também a época em que a produção paulistana aventura-se em diversos gêneros, não ficando restritas ao erótico. São realizados filmes sertanejos (muitos inspirados no sucesso do ator e produtor Mazzaropi), fitas de cangaço, dramas, faroestes e até religiosos (como *As Duas Lágrimas de Nossa Senhora Aparecida*, realizado em 1972 por Nelson Teixeira Mendes). Um gênero que se desenvolve no período são os filmes ligados ao chamado Cinema Marginal. Filmes representativos dessa época são inegáveis sucessos de bilheteria como *Gringo, o Último Matador* (1972) de Tony Vieira; *Independência ou Morte* (1972) de Carlos Coimbra; *A Superfêmea* (1973) de Aníbal Massaini Neto e *Clube das Infiéis* (1974) de Cláudio Cunha.

O sucesso das produções comerciais alavanca a produção paulistana. O baixo orçamento e o número de sucessos de bilheteria acabam gerando um segundo surto da produção paulista. Esse período compreende os anos de 1976 a 82. É nessa época que os diretores e produtores passam a ser agentes conhecidos pelos próprios espectadores (SIMÕES, 1981, p. 41). Além disso, as relações do quadrilátero tornam-se complexas, a acumulação de capital fica real e os exibidores sofrem pressão dos grupos internacionais:

E o mais importante: surge, então, uma “segunda geração” da própria Rua do Triunfo – diretores e produtores-, empenhada em realizar filmes

formalmente bem cuidados, consolidando, em seu âmbito, reputações artísticas e financeiras (ABREU, 2006, p. 77).

É interessante notar que o sucesso do cinema da Boca incomodava muitos setores bem mais articulados. Tanto exibidores, órgãos estatais e grupos estrangeiros incomodavam-se com o sucesso daqueles filmes. O exibidor não vê com simpatia o surgimento de um gênero rentável que ocupa o mercado e prejudica o exportador estrangeiro (SIMÕES, 1981, p. 21). Os longas-metragens eróticos produzidos em São Paulo perturbavam as empresas estrangeiras. Um dos profissionais mais ativos do quadrilátero, o cineasta e roteirista Ody Fraga (1927-1987) esboçou uma definição sobre a Boca paulista:

Um lugar de trabalho, uma universidade, o meio intelectual dos pobres, um lugar em que se ensina mais cinema do que na USP. Na USP se faz diariamente um discurso sobre cinema. Aqui se faz cinema. (...) É o Museu do Prado misturado com a Broadway (ARAÚJO, 1982, p. 16).

As pornochanchadas incomodavam também os órgãos estatais e as distribuidoras americanas, pois conseguiriam efetivamente conquistar importante parte do mercado com seus modos nada educados e padrões de gosto duvidoso.

Já as atrizes conseguem estabelecer uma espécie de *star system* local. O público cria uma espécie de hierarquização das musas, onde a simples presença delas define o sucesso comercial do filme. Num primeiro time estão as atrizes de maior prestígio e mais reconhecidas pelo público, como Vera Fischer, Helena Ramos, Aldine Müller, Matilde Mastrangi, Nicole Puzzi e Zilda Mayo. É importante ressaltar que a maior parte dessas atrizes estavam à margem da televisão e da grande imprensa (RAMOS, MIRANDA, 2000, p. 59). A musa Helena Ramos foi a estrela principal de diversos sucessos comerciais do período. O longa-metragem *Mulher, Mulher* (1979) de Jean Garrett custou 2 milhões de cruzeiros e rendeu em menos de um ano, vinte e cinco vezes mais (SIMÕES, 1981, p. 22). Ao todo, o filme teve dois milhões de espectadores pelos números oficiais catalogados pela ANCINE (Agência Nacional de Cinema).

É nesse contexto que o cine Marabá, localizado na avenida Ipiranga, no centro de São Paulo, torna-se a principal catedral da pornochanchada. Era um período em que as salas de cinema de rua tinham um nome, uma identidade e

até uma tradição (ABREU, 2006, p. 89). A primeira sessão da segunda-feira de manhã do Marabá denotava o sucesso da fita. Dizia-se que se no dia da estreia, se a fila do público alcançasse a praça da República, era garantia de popularidade e rentabilidade (SIMÕES, 1981, p. 54). Inimá Simões afirma que o Marabá era o campeão nacional de renda média em 1981 (Idem, p. 54). O ator, cineasta e produtor David Cardoso gabava-se de ser o “rei do Marabá”, por tirar sucessos internacionais pelos filmes produzidos por ele próprio.

Os bares Soberano e Ferreira tornam-se pontos obrigatórios e referências do quadrilátero. É muitas vezes nesses espaços que atores, atrizes e técnicos são recrutados para participarem de uma próxima produção. O Soberano especialmente, funcionava como um misto de “restaurante, escritório, agência de empregos e afins” (ABREU, 2006, p. 27). Mais tradicional que o Ferreira, o Soberano testemunhou todos os momentos de alegria e depressão do cinema local (SIMÕES, 1981, p. 13). Marcos Rey era um frequentador habitual do estabelecimento:

À tarde descansava indo ao Soberano onde tomava café em copo, testava a grossura das minhas cenas e travava contato com o infinito e variado elenco da Boca: gente do falecido radioteatro, descontratados da TV, artistas de um circo que empenhara a lona, velhas caras da Atlântida, promessas do tetro amador, extras cômicos e até atores e atrizes de valor comprovado (RAMOS, 2004, p. 24).

A Boca forma seus próprios cineastas e técnicos. Uma geração inteira de profissionais de diferentes áreas forma-se na chamada “universidade da vida” (SIMÕES, 1981, p. 58). São trabalhadores de formações diversas que encontram no ambiente do quadrilátero um campo fértil para se afirmarem. Em sua maioria, eram cineastas, roteiristas e técnicos “feitos pela vida, formados pela técnica no caldo cultural da Boca paulista” (ABREU, 2006, p. 54). De certa maneira, a carreira desses profissionais acontece distante do “cinema brasileiro oficial”:

Com a participação da produção da Boca de Cinema, houve um aumento na demanda por técnicos e pessoal para trabalhar em cinema. Este aumento se refletiu em uma renovação do quadro de técnicos em diversas funções, oferecendo uma perspectiva de aprendizado para

iniciantes e consequente formação de hierarquias e carreiras no interior da Boca (GAMO, 2006, p. 14).

É importante ressaltar que os técnicos trabalhavam muitas vezes nas condições mais desfavoráveis: não tinham qualquer amparo trabalhista, atuavam sem hora extra, assinavam contratos em branco, não tinham INPS ou mesmo perspectiva de aposentadoria (SIMÕES, 1981, p. 22). Eram equipes técnicas reduzidas e muitas vezes um mesmo profissional atuava como uma espécie de faz-tudo ou coringa (RAMOS, MIRANDA, 2000, p. 59). Além disso, existia uma verdadeira discriminação contra os técnicos:

Mas houve alguma evolução quanto ao tratamento dispensado aos técnicos, antes submetidos a uma rígida hierarquia (...). Durante as filmagens, reservava-se para os atores e diretores o melhor hotel. Para os técnicos restava a hospedagem na mais decadente das pensões locais. Hoje, a discriminação diminuiu muito (SIMÕES, 1981, p. 22).

É também nesse período de ebulição que surge uma espécie de “imprensa boqueira”. Praticamente ignorado pelos meios de comunicação tradicionais, a produção cinematográfica acaba criando seus espaços próprios na imprensa. É interessante notar um aspecto contraditório na Boca. Mesmo sendo um cinema popular de massa, a produção paulista nunca conseguiu uma interlocução ampla. Aqueles filmes ficavam fechados dentro de temáticas próprias para um público bastante específico (ORTIZ, 2004, p. 89).

Diretores, atores, atrizes e técnicos locais vão ganhar abordagem positiva por conta dessa “imprensa boqueira”. O exemplo mais emblemático é a revista *Cinema em Close-Up*, criada e editada pelo jornalista Minami Keizi (1945-2009). Além das edições mensais, a publicação contou com dois anuários que viraram referência dentro do meio cinematográfico paulista. José Mário Ortiz Ramos acreditava que a revista era “procurada pelo público masculino e popular da avenida São João, supostamente migrante” (RAMOS, 2004, p. 117). A publicação durou quatro anos com resultados expressivos de venda:

Torna-se possível ao espectador assistir, por exemplo, aos filmes no Cine Paissandu e na saída, deter-se na banca de jornais, adquirir a revista que contém notícias de cinema, informações sobre as produções da Boca- de preferência pornochanchadas- e fotos de atrizes que acabou de ver no

filme. A partir de então, a imagem das mulheres não fica mais restrita ao tempo regulamentar do filme (ABREU, 2006, p. 39).

Espécie de veículo oficial da produção da rua do Triunfo, a revista publicava entrevistas, perfis, análises e panoramas sobre a situação do cinema paulista do período. A publicação tentava “construir uma imagem de um complexo polo de produção de filmes voltados para o consumo popular”. A revista teve vendas expressivas, sendo os leitores responsáveis pela venda direta de 70% de uma tiragem de 30 mil exemplares. Diversos representantes do cinema do quadrilátero tornam-se colaboradores fixos da *Close Up* como Luiz Castellini, Waldir Kopezky, José Adalto Cardoso e Luiz Gonzaga dos Santos. Todos vão seguir carreira como realizadores da Boca.

Outro exemplo de imprensa boqueira é a coluna diária *De Olho na Boca* do jornalista Jotta Santana no diário paulistano *Notícias Populares*. A coluna surge em junho de 1979 no diário conhecido pelas manchetes de crime e mulheres em trajes sumários. O NP era conhecido popularmente como o jornal sexo-e-sangue do Grupo Folha. O veículo conseguia uma comunicação direta com o público mais humilde da Grande São Paulo. A coluna diária assinada por Jotta Santana destacava a produção da rua do Triunfo com perfis, notícias, novidades sobre filmes e até fofocas. Dessa maneira, estabelecia uma espécie de comunicação direta entre cineastas e público. O mesmo Jotta Santana mantinha colunas mensais sobre esse cinema em revistas masculinas de segunda linha como *Homem* e *Privé*. Era nesse tipo de publicação que muitas vezes as atrizes do cinema paulista pousavam nuas ou em fotos sensuais:

Algumas atrizes que brilharam no precário, mas eficiente, *star system* produzido pelo cinema da Boca do Lixo. Musas, rainhas, deusas, símbolos sexuais que faziam as bilheterias funcionarem e que também andaram enfeitando as revistas masculinas, acendendo a imaginação dos consumidores (IDEM, p. 13).

É interessante notar como a produção cultural da Boca encontrava-se um tanto deslocada na modernização dos produtos culturais. Nos anos 1970, existia uma tentativa de industrialização na televisão, publicidade e no próprio cinema ligado a Embrafilme. Mas os agentes culturais da rua do Triunfo limitavam-se ao público B e C das salas do centro das cidades:

As técnicas de marketing eram limitadas, como matérias em algumas revistas que misturavam o nu feminino com reportagens sobre os filmes e diretores, bem como cronistas da imprensa popular de massa que promoviam um certo *star system*, falando das atrizes principais. As revistas serviam ainda para fazer circular as práticas cinematográficas do meio, mesmo que de forma não especializada. O merchandising também era precário, e às vezes mal visto e considerado estranho à atividade cinematográfica (RAMOS, 2004, p. 25).

Mesmo tendo uma industrialização precária, a Boca tornou-se um polo expressivo de produção. Em 1978, o quadrilátero aparecia com 24 filmes dos 81 lançados nacionalmente. A relação sobe para 40 dos 93 em 1981 (IDEM, p. 18). Números bastante expressivos para uma indústria contraditória, improvisada e precária. É interessante notar que a Boca era um local de produção cinematográfica comercial, mas praticamente sem qualquer tipo de planejamento (ABREU, 2006, p. 117). A rapidez era vista como uma qualidade pelos diretores e produtores locais. Os orçamentos eram controlados: os filmes deveriam estar nas salas em 2 a 3 meses após o início da produção (RAMOS, 2004, p. 22). A prioridade entre os profissionais da Boca é demonstrar a competência em ganhar dinheiro, a única forma prevista por eles para ganhar prestígio e destaque pessoal (SIMÕES, 1981, p. 58).

A produção da rua do Triunfo apoiava-se em capitais privados e correndo sempre a tensão do investimento de risco. Cada fracasso de bilheteria ameaçava o bem-estar local:

Por isso seus filmes constituíam-se, de fato, num real termômetro do interesse popular e do conseqüente retorno financeiro. Mesmo tendo sua hierarquia artística, nunca investiu diretamente numa política autoral (de diretores), preocupando-se mais em adaptar-se às relações de mercado, como fornecedora de produtos (RAMOS, MIRANDA, 2000, p. 59).

Marcos Rey refletiu sobre esse risco dos investidores do cinema paulistano. Ele afirma que o cinema brasileiro nunca dispôs de uma máquina como a televisão para autopromover-se:

A cada novo filme, jogam nele suas esperanças e economias. Basta um fracasso para comprometer anos de atividade. Daí o receio de fugirem às modas mais lucrativas. Já lhes é suficiente o pavor da censura, com sua

tesoura cega mutilando cenas muitas vezes toleradas nos filmes estrangeiros (REY, 2015, p. 108).

Um dos principais motivos da decadência do cinema paulistano é a repetição. O próprio público cansa de um cinema calcado nas situações eróticas. É interessante notar que a padronização do “sempre-igual” é uma característica comum da deterioração de qualquer produção cultural industrializada (RAMOS, 2004, p. 142).

Os filmes muitas vezes prendiam-se ao mesmo tipo de temas e personagens recorrentes. Um exemplo são as personagens femininas que muitas vezes eram reduzidas a puros estereótipos como a “casada adúltera, a viúva fogosa, a professora atraente ou a jovem virgem e atraente” (RAMOS, MIRANDA, 2000, p. 432). Buscando articulação com o público espectador, o cinema do quadrilátero buscava os estereótipos para ter maior aceitação e identificação com os espectadores (RAMOS, 2004, p. 163).

O cineasta Custódio Gomes foi um dos realizadores radicados na Boca paulista nesse período. Ele afirma que no período de maior sucesso dos filmes do quadrilátero existia uma espécie de “pacto” do pessoal de cinema com a marginalidade daquele espaço:

Durante o dia você ia e encontrava todo pessoal de cinema: conversava, estudava, planejava (...). Aí quando chegava a noite (...) já mudava pro pessoal da Boca, da noite. Aí só as prostitutas, aquele pessoal todo dominava. Então, você tinha que obedecer eles. Durante o dia todo eles obedeciam a gente, agora a noite era o contrário: a gente que tinha que obedecer eles.¹

O cineasta e diretor de fotografia Rubens Eleutério foi um dos técnicos de câmera mais requisitados do quadrilátero cinematográfico no período. Ele recorda essa espécie de acordo do meio cinematográfico com os malandros locais:

O lado fascinante que muitos não percebiam que era a bandidagem, né? Então, lá não era bandidinho, sabe? Era bandido mesmo, sabe? Que moravam ali naqueles hotéis isso, aqui. Então, eram matadores, não sei o quê. Eram pessoas assim de alto nível no crime, né? E o fascinante, a

¹ Depoimento do ator e cineasta Custódio Gomes ao autor em 7 de outubro de 2017 em Lages (SC)

coisa eram que eles respeitavam a gente, não mexiam com a gente. E você podia deixar o seu carro aberto lá ninguém mexia².

Dessa segunda fase da produção do quadrilátero existem diversos filmes representativos. Alguns desses títulos são *Dezenove Mulheres e Um Homem* (1977) de David Cardoso; *Histórias que Nossas Babás Não Contavam* (1979) de Osvaldo Oliveira; *A Noite das Taras* (1980) de David Cardoso, John Doo e Ody Fraga e *Mulher Objeto* (1981) de Sílvio de Abreu.

A Noite das Taras foi um dos grandes êxitos do período. Lançado em junho de 1980, o longa-metragem trazia uma chamada na porta do cinema: “O título já diz tudo”. Produzido por David Cardoso, o filme foi dividido em três episódios por diretores diferentes. Dessa maneira, os custos de produção eram mais reduzidos ainda. O filme conseguiu renda diária acima de 300 mil cruzeiros somente no cine Marabá, no centro de São Paulo (SIMÕES, 1981, p. 21).

A repetição sistemática de estruturas, elementos e situações em diversas produções da Boca acaba cansando o público. Existia um forte vínculo entre os realizadores e a plateia (RAMOS, 2004, p. 151). Em 1984, um dos principais nomes da rua do Triunfo, o cineasta e roteirista Ody Fraga (1927-1987) percebeu que aquele tipo de cinema estava perto do seu esgotamento:

Não tem nada para crescer. Não tem perspectiva, nem visão (...). Esse pessoal já está ficando no meio do caminho...Já está acabando. Ainda pinta uma ou outra fitinha picareta, de aventura, tipo arranja uma lata aqui, outra ali e vamos lá. Esse negócio está ficando cada vez mais raro. É mais difícil de articular. Hoje estão trabalhando os produtores que se estruturaram. Hoje estão sobrevivendo os empresários. O resto vai acabar. Em cinco anos, não tem mais (ABREU, 1984, p. 35).

Todos os vínculos entre a Boca e seu público terminam no último período cinematográfico do local. Trata-se do período que se iniciou em 1983 com a entrada dos filmes de sexo explícito. Os produtores paulistas ainda tentaram fazer títulos no mesmo gênero. O primeiro longa-metragem brasileiro com cenas explícitas é *Coisas Eróticas* (1983) dirigido pelo ítalo-brasileiro Raffaele Rossi (1938-2007). Com quatro milhões de espectadores, o filme torna-se um sucesso de bilheteria. A consequência é a pressão dos exibidores para que o cinema da

² Depoimento do cineasta e diretor de fotografia Rubens Eleutério ao autor em 17 de setembro de 2018 em Caraguatatuba (SP)

Boca produza somente longas-metragens nesse gênero. Os produtores culturais da rua do Triunfo embarcam no explícito. Nos anos seguintes, a Boca produz mais de 500 longas-metragens *hardcore* (ABREU, 2006, p. 27).

É curioso notar que a maioria dos realizadores da Boca não levou o filme explícito a sério. Os diretores do quadrilátero menosprezavam este gênero assim como desprezavam a publicidade e a televisão:

O desprezado universo da Boca recusava a TV num esforço de distinção no interior da produção audiovisual, procurando se valer de uma pretensa “aura” do cinema e do seu caráter “artístico” (...). No confronto com a TV, os produtores culturais se comportavam como se pertencessem ao cinema “culto” (RAMOS, 2004, p. 83).

Nesse raciocínio é possível notar que diversos veteranos da rua do Triunfo entram no gênero usando pseudônimos. Segue uma pequena lista de alguns profissionais que assinaram os trabalhos dessa fase com outro nome: Antônio Meliande (Tony Mel), Fauzi Mansur (Bako, Victor Triunfo e Rusnam Izuaf, seu nome ao contrário), Mário Vaz Filho (Romeu H. Pinto), Ody Fraga (Johanes Dryer), Tony Vieira (Maury de Oliveira Queiroz), David Cardoso (Roberto Fedegoso), Álvaro Moya (Gerald Dominó), José Mojica Marins (J. Avelar) e Diogo Angélica (Di Angel). O diretor Alfredo Sternheim foi um dos poucos diretores a assinar os filmes explícitos sem pseudônimo. Ele próprio admitiu que esse fato lhe valeu desprezo e preconceito do meio cinematográfico (ABREU, 2006, p. 128).

Os primeiros explícitos da Boca conseguem expressivas bilheterias. Um exemplo é o longa-metragem *O Círculo do Prazer* (1984) do cineasta Mário Vaz Filho. Protagonizado pela atriz Ariadne de Lima, o filme foi lançado no cine Olido no centro de São Paulo e fez 4.800 espectadores somente no primeiro dia de exibição (IDEM, p. 130). Em 1984, por exemplo, dos 105 filmes nacionais produzidos (exibidos em São Paulo), nada menos que 69 eram de sexo explícito (RAMOS, MIRANDA, 2000, p. 432). Durante esse período, somente duas produtoras conseguem fazer longas-metragens razoavelmente bem acabados: a Alfa Filmes de Fauzi Mansur e a Galápagos de Juan Bajon com filmes dirigidos por ele e Alfredo Sternheim. São poucos os títulos representativos desse momento, dados ao baixo orçamento e a precariedade em que são rodados.

Podem-se destacar alguns longas-metragens que são representativos do período como *Oh! Rebuteteio* (1984) de Cláudio Cunha; *Gozo Alucinante* (1985) de Jean Garrett; *Senta no Meu Que Eu Entro na Tua* (1985) de Ody Fraga e *24 Horas de Sexo Explícito* (1985) de José Mojica Marins.

Os pornôms realizados em São Paulo nesse período vão sentir na pele dois fatores fundamentais para a sua inerente morte: a crise econômica e a invasão massiva de filmes *hardcore* estrangeiros (ABREU, 2006, p. 125). Os explícitos da Boca são mais baratos que os filmes produzidos no auge da pornochanchada e não conseguem ter a mesma quantidade de público do período anterior. Estava rompido o equilíbrio das produções que sustentavam o cinema do quadrilátero (RAMOS, MIRANDA, 2000, p. 59). Para diferenciar-se dos produtos estrangeiros, os produtores locais teriam que apelar para práticas sexuais incomuns como bizarro e zoofilia. Até o final da década de 1980, a Boca encerrava seu ciclo como polo cinematográfico. Portanto, os filmes de sexo explícito foram os últimos produtos da precária indústria cultural da Boca. (IDEM, p. 432). Pode-se notar que o ciclo cinematográfico da Boca paulistana surge, cresce e morre durante a Ditadura Militar. O quadrilátero termina seu ciclo como polo produtor no momento final do Regime Militar:

A pornochanchada assim como existiu entre o ato inconstitucional número 5 e a abertura desapareceu, mas deixou marcas espalhadas pelo audiovisual, às vezes no humor da televisão, às vezes na publicidade, outras num filme que, à procura de público mais amplo, inclui uma cena de sexo em que os amante se agridem sexualmente como se estivessem numa luta livre, num vale-tudo, numa competição em que apenas um deles pode sair vencedor – e em que o cinema sai sempre derrotado (AVELLAR, 2005, p. 370).

2.2 A BOCA E A CRÍTICA

Os críticos cinematográficos nunca foram apreciadores da produção cinematográfica da Boca paulista. De modo geral, os críticos achavam os filmes paulistas grosseiros, vulgares e apelativos. Para seus críticos, a pornochanchada era realizada numa linguagem “deformada, feia, grotesca”

(AVELLAR, 2005, p. 364). A crítica jornalística utiliza-se de dezenas de adjetivos como “produto espúrio”, “subproduto”, “logro” e “lixo” (SIMÕES, 1981, p. 21). Alguns inclusive diziam que o quadrilátero seria uma espécie de “filha da Ditadura Militar” (RAMOS, MIRANDA, p. 432). O crítico de cinema e ensaísta José Carlos Avellar (1936-2016) era um dos defensores desse ponto de vista:

No íntimo a Censura gostava da pornochanchada, precisava dela como estímulo para desenvolver novas medidas restritivas e para dizer a si mesma que era necessário proibir, cortar, esconder, calar, usar a força bruta para civilizar. E a pornochanchada, por sua vez, precisava da Censura como modelo e justificativa para continuar repetindo que conversa cortada, escondida, calada, que a grosseria, enfim, era a mais fina representação do poder. Xingavam-se, mas os xingamentos soavam como um discurso amoroso de amantes pouco convencionais. Xingavam-se porque a existência de uma expunha a impotência do autoritarismo da outra, a incapacidade de uma delas se impor sobre a outra. A violência do poder se mascarava de bons modos (...) Como irmãs siamesas, uma não poderia sobreviver sem a outra (AVELLAR, 2005, p. 347 e 348).

Os críticos muitas vezes subestimavam o público espectador. Acreditavam que eles não tinham base cultural para assistirem a filmes mais bem-acabados. Um exemplo é a comédia erótica *A Virgem e o Machão* (1974), direção de José Mojica Marins produzida pela Masp Filmes do produtor Augusto de Cervantes. O crítico Telmo Martino do *Jornal da Tarde* foi insensível com o filme:

Os filmes de outros países falam de 2001 e 2020. Mas o cinema brasileiro é o único que já está produzindo e estreando filmes para as próximas platéias do prometido planeta dos macacos. *A Virgem e o Machão* é uma dessas produções simiescas que tornam a venda de pipocas e balas nos cinemas que os exibem um comércio anacrônico. Só o consumo de bananas seria capaz de dar à plateia um prazer coerente com o humor que o filme escolheu. A única defesa é dizer que pertence ao cinema fantástico. Afinal de contas, mesmo vendo é impossível acreditar no que suas cenas mostram (apud BARCINSKI, 1998, pg. 286).

É interessante analisar os argumentos dos defensores do cinema da Boca. Frequentador daquele ambiente, Marcos Rey classificava os críticos que falavam mal da produção paulista como agentes do “terrorismo cultural”:

Nossa exigente, cáustica e grupal crítica cinematográfica jamais perdoou os lugares comuns, a grossura e o mercantilismo do cinema brasileiro. Quer que ele faça obra de arte, quando mal começa a conquistar uma parcela do público nacional. A menos concessão é logo acusada com tais ímpetos dedurísticos que chega a chamar a atenção da censura para novos cortes e revisões. É uma espécie de terrorismo cultural às avessas, que sempre beneficia o poderoso concorrente estrangeiro. (...) Somente um cinema popular, repetido, autoplagiado, massificado como foi o faroeste americano, fornecerá as bases para as produções mais sérias do amanhã (REY, 2015, p. 108).

Pode-se notar que os agentes culturais da rua do Triunfo não tinham estima pela crítica cinematográfica. Os críticos eram vistos como reduto de filhinhos de papai, gente despreparada ou frustrada, que compensavam detratando os outros (SIMÕES, 1981, p. 58). Muitas vezes os cineastas e produtores paulistas acusavam os mesmos críticos de serem agentes do imperialismo norte-americano. Dessa maneira, os jornalistas falavam mal do trabalho dos produtores brasileiros a mando dos estrangeiros.

2.3 O ESPECTADOR DA BOCA

Traço mais significativo da existência de um cinema independente fora do âmbito do Estado/Embrafilme, a produção cinematográfica da Boca acaba sendo um reflexo do período em que foi produzida. Essa produção cultural tem seu momento de maior êxito comercial durante o Regime Militar brasileiro (1964-1985), portanto, num ambiente social promovido por um Estado autoritário e regulador (ABREU, 2006, p. 157). Do mesmo modo que a sociedade brasileira se expressa pela arte e política, ela também se manifesta pelo cinema e pela sexualidade (DAMATTA, 1983, p. 26). A sexualidade exposta no cinema comercial realizado em São Paulo atraía um público bem demarcado. Os enredos, roteiros, personagens, cenários e relações dos filmes tinham que jogar com certas regras do mercado para atraírem esse tipo específico de espectadores. É interessante notar que muitas das coisas mais banais ou rasteiras encontradas nesses filmes dizem muito a respeito do sistema social em que o Brasil estava inserido (IDEM, p. 28). Atuante no quadrilátero, Marcos Rey

defendia a comédia erótica e acreditava que o gênero nunca iludiu o espectador popular:

Pela primeira vez, vimos nossos filmes rendendo milhões e superando a mesma bilheteria dos filmes estrangeiros de sucesso. Pelo menos, o povo simples, o povão, passou a acreditar nele e formar filas às portas dos cinemas. Hoje, se já existe um cinema nacional, ponha-se no crédito das chanchadas eróticas, que não acredito terem pervertido um único espectador (REY, 2014, p. 109).

O ensaísta Inimá Simões acompanhou diversas vezes o lançamento dos filmes realizados na Boca paulista durante seus anos de maior sucesso comercial. Ele definiu os espectadores desse período:

O ambiente nesses cinemas – principalmente nas sessões vespertinas, quando a plateia é composta majoritariamente por desempregados, office-boys, comerciários, estudantes, soldados e homossexuais na batalha diária – é extremamente animado e ruidoso, em franca oposição ao silêncio habitual das salas elegantes da Av. Paulista e zona sul da cidade. Lembra a atmosfera densa do velho teatro de revista, que após um período esplendoroso nos anos 50, vive hoje uma fase de inevitável decadência (SIMÕES, 1981, p. 54).

Ody Fraga (1927-1987) foi um dos profissionais mais atuantes do cinema da Boca. Conhecido como uma espécie de intelectual do quadrilátero, ele afirmava ter respeito pelos espectadores das produções da rua do Triunfo:

O público do Cine Marabá, que aliás nunca leu nada. (...) Quando não está desempregado. Esse público eu respeito, pois o cinema verdadeiramente nunca surgiu da elite. Em todos os países, foi a gente do povo que impulsionou o cinema. Depois, ele foi descoberto e apropriado pela intelectualidade pequeno-burguesa. Daí perdeu o ritmo, foi desfigurado em sua destinação: divertir, enganar os desejos, vender fantasias. É o que eu faço, e o que o cinema da Boca faz. Somos gente do povo fazendo cinema para a nossa gente. E ganhando nosso dinheiro honestamente (ARAÚJO, 1982, p. 21).

Tanto os filmes como o público são predominantemente masculinos. Tal como a produção dos catecismos do Carlos Zéfiro ou as revistas masculinas do período. Os roteiros ensejavam fantasias sexuais completamente masculinas (DAMATTA, 1983, p. 30). A indústria cultural da Boca somente aconteceu

apoiada na figura de jovens atrizes que viravam musas e faziam as bilheteiras funcionarem, acendendo a imaginação dos consumidores (ABREU, 2006, p. 13). Era uma produção que jogava com regras de mercado praticamente seguidas por todos do quadrilátero (como visão do mercado, erotismo, baixo custo). Inimá Simões observou que os espectadores das produções do quadrilátero não ficavam quietos durante as sessões. Muito pelo contrário. Eles interagiam com os filmes e com seus personagens:

É possível assistir a dois espetáculos. Um que ocorre no palco/tela e outro que se desenvolve junto às cadeiras. (...) Nesses anos todos, o que se viu foi uma massa de espectadores que grita, fala, ri, “orienta” o galã empedernido, debocha da virgem resistente, caçoa do homossexual cheio de salamaleques e delira quando o garanhão irresistível “derrota” todos os esquemas defensivos da fêmea. (...) Como depositário de emoções e projeções individuais, tornadas coletivas no ambiente da sala de cinema, o personagem, tal qual o jogador de futebol em dia de clássico, não pode falhar (SIMÕES, 1981, p. 54).

Os espectadores do cinema da Boca muitas vezes frequentavam os cinemas do centro das grandes cidades. Em São Paulo, os espectadores podiam saber dos lançamentos perambulando pela avenida São João, no centro. Era ali que estavam alguns dos principais cinemas da capital paulista como Cine Ouro, Paissandu, Árcades, Globo, Rio Branco, Windsor, Art Palácio, Ipiranga e Marabá (ABREU, 2006, p.54).

Existe um aspecto pouco citado sobre o público espectador da Boca paulista. A exibição da produção cinematográfica do período não se restringia aos cinemas dos centros das grandes cidades. Essa produção cultural tinha uma mediação significativa com os bairros suburbanos das grandes e médias cidades brasileiras. No período de auge do quadrilátero, praticamente toda cidade média do Brasil tinha cinemas de rua. Muitas vezes eram nesses espaços que os espectadores conseguiam ter contato com o cinema brasileiro. Radicado na Colômbia, o antropólogo espanhol Jesus Martín-Barbero acredita que essa força acontece porque uma parte expressiva de seus moradores se deslocaram do interior para viverem nos subúrbios das grandes cidades. De classe média baixa, as populações suburbanas tiveram como elementos fundamentais de sua formação sociocultural o rádio e o cinema (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 267).

A sétima arte chegava aos bairros por essas salas populares que tinham programação de toda espécie, inclusive a produção nacional. Dessa maneira, o bairro surgia como o grande mediador entre o universo privado da casa e o mundo público da cidade, um espaço que se estrutura com base em certos tipos específicos de sociabilidade com solidariedades duradouras e personalizadas:

O bairro proporciona às pessoas algumas referências básicas para a construção (...) de uma sociabilidade mais ampla do que aquela que se baseia nos laços familiares, e ao mesmo tempo mais densa e estável do que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade (...) Nesse espaço ficar sem trabalho não significa perder a identidade, isto é, deixar de ser filho de fulano (IDEM, 1997, p. 274).

É importante pensar que durante muito tempo as produções da rua do Triunfo ocuparam essas salas de cinema num território que antes era tomado quase exclusivamente pela produção estrangeira. A Boca atirou-se à disputa do público do cinema estrangeiro (de filmes B) oferecendo o similar nacional atendendo um “gosto popular” pela temática erótica (ABREU, 2006, p. 162). Bastante crítico ao cinema erótico desse período, José Carlos Avellar observa que o espectador desse tipo de filme participava de uma espécie de “ritual da grosseria”:

Espécie de missa oficiada por um conjunto de celebrantes fixos e bem definidos: o machão, a virgem, o homossexual, a prostituta, o velho impotente, a velha cafetina. Às vezes, eles apareciam fantasiados de patrões e empregadas domésticas, de burocratas e secretárias, de filho da patroa e de mulatas, de cabelereiros ou costureiros e de madames, ou mesmo de cangaceiros e cangaceiras. Mas são sempre os mesmos tipos (AVELLAR, 2005, p. 356 e 357).

No final da década de 1960, o ministro Delfim Neto incentivou o estabelecimento prático da Zona Franca de Manaus no estado do Amazonas. Esta medida foi responsável pela popularização dos aparelhos de televisão. Antes disso, um aparelho de televisão era muito caro, portanto restrito somente às pessoas de maior poder aquisitivo. Com sua produção em Manaus, uma massificação ganhou força na década de 1970 e intensidade na de 1980.

Na década de 1970, as classes médias baixas que viviam nos subúrbios não tinham poder econômico para comprarem aparelhos de televisão. Essas

massas urbanas precisavam de outro tipo de entretenimento para os finais de semana e horários livres. Essa massa suburbana era o público-alvo do cinema brasileiro popular do período, passando pelos filmes do comediante Mazzaropi, as produções estreladas pelo cantor Roberto Carlos e mesmo as pornochanchadas da Boca paulista. O jornalista, historiador e escritor Paulo César de Araújo cresceu em Vitória da Conquista, sudoeste da Bahia. Ele recorda que via esse tipo de cinema na sua terra natal:

Havia então em minha cidade dois cinemas principais, ambos no centro: o Cine Madrigal, com sala de projeção maior e mais luxuosa, e o Cine Riviera, um pouco menor, mais rústico (...) O Madrigal era geralmente frequentado pelas pessoas mais ricas e cultas da cidade, e ali passavam filmes de arte europeus e produções hollywoodianas e nacionais mais recentes. Já o Riviera atraía um público mais popular, a maioria, uma garotada que gostava de ver banguê-banguê à italiana, aventuras de Tarzan e outros filmes de ação (ARAÚJO, 2014, p. 88-89).

Em 1982, Ody Fraga fez uma reflexão sobre o público dos filmes da Boca paulista. Ele afirmava que os espectadores da Embrafilme eram semelhantes aos das produções da rua do Triunfo:

Eu Te Amo do (Arnaldo) Jabor é tão chulo como qualquer filme pornô da Boca. Só que o espertinho é sofisticado. Uma pornografia sofisticada, tão essencial para a classe média como uma sessão de análise. E muito mais barata. Todos nós precisamos de pornografia. Estimula as glândulas. Um executivo massacrado pelo seu trabalho se delicia com a Sônia Braga, como um operário com a Helena Ramos. No fim dá tudo no mesmo. (apud ARAÚJO, 1982).

3. “MEU ENDEREÇO É NA BOCA DO CINEMA”: A TRAJETÓRIA DE FRANCISCO CAVALCANTI

Figura 2



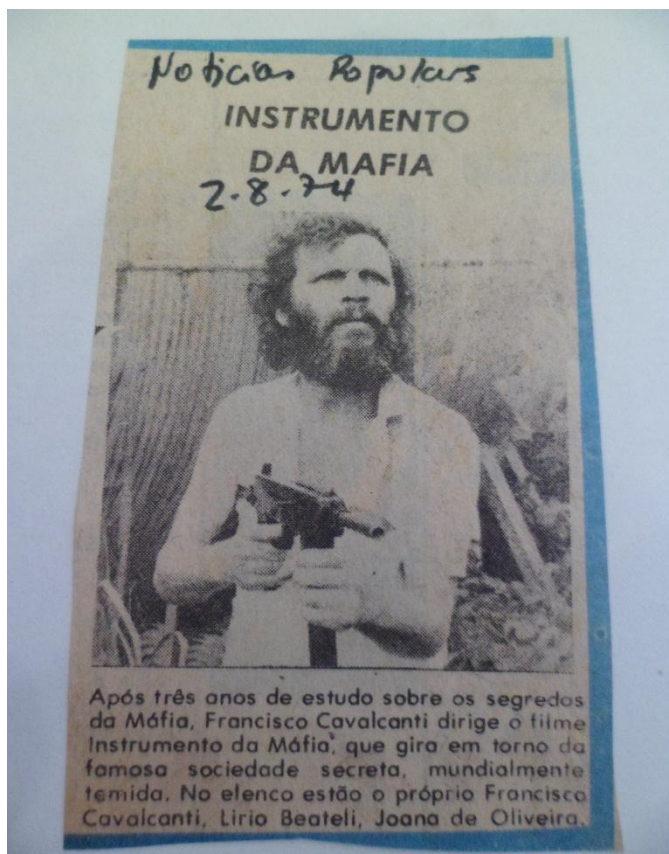
Francisco Cavalcanti e José Mojica Marins (fonte: acervo pessoal de Fabrício Cavalcanti)

Fundada em 1975, a revista *Cinema em Close-Up* foi tida como o órgão de imprensa oficial da produção cinematográfica da Boca. É esta publicação que apresenta ao público espectador os novos agentes culturais (atores, atrizes, produtores, técnicos e diretores) do quadrilátero. É sua terceira edição da *Close-Up* que apresenta ao grande público o ator, cineasta e produtor Francisco Cavalcanti: “O estoicismo e a garra de um rapaz dedicado ao cinema, é afinal, premiado. Francisco Cavalcanti, moço de 32 anos, terá seu filme lançado comercialmente nas telas de todo o Brasil. Não sem merecimento”.

É possível notar em toda matéria um tom elogioso sobre o novo diretor. Cavalcanti tinha “garra”, era “dedicado” e possuía “fibra de lutador”. Além disso, tinha realizado seu trabalho com “a cara e a coragem”. O enredo do filme é contado de maneira respeitosa: “A estória é o mais puro policial de submundo”. A publicação também alertava que o primeiro longa-metragem dirigido por Cavalcanti tinha um nome apelativo por pura imposição comercial:

Porém, a fibra de lutador, hora nenhuma vacilou: começou a escrever uma nova estória. Roteirizou. Deu o nome de “Instrumento da Máfia”, e, com um mínimo de dinheiro, que mal dava para as primeiras tomadas de cena, se jogou na nova aventura, praticamente só com a cara e a coragem. (...) O título do filme foi mudado para “As Mulheres do Sexo Violento”. Por questões de comércio, você entende? Não é? (*Cinema em Close Up*, nº 3, p.10, 1975).

Figura 3



Reportagem do jornal *Notícias Populares* sobre o projeto *O Instrumento da Máfia* que foi lançado como *As Mulheres do Sexo Violento* (Fonte: acervo pessoal de Gio Mendes)

Francisco Cavalcanti estreou como realizador no momento de ebulição da produção da rua do Triunfo. Seus filmes do gênero policial realizados com baixo orçamento conseguiram êxito comercial e ele tornou-se um diretor conhecido no quadrilátero. Todas as suas realizações estavam adaptadas às regras do mercado do período. Seus filmes tinham erotismo *softcore*, títulos de duplo sentido e cartaz apelativo. Isso pode ser verificado desde o primeiro longa-metragem dirigido por Cavalcanti. Foi assim que o projeto inicialmente intitulado

como *Instrumento da Máfia* foi lançado comercialmente como *As Mulheres do Sexo Violento*, um nome bem mais identificado às produções da Boca. Um título que despertava a curiosidade naquele público masculino que circulava pelos cinemas de rua do centro e bairro das grandes cidades. Cavalcanti estava inserido de corpo e alma na produção cinematográfica do quadrilátero. Tanto que ele próprio se proclamava um “fundador da Boca”.

3.1 O PALHAÇO GOIABADA E O INÍCIO NO CINEMA

Francisco de Almeida Cavalcanti nasceu em 23 de dezembro de 1942 em Cabrália Paulista, interior de São Paulo. Mas sua infância e adolescência foram passadas nas cidades de Ferraz de Vasconcelos e Poá, municípios localizados na região do Alto Tietê, Grande São Paulo. Durante sua adolescência ficou internado durante quase dois anos no Juizado dos Menores, a instituição semelhante à Fundação Casa dos dias de hoje. Francisco conseguiu fugir e perambulou pelas ruas trabalhando como mascate. Seu filho Fabrício Cavalcanti, deu um depoimento que será usado ao longo desta dissertação. Ele destaca como seu pai narrava esse período da prisão juvenil:

Se comia muito mal, era espancado mesmo, não tinha nenhuma atividade didática para os adolescentes ou para as crianças. Tinha muito estupro lá dentro. Não tinha nenhum amparo e não se vazava nada para a imprensa. As crianças ali era coisa mesmo e as mães não sabiam. Achavam que estavam sendo reencaminhando para a sociedade. Mas era o oposto: se o cara tivesse tendência pra bandidagem ali era uma universidade. Foi um momento que marcou o Chico e ele me falava muito desses quase dois anos (...) A obra do Chico foi muito influenciada por esse drama que ele viveu.³

Esse universo de menores infratores, autoridades corruptas e fugas de instituições irá acompanhar parte importante de sua obra. O longa-metragem *Ivone, a Rainha do Pecado* (1983) de sua autoria, parece tirado desse período da sua adolescência. A criança desamparada é outro tema recorrente na sua obra.

³ Depoimento de Fabrício Cavalcanti ao autor em 6 de agosto de 2016 em São Paulo (SP)

O início da carreira artística de Francisco foi no circo. Com apenas treze anos de idade, ele apresentava-se em circos de lona pelas periferias de cidades do Alto Tietê, interior e zona leste de São Paulo. É nesse período que assume o pseudônimo de palhaço Goiabada. Inspirava-se em outro palhaço de prestígio da época chamado de Borboleta:

Eu devo muito (...) a um grande comediante da época que era o Borboleta. Nós nos conhecemos em Artur Alvim (bairro da zona leste de São Paulo) e ali iniciei um trabalho que eu gostava muito de fazer. Eu nem sonhava em entrar no cinema. A grande vantagem é que eu fazia muito teatro e circo. ⁴

Fabício Cavalcanti afirma que seu pai costumava trabalhar como “escada” nos números circenses, preparando o palhaço principal em cena. Jovem baixo e de olhos claros, o vaidoso Francisco Cavalcanti apresentava-se de rosto limpo sem pintar o rosto. Ele fazia isso para impressionar o público feminino:

Ele era um garoto pobre e a única chance de paquerar era ser reconhecido pelas meninas que iam lá. Então, ele não queria pintar o rosto. Era um palhaço sem nenhuma fantasia. (...) Ele não queria pintar a cara por pura vaidade para arrumar namorada depois do final do circo.

É nesse período que Cavalcanti passa a escrever argumentos, pequenas esquetes de humor e peças de teatro para circo. É interessante notar que o humor estará anos depois no enredo de seus trabalhos mais representativos. Fabício lembra que o pai pretendia comprar um circo, mas não possuía dinheiro suficiente para isso; passa ao teatro humorístico desenvolvendo novos espetáculos para o palhaço Goiabada. São peças que lembram muito o Teatro de Revista, com sátiras aos políticos e autoridades do período. A carreira artística de Chico aprofunda-se quando ele passa a trabalhar no rádio. O jovem trabalhava em radioteatro e apresentava programas na emissora Marabá de Mogi das Cruzes:

Eu fazia radioteatro nas coligadas de Mogi das Cruzes: na rádio Marabá de Mogi das Cruzes. E eu fazia novela para vários canais ligados a rádio.

⁴ Depoimento de Francisco Cavalcanti para o MIS (Museu da Imagem e do Som) de São Paulo em 8 de novembro de 2012

(..). Foi ali eu adquirir experiência na voz, dicção na voz e o radioteatro tinha uma repercussão muito grande na época.

O irmão mais velho de Cavalcanti era cantor do gênero romântico. Seu pseudônimo artístico era Orival Senna e ele também teve certo destaque quando foi diretor da rádio Tupi de São Paulo. Foi Senna que indicou o irmão mais novo para trabalhar num programa da emissora conhecido como Caravana Buri. Patrocinado pelas lojas Buri, o programa percorria bairros de periferia da grande São Paulo levando uma trupe de artistas. Francisco Cavalcanti atuava como palhaço Goiabada e participava dos números cômicos da atração. Fabrício afirma que o pai chegou a escrever textos radiofônicos para o apresentador e radialista Manuel de Nóbrega (1913-1976), nome conhecido do rádio e TV da época, criador do programa *Praça da Alegria*. Mas a produção artística de Cavalcanti não se limitava ao rádio. Paralelamente, ele escrevia contos, radionovelas e peças de teatro:

Naquela época, eu tinha uma peça sacra chamada “Diamante Sagrado”, montada e levada pelas cidades do interior, pelas cidades do interior, principalmente na região do Vale do Paraíba, que me rendeu, no período de 1955 a 1965, aproximadamente \$ 30.000,00 (*Cinema em Close-Up*, nº 3, p.10, 1975).

Fabrício Cavalcanti afirma que seu pai escreveu mais de 30 peças teatrais, assinando tanto comédias como textos dramáticos e policiais. Ele destaca títulos de sucesso de Francisco no teatro como *A Vingança do Réu*, *Quando a Violência Dominou a Terra*, *O Cadáver Que Fala*, *Liberdade Para Morrer* e *O Conflito da Madrugada*. Vemos já nesses títulos o gosto pela temática do mundo do crime e da violência urbana. Temas que estarão presentes na obra cinematográfica do realizador.

Nessa época, Francisco Cavalcanti conseguiu emprego público como agente contábil da Prefeitura de São Paulo. Ser funcionário público na década de 1960 era um emprego de prestígio. Fabrício destaca:

O Chico era muito inteligente. Ele começou a fazer a folha de pagamento de todo mundo, o pessoal passava, dava as ordens e ele tomava conta. Ele descobriu que ele tinha acesso às pessoas que administravam os teatros municipais. Então, ele começou a fazer um *lobby* com os caras. Faltavam três dias e não descontava dias de pagamento: “Cara, preciso

do seu teatro”. Nisso, ele começou a fazer amizade com esses administradores e começaram a dar os teatros pra ele com mais facilidade.

Figura 4



O circuito carioca de *As Mulheres do Sexo Violento*: primeiro longa-metragem dirigido por Francisco Cavalcanti (fonte: Cinemateca do MAM)

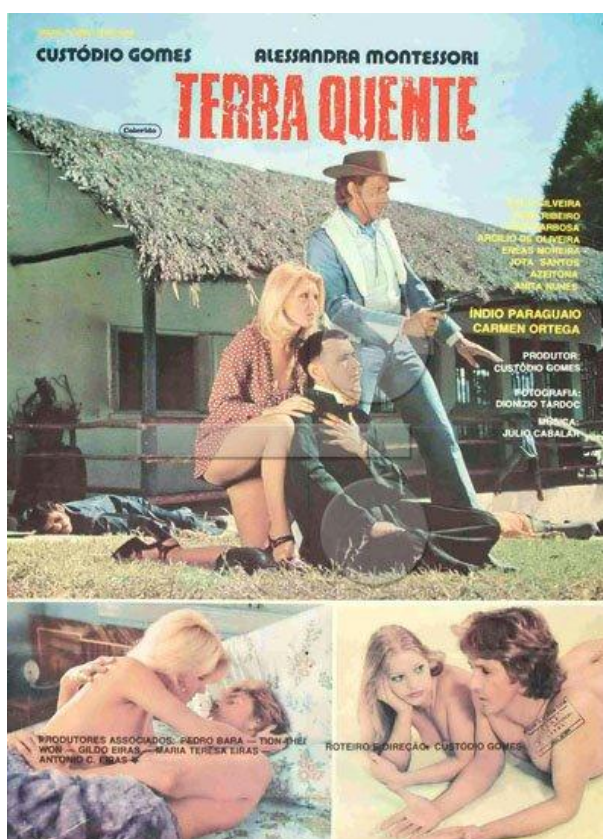
Francisco Cavalcanti foi influenciado por seu irmão mais velho. É Orival Senna que aconselha o jovem Chico a iniciar-se no meio cinematográfico. Dessa maneira, os roteiros e histórias escritas por Chico teriam uma sobrevida maior, mas fazer cinema sempre foi muito caro. Daí a ideia de montar uma escola de atores para produzirem filmes por meio de uma cooperativa entre os alunos. Em 1970, Francisco funda a Ribalta Filmes na rua do Hipódromo, no Brás, zona leste de São Paulo. A empresa tinha duas atribuições: funcionava como produtora e como curso de atores.

Recrutar iniciantes por academias de interpretação era prática recorrente dos cineastas e produtores radicados na rua do Triunfo. Essa prática não ficou restrita a Francisco Cavalcanti. José Mojica Marins, Renalto Alves, Agenor Alves,

Wilson Rodrigues e Custódio Gomes também terão cursos bastante semelhantes. *Terra Quente* (1976), o primeiro longa-metragem de Custódio Gomes, também foi realizado por meio de cooperativa. Levou cinco anos para ser concluído, sendo que nenhum ator ou técnico recebeu qualquer tipo de pagamento. Sua produtora, a Brás Filmes, teve sua sede inicialmente no largo da Concórdia, mesmo bairro da escola de Francisco Cavalcanti

A gente não tinha capital para fazer (o filme). Então, íamos fazendo um pouco, negociava uma coisa ou outra, programava de novo e fazia mais um pouco. E assim por diante até fazer, terminar o roteiro. (...) Todo mundo ali perto (escolas no bairro do Brás em São Paulo). Porque se você botasse (o curso) em outra região você já não tinha aquele mercado, né? ⁵

Figura 5



***Terra Quente*: primeiro filme dirigido por Custódio Gomes demorou cinco anos para ser terminado (Fonte: Cinemateca Brasileira)**

⁵ Depoimento do ator e cineasta Custódio Gomes ao autor em 7 de outubro de 2017 em Lages (SC)

Os produtores buscavam divulgar esses cursos nos jornais paulistanos e pelo boca a boca. Inimá Simões, em seu trabalho pioneiro sobre a Boca, destaca como a Astron Filmes, de Agenor Alves, apresentava-se para os interessados em seguir carreira artística:

O interessado paga a matrícula, as fotos de que necessita por um estudo memorizado de seu tipo e finalmente desembolsa mais algum dinheiro na sua formação de ator/atriz. Para se transformar, ao invés de artista, em mão-de-obra gratuita, contribuindo para reduzir ainda mais os custos de uma produção já barateada pelos acordos já firmados com boates, bares, transportadoras, hotéis, etc. Concluído o filme, ele é geralmente vendido a preço fixo, e, com o pequeno lucro obtido, a produtora prepara-se para nova arremetida em futuro próximo (SIMÕES, 1981, p. 35).

O primeiro projeto para cinema de Francisco Cavalcanti chamava-se *Deus Não Perdoa os Malditos*, faroeste protagonizado por três cantores de sucesso da Jovem Guarda: Carlos Gonzaga, Sérgio Reis e George Freedman. Rodado inteiramente em preto e branco, o projeto acaba não sendo concluído. Existem três versões sobre esse filme não ter sido lançado comercialmente. Francisco Cavalcanti em depoimento ao MIS afirma que o principal motivo foi o cantor Carlos Gonzaga ter se convertido ao protestantismo e negar-se a terminar o projeto. A revista *Cinema em Close-Up* publica que era pelo filme ter sido rodado em preto e branco:

Era a época que começava a onda de só ter filme colorido, ele precisava arrumar um sócio para dar os retoques finais, não conseguiu por ter a fita em preto e branco, e teve que arquivá-la, deixando-a apenas como uma desagradável experiência. (*Cinema em Close-Up*, nº 3, p.11, 1975).

Fabrizio Cavalcanti discorda. Ele afirma que o projeto não foi terminado por vários fatores e o primordial deles era que seu pai desconhecia inteiramente o “trâmite do comércio do cinema”. Mesmo com o fracasso de *Deus Não Perdoa os Malditos*, o curso de atores acabou sendo um sucesso. Conta Fabrício:

Em poucos meses ele tinha 300 alunos (...) Ele desenvolveu uma técnica popular muito baseada no livro *O Teatro e sua técnica* escrito pelo Osmar Rodrigues Cruz e também pelo método Stanislavsky. (...) Nisso, ele passou a incomodar o (José) Mojica (Marins). (...) Não era mais uma

escola, era uma minifábrica de atores. (...) Parecia a Igreja Universal no Brás.

O ator e cineasta José Mojica Marins também tinha um curso de formação atores no bairro do Brás, que funcionava numa antiga sinagoga. Os dois acabaram sendo concorrentes, mas isso dura pouco tempo. Mojica e Cavalcanti se conhecem no início de 1972, tornam-se amigos e fundem o curso:

Os dois juntariam também os alunos de suas escolinhas, formando uma superescola e garantindo dezenas de figurantes para o filme. Mojica aceitou a oferta, e a nova escola foi batizada de Ribalta Filmes. Somando os alunos dos dois cursos, a Ribalta tinha agora mais de trezentos membros pagantes. Os novos sócios começaram a expandir suas atividades: além de dar aulas de interpretação, contrataram professores para ensinar caratê, balê, canto, judô e até futebol. (BARCINSKI, 1998, p. 284).

Francisco Cavalcanti inicia um novo roteiro, desta vez no gênero policial. O filme, inicialmente intitulado *O Instrumento da Máfia* teve inúmeros problemas de produção. Esse é o título apontado tanto pelos depoimentos reunidos pelo autor como pela revista *Cinema em Close-Up*. Somente o livro *Maldito* afirma que o título inicial dessa mesma produção é *Glória dos Canalhas*. O amigo José Mojica Marins ajuda na direção e interpreta o vilão. Em troca, fica com 30% da bilheteria (Idem, p. 285). Cavalcanti tinha elenco disponível, mas faltavam equipamentos, técnicos experientes e dinheiro para terminar a produção. Ele busca diretores de fotografia mais tarimbados de São Paulo como Antônio Meliande (1945-2016) e Cláudio Portioli (1935-2004). Ele, então, procura os diretores de fotografia mais tarimbados de São Paulo, como Antônio Meliande (1945-2016) e Cláudio Portioli (1935-2004); o problema é que teria de esperar cerca de oito meses para ter algum desses técnicos à sua disposição. Mesmo assim acaba fazendo o filme, porém de maneira improvisada.

A conturbada produção durou cinco anos e teve três diretores de fotografia (Rubens da Silva Prado, Ozualdo Candeias e Henrique Borges). A sociedade entre Cavalcanti e Mojica dura somente oito meses. A escola de atores não avança e a produção é realizada de maneira lenta:

Além dos problemas de ordem financeira, tivemos outros incontornáveis, devido ao tempo (3 anos) de filmagem: um ator que filmara na primeira

etapa tinha sumido: outro tinha cortado o cabelo, uma atriz casou-se e não iria mais fazer cinema, além do problema de muitas vezes encontrar uma locação, depois de um ano, modificada: ou mato crescido, ou uma casa reformada, ou mesmo demolida, etc. Daí, a necessidade de se refilmar tudo, acarretando um dispêndio de dinheiro e mão de obra, maiores e necessários. (*Cinema em Close-Up*, nº 3, p.11, 1975).

Cavalcanti teve novo problema quando o filme estava sendo terminado. Faltava dinheiro para fazer a finalização e o lançamento comercial. Para não perder tanto tempo de trabalho, o diretor associa-se com o produtor Nelson Teixeira Mendes. Chico conhece esse profissional da rua do Triunfo por intermédio do amigo José Mojica Marins. Somente com essa associação é que o filme consegue ser lançado comercialmente:

Aí apareceu Nelson Teixeira Mendes que assistiu ao material, gostou e topou colocar dinheiro, além de ceder equipamentos e funcionários para a finalização do trabalho. - Foi ele quem me sugeriu a mudança do título. Como é um veterano de cinema, e muito mais experiente que eu, acho indispensável essa mudança, que, aliás foi muito feliz. Achei ótimo (*Cinema em Close-Up*, nº 3, p.11, 1975).

Foi assim que *O Instrumento da Máfia* foi lançado comercialmente com um título mais comercial: *As Mulheres do Sexo Violento*. Durante a produção desse filme, Francisco Cavalcanti teve um desentendimento com Ozualdo Candeias; esse rompimento durou muitos anos. É interessante notar que já nesse primeiro trabalho estão inúmeros elementos dramáticos que estarão inseridos nos trabalhos posteriores de Cavalcanti. O personagem interpretado por José Mojica Marins, por exemplo, é o “protótipo do chefe mafioso, dono de mais de 300 boates no Brasil todo, riquíssimo, à custa da exploração da prostituição e jogos” (*Cinema em Close-Up*, nº 3, p.11, 1975). O roteiro está repleto de elementos presentes na obra do realizador, como boates, baixa prostituição, casas de jogos e filhos que não conhecem os verdadeiros pais. A trama se passa em três momentos históricos, algo que estará presente em quase todos os longas-metragens no gênero policial assinados por Chico. Mas ele não considerava *As Mulheres do Sexo Violento* um filme inteiramente seu. Como a produção contou com a colaboração de vários diretores de fotografia, Chico dizia

que seu filme era uma espécie de “colcha de retalhos” de diversos realizadores. Ele fala isso em seu depoimento ao MIS de São Paulo:

Não foi muito bem de bilheteria o primeiro filme. Era uma mistura de diretores. Tinha até alguns críticos de cinema que diziam: “Essa sequência é do Mojica, né?”. “Essa sequência é do Rubão (Rubens da Silva Prado), né?”. Até o Rubão andou dirigindo sequencias desse filme. A linguagem, os caras até parece que sabiam, né? E o Mojica dirigiu uma grande parte do filme, o Candeias foi chave e dava umas ideias meio não-revolucionárias, meio intelectualizadas que prejudicavam um pouco o filme.

As Mulheres do Sexo Violento foi lançado comercialmente em São Paulo, em 15 de novembro de 1976 nos Cines Avenida, Árcades, Continental e Graúna. A crítica cinematográfica é praticamente unânime em desprestigiar a produção. O crítico Rubem Biáfora no *O Estado de São Paulo* não faz nenhum elogio:

O título é um engodo, pois na verdade trata-se de uma coleção de quase todos os chavões dos mais tremebundos chavões dramalhões do cadastro mundial, mais as “chaves” do “erotismo” (leia-se licenciosidade vira-lata) boca do lixo (...) (a prostituição é a solução mais cômoda e mais à mão para certos argumentistas e cineastas) (...) (*O Estado de São Paulo*, 22 de novembro de 1976).

No Rio de Janeiro, o filme estreou em fevereiro de 1977. Lançado em cinco salas no Rio (Vitória, Tijuca, Botafogo, Paz em Duque de Caxias, e Eden em Niterói), o filme foi muito mal recebido pela crítica Maribel Portinari do jornal *O Globo*. Ela inclusive duvidava que alguém conseguisse terminar de assistir o longa-metragem:

Para quem aguentar até o fim do filme de Francisco Cavalcanti há de ficar a sensação de ter visto apenas dois ou três retalhos sem muita ligação um com outros. Dessa colcha mal costurada e sem qualquer arremate pinga sangue o tempo todo e às vezes até escorre aos borbotões sobre o cravo na lapela de um marginal liquidado – único detalhe decididamente kitsch, por certo nada intencional: pois o primarismo da produção faz duvidar de qualquer escolha consciente de estilo e tom (...) Na trama mal bolada (...) José Mojica Marins dá uma de mafioso de Moji das Cruzes rodeado de capangas e prostitutas que se diverte em exterminar. Para quem entrar no cinema por descuido e não quiser perder os Cr\$ 16,00 da

entrada vai a sugestão de um joguinho passatempo: tentar descobrir como é que Marins com aquelas garras de vampiro tropical, consegue acionar o gatilho da metralhadora, e no meio de tantos monstros ambulantes selecionar o mais feio (*O Globo*, 13 de fevereiro de 1977).

O crítico Ely Azeredo do *Jornal do Brasil* não procurou elogiar a produção:

As Mulheres do Sexo Violento, nacional, mistura de apelação de pretensão erótica, melodrama (filho arrancado aos braços da mãe), organização de tipo mafioso, etc. O único nome conhecido é José Mojica Marins, o diretor-ator da série Zé do Caixão. Mas a direção leva a assinatura Francisco Cavalcanti. Segunda: Vitória, São Luiz, Tijuca, Paz-Caxias, 18 anos (*Jornal do Brasil*, 12 de fevereiro de 1977).

Nas indicações diárias da publicação, Azeredo sintetizou o longa-metragem de maneira ingloria: “Mistura de melodrama, filme erótico e policial do mais baixo nível”. É interessante notar que o exibidor de *As Mulheres do Sexo Violento* não se resumiu às salas das grandes capitais. O filme também chegou a cidades médias e menores do interior do Brasil. Eis aqui uma crítica sobre a produção publicada no jornal *O Fluminense* de Niterói, cidade do estado do Rio de Janeiro:

“MULHERES DO SEXO VIOLENTO” (brasileiro)

Produção da NTM, em cores. Direção de Francisco Cavalcanti. Produção de Nelson Teixeira Mendes. Com José Mojica Marins (o terrível “Zé do Caixão” de tantas ridículas fitas de terror feitas pelo nosso cinema), Francisco Cavalcanti (o próprio diretor), Lírio Bertelli, Joana de Oliveira, Dirce de Moraes e Zulmira Pinheiros. As engraçadas (e engraçadas mesmo) aventuras de um filho bastardo que se envolve com contrabandistas de tóxico e prostitutas (*O Fluminense*, 14 de fevereiro de 1977).

Interrupções, problemas com técnicos, equipamento, finalização e muitos tapas da crítica. Mesmo assim, Francisco Cavalcanti sempre dizia que esse filme valeu como grande aprendizado para a sua carreira: “A primeira fita foi a maior escola da minha vida”. Apesar de todas as dificuldades, o filme teve um êxito comercial expressivo: *Mulheres do Sexo Violento* obteve 572.963 espectadores. O editor da revista *Cinema em Close-Up*, Minami Keizi chegou a

produzir uma versão do roteiro do filme em livro. A adaptação foi feita por José Adalto Cardoso, colaborador fixo da publicação:

A revista *Cinema em Close-Up* teve vida instável até desaparecer, quatro anos mais tarde, quando Minami Keizi, que editava também os argumentos filmados vendidos em bancas na forma de livrinhos (*Amadas e Violentadas; O Dia das Profissionais*) (SIMÕES, 1981, p. 39).

Os filmes que viravam livros tornaram-se referência para a editora de Minami (MEK) e entre os agentes culturais do cinema paulista daquele período:

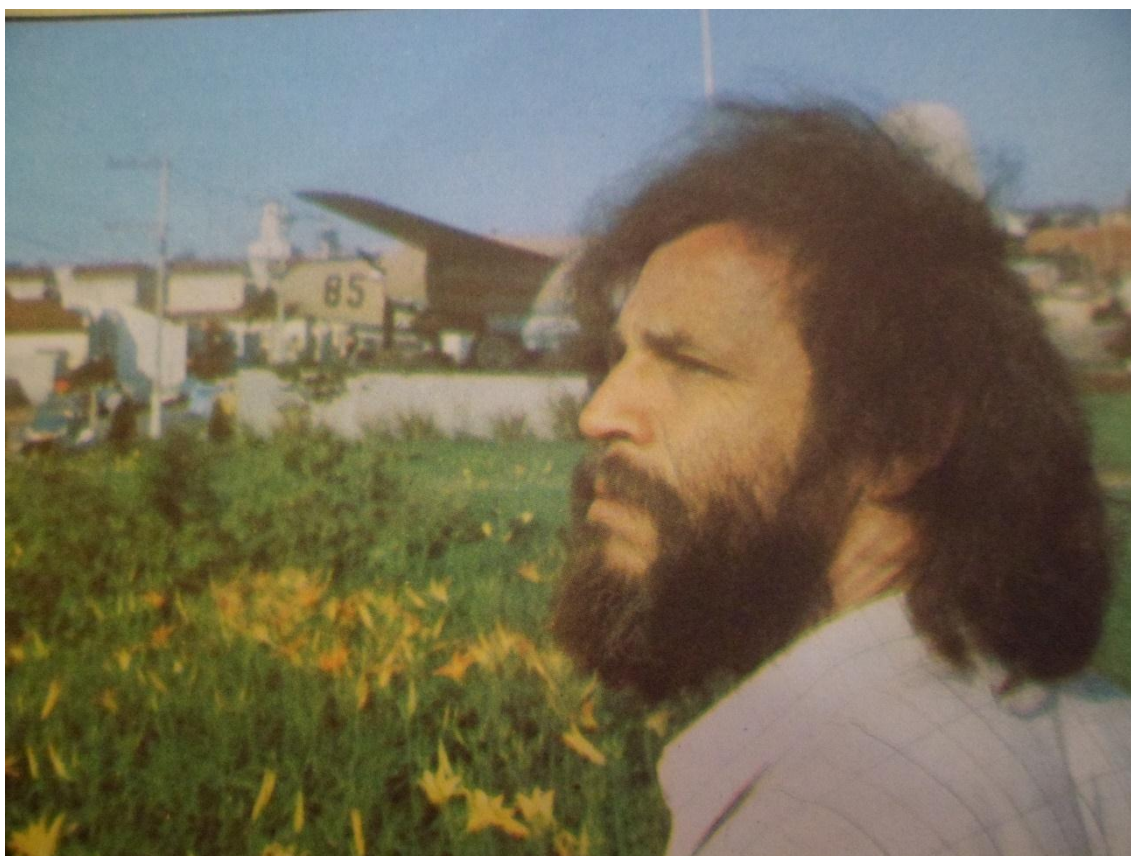
Múltiplos textos que englobam também esse tipo de literatura (...) os filmes se transformavam em livros que compunham os catálogos de editoras como a MEK e a Lamama. Os títulos dos demais livros anunciados, de “leitura altamente realista” e “sem cortes”, são semelhantes aos (...) filmes (RAMOS, 2004, p. 185).

Nos tempos da Boca do Lixo, o filme ter lucro garantia a continuidade da produção. O produtor Nelson Teixeira Mendes ficou com a maior parte do lucro do filme e Francisco Cavalcanti, com sua pequena parte, começou a produzir seu segundo longa-metragem. Ele próprio anuncia isso na matéria sobre *As Mulheres do Sexo Violento* na revista *Cinema Em Close-Up*:

Pois é, cara! Depois desses três anos de “briga” só agora que vou respirar. Mas valeu a pena, sabe? Se precisasse eu faria tudo de novo. Tenho muito interesse em valorizar esse pessoal novo que está aparecendo por aí. E dar a minha contribuição à cinematografia brasileira, não é? Não se diz aí que se precisa de renovação? Quer queira, quer não, eu também sou renovação. E, para terminar um segredinho: já estou preparando a produção da nova fita. Daqui a alguns dias, está estourando por aí...Mas não conta pra ninguém não, viu! (*Cinema em Close-Up*, nº 3, p.12, 1975).

3.2 O POLICIAL RURAL

Figura 6



Francisco Cavalcanti em foto de cena de *As Mulheres do Sexo Violento* (Fonte: acervo pessoal de Gio Mendes)

Eis a chamada da quarta edição da revista *Cinema Em Close-Up*:

Você verá como começa a violência na próxima fita de Francisco Cavalcanti, produzida pela Ribalta Filmes, em início de filmagens. Chama-se “Assim começa a violência” (título provisório), e é um policial. Será rodado inteiramente em São Paulo e terá mais de 200 atores, entre principais e extras. (*Cinema em Close-Up*, nº 3A, p.39, 1976).

Figura 7



O circuito paulistano de *Mulheres Violentadas*: um dos grandes sucessos de bilheteria de Francisco Cavalcanti (Fonte: Cinemateca Brasileira)

A matéria chama a atenção para o novo projeto do ator, cineasta e produtor Francisco Cavalcanti, mas a reportagem possui alguns equívocos. O primeiro é que o filme foi rodado inteiramente em São Paulo e o segundo pelo número de atores, o título do projeto também seria mudado para algo mais comercial. Vamos encontrar Francisco Cavalcanti nesse início de 1976 como um agente cultural em ascendência na Boca paulistana. É nesse período que o quadrilátero vive seu grande momento como polo produtor. É a partir de 1976 que surgem novos “investidores/produtores” sem ligações anteriores com o

meio, buscando lucrar com os bons resultados do meio cinematográfico. Surgem nesse período, novos diretores e produtores que, como Francisco Cavalcanti, pensam em explorar sua carreira artística no cinema e manter-se ativos nesse novo meio (ABREU, 2006, p. 77).

Figura 8



Lobby card de *Mulheres Violentadas* (Fonte: Cinemateca Brasileira)

O movimento cinematográfico do quadrilátero está em seus melhores dias. Tanto que a revista *Cinema em Close-Up* decide lançar um anuário reunindo a relação de todos os diretores, atores, atrizes e técnicos ativos no cinema brasileiro. A edição prometia tratar “tudo sobre o cinema nacional: suas mágoas, alegrias, diretores, atores”. Cavalcanti é citado:

FRANCISCO CAVALCANTI

Francisco Cavalcanti é um moço de 32 anos, com produtora própria, a Ribalta Filmes. Só dirigiu um filme, no gênero policial, chamado “**As mulheres do sexo violento**” (1975), anteriormente identificado como “Instrumento da Máfia”.

Prepara produção do segundo trabalho, “**Assim começa a violência**”, no mesmo gênero, com produção da mesma Ribalta.

Também foi ator no seu filme de estreia (*Anuário Cinema em Close-Up*, 1976).

É nesse momento que Chico se aproxima do diretor de fotografia Salvador do Amaral. Até então, Amaral atuava como assistente de câmera de outros diretores, tendo uma interessante parceria com o cineasta José Mojica Marins e com o produtor Amácio Mazzaropi. Com o tempo, Cavalcanti e Amaral vão se tornar grandes parceiros em cinema. Tornam-se inclusive sócios no segundo longa-metragem do diretor. Francisco entra com aproximadamente 80% do orçamento e Salvador com 20%. “O Chico ainda tentou outros diretores de fotografia. Mas eles não davam liberdade para ele dirigir”, comenta Fabrício Cavalcanti. O próprio Francisco admite isso:

O melhor diretor (de fotografia) da Boca da época era o (Cláudio) Portioli. Eu não fazia filme com o Portioli porque ele queria mandar no diretor também. Eu sempre trabalhava com o Salvador do Amaral que era um diretor de fotografia pequeno, mas respeitava o diretor (...). Todo cinema tem esse problema, né? O cara quer mandar no meu serviço? A ideia era minha, o roteiro é meu, eu era protagonista do filme, a ideia era minha. Aí de repente o cara queria colocar um caco que não tinha.

O cineasta e diretor de fotografia Rubens Eleutério iniciou sua carreira trabalhando com Salvador do Amaral. Com o tempo, Eleutério tornou-se um dos assistentes de câmera mais requisitados do cinema paulista e teve uma longa parceria com o diretor de fotografia Osvaldo de Oliveira, o Carcaça (1931-1990). Eleutério tem gratidão e elogios a Salvador do Amaral como profissional de cinema:

Fui apresentado pelo Salvador (ao Mazzaropi) (...) e fui ficando por ali, né? É...Aí eu comecei a ter oportunidade de assistente de câmera. (...) O Salvador sempre sabia o que estava fazendo (como diretor de fotografia). (...). Porque o caso do Salvador é o seguinte: quando ele não sabia as coisas ele tinha a humildade de chegar e falar: “Olha, eu não sei. Isso eu nunca fiz”.⁶

⁶ Depoimento do cineasta e diretor de fotografia Rubens Eleutério ao autor em 17 de setembro de 2018 em Caraguatatuba (SP)

Nesse segundo trabalho Francisco Cavalcanti agrega diversos elementos dentro do cinema da rua do Triunfo. Um é a presença da atriz Helena Ramos, uma das principais musas do cinema paulistano do período. Dizia-se na época que qualquer filme com ela presente teria sucesso automático. Francisco Cavalcanti só tinha elogios para a atriz: “A Helena Ramos era uma atriz de uma dignidade muito grande”.

O primeiro filme de Cavalcanti foi realizado no meio rural ou suburbano. Nessa segunda produção não foi diferente. *Assim Começa a Violência* foi rodado em cidades do interior de São Paulo como Mairiporã e Porto Ferreira. É neste filme que o realizador vai começar a ter colaboração do irmão Orival Senna na trilha sonora. É o próprio Senna que interpreta a canção do filme: *Tempestade de Pavor*. Ter uma trilha sonora própria era um artigo de luxo para as produções eróticas do período:

Música feita especialmente para uma pornochanchada, no entanto, é uma exceção. Elas usavam uma faixa de um disco qualquer, encaixada nos momentos em que não existem diálogos para cobrir os silêncios e acompanhar os letreiros de apresentação. A reprodução de um disco era uma solução menos cara do que a montagem de ruídos com ligação direta com a cena – e do ponto de vista de produção, a pornochanchada (mesmo depois que começou a dar dinheiro, por insegurança talvez) procurava gastar o mínimo possível. Pegava uma melodia qualquer, do disco mais à mão (AVELLAR, 2005, p. 359).

Mesmo assim, o filme teve inúmeras improvisações. Chico lembra que não tinha um roteiro pré-definido quando iniciou a produção:

Comecei a fazer o filme e a Helena Ramos me pediu o roteiro. Eu falei: “Não tenho roteiro. Vamos bolar o diálogo aqui no campo de filmagem”. “Mas como você vai fazer? Como você vai montar depois?”. “Isso é um problema meu”. Então, eu consegui terminar o filme.

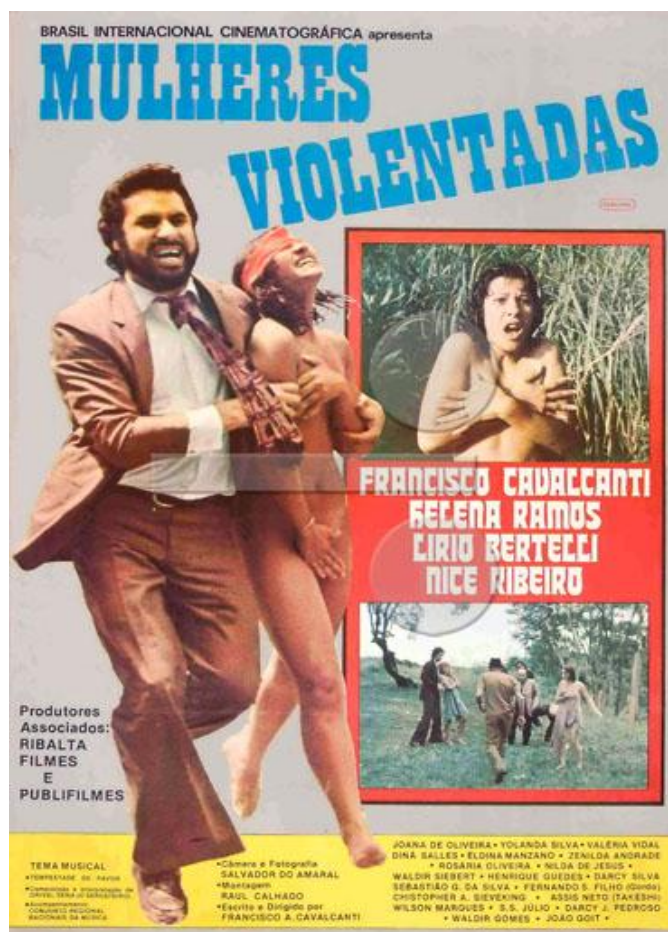
Fabrizio Cavalcanti confirma que este filme foi realizado sem roteiro. *Assim Começa a Violência* não era um título chamativo para uma produção da rua do Triunfo. Não despertava curiosidade para o público daquele tipo de filme. Então, Francisco decidiu lançar o longa-metragem com um título bem mais chamativo: *Mulheres Violentadas*. Dessa maneira, o filme conseguiu despertar atenção no público e tornou-se um expressivo êxito de bilheteria. Pode-se dizer

que este talvez seja o primeiro filme com o estilo de Francisco Cavalcanti. Ele estava mais seguro e não contou com os palpites de tantos envolvidos como na produção anterior.

A trama se passa em dois momentos históricos. O mordomo Juarez é amante da patroa. Decide então, matar o patrão com conivência da esposa para ficar com ela. O crime é presenciado pelo filho do casal, ainda menino que foge aterrorizado ante a violência da cena. Vinte anos depois, Juarez contrata capangas para eliminar a única testemunha do seu crime. Os roteiros de Cavalcanti sempre possuem tramas policiais como vingança e o resgate da honra:

O cinema policial (popular de massa) surgido nas manufaturas da Boca do Lixo apropriava-se do imaginário cinematográfico do gênero, de uma literatura popular do tipo “livro de bolso” e de casos policiais veiculados pelos jornais populares (ABREU, 2006, p. 103).

Figura 9



Três estratégias de sucesso do cinema da rua do Triunfo presentes nessa imagem: mulheres em trajes sumários, cartaz apelativo e título de duplo sentido. (Fonte: Cinemateca Brasileira)

Dois momentos históricos, vingança familiar, o gosto pelo ambiente rural, a exploração da nudez feminina, a trilha musical mórbida, o humor com a personagem interpretada por Yolanda Silva. Todos esses elementos estão bastante presentes em *Mulheres Violentadas* e seriam explorados nos trabalhos posteriores de Cavalcanti. Nesse trabalho existem diversos elementos de apropriação do faroeste italiano, o *spaghetti western* que fazia grande sucesso no período. Parte da imprensa reconheceu essa primeira parte da obra de Cavalcanti como “policia rural”. Na finalização de *Mulheres Violentadas*, Francisco Cavalcanti não se associou com o mesmo Nelson Teixeira Mendes. Ele preferiu associar-se com o produtor Alfred Cohen:

Antes de terminar a (...) sonorização, a parte de montagem eu consegui um sócio que era o seu Alfredo (Cohen) da Boca, da Boca do Cinema. Que investia em vários filmes nacionais. (...) Na Boca quem ganhava mais dinheiro era o programador e exibidor. O produtor, o diretor do filme que fazia quase tudo recebia 20% do filme. Então, por intermédio do Bocato que era o programador eu consegui pegar o seu Alfredo para fazer o filme.

A Brasil Internacional Cinematográfica de Alfred Cohen possuía escritório na rua Vitória, no coração da Boca paulistana. *Mulheres Violentadas* foi lançado comercialmente em 27 de fevereiro de 1978 num dos principais cinemas de centro de São Paulo: o Cine Ouro no largo do Paissandu. Mas o longa-metragem também passou em diversos cinemas de bairro: Aladin (Tatuapé), Continental (Jaguari), Jamor (Vila Mariana), Goiás (Pinheiros), Júpiter (Penha), Braz (avenida Celso Garcia) e Graúna (avenida Santo Amaro). O filme também consegue passar em outros cinemas do estado como Caiçara (Santos), Urupema (Mogi das Cruzes) e Brasília (Campinas). As frases publicitárias dão bem como o filme pretendia chegar próximo aos espectadores desse tipo de realização:

“*Mulheres Violentadas* traz às telas, pela primeira vez, cenas de impressionante sexualidade onde mulheres são brutalizadas e assassinadas com sadismo”.

“*Mulheres Violentadas*: a mais impressionante realização de sexo, sadismo e heroísmo realizada pelo cinema brasileiro”.

O crítico Carlos Motta do *O Estado de S. Paulo* não faz nenhum elogio a produção: ““Erotismo” e violência à brasileira em fita cuja gratuidade o trailer e a sinopse dão bem ideia”. Algumas semanas depois, o crítico Rubem Biáfara do mesmo jornal repetiu as informações: “E repetimos aqui a indicação de C.M.M. sobre esta fita nacional que amanhã inicia sua terceira semana em exibição no Cine Ouro”. O longa-metragem fez tanto sucesso que foi para outras capitais. *Mulheres Violentadas* estreou no Rio de Janeiro em 18 de setembro passando no Copacabana, Coral, Plaza e América. O filme também foi exibido no Cinema Niterói e Éden Niterói. O primeiro diário carioca a abordar a produção é o *Jornal do Brasil*. Nas indicações, o filme permaneceu sem estrelas e com um resumo sobre sua trama:

MULHERES VIOLENTADAS (Brasileira), de Francisco A. Cavalcanti. Com Francisco Cavalcanti, Helena Ramos, Lírio Bertelli e Nice Ribeiro. **Plaza** (Rua do Passeio, 78 – 222-1097), de 2^a. a sábado, às 10h, 12h, 14h, 16h, 18h, 20h, 22h. Domingo, a partir das 14h. **Copacabana** (Av. Copacabana, 801, tel – 2555-0953), **Coral** (Praia de Botafogo, 316 – 246-7218), **América** (Rua Conde de Bonfim, 334 – 248-4519): 14h, 16h, 18h, 20h, 22h (18 anos). Porno-melodrama. Jovem mordomo se torna amante da patroa, mata o patrão e provoca um trauma no filho do casal, ainda menino, que foge para destino ignorado (*Jornal do Brasil*, 18 de setembro de 1978).

Dias depois, a produção começou a passar em outro cinema carioca: Rosário, localizado no bairro de Ramos, zona norte do Rio. A produção também recebeu a avaliação do jornal: uma estrela (considerado ruim) entre as cinco possíveis. Foi nesse mesmo dia que o *Jornal do Brasil* publicou uma crítica sobre a produção assinada pelo crítico Carlos Fonseca:

Eis um forte candidato ao título de pior filme do ano. Filme? É injusto classificar assim um amontoado de cenas impressas em rolos de película. A rigor, este subespetáculo nem mereceria uma crítica ou uma estrelinha, a cotação mínima. E o que é pior, está em circuito que cobre a cidade de Norte a Sul. São tolices e mais tolices aglomeradas ao longo de quase de duas horas de projeção, gozando de beneplácito de uma lei que

pretende proteger o filme nacional. Saem prejudicados o público e o cinema do país.

Vem de São Paulo esta contrafação. Produzida, escrita, roteirizada, dirigida e interpretada por Francisco A. Cavalcanti, que não sabemos quem é, mas que contou com recursos financeiros de mais dois produtores. Nos letreiros de apresentação, o elenco acusa pelo menos uns 50 nomes de atores (nenhum se credenciando para pertencer ao sindicato a classe), dois ou três nomes como cenógrafos, mas alguns para os costumes, pelos menos 20 entre os componentes da equipe técnica e uns 10 no time de produção.

A história mescla elementos de melodrama tradicional e caboclo. Coisas de filme de Teixeira, pretendendo o pornô, ao mostrar, sem justificativa, mulheres nuas. Faz severa crítica às instituições, pois o crime campeia sem punição. E é sublinhada por cantorias que contam as tristezas de um herói meio caricatura de Cantinflas. Ficamos sabendo que um mordomo, em noite de tempestade, conquistou a mulher do patrão e matou apossando-se dos seus bens, na presença do filho menor. Vinte anos depois (papel de Francisco Cavalcanti), o filho é um acomodado que se casa com a filha da mulher que o criou e não pretende vingar o pai, sendo compelido a isto por circunstâncias do destino, quando o criminoso contrata bandidos para mata-lo (*Jornal do Brasil*, 22 de setembro de 1978).

O *Globo* também não perdoou. O crítico Miguel Pereira considerou que *Mulheres Violentadas* não podia nem ser considerado filme. Ele recomenda ao diretor que estudasse cinema:

O amadorismo gritante desse pseudo-filme é o seu tom dominante. Os diálogos são redundantes, as imagens inseguras e as interpretações inexpressivas. Como experiência de má novela radiofônica, talvez esse roteiro até pudesse funcionar. Mas ainda assim deveria receber um tratamento profissional. Como projeto de filme, não passa realmente de um projeto amadorístico levado a sério, o que é lamentável. As suas redundâncias e a incapacidade de criar situações convincentes são o erro básico do roteiro. Do ponto de vista da realização, o trabalho de direção não resiste á análise mais condescendente. Planos filmados errados que o montador não conseguiu resolver; uma inexistente direção de atores; posições de câmera que confundem o espectador; enfim, uma

miscelânea de erros básicos no que se diz respeito às regras de gramática cinematográfica. Diante disso, resta lamentar que ainda se tente uma exploração comercial através de um título apelativo e ridículo, e a inserção de sequências que pretendem dar um tom erótico ao filme, e na realidade cumprem apenas uma função mercantilista. Amadorístico e primário, “Mulheres Violentadas” comprova apenas que os recursos técnicos não são a única componente que conta para se realizar um filme. É preciso aprender, estudar, aplicar a inteligência e libertar a imaginação (O Globo, 22 de setembro de 1978).

Dias depois, *Mulheres Violentadas* ainda ganhou exhibições em outras cidades do estado do Rio como Petrópolis (Dom Pedro). Mas as críticas pouco importavam. Para Francisco Cavalcanti e seus outros contemporâneos da Boca paulistana o importante era ter público para conseguir iniciar uma nova produção. Fabrício afirma que o pai investia praticamente todo capital que conseguia em outro projeto:

O Chico falava: “Eu vou escrever aquilo que vai dar dinheiro. Eu não posso falhar agora”. Porque cada filme eles pegavam todo dinheiro. Ele nunca comprou uma casa. Todo dinheiro que ele ganhava ele enviava no outro (filme). Se o filme falhasse acabou.

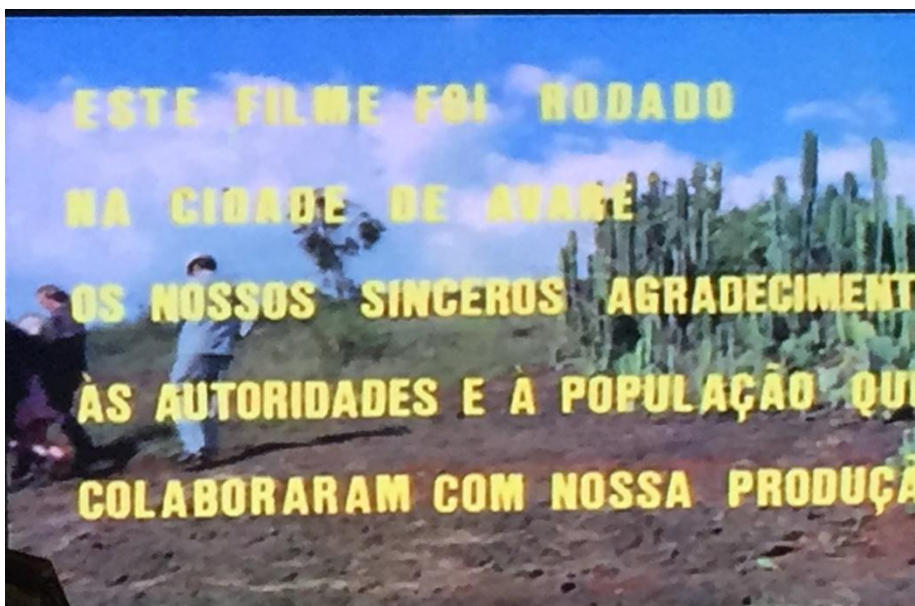
Mulheres Violentadas cumpriu seu dever. Teve 517.537 espectadores e garantiu a sobrevivência do ator, diretor e produtor Francisco Cavalcanti dentro do cinema da rua do Triunfo. Ele próprio admite isso em seu depoimento ao MIS mesmo reconhecendo que os exibidores roubavam os diretores da rua do Triunfo: “Esse filme me deu condições financeiras de fazer o terceiro. Levantei um capital extraordinário mesmo o exibidor levando parte do leão, eu consegui verba para fazer o terceiro filme”.

Aos poucos, Cavalcanti ia ascendendo entre os realizadores da rua do Triunfo. Em 1978, ele tinha apenas 36 anos e já tinha dirigido dois longas-metragens. Já era uma figura conhecida do quadrilátero do cinema por seus filmes policiais eróticos. Tanto que durante muito tempo um cartaz do filme *Mulheres Violentadas* ficou colado no interior do bar Soberano, principal ponto de encontro do pessoal do cinema. Os dois primeiros filmes fizeram ganhar conhecimentos dentro do meio cinematográfico. Uma das primeiras coisas que fez foi trocar o nome da sua empresa. Ele tinha aberto a Ribalta Filmes com um

contador que tempos depois descobriu que o roubava. Preferiu trocar de contador e o nome da empresa. Foi assim que surgiu a Platéia Filmes. Completamente radicado na Boca paulista, Cavalcanti vai ter um escritório para a empresa no terceiro andar do edifício localizado no número 173 da rua do Triunfo. A Bras Filmes de Custódio Gomes ficava no mesmo andar. Gomes lembra da amizade estabelecida entre os dois naquela época:

A gente (Custódio e Francisco Cavalcanti) se gostava tanto que depois terminou a gente tendo a minha produtora e a dele no mesmo endereço na rua do Triunfo (...) Então, aí chegava no terceiro andar virava a esquerda pra frente era meu e pra direita era dele. Era um ótimo escritório, sala grande.⁷

Figura 10



Os letreiros de agradecimento a cidade de Avaré no início de *O Porão das Condenadas*

Francisco Cavalcanti conseguiu mais tempo e dinheiro para elaborar seu terceiro longa-metragem. Esse é o trabalho do realizador que mais apropriou-se de elementos do *western spaghetti*, o faroeste italiano. O ambiente predominante

⁷ Depoimento do ator e cineasta Custódio Gomes ao autor em 7 de outubro de 2017 em Lages (SC)

no filme é o rural. A película deveria ser praticamente toda filmada no interior. Mas como fazer isso trabalhando sempre com orçamentos restritos?

Cortar os custos de produção era prioridade no cinema realizado na Boca paulistana. Uma das maneiras eram as parcerias com as prefeituras do interior. As autoridades interioranas ajudavam com itens como hospedagem e alimentação. Esse caminho de produção foi detectado pelo ensaísta Inimá Simões em seu ensaio pioneiro sobre a Boca paulista:

Dentre as estratégias colocadas em prática para reduzir os custos de produção, a mais destacada é a que inclui a participação de prefeituras do interior – hospedagem, alimentação e transporte para a equipe como o mínimo oferecido – que, em troca, obtém algumas cenas do filme descrevendo as belezas locais (SIMÕES, 1981, p. 27).

Ele prossegue dizendo que esse tipo de parceria era ideal para os pequenos produtores paulistas:

Apelar para as prefeituras do interior propicia, para produtoras menores, um filão exaurível – tantos são os municípios desse país. Provoca também atropelos na narrativa, situações absurdas, onde um corte interrompe o clímax dramático para mostrar uma placa relacionando os mais recentes feitos da administração local (IDEM, p. 27).

O cineasta Custódio Gomes dirigiu dois primeiros longas-metragens (*Terra Quente* e *As Taras das Sete Aventureiras*) dessa maneira. Ele fez uma parceria com um camping localizado na cidade de São Roque, estância turística localizada a 62 quilômetros de São Paulo:

Eu fiz o roteiro dentro das condições que a gente tinha. Isso daí: os atores que tinha, as atrizes que tinha, a verba que tinha, o cenário que tinha. (...) São Roque? Por causa do cenário. O cenário lá era perfeito e lá tinha um local que conseguia ficar. Ia lá, ficava e no outro final de semana voltava pra lá. Foi por isso que foi feito lá.⁸

Raffaele Rossi (1938-2007) foi outro diretor radicado na rua do Triunfo que utilizou esse sistema. Para rodar o filme de terror *O Homem Lobo* (1971) ele realizou um documentário para a cidade de Alterosa, interior de Minas Gerais:

⁸ Depoimento do ator e cineasta Custódio Gomes ao autor em 7 de outubro de 2017 em Lages (SC)

Batalhador incansável, Rossi começou a trilhar o caminho da parceria desde que percebeu que não iria adiante sozinho. Para tentar acabar o que começou foi atrás do filão que lhe rendesse pelo menos a conclusão do filme. Assim O Homem Lobo (1971) desembarcou em Alterosa-MG. Em troca de hospedagem e algum dinheiro, deixou para seus habitantes o primeiro documentário da cidade (SANCHES, 2013, p. 15)

Rossi também rodou parte do longa-metragem em Piracicaba, interior de São Paulo. Isso porque a cidade era terra natal de um dos atores da produção que tinha contatos no local:

Piracicaba é a terra natal de Toni Cardi, e seu bom relacionamento na cidade, seus contatos de patrocínio e sua disposição para enfrentar desafios era bem conhecida. Ao lado do amigo Toni, com algum dinheiro suado no bolso e equipamentos alugados de Primo Carbonari, a saga de Raffaele Rossi como produtor independente de cinema de ficção teve início. Mas parecia não ter fim: o filme começou a ser rodado em 1966 e só estreou no cinema em 1971 (IDEM, p. 27).

Francisco Cavalcanti iniciou uma parceria com uma prefeitura do interior para seu terceiro longa-metragem. A prefeitura escolhida foi a cidade de Avaré, interior de São Paulo. A estância turística localizada a 263 quilômetros da Capital possuía boa vegetação por ser o local da represa de Jurumirim e contar com um abundante Horto Florestal. Portanto, a cidade era o local ideal para iniciar um tipo de produção desejada pelo ator, diretor e produtor Francisco Cavalcanti. Esse raciocínio é confirmado por Fabrício: “Eles levantaram a produção e viram que Avaré tinha toda uma estrutura logística e conseguiram apoio da prefeitura para hospedar todo mundo”.

O roteiro é bastante parecido com *Mulheres Violentadas*. A história gira em torno do pistoleiro Júlio (interpretado quando adulto pelo próprio Francisco), que pretende vingar o assassinato do seu pai, o camponês Soares. Ele é assassinado pelos tios maternos do garoto. O filme é dividido em três tempos históricos. A primeira parte acontece em 1947 quando o pai é morto. A segunda em 1955 quando o menino Júlio é adotado pelo tio paterno (Ruy Leal) que irá ensiná-lo a tornar-se exímio pistoleiro. A terceira parte acontece em 1975 com o personagem Júlio adulto e pronto para vingar-se dos tios. Dessa vez, Francisco Cavalcanti não contou com uma musa como Helena Ramos para fazer a

protagonista. A contratada foi a atriz Sônia Garcia, conhecida por trabalhar com o diretor, ator e produtor David Cardoso.

A trama começa no meio rural, passa para o urbano e termina no rural. Como a maior parte da trama é passada em Avaré logo após os letreiros do filme segue agradecimentos: “Este filme foi rodado na cidade de Avaré: os nossos sinceros agradecimentos às autoridades que colaboraram com a nossa produção”.

Uma das principais diferenças de *O Porão* dos demais filmes do diretor é a trilha sonora. Trata-se talvez do filme mais musical do realizador. O cantor José Lopes faz um dos papéis principais e aparece cantando *Nem tudo é como a gente quer* e *Canção para um homem só*. A dupla sertaneja Abel e Caim canta *O Sentinela* e o próprio Orival Senna canta *Minha Boneca*. Não se tratam de músicas incidentais que aparecem no decorrer do filme. Existem pelo menos três momentos em que a narrativa é paralisada para ter os números musicais. Algo bastante semelhante ao que acontecia com as chanchadas carnavalescas dos anos 1950. Nenhum diretor da Boca fazia filmes com números musicais. Eis um traço característico do estilo de Francisco Cavalcanti que outros diretores paulistas não tinham. A utilização de números musicais iria prosseguir em outras películas de Cavalcanti como *O Cafetão* e *Padre Pedro e a Revolta das Crianças*.

Figuras 11 e 12



Grande parte de *O Porão das Condenadas* é ambientado no meio rural

Um dos realizadores mais conhecidos da Boca, o cineasta Jean Garrett (1946-1996) participa como coadjuvante de *O Porão*. Francisco Cavalcanti lembra desse fato:

Quando fui fazer *O Porão das Condenadas* eu precisava de um cara igual ao Ruy Leal pra fazer o (personagem do) Ruy quando novo. Ele era sócio do Salvador (do Amaral) (...). “O Chico vai dirigir um filme aí. Dá pra você fazer um personagem?”. “Dá”. O Jean Garrett foi contratado, fez o personagem, não deu palpite e foi bem. E o filme fez uma bilheteria boa porque a história foi boa.

Não foi somente Jean Garrett que atuou nessa produção. Vizinho de escritório, Custódio Gomes também fez uma participação como ator. Ele lembra desse fato:

Ele foi fazer o filme, me convidou pra fazer um papel e eu participei. Éramos grandes amigos, aquele negócio todo. (...) Ah eu gostava (do cinema do Francisco Cavalcanti), gostava. (...) Pelo que me informaram (*O Porão das Condenadas*) foi bem. Ouvei falar que não teve prejuízo. Parece que foi muito bem (de bilheteria) ⁹

Com uma produção acima dos dois filmes anteriores, *O Porão das Condenadas* foi aguardado com certo entusiasmo pela imprensa popular. O jornal *Diário da Noite* de São Paulo fez uma extensiva matéria sobre a produção e seu diretor dias antes da estreia:

“O Porão das Condenadas”, o terceiro filme foi liberado sem cortes, e a partir de segunda-feira, poderá ser visto no Cine Windsor e circuito. A película gira em torno de ação, suspense e muitos estupros. Também será exibida na Espanha e em Portugal, o que vem confirmar que além das novelas, o cinema nacional conquistou parte importantíssima do mercado europeu (...)

“O Porão das Condenadas” foi rodado em Avaré, às margens da represa nas cercanias da cidade e obedece ao gênero no qual Francisco Cavalcanti é considerado o pioneiro no Brasil: O policial rural. As suas fitas anteriores, “As Mulheres do Sexo Violento”, e “Mulheres Violentadas”, esta a quarta colocada em termos de faturamento em todo o Brasil (*Diário da Noite*, 25 de outubro de 1979).

O terceiro filme dirigido por Cavalcanti foi lançado comercialmente em São Paulo em 29 de outubro de 1979 apenas no Cine Windsor. É impressionante que

⁹ Depoimento do ator e cineasta Custódio Gomes ao autor em 7 de outubro de 2017 em Lages (SC)

poucas semanas depois o filme foi entrando em outras salas, principalmente nos cinemas de bairro: Amazonas (Vila Prudente), Goiás (Pinheiros), Jamour (Vila Mariana), Fontana (avenida Celso Garcia), Hollywood (Santana), Aladim (avenida Celso Garcia), Patriarca (Mooca), Rialto (Brás), Roxy e Santo Amaro. O orçamento maior e o circuito exibidor favorável não ganhou respeito dos críticos. Rubem Biáfara do *O Estado de S. Paulo* sempre falava mal dos filmes de Cavalcanti:

Outro “pornô” nacional. Este, para variar, usando história parecida à de outra fita, “Mulheres Violentadas”, da mesma equipe realizadora, e que, apesar do título – como igualmente esta – não tinha escrúpulos em partir do mais desbragado dramalhão. “Boca” à parte, o cerne da história é “menino que cresce e procura vingar-se dos assassinos de seu pai”. Só que estes são – no caso – os próprios desalmados avô e tios maternos. E sua “gang” de sádicos tarados e inescrupulosos (*O Estado de São Paulo*, 4 de novembro de 1979).

O crítico de cinema Luciano Ramos tinha uma coluna ampla no *Jornal da República*. Em sua coluna de 28 de outubro de 1979, ele deu amplo destaque as estreias de diretores internacionais como Ingmar Bergman (*Sonata de Outono*), Louis Malle (*Menina Bonita*) e *O Porteiro da Noite*. Para Francisco Cavalcanti e *O Porão das Condenadas* sobraram apenas duas linhas: “*O Porão das Condenadas* vem diretamente da boca-do-lixo paulista, escrito, dirigido, produzido e interpretado por Francisco Cavalcanti, no Windsor (223-3093).

O filme estreou no Rio de Janeiro em junho de 1980 em cinemas de segunda linha como Palácio I e Scala. Nas indicações, o *Jornal do Brasil* publicou uma pequena sinopse. O mesmo texto afirma que não recebeu informações de quem era o diretor da película:

O PORÃO DAS CONDENADAS (brasileiro) – Com Francisco Cavalcanti, Sônia Garcia e Ruy Leal. **Palácio I** (Rua do Passeio, 38 – 240-6541), 13h30, 15h30, 17h30, 19h30, 21h30. **Scala** (Praia de Botafogo, 320): 16h, 18h, 20h, 22h (16 anos). A distribuidora não forneceu o nome do diretor do filme. Um rapaz cujo pai foi assassinado vive em função da vingança. O assassino é de uma quadrilha que explora a prostituição e o jogo clandestino. O porão do título é o cenário onde mulheres

sequestradas são vítimas de violências sexuais e torturas (*Jornal do Brasil*, 14 de dezembro de 1983).

Algumas semanas depois o filme também passou no Bangu Auto-Cine, cinema localizado na zona oeste do Rio. *O Porão das Condenadas* foi outra bilheteria expressiva para o cinema de Cavalcanti. Os números oficiais dão conta de 544.463 espectadores segundo a ANCINE (Agência Nacional de Cinema). Pelos dados oficiais, trata-se da terceira maior bilheteria do realizador. Chico e Fabrício discordam desse fato. Ambos afirmam que *O Porão* foi o filme de maior bilheteria do diretor. Conta Fabrício Cavalcanti:

O Porão arregaçou a boca do balão. Deu muita grana, né? Estourou (...) Mas fazia fila. Meu pai dizia que quase desmaiou quando ele viu aquela fila (...). Os filmes iam para todo Brasil. Só para você ter uma ideia: um filme razoável deles era lançado em média com dezesseis cópias. *O Porão* teve mais de 30 cópias (...) Lá na Cinemateca (Brasileira, em São Paulo) devem ter umas vinte cópias. (...) *Mulheres Violentadas* deu muito dinheiro (...) Mas *O Porão das Condenadas* foi a maior bilheteria do Chico. Não é que eu acho, eu tenho certeza. Olha, só pra você ter uma ideia, uma referência que eu tenho: o meu tio (Orival Senna, autor da trilha sonora) que é funcionário público, cantor comprou a casa dele de Itaquera (bairro da zona leste de São Paulo) por conta dos direitos autorais da música. A música era baseada na bilheteria (...). E ele falava disso com todo orgulho porque ele fez três temas da música do *Porão* e arrebitou. *O Porão* deu muito dinheiro.

Os resultados expressivos de *O Porão das Condenadas* propiciou um bem-estar para a Platéia Filmes. Francisco Cavalcanti tornava-se um diretor conhecido dentro do gênero policial no cinema paulistano. Ele e seus colaboradores decidiram fazer mais um filme na região de Avaré. A vegetação e a colaboração das pessoas locais iria tornar mais fácil uma nova aventura no meio rural. Pelos agradecimentos desse quarto longa-metragem percebemos que a produção não se passou somente em Avaré, mas também em cidades vizinhas como Cerqueira César e Águas de Santa Bárbara. Há agradecimentos às autoridades locais no início: “Agradecemos ao Prefeito Municipal de Avaré Doutor Fernando Cruz Pimentel e ao senhor Mário Bannwart pela colaboração

prestada”. Há inclusive agradecimento a Fazenda Grama Roxa, local em que parte das filmagens foi realizada.

O crítico José Carlos Avellar observa que a propaganda dentro do filme erótico daquele período “não é prática exclusiva das chanchadas pornôis, mas nelas as listas de agradecimentos são particularmente longas e destacadas” (AVELLAR, 2005, p. 367).

Figura 13



A atriz Zilda Mayo trabalhou em três longas-metragens de Francisco Cavalcanti (Fonte: Cinemateca Brasileira)

O roteiro era bem parecido com os dois filmes anteriores. A história era dividida em dois momentos históricos. Num primeiro, Linda (Dalma Ribas) é uma

prostituta que engravida de Clóvis (João Paulo Ramalho), enriquecido pelo comércio. Nasceram dois gêmeos, um é criado pela mãe e outro pelo pai. Márcio, criado pelo pai torna-se herdeiro de uma grande fortuna. Já o outro criado por Linda torna-se bandido. Com o tempo, o irmão marginal assassina o rico e torna-se dono do seu posto. O jardineiro da casa, Cabral (Francisco Cavalcanti) descobre o crime. Ele e sua família vão ser pressionados pelo mafioso e seus capangas. Tramas com irmãos gêmeos é algo completamente explorado por diversas cinematografias. Dentro do cinema brasileiro não é diferente. Os gêmeos sempre foram assunto das comédias populares. Um exemplo é o filme *É com Este Que Eu Vou* (1948) de José Carlos Burle, produção da Atlântida em que Oscarito interpreta um mendigo e um rico proprietário de cavalos. Mazzaropi também interpretaria dois gêmeos que entram para o exército em *O Fuzileiro do Amor* (1956) de Eurides Ramos. Já na chanchada *Pistoleiro Bossa Nova* (1960) o ator Ankito interpreta tanto o pacífico pipoqueiro Inocêncio e o bandido Pistoleiro Mascarado. Inicialmente o quarto filme dirigido por Cavalcanti recebeu outro nome. Mas os exibidores fizeram pressão por um nome mais comercial. Conta ele próprio:

O título era *Mulher Provocante*. Mas o exibidor falou: “Esse título não vende”. Aí coloquei *O Filho da Prostituta* para dar continuidade ao gênero policial e o filme felizmente deu mais que o *Mulheres Violentadas*. O sucesso foi extraordinário.

Francisco também precisava de uma musa para protagonizar seu quarto longa-metragem. Sem uma atriz com nome dentro da produção da época ficava difícil ele conseguir ter êxitos nos seus planos cinematográficos:

A Boca do Cinema tinha aquele problema. Tinham as atrizes que davam bilheteria e tinham as figurantes que faziam cenas fortes de sexo (...) As que davam bilheteria não faziam cena de sexo explícito que eram Zilda Mayo, Helena Ramos, Dalma Ribas.

O Filho da Prostituta foi o primeiro filme do diretor protagonizado pela atriz Zilda Mayo. Conhecida como “Rachel Welch de Araraquara”, Zilda começou como telemoça do programa Sílvio Santos. Foi lançada no cinema em *Possuídas Pelo Pecado* (1976), produção de David Cardoso dirigida por Jean Garrett e prosseguiu uma carreira como uma das atrizes mais representativas da rua do Triunfo. Esse também foi o primeiro filme no qual Cavalcanti contou com a atriz

Dalma Ribas. Musa veterana do cinema, Dalma foi a principal colaboradora feminina do realizador. Mesmo quando não era a atriz protagonista. Nessa trama ela faz Linda, a mãe dos gêmeos que anos mais tarde vão se reencontrar. *O Filho da Prostituta* foi um filme realizado praticamente no meio rural. Mesmo assim, o longa-metragem não traz números musicais como os dois trabalhos anteriores do diretor. Mas conta com mais momentos cômicos. Cavalcanti contou com o ator cômico Heitor Gaiotti, nome conhecido das produções do ator, diretor e produtor Tony Vieira (1938-1990). Gaiotti era um profissional bastante reconhecido dentro da produção cinematográfica da rua do Triunfo.

O segundo filme de Cavalcanti feito em Avaré estreou comercialmente em São Paulo em 29 de junho de 1981 no Cine Premier, localizado na avenida Rio Branco. Algumas semanas depois o filme chegou a passar no Áurea Strip Show, Santo Amaro e Palácio de Cinema, sala de cinema também localizado na avenida Rio Branco. Um circuito restrito perto de sucessos anteriores do mesmo diretor como *Mulheres Violentadas* e *O Porão das Condenadas*. O filme chegou ao Rio de Janeiro com distribuição de Luiz Severiano Ribeiro. Dessa maneira, o filme estreou em terras cariocas em diversas salas como Palácio, Scala, Olaria, Madureira, Niterói e América. Mesmo assim, a reação das críticas foi igual á dos filmes anteriores nesse artigo não assinado:

Apesar do título- feito sob encomenda para atrair os frequentadores incondicionais do cinema pornô – e das habituais cenas de sexo, a trama é um arremedo das histórias de mistério. Um jardineiro descobre que seu patrão foi morto e substituído por um sócia. Este, irmão gêmeo da vítima, é filho da prostituta. Seu plano: matar a família do irmão, os empregados, assumir a identidade e a fortuna do morto. Além de irreal, artificial, postiço, “O filho da prostituta” é de um primarismo cinematográfico encontrável entre os piores exemplares do cinema nacional. Não se admite que um cinema como o Palácio, mesmo não sendo o que já foi, exhiba subfilmes dessa categoria. Mas com o Plaza, já deu a sua última sessão de cinema, a alternativa menos nociva na Cinelândia seria o Vitória, já que o Pathé pertence a outro circuito. Embora nenhum filme deva ser proibido, é ilógico que esse tipo de fita receba os mesmos benefícios da lei que assegura à exibição, em todo país, da produção nacional (*O Globo*, 14 de setembro de 1981).

A produção recebeu uma inusitada crítica do jornal carioca *A Luta Democrática*:

O “Filho da Prostituta” é uma transa tão louca, que ninguém sabe se é policial ou pornô

Totalmente filmado em Avaré, interior de São Paulo, “O Filho da Prostituta”, produzido pela Central Distribuidora e Produtora, tendo como produtor Alexandre Júnior e como diretor, Francisco Cavalcanti. O filme narra a história de Linda, uma das belas prostitutas que servem à elite, que engravida de um dos seus clientes, Clóvis, um bilionário poderoso no mundo do comércio. Decorridos os meses da gestação, nascem dois gêmeos, dos quais um fica sob a tutela de Clóvis, o outro é entregue para Linda cuidar.

Passados alguns anos, Clóvis morre e seu filho Márcio torna-se, com a morte do pai, herdeiro de grande fortuna. Já o outro filho, o criado por Linda, tornara-se marginal-chefe respeitado de uma temível quadrilha.

...E o filho da prostituta, descobrindo ter um irmão gêmeo idêntico a ele e herdeiro de grande fortuna, arquiteta um plano diabólico para assassinar o irmão e em seguida substitui-lo em sociedade. Jofre Soares, Ruy Leal, Regina Melo, Francisco Cavalcanti, Heitor Gaiotti e a graciosa presença de Zilda Mayo (*A Luta Democrática*, 20 de dezembro de 1980).

O Filho da Prostituta foi o último filme rural de Cavalcanti. Se a bilheteria não foi o mesmo êxito dos dois trabalhos anteriores, o filme ao menos se pagou. O realizador se preparava para uma nova produção. Seria um dos seus trabalhos mais representativos. Mas não seria mais rodado no meio rural e sim no urbano.

3.3 O POLICIAL SUBURBANO

Fabício Cavalcanti lembra-se na sua infância de muitas vezes ver seu pai se isolando para escrever ou planejar alguma nova produção. Ele afirma que Francisco normalmente escrevia os roteiros orientando-se numa ideia geral. Ele recorda claramente do dia em que Chico começou a traçar as linhas de um novo projeto:

Eu lembro que ele se isolava para começar a escrever (...) Ele dizia: “Putá, tenho uma ideia. O cara é um engraxate que pega dinheiro do pessoal da máfia vai atrás dele”. Pronto, ele já tinha a síntese da história.

Depois ele se trancava no quarto para transformar essa síntese num conteúdo dramático.

Esse era a espécie de argumento para o primeiro longa-metragem policial inteiramente urbano dirigido por Francisco Cavalcanti. A produção ganharia o nome de *O Cafetão*. Continua Fabrício:

Foi desenhado para ser urbano desde o início (...) Eu lembro dessa ideia desde o começo dele falando com a minha mãe (Madalena Cavalcanti). A minha mãe fazia o roteiro, mas o Chico já entregava com todas as divisões técnicas: divisão de sequência, plano, algumas coisas de enquadramento.

Figuras 14 e 15



O Cafetão é o primeiro filme inteiramente urbano de Cavalcanti

O Cafetão conta a história de duas organizações que estão em guerra entre si. Uma é comandada por Juarez (Ruy Leal) e outra por Gaspar (João Paulo Ramalho), traficantes e donos das casas de jogos e boates que entram em guerra em si. Cada um pretende destruir a organização do outro. Waldir, capanga de Juarez é atacado pelos homens de Gaspar e perde uma alta quantia de dinheiro numa maleta. A maleta cai nas mãos de Pedro (Francisco Cavalcanti), um simples engraxate que vê naquela mala a oportunidade da ascensão social. Pedro é um homem dividido amorosamente. Ama a esposa Dirce (Zilda Mayo) e nutre grande carinho pela amante Nina. Dividido entre as duas mulheres, o engraxate acaba recendo por engano uma maleta cheia de

dinheiro pertencente a uma organização criminosa. As duas organizações irão atrás dele tentando ter o valor financeiro de volta. Pedro acaba gastando parte do montante com as mulheres e pagando cerveja para os amigos do bairro.

Mais uma vez Cavalcanti utiliza-se de um elemento de apropriação das chanchadas cariocas. No filme *O Cafetão*, o personagem principal troca de mala com *gangsters*. As trocas são utilizadas nas comédias populares desde os anos 1950:

O macete medular das chanchadas era a troca – de objetos e de identidades. Em torno de uma troca, vale lembrar, armava-se a intriga de *Carnaval no Fogo* (...) Trocava-se e roubava-se de tudo nas chanchadas: chapa de pulmão (*Este mundo é um pandeiro*), passaporte (*Aviso aos navegantes*, 1950), colar (*É fogo na roupa*, 1952), peruca (*Nem Sansão nem Dalília*, 1954), moedas incaicas (*Colégio de brotos*, 1956), carteira de colunista social (*O batedor de carteiras*, 1958), mala (*O camelô da rua Larga*, 1958). Até posições sociais mudavam na mão, principalmente nas comédias de Burle (AUGUSTO, 1989, p. 15).

O Cafetão foi o longa-metragem dirigido por Francisco Cavalcanti com mais problemas com a Censura Federal. Ele próprio chegou a ir em Brasília para conseguir a liberação do filme. A cena que incomodou as autoridades foi quando a esposa prepara uma marmita para o engraxate e eles só tinham um ovo para comer. O cineasta chegou a ser preso por conta desse filme. Ele recorda esse episódio dizendo que ficou detido por um mês em Brasília:

A Censura me prendeu: “Como uma pessoa ganha dois salários mínimos e não sobrevive? Você quer dizer que o trabalhador passa fome?”. Falei: “Exatamente”. Mas inocentemente, sem maldade nenhuma, sem interesse político nenhum (...) A Censura Federal levou pro outro caminho pensou que eu era comunista que eu estava afim de esculhambar com o regime de Ditadura Militar e me prenderam (...) Eu não estava querendo brigar com ninguém, estava querendo fazer meu filme, ganhar meu dinheiro e acabou. Eu não tinha ideologia política.

Pelo depoimento do realizador é possível entender parte do pensamento de Cavalcanti e outros diretores da Boca. Certos filmes realizados no quadrilátero tinham temática social como *O Cafetão*. Mas os diretores de origem popular não faziam isso para incomodar a Ditadura Militar. Faziam isso de

maneira autodidata como na cena descrita pelo diretor. Fabrício admite certo exagero no depoimento de seu pai dizendo que ele ficou preso, mas num tempo menor. Ele também afirma que Francisco não sofreu nenhuma tortura física nesse episódio:

Foi mais chá de cadeira. Tortura psicológica talvez. A maior tortura é o filme que você investiu mais ou menos...esse filme ele gastou uns 800 paus (mil). *O Cafetão* não custou menos que isso. Um filme caríssimo parado. Aí passa seis meses: a data perdeu, oito meses e não liberam o filme.

O Cafetão estreou comercialmente em São Paulo no Cine Windsor em 28 de março de 1983. Meses depois o filme seguiu para cinemas de bairro como Sacy (avenida São João), Capri (Vila Mariana), Áurea Strip Show (centro) e Azul (Ferraz de Vasconcelos). Não se tem dados oficiais do número de espectadores de *O Cafetão*. As críticas foram irônicas, mesmo os autores admitindo que não tinham assistido o filme. O crítico Carlos Motta do *O Estado de S. Paulo* seguiu esse raciocínio:

O CAFETÃO- Brasil, (SP), 28 de março de 1983. Produção: Platéia Filmes. Distribuição: Ouro (?). Direção (e roteiro?): Francisco A. Cavalcanti. Em Eastmancolor. Elenco: Francisco A. Cavalcanti, Zilda Mayo, Ruy Leal, João Paulo, Roney Wanderley, Marthus Mathias, Ayda Guimarães. Amanhã no Cine Windsor.

A guerra entre duas organizações ricas e poderosas, encabeçadas por Juarez e Gaspar, traficantes e donos de 70% das casas de jogo e prostíbulos (da cidade ou do País?). O trailer afugenta e poderá afugentar, mais que atrair, até os mais renitentes consumidores do gênero Boca-do-Lixo (*O Estado de São Paulo*, 27 de março de 1983).

Inácio Araújo também fala mal na *Folha de São Paulo* sem ter visto o filme:

O CAFETÃO- A luta entre dois bandos de marginais pelo controle do submundo da cidade. Argumento digno desta produção barata (em todos os sentidos). A realização deve piorar muito as coisas. No elenco, Francisco A. Cavalcanti (também diretor), Zilda Mayo e Ruy Leal. Deve ter cenas de sexo aos montes, pois está sendo lançado no Windsor, hoje (*Folha de São Paulo*, 28 de março de 1983).

O *Cafetão* também estreou no Rio de Janeiro. A produção estreou 30 de janeiro de 1984 nos cinemas Pathé e Paratodos. O *Jornal do Brasil* chega a anunciar o filme nas indicações semanais:

O CAFETÃO (Brasileiro), de Francisco Cavalcanti. Com Zilda Mayo, Francisco Cavalcanti, Vilma Camargo e Dalma Ribas. **Pathé** (Praça Floriano, 45 – 220-3135): de 2ª a 6ª às 12h, 14h, 16h, 18h, 20h, 22h: sáb. e dom. às 14h, 16h, 18h, 20h, 22h. **Paratodos** (Rua Arquias Cordeiro, 350 – 281-3628): 15h, 17h, 19h, 21h, (18 anos).

Filme pornô (*Jornal do Brasil*, 31 de janeiro de 1984).

São raras as informações que tive a disposição sobre a exibição dos filmes de Francisco Cavalcanti fora de São Paulo ou Rio. No entanto, é interessante notar que os filmes de uma produtora como a Platéia Filmes conseguiam exibição em diferentes estados. As edições de outubro de 1983 do jornal *Alto Madeira* de Porto Velho, Rondônia, destacam a exibição de *O Cafetão* na cidade no Lacerda Cinerama diariamente às 22h30, tendo as sessões divididas com o sucesso internacional *Apertem os Cintos, o Piloto Sumiu*. Os depoimentos de Francisco e Fabrício afirmam que o filme teve público suficiente para garantir lucro para os investidores.

Figura 16



Francisco Cavalcanti e o montador Walter Wanny em foto de maio de 2013 (Fonte: acervo pessoal de Fabrício Cavalcanti)

O montador Walter Wanny foi um técnicos mais atuantes do cinema da rua do Triunfo. Em depoimento para essa dissertação, ele lembra ter conhecido Francisco Cavalcanti pessoalmente em 1969. Porém, os dois só foram trabalhar juntos anos depois. O início da parceria entre eles foi na segunda película urbana de Cavalcanti:

Ele passou pro Roberto Leme (montador) (...) Mas não deu certo e me disse: “Se eu não entregar o filme até dezembro ele (o produtor) vai romper comigo. Me salva dessa daí. Quanto você quer pra salvar o filme”. Sei que eu falei: “Quero tanto”. Ele falou: “Não tem problema. Quer agora ou no final do ano?”. Eu estava montando três filmes ao mesmo tempo. Recebi e ele não ficou me devendo nada ¹⁰

O cinema da Boca é conhecido pela improvisação e precariedade. Mas pelo depoimento de Wanny podemos detectar que nesse mesmo ambiente também existia profissionalismo, prazos e responsabilidades. Cavalcanti e Wanny devem ter se entrosado porque foram parceiros em mais seis longas-metragens.

Os Tarados é um típico filme policial de vingança dirigido por Cavalcanti. O longa-metragem é dividido em dois tempos. Num primeiro, o menino Lauro (Fabrício Cavalcanti) presencia o estupro da mãe. Ferreira, estuprador acaba matando a mulher por acidente. Já adulto, Lauro (Francisco Cavalcanti) rapta a filha de Ferreira. Depois os dois acabam engatando um romance. Um elemento de apropriação se repete do filme anterior. Se em *O Cafetão* uma mala é perdida em *Os Tarados* o artefato esquecido é um relógio. Outro elemento apropriado por Cavalcanti advindo das chanchadas dos anos 1950.

Este longa-metragem marca o início da parceria de Francisco Cavalcanti com outro importante colaborador: João Elias. Ele iria tornar-se o principal produtor associado da Platéia Filmes. Fabrício Cavalcanti confirma esse fato:

Esse sócio do Rio que arrumou o Chico (...) O cara que fundou a Filmar, ele era delegado de polícia (...) Ele falava isso pra gente: ele pegava nos filmes do Chico. Por isso tem bilheteria...ele distribuía os filmes, jogava pra alto mar, jogava pra países. Distribuía em estado que o Chico nunca foi. Ele dizia: “Eu fiquei rico com os seus filmes”. Ele falava isso e foi atrás do Chico várias vezes para bancar o filme.

¹⁰ Depoimento do montador Walter Wanny ao autor em 29 de abril de 2016 em sua residência em Guarulhos (SP)

Fabrcio confirma que a primeira vez que seu pai contou com a colaboraço de Joao Elias foi no longa-metragem *Os Tarados*. Lançado comercialmente em S3o Paulo no Cine Ouro em 30 de novembro de 1983, na primeira semana o filme ficou exclusivamente nessa sala. Semanas depois, a pelcula passou em alguns cinemas de bairro como Amazonas (Vila Prudente), Cine Br3s, Santo Amaro e Lido (S3o Caetano do Sul). O filme tamb3m chega a passar em outras duas salas do centro da cidade (Art Pal3cio e Cine Globo), mas por pouco tempo. N3o h3 informaç3es sobre o filme ter sido exibido no Rio de Janeiro.

O filme de sexo explcito j3 era uma realidade na Boca paulista. Ap3s o sucesso do primeiro longa-metragem nacional no novo formato (*Coisas Er3ticas*), os exibidores passaram a exigir dos produtores paulistas novas pelculas com sexo explcito. Francisco Cavalcanti j3 era nome conhecido do cinema paulistano por seus filmes policiais er3ticos de baixo orçamento. Decidiu ent3o fazer algo de diferente procurando ter um 3xito comercial maior. Com a ajuda do investidor Joao Elias, Cavalcanti decidiu fazer uma superproduç3o para seus padr3es: um filme com reconstituç3o de 3poca: *Ivone, a Rainha do Pecado*.

Figura 17



Ivone, a Rainha do Pecado foi uma verdadeira superproduç3o para os padr3es da Plat3ia Filmes (Fonte: Cinemateca Brasileira)

O montador Walter Wanny acredita que esse seja o mais bem produzido dos filmes do diretor: "3 o de melhor produç3o (...) Filme de 3poca, tinha aqueles

carrinhos Ford dos anos 1950. Os casarões antigos que ele achou ali no Brás. Calçada de paralelepípedo no asfalto. Então, eu acho que foi a melhor produção dele esse filme”.

Figura 18



“As orgias sexuais de ontem, de hoje e de sempre”: a frase publicitária no cartaz com fotos das atrizes Zilda Mayo, Jussara Calmon e Dalma Ribas (Fonte: acervo pessoal de Gio Mendes)

Fabrício Cavalcanti destaca a coragem do seu pai em dirigir um longa-metragem erótico no período em que os exibidores exigiam filmes de sexo explícito:

O Chico enfrenta o negócio. (...) Fazer na época do explícito em que o Raffaele Rossi estava estourando com *Coisas Eróticas* e de repente

produzir *Ivone* no auge do sexo explícito. E da pontuação que até agora tem de um milhão e pouco, né? Como se fosse o único filme do Chico a conseguir. Mas no auge do sexo explícito. Estava estourando. Aquele *Calígula* tinha acabado de passar no Brasil. (...) No final da produção o Chico já teve pressão pra botar sexo explícito. É um filme mais ousado no teor erótico, né? Aí o Chico já enfrentou, terminou o filme com dinheiro próprio, brigou com o João Elias (produtor) e depois fez as pazes. Porque já queriam o sexo explícito nessa produção. Porque perceber que o filme era pra ser impecável. Do meio pro final já ficou meio corrido, meio estranho, né? O Chico já começou a viver o inferno astral dele.

Ivone, a Rainha do Pecado como quase todos os filmes policiais do diretor é dividido em duas fases. A primeira acontece no final da década de 1950. Nelsinho (Fabrício Cavalcanti), garoto de sete anos, filho da prostituta Ivone (Dalma Ribas) é levado ao Juizado de Menores para não morar num ambiente de baixa prostituição. Ivone luta para saber o paradeiro do garoto sem saber. Nelsinho foge da instituição e vive na marginalidade. Primeiro é batedor de carteiras e depois é condenado por um assassinato que não cometera. Após 25 anos é solto e passa a procurar a verdadeira mãe. A produção também contou com um elenco feminino numeroso tendo nomes como Zilda Mayo (terceiro e último filme em que trabalharam juntos), Jussara Calmon, Marli Machado (esposa do diretor de fotografia Salvador do Amaral, grande colaborador de Cavalcanti) e Nádia Tell. Com uma produção acima da média para os padrões do diretor e da própria Boca, *Ivone* tinha tudo para ser um sucesso de bilheteria. E foi.

O longa-metragem estreou em São Paulo no Cine Marabá em 16 de janeiro de 1984. Trata-se do único filme do diretor que estreou na sala de cinema mais importante da cidade no período. Mas esses fatos não sensibilizaram os críticos:

IVONE, A RAINHA DO PECADO- Brasil, (SP), 16 de janeiro de 1984. Produção: Platéia Filmes. Distribuição: ?. Direção, roteiro: Francisco Cavalcanti. Fotografia: Salvador do Amaral. Em Eastmancolor. Elenco: Zilda Mayo, Jussara Calmon, Dalma Ribas, Francisco Cavalcanti, João Paulo, Marli Machado, Nádia Tell, Cleonice Conceição, Edio Smânio. Amanhã no Cine Marabá e circuito.

Os estômatos em busca de compensações estavam aflitos, pois desde o final de novembro não era lançado nenhum erótico hard ou soft nacional na praça. E, na segunda-feira passada, lotaram o Cine Ouro que estreava “As Ninfetas do Sexo Violento”, deixando nas bilheterias num só dia quatro milhões de cruzeiros (o que torna ainda mais sem sentido a existência de censura). Repetir-se-á o mesmo com esta “Ivone?”. De qualquer maneira, trata-se de uma história de uma prostituta e seu filho – criado no bordel e agora adulto -, batedor de carteiras e acusado de ter matado um homem. (*O Estado de São Paulo*, 15 de janeiro de 1984).

IVONE, A RAINHA DO PECADO – Nacional. Direção de Francisco Cavalcanti. Com Dalma Ribas, Francisco Cavalcanti, Zilda Mayo, Jussara Calmon. Pornô sobre prostituta que luta para obter a tutela de filho de sete anos.

Marabá- 10h20, 12h, 13h40, 15h20, 17h, 18h40, 20h20, 22h. 18 anos (*Folha de São Paulo*, 21 de janeiro de 1984).

O filme passou por diversos cinemas do centro, bairros e interior como Amazonas (Vila Prudente), Molin Rouge (Conselheiro Nébias, centro), Los Angeles (rua Aurora, centro), Fontana, Taxis, Havaí (São Bernardo do Campo), Boa Vista (Limeira) e Cine Center (Praia Grande).

Ivone, a Rainha do Pecado estreou no Rio de Janeiro somente em outubro de 1984. O filme passou no Bruni-Meiér, cinema localizado na zona norte do Rio. O *Jornal do Brasil* também destacou a produção nas suas indicações embora resuma todo enredo em duas palavras: “Filme pornô”:

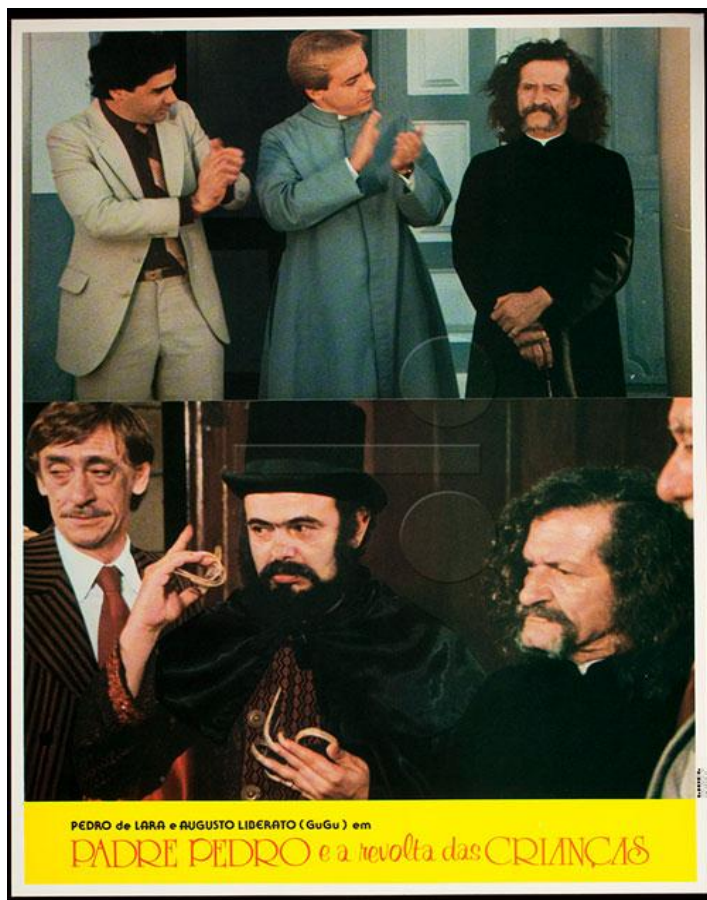
IVONE, A RAINHA DO PECADO (brasileiro), de Francisco Cavalcanti. Com Zilda Mayo, Jussara Calmon, Dalma Ribas. **Bruni-Meiér** (Av. Amaro Cavalcante, 105 – 593-2746): 14h30 min, 16h30min, 17h50min, 19h30 min, 21h10min (18 anos).

Filme pornô (*Jornal do Brasil*, 24 de outubro de 1984).

Ivone é pelos dados oficiais o longa-metragem dirigido por Francisco Cavalcanti que mais teve público: 1.671.264 espectadores. Tanto Francisco como Fabrício contestam esses dados. De qualquer maneira, *Ivone* é o longa-metragem urbano do diretor que mais teve público. Cavalcanti comentou sobre isso em depoimento ao MIS: “Quando eu lancei *Ivone, a Rainha do Pecado* no Brasil e fez um milhão de espectadores e foi considerado fracasso”.

3.4 PAUSA PARA UM FILME INFANTIL

Figura 19



Pedro de Lara contra José Mojica Marins no infantil *Padre Pedro e a Revolta das Crianças* (Fonte: Cinemateca Brasileira)

Num certo dia na década de 1980, o cineasta, ator e produtor Francisco Cavalcanti levou seu filho Fabrício para ser entrevistado no programa Bozo da TVS para ajudar na divulgação dos seus filmes. Chico era amigo de Emanuel Rodrigues, diretor do programa. O jurado Pedro de Lara foi uma das mais excêntricas personalidades da televisão brasileira. Ele era um dos integrantes do programa e queria muito conhecer o realizador. Francisco Cavalcanti relembra como conheceu Pedro de Lara e do seu relacionamento com o

apresentador Sílvio Santos em seu depoimento ao MIS (Museu da Imagem e do Som) de São Paulo:

Ele disse: “Estou desesperado atrás de você querendo o seu endereço”. Falei: “Meu endereço é na Boca do Cinema. Eu moro na Boca lá”. “Eu tenho um filme pra fazer e o meu patrão vai me ajudar”. O patrão dele era o Sílvio Santos. Aí: “Eu quero que você dirija a fita. Apareceram dez diretores, mas eu não quero que nenhum deles dirija a fita. Eu quero você”. (...) Eu li o roteiro dele e era muito ruim. O roteiro tinha trezentas páginas. Era muito ruim, não se encontrava. E aí eu falei para ele: “Eu não quero alterar a história. Mas se for pra fazer essa história vai dar mais de dez horas de filme. Está cheio de diretor aí. Pega outro diretor que eu não vou fazer uma história que não vai ligar os *takes*. Então, a única coisa que eu posso fazer pra rodar seu filme é dar uma mexida no seu roteiro, resumir a história. (...) O patrão queria que ele colocasse o Gugu. Eu falei: “Ih, mas o Gugu é muito ruim rapaz. Não sabe fazer nada”. “Mas tem que entrar na fita”. “Tá bom”. Daí criou um personagem pro Gugu. Eu não queria criar nada para respeitar rigorosamente a ideia dele. (...) Criou um papel de padre pro Gugu.¹¹

Colaboradores usuais de Cavalcanti como Turíbio Ruiz, José Mojica Marins, Ruy Leal e Dalma Ribas também entraram na produção. Dias depois, Pedro de Lara convocou Francisco para uma reunião com Sílvio Santos. Eles queriam saber se uma produção infantil teria certeza de bilheteria naquela ocasião. Cavalcanti foi sincero:

“Eu não posso dar retorno nenhum. A única pessoa que pode dar garantia de retorno da bilheteria desse filme é doutor Chiquinho que é dono de 500 cinemas, Magalhães, é o exibidor. Eu sou simplesmente um simples diretor de cinema que estou produzindo agora. Não posso dar garantia de bilheteria”. Mas...o Pedro de Lara até ficou com raiva de mim: “Pô, você queimou o meu produtor”. Eu falei: “Pô, eu vou falar que a fita vai dar quanto. Depois a fita não dá e vocês vêm em cima de mim.

Sílvio Santos acabou não colaborando na produção do longa-metragem. Mas garantiu que o filme seria divulgado nos programas da sua emissora de televisão. Pedro de Lara foi o produtor majoritário e Chico Cavalcanti entrou com

¹¹ Depoimento de Francisco Cavalcanti ao MIS (Museu da Imagem e Som) de São Paulo em 8 de novembro de 2012

uma parte menor. É interessante pensar que no momento em que a maioria dos diretores paulistas flertavam o *hardcore* Francisco Cavalcanti ia na contramão dos seus colegas abraçando o gênero infantil. Antes do lançamento, o jornal carioca *A Luta Democrática* destacou a tentativa de Pedro de Lara tornar-se produtor cinematográfico:

PEDRO DE LARA LANÇA SEU FILME

Pedro de Lara, finalmente, vai lançar seu filme “Padre Pedro e a Revolta das Crianças”. Por isso, já está convidando todo mundo para o coquetel que realizará no próximo dia 12 de dezembro, às 21 horas, no Augusta Palace Hotel, que contará com a presença do elenco.

Aliás, “Padre Pedro e a Revolta das Crianças” conta com a participação de José Mojica Marins, - o Zé do Caixão -, Francisco Cavalcanti (que também dirige o filme), Wilza Carla e Ricardo Perez.

Outra coisa: Augusto Liberato, o Gugu, também tem uma participação especial no filme do Pedro de Lara, mostrando o seu talento como ator. Esperem pra conferir! (*A Luta Democrática*, 26 e 27 de novembro de 1983).

Padre Pedro ganhou repercussão expressiva na imprensa da época comparada as outras produções da Platéia Filmes:

Para crianças

Estreia brevemente em nossos cinemas uma inusitada produção para o público infantil. Os atores: Wilza Carla, Zé do Caixão e Pedro de Lara. O título da obra-prima: “Padre Pedro e a Revolta das Crianças”. Nenhum outro poderia ser mais apropriado (*Folha de São Paulo*, 10 de junho de 1984).

Padre Pedro (Pedro de Lara) vive viajando recuperando igrejas que estejam ameaçadas. Ele chega na cidade Serinhaem onde um grupo de bandidos comandados por Rodrigo Napu (José Mojica Marins) mandam na cidade. Mesmo autoridades da cidade como o prefeito e o delegado agem sobre as ordens do bandido. A produção foi rodada inteiramente em Atibaia, interior de São Paulo. Fabrício Cavalcanti afirma que para o filme ser lançado comercialmente foi fundamental o auxílio do exibidor Paulo Sá Pinto: “Ele foi corajoso em lançar um filme infantil no auge do sexo explícito”.

Padre Pedro e a Revolta das Crianças estreou comercialmente em 9 de julho de 1984 no cine Ritz, cinema localizado na avenida São João. A estreia do longa-metragem foi noticiada pela imprensa paulistana:

PADRE PEDRO E A REVOLTA DAS CRIANÇAS- BRASIL (SP), 9 de julho de 1984. Produção: Platéia Filmes. Distribuição: Ouro-Art. Direção: Francisco Cavalcanti. Roteiro, música: Pedro de Lara. Fotografia: Salvador do Amaral. Em Eastmancolor. Elenco: Pedro de Lara, Fernando Sanches Filho, Turíbio Ruiz, Adelaide di Nissa, Petrúcio Melo, Ruy Leal, Dalma Ribas, Ricardo Nunes, Felipe Levoto, Wanderley Tribeck, Wilza Carla, Augusto Liberato, José Mojica Marins, Fabrício Cavalcanti. Amanhã, no cine Ritz

Excepcionalmente, no cine Ritz, um filme de censura livre, com o jurado de televisão Pedro de Lara (também autor das músicas) no papel central, secundado por um elenco que possuem o cineasta José Mojica Marins, o apresentador de TV, Augusto Liberato e a atriz Wilza Carla. Infelizmente, os distribuidores e produtores não forneceram nenhuma outra referência mais precisa quanto a argumento, realização, etc. (*O Estado de São Paulo*, 9 de julho de 1984).

PADRE PEDRO E A REVOLTA DAS CRIANÇAS- Uma estréia nacional que vale por sua curiosa composição de elenco. Tem Pedro de Lara, o jurado de televisão tipo carrancudo, contracenando com nada menos do que José Mojica Marins, o nosso “homem man show”, o Zé de Caixão de incrível resistência e de uma série de filmes que a censura ora mutilou e ora simplesmente interditou. Tem ainda participações de “Gugu” Liberato, apresentador da TVS, e Wilza Carla. A direção é de Francisco Cavalcanti, mas Pedro de Lara não deixa por menos nesta tentativa de atingir o público infantil: assina o roteiro e também as músicas do filme. No cine Ritz, exclusivamente (*Folha de São Paulo*, 9 de julho de 1984).

O ator e cineasta José Mojica Marins chegou a participar do programa *Viva a Noite* da TVS do apresentador Gugu Liberato para a divulgação do filme. Ele chegou a cortar as unhas para chamar a atenção dos espectadores. A ideia original de Pedro de Lara e Liberato era que Cavalcanti fosse no programa. Mas o diretor preferiu Mojica porque sabia que ele era mais conhecido do grande público que ele.

Padre Pedro e a Revolta das Crianças também foi exibido no cinema Amazonas (Vila Prudente). Não existem informações da produção ter sido exibida no Rio de Janeiro. Francisco Cavalcanti afirmava que o filme foi “razoavelmente bem” nas bilheterias.

3.5 O PERÍODO EXPLÍCITO

Era inevitável. O cinema da Boca caminhava em passos largos para o caminho sem volta do sexo explícito. Muitos diretores e produtores da rua do Triunfo tentaram inclusive outros gêneros e não conseguiram lançamento comercial. Com Francisco Cavalcanti não foi diferente. Ele próprio comentou isso em seu depoimento ao MIS:

Eu cheguei a acumular cinco produções na gaveta, fitas boas, histórias boas (mas não conseguiu lançamento) porque o filme não tinha cena de sexo. Então...eu estava trabalhando com as atrizes que não faziam sexo explícito e eu não podia enxertar nessas atrizes que não faziam (...) porque em primeiro lugar o respeito profissional. (...) Então, minhas fitas...ficou engavetado porque não tinham cenas fortes no filme.

Era verdade. Cavalcanti tinha diversos longas-metragens que foram lançados em poucos meses por conta do filme de sexo explícito. Esse fato é confirmado por Fabrício:

Ele já tinha rodado uma parte, não conseguiu, o Chico chegou a fazer com dinheiro em caixa, olha rapaz, uns seis ou mais filmes e ficou tudo parado. E agora? Ele falou: “Eu vou a falência”. Começou a pegar esses filmes que já tinham uma conotação, uma produção e começou a botar cenas de sexo. Não só enxertar como filmar sequencias para caber aquilo.

Animais do Sexo foi planejado como mais um filme policial suburbano de Cavalcanti de erotismo *softcore*. Diferentemente da maioria dessas produções, a película não contou com diferentes momentos históricos. Francisco Cavalcanti interpreta motorista de um ônibus que leva as moças de um colégio em excursão

a cidade histórica de Ouro Preto, Minas Gerais. Mas o ônibus é sequestrado por bandidos que exigem um alto resgate pelas moças e um avião que os leve para fora do país. Os bandidos acabam estuprando algumas das passageiras, um tipo de ação comum no cinema da Boca e na obra de Francisco Cavalcanti. Algumas cenas de sexo explícito foram incluídas no filme. Curiosamente, certas cenas foram realizadas no Rio de Janeiro e no aeroporto de Congonhas, em São Paulo. Esse foi o único filme de Cavalcanti que teve essas locações. Atores frequentes do diretor como Turíbio Ruiz, Roney Wanderley, Dalma Ribas, Grandinne e Nádia Tell também estiveram presentes na produção. Atuante nas produções do ator, produtor e cineasta Tony Vieira, o comediante Heitor Gaiotti também trabalhou nesse filme. Esposa de José Mojica Marins, a montadora Nilcemar Leyart foi responsável pela edição da película.

O longa-metragem foi lançado comercialmente em 17 de setembro de 1984 em São Paulo no cine Olido 3. *Animais do Sexo* também passou em algumas salas da cidade como Ritz (centro), Amazonas (Vila Prudente) e Braz (Brás). Semanas depois, o filme passou no Carlos Gomes (Santo André). Os *Animais do Sexo* não recebeu nenhuma crítica ou descrição nos jornais *Folha de São Paulo* ou *O Estado de São Paulo*. O filme estreou no Rio de Janeiro em 15 de outubro de 1984. A produção aparece nas indicações do *Jornal do Brasil*:

ANIMAIS DO SEXO (Brasileiro) com Francisco Cavalcanti e Tatiana Dantas. Ramos (Rua Leopoldina Rego, 52 – 240-8285): 15h, 16h50min, 18h40min, 20h30min (18 anos).

Filme pornô (*Jornal do Brasil*, 1 de novembro de 1984).

Francisco Cavalcanti gostava de dirigir filmes no seu estilo: policiais eróticos de baixo orçamento. Tanto que ele próprio iria se aventurar mais uma vez nesse tipo de policial. Mas pela última vez.

É impressionante o número de longas-metragens que Francisco Cavalcanti lançou comercialmente em 1984. Foram quatro. Um número expressivo para uma indústria precária como a Boca paulista. Nesse período, o ator, diretor e produtor já era nome conhecido no quadrilátero pelas produções que misturavam tiros e erotismo *softcore*. Fabrício afirma que seu pai era muito procurado por futuros roteiristas. Muitos queriam ver suas histórias em filmes dirigidos por Cavalcanti:

Todo dia vinha gente com roteiro pra fazer cinema. Era um saco. O Chico era muito conhecido e todo dia vinha gente: “Olha, eu tenho um roteiro genial”. O Chico: “Olha, ideia genial eu não quero. Se você tiver dinheiro pra financiar a gente conversa”. Esse cara tinha realmente ideias incríveis e aí conquistavam com as ideias dele¹².

Naquele início dos anos 1980, o escritor e roteirista Norberto Fayon procurou Chico. Ele desenvolveu um roteiro policial aos moldes de produções anteriores do realizador. O roteiro intitulado inicialmente de *Almas Marginais* acabou sendo produzido por Cavalcanti. A trama era diferente da maioria do obra do diretor. Pela primeira vez eram dois protagonistas, sendo que o papel não ficou para o próprio Francisco Cavalcanti e sim para o ator Roney Wanderley. Os dois eram amigos inseparáveis que acabam indo para o mundo da marginalidade depois de uma passagem por uma oficina mecânica. Tornam-se assaltantes e acabam namorando duas prostitutas. Enfeitiçado por uma delas, Carlos (Roney Wanderley) acaba levando o amigo sendo enganado pelas mulheres. Colaboradores usuais de Cavalcanti como Dalma Ribas, Turíbio Ruiz, Marthus Mathias e Yolanda Silva também estão presentes no filme.

Conseguir êxito comercial para um filme de erotismo de *softcore* naquele período era um verdadeiro milagre. O título *Almas Marginais* não iria mobilizar os espectadores de sexo explícito. Dessa maneira, o longa-metragem acabou recebendo um título mais malicioso: *Sexo, Sexo e Sexo*. Fabrício Cavalcanti diz que a produção não foi um sucesso expressivo, mas pelo menos o filme se pagou. O cartaz era bem apelativo com o subtítulo: “um filme com sexo explícito, com cenas de triolismo e felação”. Essas informações eram incorretas porque esta produção conta com cenas *softcore*.

Existem poucas informações sobre o lançamento comercial do longa-metragem inclusive nos jornais. Em São Paulo, *Sexo, Sexo e Sexo* estreou no cine Ritz em 12 de novembro de 1984. Já no Rio de Janeiro o filme estreou antes: 22 de outubro do mesmo ano em quatro salas do circuito carioca. Trata-se da primeira produção do diretor entrando no circuito carioca antes do paulista. O filme apareceu nas indicações do *Jornal do Brasil*:

SEXO, SEXO, SEXO (Brasileiro), de Francisco Cavalcanti. Com Rony Wanderley, Francisco Cavalcanti e Live Bianca. **Ramos** (Rua Leopoldina

¹² Depoimento de Fabrício Cavalcanti ao autor em 6 de agosto de 2016 em São Paulo (SP)

Rego, 52 – 240-8285), **Astor** (Rua Min. Edgard Romero, 236 – 390-2036): 16h, 17h40min, 19h20min, 16h, 17h40min, 19h20min, 21h. **Scala** (Praia de Botafogo, 320): 14h20min, 16h, 17h40min, 19h20min, 21h. **Orly** (Rua Alcindo Guanabara, 21): de 2ª a 6ª às 10h, 11h40min, 13h20min, 15h, 16h40min, 18h20min, 20h; sáb e dom. a partir das 13h20min (18 anos).

Filme pornô. (*Jornal do Brasil*, 26 de outubro de 1984).

Em 1986, *Sexo, Sexo e Sexo* passou em alguns cinemas de bairro de São Paulo como cine Amazonas (Vila Prudente). O filme seguinte de Cavalcanti teria uma trajetória bastante similar. *Os Violentadores de Meninas Virgens* é mais um longa-metragem policial urbano do diretor. Uma quadrilha rapta meninas virgens para servir três clientes velhos e milionários. Pedro (Francisco Cavalcanti) é dono de uma tinturaria com sua namorada Suely que também acaba sendo raptada pelo grupo. Ele pretende vingar-se do grupo de criminosos.

Figura 20



Os Violentadores de Meninas Virgens: um dos últimos policia suburbanos de Francisco Cavalcanti

O filme foi lançado comercialmente no circuito paulista em 11 de fevereiro de 1985. A imprensa não publicou quase nada sobre a produção. Uma exceção foi uma matéria do jornal *Folha de S. Paulo* comentando um projeto do então vereador e pastor protestante Gabriel Ortega que pretendia camuflar os cartazes dos filmes de sexo explícito:

Exemplos? No filme *Violentadores de Meninas Virgens*, os personagens são três milionários que se dedicam ao passatempo de jogar bingo numa mesa de fórmica e tomar conhaque nacional. Os repórteres de TV que vão entrevistar o delegado usam câmeras super-oito, dessas que até executivos brasileiros já aposentaram como passatempo (*Folha de São Paulo*, 3 de março de 1985).

Não há informações do filme ter sido lançado comercialmente no Rio de Janeiro.

O sexo explícito era o gênero que predominava na Rua do Triunfo. Não tinha volta. Então, Francisco Cavalcanti decidiu fazer uma produção dentro do formato desejado pelos exibidores para lançamento comercial. Mas em forma de protesto:

Quando eu vi que não dava jeito o cinema...ou fazia putaria ou largava a profissão. Então, eu resolvi fazer um filme em protesto ao sexo explícito. Daí eu fiz *O Filho do Sexo Explícito* (...) O filme era um protesto violento mesmo (...) está no roteiro da história: então, as mulheres iam pedir emprego para fazer, ser atrizes e o diretor falava: “Senão fizer putaria, senão fizer sexo explícito não tem emprego para você”. Então, as mulheres, aquelas que decidiam que queriam emprego de qualquer jeito começou a fazer explícito. Então, debandou, debandou. (...) Então, explicitreiro começou a invadir o cinema, o cinema da Boca. (...) *O Filho do Sexo Explícito* é a história de uma atriz que vai na Boca pedir emprego. Uma mulher direita e o diretor fala o seguinte: “Você tem que fazer teste do sofá, tem que dar mesmo senão vai morrer de fome. Tem que acabar com esse negócio de fazer filme para freira porque filme para freira não dá dinheiro”. Então, o produtor incentivava porque era o *filé mignon* do cinema o sexo explícito, né? Daí a moça, o que ela faz: ela faz explícito. Ela faz explícito e fica grávida em cena. O ator engravida ela. Aí ela vai abrir processo contra a produtora quer os direitos, os direitos porque engravidou e quer que a produtora seja pai.¹³

Uma cena emblemática da produção tem nomes da rua do Triunfo reunidos num bar discutindo a decadência local. José Mojica Marins, João Paulo, Francisco Cavalcanti, entre outros estão sentados num bar falando mal do sexo explícito. Este momento foi realizado no bar Cine Chopp, estabelecimento comercial então localizado na rua do Triunfo que pertencia ao montador Walter Wanny. O livro *Maldito: a vida e a obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão* defende que José Mojica Marins ajudou Cavalcanti a dirigir esse filme:

¹³ Depoimento de Francisco Cavalcanti ao MIS (Museu da Imagem e Som) de São Paulo em 8 de novembro de 2012

No final de 1984, Mojica ajudou Francisco Cavalcanti a dirigir *O Filho do Sexo Explícito*, uma fita pornô que tem uma distinção de ser ao mesmo tempo parte do gênero hardcore e um protesto contra ele. A história girava em torno de uma atriz que, sem achar papéis em filmes sérios, acaba tendo de atuar em pornôs da Boca. Ela engravida durante uma filmagem e decide abandonar o cinema. Num final irônico, seu filho acaba por se tornar um dos maiores “explíciteiros” do país. Foi a forma que Cavalcanti arranhou para mostrar sua revolta com a situação da Boca do Lixo – e ao mesmo tempo faturar em cima da onda do sexo explícito (BARCINSKI, 1998, p. 360).

Fabrcio Cavalcanti discorda que Mojica teria “ajudado” seu pai a dirigir a produo. Ele afirma que Francisco dirigiu o filme inteiramente sozinho e trabalhou com metalinguagem mesmo no sabendo o que isso significava. O roteiro teve colaborao mais uma vez de Norberto Fayon, o mesmo roteirista de *Sexo, Sexo e Sexo*. A histria gira em torno de Tnia Mstigal, jovem e bonita atriz que acaba entrando nos filmes de sexo explcito. Mas depois ela engravida logo no incio da produo do seu primeiro filme nesse gnero. Expulsa da casa dos pais, ela processa a produtora e acaba ganhando o processo. O menino de Tnia cresce e torna-se um dos mais conhecidos diretores de sexo explcito. Ele, por, deixa que a histria se repita gerando acidentalmente um segundo filho em cena.

H informaes controversas sobre o lanamento comercial de *O Filho do Sexo Explcito*. Segundo a Cinemateca Brasileira, o filme estreou comercialmente em So Paulo em 4 de maro de 1985 e no Rio antes em novembro de 1984. A produo e citada nas indicaes do *Jornal do Brasil*:

O FILHO DE SEXO EXPLCITO (Brasileiro), de Francisco Cavalcanti. Com Oásis Minitti, Elizabeth Bacellar, Mario Pinto e Nani. **Rex** (Rua Álvaro Alvim, 33 0 240-8285): de 2ª a 6ª, às 12h, 14h35min, 17h10min, 19h45min. Sábado e domingo, às 14h, 16h35min, 19h10min (18 anos).

Filme pornô (*Jornal do Brasil*, 17 de fevereiro de 1985).

A partir da segunda metade dos anos 1980, a Platéia Filmes entra fundo no filme de sexo explcito. Tratava-se do nico gnero possvel dentro daquela frgil estrutura da Boca paulista:

Francisco Cavalcante é um dos mais pródigos criadores pornográficos da “Boca” paulistana. Produz sempre, um filme depois do outro, desde que “começou a haver aceitação” para o gênero, a partir de 82, e foi “obrigado, por causa do público”, a ceder às delícias do mercado (*Folha de S. Paulo*, 25 de julho de 1985).

Muitos filmes tentavam trazer marcas do cinema anterior do diretor, mas acabavam cedendo às pressões dos exibidores. Fabrício Cavalcanti afirma que o pai não gostava desse tipo de produção:

Ele não gostava, né? Virou apenas um trabalho (...) De bater cartão. Mas o Chico não foi grande bilheteria de sexo explícito porque ele sempre botava dramaturgia. Os caras odiavam os filmes de sexo explícito dele. Os caras iam assistir putaria e tinha um carro que capotava, um tiro dali, um cara que se vingava e algumas cenas de sexo explícito.

Custódio Gomes foi outro profissional da rua do Triunfo que trabalhou no cinema de sexo explícito. Ele atuou e dirigiu diversos longas-metragens nesse gênero. Muitos dos filmes que Custódio trabalhou eram produzidos pela empresa Alfa Filmes do cineasta e produtor Fauzi Mansur. Ele observa que os explícitos eram rodados em tempo menor que os filmes implícitos:

Aí tinha um mercado: as distribuidoras (exigiam). (...) Aí estudava o roteiro, as cenas de sexo explícito que ficava mais em conta, né? Aí rodava. Porque fazer um filme de aventura fica mais caro, o elenco era outro era mais difícil ter mercado. E o pornô já tinha mercado aberto. (...) Muito mais rápido, muito mais rápido. Porque o filme de sexo explícito a maior duração do filme é na cena de sexo e a cena de sexo tem que ser rápida. (...) Aí eram três semanas. Sempre fazia orçamento pra três semanas¹⁴.

Cavalcanti tentou filmar sua peça de teatro *A Vingança do Réu*. Algumas cenas inclusive foram realizadas na cadeia do Hipódromo, no Brás. Mas teve que realizar enxertos para a produção conseguir lançamento comercial. Foi assim que o filme acabou virando *Que Delícia de Buraco*. A história gira em torno do personagem Maurício (Francisco Cavalcanti) que é preso pelo assassinato da esposa. Porém, ele é inocente sendo que o responsável pelo assassinato é seu amigo e ex-amante da vítima. Maurício foge da prisão tentando se vingar.

¹⁴ Depoimento do ator e cineasta Custódio Gomes ao autor em 7 de outubro de 2017 em Lages (SC)

Figuras 21 e 22



Francisco Cavalcanti dirigiu filmes explícitos na Boca paulista (Fonte: Cinemateca Brasileira)

Que Delícia de Buraco estreou comercialmente no Rio de Janeiro em 1º de abril de 1985, em cinemas de subúrbio como Vitória, Botafogo e Paz-Caxias. Em São Paulo, a estreia aconteceu no luxuoso Art Palácio em 22 de abril de 1985 no Art Palácio, Capital e Coral 2. Semanas e meses depois, o filme foi para outros cinemas da Grande São Paulo e interior como Las Vegas (centro de São

Paulo) e Odeon (Mogi das Cruzes), Colonial (São Caetano do Sul), Fontana (Brás), Hawaii (Perdizes) e Comodoro (Ribeirão Preto). Em outubro de 1985, o filme permanecia em cartaz no cine Texas (centro). O longa-metragem saía e voltava para esse cinema até julho de 1987. *Que Delícia de Buraco* teve um sucesso razoável de público. Tanto que ganhou até uma crítica de Carlos Motta:

QUE DELÍCIA DE BURACO- Brasil- (SP), 1 de abril de 1985. Produção: Platéia Filmes. Distribuição: ?. Direção: Francisco Cavalcanti. Fotografia: Salvador do Amaral. Em Eastmancolor. Elenco: Francisco Cavalcanti, Flávia Sanchez, Gran-Dine, Solange Dumont, Mauro Pinto, Cláudia Lopes, Lindomar Rodrigues, José Lopes, Reynaldo dos Santos, Lenita Rodrigues, Orival Senna, Alberto Karlinski. Amanhã nos Cines Art- São Paulo e Coral 2.

Este, segundo o cartaz, (vê-lo para crer) é derivado de uma peça teatral intitulada “A Vingança do Réu” (*O Estado de S. Paulo*, 21 de abril de 1985).

Com o relativo sucesso de público, Francisco Cavalcanti permaneceu no gênero. Em novembro de 1986, ele estreava outro filme sobre o sequestro de uma garota que tinha sido capa de uma revista masculina. O título era bastante sensacionalista: *O Papa Tudo*, que contou com colaboradores frequentes de Cavalcanti como o diretor de fotografia Salvador do Amaral e o músico Orival Senna na trilha sonora. O longa-metragem estreou primeiro no Rio de Janeiro em 26 de maio de 1986. Em São Paulo, o filme estreou comercialmente em 16 de novembro do mesmo ano nos cines Dom José, Atlas e Cairo, os três localizados no centro da cidade. Semanas, meses e até anos depois, *O Papa Tudo* também passou em diversas salas menores no próprio centro da capital paulista como América (centro), Cine Teatro Duque (centro) e Áurea Strip Show (centro). Também chegou a ser exibido em diversas salas do interior de São Paulo como MetrÓpole (Taubaté), Para Todos (São José dos Campos), Rio Preto (São José do Rio Preto), entre outros. A produção mereceu uma nota de Carlos Motta no *O Estado de S. Paulo*:

O PAPA TUDO

Brasil (SP), 26 de maio de 1986. Direção: Francisco Cavalcanti. Em Eastmancolor. Elenco: Francisco Cavalcanti, Ayda Guimarães, Marthus

Mathias, Flávia Sanchez, Vera Passos, Mauro Pinto, Rosara Grazioli. Amanhã, no Dom José, Atlas, Cairo.

Este é sobre sequestro de garota que ganhou concurso lançado por uma revista pornográfica (*O Estado de São Paulo*, 16 de novembro de 1986).

Francisco Cavalcanti foi um dos mais ativos diretores da rua do Triunfo. Prosseguiu com outro filme no estilo explícito: *O Garanhão Erótico*. Primeiro filme em que ele próprio não é ator. Essa produção foi concebida desde o início para o gênero explícito. Afonso (Mauro Pinto) é um camponês que vive com o amigo Lilico (Chumbinho), um anão. Os dois abandonam a fazenda para conhecerem as mulheres em São Paulo. Na cidade grande, Afonso casa-se e logo depois fica impotente. Um médico receita um remédio milagroso e ele torna-se um garanhão. Pouco tempo depois, o remédio dá errado e ele acaba morrendo.

O Garanhão Erótico estreou no Rio de Janeiro no cine Ritz em 28 de abril de 1986. Em São Paulo, o longa-metragem estreou em 19 de junho no cinema de mesmo nome que ficava localizado na avenida São João, centro da cidade. O filme também passou pelo Santana (São José dos Campos) e América.

O último filme rodado por Cavalcanti diretamente como explícito é *O Caipira Bom de Fumo*. A produção foi lançada comercialmente 10 de novembro de 1987 no Rio de Janeiro no Rex:

O CAIPIRA BOM DE FUMO (Brasileiro), de Francisco Cavalcante. Com Karina Miranda, Oswaldo Cirilo e Rosangela de Oliveira. Rex (Rua Álvaro Alvim, 33 – 240-8285): De 2º a 6º, às 10h, 12h30min, 15h, 17h30min, 20h. Sábado e domingo, às 13h30min, 16h, 18h30min, 19h50min (18 anos)

Filme pornô (*Jornal do Brasil*, 10 de novembro de 1986).

Em São Paulo, o longa-metragem estreou em 20 de novembro de 1987 no Cine-Teatro Can-Can. Ficou pouquíssimo tempo em cartaz. Não existe nenhuma crítica ou nota sobre esse filme nos dois maiores jornais de São Paulo.

3.6 OS FILMES “REFORMADOS”

Francisco Cavalcanti manteve-se ativo no pior período da produção cinematográfica da rua do Triunfo. Uma prática que ele iria recorrer seria pegar filmes eróticos do passado e remonta-los com enxertos de sexo explícito. O

primeiro título que sofreu essa transformação foi *Ivone, a Rainha do Pecado* (1984) que foi lançado novamente com o título de *Uma Mulher Provocante*. O primeiro “reformado” do diretor estreou no Rio de Janeiro em março de 1986. A estreia em São Paulo aconteceu em 21 julho de 1986 no Cine Marrocos. A estratégia adotada pelo realizador foi notada pela imprensa da época e admitida pelo próprio Cavalcanti.

“Ivone, a Rainha do Pecado” (84), transformou-se este ano em “A Mulher Provocante”, título com o qual já faturou, em quatro meses de exibição no Rio, Cz\$ 500 mil brutos “estreou” em São Paulo na última segunda-feira. Seu diretor e produtor, Francisco Cavalcante, 40, “pelo menos trinta filmes de sexo explícito” nas costas, admite a artimanha sem a menor cerimônia. “Reformei o filme porque ‘Ivone’ não tinha cenas de sexo explícito e por isso não deu bilheteria”, afirma. “Retirei a qualidade da fita para transformá-la em pornô” (*Folha de S. Paulo*, 25 de julho de 1986).

Fabrizio Cavalcanti relembra que esta produção seria inicialmente uma continuação do sucesso anterior. Ele explica que esses filmes “remontados” fizeram sucesso de bilheteria:

Uma Mulher Provocante seria *Ivone* dois. O restante são filmes que ficaram tempo sem lançar em razão da demanda do mercado de sexo explícito e ele teve que modificar alguns filmes para lançar (...) Todos foram lançados e renderam muito bem. Entre as distribuidoras, Polifilmes, a empresa Sul e a empresa do Bocado também distribuía esses últimos títulos.

A estratégia adotada por Francisco Cavalcanti nesse período parece que deu certo. Ele prosseguiu remontando antigos sucessos com cenas *hardcore*. *Os Animais do Sexo Explícito* foi remontado como *Os Sequestradores do Sexo Explícito*. Lançado comercialmente em agosto de 1987 no Cine Ouro, o longa-metragem também passou em outras salas do centro de São Paulo como Cine Los Angeles e Plaza. O *Jornal do Brasil* chegou a anunciar a estreia do filme no Rio de Janeiro:

UMA MULHER PROVOCANTE (brasileiro), de Francisco Cavalcanti. Com Dalma Ribas, João Paulo, Marthus Mathias e Marly Machado. **Rex** (Rua Álvaro Alvim, 33 – 240-8285): 2ª, sábado e domingo, às 13h30min,

15h45min, 18h, 20h10min. De 3ª a 6ª, às 12h30min, 14h45min, 17h, 19h10min, 20h20min (18 anos).

Filme pornô (Jornal do Brasil, 21 de abril de 1986).

O *Filho da Prostituta* também ganhou uma nova roupagem nessa fase. O título foi mais apelativo ainda: *Aberrações de Uma Prostituta*. A produção foi lançada em junho de 1988 em São Paulo no Cine Sacy (centro) e Vila Nova (Santo Amaro). O filme continuou em cartaz durante muito tempo, mas sempre em poucas salas. Muitos anos depois do lançamento, o título ainda estava em cartaz no Cine Avenida em 1992.

Mulheres Violentadas é um dos maiores sucessos de Cavalcanti e da Platéia Filmes. Essa produção foi remontada como *Um Homem Diabólico do Sexo Explícito*. Lançado no mesmo Cine Sacy em abril de 1990, o longa-metragem continuou em cartaz durante meses em algumas salas do centro da cidade.

O último filme “reformado” pelo diretor foi *Os Violentadores de Meninas Virgens* que foi relançado como *Glória dos Canalhas*. O filme estreou em São Paulo em dezembro de 1990, no Cine Texas. A informação é que na capital paulista a produção ficou restrita a esse cinema durante poucas semanas. Na mesma entrevista citada ao jornal *Folha de S. Paulo*, o próprio Francisco Cavalcanti admite que teve mais público com esse tipo de produção:

A “reforma” a que alude Cavalcante consistiu em cortar as cenas com atores mais conhecidos do público e enxertar as tais de sexo explícito. Quanto à “qualidade” que ele enxerga no produto inicial, é possível ser medida quando o julgamento vem de alguém que não reluta em dizer: “Meus piores filmes foram os que mais deram dinheiro” (*Folha de S. Paulo*, 25 de julho de 1986).

3.7 PAUSA PARA UM FILME DE TERROR: “A HORA DO MEDO”

Figura 23



Francisco Cavalcanti apostou no gênero terror em *A Hora do Medo* (Fonte: Cinemateca Brasileira)

Francisco Cavalcanti dizia que *A Hora do Medo* nasceu de uma conversa que ele manteve com o exibidor Roberto Magalhães da empresa Sul Paulista. O cineasta teria perguntado qual gênero de filme que mais fazia sucesso. Naquela segunda metade dos anos 1980, longas-metragens internacionais no gênero terror conseguiam expressivo sucesso nas bilheterias brasileiras. Alguns dos títulos mais emblemáticos foram *A Hora do Pesadelo* (1984) de Wes Craven e *A*

Hora do Espanto (1986) de Tom Holland. Chico animou-se e começou a pensar em fazer uma produção no mesmo gênero. Naquela mesma tarde acertou com o exibidor o título final da produção. Tudo isso antes mesmo do filme começar a ser rodado. Ele buscou ajuda com o amigo José Mojica Marins:

Eu estava separado do Mojica nessa época, nós não estávamos juntos em sociedade. Eu falei: “Mojica eu vou fazer um filme de terror (...). Como você é bom nisso aí e melhor que eu, eu queria que você fizesse uma revisão”. Ele falou: “Porra, eu estou meio duro, eu estou a perigo e eu estou querendo tirar umas férias com uma menina que eu arrumei em Belo Horizonte. Faz o seguinte: vê o que você me arruma lá e eu vou lá te dar uma mão”.

Cavalcanti levantou a produção na cidade de São Roque, interior de São Paulo. Ele pediu para o amigo José Mojica Marins dirigir uma cena específica em que uma mulher arranca o coração de outro personagem. Francisco afirmava que deixaria Mojica dirigir e não se intrometeria naquele momento:

“Eu quero que você então dirija essa sequencia. Não vou me intrometer. Só digo o seguinte, eu tenho uma ideia aí: até já conversei com o Índio”. O Índio fazia a produção do filme. “Pra arrumar um porcozinho, abrir o leitão e fazer, tirar o coração do leitãozinho”. Ele falou: “Deixa comigo eu faço a sequencia”. Então, o Mojica foi para lá, bolou um negócio até bom (...) Essa sequencia duraria três minutos mas durou onze, ficou ótima.

A história da produção gira em torno de Albert (Alberto Karlinski), homem abalado mentalmente que vive com a mãe numa mansão sombria. Ele mata todas as mulheres com as quais se relaciona e as enterra em sua propriedade. A imprensa da época chegou a notar a produção:

Com orgulho, ele diz que “A Hora do Medo” é uma produção cara, de Cz\$ 900 mil em que usa “elenco grande, cenas ao ar livre, de quarto, de mansão”. E mais: “Tem uma história bem explicada” (*Folha de S. Paulo*, 21 de agosto de 1987).

A Hora do Medo estreou comercialmente em São Paulo em 13 de fevereiro de 1987, no Cine Dom José e Oásis. A produção recebeu uma chamada do jornal *O Estado de São Paulo*: “A Hora do Medo- Brasil (SP), 86. Direção: Francisco Cavalcanti. Com Marie Wichering, Albert Kalinski. Sobre um assassino psicopata. Dom José, Oásis, 18 anos”. O filme deve ter sido um êxito

de bilheteria porque conseguiu um expressivo circuito comercial no estado de São Paulo: Vila Nova (Santo Amaro), Color (Diadema), Capri (Vila Mariana), Fiametta (Pinheiros), Studio Atlântico (Santos), Ruddy Center (São Bernardo do Campo), Rio Preto (São José do Rio Preto), Coral (Araraquara) e Santana (São José dos Campos).

Cavalcanti chegou a escrever a sequência desta produção: *A Filha do Demônio*. A ideia do realizador era que José Mojica Marins fizesse o protagonista da película. O roteiro estava pronto. Mas como Mojica estava doente e Francisco Cavalcanti morreu o projeto não saiu do papel.

Os cineastas da Boca do Lixo sempre tiveram dificuldades em se adaptar a nova realidade do mercado cinematográfico. Por isso, não é surpresa entender quando Francisco Cavalcanti tentou o gênero policial mais uma vez na segunda metade dos anos 1980. Ele uniu forças com outro realizador do cinema paulista que também flertou com esse gênero: Clery Cunha. Em 1986, eles co-dirigiram *Horas Fatais: Cabeças Trocadas*. Com fotografia de Salvador do Amaral, o longa-metragem trouxe no elenco diversos antigos colaboradores de Cavalcanti (Turíbio Ruiz, José Mojica Marins, José Lopes (Índio), Oswaldo Cirilo e Marthus Mathias). A diferença é que agora o filme passa-se em apenas um momento. Dois estupradores violentam e matam duas irmãs. A única testemunha é um garotinho filho de uma delas (Fabrício Cavalcanti). Dono de um bar e marido de uma das vítimas, Chico (Francisco Cavalcanti) passa a tramar uma vingança dos assassinos.

Curiosamente, o longa-metragem foi lançado na mostra paralela do 3º Rio-Cine Festival em agosto de 1987. Na *Folha de São Paulo*, o jornalista Sérgio Augusto escolheu o filme:

Arrisco a vespéral do 3º Rio-Cine Festival, “Horas Fatais”, breguíssimo pornô-thriller da Boca do Lixo, cometido por Francisco Cavalcante, só não provocou mais risos no público que “Os Treze Pontos”, indescritível façanha de Alonso Gonçalves (*Folha de S. Paulo*, 21 de agosto de 1987).

O crítico Wilson Cunha do *Jornal do Brasil* também não foi dos apreciadores da produção. Considerou o filme “constrangedor” e “outra tentativa policial, igualmente ridículo” em texto publicado em 22 de agosto.

Horas Fatais estreou para o grande público de São Paulo na Mostra Retrospectiva 21 Anos do Cinema da Boca promovida pela Casa de Cultura Mazzaropi em outubro de 1988. Mesmo assim, o filme acabou tendo certa atenção da imprensa paulistana:

Preocupados com a decadência da pornografia no Brasil, os diretores da “boca do lixo” voltam-se agora ao gênero terror-violência com muita atenção. “É o tipo de filme que hoje dá retorno imediato, diz Chico Cavalcanti, que deixou o sexo explícito de lado para rodar **A Hora do Medo** e **Horas Fatais**, duas histórias com muito estupro, violência e cadáveres insepultos sempre teimando em voltar à vida (*O Estado de São Paulo*, 14 de outubro de 1987)

Curiosamente, *Horas Fatais* chegou a estrear comercialmente em Curitiba (PR) em novembro de 1988. O jornal *Correio de Notícias* destacou esse fato:

HORAS FATAIS

Produção nacional sem maiores referências. Sessões: 14h30min, 16h30min, 18h10min, 20h e 21h50min. Censura: 14 anos. Cine Lido 2. Rua Ermelino de Leão, 180. Fone: 224-6873 (*Correio de Notícias*, 17 de novembro de 1988).

No ano seguinte, o filme continuava em cartaz na capital paranaense em sessão dupla com a produção internacional *As Debutantes do Sexo Explícito* no Cine Morgenau.

3.8 PÓS-BOCA

A rua do Triunfo encerrou seu ciclo como polo cinematográfico no início da década de 1990. Francisco Cavalcanti continuou dirigindo e produzindo outros longas-metragens no mesmo estilo de seus trabalhos anteriores realizados na Boca paulistana. A primeira incursão nesse período é o longa-metragem *Os Indigentes*. Rodado em 16mm, mas lançado diretamente para o VHS, o filme conta a trajetória de Rafael (Francisco Cavalcanti) que fica desempregado e é despejado de sua residência. Ele deixa sua família sozinha para procurar emprego. Seu filho Orlandinho (Fabrício Cavalcanti) passa para o mundo da marginalidade formando um grupo de assaltantes. Rafael fica desesperado e torna-se um alcoólatra até terminar a vida como indigente. Filme

de argumento moralista, *Os Indigentes* parece não ter qualquer conotação erótica ou sexual embora trabalhe com diversos elementos utilizados em produções anteriores do realizador. Fabrício Cavalcanti trabalha como assistente de direção e a fotografia ficou a cargo de Custódio Gomes. Ele lembra que esse foi um trabalho rápido:

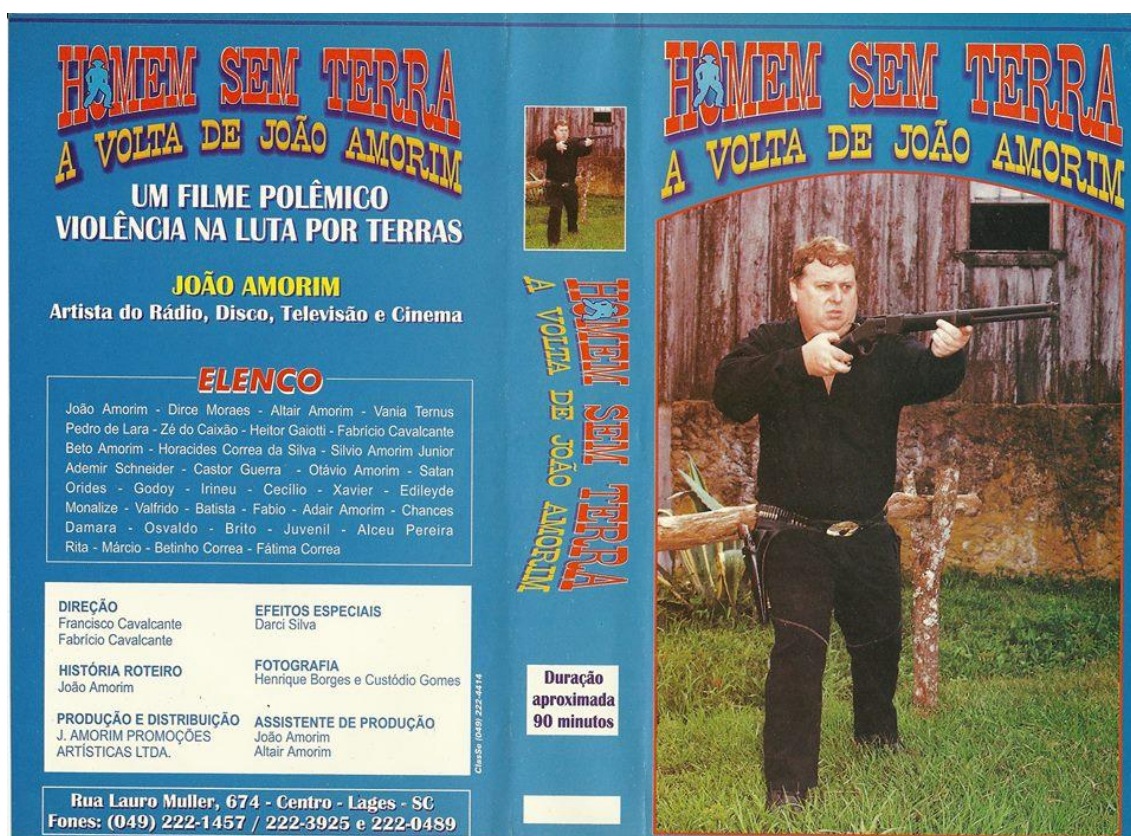
Ali praticamente foi um negócio muito rápido. Eu não fiquei muito tempo (...) Porque eu tinha a minha produtora, ia lá, fazia e não digo que chegou a ser um trabalho. (...) O Salvador (do Amaral) praticamente trabalhou direto com ele muito tempo. (...) Nunca vi ele se queixar do Salvador. Eles se davam muito bem.¹⁵

É a primeira vez desde *Mulheres Violentadas* (1978) que Cavalcanti não trabalha com Salvador do Amaral seu colaborador mais frequente na fotografia. José Mojica Marins e Pedro de Lara também estão no elenco desse longa-metragem.

O filme seguinte de Cavalcanti seria rodado em outra região do Brasil. O cantor João Amorim foi uma personalidade de destaque no interior de Santa Catarina. Locutor de rádio, ele chegou a se eleger vereador da cidade de Lages (SC) por duas vezes. Amorim também quis trabalhar em cinema. Esteve na Boca do Lixo paulista tentando firmar-se como produtor e ator principal. Foi assim que produziu *Calibre 12* (1988) de Tony Vieira, rodado na sua cidade. O título chegou a estrear em São Paulo no Cine Olido, mas não fez grande sucesso. Era a época do sexo explícito. Títulos do gênero ação como esse não conseguiram encontrar seu público. Mesmo assim, *Calibre 12* foi um êxito de bilheteria em Lages e região. Tanto que atores secundários da produção como Heitor Gaiotti e José Lopes, o Índio, tornaram-se verdadeiras celebridades locais.

¹⁵ Depoimento do ator e cineasta Custódio Gomes ao autor em 7 de outubro de 2017 em Lages (SC)

Figura 24



O filme lageano de Francisco Cavalcanti: “Homem Sem Terra, A Volta de João Amorim” (1997) (Fonte: Facebook)

Amorim queria fazer uma nova produção na sua região. Com a morte de Tony Vieira em 1990, o produtor lageano tenta um novo diretor em São Paulo. É assim que Francisco Cavalcanti é contratado para dirigir *Homem Sem Terra, a Volta de João Amorim* (1997), segunda produção cinematográfica estrelada por João Amorim. A película de ação e disputas de terra contou com alguns colaboradores usuais do diretor como José Mojica Marins (Zé do Caixão), Satã e Pedro de Lara. Nomes marcantes das produções de Tony Vieira como Heitor

Gaiotti e José Lopes (Índio) também participaram da película. O ator Castor Guerra foi um dos profissionais contratados para fazer o filme. Ele relembra como foi contratado para participar do longa-metragem:

Eu conheci o Chico Cavalcanti na rua do Triunfo. (...) Um belo dia o Chico foi fazer *Homem Sem Terra* e precisava de um tipo, precisava fazer um personagem, diga-se de passagem: o personagem chamava...chamava não, chama Porcão. E o Porcão era o meu perfil e o Chico me contratou. (...) Fiquei 42 dias a disposição da produção. Foi em Lages, Santa Catarina (...) Novo Hamburgo que é perto de Porto Alegre, Rio Grande do Sul e filmamos em Gramado, ficamos hospedados em Gramado também. E em Santa Maria do Herval. Foram quatro locações e quarenta e dois dias. Uma grande produção, um grande filme.¹⁶

O jornal *Correio Lageano* publicou uma matéria sobre os bastidores da película. A publicação destaca o orçamento enxuto e a carreira imaginada pelo filme:

O filme *O Homem Sem-Terra, a Volta de João Amorim*, consumiu R\$ 1 milhão e 100 mil. Será agora colocado em circuito internacional e o diretor Francisco Cavalcante o inscreverá no Festival de Gramado. Para ele, o filme aborda um tema atual – a questão da reforma agrária – e tem amplas condições de oferecer um bom faturamento. A previsão é que o filme levante de R\$ 10 a 15 milhões brutos, e destes 30% deve ficar para a produção Platéia Filmes, da qual João Amorim também é sócio (*Correio Lageano*, 15 de fevereiro de 1997).

¹⁶ Depoimento do ator Castor Guerra ao autor em 4 de maio de 2016 em São Paulo (SP)

Figura 25



Bastidores de *Homem Sem Terra, a Volta de João Amorim*. Da esquerda para a direita: Márcio Mattos, Fernando Sanches, o Gordo (ator), Fabrício Cavalcanti (com a câmera na mão), Cecílio Gigliotti (maquiador) e Arlindo (cenarista). (Acervo Fabrício Cavalcanti)

A trama passa-se em dois tempos. Num primeiro em 1912, o matuto João Amorim (Fabrício Cavalcanti) apaixona-se por Aline, filha de um poderoso coronel Baltazar (Pedro de Lara). O romance dos dois é proibido e o menino fica vinte anos distante da região. João Amorim volta mais velho (interpretado pelo próprio João Amorim), decidido a vingar-se do coronel e casar com Aline. A fotografia foi assinada por Henrique Borges e Custódio Gomes. O ator Castor

Guerra interpretou Porcão, um dos capangas do coronel Baltazar. Ele destaca o bom relacionamento que manteve com Cavalcanti:

Eu não vou poder responder pelos outros, né? (...) Comigo na hora em que eu estava lá foi tudo bem. Nunca vi nenhuma situação (de atrito). Mas eu não posso responder pelos outros. (...) Maravilhoso: “Vamos ensaiar? Vamos ensaiar”. Se errasse não tinha problema porque errar em longa-metragem hoje em dia parece mais fácil. Naquela época não, era película e película custava caro. E nunca teve nenhuma cara feia, desacordos, porque eu cito como uma boa conduta e ficamos quarenta e dois dias sem voltar pra São Paulo (...) E é muito difícil você estar numa produção ficar quarenta e dois dias porque a energia baixa, o pessoal quer voltar para casa.¹⁷

Figura 26



O Cine Marrocos de Lages (SC) onde *Homem Sem Terra, a Volta de João Amorim* estreou em fevereiro de 1997. Foto de outubro de 2017 (Fonte: acervo pessoal de Matheus Trunk)

Homem Sem Terra, a Volta de João Amorim estreou no cine Marrocos em Lages em 7 de fevereiro de 1997. Mas o filme acaba não estreando em cidades maiores como São Paulo e Rio de Janeiro. Mesmo assim, o longa-metragem foi lançado em VHS. Custódio Gomes fez a direção de fotografia do filme e

¹⁷ Depoimento do ator Castor Guerra ao autor em 4 de maio de 2016 em São Paulo (SP)

acompanhou todas as etapas da produção. Ele comenta o retorno comercial do filme e de *Homem Sem Terra* não ter sido exibido em circuitos maiores:

O sucesso não foi grande. Mas não foi assim...vamos dizer que deu prejuízo, deu lucro mais ou menos o normal, o esperado. Claro: todo mundo esperava que desse mais, mas foi bem. (...) Lá em São Paulo depende de distribuição, aquele negócio todo. Aí o camarada tem que ir lá, fazer propagandas, aquele negócio todo.¹⁸

Após essa produção, Francisco Cavalcanti e João Amorim tiveram um desentendimento. Fabrício Cavalcanti afirma que o produtor lançou o copião bruto do filme sem uma montagem final. Isso foi realizado sem conhecimento ou consentimento do diretor. Mesmo assim, Fabrício avalia a experiência de *Homem Sem Terra, a Volta de João Amorim* como positiva para Francisco Cavalcanti e a Platéia Filmes:

Tivemos escassez de negativos, o filme ficou lento por falta de negativo, falta de material. Além disso, tivemos um outro agravante (...) Mas eu sou muito grato porque eu considero ele um grande estágio da minha vida, né? Eu já estava numa idade adulta, montei o filme na moviola. Fazia tempo que eu não mexia em moviola, feito (...) Com certeza foi um grande diploma, um grande aprendizado ao lado do meu pai esse filme.

Após a experiência lageana, Francisco Cavalcanti realizou um filme religioso. Trata-se do longa-metragem espírita *Amor Imortal* (2001) que contou com nomes como Nuno Leal Maia, Francisco di Franco, José Mojica Marins, Jesse James, entre outros. O ator Castor Guerra trabalhou mais uma vez com Cavalcanti nessa película. Ele destaca a versatilidade do realizador:

Esse foi um outro grande filme que ele fez. Ele conseguiu colocar policial, espiritual e comédia. (...) Mas ele conseguiu unir essas três situações num filme só e convencer, né? (...) Gostei muito do *Amor Imortal*. E a mensagem espiritualista que ele passou.¹⁹

Francisco Cavalcanti recordou em seu depoimento ao MIS que apostou numa produção espírita pela possível rentabilidade do gênero:

Eu gosto de dinheiro e gosto de fazer filme que dá dinheiro. Eu não tenho nada com o espiritismo, eu sou simpatizante do espiritismo. O meu filho

¹⁸ Depoimento do ator e cineasta Custódio Gomes ao autor em 7 de outubro de 2017 em Lages (SC)

¹⁹ Depoimento do ator Castor Guerra ao autor em 4 de maio de 2016 em São Paulo (SP)

Fabrizio já é espírita (...) Então, eu decidi fazer um filme espírita que é um dos filmes que atualmente estão dando dinheiro. (...) Os efeitos que o Fabrizio (Cavalcanti) fez no filme: ela (a personagem) sai da sepultura, ela sai como espírito, atravessa as grades (...) Tem o Mojica no filme, tem o Nuno Leal Maia, o último filme do Francisco di Franco. Quer dizer? E o espiritismo aceitou esse filme.

Amor Imortal permanece praticamente inédito para o grande público. O longa-metragem foi exibido em mostras dedicadas á obra do diretor no CCSP (Centro Cultural São Paulo) e Cine Olido em São Paulo. Francisco Cavalcanti ainda dirigiu o curta-metragem *Nobuko- Uma História de Amor* (2009), documentário sobre um delegado ítalo-brasileiro que casa com uma garota nipo-brasileira. O filme foi narrado e produzido pelo próprio personagem principal. Nos últimos tempos, o diretor mantinha a produtora Platéia Filmes aberta e pretendia fazer novas produções. Praticamente toda semana participava das reuniões que veteranos do cinema paulistano realizavam na galeria Boulevard, centro de São Paulo. Francisco Cavalcanti morreu em São Paulo em 1º de outubro de 2014 com um currículo extenso como diretor de longas-metragens de baixo orçamento realizados na maioria no gênero policial.

4. “MEUS PIORES FILMES FORAM OS QUE ME DERAM MAIS DINHEIRO”: O ESTILO DE FRANCISCO CAVALCANTI

O estilo acaba sendo a maneira própria de cada diretor formar a sua obra:

A história da arte, porém, evidenciou recorrências estilísticas, que permitem definir “estilos” mais globais, caracterizando não mais um artista, nem uma obra, e sim conjuntos de obras, às vezes vastos (períodos, por exemplo, como o clássico, o barroco, etc.) (AUMONT & MARIE, 2003, p. 239)

Para João Luiz Fiorin (2004, p. 175), estilo é “um conjunto global de traços recorrentes do plano do conteúdo (formas discursivas)”. O estilo compreende certas recorrências de temas, figuras, construções e escolhas que um artista faz sobre a sua obra. Os traços reiterados, por meio da diferença e da repetição, possuem um sentido de individualidade e constituem uma imagem do enunciador (Idem, p. 175-190). Já David Bordwell acredita que o estilo seja um sistema de significação e utilização das técnicas do meio:

No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas (BORDWELL, 2013, p. 17)

O estilo de Francisco Cavalcanti insere-se num momento histórico chave do cinema brasileiro. Bordwell afirma que o estilo cinematográfico é uma parte do que amplamente se considera ser a história estética do cinema (Idem, p. 17). Cavalcanti estava inserido no período de afirmação de um cinema comercial, erótico e fincado na Boca do Lixo paulista. Dessa maneira, os longas-metragens assinados pelo diretor teriam que jogar com certas regras de mercado e com certas estratégias de produção que a Boca praticava. As pornochanchadas

tinham suas regras assim como as chanchadas das décadas de 1950 e 1960 tinham as suas:

Enquanto “imagem” da realidade, o sexo nas pornochanchadas cumpre a mesma função dos números musicais nas chanchadas. Esta mesma função provoca aparentemente um mesmo resultado, o de interromper a narrativa (SANTANA, 2014, p. 16).

Cavalcanti sempre trabalhou com produtores privados e recursos controlados. O diretor teve uma filmografia com 26 longas-metragens sendo que nenhum deles contou com auxílio dos órgãos governamentais. A precariedade acaba sendo um reflexo da sua produção cinematográfica e do cinema realizado na Boca paulista:

O precário é a instância primordial, ele é resultado de uma espécie de subnutrição tecnológica. E é exatamente esta espécie de subnutrição que inventa ou conforma o gênero no cinema brasileiro. Se o gênero no cinema brasileiro pode ser visto como a configuração do precário em formas paradoxais imantadas nos filmes, isso se deve ao fato que gênero no cinema brasileiro se faz a partir de pontos de convergência de determinadas práticas tanto material, determinada pela precariedade, quanto expressivas (IDEM, p. 26).

A precariedade tecnológica e orçamentária é um elemento comum ao longo da história do cinema brasileiro. Principal produtora das chanchadas, a Atlântida tinha a improvisação e a precariedade como elemento presente. É neste momento que o então jovem cinéfilo Carlos Manga se surpreendeu ao conhecer as condições em que trabalhava o diretor Watson Macedo e as instalações da mesma Atlântida:

Quando Cyll Farney colocou Manga em seu Jaguar e o levou para trabalhar lá, em 1951, a Atlântida era a principal produtora do cinema brasileiro, razão pela qual o candidato a um emprego esperava encontrar instalações semelhantes às dos grandes estúdios americanos. Imaginava “escadarias de mármore, cheias de gente cantando e dançando”, mas o que viu deu-lhe a impressão de “uma garagem improvisada”. Foi a primeira decepção com a Atlântida. A segunda aconteceu quando Cyll Farney levava-o para percorrer as instalações e pararam diante de um homem com um serrote nas mãos, suando muito para cortar madeira. O homem parou o trabalho ao ver o ator, que logo fez a apresentação:

- Watson este rapaz vai trabalhar conosco.

Watson estendeu a mão e Manga, boquiaberto, retribuiu, num cumprimento apenas formal. Era Watson Macedo, ídolo do jovem Carlos Manga. “É assim que trabalha um diretor no Brasil?”, pensou, frustrado porque imaginava encontrar o mais famoso diretor de cinema numa sala refrigerada e cercado por quinze, vinte belíssimas secretárias (CABRAL, 2013, p. 43 e 44).

Dessa maneira podemos identificar que a precariedade é uma constante histórica dentro do cinema brasileiro. Essa situação não é uma singularidade dos filmes de Cavalcanti ou da Boca paulistana. Os diretores radicados no quadrilátero sofriam pressão dos exibidores e produtores. Cada nova produção precisava estar dentro dos parâmetros eróticos para conseguir lançamento comercial. Francisco tinha que lidar com essas regras de mercado quando iniciava uma nova produção:

A ocupação do mercado que estes filmes obtinham, se não minimizava as críticas que recebiam, pelo menos proporcionava a continuidade da produção, além da sua inserção e da expansão da indústria cultural do Brasil (GAMO, 2006, p. 16).

4.1 UM CINEASTA SEM MENTALIDADE ESCANDINAVA: FRANCISCO CAVALCANTI NA BOCA PAULISTA

A Boca do Lixo paulistana era um lugar onde diretores e produtores procuravam se organizar para realizarem suas produções. Muitos eram profissionais de origens diversificadas e acabaram produzindo uma gama diversificada de longas-metragens:

(A Boca) E vive pela constante tentativa de assimilação de fórmulas que vão do bang-bang à comédia, passando pelo filão dos filmes ambientados em penitenciárias e inclusive pela pretensão de fazer filmes “sérios”, “intelectuais”, pontilhados de citações psicanalíticas e/ou existencialistas. Fórmulas essas que efetivamente recebem como contribuição os elementos caros à pornochanchada e as promessas de maior ousadia na violência ou no sexo (PIANTINO, 1981, p. 40).

No primeiro período de sucesso da “Cinecittá paulista” (1970-75) a diversidade era bem presente:

Abarcando os diversos gêneros – comédia, drama, faroeste, policial, aventura, melodrama, etc. Interagindo (para o bem e para o mal) com os campos temáticos e estéticos trabalhados, no imaginário cinematográfico popular, pela produção estrangeira, o cinema da Boca do Lixo dispunha-se a disputar o mercado exibidor com o cinema americano como um todo – até mesmo filmes de ação de segunda linha -, as comédias eróticas e os spaghetti westerns italianos, os filmes de lutas marciais orientais importados de Hong Kong...E o que mais viesse (ABREU, 2006, p. 46).

Em 1980, o ensaísta Inimá Simões define num artigo para a revista *Filme Cultura* o final daquele primeiro momento da pornochanchada paulista. Ele explica que esse ínterim encerra-se por volta de 1975:

Não cabe aqui corrigir a inadequação dessas observações, mas apenas notar que é a partir de 1975, mais ou menos, que se concretiza a diversificação do gênero e os novos profissionais despontando com eficiência na produção cinematográfica. David Cardoso, Jean Garret e Cláudio Cunha são legítimos representantes desta geração que se apropria do existente para escolher um caminho pessoal e bem sucedido (SIMÕES, 1980, p. 42).

Mesmo num local marcado pela precariedade e pelo improvisado é possível dizer que a partir de 1976 a produção vai se hierarquizando artisticamente. Os diretores vão estruturando suas reputações artísticas e tornam-se conhecidos por conseguirem realizar filmes artesanalmente bem cuidados. Buscam recrutar técnicos mais experientes e possuem “temas mais rebuscados”. Outros diretores trabalhavam diretamente com o que podemos denominar senso-comum sem qualquer filtro atenuador. Francisco Cavalcanti era desses profissionais. Fabrício afirma que seu pai preferia não se arriscar em outros gêneros:

Chico e o cinema dele dependiam exclusivamente da bilheteria. (...) Então, como esse cinema de mulheres violentadas, mulheres sequestradas..., policial começou a dar certo. (...) Ele tinha que ter sucesso no filme pra fazer outro (...) Tem o lado dele não querer correr riscos e tem o lado de muitas vezes ele conseguir levantar a questão social mesmo assim. Ele jogava com o mercado daquela época.

As produções tinham erotismo para conseguir atingir um público espectador certo. Seus filmes eram calcados a partir de uma experiência do senso comum em condições cotidianas sem traços abstratos. Seus personagens

espelhavam uma experiência imediata do mundo. Os protagonistas dos longas-metragens de Cavalcanti estão sempre na luta pela sobrevivência: lutam para se sustentar, vingar algum crime familiar do passado e muitas vezes para refazer suas famílias. Não possuem aspiração política ideológica ou empreendedora. Os personagens principais dos filmes de Cavalcanti lutam pelo mais imediato. Seja o Fábio de *Mulheres Violentadas*, o Júlio pistoleiro de *O Porão das Condenadas*, o Pedro engraxate de *O Cafetão*, o jardineiro Cabral de *O Filho da Prostituta* ou o Pedro alfaiate de *Os Violentadores de Meninas Virgens*. São todos personagens suburbanos lutando pela sobrevivência. Todos protagonistas sem condições de planejar um futuro, ou seja, sem condições de acumular bens ou qualquer coisa que seja. Pode-se definir o cinema de Francisco Cavalcanti como um cinema da sobrevivência. Nele a sobrevivência constitui-se no principal traço de estilo.

Cavalcanti nunca realizou uma pesquisa extensiva ou minuciosa antes de iniciar suas produções. Seu cinema era a própria tradução das sociabilidades que a oralidade articula. O imaginário suburbano fundamentava e movia sua *miscé-en-scène*.

Dos seus 26 longas-metragens somente dois contaram com a colaboração de um roteirista: Norberto Fayon em *Sexo, Sexo e Sexo* e *O Filho do Sexo Explícito*. Alguns diretores da própria Boca fizeram pontas nas produções da Platéia Filmes como Custódio Gomes, Walter Wanny, Salvador do Amaral e o próprio Jean Garrett que atuou em *O Porão das Condenadas*.

Em todos os filmes de Cavalcanti seu diretor de fotografia era quase sempre o mesmo: Salvador do Amaral que nunca foi um dos profissionais mais requisitados de São Paulo. O próprio Francisco reconheceu isso em seu depoimento ao MIS (Museu da Imagem e do Som) de São Paulo: “Eu sempre trabalhava com o Salvador do Amaral que era um diretor de fotografia pequeno, mas respeitava o diretor”. O ator, diretor e produtor Tony Vieira (1938-1990) realizava suas produções de maneira semelhante. Seus faroestes e policiais buscavam um público específico:

Vieira posiciona-se firmemente na trincheira da Boca do Lixo. Ao contrário de outros cineastas da Rua do Triunfo, ele não procura revestir seu trabalho de um verniz cultural, ou mesmo alegar falta de recursos para

uma produção mais bem acabada. Assume corajosamente a condição de popular – que, no texto, está no lugar de “mais verdadeiro”, “mais puro”, mais próximo do “povo”- para marcar a diferença entre seus filmes e outros produtos da própria Boca que pretendiam cortejar setores intelectualizados, bem como em relação aos filmes de extração mais intelectual que abordam o mesmo tema. Vieira definia-se desprovido de pretensões babacóides e, para muitos, ele trabalhava o “popularesco” (ABREU, 2006, p. 105).

Diferentemente deles, outros faziam produções mais ambiciosas. Nesse grupo encontra-se Jean Garrett (1947-1996). Nascido no arquipélago dos Açores, José Antônio Nunes Gomes e Silva, chegou adolescente no Brasil. Trabalhou com fotografia e iniciou sua trajetória no meio cinematográfico com o cineasta José Mojica Marins, o Zé do Caixão.

Associado a produtora Dacar de David Cardoso, Jean começa sua trajetória na Boca paulista dirigindo dois longas-metragens do gênero policial com temática erótica: *A Ilha do Desejo* (1975) e *Amadas e Violentadas* (1976). Os trabalhos chegam a chamar atenção da crítica cinematográfica. O drama *Possuídas Pelo Pecado* (1976) conta com um orçamento maior e consegue um elenco estelar para os padrões da rua do Triunfo (Benjamin Cattan, Ruthnéia de Moraes, Agnaldo Rayol e Meiry Vieira). Essa película ajuda a emplacar o nome do jovem diretor entre os realizadores mais tarimbados da rua do Triunfo:

Participando da elaboração do roteiro de seus filmes, por acreditar que “o roteiro é o começo de uma boa direção”, Jean Garret firma seu nome na Boca do Lixo como artesão competente, que faz filmes bem-feitos que obtêm sucesso popular, a quem mesmo a crítica mais exigente não fica indiferente. Cuidadoso na elaboração das imagens, que procurava compor com rebuscados movimentos de câmera, na qualidade do *décor* e da trilha sonora (...) sabia trabalhar criativamente em filmes de baixo orçamento e rodagem rápida (IDEM, p. 69).

Posteriormente, Garrett associa-se ao produtor Manuel Cervantes da Masp Filmes com quem faz longas-metragens representativos como *Excitação* (1977), *Noite em Chamas* (1978) e *Mulher, Mulher* (1979). Neste primeiro trabalho com o novo produtor Jean começa uma parceria com o tarimbado diretor de fotografia Carlos Reichenbach (1945-2012). O drama erótico *Mulher, Mulher*

protagonizado pela atriz Helena Ramos recebe roteiro de Ody Fraga e torna-se um retumbante sucesso de bilheteria. Um dos seus trabalhos mais elogiados pela crítica é o drama *A Mulher Que Inventou o Amor* (1979) com roteiro do escritor João Silvério Trevisan, fotografia de Reichenbach e montagem de Éder Mazzini. No início da década de 1980, Garrett era um dos nomes mais renomados do quadrilátero cinematográfico.

Em 1982, o diretor faz uma parceria com o crítico de cinema Inácio Araújo que colabora no roteiro de *Tchau Amor*, longa-metragem protagonizado por Antônio Fagundes e Angelina Muniz. Garrett sempre buscava dar um “maior resultado artístico” para suas produções. Por isso ele associava-se a alguns intelectuais de fora da Boca paulista.

Buscar o refinamento artístico não era um comportamento comum dos realizadores do quadrilátero cinematográfico. Por isso, Garrett era questionado e até ironizado por alguns dos seus contemporâneos. Pode-se dizer que o roteirista e cineasta Ody Fraga (1927-1987) criticou o colega em uma entrevista para Nuno César Abreu publicada na revista *Filme Cultura*. Para Fraga, o filme popular da Boca tinha que falar a linguagem do seu público espectador:

Ele está pelo menos falando a um compadre. Tem muito diretor da Boca que está falando na mesma linguagem do baiano da construção civil que está lá assistindo. Ele está no mesmo nível intelectual. Ele acha que não, mas está. Só porque criou condições para dirigir um filme, acha que mudou de status intelectual. Mas há outros que fazem realmente cinema popular (ABREU, 1984, p. 35).

Segundo esse raciocínio, a produção da Boca que buscava refinamento perdia a proximidade com o povão. Esses filmes estariam sendo artificiais ou falsos. Ody Fraga afirma que esses longas-metragens estavam se tornando uma espécie de cinema “Casa e Jardim”, referindo-se a uma publicação de decoração destinada a um público elitizado:

Eu tenho certa implicância solene com o cinema que chamo de “casa e jardim”. É o bonitinho, feito a revista Casa e Jardim. É o gosto da classe média. Eu julgo nessa linha os filmes do Jean Garret e outros. É um cinema que não tem nada. Não reflete realidade nenhuma. Não representa realidade nenhuma (IDEM, p. 36).

Pode-se dizer que Francisco Cavalcanti não era um cineasta “Casa e Jardim” da rua do Triunfo adaptando aqui o modo de ver de Ody Fraga. Cavalcanti fazia filmes com um olhar e uma prática narrativa que estamos chamando de suburbana. Nesse sentido, podemos dizer que era um realizador apegado a estética do “quintal”, ou seja, a prática de um imaginário que nos convidava para os “fundos da casa”.

4.2 O POLICIAL RURAL: ELEMENTOS DE APROPRIAÇÃO DO FAROESTE ITALIANO NO CINEMA DE FRANCISCO CAVALCANTI

Francisco Cavalcanti cresceu em pequenas cidades do Alto Tietê e na zona leste de São Paulo. Desde bastante jovem teve contato com a programação dos cinemas de bairro. São nesses locais que ele vai conhecer gêneros cinematográficos como o faroeste italiano. O western spaghetti vai balizar a obra cinematográfica do realizador. Especialmente na sua fase do “policial rural” em películas como *Mulheres Violentadas* (1978), *O Porão das Condenadas* (1979) e *O Filho da Prostituta* (1980).

O faroeste italiano surgiu na cidade cinematográfica de Cinecittá em Roma, Itália. Fundada em 1937, os estúdios foram um projeto cultural do ditador fascista Benito Mussolini. A ideia inicial era utilizar o complexo cinematográfico como um instrumento de propaganda do governo italiano (CARREIRO, 2011, p. 31). O público europeu sentia falta dos faroestes que tinham parado de serem produzidos nos Estados Unidos. Suprindo essa falta, em 1964 a Cinecittá produziu 27 faroestes (Idem, p. 38). É desse mesmo ano o primeiro sucesso internacional do gênero: *Por Um Punhado de Dólares*, de Sergio Leone. É a partir dessa produção que os faroestes produzidos em Cinecittá recebem o título de spaghetti western (MATTOS: 2004, p.74). A trama, os procedimentos técnicos e a narrativa do filme viram referência para os outros realizadores:

Closes exagerados de mãos e olhos alternam-se com panorâmicas abrangentes das paisagens. Os zooms e cortes rápidos criam um clima de tensão. Enquadramentos tradicionais misturam-se a ângulos distorcidos e inusitados. O tempo que antecede os duelos é dilatado ao máximo. A montagem segue o ritmo da música, ingrediente fundamental (...) A violência gráfica e o bizarro senso de humor dão o tom da narrativa. Nela, os clichês do Velho Oeste hollywoodiano, puritano e liberal, caem

por terra. Os cenários enlameados, o suor que escorre dos rostos e a aparência suja dos caubóis revelam a influência do neo-realismo italiano (CAMARGO; VELLOZO; PEREIRA: 2007, p. 46).

O segundo faroeste de Leone confirmou a rentabilidade comercial do gênero: *Por Uns Dólares a Mais* (1965). O filme tornou-se o maior sucesso financeiro da história do cinema italiano (CARREIRO, 2011, p. 51). Além de Leone, outros diretores vão trabalhar ativamente no spaghetti western como Sergio Corbucci, Sergio Sollima, Gianfranco Parolini, Ducci Tessari, Enzo Barboni, entre outros. Entre 1962 e 1978, foram realizados na Itália 550 *westerns*, sendo que o período de maior sucesso comercial foi entre 1966 e 68 (IDEM, p. 14).

Os faroestes italianos contribuem para o surgimento de subgêneros em diversos países como Japão, Turquia e até nos Estados Unidos, país-berço do gênero. É sob influência dos longas-metragens assinados por Leone que o diretor norte-americano Sam Peckinpah vai dirigir um dos filmes mais representativos de sua obra: *Meu Ódio Será Tua Herança* (1969) (CAMARGO; VELLOZO; PEREIRA: 2007, p. 46).

Uma das características presentes nas tramas de faroeste é a vingança. Muitas vezes alguém pretende vingar-se num tempo futuro. Dessa maneira, a narrativa acaba tendo vários tempos:

É evidente que o “recuo no tempo” aparece quase sempre sob a forma de flashback. Se uma elipse pode suprimir alguns anos, também o recuo no tempo pode remontar a alguns anos ao invés de alguns segundos. Este é o último tipo de fusão temporal, o “recuo de tempo indefinido” (BURCH: 1992, p. 28).

Francisco Cavalcanti utiliza este recurso em diversos de seus longas-metragens. Na maioria das suas produções uma criança (interpretada por Fabrício Cavalcanti) assiste ao assassinato ou massacre de sua família. Já adulto (agora interpretado por Francisco) vinga-se dos algozes. Esse argumento é recorrente em diversos longas-metragens do diretor como *Mulheres Violentadas*, *O Porão das Condenadas*, *Ivone, a Rainha do Pecado* e *Os Tarados*. Todos esses filmes apresentam dois tempos com *flashback* e vingança.

Já *O Filho da Prostituta* (1981) também apresenta *flashback*, mas sem a vingança propriamente dita.

São diversos os elementos gráficos do faroeste italiano dentro da fase rural de Cavalcanti. Mas eles acabam sendo mais frequentes em *O Porão das Condenadas* (1978). A história gira em torno do pistoleiro Júlio (interpretado pelo próprio Francisco), que pretende vingar o assassinato do seu pai, o camponês Soares. Ele é assassinado pelos tios maternos do garoto. O filme é dividido em diferentes tempos históricos. A primeira parte acontece em 1947 quando o pai é morto. A segunda em 1955 quando o menino Júlio é adotado pelo tio paterno (Ruy Leal) que irá ensiná-lo a tornar-se exímio pistoleiro. A terceira parte acontece em 1975 com o personagem Júlio adulto e pronto para vingar-se dos tios. As filmagens no ambiente rural aconteceram na cidade de Avaré, interior de São Paulo. Diversos faroestes da Boca são filmados com a história acontecendo em outros países como Estados Unidos ou México como em *Torturadas Pelo Sexo* (1976) e *Os Depravados* (1978) de Tony Vieira. *O Porão das Condenadas* não tem isso. A história que o filme conta acontece no Brasil.

Um dos elementos presentes na produção é a “violência extrema” nas cenas de tiroteio. Dessa maneira é possível comparar o filme com alguns exemplares do *spaghetti western* como *Django Vem Para Matar* (1967) de Giulio Questi, *Keoma* (1976) de Enzo G. Castellari e *Mannaja- Um Homem Chamado Blade* (1977) de Sergio Martino. Nesses filmes, a representação gráfica da violência está presente em *close-ups* extremos de corpos e rostos ensanguentados. São diversas as cenas de violência extrema em *O Porão das Condenadas*. Uma acontece logo no início: os tios maternos e seus homens estão num plano geral; aos poucos, eles vão se afastando da câmera saindo à esquerda; entram os letreiros de agradecimento e a câmera pega o menino Júlio em primeiro plano; ele tenta que o pai se anime e volte; a câmera vai saindo de Júlio aos poucos e se aproximando do cadáver do pai. O detalhe são as costas do cadáver com buracos de bala e moscas (decompositoras).

Figuras 27, 28, 29 e 30



Momento do fuzilamento em *O Porão das Condenadas*

É possível visualizar uma série de características do faroeste italiano nessa cena. A primeira acontece na panorâmica abrangente das paisagens, recurso que o diretor Sergio Leone utilizava muito. Também existem diversos *close-ups* no rosto dos personagens, algo que o diretor italiano fazia em seus trabalhos (CAMARGO; VELLOZO; PEREIRA: 2007, p. 46). Soares é fuzilado desarmado e a câmera faz um *close-up* no corpo ensanguentado. Essa cena guarda algumas similaridades com faroestes como *Tempo de Massacre* (*Massacre time*, 1966) de Lucio Fulci.

Em *Tempo de Massacre* (1966), o garimpeiro Tom Corbett (Franco Nero) recebe uma carta do seu amigo Carradine para que ele regresse para sua cidade natal. Chegando lá ele percebe que um magnata chamado Scott tornou-se dono de tudo. Ele e seu bando matam qualquer pessoa que passam por seu caminho. Numa determinada cena, Corbett vai visitar Carradine. Os pistoleiros de Scott atacam a residência e fuzilam Carradine que estava desarmado. Além disso, os pistoleiros degolam e assassinam a esposa e as duas filhas de Carradine. Corbett vai visitar o amigo e encontra a família massacrada. Nessa cena há longos *close-ups* nos rostos das mulheres mortas.

Em *O Porão das Condenadas* e *Tempo de Massacre* acontecem tiroteios, mortes, muito sangue e *closes* exagerados em pessoas mortas. São dois filmes de violência extrema. *O Porão das Condenadas* possui outro elemento característico de certos filmes do gênero europeu: o humor bizarro. Existe uma família composta por personagens que só pensam em comer. Em todas as cenas em que aparecem eles estão comendo. Esse traço cômico aproxima o cinema de Cavalcanti do humor utilizado em faroestes italianos. A dupla de humoristas Bud Spencer e Terence Hill protagonizam diversos faroestes em que os protagonistas tinham eram comilões. Isso acontece em diversas películas estreladas pela dupla como *Trinity é Meu Nome* (1970) de Enzo Barboni. O humorismo seria um recurso utilizado a ponto de se transformar na principal característica estilística da última fase do ciclo do western spaghetti (1970-1978), que é a veia cômica pronunciada, numa espécie de híbrido de circo e western (CARREIRO: 2011, p. 54)

Figura 31



Um dos personagens rechonchudos de *O Porão das Condenadas*

Tanto nas cenas de *O Porão das Condenadas* quanto de *Trinity É Meu Nome* os personagens comem como glutões, não tendo modos na mesa. Esse elemento é utilizado tentando provocar risos no espectador. É um humor bizarro. Com elementos do western spaghetti, *O Porão das Condenadas* foi uma das maiores bilheterias do cinema paulista de 1979. O filme foi assistido por 544.463 espectadores. O fundamental para as produções da Boca era ter público. Fruto de investimentos privados, o cinema da rua do Triunfo dependia da bilheteria para garantir sua continuidade.

O quadrilátero cinematográfico paulistano teve um período áureo na realização de filmes do gênero faroeste. Os westerns feitos na Boca paulistana tinham uma espécie de público cativo especialmente nos cinemas das cidades do interior. Nesse momento, alguns diretores vão abraçar o gênero. Também existem musicais rurais com a presença de artistas sertanejos como Tião Carreiro e Pardinho (*Sertão em Festa*, de Osvaldo de Oliveira), Moreno e Moreninho (*No Rancho Fundo*, também de Osvaldo de Oliveira), Almir Rogério (*Fuscão Preto*, de Jeremias Moreira Filho) e Sérgio Reis (*O Menino da Porteira*, de Jeremias Moreira Filho).

Entre os diretores que mais apostaram no gênero na rua do Triunfo está o polonês Edward Freund (1927-1982) que dirigiu películas como *Um Pistoleiro Chamado Caviúna* (1972), *Quatro Pistoleiros Em Fúria* (1972) e *Trindad...É Meu Nome* (1973). O versátil diretor de fotografia Osvaldo de Oliveira, o Carcaça (1931-1990), foi homem de confiança da Cinedistri do produtor Osvaldo Massaini. Carcaça dirigiu inúmeros êxitos de bilheteria que eram muitas vezes rodados na cidade de Itu, interior de São Paulo como *O Cangaceiro Sanguinário* (1969) estrelado por Maurício do Valle, *O Cangaceiro Sem Deus* (1969) e *Rogo a Deus e Mando Bala* (1972). Formado pelo documentarista Primo Carbonari, o cineasta e ator Rubens da Silva Prado ingressa no gênero com *Gregório 38* (1968), seu primeiro longa-metragem rodado inteiramente na região de Guararema, interior de São Paulo. Prossegue estrelando películas do gênero assinando como Alex Prado em produções como *Sangue em Santa Maria* (1970), *Gregório Volta Para Matar* (1974) e *A Vingança de Chico Mineiro* (1978). Seus trabalhos eram considerados amadores pela crítica especializada.

Mas o principal astro do quadrilátero no gênero é Mauri de Oliveira Queiroz (1938-1990) que ficou conhecido do grande público com o pseudônimo de Tony Vieira:

Tony Vieira e David Cardoso são dois exemplos de carreiras bem-sucedidas na Boca do Lixo. (...) Ambos começam como atores, desenvolvem personagens “machões” – marcados por características arraigadas no imaginário popular - em filmes de aventura com “mulher pelada” e depois enveredam pela produção e pela direção (ABREU, 2006, p. 57).

Tony Vieira, cujo nome verdadeiro é Mauri de Oliveira Queiroz – daí as iniciais de sua produtora MQ: “Marca e Qualidade” – já fez de tudo na vida. Foi baleiro, trapezista, apresentador de circo, locutor de parque de diversões, animador dos programas de tele-catch na TV, e finalmente ator, diretor e produtor na Boca. Atravessou a década de 70 em atividade ininterrupta com Heitor Gaiotti, que faz sempre o papel de malandro cheio de ginga e bem humorado, enquanto ele é o eterno mocinho justiceiro (SIMÕES, 1981, p. 32).

Vieira iniciou a carreira no circo e depois trabalhou na TV Itacolomi de Belo Horizonte. Prossegue na TV Excelsior em São Paulo e faz pequenos papéis em longas-metragens do gênero aventura, sertanejos e faroestes realizados na capital paulista. Começa a dirigir em *Gringo, o Último Matador* (1972), já associado com o produtor Francisco Assis Soares, o Comendador. O trio de aventureiros das suas produções era composto pela musa Claudete Joubert e pelo comediante Heitor Gaiotti:

Misturando sexo e aventura em produções de baixo custo e forte apelo para as “classes populares”, aclimatou para o cinema nacional uma versão do herói solitário – a serviço da justiça e do bem - do mocinho justiceiro, que nasce no western americano e, nessa época, andava circulando com sucesso nos *spaghetti westerns* italianos e nos policiais classe B americanos (ABREU, 2006, p. 59).

Dessa maneira, ele dirige e protagoniza alguns sucessos significativos de bilheteria no gênero faroeste como *Sob o Domínio do Sexo* (1973) e *A Filha do Padre* (1975). O cineasta Custódio Gomes foi próximo a Vieira. Ele observa que o amigo nunca teve uma produtora de grande estrutura:

Era bem simples só para as produções pequenas dele, né? Não adianta falar que era grande produção igual ao Massaini (produtor). Não, era pequeno (o escritório da MQ). Onde trabalhava ele, a turminha dele (...) tudo bem pequeno, mas fazia sentido.²⁰

O próprio Custódio Gomes estrelou, dirigiu e produziu dois longas-metragens no gênero faroeste dentro da Boca paulista (*Terra Quente* em 1976 e *As Taras da Sete Aventureiras* em 1983). Ele destaca que os diretores do quadrilátero viam exemplares internacionais do spaghetti western e trocavam informações sobre as produções:

²⁰ Depoimento do ator e cineasta Custódio Gomes ao autor em 7 de outubro de 2017 em Lages (SC)

A gente conversava, analisava, assistia os banguê-banguês italianos. Depois a gente discutia a respeito pra ver o que ia fazer. É claro que quando ia filmar o roteiro, a história, ficava particular. (...) Mas não adianta fazer um filme no gênero. Tem que fazer uma série, né?

Muitos diretores da Boca paulista embarcaram no gênero faroeste. Alguns não saíram do primeiro ou segundo título no western. Isso aconteceu com Salvador do Amaral (*O Poder do Desejo* de 1977), Clery Cunha (*Chumbo Quente* de 1978), Fauzi Mansur (*Deu a Louca no Cangaço* de 1969), Ozualdo Candeias (*Meu Nome É Tonho* de 1969), Lenita Perroy (*A Noiva da Noite* de 1974), Luiz Sérgio Person (*A Panca do Valente* de 1968), Luigi Picchi (*A Última Bala* de 1974) e até José Mojica Marins, o Zé do Caixão (*Diabo de Vila Velha* de 1965 e *D'Gajão Mata Para Vingar* de 1972). Com o declínio do spaghetti western, o “ciclo faroeste” da Boca paulista também termina. O próprio Tony Vieira passa a investir em produções do gênero policial:

Tony Vieira foi um dos produtores que fizeram essa rotação. Na segunda metade dos anos 1970, com o declínio do western junto ao público, Vieira passa a realizar filmes policiais mantendo o mesmo espírito (e a mesma matéria, por assim dizer) que movia sua produção (ABREU, 2006, p. 103).

Francisco Cavalcanti seguiu seus contemporâneos. A partir da queda do gênero, seus filmes param de ter tantos elementos do faroeste italiano. Sua obra adquiriu características ou traços que podemos apontar como urbanos.

3.3 O ROBIN HOOD DO SUBÚRBIO: ELEMENTOS DE APROPRIAÇÃO DA CHANCHADA NO CINEMA DE FRANCISCO CAVALCANTI

O humor sempre foi uma das marcas registradas do cinema de Francisco Cavalcanti. Ele iniciou sua carreira artística no circo como o palhaço Goiabada quando contava com apenas treze anos de idade e logo depois já escrevia seus próprios textos de humor. Já é possível perceber personagens cômicos em *Mulheres Violentadas* (1978) com a personagem de Yolanda Silva. Mesmo em *O Porão das Condenadas* (1979) possui um humor cáustico com os mesmos tipos de personagens. Mas é a partir do seu quarto longa-metragem (*O Filho da Prostituta*) que ele passa a dialogar de maneira mais forte com a chanchada.

O argumento de *O Filho da Prostituta* gira em torno da prostituta Linda (Dalma Ribas) que engravida do rico Clóvis (João Paulo Ramalho) e tem dois filhos. Nasceram dois gêmeos: um é criado pela mãe e outro pelo pai. Márcio, criado pelo pai torna-se herdeiro de uma grande fortuna. Já o outro criado por Linda torna-se bandido. O irmão pobre irá se vingar do que ficou rico. A ideia de trabalhar com irmãos gêmeos é um elemento presente em diversas chanchadas como *É com Este que Eu Vou* (1948) de José Carlos Burle, *O Fuzileiro do Amor* (1956) de Eurides Ramos, *Rico Ri á Toa* (1957) de Roberto Farias e *O Pistoleiro Bossa Nova* (1960) de Victor Lima. Além disso, *O Filho da Prostituta* conta mais uma vez com Yolanda Silva em situações cômicas contracenando com Heitor Gaiotti, comediante que trabalhava muito com o ator, diretor e produtor Tony Vieira.

Mas é em *O Cafetão* (1982) que Francisco Cavalcanti aprofunda seu diálogo com a chanchada de maneira mais evidente. Pode-se dizer que este longa-metragem foi um verdadeiro divisor de águas na filmografia do realizador. Foi seu primeiro filme com traços inteiramente urbanos. Diferentemente dos trabalhos anteriores do diretor, a história de *O Cafetão* acontece em um único espaço temporal. Nessa produção não existe *flashback*. A trama gira em torno do engraxate Pedro (Francisco Cavalcanti) que por acaso fica com uma mala cheia de dinheiro de uma organização criminosa. A mala é o motivo de uma verdadeira guerra entre as gangues rivais de Juarez (Ruy Leal) e Gaspar (João Paulo Ramalho), donos de casas de jogos e boates de prostituição. Pedro e sua esposa (Zilda Mayo) se veem envolvidos num conflito entre os dois grupos. Mesmo assim, o engraxate aproveita o dinheiro comprando carro, roupas e dorme com a esposa num hotel de luxo. Ele também paga cerveja para os vizinhos e ajuda financeiramente sua jovem amante. Tem-se assim um protagonista que não é um completo inocente. Pedro tem algo de malandro, desocupado, boa-praça, amigo de toda vizinhança. Próximo aos heróis das chanchadas que “fizeram fama às custas de personagens afins, em geral malandros e viradores urbanos, tiranizados por credores, patrões, bandidos” (AUGUSTO, 1989, p. 70).

Não é um bandido completo nem um herói romântico dos filmes norte-americanos. O Pedro engraxate de *O Cafetão* é próximo aos protagonistas das chanchadas:

A malandragem, por sua vez, seria o elemento “nosso” na trama. Sempre enfocada com humor, era vista como transgressão leve, mais ligada à vadiagem e às formas de ludibriar o trabalho socialmente reconhecido a um delito realmente passível de repressão. Não se apresentava como uma ameaça de convívio social, aproximava-se mais da contravenção que do crime propriamente dito, com tudo o que isto podia trazer de lúdico, de heroico, de atraente e de resistente ao sistema social. (...) Diferente da comédia norte-americana, que trabalhava com valores sociais bem definidos, expressos na dualidade herói e vilão, a chanchada apresentava um terceiro elemento, o malandro desocupado, boa praça (LINO, 2000, p. 11).

Encontrar uma maleta cheia de dinheiro não era algo inédito no cinema brasileiro. Em *O Camelô da Rua Larga* (1957) de Eurides Ramos, o vendedor ambulante Vicente (Zé Trindade) mete-se numa confusão nos bastidores de uma boate. Nisso, ele acaba trocando sua mala de muambas por uma contendo dinheiro falso. Em *Pernas Pro Ar* (1957) de Victor Lima também acontece uma troca de malas. Benedito (Ankito) e Faísca (Grande Othelo) resolvem vender brinquedos contrabandeados na porta de um banco. No mesmo momento o bandido Navalhada (Renato Restier) e seus comparsas Mindinho (Costinha) e Caveirinha (Wilson Grey) estão assaltando o mesmo banco. Quando os assaltantes fogem, trocam as maleta com cinco milhões de cruzeiros por uma cheia de brinquedos dos ambulantes. O argumento de *O Cafetão* parece muito com a comédia *Tudo Legal* (1960) de Victor Lima protagonizado pela dupla de humoristas Jô Soares e Ronald Golias. Um contrabandista coloca um pacote de drogas entre as coisas dos dois moradores da Favela do Pinto. A dupla mete-se em várias confusões entre duas organizações criminosas que querem adquirir o pacote. Mesmo assim, as trocas eram um recurso narrativo comum das chanchadas:

O macete modular da chanchada era a troca – de objetos e identidades. Em torno de uma troca, vale lembrar, armava-se a intriga de *Carnaval no fogo*, não por acaso reconhecida como chanchada-modelo. O mocinho,

Ricardo (Anselmo Duarte), tomava o lugar do “Anjo” (José Lewgoy) ao apossar-se de sua cigarreira, perdida na entrada do hotel Copacabana Palace. (...)

Trocava-se e roubava-se de tudo nas chanchadas: chapa de pulmão (*Este mundo é um pandeiro*), passaporte (*Aviso aos navegantes*, 1950), colar (*É fogo na roupa*, 1952), peruca (*Nem Sansão nem Dalila*, 1954), moedas incaicas (*Colégio de brotos*, 1956), carteira de colunista social (*O batedor de carteiras*, 1958) (AUGUSTO, 1989, p. 15).

O engraxate Pedro enriquece da noite para o dia em *O Cafetão*. Essa ascendência social também é encontrada em inúmeras comédias produzidas por estúdios brasileiros nas décadas de 1950 e 1960:

Acreditavam ser relativamente fácil subir na escala social e prudentemente recomendável misturar as classes sociais. O que explica por que tantos prêmios e heranças foram conquistados por pobretões aparentemente sem qualquer perspectiva de vida (IDEM, p. 174).

Isso acontece em películas como *Nadando em Dinheiro* (1952) de Abílio Pereira de Almeida em que o motorista Isidoro (Mazzaropi) descobre ser o único herdeiro de uma grande fortuna. O malandro Carlos Bronca (Ronald Golias) ganha 100 mil cruzeiros ao participar de um programa de televisão em *O Dono da Bola* (1961). O barbeiro Bonifácio (Oscarito) recebe da tia uma herança que fica restrita a algumas cadeiras em *Treze Cadeiras* (1957) de Francisco Eichhorn. Já em *Esse Milhão É Meu* (1960) de Carlos Manga o servidor público Felismino Tinoco (Oscarito) fatura um prêmio de um milhão de cruzeiros por ir ao trabalho durante uma semana sem faltar.

Mas *O Cafetão* apropria-se de outros elementos característicos da chanchada carnavalesca. Pode-se dizer que o personagem Pedro engraxate do filme de Cavalcanti é um verdadeiro Robin Hood suburbano. Após ficar rico ele começa a pagar cerveja para todos os amigos do bairro e quer dar presentes para a amante Nina. Este comportamento é semelhante dos protagonistas de outras comédias antigas como o *Rico Ri Á Toa* (1957) de Roberto Farias e *Vai Que É Mole* (1960) de J.B. Tanko.

Em *Rico Ri á Toa* (1957), o pacato motorista de táxi José Pereira da Manga Rosa (Zé Trindade) é um tipo querido no seu ponto de trabalho e no bairro onde mora. Da noite para o dia, ele herda uma suposta fortuna de quinze milhões

de cruzeiros e torna-se milionário. Mas o dinheiro acaba afastando-o dos ambientes e das amizades que ele mais apreciava. Então, José decide voltar a ser pobre. Reúne os motoristas do seu ponto e decidem gastar o dinheiro numa boate de luxo. Todos compram *smoking* e pedem a bebida mais cara. Além disso, o chofer resolve dar um milhão de cruzeiros para a escola de samba do seu bairro.

O personagem de Zé Trindade é semelhante aos protagonistas de outra chanchada: *Vai Que É Mole* (1960). Nesse longa-metragem dois bandidos que acabam de sair da cadeia Macio (Ankito) e Brancura (Grande Othelo) decidem roubar o milionário Comendador (Armando Ferreira). Eles doam o dinheiro para a reforma da igreja do bairro. Apesar de serem ladrões, os dois personagens são queridos no subúrbio onde moram sendo muito amigos do padre local (Renato Restier). Macio e Brancura também adotam um menor abandonado pelos pais.

A chanchada acaba exercendo influência sobre a obra de Francisco Cavalcanti. Diversos elementos foram utilizados em longas-metragens do diretor. Filmes como *Os Tarados*, *Ivone, a Rainha do Pecado*, *Os Violentadores de Meninas Virgens* e *Os Animais do Sexo Explícito* são policiais, mas também trabalham com o humor. Os protagonistas de películas como *O Cafetão* e *Sexo, Sexo e Sexo* possuem algo de malandro, desocupado. Bem próximo dos personagens principais das antigas chanchadas. Cavalcanti participa de uma procura e ao mesmo tempo de uma espécie de invenção de uma identidade para o cinema brasileiro. Ele teve uma espécie de “estilo de ocasião”, moldado por um jogo de circunstâncias entre mercado, público e precariedade de produção.

Francisco Cavalcanti também adquire das chanchadas uma espécie de corporalidade circense em “oralidade imagética do corpo”. Isso ao traduzir e combinar os efeitos gráficos da violência do western spaghetti com a sensação do teatro de revistas das chanchadas. Talvez possamos dizer que o estilo de Cavalcanti seja justamente a combinação do efeito cinematográfico do western spaghetti com o efeito visual das chanchadas. A maneira como o diretor maneja essa conjunção nos filmes pode ser definida como estilo.

3.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciei essa pesquisa sobre Francisco Cavalcanti sabia dos principais filmes dirigidos por ele e da forma precária como eram realizados numa indústria como a Boca. No entanto, desconhecia que seus filmes tinham bilheterias tão expressivas para um pequeno produtor sem ajuda do Estado (somente *Ivone, a Rainha do Pecado* teve mais de um milhão de espectadores). Também desconhecia que praticamente toda a sua obra passou em diversos cinemas das principais cidades brasileiras. A crítica podia desaprovar, mas nunca deixou de noticiar a estreia das suas produções. Pode-se dizer que os críticos não foram completamente excludentes. Mesmo assim é possível concluir que Francisco nunca foi um agente cultural compreendido pela mídia especializada muito menos pelo meio acadêmico. Basta comparar o número de pesquisas produzidas pela academia sobre diretores oriundos do Cinema Novo com realizadores originários da rua do Triunfo.

Trata-se de um fenômeno parecido com a música brasileira. A historiografia da MPB não pode ser resumida somente aos cantores e compositores da “tradição” (identificada principalmente pelo samba) ou da “modernidade” (identificada com a Bossa Nova e o tropicalismo). Também existe a música brega, a Jovem Guarda, a música sertaneja. Todos esses gêneros são parte legítima da cultura brasileira e não podem ficar deslocadas dessa espécie de “história oficial”. Acontece a mesma coisa no cinema brasileiro.

Eu sabia que Cavalcanti tinha realizado filmes “reformados”. Mas somente fazendo essa dissertação percebi que ele teve um número expressivo de produções nesse tipo de fita (foram cinco) e todas tiveram lançamento em cinemas de São Paulo e do Rio de Janeiro. Fabrício Cavalcanti afirma que todas tiveram público suficiente para conseguiram pagar-se.

Também é possível dizer que Cavalcanti era um agente cultural persistente. Após o fim da Boca ele conseguiu fazer novas produções. Pode-se dizer que dessa maneira ele foi uma exceção entre seus pares da rua do Triunfo. A gigantesca maioria encerrou sua carreira na sétima arte após a derrubada do quadrilátero cinematográfico. Francisco foi um diretor que não buscava refinamento ou público elitizado. Esta pesquisa me revelou o quanto o seu

cinema dialogava com as produções cinematográficas de gênero como o faroeste italiano e a chanchada.

Podemos observar que os filmes de Francisco Cavalcanti cobria uma faixa de público que naquele momento (as décadas de 1970 e 1980) encontrava-se desassistida em produtos audiovisuais que falassem mais próximos de suas sociabilidades: a esta faixa de público chamamos de suburbano. Esse diálogo direto com esse público rendia bilheterias expressivas. Mesmo aquelas que ele mesmo denominou de “reformadas”. Seu estilo cinematográfico resultou numa espécie de apropriação do cinema que via nos bairros de São Paulo. Cavalcanti foi um realizador marcadamente suburbano. Os subúrbios foram seu espaço de convivência e isso fez com que sua obra, de alguma maneira, fosse indissociável da biografia. Um diretor cuja produção apresenta margens suburbanas que mediam e atenuavam as diferenças entre o rural e o urbano no cinema brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Entrevistas e depoimentos

- 1. Depoimento de Castor Guerra ao autor em 4 de maio de 2016 em São Paulo (SP)**
- 2. Depoimento de Custódio Gomes ao autor em 7 de outubro de 2017 em Lages (SC)**

Depoimento de Francisco Cavalcanti ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo em 8 de novembro de 2012. Acessado em julho e agosto de 2017

- 3. Depoimento de Fabrício Cavalcanti ao autor em 6 de agosto de 2016 em São Paulo (SP)**
- 4. Depoimento de Rubens Eleutério ao autor em 17 de setembro de 2018 em Caraguatatuba (SP)**
- 5. Depoimento de Walter Wanny ao autor em 29 de abril de 2016 em Guarulhos (SP)**

Livros, artigos, dissertações e revistas

- Anuário Cinema em Close-Up*, 1976. São Paulo: MEK Editores.**
- ABREU, Nuno César. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Unicamp, 2006.**
- _____. *Entrevista de Ody Fraga a revista Filme Cultura*, Rio de Janeiro, número 43, janeiro a abril de 1984, Embrafilme, p. 33-36.**
- ARAÚJO, Astolfo. *Entrevista de Ody Fraga a revista Status*. São Paulo, janeiro de 1982, editora Três, p. 16-20.**
- ARAÚJO, Paulo César de. *O réu e o rei: minha história com Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.**
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.**
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.**
- AVELLAR, José Carlos. A teoria da relatividade, in Adauto Novas, Anos 70: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano/Editora SENAC Rio, 2005, p. 334-374.**
- BARBERO, Martin. *Os meios e as mediações*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2007.**
- BARCINSKI, André. *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: 34, 1998.**
- BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.**
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.**
- Cinema em Close-Up*, nº 3, 1975: “As Mulheres do Sexo Violento”. São Paulo: MEK Editores.**
- Cinema em Close-Up*, nº 3 A, 1976: “Assim começa a vida”. p. 36, São Paulo: MEK Editores.**
- CABRAL, Sérgio. *Quanto mais cinema melhor: uma biografia de Carlos Manga*. São Paulo: Lazulli Editora, 2013.**

- CAMARGO, Daniel; VELLOZO, Fábio e PEREIRA, Rodrigo. *Anthony Steefen: a saga do brasileiro que se tornou astro do banguê-banguê à italiana*. São Paulo, Matrix, 2007.
- CARREIRO, Rodrigo Octávio de Azevedo. *Era uma vez no spaghetti western: estilo e narrativa no cinema de Sérgio Leone*. Tese de Doutorado. Recife, UFPE, 2011.
- DAMATTA, Roberto. *Para uma teoria da sacanagem: uma reflexão sobre a obra de Carlos Zéfiro*. In: MARINHO, Joaquim (org.). *A arte sacana de Carlos Zéfiro*. São Paulo: Marco Zero, 1983, p. 22-39.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limonad, 1986.
- GAMO, Alessandro Constantino. *Vozes da Boca*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, 2006.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colonial ?*. Organização e posfácio Carlos Augusto Calil; prefácio de Ismail Xavier. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- INC e EMBRAFILME. *Brasil Cinema. Catálogo Anual de Filmes Brasileiros, números 1-12*. Rio de Janeiro: INC, Embrafilme, 1968-1977.
- JOANIDES, Hiroito. *Boca do Lixo*. São Paulo: Edições Populares, 1977.
- LINO, Sonia Cristina. "A tendência é para ridicularizar (...) Reflexões sobre cinema, humor e público no Brasil". Disponível em http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg10-4.pdf
- MATTOS, A.C. Gomes de. *Publique-se a lenda: a história do western*. Rio de Janeiro, Rocco, 2004.
- MELO, Petrucio. *Orgulho de ser nordestino*. Guarulhos: Parma, 2008.
- MIRANDA, Luiz Felipe A. *Dicionário de Cineastas Brasileiros*. São Paulo: Art Editora, 1990.
- NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *O novo ciclo do cinema de Pernambuco: a questão do estilo*. Dissertação (Mestrado). Recife, Universidade Federal de Pernambuco, CAC, 2009.
- PIANTINO, Jair Leal. *A produção da Boca*, Filme Cultura, ano XIV, número 37. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, MEC, 1981, pp. 40-41.

PINTO, Leonor Souza. *O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil- 1964/1988*. Disponível em <http://www.memoriacinebr.com.br>, 2006.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2004.

REY, Marcos. *Esta noite ou nunca*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Os homens do futuro*. São Paulo: Global, 2014.

SANCHES, Ruy Martins. *O homem que calou a Boca: uma análise da obra de Raffaelli Rossi*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2013.

SANTANA, Gelson. *O prazer trivial: gênero, cultura midiática e pornochanchada*. 2ªed. São Paulo: editora a lápis, 2014.

SIMÕES, Inimá. *O Imaginário da Boca*. Cadernos 6. São Paulo: IDART, Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

_____. “Ainda Boca do Lixo”, Filme Cultura, Ano XIV, número 37. Rio de Janeiro: Embrafilme, pp. 42-44.

STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca: dicionário de diretores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

TRUNK, Matheus. *O Coringa do Cinema*. São Paulo: Giostri, 2013.

_____. *Dossiê Boca: personagens e histórias do cinema paulista*. São Paulo: Giostri, 2014.

Jornais

“Alto Madeira”, Porto Velho (RO), 10 de outubro de 1983

“A Luta Democrática”, Rio de Janeiro (RJ), 20 de dezembro de 1980

“A Luta Democrática”, Rio de Janeiro (RJ), 26 e 27 de novembro de 1983

“Correio Lageano”, Lages (SC), 15 de fevereiro de 1997

“Correio de Notícias”, Curitiba (PR), 17 de novembro de 1987

“Correio de Notícias”, Curitiba (PR), 5 de setembro de 1988

“Diário da Noite”, São Paulo (SP), 25 de outubro de 1979

“Folha de S. Paulo”, São Paulo (SP), 28 de março de 1983

“Folha de S. Paulo”, São Paulo (SP), 21 de janeiro de 1984

“Folha de S. Paulo”, São Paulo (SP), 10 de junho de 1984

“Folha de S. Paulo”, São Paulo (SP), 9 de julho de 1984

“Folha de S. Paulo”, São Paulo (SP), 3 de março de 1985

“Folha de S. Paulo”, São Paulo (SP), 5 de julho de 1985

“Folha de S. Paulo”, São Paulo (SP), 21 de agosto de 1987

“Jornal da República”, São Paulo (SP) 18 de outubro de 1979

“Jornal do Brasil”, Rio de Janeiro (RJ), 12 de fevereiro de 1977

“Jornal do Brasil”, Rio de Janeiro (RJ), 13 de fevereiro de 1977

“Jornal do Brasil”, Rio de Janeiro (RJ), 18 de setembro de 1978

“Jornal do Brasil”, Rio de Janeiro (RJ), 22 de setembro de 1978

“Jornal do Brasil”, Rio de Janeiro (RJ), 18 de junho de 1980

“Jornal do Brasil”, Rio de Janeiro (RJ), 14 de dezembro de 1983

“Jornal do Brasil”, Rio de Janeiro (RJ), 31 de janeiro de 1984

“Jornal do Brasil”, Rio de Janeiro (RJ), 24 de outubro de 1984

“Jornal do Brasil”, Rio de Janeiro (RJ), 26 de outubro de 1984

“Jornal do Brasil”, Rio de Janeiro (RJ), 1 de novembro de 1984

“Jornal do Brasil”, Rio de Janeiro (RJ), 17 de fevereiro de 1985

“Jornal do Brasil”, Rio de Janeiro (RJ), 21 de abril de 1986

“Jornal do Brasil”, Rio de Janeiro (RJ), 10 de novembro de 1986

“Jornal do Brasil”, Rio de Janeiro (RJ), 22 de agosto de 1987

“Notícias Populares”, São Paulo (SP), 2 de agosto de 1974

“O Estado de S. Paulo”, São Paulo (SP), 22 de novembro de 1976

“O Estado de S. Paulo”, São Paulo (SP), 5 de março de 1978

“O Estado de S. Paulo”, São Paulo (SP), 12 de março de 1978
“O Estado de S. Paulo”, São Paulo (SP), 4 de novembro de 1979
“O Estado de S. Paulo”, São Paulo (SP), 27 de março de 1983
“O Estado de S. Paulo”, São Paulo (SP), 15 de janeiro de 1984
“O Estado de S. Paulo”, São Paulo (SP), 9 de julho de 1984
“O Estado de S. Paulo”, São Paulo (SP), 21 de abril de 1985
“O Estado de S. Paulo”, São Paulo (SP), 16 de novembro de 1986
“O Estado de S. Paulo”, São Paulo (SP), 14 de outubro de 1987
“O Fluminense”, Niterói (RJ), 14 de fevereiro de 1977
“O Globo”, Rio de Janeiro (RJ), 13 de fevereiro de 1977
“O Globo”, Rio de Janeiro (RJ), 22 de setembro de 1978
“O Globo”, Rio de Janeiro (RJ), 14 de setembro de 1981

ANEXO 1

Trechos de depoimentos

Trechos do depoimento do ator e cineasta Custódio Gomes ao autor em 7 de outubro de 2017 em Lages (SC)

Seu Custódio pra gente começar fala um pouco de Lins: o que os pais do senhor faziam...

Eles trabalhavam num sítio, né? Eles trabalhavam na lavoura mesmo.

E o senhor começou a ter contato em Lins ou em São Paulo?

Em São Paulo, São Paulo. Em Lins praticamente eu só nasci lá.. Nasci, aí depois fui pra Alta Paulista, depois fui pro quartel em Campo Grande, Mato Grosso. Aí fui pra São Paulo, Capital.

Mas a infância do senhor foi onde?

Foi na Alta Paulista. Na região de Tupi Paulista, Dracena.

Adamantina?

Adamantina fica bem pra cá, né? Fica na divisão com Mato Grosso praticamente: Panorama. Morei lá também.

Ah o senhor morou em várias cidades?

É, é.

E o senhor via cinema lá?

Via, via. Naquela época lá como eu morava em Nova Guataporanga e lá tinha um cinema só final de semana. Aí eu ia todo dia, todo dia e terminei trabalhando, passando filme lá. Depois fechou o cinema e aí assistia em Tupi Paulista.

Votuporanga e Tupi Paulista?

Não, não. Nova Guataporanga.

Ah Nova Guataporanga, é um cidade?

É, exato, é.

Pequena imagino?

É.

Naqueles cineminhas de centro? O senhor via Mazzaropi? Faroeste?

Via. Mais os banguê-banguês lá e Mazzaropi toda vez que ele lançava filme a gente esperava. Três meses e pouco chegava os filmes dele.

O senhor via mais faroeste italiano ou americano?

Italiano, italiano.

Quais trabalhos o senhor teve antes de cinema?

Ah eu trabalhei na lavoura mesmo. Meu pai tinha sítio. Aí depois ele vendeu, aí nós fomos para uma cidadezinha, aí ele montou um comércio mas virou pouco. Aí continuamos a trabalhando numa chácara lá mas na lavoura mesmo.

O que o senhor fazia?

Ah limpava, na enxada mesmo, né?

Mas plantava o quê?

Plantava arroz, tinha café, plantava arroz, feijão, isso daí.

Imagino que o senhor tinha uma família grande?

Tinha, tinha. Nós somos em oito irmãos. Quer dizer: eu o homem mais velho e outro mais novo. As outras seis são mulheres.

Só o senhor foi pro cinema?

Só. Só cinema.

O senhor falou que serviu o quartel. Isso foi quando?

1964.

No ano do golpe...

É, na época da revolução eu estava lá. Inclusive lá a gente...a gente ficava de prontidão depois parece que ia sair, não sabe? Ficava armado, tudo coisa: "Última forma". Aí voltava e de repente tocava corneta novamente: "E agora vamos, agora vamos". Ainda bem terminou tudo graças a Deus terminou e a gente nem se deslocamento.

Sim, porque imagino que vocês ficaram com medo de ter derramamento de sangue...

Ah claro. Porque se eles chamassem tinha que deslocar mesmo.

E o senhor muito novo? O senhor tinha quanto dezoito anos?

Na época? Não, não. Eu fui já com vinte.

Mas novo, né?

Novo.

E o senhor foi muito novo pro exército? Chegou a ser promovido no exército?

Cheguei. Cheguei a cabo. Fiquei um ano e meio mais ou menos.

E o senhor gostava do exército?

Gostava. Eu inclusive queria ficar em colégio militar mas lá não tinha lugar. Aí me informou um tenente: “Se você quiser ficar mesmo você tem que ir lá pra fronteira. Lá tem uma vaga pra cabo”. Aí pra lá eu não quis ir. Aí dei baixa.

Qual fronteira? Roraima? Lá pra cima?

É, lá pro Paraguai.

Aí é perigoso?

Exatamente.

Aí o senhor deu baixa e veio pra São Paulo?

Vim pra São Paulo.

Que lugar de São Paulo o senhor morou quando veio?

Na Alta...lá em...como que fala? Na região de São Miguel, Vila Esperança.

O primeiro filme que o senhor trabalhou foi com o Mazza? No Pistola para Djeca?

É, foi.

Como o senhor teve essa aproximação com o Mazza?

Inclusive eu estava fazendo um curso de arte dramática e falaram que ele estava fazendo o filme. Aí fui lá e me inscrevi, tal e terminei.

O senhor fez o Seminário?

Fiz.

Foi o primeiro curso que o senhor fez de cinema?

Fiz.

Onde era esse Seminário? Era do Máximo Barro?

Ih agora? Era, era...você ali na avenida, na avenida São João direto onde tem bastante árvore naquele formato, você sabe?

De cabeça assim....mas era na (avenida) São João?

Era na São João. Ia direto e depois tinha um pátio grande. Então, ali, fizemos o curso ali.

O senhor ficou nesse Seminário muito tempo?

Um ano, quase um ano. Poucos dias para um ano.

E o senhor terminou esse curso?

Terminei.

O senhor lembra algum professor? Alguém de nome? Alguém que tinha trabalhado em cinema?

No momento não me lembro. Estou com a cabeça meio vazia (rindo).

Era direção? Era montagem? Era fotografia? O curso? O que eles ensinavam?

Tudo. Então, não tinha uma definição que era para direção, pra produção, pra técnica. Você fazia um curso geral e depois seguia o curso que você quisesse.

E aí o senhor foi indicado e o senhor levou um currículo pro Mazzaropi? Foi isso?

Ali eu fui lá várias vezes, fiz amizade. Aí uns amigos lá: “O Mazzaropi vai fazer um filme ali e eu estou escalado, vai lá”. Eu fui lá e o camarada me pegou, me deu nome. Pediu pra eu deixar o telefone, deixei, fui e fiz.

Era o escritório da PAM no Largo do Paissandu?

Largo do Paissandu, terceiro andar. Ali mesmo.

Como foi trabalhar com o Mazza?

Ah foi muito bom, foi legal. Gostei mesmo. Porque na área já tinha um certo costume de todo mundo dizer que trabalhar com o Mazzaropi ia em frente no cinema. Aí eu fui com aquela esperança e não é que deu certo mesmo (rindo).

Era um papel grande?

Não, não. Só fui fazer figuração mesmo. (...)

Trechos do depoimento de Francisco Cavalcanti ao MIS (Museu da Imagem e do Som) de São Paulo em 8 de novembro de 2012

Francisco de Almeida Cavalcanti.

67.

É...23 do 12 de 1944.

Cabralia Paulista, Bauru.

Cineasta.

Eu comecei como palhaço de circo com treze anos de idade. Ali conheci várias pessoas circenses e iniciei uma carreira de autor...eu escrevia meus próprios trabalhos no circo histórias como *O Fantasma da Meia Noite*. Num período adquiriu vários sucessos: *O Cadáver que Fala*. Histórias para circo e algumas delas eu aproveitei no cinema. E o circo me deu muita experiência, o circo me deu condições de expandir na literatura cinematográfica também.

Goiabada. Foi o nome batizado e registrado naquela época. Eu devo muito a esse palhaço Goiabada e a um grande comediante da época que era o Borboleta. Nós nos conhecemos em Arthur Alvim e ali iniciei um trabalho que eu gostava muito de fazer. Eu nem sonhava entrar no cinema. A grande vantagem é que eu fazia muito teatro e muito circo.

Antes de fazer cinema eu adquiri uma grande experiência no radioteatro. Eu fazia radioteatro nas coligadas de Mogi das Cruzes: na rádio Marabá de Mogi das Cruzes. E eu fazia novela pra vários canais ligados a rádio Marabá de Mogi das Cruzes. E ali eu adquiri experiência na voz, dicção de voz e o radioteatro tinha uma repercussão muito grande na época. E era maravilhoso. Então, no radioteatro eu tive um diretor que era meu irmão que começou a me dirigir no radioteatro e no teatro. E meu irmão Orival Senna, um nome...o nome verdadeiro dele era Luiz Cavalcanti, ele era da Vera Cruz. Ele fez *Appassionata*, *Tico Tico no Fubá*, ele fez vários filmes daquela época. E ele dirigia um programa na Tupi de São Paulo, não é que ele dirigia, ele supervisionava. Ele que selecionava, ele que dava as cartas. Então, ele me levou pra trabalhar ser o comediante desse programa que era um programa feito nos bairros. Que...era o Lelé que era o diretor-geral. Era a caravana Buri, caravana Buri. Então, o meu irmão falou assim: “Por que você não tenta escrever cinema?”. Eu falei: “Mas o cinema é muito caro, é milhões que se gasta e eu não tenho dinheiro”. “Mas você é bom pra você escrever. Porque você não escreve e cria um personagem dentro, dentro, cria um personagem pra representar também?”. “Mas quem vai dirigir?”. “Você pode entrar, adquirir experiência e dirigir. Dirigir seus próprios filmes”. Daí eu tive a ideia de estudar Bolelavisky, Stanislavisky. E comprei 900 livros *Teatro e sua técnica* que abrangia vários escritores. E *Teatro e sua técnica* foi o livro que me deu mais condições de estudar mais Stanislavisky e mais Bolelavisky. Então, eu comecei a escrever cinema. O primeiro filme que eu escrevi era *Deus não perdoa os malditos*. Foi o filme que eu cheguei a iniciar e não terminar. Era George Freedman, Carlos Gonzaga, era Sérgio Reis. E eu fazia o chave do filme, o principal.

Nessa época era a Ribalta Filmes. Então, a Ribalta Filmes eu coloquei na mão de um contador picareta aonde ele me complicou. Ele montou a Ribalta Filmes mas eu procurava na Receita não existia, inscrição não tinha e ele deu um nome no CGC falso. Então, eu decidi montar Plateia Filmes.

É...na época eu comecei a me preocupar com o retorno de bilheteria. Porque a maioria dos diretores que surgiam na Boca do cinema não estavam preocupados com bilheteria, estavam preocupados em fazer o que eles gostavam. E eu comecei a me preocupar com o retorno de bilheteria. E como policial até o dia de hoje são os filmes que mais dá retorno eu decidi partir pros filmes policiais. Daí o primeiro policial que eu criei foi esse que eu falei agora pouco que trabalhou, George Freedman, Carlos Gonzaga.

Deus não perdoa os malditos. É um filme que eu tive que fabricar a metralhadora, é um filme de ficção e o Carlos Gonzaga na realidade era um cantor famoso de muita repercussão. Então, eu comecei a fazer o filme e o Carlos Gonzaga quando estava quase terminando o filme virou crente da Igreja Universal e não quis mais fazer o filme. Virou pastor e falou: “Não vou fazer”. Mandou numa fita...eu parei o filme, parei o filme e decidi iniciar outro que era *Deus não perdoa os malditos*, o outro era *Instrumento da máfia*. Daí o exibidor e os colegas da Boca do cinema falaram: “Não faça um filme com esse título que você não vai vender a fita”. E eu me preocupava em vender o filme não fazer o filme pra deixar na gaveta. Então, pedi opinião pro exibidor, distribuidor. Ele falou: “Olha, você tem que colocar um título pesado”. Eu falei: “Como um título pesado?”. “Um título que fala em mulher. Senão falar em mulher não vai vender a fita”. Então, eu coloquei *Mulheres do Sexo Violento*. Foi o primeiro filme que inclusive andei aproveitando algumas cenas com o Carlos Gonzaga nesse filme. Até paramos a Central do Brasil na época, foi uma revolução grande. Era dois mil figurantes que teve o filme. E *Mulheres do Sexo Violento* até deu uma confusão muito grande dentro da estação porque a produção não comunicou o policiamento local porque era muito tiroteio que saia naquela sequencia. Então, o que aconteceu foi o seguinte: a policial chegou armada e querendo dar tiro em todo mundo pensando que era assalto. Então, *Mulheres do Sexo Violento* eu naquele período...

Mulheres do Sexo Violento comecei em 1970. Começamos a fita em 1970. Nesse período eu tive a oportunidade de conhecer o Mojica e o Mojica propôs a gente fazer uma sociedade nesse filme. E começamos a trabalhar juntos já nessa época. Mas tinha um dos investidores que como aparecia muitos investidores na Boca do cinema, era muito laráprio, eram pessoas que só queriam venha ao nosso reino e nada. Entraram no filme pra distribuir e se apropriar da fita. Então, o filme...terminamos o filme, teve uma repercussão muito grande. Como eu não tinha muita experiência de cinema, de eixo, de câmera, etc. Nem o Mojica também tinha nós pegamos apoio do Ozualdo Candeias, Alex Prado, do Marreco no período e começamos, comecei a fazer o filme. E adquiri experiência nesse primeiro filme: eixo de câmera e problema de marcação, etc., que envolve muita marcação. Então o filme, terminamos a fita e a repercussão foi muito grande, o retorno de bilheteria foi maravilhoso, mas a gente não viu dinheiro. Porque um dos produtores que era Nelson Teixeira Mendes passava a mão na grana, não dava dinheiro pra nós. Então, eu e o Mojica ficamos a ver navios, sem ter dinheiro mas no mesmo momento eu já estava com a ideia já de fazer uma nova história pra filmar. Então, eu fiz com esse mesmo título daí o exibidor como sempre se envolvendo dizendo: “Não coloca títulos que não vende que eu não lanço sua fita. Vai ficar na gaveta”. Daí mandaram eu colocar *Mulheres Violentadas*. Daí conversei com o Nelson Teixeira Mendes: “Nelson, eu preciso de uma quantia em dinheiro pra pagar a Helena Ramos, eu escolhi Helena Ramos pra ficar no filme. Eu escolhi Salvador do Amaral como sócio e nessas alturas me separei do Mojica pra fazer esse filme. Então, eu fiz esse filme com o Salvador do Amaral. Ele tinha 20% e eu tinha 80% da fita. E o Nelson Teixeira Mendes decidiu dar um adiantamento do *Mulheres do Sexo Violento*. E me deu um adiantamento, entrou com a moviola, contratou montador. Então, deu

pra começar a produção mas eu...eu tinha uma grande experiência, eu já tinha adquirido uma grande experiência de eixo de câmera, de marcação, etc. porque fazer o filme eu tinha mais ou menos 900 takes. E eu não tinha nada na mão, no roteiro não tinha nada; Só tinha uma ideia na cabeça, então, comecei a fazer o filme e a Helena Ramos me pediu o roteiro. Eu falei: “Não tenho roteiro. Vamos bolar o diálogo aqui no campo de filmagem”. “Mas como você vai fazer? Como você vai montar depois?”. “Isso é um problema meu”. “Como você vai decorar 800 takes e montar a fita?”. “É o seguinte: faz a sua parte que eu faço a minha”. Então, eu comecei a fazer a fita, Salvador do Amaral fez a fotografia e eu bolava sequencia. Sequencia um quando ia partir pra sequencia dois, eu fazia a sequencia quatro. Quando era três fazia cinco, seis por ordem crescente pra não ter perigo dessa sequencia ficar. Então, eu consegui terminar o filme *Mulheres Violentadas*. E *Mulheres Violentadas* na época foi considerada um dos filmes de mais público, atingiu quase nove milhões de espectadores. Cheguei na Boca do cinema...aliás, antes de terminar a parte, sonorização, a parte de montagem eu consegui um sócio que era o seu Alfredo da Boca, da Boca do cinema. Que investia em vários filmes nacionais. Por intermédio do Bocato que era o programador dele. Porque o Bocato era meu alfaiate virou um dos maiores programadores da Boca, virou dono de mais de trinta cinemas. Porque na Boca quem ganhava mais dinheiro era o programador e exibidor. O produtor, o diretor do filme que fazia quase tudo recebia 20% do filme. Então, por intermédio do Bocato que era o programador eu consegui pegar o seu Alfredo pra fazer o filme. E eu precisava de uma música na época pra dar a origem na história. Então, peguei meu irmão que me colocou praticamente no cinema que era da Vera Cruz. Ele na época chegou a ser parceiro até do Orlando Silva e era um grande compositor. E ele fez a música eu contei mais ou menos a história do filme pra ele. E ele colocou uma música, a música teve uma origem maravilhosa, ajudou muito o filme. Aí ninguém acreditava que ia sair cinema: “Como você vai fazer um filme sem roteiro? Sem nada na mão?”. Aí naquela época o exibidor só colocava o filme depois de ver no laboratório. Então, foram chamados seu Massaini, Chiquinho, os grandes intelectuais da Boca, os grandes exibidores pra ver a cópia do filme. Daí eles gostaram, acharam maravilhoso o filme. Eu consegui montar o filme, o filme não era só 800, tinha 900 takes e eu consegui fazer uma montagem que agradou todo mundo. E agradou a plateia, o público espectador. O filme só no Cine Ouro ficou quatro meses. Foi praticamente o primeiro filme da Helena Ramos que ela protagonizou no papel principal. Ela já tinha feito filme com muitos diretores principalmente com o David Cardoso mas papel principal foi o primeiro filme dela. E o filme me deu um retorno muito grande e um prestígio maravilhoso. E eu protagonizei, fiz o ator no filme, fiz o ator e trouxe um pouquinho de Goiabada no filme, trouxe um pouquinho de Goiabada no filme, um pouquinho de humorismo. E o filme me deu condições financeiras de fazer o terceiro. Levantei o terceiro mesmo o exibidor levando a parte do leão eu consegui uma verba suficiente pra fazer o terceiro filme. (...)

Trechos do depoimento do ator Castor Guerra ao autor em de 4 de abril de 2016

Como você conheceu o Chico Cavalcanti?

Conheci ele na rua do Triunfo. Agora, existe um detalhe que eu acho não...tenho certeza. Foi...eu poderia ter conhecido ele muito tempo antes por causa de certos maus caracteres da profissão fiquei conhecendo ele dez anos depois. Eu falei isso porque se eu conhecesse o Chico antes eu teria mais um campo de trabalho. E aí eu fiquei dependendo de um cara da produção que não vou citar o nome senão ele me processa porque tudo hoje dá processo. Então, o nome vai ficar em off. E ele ficou de me apresentar o Chico Cavalcanti e eu fiquei ali alimentando aquela ilusão porque ser ator às vezes você tem que alimentar ilusão, né? E eu alimentei mais uma. Daí ele não me apresentou o Chico Cavalcanti. E aí um belo dia o Chico foi fazer *O Homem Sem Terra* e precisava de um tipo, precisava fazer um personagem diga-se de passagem: o personagem chamava...chamava não, chama Porcão. E o Porcão era o meu perfil e o Chico me contratou.

Vocês filmaram em Lages? Onde?

Fiquei quarenta e dois dias a disposição da produção. Foi em Lages, Santa Catarina para quem não sabe; Novo Hamburgo que é perto de Porto Alegre, Rio Grande do Sul e filmamos em Gramado, ficamos hospedados em Gramado também. E em Santa Maria do Herval. Foram quatro locações e quarenta e dois dias. Uma grande produção, um grande filme que eu respeito independente da minha profissão, do meu personagem, mas o filme tem conteúdo, né? *O Homem Sem Terra* que aborda a reforma agrária em 1912. E é um filme que foge um pouco dos padrões da pornografia, de coisas pejorativas, sei lá, da maldade, dos falsos profissionais, dos péssimos diretores. É um filme que eu respeito.

Como era o Chico no campo de filmagem?

Comigo foi maravilhoso. Não tenho queixas, sempre me respeitou. Depois, fiz *Amor Imortal* com o Chico também e aí abriu um leque de produções e todos os filmes que tinha um personagem ele me chamava. Eu acredito que essa situação, parceria ficou constante, né? Hoje ele já não está entre nós...é o que eu posso falar do Chico Cavalcanti.

Como era trabalhar com ele? Ele com os atores? Equipe técnica?

Eu não vou poder responder pelos outros, né? Não sei. Comigo na hora em que eu estava lá foi tudo bem. Nunca vi nenhuma situação (de atrito). Mas eu não posso responder pelos outros. Quero responder eu e ele, né? Ele como diretor e eu como ator. Maravilhoso: “Vamos ensaiar? Vamos ensaiar”. Se errasse não tinha problema porque errar em longa-metragem hoje em dia parece mais fácil. Naquela época não, era película e película custava caro. E nunca teve nenhuma cara feia, desacordos, porque eu cito como uma boa conduta e ficamos quarenta e dois dias sem voltar pra São Paulo, né? E é muito difícil você estar numa produção ficar quarenta e dois dias porque a energia baixa, o pessoal quer voltar pra casa. Eu também não sou perfeito mas eu e ele não tivemos nenhuma situação dessas.

O que você achava do cinema dele? Esse cinema policial, cinema popular?

Olha: eu vou ser sincero. Alguns filmes que ele fez eu não gostei não. Ele era um pouco vaidoso, ele queria aparecer no filme. Agora, ele como diretor o Chico provou para mim na tela que ele como diretor era um cara que sabia fazer cinema. Agora, quando ele colocava a vaidade dele em jogo e queria colocar ele na tela, aí o filme caía um pouco de produção, né? Ficava prejudicado. Na minha opinião, na minha opinião.

Amor Imortal também foi legal? Foi um trabalho que você gostou de fazer?

Esse foi um outro grande filme que ele fez. Ele conseguiu colocar policial, espiritual e comédia. Comédia...mais ou menos. Mas ele conseguiu unir essas três situações num filme só e convencer, né? Porque não ficou um filme caricato, não ficou uma coisa ridícula que normalmente fica, né? Gostei muito do *Amor Imortal*. E a mensagem espiritualista que ele passou.

O Homem Sem Terra teve mais repercussão, né? Teve mais grana?

O Homem Sem Terra foi produzido pelo João Amorim. Produtor lá de...do Rio Grande do Sul, uma outra verba, outro orçamento e outra repercussão porque o filme vendeu aquele território. Pra vocês terem uma ideia: eu, Chico, Fabrício

tínhamos avião particular pra pegar a gente de Lages, de Lages a...ao aeroporto de Santa Catarina que eu não me lembro o nome agora. Táxi aéreo pra levar o personagem, o personagem não...os convidados do avant première.

O Chico e o João Amorim tiveram um desentendimento depois? Ou você não acompanhou isso?

Não entendi sua pergunta.

O Chico e o João Amorim depois tiveram um desentendimento, alguma coisa? Você não viu isso?

Nunca vi. Ouvi um jogo de vaidades do João Amorim, né? Dava palpite fora de hora. Mas tudo foi empregado...o ator pode ser o papel principal mas ele é um empregado. Então, ele não participa das particularidades, né? Naqueles incidentes que podem acontecer, né? Eu não presenciei nada.

E o que você lembra do Chico como diretor? Qual a primeira coisa que vem a sua mente? Ou alguma situação que você viu que ele tinha alguma coisa de diferente de outros diretores? Ou que você ache legal lembrar.

Acho legal frisar que eu nunca vi ele gritar com ninguém como eu já tinha visto em outros diretores. Ele não tinha estrelismo, um cara que tratava de igual a todos. (...)

Trechos do depoimento de Fabrício Cavalcanti ao autor em 6 de agosto de 2016

Ele nasceu em Cabrália Paulista, foi isso?

É ele nasceu em Cabrália. Mas ele foi criado mais perto de Poá, Ferraz de Vasconcelos, extremo zona leste. Então, ele praticamente só nasceu em Cabrália viu. Ele foi...a formação dele mais foi entre Poá e Ferraz de Vasconcelos. E Itaquera também. Mogi...essa região. Mas ele pouco ficou em Cabrália apenas nasceu lá.

Mas em que lugar ele cresceu? Viveu mais tempo pelo menos?

Olha, ele morou bastante tempo em Poá. Depois de Poá, o pai dele faleceu e aí o irmão mais velho junto com a mãe dele não pode criar bastante filhos e quem era o tutor era o pai dele que arrendava terra, plantava uva, essas coisas e sobrevivia disso. Com a morte do pai dele, a mãe dele não tinha condições e internaram o Chico no Juizado de Menores junto com o irmão dele. Ficava na (avenida) Celso Garcia perto da maternidade...esqueci o nome da maternidade por sinal nasci nessa maternidade. Do lado da maternidade...ah não me lembro agora.

Tipo Febem?

Febem, Juizado de Menores. E o Chico ficou nesse Juizado por uns dois anos e fugiu do Juizado. Aí fugiu do Juizado, perambulou pelas ruas, virou biscateiro e depois a mãe dele ficou apavorada. Até que um dia ele volta pra casa e daí não sai mais de casa, não sai mais de perto da mãe. Mas ficou uma temporada, uns...quase dois anos fora de casa. E você sabe que desse Juizado se você for ver bem a história. Porque muita gente só sabe a história que projetou Chico no cinema...mas pouca gente fez um mergulho do conteúdo de dramaturgia que tem o Chico, né? No teatro o Chico fez mais de 50 peças. Mais de 50 peças que não é que ficou em gaveta...ficou anos em cartaz, né? As mais conhecidas são as grandes comédias que o Chico tem mas nos policiais, esse negócio tem muita coisa de Juizado de Menores dentro. Tem uma peça que ficou bem conhecida na época que era *O Drama de Um Assassino*. Peça de teatro que é a história de um cara que foge da cadeia, do Juizado de Menores e depois virou matador de aluguel. Claro que aí já com liberdade poética e depois peguei essa história fazendo meu primeiro longa-metragem. Eu tinha quinze anos de idade e dirigi o Chico com o rival que tinha no filme Mojica e um juiz corrupto que era o Clery Cunha. Então, já tinha um timaço com quinze anos de idade e chamava-se *Júlio, o Rei dos Vilões* inspirado na peça do Chico chamada *O Drama de Um Assassino*.

Seus avós faziam o quê? Qual ocupação deles?

Arrendavam terra. Vieram lá da Paraíba, um homem...de terra, né? Mais um cara que já conseguia ser empregado. Então, ele já tinha uma tendência a ser homem de negócios, né? Pegava pra terra que o dono não fazia nada, plantava alguma coisa e colocava os filhos pra vender. Ele trabalhava como repentista nas feiras e enquanto estava fazendo repente os filhos ficavam vendendo uvas, essas coisas todas. O Chico era um deles que ajudava o pai. Então, o Chico...naquela época não tinha aquele negócio de trabalho infantil. O cara nasceu e tinha que ajudar no sustento de casa. E a minha avó...hoje é bom ser mulher. Mas na época das nossas avós nem tanto, né? Principalmente dependendo de família, vindo de uma família bem humilde as mulheres aqui não tinha muita opção, muito livre arbítrio. Muitas delas não escolhiam nem os maridos. Até eu sei um papo que minha avó nem escolheu o marido dela. Foi escolhido porque já tinha uma visão comercial e não era homem dotado de grana não. Mas tinha iniciativa comercial, né? Então, minha avó era uma mulher do lar como a maioria das avós, das mulheres daquela época.

Quantos irmãos são?

Olha, que eu fiquei sabendo...a minha avó primeiro filho dela ela tinha catorze anos. Teve ao todo catorze filhos e sobreviveram sete. É...se você for levantar morria mais criança do que sobrevivia, né? E a maioria era tudo em casa, parteira naquela vizinha, amiga da amiga. Então, o Chico teve sete irmãos: um morreu na adolescência dele que chamava Jacy que era locutor e o mais velho é o Orival Senna que foi ator de cinema, músico, está vivo até hoje com 80, 84 anos. Então, ele teve ao todo sete irmãos.

Esses sete morreram do quê?

Um morreu na adolescência e foi..afogado. Já era locutor esportivo lá em Poá, na rádio de Poá e essas coisas de moleque...foi nadar e teve um problema. Ele teve sete irmãos. Ele teve catorze morreram sete prematuramente, bebezinho, né? Sobreviveram. Esses problemas de parto, nessa época creio que não estavam em Poá, estavam na Paraíba ou em Cabrália.

Seu pai era um dos mais novos?

Intermediária, intermediária, né? Então, sobreviveram dos catorze sete. Quando falamos sobreviveu porque alguns não duraram dois anos já morriam bebê ou do parto. Agora, dos sete que sobreviveram...quatro já morreram.

Você falou então que ele com qual irmão ele foi morar nessa Febem?

Esse que morreu aos dezessete anos que se chamava Jacy. Esse que era narrador esportivo, né? O Jacy segundo o Chico ele arrumou uma namorada que cozinhou lá. Dizia o Chico que era o irmão mais bonito que ele teve e fugiu numa boa. O Chico teve que pular muro, né? E o Chico falou que na Celso Garcia tinha a escola de samba que desfilava no pré-carnaval. Ele falou que quando ele pulou muro estavam desfilando: "O abre alas/ que eu quero passar". E ele falou: "Poxa, um dia tenho que fazer um roteiro disso daí: o cara fugindo do Juizado". O cara pula o muro e em plena farra apenas um muro que mudava de um extremo a outro. Mas o Chico falou que era duro no tempo em que ele estava no Juizado de Menores: se comia muito mal, era espancado mesmo, não tinha nenhuma atividade didática pros adolescentes ou pras crianças. Tinha muito estupro lá dentro...era barra. Segundo o que ele falava não tinha nenhum amparo, não vazava nada para imprensa, as crianças ali eram coisa mesmo. Por isso...e as mães não sabiam, achavam que estavam encaminhando pra sociedade, o oposto. Se o cara tivesse a bandidagem facilmente ali era uma universidade para isso. Então, foi um momento que marcou muito o Chico e foi um momento que ele falou muito para mim sobre esse quase dois anos que ele passou na Febem na (avenida) Celso Garcia.

Você acha que isso depois marcou o seu pai na obra posterior dele?

Influenciou demais. Influenciou demais...

O Ivone, né?

Ivone...olha rapaz até esqueci do Ivone. Ivone tem muito isso daí...prostituta encaminhada pro Juizado. É verdade...a obra do Chico foi muito influenciada por esse drama que ele viveu.

Sempre tem uma criança desamparada...

Sempre tem. Quase sempre tem. E você não conhece a obra de teatro e acho que você vai conhecer brevemente porque vou abrir pra você todos os roteiros que o Chico tem. E realmente tem muita influência dessa passagem dele, né? Da luta da sobrevivência, né?

Como que ele chega no circo Fabrício? Como?

Passam-se muitos anos e ele foi muito influenciado por esse irmão dele chamado Orival Senna, né? O cantor. Ele era cantor mas ele ficou muito conhecido quando ele começou a fazer umas pontas na Vera Cruz. Naquela época, um cara lá de Poá fazer isso era algo muito marcante. (...)

Trechos do depoimento do cineasta e diretor de fotografia Rubens Eleutério ao autor em 17 de setembro de 2018 em Caraguatatuba (SP)

Seu Eleutério, fala um pouco do senhor, dos pais do senhor, do nascimento do senhor. Como o senhor começou a ter contato com cinema?

Bom...A minha vida em cinema começou...Eu já com dezoito anos, né? Porque naquela altura é...Devido ao negócio do exército eu tinha acabado de sair de uma firma que eu trabalhei dos catorze aos dezoito. Aí completei a maioridade e o pessoal dispensou, né?

O que o senhor trabalhou dos catorze aos dezoito?

Não...Era hoje...Era contínuo, office-boy, né? Office-boy. E tava naquela expectativa procurando emprego, eu tinha curso de projeto de máquinas, desenho. Mas corria as empresas e não conseguia. E o pessoal sempre pedia experiência, né? Aí eu tinha uns colegas que a gente sempre saia junto: ia pro cinema inclusive. Assistia...Nós assistíamos muitos filmes e sempre estava junto. Aí ficamos sabendo que num bairro lá de São Miguel na Vila Jacuí tinha um pessoa que estavam fazendo um filme, estavam fazendo, ensaiando, não sei o quê. Aí nós fomos lá, né? Lá sabendo se pinta alguma mina lá. Aí chegamos lá, ficamos longe assim vendo lá o pessoal ensaiando, né? O Grandini, o Rubens Prado, né? Negócio de luta, aquelas lutas de faroeste. Aí ficamos lá vendo aí certa altura o Rubens Prado, né? Ou o Alex veio lá falar com a gente se a gente não queria participar né? Os meus amigos falaram: "Não. Não". Eu falei assim: "Eu vou". Aí lá fiz uns testes de briga lá e ele falou: "Pô, você leva jeito não sei o quê. Eu vou te dar um papel no filme". Aí opa, bom, né? Aí passou o tempo,

aqueles negócios...Vai, vai. Aí marcaram as filmagens que era lá pra de Luís Carlos, né?

Só voltando: o senhor morava em São Miguel?

Sim. Morava em São Miguel.

O senhor morava a vida inteira lá em São Miguel?

Sim. Sempre.

Através de amigos de bairro que o senhor conheceu o Rubens?

Isso.

E os pais do senhor faziam o que lá em São Miguel?

A minha mãe era praticamente do lar, né? Depois ela teve um, uma barraca de feira e meu pai trabalhava era escriturário numa empresa lá de São Miguel. E basicamente isso, né?

O senhor estudou até aonde seu Rubens? O senhor estudava essa época?

É...Eu era meio aquela fase primeiro grau, aqueles negócios todos. Depois fiz curso profissionalizante de desenho mecânico, projetos, esse negócio.

O senhor queria fazer vestibular na época?

É...Não, não tinha muito essas ideias porque era uma outra época e a única preocupação era que a gente arrumasse emprego.

O senhor tinha uma família grande? O senhor tinha família pequena? Tinha muitos irmãos?

Eu tinha cinco irmãos. Isso: um irmão e quatro mulheres.

Então, imagino que a subsistência...

E eu era o mais velho. Então, a preocupação era sempre arrumar trabalho, né?

Qual era o cinema lá em São Miguel que o senhor frequentava?

Ah eu ia em muitos cinemas, né? Em São Miguel tinha dois que era o Cine São Miguel e o Cine Lapena. E na Penha tinha quatro, cinco. Então, eu via pela programação quando mudava aqui eu assistia aqui. Quando mudava na Penha eu ia fazendo rodízio, né? E praticamente a semana toda ia ao cinema a noite.
(...)

Trechos do depoimento do montador Walter Wanny ao autor em 29 de abril de 2016 em sua residência em Guarulhos (SP)

Eu conheci o Chico nos anos....1969. Eu estava fazendo...tinha acabado de fazer o filme *Sangue em Santa Maria* e ele me convidou pra ir no estúdio dele. Ele tinha um estúdio...uma escola, escolinha. Me apresentou no palco, né? Pra dizer que eu estava bem sucedido, tinha feito um faroeste, papel principal, *Sangue em Santa Maria*. E foi onde que...né? Então, vamos falar sobre Francisco Cavalcanti. Um grande amigo, foi um grande amigo. Eu conheci o Francisco Cavalcanti na rua do Triunfo. Ele também estava fazendo um filme, ele tinha uma escolinha e eu tinha acabado de fazer o *Sangue em Santa Maria*. Ele me convidou pra eu ir até o estúdio dele. Aí subi lá no palco, me apresentou, tal. Fiz uma pequena palestra lá na época. E passaram-se os anos, ele trouxe um filme pra eu montar, mas eu estava ocupado com muitos filmes. E aí com o decorrer do tempo eu andei montando pra ele uns sete, oito filmes que na minha opinião, o melhor é o *Ivone, a rainha do pecado*. Um filme que tem produção, né? Eu acho que é o melhor das produções dele. Mas foi um grande amigo, um cara muito educado....grande amigo. Eu acabei montando uma lanchonete na rua do Triunfo onde era o Tony Vieira. Ele saiu, deixou o ponto desocupado e eu tive ideia de montar o Cine Chopp. E o Francisco na época estava bem com produtor do Rio de Janeiro fazendo dois, três filmes por ano. E ele descia no prédio: "Waltinho hoje é quarta-feira de feijoada. Eu quero". Não amanhã é feijoada na quarta-feira. Na terça ele já pedia pra cozinhar feijoada no dia anterior: "Eu quero papada, orelha, rabo de porco e um barril de chopp pra mim e pros meus amigos". Aí eu reservava um barril de chopp, era muita gente: trinta, quarenta pessoas. Podia fechar a casa só pra ele. E no dia seguinte, eu sabia que no dia seguinte era só ir no escritório receber da Mada que era esposa dele. Então, passei ali mais ou menos um ano atendendo o Chico toda terça-feira comendo papada de porco que era de feijoada e bebendo um barril de chopp. (...)

Dos filmes que você montou dele... o Ivone você acha que é o melhor?

É o melhor produção, né? Talvez não seja de bilheteria, mas de produção é o melhor, né? Filme de época, no tempo dos carrinhos Ford dos anos 1950, os casarões mais antigos que ele achou ali no Brás. Calçada de paralelepípedo, o asfalto. Então, eu acho que foi a melhor produção dele esse filme aí.

Waltinho quando você começou na Boca o Chico não era dos diretores mais assim com mais nome? Não era um diretor muito...

Todo mundo que começa, começa devagar. De repente, ele faz um filme e cai no conceito com boa bilheteria, tecnicamente bem feito e acaba. Tem os amigos que dá pra você ver que realmente aprendeu. Diretor de fotografia não, como fotógrafo e vendo nos outros filmando talvez com a cabeça mais aberta o Jean já fez o primeiro filme e já emplacou como diretor. Eu também montei que é como que chama? Como que é? *A Ilha do Desejo*. Aí veio *Amadas e Violentadas*, *Possuídas pelo Pecado*, *Excitação*. As melhores fitas que eu montei da rua do Triunfo é...Jean Garrett, Fauzi Mansur, Reynaldo Paes de Barros e o Cláudio

Cunha. Carlão Reichenbach eu montei uma. Então, esses cinco na minha opinião, né? Com exceção do Walter Hugo Khouri e do Coimbra que eu não montei mas vamos dizer a nata da Boca do Cinema paulista eram esses cinco. Aí tinham os outros, né? Um pouquinho mais fracos, né? Tecnicamente mas lutavam pra sobreviver e lançavam o filme dando bilheteria nem muito. O pouco que davam eles já compravam material e iam fazendo o segundo, iam vivendo daquilo. Talvez trocando banana por banana mas sobreviveram durante vinte, trinta anos como eu sobrevivi, né? Como ator pra mim porque não tinha uma boa estatura, não tinha um metro e oitenta, né? Sou um tampinha, um metro e setenta e cinema você tem que ter um metro e oitenta. Eu não era mau pinta não mas o cinema é o seguinte: o cinema brasileiro se você tem dinheiro você é o galã. Pode ser baixinho, feio, não tem problema. Agora se não tem você não é o galã, você é o bandido, certo? Se você tem dinheiro você é o mocinho. Se você não tem você pode ser convidado pra ser bandido no filme.

Você acha que os filmes do Chico tinham influência dos filmes do Tony? Ou você achava muito diferente?

Ah, diferente. O Tony Vieira tem uma linguagem, lógico, o Chico também fez filme policial. Mas o Tony Vieira é uma coisa e o Chico outra. Os dois foram meus grandes amigos, montei muitos filmes dos dois. E amigos meus como assistentes também sobreviveram. Eu não posso falar dele.

E o Chico sempre te pagou?

O Chico nunca...isso não no começo. Quando ele tinha o produtor no Rio de Janeiro, três filmes pra montar ele passou pro Roberto Leme porque eu estava ocupado. De repente, eu já tinha lanchonete, de repente o Roberto também não deu certo e foi: "Se eu não entregar o filme até dezembro ele vai romper comigo. Me salva dessa aí. Quanto que você quer pra salvar o filme? Está mexido nos três, mas só mexido um pouquinho. E eu sei que você dá conta de montar os três e dá até o final do ano". Eu falei: "Quero tanto". Ele falou: "Não tem problema. Quer agora no final do ano?". Montei os três, recebi e ele não ficou me devendo nada. (...)

ANEXO 2

Filmografia de Francisco Cavalcanti

1. Mulheres do Sexo Violento

São Paulo, SP, Brasil, 1972/6

Produção: Nelson Teixeira Mendes

Direção, argumento e roteiro: Francisco Cavalcanti

Direção não-creditado: José Mojica Marins, Ozualdo Candeias, Alex Prado e Fred Scarlatti

Gerente de produção: Rubens da Silva Prado

Direção de fotografia e câmera: Henrique Borges

Montagem: Jovita Pereira Dias

Música: Kléber Afonso

Co-produção: N.T.M. Produtora e Distribuidora de Filmes e Ribalta Filmes

Distribuição: Difibra e União Cinematográfica Brasileira

Colorido (Eastmancolor), 35 mm, 90 minutos

Elenco: José Mojica Marins, Francisco Cavalcanti, Joana de Oliveira, Lírio Bertelli, Dirce Moraes, Zulmira Pinheiro, Klaus Meyer, Denise Ongarelli, Carmen Angélica, Marilu Gonçalves, Virgínia Camargo, Maria de Souza, Dinorah Fernandes, Lucimar Vilar, Sheila Greto, Kátia Castro, Dirce Bueno, Melquíades França Neto, Alfredo de Almeida, Josvino Cândido da Silva, Nicolaus Meyer, Bianchina Dela Costa, Satã, Jorge Peres, Helena Ramos.

2. Mulheres Violentadas

São Paulo, SP, Brasil, 1977

Direção e argumento: Francisco Cavalcanti

Assistência de direção: Lindomar Rodrigues

Gerente de produção: Wilson Marques

Roteiro: Madalena Silva

Direção de fotografia e câmera: Salvador do Amaral

Cenografia: Máximo Groducci e Diná Salles

Tit: Juarez Alves da Cruz

Efeitos sonoros: Darcy Silva

Maquiagem: Inez Cavalcanti

Montagem: Raul Calhado

Sem: Marcos Miranda

Can: Tempestade de Pavor, Orival Senna

Its: Orival Senna e Conjunto Regional Racionais da Música

Co-produção: Ribalta Filmes e Central Filmes

Distribuição: Brasil Internacional Cinematográfica e Publifilmes

Colorido (Eastmancolor), 35 mm, 95 minutos

Elenco: Francisco Cavalcanti, Helena Ramos, Lírio Bertelli, Nice Ribeiro, Joana de Oliveira, Valéria Vidal, Waldir Siebert, Henrique Guedes, Sebastiao G. da Silva, Roberto C. Souza, Sidney Aparecido Crivillari, Daniel Dias, João Costa, Yolanda Silva, Durval Mariano Lopes, Francisco Pereira, Antônio Pereira, Antônio Carlos Bocatto, Sandra Marques, Zulia S. Mendonça, Diná Salles, Édina Manzano, Zenilda Andrade, Rosária Oliveira, Nilda de Jesus, Darcy Silva, Fernando S. Filho, Christopher A. Sieveking, Assis Neto, Wilson Marques, S.S. Júlio, Darcy J. Pedroso, Waldir Homes, João Goit.

3. O Porão das Condenadas

São Paulo, SP, Brasil, 1979

Direção e argumento: Francisco Cavalcanti

Diretor de produção: Wilson Marques

Roteiro: Madalena Silva

Direção de fotografia e câmera: Salvador do Amaral

Montagem: Raul Calhado

Música: José Lopes

Co-produção: Platéia Filmes

Distribuição: Central de Distribuição de Filmes Cinematográficos

Colorido (Eastmancolor), 35 mm, 110 minutos

Elenco: Francisco Cavalcanti, Ruy Leal, Sônia Garcia, Lírio Bertelli, Joana de Oliveira, Maximino Garducci, Jean Garrett, Madalena Silva, João Paulo, Henrique Guedes, Marly Machado, Yolanda Silva, Noêmia Leme, Ronnie Wanderley, Custódio Gomes.

4. O Filho da Prostituta

São Paulo, SP, Brasil, 1981

Produção: Plácido Alexandre Júnior e Francisco Cavalcanti

Direção, argumento e direção musical: Francisco Cavalcanti

Assistência de direção e montagem: Raul Calhado

Direção de produção: Lindomar Rodrigues

Assistência de produção: Dalma Ribas, Bernardino Estanislau e Argemiro Nunes

Direção de fotografia e câmera: Salvador do Amaral

Assistência de câmera: Luiz Rossi Neto

Técnico de som: Estanoslau Szankovski

Figurinos: Madalena Silva

Sem: Dirceu K. Sanches

Continuidade: Inez Cavalcanti e Fátima M. Andrade

Laboratório: Líder Cinematográfica

Sonorização: E. Saznkovski

Diretor de dublagem: João Paulo

Eletricista-chefe: Antônio Souza

Eletricista: Odilo Souza

Assistência de eletricista: Luiz Sérgio Alberti

Efeitos sonoros: Darcy Silva e Ronaldo Profetha

Co-produção: União Cinematográfica Brasileira e Central de Distribuição de Filmes Cinematográficos.

Colorido, 35 mm, 90 minutos

Elenco: Francisco Cavalcanti, Zilda Mayo, Jofre Soares, Heitor Gaiotti, João Paulo, Ruy Leal, Lírio Bertelli, Henrique Guedes, Denise Ongarelli, Aínda Guimarães, Regina Melo, Norma Severo, Tony Silva, Satã, Dalalibas, Jouse Xavier, Yolanda Silva, Fabrício Cavalcanti, Alex Soares, Alexandre Júnior, Silvana Aplicki, Ronaldo Medeiros, Mauro Bronson, Pedro Santos Gomes, Bernardino Estanislau Silva, Sandra Regina, Nunes Valença, Pinho Delmar,

Elias Coeli, Wando Oliveira, José S. Barbosa, Celso Vieira da Costa, Sandra Marques, Francisco Pereira, Elisete Marinho, Gláucia Mariano, Antônio C. Malta, Argemiro B. Nunes, Elis F. da Costa, Manoel do Pinho Curro.

5. O Cafetão

São Paulo, SP, Brasil, 1982

Direção e argumento: Francisco Cavalcanti

Roteiro: Madalena Silva

Direção de fotografia e câmera: Salvador do Amaral

Cenografia: Lindomar Rodrigues

Figurino: Inez Cavalcanti

Montagem: Roberto Leme

Diretor musical: Luiz A. Cavalcanti

Co-produção Platéia Filmes

Colorido (Eastmancolor), 35 mm, 105 minutos

Elenco: Francisco Cavalcanti, Zilda Mayo, Ruy Leal, João Paulo, Roney Wanderley, Marthus Mathias, Grandini, Vilma Camargo, Joana de Oliveira, Francisco Pereira, Aida D. Guimarães, Pinho Ademar, Dalma Ribas, Darcy Silva, Satã, José S. Barbosa, Norma Severo, Sílvia Angélica, Tony Silva, João D'Angelo, Djalma Francisco, Celso Bezerra, Sergio Alberti, José Lopes, Osvaldinho D. Santos, Peninha, Tio Barroso, Dorival Candel, Alcebiades Costa, Manoel Costa, Oswaldo Cirilo, Vera L. de Freitas, Lindaci M. Moraes, Jorge V. Azevedo, Elizete Marinho, Pedro Nicolini, João Baldez, Ednor, Sandra Regina, Celma, Eli, Dionísio da Fonte, J. Santana, Anderson Paiva, Francisco Cataldo, Antonio C. Malta, Narciso de S. Passos, Lúcia Tomé, Edivaldo J. Holanda, Heronides A. de Souza, Clarete Duque, Marco Lola, Adilson Lopes, Deraldo Pacífico, Maximino Garducci e Flávio B. Correa.

6. Os Tarados

São Paulo, SP, Brasil, 1983

Produção, direção, argumento e roteiro: Francisco Cavalcanti

Direção de fotografia: Salvador do Amaral

Câmera: Henrique Borges

Cenografia: Madalena Silva

Montagem: Walter Wanny

Música: Orival Senna

Co-produção: Platéia Filmes

Ess: E. Szankovdki Produções Cinematográficas

Distribuição: Majel Filmes

Colorido (Eastmancolor), 35 mm, 85 minutos

Elenco: Francisco Cavalcanti, Ilmara Moreno, Ruy Leal, Marthus Mathias, Marly Machado, Fabrício Cavalcanti, Sebastião Grandini, João Paulo, Norberto Fayol, Henrique Guedes, Satã, Deraldo Pacífico, Lindaci Moraes, Selma Ferreira, Francisco Pereira, Joaquim Vieira, Pinho Delmar, Adilson Lopes, J. Santana, Walmir Ribeiro, Cleonice Rodrigues, Martila França, Luzenilda França, Oswaldo Cirillo, Cidinha Santos, Maria José Oliveira, Edivaldo de Holanda, Heron de Souza, Narcizo Passos, João B. dos Santos, Tony Malta, Adelson Araújo, Alberto Karlinski, Rosalina Lima, Amélia Pagliotto, Iaci Alves, Cecília Souza, Joana de Oliveira.

7. Ivone, a Rainha do Pecado

São Paulo, SP, Brasil, 1983

Produção, direção, argumento e roteiro: Francisco Cavalcanti

Diretor de produção: Lindomar Rodrigues

Assistência de direção: Francisco Pereira

Direção de fotografia e câmera: Salvador do Amaral

Assistente de câmera: Luiz Rossi Neto

Fotografia de cena: Custódio Gomes

Técnico de Som: Jorge Ventura e Júlio Perez Caballar

Maquiagem: Cecílio Gigliotti

Continuidade: Inez Cavalcanti

Montagem: Walter Wanny

Direção Musical: Wagner Fernandes

Música: Romeu Freitas

Co-produção: Platéia Filmes

Estúdio de Som: E. Szankovski Produções Cinematográficas

Distribuição: Platéia Filmes e Unidos Filmes

Colorido (Eastmancolor), 35 mm, 90 minutos

Elenco: Francisco Cavalcanti, Zilda Mayo, Marly Machado, João Paulo, Ruy Leal, Jussara Calmon, Dalma Ribas, Marthus Mathias, Nádia Tell, Fabrício Cavalcanti, Sebastião Grandini, Marcos Anderson, Eduardo Damazio, Alberto Kalinski, Serginho Damazio, Donizete Fagundes, Walmir Ribeiro, Edio Smanio, Cleonice Conceição, Satã, Francisco Pereira, Delmar Pinho, Flavia Sanches, Sebastião Somensari, Mirna Mayo, Nelson Bazzone, Cleonice de Fátima, Rubia Ramos, Vera Lúcia, João Cruz, Ozéas de Oliveira, Tony Silva, Ilmara Moreno, Maria Carneiro e Oswaldo Cirillo.

8. Padre Pedro e a Revolta das Crianças

São Paulo, SP, 1984

Produção e direção: Francisco Cavalcanti

Produtor associado: Pedro de Lara e Ricardo N. Perez

Diretor de produção: Toninho

Direção de fotografia e câmera: Salvador do Amaral

Técnico de som: Eduardo dos Santos

Cenografia: Maximino Garducci

Figurinos: Jaci Alves

Montagem: Walter Wanny

Direção musical: Sidney Sedral

Co-produção: Platéia Filmes

Estúdio de som: E. Szankovski Produções Cinematográficas

Distribuição: Ouro Nacional e Art Filmes

Laboratório: Lider Cinematográfica

Colorido (Eastmancolor), 35 mm, 80 minutos

Elenco: Pedro de Lara, Turíbio Ruiz, Tatiana Dantas, Augusto Liberato, Francisco Cavalcanti, José Mojica Marins, Ruy Leal, Fábio Villalonga, Fernando Sanches Filho, Condessa Adelaide di Nissa, Petrúcio Melo, Wilza Carla, Nádia Tell, Fabrício Cavalcanti, Ricardo Perez, Wanderley Tribeck, Sebastião Grandini, Salvador do Amaral.

9. Animais do Sexo

São Paulo, SP, Brasil, 1984

Produção, produtor executivo, direção, argumento e roteiro: Francisco Cavalcanti

Diretor de produção: Ronnie Wanderley

Direção de fotografia e câmera: Salvador do Amaral

Assistente de direção e assistente de câmera: Luiz Rossi Neto

Fotografia de cena: Wilson Carcano

Técnico de som: Júlio Perez Caballar

Direção de dublagem: Romeu Freitas

Efeitos sonoros: Eduardo dos Santos

Chefe-eletricista: Pedro Kopchak

Cenografia: Maximino Garducci

Figurino: Jaci Alves

Continuidade: Luiz Cavalcanti

Montagem: Nilcemar Leyart

Co-produção: Platéia Filmes

Distribuição: Platéia Filmes e Ouro Nacional

Colorido (Eastmancolor), 35 mm, 90 minutos

Elenco: Francisco Cavalcanti, Tatiana Dantas, Turíbio Ruiz, Ronnie Wanderley, Dinéia Ramos, Henrique Guedes, Heitor Gaiotti, Dalma Ribas, Ruy Leal, Felipe Levoto, Lindacy Moraes, Marthus Mathias, Nádia Tell, Júlia Blasch, Vera Lúcia

Passos, Sebastião Grandini, Vera Luz, José Roberto Araújo, Edson Cola, Osvaldo José dos Santos, Alberto Karlinski, Márcia Angélica, John Cruz, Cleonice Conceição, Flávia Sanches, Cristina Frank, Reinaldo Zaina, Nelson dos Santos, Carlos Amorim, Francisco Pereira, Narcizo Passos, Basílio Alves.

10. Sexo, Sexo e Sexo

São Paulo, SP, 1984

Produtor associado, produtor executivo e direção: Francisco Cavalcanti

Assistente de direção: Lindomar Rodrigues

Argumento: Norberto Fayol

Diretor de produção e roteiro: Ronnie Wanderley

Direção de fotografia, câmera e fotografia e cena: Salvador do Amaral

Assistente de câmera: Henrique Borges

Sonografia: Júlio Perez Caballar

Efeitos especiais: Darcy Silva

Montagem: Walter Wanny

Co-produção: Platéia Filmes

Distribuição: Ouro Filmes

Colorido, 35 mm, 90 minutos

Elenco: Ronnie Wanderley, Tatiana Dantas, Francisco Cavalcanti, Livi Bianco, Francisco di Franco, Turíbio Ruiz, Eulina Fernandez, Dalma Ribas, Marthus Mathias, Darcy Silva, Alair Norton, Henrique Guedes, Pinho Delmar, Djalma Marzagão, Yolanda Silva, Francisco Pereira, Messias Evangelista, Benedito Jacinto, Cristina Frank, Miguel Thomaz, Alberto J. Pasqualotto Filho, Francisco de Paula Alfin, Benedito Borges, Estevão, Estêvão, Sanyo, Theo.

11. Os Violentadores de Meninas Virgens

São Paulo, SP, 1983

Produção, direção e argumento: Francisco Cavalcanti

Diretor de produção: José Lopes (Índio)

Roteiro: Madalena Silva
Fotografia e câmera: Salvador do Amaral
Técnico de som: Jorge Ventura
Cenografia: Máximo Garducci
Figurino: Sandra Marques
Montagem: Walmir Dias
Co-produção e distribuição: Platéia Filmes
Estúdio de som e mixagem: E. Szankovski
Laboratório: Revela
Colorido, 35 mm, 82 minutos

Elenco: Francisco Cavalcanti, Ilmara Moreno, Cléo Latorre, Ruy Leal, Dalma Ribas, Satã, Henrique Guedes, Marthus Mathias, Sebastião Grandini, Suely Conti, Kristina Frank, Salvador do Amaral, Sandra Marques, Pinho Demar, Walter Wanny.

12. O Filho do Sexo Explícito

São Paulo, SP, Brasil, 1985
Produção e direção: Francisco Cavalcanti
Argumento: Norberto Fayon
Roteiro: Madalena Silva
Direção de fotografia e câmera: Salvador do Amaral
Assistente de câmera: Luiz Rossi Neto
Diretor de produção: Ruy Leal e Alexandre Júnior
Cenografia: Maximino Gaducci
Montagem: Roberto Leme
Estúdio de Som: E. Szankovski Produções Cinematográficas
Co-produção e distribuição: Platéia Filmes
Colorido (Eastmancolor), 35 mm, 83 minutos

Elenco: Francisco Cavalcanti, Oásis Minitti, Waldemar Laurentis, Elizabeth Bacelar, Fabrício Cavalcanti, Mauro Pinto, Solange Dumont, Sebastião Grandini, José Mojica Marins, Soriane Carneiro, Nani, Rosevaldo Nicolau.

13. Que Delícia de Buraco

São Paulo, SP, Brasil, 1985

Produção, argumento, roteiro e direção: Francisco Cavalcanti, baseado na peça teatral *A Vingança do Réu*

Diretor de produção: Clery Cunha

Direção de fotografia e câmera: Salvador do Amaral

Cenografia: Ruy Leal

Montagem: Walter Wanny

Música: Orival Senna

Co-produção: Platéia Filmes e Central Reche de Produções

Estúdio de som: E. Szankovski Produções Cinematográficas

Distribuição: Platéia Filmes e UCB (União Cinematográfica Brasileira)

Colorido (Eastmancolor), 35 mm, 90 minutos

Elenco: Francisco Cavalcanti, Flávia Sanches, Mauro Pinto, Sebastião Grandini, Solange Dumont, Mauro Pinto, Cláudio Lopes, Francisco Braga, Vera Lúcia Passos, Bim-Bim, Reynaldo dos Santos, Lindomar Rodrigues, Lenita Rodrigues, Orival Senna, Alberto Karlinski, Ruy Leal, Soriane Carneiro, Marthus Mathias, Ilmara Moreno, Dalma Ribas, Henrique Rodrigues, Fabrício Cavalcanti, Tânia Santos, Pedro Nascimento, Francisco Carvalho, Clery Cunha, Tatiana Dantas.

14. O Papa Tudo

São Paulo, SP, Brasil, 1986.

Produção, argumento, roteiro, seleção musical e direção: Francisco Cavalcanti

Diretor de produção: Iragildo Mariano

Direção de fotografia e câmera: Salvador do Amaral

Assistente de câmera: Luiz Rossi Neto

Montagem: Walmir Dias

Continuidade: Cleonice Conceição

Técnico de som: Eduardo dos Santos

Direção de dublagem: João Paulo Ramalho

Colorido (Eastmancolor), 35 mm, 80 minutos

Elenco: Francisco Cavalcanti, Ruy Leal, Paulo Farah, Ayda Guimarães, Vera Lúcia Passos, Cristina Frank, Walter Gabarron, Eliana Gabarron, Pinho Delmar, Rosari Grazioli, Flávia Sanches, Nelson C. Magalhães, Mauro Pinto, Marthus Mathias, Oswaldo Cirillo, Vera Luz.

15. O Garanhão Erótico

São Paulo, SP, Brasil, 1986

Argumento, roteiro, seleção musical e direção: Francisco Cavalcanti

Diretor de produção: Iragildo Mariano

Direção de fotografia e câmera: Salvador do Amaral

Cenografia: Reinaldo Santos

Montagem: Walmir Dias

Co-produção: Platéia Filmes

Distribuição: Majel Filmes

Estúdio de Som: E. Szankovski Produções Cinematográficas

Colorido, 35 mm, 86 minutos

Elenco: Mauro Pinto, Sandra Midori, Chumbinho, Solange Dumont, João Paulo, Flávia Sanches, Pedro Nascimento, Rosari Graziosi.

16. O Caipira Bom de Fumo

São Paulo, SP, Brasil, 1986

Produção, argumento, roteiro, seleção musical e direção: Francisco Cavalcanti

Diretor de produção: Iragildo Mariano

Direção de fotografia e câmera: Salvador do Amaral

Assistente de câmera: Fernandinho

Técnico de som: Eduardo dos Santos

Montagem: Walmir Dias

Colorido, 35 mm, 72 minutos

Elenco: Francisco Cavalcanti, Karina Miranda, Oswaldo Cirillo, Marthus Mathias, Solange Dumont, Jota Cardoso, Tatiane Oliveira, Ignezi Lopes, Pedro Nascimento, Peão Mascarado, Antonio de Souza, Rubens Soares e Antonio Gouveia.

17. Uma Mulher Provocante

São Paulo, SP, Brasil, 1986

Produção, direção, argumento e roteiro: Francisco Cavalcanti

Diretor de produção: Lindomar Rodrigues

Assistência de direção: Francisco Pereira

Direção de fotografia e câmera: Salvador do Amaral

Assistente de câmera: Luiz Rossi Neto

Fotografia de cena: Custódio Gomes

Técnico de Som: Jorge Ventura e Júlio Perez Caballar

Maquiagem: Cecílio Gigliotti

Continuidade: Inez Cavalcanti

Montagem: Walter Wanny

Direção Musical: Wagner Fernandes

Música: Romeu Freitas

Co-produção: Platéia Filmes

Estúdio de Som: E. Szankovski Produções Cinematográficas

Distribuição: Platéia Filmes e Unidos Filmes

Colorido (Eastmancolor), 35 mm, 90 minutos

Elenco: Francisco Cavalcanti, Zilda Mayo, Marly Machado, João Paulo, Ruy Leal, Jussara Calmon, Dalma Ribas, Marthus Mathias, Nádia Tell, Fabrício Cavalcanti,

Sebastião Grandini, Marcos Anderson, Eduardo Damazio, Alberto Kalinski, Serginho Damazio, Donizete Fagundes, Walmir Ribeiro, Edio Smanio, Cleonice Conceição, Satã, Francisco Pereira, Delmar Pinho, Flavia Sanches, Sebastião Somensari, Mirna Mayo, Nelson Bazzone, Cleonice de Fátima, Rubia Ramos, Vera Lúcia, João Cruz, Ozéas de Oliveira, Tony Silva, Ilmara Moreno, Maria Carneiro e Oswaldo Cirillo.

18. Os Sequestradores do Sexo Explícito

São Paulo, SP, Brasil, 1987

Produção, produtor executivo, direção, argumento e roteiro: Francisco Cavalcanti

Diretor de produção: Ronnie Wanderley

Direção de fotografia e câmera: Salvador do Amaral

Assistente de direção e assistente de câmera: Luiz Rossi Neto

Fotografia de cena: Wilson Carcano

Técnico de som: Júlio Perez Caballar

Direção de dublagem: Romeu Freitas

Efeitos sonoros: Eduardo dos Santos

Chefe-eletricista: Pedro Kopchak

Cenografia: Maximino Garducci

Figurino: Jaci Alves

Continuidade: Luiz Cavalcanti

Montagem: Nilcemar Leyart

Co-produção: Platéia Filmes

Distribuição: Platéia Filmes e Ouro Nacional

Colorido (Eastmancolor), 35 mm, 90 minutos

Elenco: Francisco Cavalcanti, Tatiana Dantas, Turíbio Ruiz, Ronnie Wanderley, Dinéia Ramos, Henrique Guedes, Heitor Gaiotti, Dalma Ribas, Ruy Leal, Felipe Levoto, Lindacy Moraes, Marthus Mathias, Nádia Tell, Júlia Blasch, Vera Lúcia Passos, Sebastião Grandini, Vera Luz, José Roberto Araújo, Edson Cola,

Oswaldo José dos Santos, Alberto Karlinski, Márcia Angélica, John Cruz, Cleonice Conceição, Flávia Sanches, Cristina Frank, Reinaldo Zaina, Nelson dos Santos, Carlos Amorim, Francisco Pereira, Narcizo Passos, Basílio Alves.

19. Aberrações de Uma Prostituta

São Paulo, SP, Brasil, 1988

Produção: Plácido Alexandre Júnior e Francisco Cavalcanti

Direção, argumento e direção musical: Francisco Cavalcanti

Assistência de direção e montagem: Raul Calhado

Direção de produção: Lindomar Rodrigues

Assistência de produção: Dalma Ribas, Bernardino Estanislau e Argemiro Nunes

Direção de fotografia e câmera: Salvador do Amaral

Assistência de câmera: Luiz Rossi Neto

Técnico de som: Estanoslau Szankovski

Figurinos: Madalena Silva

Sem: Dirceu K. Sanches

Continuidade: Inez Cavalcanti e Fátima M. Andrade

Laboratório: Líder Cinematográfica

Sonorização: E. Saznkovski

Diretor de dublagem: João Paulo

Eletricista-chefe: Antônio Souza

Eletricista: Odilo Souza

Assistência de eletricista: Luiz Sérgio Alberti

Efeitos sonoros: Darcy Silva e Ronaldo Profetha

Co-produção: União Cinematográfica Brasileira e Central de Distribuição de Filmes Cinematográficos.

Colorido, 35 mm, 90 minutos

Elenco: Francisco Cavalcanti, Zilda Mayo, Jofre Soares, Heitor Gaiotti, João Paulo, Ruy Leal, Lírio Bertelli, Henrique Guedes, Denise Ongarelli, Aínda

Guimarães, Regina Melo, Norma Severo, Tony Silva, Satã. Dalalibas, Jouse Xavier, Yolanda Silva, Fabrício Cavalcanti, Alex Soares, Alexandre Júnior, Silvana Aplicki, Ronaldo Medeiros, Mauro Bronson, Pedro Santos Gomes, Bernardino Estanislau Silva, Sandra Regina, Nunes Valença, Pinho Delmar, Elias Coeli, Wando Oliveira, José S. Barbosa, Celso Vieira da Costa, Sandra Marques, Francisco Pereira, Elisete Marinho, Gláucia Mariano, Antônio C. Malta, Argemiro B. Nunes, Elis F. da Costa, Manoel do Pinho Curro.

20. O Homem Diabólico do Sexo Explícito

São Paulo, SP, Brasil, 1990

Produção, argumento, roteiro, seleção musical e direção: Francisco Cavalcanti

Diretor de produção: Iragildo Mariano

Direção de fotografia e câmera: Salvador do Amaral

Assistente de câmera: Fernandinho

Técnico de som: Eduardo dos Santos

Montagem: Walmir Dias

Colorido, 35 mm, 72 minutos

Elenco: Francisco Cavalcanti, Karina Miranda, Oswaldo Cirillo, Marthus Mathias, Solange Dumont, Jota Cardoso, Tatiane Oliveira, Ignezi Lopes, Pedro Nascimento, Peão Mascarado, Antonio de Souza, Rubens Soares e Antonio Gouveia.

21. A Glória dos Canalhas

São Paulo, SP, 1990

Produção, direção e argumento: Francisco Cavalcanti

Diretor de produção: José Lopes (Índio)

Roteiro: Madalena Silva

Fotografia e câmera: Salvador do Amaral

Técnico de som: Jorge Ventura

Cenografia: Máximo Garducci

Figurino: Sandra Marques

Montagem: Walmir Dias

Co-produção e distribuição: Platéia Filmes

Estúdio de som e mixagem: E. Szankovski

Laboratório: Revela

Colorido, 35 mm, 82 minutos

Elenco: Francisco Cavalcanti, Ilmara Moreno, Cléo Latorre, Ruy Leal, Dalma Ribas, Satã, Henrique Guedes, Marthus Mathias, Sebastião Grandini, Suely Conti, Kristina Frank, Salvador do Amaral, Sandra Marques, Pinho Demar, Walter Wanny.

22. A Hora do Medo

São Paulo, SP, Brasil, 1986

Produção, argumento, roteiro, direção e seleção musical: Francisco Cavalcanti

Direção de fotografia e câmera: Salvador do Amaral

Direção de produção: José Lopes (Índio)

Assistente de câmera: Custódio Gomes

Montagem: Walmir Dias

Continuidade: Cleonice Conceição

Técnico de som: Eduardo dos Santos

Chefe-eletricista: Jota Alves

Eletricistas: Fernandinho, Reinaldo Souza e João J. Pereira

Colorido (Eastmancolor), 35 mm, 78 minutos

Elenco: Alberto Karlinski, Marie Edelgunde Plautz, Ely Silva, Fabrício Cavalcanti, Waldir Laurentis, Selma Petronilha, Priscila, Lujansen Silva, Leny Barbalho, Darcy Silva, Clery Cunha.

23. Horas Fatais- Cabeças Trocadas

São Paulo, SP, 1986

Produção e assistente de direção: Clery Cunha

Direção, argumento, roteiro e sem: Francisco Cavalcanti

Direção de fotografia e câmera: Salvador do Amaral

Técnico de som: Jorginho

Cenografia: Darcy Silva

Montagem: Valmir Dias

Co-produção: Platéia Filmes

Distribuição: Unidos Filmes

Colorido, 35 mm, 93 minutos

Elenco: Francisco Cavalcanti, Turíbio Ruiz, José Mojica Marins, Henrique Guedes, Nereide Bravo, Angélica Belmont, Fabrício Cavalcanti, Oswaldo Cirillo, Regina Andrion, Satã, Clery Cunha, Lilian Gonçalves, Darcy Silva, Farah Abdalla, Marthus Mathias, José Lopes, Alberto Karlinski, Celma Petrovicki, João Paulo Ramalho.

24. Os Indigentes

São Paulo, SP, 1996

Produção, direção, argumento e roteiro: Francisco Cavalcanti

Assistente de direção: Fabrício Cavalcanti

Diretor de produção: Antônio Fracari e José Lopes (Índio)

Direção de fotografia: Custódio Gomes

Câmera: Edvaldo Holanda

Técnico de Som: Da Lupa

Cenografia: Reynaldo Sapucaia

Continuidade: Inez Cavalcanti

Montagem: Oicirbal Silva

Música: Luiz Seves

Co-produção: Platéia Filmes e Filmar

Distribuição: Platéia Vídeo

Colorida, Beta/16 mm, 100 minutos

Elenco: Fabrício Cavalcanti, Pedro de Lara, José Mojica Marins, João Paulo, Tatiana Dantas, Selma Petronilha, José Lopes, Antônio Fracari, Reynaldo Sapucaia.

25. Homem Sem Terra, a Volta de João Amorim

Lages, SC, 1995

Produção: João Amorim, Altair Amorim, José Mojica Marins e Francisco Cavalcanti.

Argumento: João Amorim

Roteiro e direção: Francisco Cavalcanti

Direção de fotografia e câmera: Henrique Borges e Custódio Gomes

Montagem: Fabrício Cavalcanti e Jorge Santos

Direção de produção: Beto Amorim

Assistentes de produção: Fátima Correa e Betinha Correa

Cenografia: Arlindo R. Costa

Colorido, Beta/16 mm, 82 minutos

Elenco: João Amorim, Altair Amorim, Pedro de Lara, José Mojica Marins, Fabrício Cavalcanti, Dirce Morais, José Lopes (Índio), Horacides Correia, Sílvio Júnior, Ademir Scpneider, Orides Roberto, Ted Roberto, Erineu Veolkweis, Enne T. Figueiredo, Alceu Pereira, Rosangela, Rita, Osvaldo Brito, Juvenil, Edileide da Silva, Cecílio Gigliotti, Monalise Valfrido, Batista Xavier, Fábio Matias, Adair Amorim, Damara Cavalcante, Chaves, Vânia Ternus, Heitor Gaiotti, Castor Guerra, Satã, Osvaldo de Oliveira.

26. Amor Imortal

São Paulo, SP, Brasil, 2001

Produção, argumento, roteiro e direção: Francisco Cavalcanti

Direção de fotografia: Tony Ciambra

Montagem: Oicirbaf Silva e Suelen Ramos

Música: Geraldo Cazzamatta

Cenografia: Reynaldo Capucaia

Co-produção e distribuição: Platéia Filmes

Colorido, Beta/35 mm, 60 minutos

Elenco: Fabrício Cavalcanti, Nuno Leal Maia, José Mojica Marins, Francisco di Franco, Jesse James, Marina Costa, Reynaldo Sapucaia, Cristiane Marques, Ricardo Campos, Adilson Gutierrez, Áurea Valentino, Janice Cássia, José Campos, Paulo Watanabe, Castor Guerra.