

JOSÉ INACIO DE MELO SOUZA

**ABRINDO AS PERNAS AO SOM DE MOZART E BARTÓK:
OBSERVAÇÕES SOBRE O CINEMA POPULAR E ERÓTICO**

RESUMO

Ensaio sobre o filme popular e a comédia erótica produzidas na Boca do Lixo de São Paulo e na “Boca” carioca durante os anos de 1969 a 1982. As balizas foram dadas pelos filmes *Adultério à brasileira*, de Pedro Carlos Rovai, e *Coisas eróticas*, de Raffaele Rossi, o primeiro filme pornográfico a vencer a barreira da Censura.

PALAVRAS-CHAVES

Filme Popular; Comédia Erótica; Chanchada; Pornochanchada; Exibição; Boca do Lixo

ABSTRACT

Essay on the popular film and erotic comedy produced at the Boca do Lixo and the "Boca" carioca between 1969 and 1982. The analysis were limited by the films *Adultério à brasileira* (1969), directed by Pedro Carlos Rovai, and *Coisas eróticas* (1982), by Raffaele Rossi, the first pornographic movie to overcome the barrier of censorship.

KEY WORDS

Popular film; Erotic comedy; Chanchada; Pornochanchada; Exhibition; Boca do Lixo

INTRODUZINDO O PROBLEMA: O BANHO DE CHUVEIRO

O banho de Janet Leigh em *Psicose* (Psycho, 1960) de Alfred Hitchcock. Há sequência no cinema moderno mais analisada do que esta? Para um filme de 109 minutos, 45 segundos parecem um tempo desmesurado para a “cena do chuveiro”, termos com que a maioria dos comentários define este mínimo espaço dentro da narrativa. Para a sequência, Hitchcock usou três ou sete bíblicos dias dos 36 empregados nas filmagens, mostrando especial carinho pela meticulosidade dedicada ao momento de terror vivido pela protagonista.

O argumento central é bem conhecido. Marion Crane (Janet Leigh), depois de dar um desfalque na firma em que trabalha, hospeda-se num motelzinho decadente de beira de estrada dirigido por Norman Bates (Anthony Perkins). Instalada no quarto, Marion decide tomar um banho antes de seguir viagem, depois de se arrepender do gesto criminoso (antes de tudo um banho simbólico, sem dúvida, de limpeza da sujeira que tinha cometido). Ela partiria ao encontro do namorado, para os padrões da época mais do que isto, mas eles vão se casar, e o roubo, na origem, seria uma forma de dar um empurrão no rumo da união. O corpo de Marion sob o chuveiro é exibido ao espectador já todo cortado, em cerca de 50, 70 ou 77 cenas, dependendo do exegeta mais ou menos cuidadoso. Vemos pernas, tomadas do tronco acima dos seios, tomadas frontais e perfis nesta altura. Somente quando Norman a esfaqueia em tomadas frontais ou em *contre-plongée* é que um vislumbre distante do corpo total aparece/parece ao espectador/voyeur do crime, para o qual teria sido contratada uma *stripper* como dublê (Marli Renfro). Depois novamente o torso, pernas, o corpo molhado escorrendo pela parede da banheira, uma última tentativa falha de se segurar em alguma coisa antes do abismo da morte – a cortina de plástico –, cujos ganchos se rompem com o peso do corpo que cai, construído dois anos antes no filme com James Stewart, até que a imagem se fixa no olho aberto e sem vida, a câmara girando ao seu redor, como um corpo que cai.

Vinte anos depois Brian de Palma retornou à “cena do chuveiro” em *Vestida para matar* (Dressed to kill). Uma prosaica dona de casa, Kate Miller (Angie Dickinson), mediocridade capaz de pensar em compras para o jantar ao ficar estatelada diante de uma tela no Metropolitan Museum (ou seus dublês: o Philadelphia Museum of Art ou uma tela

qualquer inventada para a cena), vê-se subitamente atacada por um estranho ao tomar uma ducha. A câmera entra lentamente pela porta do banheiro, introduzindo, na passagem até o box envidraçado, o marido que se barbeia com uma navalha. Angie ou sua dublê, a *playmate* Victoria Johnson, passa o sabonete delicadamente nos seios em close, desce até os pelos pubianos, ainda em close, numa suave introdução à masturbação, que se fixa num rosto de gozo. Nesse momento que antecede ao prazer solitário, enquanto o marido continua se barbeando, ela é atacada por trás, por uma mão que lhe tapa a boca enquanto outro corpo de homem se cola ao seu, levantando-a do chão. Ela consegue afastar a mão, ensaiando um grito de socorro, que é cortado para a cena seguinte de amor com o marido na cama do casal. Vinte anos depois, o *remake* da cena do chuveiro hitchcockiniana é bem longa em relação à chuveirada anterior, perto de dois minutos, o número de cortes é bem menor, a música de Pino Donaggio acalenta um sonho que se transforma em cena de terror, ao contrário de Bernard Herrmann, destacando somente o momento crucial que precede a morte.

Poderíamos perseguir o tema nas origens do cinema, em 1904, 1897 (Méliès) ou mais ainda, em 1895, com as películas Pathé Frères, *Bain d'une mondaine* (1895), *Mondaine au bain* ou *Le bain des dames de la cour/Os Banhos das damas da corte*, ambas de 1904. As duas primeiras desapareceram. De *Mondaine au bain* restou somente a imagem de uma mulher de costas para a câmera, vestida com uma malha para simular nudez, que a criada “molha” com cinza de forma a ser captada objetivamente pelo cinegrafista. O fiapo de conteúdo destacava: “uma bela mulher, num banheiro, tira sua roupa para entrar numa banheira. Uma criada se aproxima para ajudá-la”. Da terceira fita temos uma vistosa exibição de seios e nádegas tomadas dentro do enquadramento distanciado e fixo, como era o padrão para o tipo de cinema em plano único, porém suficiente no seu minuto para excitar a imaginação dos espectadores do Moulin Rouge de Paschoal Segreto, que a apresentou dentro das sessões cariocas de “gênero alegre” em 1908.

Este voo rápido sobre mais de cem anos de história do cinema serve-nos de introdução para um tema muito explorado por vários filmes populares dos anos 1970: o banho, nas mais diversas condições, das atrizes dos filmes brasileiros. Raramente homens são colocados nesta posição. Quando isto se dá, trata-se na maioria das vezes de um

homossexual, Aurora Boreal (Carlos Leite) em *Manicures a domicilio*; um fraco, traído pela mulher, de situação financeira inferior a dos amigos como Paulão (Reginaldo Faria) em *O Flagrante*; um personagem dominado por um trio de mulheres como o Teodoro (Thales Pan Chacon) em *Elite devassa*, ou mesmo um caminhoneiro (Mário Benvenuti) que, no deprimente *Gugu o bom de cama*, aceita uma transa com um travesti (Rogéria), porque “no fundo é tudo a mesma coisa” (será?). No filme de Hitchcock o banho tem a função de tensionar a corda do terror, enquanto em de Palma o mesmo tensionamento, segundo David Bordwell, é carregado de um prolongamento maneirista, próprio do cinema pós-moderno. Nos filminhos de um minuto dos primeiros tempos estamos diante de casos típicos de um cinema de mostraçãõ em que o “cubo” cênico em que estão as atrizes serve a um voyeurismo, que hoje pode ser visto como inocente e despreocupado. Mas como interpretar a “cena do chuveiro” com Maria Lucia Dahl em *O Bom marido*, por exemplo? Estas encenações no cinema popular, que se expandem por tomadas de tempos variados em praias, piscinas, lagos, cachoeiras, e aqui os exemplos explodiriam na sua variedade (a sequência do lago do grupo de moças que formarão o bando das *Cangaceiras eróticas*; o banho de Selma Egrei em *A carne*; qualquer cena de praia que explore o traseiro das banhistas, etc) servem a alguma função dentro da narrativa ou são “tempos mortos” dentro dela? Na primeira sequência de banho em *As Cangaceiras eróticas* a alegre brincadeira aquática das oito moças, jogando água umas nas outras, não tem função alguma, ao contrário da segunda sequência no mesmo cenário utilizada para a atração dos cangaceiros do bando inimigo de Cornélio Sabiá (os mais indulgentes chamariam a primeira de cena preparatória da segunda, isto é, totalmente integrada na narrativa). No filme de Antonio Calmon, já sabemos que Malu Carvalho (Maria Lucia Dahl) está atrasada para a recepção do aguardado industrial alemão de urinois, vindo ao Brasil para a formação de uma *joint venture*. Mesmo assim, Afrânio Carvalho (Paulo César Pereio) adentra ao banheiro para que possamos ver os seios de Malu. No caso de *A Carne* (direção de José Marreco), o banho de cachoeira de Lenita (Selma Egrei) corresponde a um trecho do livro em que ele se dá no lago, situando-se a nudez da protagonista no limite permitido para a época de Júlio Ribeiro: ela nada de camisãõ. A cachoeira no lugar do lago, e os seios nus de Selma Egrei sob a força da queda d’água, correspondem a um momento de voyeurismo concedido ao espectador para uma narrativa

insossa e mal alinhavada, embora os roteiristas tenham sido Antonio Calmon, Antonio Bivar e Isabel Câmara, três nomes de respeito no campo teatral e cinematográfico. Ou seja, na alta ou baixa cultura do cinema popular a centralidade do corpo feminino carrega-se de uma força centrífuga que nos leva a considerar todos estes momentos de exposição como uma junção ao passado do cinema, àquele cinema dito primitivo.

Esta nova perspectiva foi desenvolvida depois que vários estudiosos, alguns deles preparando ainda trabalhos acadêmicos nos anos 1970, como André Gaudreault, Tom Gunning, Charles Musser, entre outros, dedicaram-se à análise das fitas produzidas entre 1895 e 1908, lendo tais filmes de forma diversa da historiografia anterior, isto é, não como “precinema” ou “primitivos”, mas como películas em que as cenas e tomadas se apresentavam mais no ato de *mostrar* do que de *narrar*. Esta distinção é muito útil no caso do cinema popular realizado no Brasil na década de 1970, pois expande a nossa compreensão de filmes considerados apenas como machistas e voyeurísticos na exploração do corpo feminino para outras formas específicas de entendimento das narrativas como um “cinema de aprendizado” em que várias formas de narrar são possíveis, incluindo as mais antigas e, teoricamente, abandonadas há várias décadas.¹ As narrativas da década de 1970 ao se configurarem como uma mistura de estilos e de períodos históricos na construção das películas, forjaram algo intrínseco ao “baixo cinema” popular, cujos diretores em poucos casos conseguiram chegar ao status de artesãos, e mais raramente ainda ao de cineastas (produtores de artefatos considerados artísticos pelo meio cinematográfico ou o mercado de bens culturais), sumindo do panorama cinematográfico com a chegada do filme pornográfico no início da década seguinte. Portanto, estamos falando de um período do cinema brasileiro cuja existência foi de alguns anos, com muita boa vontade cerca de dez, formando mais um “ciclo histórico”, em que centenas de filmes foram realizados para a dita ocupação do mercado por produtores e exibidores nacionais.

Estas poucas linhas já nos delimitam alguns problemas de análise que podemos escalonar na seguinte forma:

¹. Inimá Simões tocou neste problema quando se referiu ao filme *Garimpeiras do sexo*: “[...] está aquém da elaboração de um roteiro. Paradoxalmente esta característica o aproxima dos primeiros anos do cinema, ao seu registro original, quando era espetáculo de feira e antes da *representação* toma o lugar de *apresentação* de imagens”. Ver Simões, Inimá Ferreira. *Aspectos do cinema erótico paulista*, p.66 (grifos do autor).

1-um ciclo produtivo com características específicas, como outros ocorridos anteriormente no cinema brasileiro²;

2-um período cujo início podemos vagamente localizar entre 1969-1971 em filmes como *Adultério à brasileira* (1969), seguido por *Soninha toda pura*, *Lua de mel e amendoim* ou *O enterro da cafetina*, mas certamente finalizando em *Coisas eróticas* (1982), quando o pornográfico passou a ser uma via institucionalizada, ainda que outras narrativas dentro do perfil anterior tenham sido realizadas depois desta data como *Corpo e alma de mulher* (1983) ou *Promiscuidade – Os pivetes de Katia*, do mesmo ano;

3-o estabelecimento de um cinema de coabitação de vários gêneros; ao termo dúbio pornochanchada, um guarda-chuva³ em que se acotovelam as mais diversas expressões, encontrando-se dramas, melodramas, policiais, comédias, filmes de terror e comédias de costumes, numa disparatada confusão, visível em *Uma verdadeira história de amor* (Fauzi Mansur, 1971), em que ao lado do pastiche de personagens tirados da grande literatura, o Diadorim do *Sagarana* de Guimarães Rosa, aparece o melodrama psicológico;⁴

4-a estruturação de narrativas que se apoiam necessariamente em outras por meio de pastiches, paródias e paráfrases, instituindo-se como um parasita que se alimenta como regra do universo narrativo original, degradando-o. É o império da cópia;⁵

5-a organização de um cinema de produtor, o chamado “cinema da Boca” (paulista ou carioca).

².Abreu, Nuno César Pereira de. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*, p.11 e Melo, Luiz Alberto Rocha,, artigo sobre Galante para Contracampo. Ver contracampo.com.br/36/galanteprodutor.htm.

³.A maioria dos autores concorda neste ponto: Inimá Simões escreveu que a pornochanchada englobava uma série de subgêneros no que foi seguido por Nuno Abreu, referindo-se à pornochanchada como um “abrigo de gêneros”; Aníbal Massaini se declarou também contra o termo: “alguns são comédias eróticas, outros são comédias de costumes, outros não chegam a ser nada, mas todos perante a imprensa recebem a mesma denominação de pornochanchada”. Ver, Simões, Inimá Ferreira. Op.cit, p.4; Abreu, Nuno César. Pereira de. Op.cit, p.15 e depoimento de Massaini para o programa Luz, câmara nº. 38, p.5, Cinemateca Brasileira.

⁴.A crítica de *O Estado de S. Paulo* acrescentou ainda *Mademoiselle de Maupin* de Gauthier. Ver *O Estado de S. Paulo*, 14/11/1971, p.12.

⁵.Segundo Alessandro Gamo, Tony Vieira declarou-se “um imitador barato” dos gêneros existentes, “assumindo sua maneira de ser”. Ver Gamo, Alessandro. *Vozes da Boca*, p.83.

O CINEMA DE PRODUTOR

Começamos pelos produtores. Dados coletados pela Agência Nacional de Cinema-Ancine para os filmes com público superior a 500.000 espectadores calculados para o período 1970-2013 indicam que a seleção de filmes populares produzidos pelas “Bocas” de São Paulo e Rio de Janeiro somaram mais de 153 milhões de ingressos.⁶ Deste volume, 2/3 dos espectadores se concentraram em 15 produtoras assim distribuídas:

PRODUTORA	ESPECTADORES
Sincrocine Produções Cinematográficas Ltda.	16.488.766
Cinedistri Produção e Distribuição Audiovisual Ltda. e Cinearte Produções Cinematográficas Ltda.	16.152.962
Servicine e Galante Produções	14.243.087
Dacar Produções Cinematográficas Ltda.	10.426.992
Brasecran	10.160.591
Vidya Produções Cinematográficas S.A.	9.021.302
MASP Filmes/MASPE Filmes	7.591.375
Mauri de Oliveira Produtora e Distribuidora de Filmes	6.126.227
Empresa Cinematográfica Rossi Ltda.	4.729.484
Kinema Filmes Ltda.	4.328.317
E. C. Distribuidora e Importadora Cinematográfica Ltda.	3.455.523
Bennio Produções Cinematográficas Ltda.	3.865.788
Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda.	3.565.877
Magnus Filmes Ltda.	3.498.560
Madial Filmes Ltda.	3.131.878
	111.012.356

⁶ O Observatório Brasileiro de Cinema e do Audiovisual-OCA, que gerou a tabela, não informa as razões pela seleção em 500 mil espectadores. Ver oca.ancine.gov.br.

Outras nove empresas com público inferior, no total das produções, a três milhões de espectadores acrescentaram ao resultado acima citado mais 16 milhões de espectadores. Ou seja, a fatia deixada para os produtores restantes foi muito pequena (sem falar naqueles que não atingiram o teto mínimo balizado pela Ancine).

A maioria destas empresas são sociedades limitadas, em geral encabeçadas por um grupo pequeno de pessoas, quando não, aparentemente, individuais.⁷ A Sincrocine Produções Cinematográficas Ltda., sediada no Rio de Janeiro, concentra sua direção empresarial na figura do diretor Pedro Carlos Rovai.

SINCROCINE

Pedro Carlos Rovai nasceu em 1938 no interior de São Paulo, em Ourinhos. Era filho do professor Alberto Rovai, um educador com larga carreira no ensino, principalmente na educação de adultos, na qual se tornou um especialista. Seu pai passou por várias escolas do interior (Santa Cruz do Rio Pardo, Itapetininga até que chegou à capital). Com um tio fanático pela sala escura, ele fez o seu aprendizado assistindo a tudo que os cinemas ofereciam. Dito isso, podemos avaliar que ele pertence à geração que cresceu emparedada entre o fracasso do cinema industrial da Vera Cruz e o ensino universitário das Escolas de Comunicações. A sua trajetória guarda muitos pontos em comum com a de Ozualdo Candeias. Via tudo que podia. Era fanático pelo cinema japonês.⁸ Assim como Candeias e Joaquim Pedro de Andrade, comprou uma câmera 16 mm aos 12 anos para se iniciar nos mistérios da imagem em movimento. Começou o bacharelado em Direito, provavelmente a Mackenzie, que era uma faculdade nova, abandonando-o no segundo ano, talvez pelo preço, sem dúvida pelo desinteresse. Ingressou em 1960 na Escola de Arte Dramática, numa turma absolutamente obscura, deixando-a assim que pode. Fez cursos livres com Candeias e Roberto Santos,

⁷.O conceito de sociedade de responsabilidade limitada deve-se a que os sócios (no mínimo dois), responsabilizam-se social e financeiramente à quantidade de quotas integralizadas no capital da empresa. Mesmo com a presença de outros sócios, as limitadas, no campo cinematográfico, giram em torno do diretor/produtor do filme.

⁸.Ver *Revista de Cinema*, 5 (51): 12-7, jan/fev.2005.

começando a trabalhar como assistente de câmara, um pau para toda obra, na produtora de documentários institucionais de Isaac Rozemberg, em 1959.⁹

A partir de 1962 lançou-se como documentarista, num momento em que o governo do Estado de São Paulo incentivava o formato. Em 1967 ganhou um prêmio Governador do Estado de melhor direção por *Nossa Senhora dos Remédios de Parati*. Foi diretor do Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias Cinematográficas no biênio 1966-68 ao lado de Candeias, Luiz Elias, Plínio Garcia Sanchez e outros, nomes que circulavam pelo centro “industrial” de São Paulo, a Boca, o bar Soberano ou o Costa do Sol, na rua Sete de Abril.

Sua melhor oportunidade nesta primeira metade dos anos 1960 apareceu com o convite para assistente de direção de Luiz Sérgio Person em *São Paulo S.A.*¹⁰ A produção era trabalhosa já que continha 90 locações diferentes. Depois, seguiu Person no *O caso dos irmãos Naves* como divulgador. Para o projeto *A Hora dos ruminantes*, colaborou na preparação do roteiro, assim como foi assistente por cinco meses de outro projeto abortado, *SSS contra a Jovem Guarda*.

Em outubro de 1969 já tinha acabado o seu primeiro longa metragem, *Adultério à brasileira*. O objetivo era copiar as comédias italianas em que se misturavam os fantasmas sexuais do homem urbano – adultério, impotência, castração –, com mulheres bonitas, sempre a amante no qual se notabilizaram vários atores como Lando Buzzanca, Ugo Tognazzi, Alberto Sordi, em narrativas como *Extraconjugal* (Extra conjugale), *A segunda esposa* (Letti sbagliatti), *Alta infidelidade* (Alta infidelità) e dezenas de outras do mesmo formato. A película de Rovai compunha-se de três histórias sobre o marido traído, abarcando os três níveis sociais de identificação óbvia: classes operária, média e alta. A ficha publicada por Carlos M. Motta salientava a censura justamente do episódio sobre o operário, vivido por Sérgio Hingst, que com a sua “máscara patética” era sempre elogiado pela camarilha que comandava a crítica de *O Estado de S. Paulo*, posto que ele tinha trabalhado no ano anterior em *O Quarto*, de Rubem Biáfora.¹¹ Além do destaque

⁹.O verbete Rovai escrito por Hernani Heffner indica que teria feito cursos do Seminário de Cinema entre 1957 e 1959, onde lecionavam Roberto Santos e Candeias. Ver Ramos, Fernão e Miranda, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*, p.477-8.

¹⁰.Depoimento de Rovai sobre Person, MIS, 30/1/1986, datilo, Cinemateca Brasileira.

¹¹.*O Estado de S. Paulo*, 2/11/1969, p.25. A crítica diária de *O Estado de S. Paulo*, englobando o *Jornal da Tarde*, tinha em Biáfora seu chefe de fila, sendo seguida por Carlos M. Motta, Ida Laura, Alfredo

dado ao ator, podemos localizar na presença do produtor associado Egon Franck, uma outra porta que se abria para o sucesso futuro da carreira de Rovai, porque ele estaria ligado à produção dos êxitos seguintes de bilheteria (Aníbal Massaini classificou a relação entre os dois como uma nebuloso “laço de parentesco indireto”).¹²

Os processos de cópia, paródia ou pastiche da produção estrangeira pelo cinema brasileiro são amplamente conhecidos desde que se iniciou a avaliação a sério das comédias fornecidas pelas chanchadas realizadas entre as décadas de 1930 e 1960. João Luiz Vieira, e depois com Robert Stam, escreveu sobre o assunto, deixando estatuído a força de canibalização da chanchada na assunção do cinema estrangeiro como uma forma de luta entre poderes, onde o oprimido se apossava de um original para suplantar o discurso opressor. Cômicos como Mazzaropi e Os Trapalhões construíram suas narrativas cinematográficas basicamente sobre o desejo de transformação do estrangeiro em nacional, basta ler os títulos dos filmes nos anos 1970 e 1980, misturando-os com elementos da terra (o *spaghetti-western* com o cangaço, por exemplo, em *Uma pistola pra D’Jeca*). Paulo Emilio Salles Gomes, seguindo Antonio Candido, deu um tempero neste processo de antropofagia ao inferir que a cópia nunca era igual ao original, advindo da fissura a marca do nacional, forjadora do coração onde se instalava o reconhecimento dos valores culturais brasileiros, magnetizando o público espectador. Para efeito deste trabalho estamos desconsiderando estes vieses dos anos 1970, assumindo que o cinema popular, os filmes para as grandes audiências, é produzido dentro de um processo de cópia e aclimação, porque produtores e diretores não buscam a novidade, a vanguarda, mas produtos facilmente reconhecíveis pelos consumidores urbanos. O filme que busca a bilheteria necessariamente trabalha com esta perspectiva, a da cópia, seja da mercadoria estrangeira, seja do produto nacional. No caso estamos vendo a antropofagia e a impossibilidade de copiar sem a sua carga ideológica, porém como um processo de textos à mão que vão sendo explorados até a exaustão pela indústria cultural. O primeiro grande sucesso de Ody Fraga, por exemplo, *Macho e fêmea* (1974, quase 700.000 espectadores), já era uma cópia de *O Professor alopado* (The Nutty professor, 1963), que já era uma

Sternheim, Edmar Pereira e Rubens Ewald Filho. José Júlio Spiewak, embora atuante em periódico concorrente, também se integra ao conjunto. Obviamente não estamos incluindo, nem fazia parte dele, nomes que atuavam em outras áreas do jornal como Almeida Salles, Paulo Emilio e toda turma nova que trouxe para o Suplemento Literário, e o correspondente na França, Novaes Teixeira.

¹².Abreu, Nuno César Pereira de. Op.cit., p.188.

versão de *O Médico e o monstro*, obra de 1886 do escritor Robert Louis Stevenson, vastamente saqueado pelo cinema americano e de outros países, que seria ainda explorado no ano 2000 por Mel Gibson em *Do que as mulheres gostam* (What women want), apenas para ficarmos num caso, revivendo na Retomada com Daniel Filho em *Se eu fosse você 1 e 2*. Nos anos 1960-70 não se reconheciam estes produtos como provenientes de uma serialização industrial, mas de erros advindos do subdesenvolvimento a serem salvos pela luta terceiro-mundista.¹³ Neste texto não compartilhamos desta opinião.

Adultério à brasileira era um filme de episódios, modismo imperante nos anos 1960. O primeiro episódio da cópia existente foi uma espécie de aplicação do aprendizado com Person.¹⁴ Em “O telhado”, o título do episódio, tínhamos um operário de uma metalúrgica produtora de painéis que é acusado de corno nos rabiscos escritos na parede do banheiro da fábrica. Ao mesmo tempo em que temos o exercício de neorrealismo, o trabalho fabril, a vida de periferia, a construção de fim de semana, a água de poço, a narrativa peca pelo conformismo, já que o “Zé do 1128”, a máquina a que estava acorrentado, vê-se impotente quanto à traição, terminando o *affair* numa patuscada. Nos episódios seguintes aparecem influências de Dino Risi, do qual *Vejo tudo nu*, do mesmo ano, parece ter inspirado as sequências erotômanas de Mário Benvenuti pelas ruas de São Paulo (repetidas cinco anos depois em *Cada um dá o que tem*), e também de Luchino Visconti, que em *Boccaccio 70* situara em Romy Schneider a mulher que cobra para amar o marido. De qualquer forma, a lição mais aplicada encontrava-se no mínimo de cenários (reduzidos a dois ou três, dependendo do episódio), de forma a cortar os custos das filmagens. Esse princípio – uma história, um cenário – seria uma das bases angulares na tabela de custos de uma pornochanchada.¹⁵

¹³.Na citação de Nuno Abreu, a pornochanchada era vista como de direita por “desviar as classes populares de questões relevantes e da conscientização de seu papel histórico”. Ver Abreu, Nuno César Pereira de. Op.cit., p.190.

¹⁴.Massaini declarou que Rovai trocava a projeção dos episódios conforme o público da sala exibidora, o que parece confirmado pela opinião de Carlos M. Motta ao escrever, em 1973, que o episódio do operário era o segundo da fita (na cópia existente é o primeiro).

¹⁵.É difícil se aceitar a ideia de que os “filmes da Boca seguiam um esquema de produção planejado individualmente, para cada filme”, conforme Ricardo Almeida, citando Nuno Abreu. O esquema de produção hollywoodiano do “package-unit” é desfeito por Abreu linhas depois de anunciado. Ver Abreu, Nuno César Pereira de. Op.cit., p.215 e Almeida, Ricardo Normanha Ribeiro de. *Modo de produzir – modo de trabalhar*, p.51.

A comédia de Rovai faz parte de um contexto mais geral que Jean-Claude Bernardet analisara em *Brasil em tempo de cinema*, ou seja, a reação dos cineastas diante dos avanços do capitalismo no país.¹⁶ Isso é mais evidente no episódio sobre os ricos: o verdadeiro interesse de Paulo (Newton Prado) em Marisa (Marisa Urban) era a assinatura dela para a venda de ações. A bolsa de valores se transformou em uma obsessão para os diretores da primeira metade da década de 1970. Rovai retornou ao tema em *A Viúva virgem* e no primeiro episódio de *Os mansos*, em que a mulher (Sandra Bréa) do investidor José Lewgoy é oferecida como um bem negociável. Alfredo Sternheim introduziu o problema no segundo filme da sua carreira, *Anjo loiro*; Alberto Pieralise fez de Rubens de Falco (Flávio Aguiar) um vendedor de “papéis pintados”, os *junk bonds* que empurra aos desavisados em *Café na cama*. O estresse provocado pelo capitalismo, na sua corrida incessante pela cobertura de cheques sem fundos em operações financeiras com papéis na Bolsa de Valores, levou a que o personagem Celso de *O Segredo das massagistas* acabasse numa casa de massagens, onde bem tratado por Lorênia (Aldine Muller), libertou-se das aflições do mercado financeiro. Ainda sobre a modernização capitalista do país nos anos 1970, o episódio cômico de “O cartão de crédito” em *Cada um dá o que tem* (1974), dirigido por John Herbert, explicita não só as relações mediadas pelo dinheiro entre a prostituta Malu (Eva Wilma) e o cliente Otávio Santana (John Herbert), que emite nota fiscal e anda com uma máquina para passar o cartão Diner’s, cobrando o devido acréscimo pelo serviço, como nos dá uma verdadeira aula prática sobre a utilização do cartão, uma novidade na época acessível para poucos. As relações sexuais de base são as mesmas, mas o capitalismo já é puramente financeiro, formando um todo harmonioso com os “papéis pintados” da Bolsa de Valores.

A agressividade do capitalismo ainda estaria presente na fita de Rovai pela circulação das mercadorias (o amante de Lucy Rangel, Luigi Picchi, dono de um caminhão, é mais poderoso do que o operário, cujo veículo é uma bicicleta), e o deslumbramento basbaque da classe média diante da ascensão social (o fusquinha tirado por Mário/Mário Benvenuti num consórcio). Ou seja, Rovai não escapa ao clima dominante estudado por Bernardet, mas também não busca sair dele, como Person o

¹⁶. Ver especialmente a análise de *Noite vazia*, de Walter Hugo Khouri, em que o dinheiro e a duplicidade dos personagens têm papéis importantes.

fizera no angustioso personagem Carlos (Walmor Chagas) de *São Paulo S.A.* Na sua aparência, *Adultério à brasileira* apresenta-se didaticamente superior ao filme de Person por englobar uma visão da sociedade brasileira do final da década com os seus quadrantes sociais claramente demarcados. Em Person nós vemos a formação destes novos estratos da burguesia com seus dramas e desejos, enquanto que o operário está escondido no banheiro da fábrica para fugir da fiscalização do Ministério do Trabalho. Porém, ao achatar as classes sob a mesma questão, a traição conjugal, ele também nivela os agentes, já que em todas as camadas sociais o problema é o mesmo. O que era altamente conflituoso em *São Paulo S.A.*, a vontade de ascensão econômica e social de Arturo (Otelo Zeloni) e Luciana (Eva Wilma) desaparece, pois um operário pode ser tão infeliz quanto um rico, o que não é o caso no filme de Rovai, já que o personagem de Newton Prado se sai muito mais satisfatoriamente da questão do que o de Sérgio Hingst, enxovalhado e satirizado na primeira página de *Notícias Populares*, porém assim o percebemos enquanto resultado global da dramaturgia empregada. A construção dos personagens é menos nuançada e, se há conflito, ele se encontra mais no choque entre os episódios do que entre as classes. Se o capitalismo trespassa verticalmente os problemas de Carlos, Arturo e Luciana, a mesma questão é repassada de perto com Paulo e Marisa, onde o problema do dinheiro é o cimento da relação, mas não com o “Zé do 1128” e sua mulher, onde o dinheiro está no horizonte, ou com Mário e Ângela (Jacqueline Myrna) em que a vingança é o motor que dá vida ao casal. A simplificação dramática é uma clara opção de recusa de integração à vanguarda paulista dos anos 1960 (Person, Candeias, Khouri, Sganzerla), abraçando o conformismo. A explicação autopiedosa foi dada pelo próprio diretor dentro do que podemos ler hoje como atinente à ordem do capital social e cultural teorizados por Pierre Bourdieu, a subalternidade decorrente da origem – a pequena classe média e a escolaridade incompleta –, mas também psicológica: afirmar-se diante do pai que esperava dele um advogado. Com *Adultério à brasileira* Rovai provou que poderia ascender socialmente, praticando arte dentro do culturalmente marginal cinema brasileiro.

ANÍBAL MASSAINI NETO

O segundo maior produtor de comédias apontado pela listagem da Ancine encontra-se em um dos herdeiros da Cinedistri de Osvaldo Massaini, Aníbal Massaini Neto. O patriarca Osvaldo estava no mercado distribuidor desde 1937, quando ingressou na DFB-Distribuidora de Filmes Brasileiros.¹⁷ Em 1941 foi para a filial da Columbia. Em 1949 tornou-se gerente da sucursal paulista da Cinédia S.A., a produtora carioca de Adhemar Gonzaga. Saindo da empresa no mesmo ano, fundou a Cinedistri, adotando o endereço telegráfico da Cinédia em homenagem ao antigo patrão.¹⁸ No início da década de 1950 instalou-se na rua do Triunfo, 134, 1º. andar, endereço fixo da empresa familiar, no qual permaneceria nas décadas seguintes (uma das poucas alterações da empresa foi na sua denominação: Cinedistri-Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais). Passou a coprodutor de projetos cariocas, sobretudo depois de 1955. No seu portfólio encontram-se filmes de Alex Viary, *Rua sem sol*, um fracasso que o levou às chanchadas dos irmãos Abilio e Eurides Ramos, Herbert Richers e Watson Macedo. Ou seja, associava-se às produções rápidas e de circulação maior ainda (*Carnaval em Marte*, *Sai de baixo*, *O Noivo da girafa*, *Fuzileiro do amor*, etc), com margens de lucros asseguradas. Também distribuía no mercado paulistano os cinejornais de Herbert Richers e outros produtores cariocas, enquanto eles não se instalaram com filiais locais. Sua primeira produção independente foi *Absolutamente certo*, uma comédia de enorme sucesso dirigida por Anselmo Duarte, o mesmo que viria a conquistar em 1962 para a Cinedistri a Palma de Ouro do Festival de Cannes com *O Pagador de promessas*. Tinha um catálogo de cerca de 200 películas, sendo 60 em produção ou coprodução. Massaini encerrou suas atividades somente em 1981.

A partir dos 14 anos Aníbal trabalhou na empresa familiar. Formou-se em Economia pela Universidade Mackenzie (temeu fazer o curso de cinema da Faculdade São Luiz por lhe parecer teórico). Seu destino estava unido à distribuidora e produtora da qual se tornou sócio efetivo na década de 1970. Filmes de Rovai como *Adultério à brasileira* e *Lua de mel e amendoim* foram distribuídos no mercado paulista pela

¹⁷. *Projeção*, 13(136): 6, set.1971.

¹⁸. Ver o depoimento de Aníbal em Nagib, Lucia. *O cinema da retomada*, p.295-300.

Cinedistri. Passou à direção dirigindo um episódio para *A infidelidade ao alcance de todos*, em 1972, e no ano seguinte partiu para um projeto pessoal, *A Super fêmea*, ambos sucessos de bilheteria (o filme com Vera Fischer fez mais de um milhão de espectadores). No mesmo endereço da Cinedistri fundou sua própria produtora a Cinearte, com a qual produziu, na década de 1980, o imenso sucesso de *Mulher objeto* e alguns filmes de Walter Hugo Khouri.

A Super fêmea partiu de alguns pressupostos marcantes para o seu êxito. Em primeiro lugar o “mito Vera Fischer”, na época em plena ascensão. Em segundo lugar, colou-se a um título italiano com Lando Buzzanca, *O Supermacho* (Homo eroticus), que tinha feito sucesso em 1972. Por fim vinha o gosto pela aparência burguesa de bom acabamento, cuja inspiração, declarou a Sylvia Bahiense no programa de entrevistas *Luzes, câmara* da TV Cultura, teria sido dada pela comédia de Person, *Cassy Jones, o magnífico sedutor* (o que parece pouco provável, pois *Cassy* só foi lançado no ano seguinte). Como Rovai, que tinha aprendido cinema na prática diária, Aníbal se aproveitava do cabedal adquirido na empresa do pai. Isso como produtor. Como diretor, contudo, era ainda um neófito. *A Super fêmea* é uma aplicação do que tinha visto em outras películas, tornando-se, desta forma, um filme de aprendizado e, enquanto tal, carregado de influências, que seria uma das marcas registradas do processo de realização do filme popular na década de 1970: a busca de uma, ou várias, formas de sucesso já consagradas para se chegar ao objetivo almejado.

Segundo o argumento, tratava-se da criação de uma pílula masculina, que impedisse as mulheres de engravidarem. O movimento feminista liderado pela atriz Georgia Gomide também exigia que os homens suportassem a carga da gravidez (mais à frente se mostra que a líder era falsa, sendo sua gravidez mentirosa; por esta via, Aníbal afirmou que o filme tinha seu lado feminista, sugestão que parece um pouco absurda). Diante do temor de impotência entre os homens gerado pelo uso da pílula, uma agência de publicidade é contratada para promover o lançamento do produto. Outro inimigo encontrava-se no fabricante de preservativos, cujo negócio se vê ameaçado de destruição. Vera Fischer, que ganhou o óbvio nome de Eva, é a mulher escolhida para encarnar a publicidade. O publicitário mágico, com o sugestivo nome de Onan della Mano, ou seja, um masturbador, vivido por Perry Salles, ensina tudo para a modelo, inclusive a célebre

frase do prof. Henry Higgins de *My fair lady*, na versão brasileira, “o rato roeu a roupa do rei de Roma”. Um concurso é lançado entre os compradores do novo produto, sendo o prêmio uma noite com Eva. Perry, contudo, apesar de poderoso, é solitário, dormia com uma boneca inflável. Eva se encanta com ele, substituindo a boneca numa noite de amor, que o publicitário confessa depois, para a própria boneca, ter sido a melhor de sua vida. A partir deste momento da narrativa, várias situações em paralelo começam a se atropelar: Adoniram Barbosa, ganhador do concurso, faz um leilão da caixa premiada, vencida pelo personagem de John Herbert. A empresa de preservativos vai à falência, acabando seu proprietário numa feira perseguido pelo “rapa”. Vera Fischer engravida na sua noite de amor com o publicitário, desmontando o trabalho de convencimento da propaganda. Contudo ao gerar 100 crianças, torna-se uma celebridade nacional, desfilando em carro aberto pela avenida São João. O publicitário se destrói, esvaziando-se como uma boneca inflável.

Como filme de diretor inseguro, *A Super fêmea* se lança na cópia de vários filmes e tropos narrativos extraídos de filmes estrangeiros, indo além da sugestão do título de Lando Buzzanca. O dono da agência de propaganda, o doutor ABCD (Antonio Conceição Benedito Divino), interpretado por Sérgio Hingst, parodia Marlon Brando em *O Poderoso chefão*, com uma fala macarrônica e catadura no estilo; a destruição do chefão é feita à la *Bonnie and Clyde*; a descoberta de Vera Fischer, à saída da piscina, é montada em três repetições como o Godard do início dos anos 1960; na agência de publicidade é feita uma óbvia sequência em homenagem à *Depois daquele beijo* (Blow up), de Antonioni; outra homenagem, desta vez a Richard Lester, encontra-se na chegada de Vera Fischer na agência: para isso toma ônibus, trem, avião e barco. Contudo, a influência mais evidente é a paródia de *Pigmalião* de Bernard Shaw. O arsenal chanchadesco das piadas de duplo sentido é acionado quando o dono do produto alvo da campanha fala “quer ver o meu peru”, e na cena seguinte aparece um peru que não dá descanso à fêmea (Aníbal se referiu a 22 ou 23 cortes da censura, esse escapou).¹⁹ Os atributos físicos de uma Vera Fischer rechonchudinha são explorados em três nus, sendo o segundo numa clássica sequência de banho. A marca do bom acabamento sempre

¹⁹No ano seguinte Alberto Pieralise repetiu a piada sem problemas em *Café na cama*, numa cena muito mais apimentada entre Geraldo (Agildo Ribeiro) e Marta Moyano (Norma).

prevaleceu nas produções de Aníbal. O orgulho dos gastos com produção distinguia-o de outras empresas da Boca adeptas do um cenário/um filme. Em *Elas são do baralho*, a narrativa tem sequências em Belo Horizonte com dois atores de nome, Cláudio Correa e Castro e Sonia Mamede; em São Paulo, onde continua a história do mineiro financista bronco (uma contradição em termos, mas como é uma comédia, passa), temos locações em três ou quatro lugares diferentes, afora as externas, com direito a filmagens aéreas da cidade Seu ápice, no entanto, pode ser visto nos cuidados com a paródia de *Branca de neve e os sete anões* de Walt Disney, transformado no semipornô *Histórias que nossas babás não contavam*, sucesso em 1979 com mais de um milhão de espectadores.²⁰

SERVICINE/GALANTE

A Maristela, uma das companhias de cinema fundadas durante a onda de “industrialização” do cinema brasileiro após a Vera Cruz (1949), foi o celeiro para o aparecimento de diversos nomes que fariam a história da Boca do Lixo nas décadas de 1960 e 70. Os produtores Alfredo Palácios e Antonio Polo Galante e o montador Sylvio Renoldi, por exemplo, começaram nos estúdios situados no bairro do Jaçanã, em São Paulo.²¹ Dos três, Palácios era o tipo mais intelectual, levando-o a assumir, além das funções de gerente de produção ou produtor ou ainda “diretor-geral” da Maristela, as de roteirista, criador de diálogos e diretor. Para a Maristela foram sete ou oito filmes a partir de 1952, sendo codiretor em chanchadas paulistas como *A Pensão de D. Estela* (1956), diretor em *Vou te contá* e *Casei-me com um xavante* (1958). Também trabalhou para Alberto Cavalcanti na Kino Filmes, em 1953, produtora de um único filme, até que em 1956 fundou sua empresa, a Produções Cinematográficas Alfredo Palácios, para a qual dirigiu o documentário *Getúlio glória e drama de um povo* (1956). O filme recebeu tal oposição política em São Paulo e no Rio de Janeiro que se desconhecem exibições

²⁰.Para Biáfora, a Cinedistri tinha crescido à sombra da chanchada. Com *Histórias* não seria uma pioneira da pornochanchada, mas sim do “pornô-conto de fadas” com a “mulatinha” Adéle Fátima. Ver *O Estado de S. Paulo*, 18/11/1979, p. 45.

²¹.Sobre os dois produtores ver Abreu, Nuno César Pereira de. Op cit, p.34 e seguintes

públicas.²² Dois anos depois do suicídio, o cadáver de Getúlio Vargas ainda estava muito vivo para receber homenagens, principalmente as vindas de São Paulo.

Antonio Polo Galante começou nas funções subalternas de faxineiro, eletricitista, assistência de direção e fotografia, passando a revendedor de equipamentos e negativos com o fim do surto “industrial” paulista. O golpe de sorte veio com a compra dos negativos de uma produção de Ody Fraga parada desde 1962, *As Eróticas*. Sylvio Renoldi, outro que tinha começado de baixo na Maristela, especializando-se em montagem, foi chamado para dar um nexo na narrativa inacabada. Com o enxerto de três ou quatro strip-teases conseguiram minutagem comercial à película e sede nos espectadores. Com o título trocado para *Vidas nuas* (1967)²³ foi lançado no central República, e outros quatro cinemas de bairro em programa duplo, contando-se o gigantesco Hollywood, situado em Santana, que serviria de shopping quando desativado, ficando em cartaz por mais duas semanas, o que imaginamos proporcionou um lucro certo aos novos produtores.

Palácios e Galante uniram esforços em 1968 dentro de um esquema curioso que faria a fama de Galante: a associação com a nova geração que despontava depois do Cinema Novo, ou então, do outro lado do espectro, com Walter Hugo Khouri. Com a Servicine-Serviços Gerais de Cinema, instalada na rua do Triunfo, 150, arriscaram alguma coisa em *Lance maior*, de Silvio Back, *A Mulher de todos* de Rogério Sganzerla, sem perder o olhar sobre produções comerciais do filão do cangaço como *O Cangaceiro sanguinário* ou *Cangaceiro sem Deus*. Segundo a Ancine, o primeiro sucesso veio em 1970 com *As Gatinhas*, do novato Astolfo Araújo, película comparada por Biáfora a dois filmes icônicos dos anos 1960: *Noite vazia* e *O Quarto*.

A empresa se firmou, entretanto, com a pornochanchada, sempre em produções do medíocre para baixo como *Os Garotos virgens de Ipanema* ou *As Cangaceiras eróticas*. A Servicine fez 3.839.260 espectadores.²⁴ Em 1976 Palácios e Galante desfizeram a sociedade, indo o primeiro para a Kinoart Filmes e o segundo para as

²².Segundo Mário Audrá a película teria sido lançada em cinemas de segunda linha sem qualquer repercussão. Ver Audrá, Mário. *Cinematográfica Maristela*, p.107-9.

²³.Ver a respeito Melo, Luiz Alberto Rocha. Galante, um produtor, In: www.contracampo.com.br/36/frames/htm.

²⁴.*Sabendo usar não vai faltar*, creditado à Servicine, para a Ancine aparece como produção da Kinoart de Palácios.

variações de Produções Galante: Galante Filmes, Galante Produções e Serviços Cinematográficos Ltda. e a Produções Cinematográficas Galante (21/1/1976), sendo esta última a única que parece ter sido oficialmente constituída. Ao contrário de Palácios, que nunca emplacou uma produção que entrasse na lista da Ancine, o conjunto construído ao longo do tempo por Galante está recheado de sucessos, sendo os dois maiores com Khouri: *O Prisioneiro do sexo* e *Convite ao prazer*. Manteve a sua ligação com a nova geração, produzindo para Reichembach (*A Ilha dos prazeres proibidos*, *Império do desejo*), Inácio Araújo (episódio de *As Safadas*) e Francisco Ramalho Júnior (*Filhos e amantes*), que não lhe deram dinheiro, porém uma simpatia generalizada.²⁵ Outro subgênero que alimentou os seus 10.403.827 espectadores foi o de presídios de mulheres nas suas variações com pensionatos, internatos, escolas penais, reformatórios, ou seja, uma gama variada de instituições em que se oferecia uma quantidade enorme de mulheres nuas em situações de sevícias e torturas, servidas em produções paupérrimas.

Palácios e Galante somaram bilheterias de 14.243.087 espectadores em uma década (1970-80).

Dos cinco filmes de Galante sobre “internatos” conhecemos somente dois: *Escola penal de meninas violentadas* (1977), com direção de Antonio Meliande, e *Reformatório das depravadas* (1978) de Ody Fraga. Rubem Biáfora, sempre com os olhos voltados para o cinema da sua juventude, escreveu na sua coluna dominical para *O Estado de S. Paulo* que a inspiração para o subgênero tinha sido tirada de *Senhoritas de uniforme* (Mädchen in uniform) originalmente produzido em 1931 e refilmado em 1958 com Romy Schneider. Galante, porém, segundo Nuno Abreu, teria seguido o conselho de um produtor alemão do gênero, que lhe passou a ideia de que mulher nua atrás das grades dava dinheiro.²⁶ Entretanto não é desprezível a sensação de deformação da ideia básica de *Pensionato de mulheres*, de Clery Cunha (1975), um melodrama sobre os problemas de uma série de moças que habitam uma pensão dirigida por uma patroa autoritária (Silvana Lopes) e sua servente obsequiosa (Liana Duval).

²⁵.Visando absorver a mão de obra saída dos novos cursos universitários de cinema, Galante teria inventado o “aprendiz não remunerado”. Ver Almeida, Ricardo Normanha Ribeiro de. Op.cit., p.89.

²⁶.Versão que Biáfora corrigiria para uma série de importações da Itália, Estados Unidos ou Alemanha pela distribuidora Paris Filmes sobre “cárceres femininos” e campos de concentração de mulheres – *Cárcere de fêmeas/Prigione di donne*, por exemplo – que teriam servido para os “carbonos” da Boca. Ver *O Estado de S. Paulo*, 6/2/1977, p.26.

Em ambas as narrativas conhecidas os roteiros passam por cima da ideia do produtor alemão, restringindo-se somente ao enclausuramento de um grupo de mulheres (o espectador sente dificuldade na definição do número de atrizes, como na produção de David Cardoso *19 mulheres e 1 homem*, ele é sempre flutuante, pois os personagens são pobremente definidos; em *Escola penal* podem ser 11 mulheres, em *Reformatório*, sete ou oito). Ao isolamento (lembramos o mandamento: uma história, uma locação)²⁷ temos o controle (igreja católica em *Escola penal* e a diretora nazista em *Reformatório*), servido por um repertório de agentes sádicos (a madre superiora, Meire Vieira, e seu executor mudo, Genésio de Carvalho) ou a diretora da escola, a nazista Frau Gelli (Lola Brah), e seus torturadores (Roque Rodrigues e Pedro Stepanenko). Em ambas as películas a personagem da moça japonesa (Sueli Aoki, no primeiro, e Misaki Tanaka, no segundo) são fundamentais para o andamento da narrativa, trazendo uma carga exótica e de interesse para o público interiorano. O *Reformatório* é realmente uma escola com professores e aulas, enquanto a *Escola penal* assemelha-se a uma colônia penal.²⁸ Uma inversão de títulos não seria descabida. Em ambas há uma trama policial, mais desenvolvida na *Escola penal* do que no *Reformatório*. A definição de um estilo de produção deste subgênero é dificultosa, posto que não se conhecem todos os filmes, entre os quais dois foram realizados pelo mesmo diretor (Oswaldo de Oliveira dirigiu o *Internato das meninas virgens* e o *Pensionato das vigaristas*). Se há alguma linha que os aproxime, esta se encontra no desleixo, decorrente da urgência do acabamento do produto, embora esta condição esteja presente em filmes os mais diferentes. No *Reformatório* não há uma definição clara entre o urbano e o rural, já que o trânsito entre a escola e a rodoviária de São Paulo se faz sem qualquer sutileza. Esse tipo de marcação de cena seria aprimorada por Tony Vieira, embora também apareça numa produção mais cuidada como *A Herança dos devassos* (Alfredo Sternheim), em que uma narrativa passada numa casa aparentemente isolada do mundo, por um momento se vê obrigada a se “aproximar” da cidade quando Rogério (Roberto Maya) sai da mansão para consultar um advogado. Outra condição se achava na escassez de película. A obrigatoriedade do take único, sem possibilidade de se refazer as cenas erradas, já tinha feito com que um

²⁷.O cenário da *Escola penal* é o mesmo de *As Cangaceiras eróticas*: uma sede de fazenda.

²⁸.Segundo comentário de Inimá Simões em *Roteiro da intolerância*, *Internato das meninas virgens* também teria parentesco com esta condição de colônia penal, pois as atrizes colhem milho e bananas.

diretor tarimbado como José Mojica Marins em *Inferno carnal* colocasse uma cena de chuveiro em que Virgínia (Helena Ramos) aparecesse de calcinha no box do chuveiro, e na saída sem a peça. A tônica fica com o sadismo como elo de união, elemento do qual também se serviria outro diretor, Francisco Cavalcanti (*O Porão das condenadas*, por exemplo). A partir do marco que foi a fita de Júlio Bressane *Matou a família e foi ao cinema*, o sadismo é um elemento presente em vários filmes dos anos 1970, consoante com o clima de terror impulsionado pela ditadura militar, do qual os diretores, em escalas variáveis, absorveram e desenvolveram para os espectadores novos graus de tortura e violência. Um diretor mais intelectualizado como Ody Fraga, que tinha verdadeiro prazer em fazer com que seus personagens discursassem sobre palavras eruditas para o público (“você sabe o que é efebo”, pergunta o marinheiro do episódio de Ody em *A Noite das taras*, ou então o desconhecimento da palavra marafona pela alcoólatra Anita/Helena Ramos em *Possuídas pelo pecado*), fazendo com que a professora Renina (Neide Ribeiro) discorra numa aula sobre os significados de “ambiguidade”, quando o verdadeiro móvel da narrativa é a sequência das torturas praticadas sobre Alessandra (Nicole Puzzi) para a confissão do homem que a desvirginou (choque elétrico com uma máquina sofisticada, um estranho pau de arara e alicate são os meios empregados para a obtenção da resposta). Galante se aprimorou nesta técnica de “descontrole” sobre o discurso colocado pelos diretores nas produções, daí a liberdade em aceitar filmes de Reichembach a Ody Fraga. Se há alguma marca de estilo a ser procurada em produções tão diferentes, ela se encontra aí.

DACAR

O ator David Cardoso (Dacar Produções Cinematográficas), com quase 10,5 milhões de espectadores acumulados em uma década de produções, seria o quarto maior produtor de filmes populares destes anos com um elenco de mais de 10 filmes de grandes bilheterias entre 1971 e 1982. *19 mulheres e 1 homem* não é a maior (*A Noite das taras* é a campeã com mais de dois milhões de espectadores), porém é sempre lembrado, a começar pelo fato de não haver 19 mulheres na narrativa.

O mitômano David já teve a sua biografia contada em dois livros.²⁹ Ele vinha de uma carreira de ator iniciada em 1964 numa ponta em *Noite vazia*, de Walter Hugo Khouri. Antes de se reinventar como ator e diretor de pornochanchadas, no qual o filme de Fauzi Mansur, *Sinal vermelho – as fêmeas* serviu de incentivo, ele dividiu as glórias do sucesso na adaptação de um clássico da literatura brasileira, *A Moreninha*, com Sonia Braga. Sua carreira seguiu por vários filmes realizados em diversas linhas (comédias, filmes juvenis, Mazzaropi) até a descoberta que a fita de aventuras encenada no seu estado de origem, o Mato Grosso, era uma fonte segura de financiamento e boa bilheteria. Tal foi o caso de *Caçada sangrenta*, porém o ápice se encontra em *19 mulheres*. A marca diferenciadora de David Cardoso em relação aos outros galãs da época como os distintos *upper classes* Newton Prado e John Herbert, o carioca paquerador Carlo Mossy, o comico Nuno Leal Maia, foi o acúmulo de *gadgets* industriais manipuláveis baixo o seu comando. Em *19 mulheres*, por exemplo, o filme começa com o ator pilotando um avião e, na sequência seguinte, o vemos guiando uma moto poderosa pelo Minhocão de São Paulo. Esses dois símbolos de mobilidade e rapidez apontam, contraditoriamente, mas isso não interessa, já que para David (Rubens na história) o acúmulo é o significante. Depois destes índices de velocidade, ele aparece como dono de uma companhia de ônibus interestadual, especializada na rota São Paulo-Mato Grosso, a Viação Motta, que vem em auxílio de um grupo de universitárias guiadas por uma freira (Patricia Scalvi). Para tanto, ele se passa por motorista da empresa que as levaria ao Mato Grosso. O lado do mal é representado por cinco fugitivos da Penitenciária do Estado de São Paulo, que sabemos de antemão se encontrarão com Rubens em algum ponto da narrativa (entre eles está Ozualdo Candeias, que atuara também em outro filme de David Cardoso, *Caçada sangrenta*).

Para o espectador, o importante é a exposição de alguns elementos que o norteiem na leitura da narrativa. Os mais importantes são o travestismo de Rubens como Zorro, já que debaixo da roupa de proprietário da empresa estava a de motorista salvador de uma situação inusitada; em segundo o faroeste norte-americano, um gênero arquiconhecido do público com a caravana modernizada em direção ao Oeste pantaneiro, apontando para o

²⁹.Sternheim, Alfredo. *David Cardoso: persistência e paixão* e Cardoso, David. *Autobiografia do rei da pornochanchada*.

pastiche de uma forma, na qual estão presentes todos os temas familiares, a começar pela ideia de caravana, seguindo-se os bandidos, o cerco e o salvamento final. O milenarismo nos ajuda a compreender melhor a presença da freira entre estudantes de pouca correção moral, insinuando uma viagem por outro subgênero, o da “escola penal de meninas virgens”, cuja revelação final do herói se fará dentro dos cânones benfazejos.

Durante a fuga da Penitenciária, a maneira como os fugitivos se apropriam de um avião é, no sentido da verossimilhança, pouco crível – tratava-se de pescadores que descem numa pista de terra ao lado do Ford Galaxy dos bandidos – contudo isso não importa, porque o espectador percebe que os felizardos pescadores do Pantanal têm o seu avião levado e seus peixes jogados do lado da pista (a desproporção entre o peso que é eliminado com o peixe e o dos sequestradores que embarcam também não significa muito como informação lógica). Enfim, estamos num filme de aventuras.

As garotas vão pela estrada afora cantando “Eu te amo, meu Brasil, eu te amo”, um dos hinos da ditadura militar criado pelos ufanistas Don e Ravel; as moças querem conhecer o rio Paraguai, que é o “paraíso das piranhas”; aparecem insinuações sexuais de Helena Ramos sobre Rubens, e de lesbianismo entre elas, até que o mal se encontra com o motorista, depois de seu último contato com a civilização pelo meio telegráfico, como no velho Oeste. Todos se encaminham para uma fazenda, onde são transformados em prisioneiros dos criminosos fugitivos. Há um pouco de sadismo na fazenda redesenhada em prisão, com mortes de fugitivas a tiros, tortura por afogamento, estupro, porém o fulcro da narrativa se encontra nas válvulas de rádio que os bandidos tiraram do único meio de comunicação existente neste fim de mundo. Graças às duas inocentes crianças moradoras da fazenda, elas são recuperadas. Rubens consegue se comunicar com a polícia paulista, enquanto moças menos inocentes se despem, atraindo a atenção dos facínoras. Uma esquadrilha aérea mobiliza-se para o salvamento, agrupando também aviões da região pantaneira, enquanto Rubens vai liquidando os criminosos um a um. O combate final entre Rubens e o chefe do bando (Francisco di Franco) acontece no rio, o mesmo em que o herói tinha salvo as crianças do ataque de uma sucuri. O paralelismo não é ocasional, tratando-se de um acúmulo por repetição de imagens, acontecimentos e simbolismos. As moças são resgatadas pela esquadrilha aérea, enquanto uma delas, a que tinha reconhecido em Rubens algo “diferente” (não pelo ângulo gay), permanece para

fazer companhia ao salvador. A mitomania do herói David Cardoso chega ao seu máximo com a ascensão aérea de Rubens e sua fiel seguidora, a única que tinha identificado o valor oculto daquele Deus pantaneiro, que não era um simples motorista nem nada, mas a encarnação humana de um messias vindo do mundo mato-grossense. David Cardoso gosta de brincar de Deus e ainda veremos que no final do ciclo da pornochanchada o tema voltará com a eutanásia.

O aparecimento da religião em *19 mulheres e 1 homem* não é ocasional, fazendo parte da tradição do filme popular. A religiosidade toda particular de José Mojica Marins, muito espanhola, circulando entre o barroco e o grotesco, integra-se a um contexto mais amplo em que Mazzaropi e Os Trapalhões participam com o seu quinhão de ancestralidade, abrindo-se outras vertentes com Clery Cunha ou Jean Garret. Filmes estrangeiros como *O Exorcista* tiveram os seus sucedâneos nacionais, contudo, e naturalmente, o transcendental participa do arsenal comum de muitos cineastas. Por exemplo, Clery Cunha em *Eu faço... elas sentem* (plural que é uma armadilha; no singular o espectador imaginaria imediatamente a ligação entre os personagens), apelou para esta via ao colocar gêmeos separados no nascimento, Luiz (Antonio Fagundes) e Célia Menezes (Lúcia Capanema) compartilhando os mesmos sentimentos, embora só venham a se conhecer no final da narrativa, quando todo o *imbroglio* é explicado.

BRASECRAN

Outra produtora de sucesso com mais de dez milhões de espectadores no seu portfolio foi a Brasecran Distribuidora Importação e Exportação de Filmes Ltda. Pouco se sabe sobre os seus proprietários Os produtores Elias Cury Filho, citado por Nunes, e J. D'Ávila, que aparecem em várias fichas técnicas, são os nomes mais frequentes, embora outros surjam como Célio Gonçalves, Adilson Hampe, Antonio Duque de Oliveira etc. Se alguns perfis podem ser localizados na Sincrofilmes (conformismo), no aburguesamento da Cinedistri com os “filmes de bom acabamento” e na mitomania de Davi Cardoso na Dacar, na Brasecran a marca de um estilo produtivo parece ausente, embora ela tivesse orgulho dos seus filmes de “boa qualidade” como *Sedução, O Leito da mulher amada* e

Amor e medo (filme carioca em que entrou como sócia na distribuição para o território paulista).³⁰ A primeira produção registrada pela Ancine, inclusive, possui traços contraditórios. *Condenadas pelo sexo*, lançada em São Paulo em 1972, foi apontada como de propriedade da Brasecran, embora fosse uma produção carioca da C. Adolpho Chadler Prod. Cinemat., também seu diretor (Adolpho Chadler). Era muito comum a coprodução por meio de direitos sobre a distribuição em determinados territórios ou a compra de produções falidas, como vimos no caso de *Vidas nuas*. Situações mais dramáticas, no entanto, envolviam a rapinagem de direitos de outros autores, como a acusação feita pelo roteirista João Silvério Trevisan de que Jean Garret teria copiado e enxertado sequências inteiras de *A Mulher que inventou o amor* (1980, direção de Garret) em *A Noite do amor eterno* (1982, também direção de Garret) de forma a tirar uma trama do raquitismo em que se encontrava para algo mais consistente e de minutagem suficiente para a composição de um programa de exibição.³¹ Lançado já na fase de decadência da pornochanchada, o filme passou despercebido no circuito Haway, desmotivando uma vontade de reclamação por parte do roteirista.

O primeiro grande sucesso da Brasecran, no mesmo ano de 1972, foi *Sinal vermelho – as fêmeas* com Vera Fischer (direção de Fauzi Mansur). No ano seguinte se repetiria a dose Vera Fischer com *Anjo loiro*, de Alfredo Sternheim, outro rompedor da barreira do milhão de espectadores. Em 1974 e 1975 fez mais dois estouros (*O leito da mulher amada* e *O Super manso*), dando-se ao luxo de produzir um filme de época, *Sedução*, com a estrela ascendente Sandra Bréa. A prática das associações seguiu com Fauzi Mansur (*O Sexo mora ao lado*), a atriz e produtora estabelecida no Rio de Janeiro, Rossana Ghesa (*Pureza proibida*), e o aproveitamento de mecanismos de retenção de lucros das empresas estrangeiras.

O regime de produções próprias e coproduções não impediu que ela entrasse em concordata preventiva em 1977, cuja desistência ocorreu dois anos depois.³² A Brasecran não continuou ativa no período do filme semi ou descaradamente pornográfico, provavelmente tendo encerrado suas atividades com a concordata. A última produção

³⁰.Ver anúncio sobre o II Festival do Guarujá em que de 33 filmes concorrentes, dos seis escolhidos pelo júri, três eram da Brasecran. *O Estado de S. Paulo*, 10/11/1974, p.286.

³¹.Entrevista com Inacio Araújo por João Silvério Trevisan, 18/5/1983, p.9-10, Cinemateca Brasileira.

³².*Diário Oficial do Estado de S. Paulo*, 15/2/1977; p.40; 10/1/1978, p.1 e 1/2/1979, p.47.

conhecida é de 1976 (*As audaciosas*). Isso significa uma vida ativa de quatro ou cinco anos, tratando-se do aproveitamento de um filão, o esquema produtivo estabelecido pela Boca do Lixo paulistana.

Com exceção de *Sedução*³³, em que se lançou na seara dos “filmes de bom acabamento”, a Brasecran mergulhou fundo no abrigo dado pela pornochanchada que, pelos títulos, podemos imaginar como comédias, melodramas, filmes de época ou eróticos no sentido mais simples da expressão. Torna-se difícil com poucas películas acessíveis da produtora traçar características ou destacar estilos de produção. *Anjo loiro*, por exemplo, serve-nos de indicação para as pretensões culturais da produtora, além de apontar aos leitores para uma faceta presente no filme popular, qual seja, o preconceito contra um certo tipo de juventude moderna da época.

O filme de apelo popular não tinha a juventude em bom conceito. Vários exemplos negativos de jovens aproveitadores podem ser catalogados a começar pelo filme que lançou Carlo Mossy ao sucesso, *Copacabana me engana*. Nele, Mossy é o exemplo do carioca paquerador, do jovem que vive de expedientes, notadamente os sexuais, enquanto aguarda uma vaga numa universidade que nunca será cursada. A violência faz parte das características do jovem gigolô Betinho (Carlo Mossy), irredutível no seu desejo por Soninha (Adriana Prieto), que o leva ao estupro em *Soninha toda pura*. A ala “sexo, drogas e rock and roll” representada pelos hippies também era mal vista. José Mojica Marins teve mais de uma oportunidade de declarar sua insatisfação. Em *Finis hominis* Mojica, aparecendo sobre a terra como um Cristo redivivo, fazendo a parálitica andar, o morto retornar à vida e outras estrepolias ausentes do Novo Testamento, trata o grupo de hippies como os vendilhões do templo. Mais tarde, na *Estranha hospedaria dos prazeres*, um dos grupos enclausurados (15 pessoas fechadas num único quarto) destinado ao fogo do inferno, é o dos hippies.³⁴ No terceiro episódio de *A Noite das taras* (1980), dirigido por Ody Fraga, as moças ripongas esgotam o marinheiro sexualmente com o objetivo de roubá-lo (“vamos fazer com ele o que os

³³.Mais um caso de conflito com a Ancine: a cópia constante da Filmografia Brasileira indica somente os produtores Elias Cury e J. D’Ávila, enquanto a cópia exibida no Canal Brasil traz créditos da Fauzi Mansur Cinematográfica.

³⁴.*Geração bendita* ou *É isso aí, bicho*, mesmo sendo classificado como o “primeiro filme hippie brasileiro” por Carlos M. Motta, é um exemplo de que os assuntos correntes de qualquer filme popular (nudismo frontal, banho de lago, sexo fora do casamento, conformismo), podiam ser assimilados por uma narrativa pretensamente libertária.

banqueiros fazem em larga escala”, declara uma delas candidamente). Para completar o quadro, em *Geração bendita*, o hippie não assume a gravidez da mocinha interiorana; em *Os Devassos*, os hippies aceitos na hospedaria de Jorjão (Jardel Filho), um alcóolatra e niilista, se integram ao quadro de decadência vivido pelo proprietário, proporcionando cenas de lesbianismo, consumo de drogas e triolismo.

Dionísio Azevedo, um veterano ator e diretor de TV e cinema, em 1973 agrupou jovens talentos como Kadu Moliterno e Nuno Leal Maia (Mário) para sortearem no palitinho a virgindade de Lenita (Nádia Lippi) numa fazenda interiorana em *A Virgem*, dramalhão considerado um dos melhores filmes do ano, ombreando-se a *São Bernardo* e *Toda nudez será castigada*. Os jovens vão de moto até o local do encontro, possuem cabelos longos, estilos “ripongas” e atitudes esotéricas, assustando os roceiros e trabalhadores da fazenda com seus modos e costumes “modernos” de vida (Clery Cunha faz uma ponta como roceiro). A tragédia anunciada se dá menos com Lenita e mais com Inês (Célia Helena), paixão adolescente de Mário, na trama mulher do capataz, que é estuprada pelo rapaz entre as fileiras de hortaliças. Inês confessa o que ocorrera, gerando a morte de Mário pelo marido ultrajado.

No caso de *Anjo loiro*, a Brascran chamou para a direção Alfredo Sternheim.³⁵ Filho de judeus germano-marroquinos, o diretor tinha iniciado a sua carreira, como os anteriores examinados, no aprendizado diário da frequência aos cinemas e aos cineclubes. Não cursou nenhuma faculdade. A entrada como assistente de direção de Walter Hugo Khouri em *A Ilha* (1963) e *Noite vazia* (1964) foi fundamental para o seu crescimento. A ligação se estendeu depois à crítica cinematográfica praticada em *O Estado de S. Paulo* (1966-68), fechando um círculo de amigos e conhecimentos integrado àqueles que participavam do estrato intelectual conservador paulistano nos anos 1960. Ou seja, era adepto de um cinema clássico, avesso a modernismos e influências godardianas (“espírito de molecagem”), colorações ideológicas róseas ou rubras (os críticos de *O Estado de S. Paulo* eram farejadores da “pregação marxista subliminar” nos filmes). Nos anos finais da década de 1960 estava na TV Cultura, quando foi chamado para a primeira direção, *Paixão na praia*, pela dupla Palácios-Galante da Servicine. Os três prêmios ganho pela

³⁵.Sternheim nunca foi produtor, mesmo tendo constituído firma individual em 1970. Ver *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, 27/2/1970, p.51.

película devem ter pesado na decisão dos produtores da Brasecran no momento da produção de *Anjo loiro*.

Anjo loiro, embora o próprio nome anunciasse, não se pretendia, segundo a coluna de Rubem Biáfora e Carlos M. Motta em *O Estado de S. Paulo*, uma nova versão do clássico de 1930 de Joseph Von Sternberg, *O Anjo azul*/Der blaue Engel. Com argumento de Juan Siringo, e roteiro de Siringo e Sternheim, a película baseava-se no livro de Heinrich Mann, *O Professor Unrath*. De qualquer maneira, a paródia alicerçava o roteiro, facilitando a leitura pelo público do êxito que lançara Marlene Dietrich no cenário mundial, ainda vivo no imaginário dos espectadores, porque a estrela fizera uma excursão retumbante pelo país em 1959. O papel principal, no início, seria de Adriana Prieto, porém Elias Cury queria aproveitar o sucesso de Vera Fischer vinda da bilheteria milionária de *Sinal vermelho* e seguiria logo depois com *A Super fêmea*.³⁶ O personagem Lola Lola de 1930 passou para Laura de forma a manter a sonoridade, porém o prof. Immanuel Rath, vivido por Mário Benvenuti, foi trocado para Armando, professor de história. As locações se reduziram ao mínimo possível, a escola, o apartamento do professor e o bar de encontros, como era praxe na “indústria” da Boca do Lixo. Como o professor somente trata das cruzadas medievais, somos tentados a pensar que todas as aulas foram feitas na mesma semana de locações na Faculdade de Medicina da Santa Casa. Biáfora e Motta incentivaram o público, posto que ele “merecia todo o nosso apoio e atenção”, contudo o lançamento foi padrão para a época, ocupando três cinemas (Olido, Iguatemi e Lumière).

Armando é um homem maduro que vive só. Seu tempo é regrado: o bater do relógio, leitura de *O Estado de S. Paulo*, a correção de provas e o ensino. Sua vida social se resume a da família. Aparentemente é bem pago, pois mora em apartamento comprado em parcelas, tem um carro caro, poupança em ações e empregada doméstica. Laura se expressa como uma jovem aluna “moderninha” nas roupas e costumes, amoral e, veremos ao longo da narrativa, inescrupulosa. Tanto um como outro personagem desrespeitam a trama original. Nem Benvenuti possui a decrepitude de Unrath (tradução literal de lixo), como o chamam os alunos, nem Vera Fischer é uma cantora de cabaré, ou uma prostituta, como seria nivelada com menos pomposidade, ao estilo de Lola Lola. A distorção, antes

³⁶.Depoimento de Alfredo Sternheim para o programa *Luzes câmara*, nº.13, p.4, Cinemateca Brasileira.

que um disfarce em relação ao original, busca colocar no mesmo universo professor e aluna, enquanto que na trama de Sternberg os universos do pecado e o do ensino são distintos. Ou seja, assim como o “mestre” Khouri apontou em *As amorosas* (1968), o ensino está minado internamente de elementos negativos dedicados a sua destruição, forjando um discurso apropriado à ditadura militar.

Armando apresenta-se de início como um homem insensível ao entorno feminino. As várias tentativas de cerco perpetradas pela professora de francês Célia (Célia Helena) ou a amiga viúva da irmã Sonia (Liana Duval) são frustradas pelo desinteresse. Quando ele percebe que Mário (Ewerton de Castro) está perdendo o ano pelo sofrimento causado por Laura, ele resolve arregaçar as mangas e salvar o estudante da queda, já que se coloca como um pilar de segurança contra os encantos femininos, pois é um homem “livre”, que não sacrifica a sua “liberdade assim à toa”. Na verdade, quem é livre é Laura, que depois do primeiro encontro de doutrinação do professor no bar “Búzios”, aparece no apartamento, debulha sua falsa insegurança e mostra os seios na primeira chance. Armando é uma presa fácil, enredando-se imediatamente nos encantos eróticos de Vera Fischer (a presença de Fischer e o erotismo foram lidos pela crítica como uma pornochanchada, desgostando Sternheim; na sua entrevista televisiva desejou que o filme fosse visto como um mergulho “em vários problemas de opressão familiar e de desajustamento com a evolução moral e dos costumes no mundo e no Brasil”). Laura se instala no apartamento, para desgosto da empregada. Abandona a escola em benefício da vida de artista. Deseja ser a estrela de uma versão moderna da peça *Antígona*. Para isso, corteja o professor ao ponto de fazê-lo vender suas ações no mercado em baixa. Entre outras traquinagens destrói o Dodge Dart. Quando Armando assiste a um dos ensaios, percebe que a versão “moderninha” com os atores nus (não por acaso as locações foram feitas no Teatro Oficina), é “teatro rebolado”, fazendo com que Laura abandone o “burguês covarde”. O professor decadente se rebaixa à miséria de chorar pela sua volta, delirando com os seios de Laura, sua saída nua da banheira, etc. Sua vida torna-se desregrada. Ao voltar para o apartamento depois de perder o emprego pelas faltas sucessivas, Armando surpreende Laura com o garotão Nuno Leal Maia. Armando tem que se curvar à realidade de reiniciar a vida sem a estudante, num cursinho de madureza da periferia de São Paulo (a péssima cópia veiculada pelo Youtube, extraída de uma

exibição de TV, não nos permite ver se a estação da Luz “engole” Armando, como num filme expressionista, mas fica a sugestão). Não sabemos o que teria sido feito de Laura.

Ao contrário do drama original, o professor escapa da degradação total, ganhando uma saída, mesmo que à custa da queda de status social. A salvação vem pelas mãos da “opressão familiar” decantada por Sternheim, pois é o cunhado que o encoraja e o leva à Estação da Luz para pegar o trem de subúrbio. O que importa demarcar não é tanto a decadência espiritual, Armando continua professor, nem a física, já que ele segue com seus cabelos e bigodes negros, enquanto que em Sternberg, Emmil Jannings (o professor Unrath) decai ao ponto de morrer, simbolicamente, na sua sala de aula, depois de sofrer todas as humilhações possíveis pensadas por Lola Lola. Nesse sentido, o centro da questão estaria no perigo oferecido por uma juventude “livre”, “moderna”, sexuada, imoral e amoral, que não tergiversa para que os bens burgueses acumulados – o carro, as ações das empresas capitalistas, o apartamento comprado a prestações – sejam destruídos, colocando a família estendida em perigo (veja-se a sequência do pedido de empréstimo feito ao cunhado). Ou seja, o solitário Armando torna-se perigoso para a família, tanto pela recusa em participar da construção de uma outra, quanto pela situação amorosa em que mergulha, tornando-se desta forma num ente corrupto cuja extirpação é uma necessidade. A maturidade na periferia é um exílio imposto pela família burguesa ameaçada. Por estas vias, *Anjo loiro* não é mais que uma cartilha de moral e civismo dirigida a um público específico, os estratos das classes médias ascendentes com o desenvolvimento econômico, mostrando que se o regime militar possibilitava a ascensão social, com o consumo de bens e serviços sofisticados, a manutenção do status alcançado dependia da recusa do canto da sereia centrado na imagem dos perigos representados pela “juventude moderna”, com seu cortejo de violências, estupros, amoralidades e, alargando o espectro, terrorismo, sequestro e destruição da burguesia.

CARLO MOSSY

Em *O sequestro* (1981) Carlo Mossy faz o papel de Vilarinho, um investigador de polícia. O filme era baseado no rapto do menino Carlinhos, um rumoroso caso criminal sobre o sumiço do garoto Carlos Ramirez da Costa, em agosto de 1973. Além de usar um exótico chapéu de cowboy na composição da sua personagem de policial durão, Mossy

faz sexo com um travesti, sendo surpreendido pelo colega de delegacia Argola (Milton Moraes) que o critica pela manutenção do vício sexual (um travesti já tinha aparecido em filme anterior de Carlo Mossy, no último esquete de *Com as calças na mão*). Para quem conhece apenas o garotão de praia paquerador, cuja fama começou a ser construída em 1968 no filme *Copacabana me engana*, a cena provoca surpresa, mesmo porque só sabemos que o parceiro é um travesti na última cena, como um clímax de final de sequência. Agora que está mais velho e aposentado, as entrevistas com o ator e diretor se multiplicam, perdendo-se a aura de paquerador sustentada durante tantos anos, que o fazia uma espécie de simulacro carioca de David Cardoso, este um macho renitente. Pois Mossy se identifica como bissexual, talvez o único galã nesta categoria do cinema brasileiro, apontando que estas classificações hollywoodianas nem sempre funcionam a contento no universo do filme popular (Jean-Claude já tinha analisado que a “mocinha” Eliana, nas chanchadas da Atlântida, nem sempre era tão mocinha assim, abatendo criminosos com fúria masculina e estrelando um *Maria 38*, em que protagoniza uma fora da lei).

A trajetória do judeu nascido em 1946 na Palestina (Israel seria fundada no ano seguinte) Moshe Abraham Goldzal é cheia de peripécias. A família imigrou para o Brasil em 1950, instalando-se, como muitas, no bairro do Bom Retiro em São Paulo onde o pai tentou se estabelecer com uma malharia, mas faliu, iniciando outro negócio mais modesto, uma doceria. Chamado por um parente em Buenos Aires, a família deslocou-se para lá em 1957, depois Montevidéu, de novo o Brasil, morando no Recife por quatro anos, até que veio parar no Rio de Janeiro em 1961 ou 1962. Sua vida de garotão da praia de Copacabana tomou notável impulso ao salvar do afogamento um marchand de arte falsificada, Fernand Legros, filho de uma família franco-egípcia, ou franco-grega, dependendo da fonte, naturalizado americano, porém, na verdade, um homem do mundo. O marchand provavelmente entrou no país para escapar à fúria internacional depois que foi descoberto, levando uma vida nababesca no Rio de Janeiro. Legros se encantou com seu jovem salvador, fez dele um caso amoroso, levando-o para um giro pela Europa e Estados Unidos. Segundo Andrea Ormond, o nome artístico Carlo teria sido dado por Peter Sellers, e Mossy, trata-se naturalmente de uma corruptela de Moshe.³⁷ Em 1967

³⁷.estranhoencontro.blogspot.com.br/2005/11/biografia.

estava de volta às areias de Copacabana carregando diplomas do prestigioso Actor's Studio, o que tinha sentido, e da Royal Academy of Arts, de Londres, talvez um exagero propagandístico. No ano seguinte foi chamado para uma ponta em *Quarenta quilates*, peça francesa dirigida por João Bethencourt, já com o nome artístico de Carlo Mossy e, ao mesmo tempo em que fazia sua pontinha, trabalhava no papel de Marquinhos em *Copacabana me engana*. O caso com Legros continuou, posto que retornou ao país para o carnaval carioca em 1969, vindo de Los Angeles, quando foi chamado por Paulo Porto para o segundo papel na fita *A Penúltima donzela*, estrelado por Adriana Prieto. Na mesma época estreava com sucesso *Copacabana me engana* em 10 cinemas do circuito Bruni. Apesar do diploma do Actor's Studio, a quem ninguém fazia menção, a crítica se dividiu quanto ao seu desempenho. Os cariocas o classificavam como um imitador de James Dean, ou um “tipo-personagem”, na velha classificação que vinha dos anos 1920 dos tipos fotogênicos, enquanto os paulistas, pelo olhar de Ida Laura, consideravam-no uma figura atraente, “mas essencialmente um ator” no descosido e sem graça *A Penúltima donzela*. Teria nas idas e vindas com Legros trabalhado na Europa em curtas-metragens, contudo esses títulos, quando explicitados, são de difícil localização, necessitando todo um trabalho detetivesco para desenovelar produtoras suíças financiadas por Legros, filmes de Mossy com Jane Fonda e Charles Aznavour, etc.

Depois do quarto filme, *Estranho triângulo*, resolveu com o irmão Bernardo fundar a Vidya Produções Cinematográficas Ltda. (o significado mais comum da palavra é sabedoria), para a qual Legros teria colaborado com US\$ 350,000, permitindo-o montar um belo parque de equipamentos cinematográficos. Legros continuou a ter um papel importante na vida de Carlo Mossy até 1973, quando finalmente a Polícia Federal o pegou entrando no Brasil com um passaporte falso, recambiando-o para a França, onde cumpriu pena em diversas ocasiões, até ser indultado por François Mitterand no 14/7/1981, data festiva em que tal tipo de medida era praticada (no Brasil isso acontece no Natal).

A carreira de Mossy se divide entre os filmes em que trabalhou como ator sob as ordens de vários diretores (o mais constante talvez tenha sido Victor di Mello), e aqueles nos quais dirigiu e atuou como galã, permitindo que vejamos um conjunto determinante na sua filmografia. Sua produtora, com sete películas dentro dos parâmetros de sucesso

da lista da Ancine, totalizou nove milhões de espectadores, número próximo ao seu verdadeiro contendor no universo do macho brasileiro, David Cardoso. A balança, é claro, pende para os diretores, porque Mossy é um ator cujo nome está nos créditos, nada mais. Quando é o próprio diretor dos filmes em que atua, percebemos que o seu fôlego não vai além de pequenos esquetes, que vão se agregando até formar a minutagem para o lançamento como longa-metragem. Quando sai dos esquetes e nem trabalha nos filmes, somente dirige, o desastre é total. *As massagistas profissionais* é inqualificável, tornando Francisco Cavalcanti um gênio. Mesmo assim, está entre os seus campeões de bilheteria.

Para horror da crítica cinematográfica carioca, o seu golpe de sorte veio com o filme *Como é boa nossa empregada*. O filme de episódios era uma produção triangular entre um exibidor (Atlântida), um diretor (Victor di Mello) e o galã (Vidya), entrando Mossy apenas no último episódio em que contracena com Jorge Dória e Neusa Amaral. Lançado com oito cópias em abril de 1973, o êxito junto ao público dobrou o número de cópias em julho, ganhando ao fim da carreira mais de 2 milhões de espectadores (esse é outro caso em que a tabela da Ancine é problemática, porque a produção é indicada somente como da Vidya). O ano de 1973 foi propício ao estouro de vários filmes: Além de *Como é boa*, tivemos o *Anjo loiro*, *A Super fêmea*, *Os garotos virgens de Ipanema*, ou seja, o ciclo se firmou com vários sucessos de bilheteria, ao lado de outros recordes de vieses diferentes como *Cassy Jones, o último sedutor* (Person) e *Toda nudez será castigada* (Jabor).

Uma das suas direções acessíveis de visualização, *Com as calças na mão*, nos apresenta o diretor em quase 12 esquetes, em que o último foi identificado por Jean-Claude Bernardet em comentário para o jornal *Movimento*, como inspirado em *Sexo louco* (Sessomatto, 1973), de Dino Risi.³⁸ A matéria básica dos quadros é o duplo sentido, no melhor estilo do teatro de revistas, em que encomendas de caixas de preservativos por dois velhos são na verdade necessários para festivos balões lançados ao céu; exposição de vigor sexual com seis mulheres jogadoras de tênis (“seis tacadas em seis buracos”); exibição de bíceps pelo ator como David Cardoso adorava fazer (ver *Possuídas pelo pecado*). A sequência identificada por Bernardet como tirada de Dino

³⁸ *Movimento*, 22/12/1975. As observações de Bernardet são válidas no geral, contudo é preciso assinalar que a paródia do filme de Risi pode ser posta em dúvida, já que a fita do italiano foi lançada simultaneamente a de Victor di Mello, em maio de 1975.

Risi, em que aparece um travesti, Charlotte, urinando em pé, corresponde a uma pretensa mulher estrangeira, empurrada ao pai (Jorge Dória) como vingança. Ele a leva ao “frango assado”, numa clara sugestão sexual. *Manicures a domicílio* (1977) e *Bonitas e gostosas* (1978) repetem o esquema já conhecido, avançando-se um pouco com a absorção de procedimentos vindos da televisão, como o entrevistador (Mossy) recriando a vida do cabeleireiro Aurora Boreal na prisão, e o repórter de rua para um programa radiofônico, que a televisão começava a popularizar com as novas câmaras portáteis.

O sucesso de *Como é boa nossa empregada* (mais de dois milhões de espectadores) só seria ultrapassado por *Giselle* em alguns poucos milhares a mais. Segundo Mossy, o filme teria sido inspirado em *Emmanuelle*, com Sylvia Kristel, e seus vários sucedâneos (*Emmanuelle 2*, *Adeus Emmanuelle*, além dos acidentes colaterais como *Emmanuelle nera* e até um *Emmanuelle tropical* com Monique Lafond), mas a motivação talvez fosse mais sonora do que cinematográfica. *Giselle* foi dirigido por Victor di Mello, que começou como assistente de direção e ator coadjuvante, recebendo a classificação na coluna de Carlos M. Motta de diretor da “pior fita brasileira dos últimos tempos” com *Ascensão e queda de um paquera* (1970).

Giselle se abre com uma explosão atômica, enquanto um texto rola na tela com referências sobre a decadência da civilização ocidental, lembrando as bíblicas Sodoma e Gomorra. O apocalipse da família burguesa urbana das classes médias e altas era um assunto sempre explorado pelo filme popular. Se há alguma coisa a se perguntar é porque este filme de 1980 teve um sucesso tão extraordinário em relação aos seus antecessores, como os pretéritos e futuros *Adultério à brasileira*, *Soninha toda pura*, *Ainda agarro esta vizinha*, *As moças daquela hora* (talvez o primeiro a colocar o tema da explosão da família), *Amada amante*, *Elite devassa* ou *O Bom marido*, entre os quais somente a película de Rovai consegue se aproximar em termos de bilheteria.

No início da comédia erótica, *Eu transo... ela transa*, por exemplo, de 1972, o assunto já tinha sido tratado com certa verve, que o semipornográfico filme estrelado por Carlo Mossy estaria longe de conseguir. Na fita de Pedro Camargo, outro diretor cuja carreira ficou emparedada nos anos 1970, o núcleo central da trama é uma família que teve a sua ascensão do subúrbio travada na classe média falida da Zona Sul carioca, estando ameaçada de voltar à origem. O pai, Roberto (Jorge Dória), vive de expedientes,

já que sua meta é a profissão liberal, os grandes “negócios”, encarando o trabalho assalariado como uma vergonha. A mulher Dedé (Daisy Lucidi) não trabalha, o avô aposentado vive em cadeira de rodas (Rodolfo Arena), e a irmã de Dedé, Maria Inês (Suzi Arruda) é uma solteirona assalariada. A família vive dos proventos destes dois personagens. A disfuncionalidade segue com os filhos: Carlos (Marcos Paulo) explora uma viúva, Dora (Darlene Glória); Vanda (Rose di Primo) se prostitui na casa de Madame Telma, fazendo o papel de “estudante inocente” e o irmão adolescente Kiko é um garoto de praia. A saída para a falência das finanças familiares encontra-se no trilho do cinema americano. Copiando a estratégia de *Se meu apartamento falasse*, Roberto vende para o ricoço Guimarães (Fernando Torres) a oportunidade da jovem amante Leninha (Sandra Barsotti) morar em sua casa, facilitando os encontros, e tirando seu caso da visão da esposa investigadora que, por sua vez, só atazana a vida do marido para poder curtir em paz o seu amante. A transformação da casa em “alcoice”, como diz o avô, faz com que Maria Inês abandone a família, diminuindo mais a renda, que dessa forma torna-se dependente somente de Guimarães. Leninha acaba se envolvendo com Carlinhos, para desespero de Dora e Roberto. Kiko é pressionado pelo homossexual vivido por Moacir Deriquem. Com a segurança econômica ameaçada pelo jovem casal, cujas juras de amor envolvem até a busca de trabalho, Roberto lhe dá um carro importado, um Mustang vermelho, desde que Leninha voltasse para a residência, mantendo o acordo dos encontros com Guimarães. O ultimato de Roberto sobre Leninha é visto pelos irmãos como selando a decadência, que confirmaria a trajetória deles na prostituição feminina ou masculina (michê para Kiko, explorador de viúvas para Carlos, casa de Madame Telma para Vanda). A solução era muito cáustica, e um final feliz foi arrumado às pressas com o rompimento de Carlos com o pai, fugindo do Rio com Leninha. O filme termina com a picape que lhes deu carona numa longa estrada reta, simbolizando a retidão da nova vida do jovem casal.

Portanto, o clima de “apocalipse vivido pela família burguesa” nos anos 1970 era uma constante que Mossy conhecia bem, desenvolvendo o papel de gigolô em *Copacabana me engana* ou *Soninha toda pura*. *Giselle*, uma produção que se aproveitava do período de liberalização da ditadura que acabaria na pornografia, encena novamente a podridão da família, colocando no mesmo espaço um marido pedófilo, Luchini (Nildo

Parente), uma esposa lésbica, Haydée (Maria Lúcia Dahl) e jovens que não recusam nada em termos de sexo (a filha vinda da Europa, Giselle – Alba Valério –, e o capataz do haras, Ângelo – Carlo Mossy). Como reclamava Rubem Biáfara dos papéis dados a Sérgio Hingst nas pornochanchadas paulistas, o que este (quase) bom elenco está fazendo nesta fita? A decadência da família, por outro lado, está longe de qualquer preocupação mais profunda como as analisadas por Sigmund Freud em *Totem e Tabu* Talvez a inspiração mais próxima esteja no filme norte-americano *Taboo*, em que o incesto era o tema central, e que tinha feito muito sucesso em 1979, abrindo toda uma série de *remakes* formadores de um subgênero dentro do pornográfico.

Boa parte da trama se passa no haras de Luchini, já que ele é um criador de puros sangues vencedores no Jockey Clube do Rio de Janeiro. As sugestões sexuais são, como nos filmes pornográficos norte-americanos da época, amplas e variadas, formando uma coleção de situações as mais diversas possíveis. Já vimos as dos atores principais. No desenrolar da narrativa percebemos que a proeminência de Ângelo foi herdada do pai, que devia favores a Luchini, onde o espectro do homossexualismo não está descartado. Um primo homossexual, Serginho, integra-se ao esquema rural. O triolismo é praticado por Ângelo, Haydée e Giselle, ou Ângelo, Serginho e Giselle. A entrada da personagem Ana (Monique Lafond) expande o lesbianismo, abrindo-se uma crise entre Giselle e Haydée, que se vê preterida. Zózimo Bulbul faz uma ponta, acrescentando um quarto personagem à ronda do amor de Ângelo, Giselle e Serginho. Luchini, ao ser descoberto como pedófilo por Ângelo, é imediatamente chantageado por ele, ganhando um curso nos Estados Unidos (qualquer semelhança com a vida real é mera coincidência). Giselle retorna à Europa, onde estão “seus valores e amigos”, acredite quem quiser, e uma festa de despedida é preparada, já que Haydée aproveita a partida da moça para a separação de Luchini. Há alguma coisa a se salvar desta narrativa? Por incrível que pareça, com a liberalização “lenta e gradual”, os filmes populares começaram a absorver novos temas sobre a violência, que até então lhes eram estranhos, como a luta armada. Em *Giselle*, Ana, uma médica, encanta Giselle pela sua biografia: era a ovelha negra do grupo de ricos que frequentava o haras. Mais velha, declara que tinha carregado Giselle no colo. Fora comunista (deixando-se no ar a explicitação do grupo a que tinha sido ligada; isso era demais para o roteirista, permanecendo o rótulo genérico). Presa e torturada durante a

ditadura, fora trocada após o sequestro do embaixador alemão. No exterior, formou-se em medicina, e de volta ao Brasil, trabalhava na comunidade da Maré, junto aos favelados, dando consultas e distribuindo medicamentos, com o apoio de um padre. Giselle acompanha as atividades de Ana, encontrando um novo sentido para a vida. Pretende estudar medicina. Passa a participar das reuniões políticas do grupo de Ana com direito ao retrato do Che na parede do quarto onde se amam, depois de um baseado. Esta sequência “política” se encerra com a destruição da célula por um grupo armado. Giselle é salva por um militante, mas Ana é assassinada. Essa necessidade de “aggiornamento” do filme erótico popular já podia ser sentida no drama rural de um diretor abaixo do medíocre como Francisco Cavalcanti em *O Porão das condenadas*, do ano anterior. O motivo central, como em *Giselle*, é a exploração da violência. Júlio (o próprio diretor Francisco Cavalcanti) tivera a família destrocada por uma quadrilha de malfeitores que não aceitava o casamento de uma irmã com seu pai, um roceiro. A quadrilha porta metralhadoras INA, embora o filme se passe num tempo pretérito, a década de 1930, atacando a fazendola em fordecos. Durante a trajetória em busca da vingança, Júlio chega a seviciar um dos criminosos com uma improvisada “coroa de Cristo”, um dos instrumentos que os porões da ditadura inventou para a tortura e morte de presos políticos. Portanto, estabelece-se uma tosca metáfora entre os criminosos que portam metralhadoras e os agentes do DOPS enquanto, contraditoriamente, o vingador se utiliza de procedimentos da repressão como a tortura pela “coroa de Cristo”.

Outro dado da “violência atualizada” de *Giselle* encontra-se nos criminosos que atuavam no campo próximo ao haras. Os três bandidos já tinham sido apresentados aos espectadores no início do filme, quando usam binóculos para espiarem a cena de sexo entre Giselle e Ângelo na cachoeira. A construção dos marginais é razoavelmente estranha nas vestimentas, na utilização somente de homens brancos e na forma de vida, posto que usam binóculos, fuzis e habitam uma tenda de plástico no meio da mata. Há uma briga dos marginais com Ângelo na birosca local, e na volta ao haras, Giselle, Haydée e Ângelo são atacados pelos criminosos na estrada de terra, com as consequências esperadas. Depois da morte de Ana, Giselle volta à fazenda, quando assiste na estrada ao linchamento dos bandidos pela população majoritariamente negra em que, além do enforcamento, queimam-se os corpos. O tema é tão perturbador quanto

o trabalho de Ana na favela da Maré, absorvendo o assunto do filme de 1976, *Crueldade mortal*, de Luiz Paulino dos Santos, que tratava do linchamento de um velho na Baixada Fluminense. Portanto, como observou Jean-Claude Bernardet na sua análise de *Com as calças na mão*, a cópia dos temas veiculados pelos filmes estrangeiros segue *pari passu* a dos assuntos dos filmes brasileiros, fazendo com que a cópia nunca seja igual ao original pela aclimação do motivo primeiro, criando fissuras e fraturas no produto que se pretendia derivado do estrangeiro ou seu semelhante nacional. Ele nunca o é. Uma película como *Emmanuelle tropical* reconhece que a personagem principal, Emmanuelle (Monique Lafond), logo toda a narrativa, é uma cópia de um “modelo europeu”, inclusive bradando pela suspensão da imitação da “cultura dos outros” (é sintomático que a fala venha do produtor da fita brasileira que contratou Emmanuelle). Porém a discussão não avança além desse passo, caindo no vazio. Como vimos até agora, *Giselle* destaca a necessidade da cópia dentro do filme popular, tema que Mazzaropi e Os Trapalhões usaram à exaustão, mostrando como a cópia faz parte do sistema de produção em larga escala. O problema para o cinema brasileiro foi o momento de ultrapassagem da cópia, coisa que *Emmanuelle tropical* não conseguiu, quando o filme comercial poderia se tornar reflexivo e autoafirmativo, patamar nunca atingido em razão dos cortes econômicos ou sociais sofridos pelo subdesenvolvimento. *Giselle* aponta para este horizonte, que logo se veria turvado pela ascensão do filme pornográfico.

MASP/MASPE FILMES

Manuel Augusto Sobrado Pereira, que também se assinava nos letreiros de apresentação como Manuel Augusto Cervantes, nasceu na Espanha (1928), imigrando para o Brasil em data não conhecida. Aliás, são poucas as informações confiáveis sobre esta personagem. Galego de Chantada, trabalhou como corretor de imóveis. Interessado em cinema, foi aluno de José Mojica Marins, também descendente de espanhóis, na escolinha de atores que ele mantinha na Freguesia do Ó, a Apolo Cinematográfica.³⁹ Como ajudou na obtenção de financiamento para a primeira produção coletiva da escola, *Sentença de Deus*, passou de aluno a gerente do professor e diretor de cinema, junto com

³⁹ Abreu, Nuno César Pereira de. Op.cit., p.33 e Barcinski, André e Finotti, Ivan. *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins*, o Zé do Caixão; *Folha da Noite*, 17/3/1955.

a mulher Nilza de Lima. O filme *Sentença de Deus* teria se arrastado entre 1954-56, quando finalmente foi lançado. Depois vieram outras pequenas produções, sempre no esquema cooperativo da escolinha, prática que remontava no cinema paulista aos anos 1920, até que surgiu o personagem Zé do Caixão em *À meia noite levarei sua alma* (1964). Manuel Augusto não acreditou no personagem, mas diante do sucesso de público foi obrigado a se curvar, produzindo a continuação, *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1966), já com a Ibéria Filmes. A confusão começou no filme seguinte, *O Estranho mundo de Zé do Caixão*, produzido por Michel George Serkeis e lançado em 1968. Manuel Augusto, intitulado-se dono da “marca” Zé do Caixão, negociou a distribuição da película, sem consultar o produtor ou o diretor.⁴⁰ Com os rendimentos recebidos pela película de Mojica, Manuel e Nilza produziram *Meu nome é Tonho*, de Ozualdo Candeias, um fracasso de bilheteria.⁴¹ Esses pequenos golpes parecem que eram mais comuns do que se imagina, como o prova a carreira de Raffaele Rossi⁴², mas não foi de molde a encerrar a amizade entre Cervantes e Mojica. Ele ajudou no salvamento de outras produções problemáticas do galego como o faroeste *D’Gajão mata para vingar* (1971) e o melodrama erótico *A Virgem e o machão* (1973), iniciadas por diretores que estavam pondo as películas a pique. Por volta de 1974, Cervantes criou a marca MASP Filmes, transformada em MASPE Filmes (registrada na Embrafilme em 17/10/1979) talvez por conflito com o MASP-Museu de Arte de São Paulo, que dessa forma evitava ver a sua sigla envolvida em produções eróticas da baixa cultura da Boca das quais, obviamente, pretendia manter distância. Nesta época os endereços declarados de Manuel Augusto eram a rua do Triunfo, 134, 8º. and., prédio onde se concentravam a maioria das produtoras e distribuidoras “sérias” da Boca, mostrando uma ascensão social, e, mais tarde, na mesma rua, no 150, 2º.and. (antigo endereço da distribuidora Program Filmes Ltda. pertencente a outro espanhol, Manoel C. Alonso). Morreu em 1988.

A biografia de Manuel Augusto Sobrado Pereira compreende, portanto, duas fases. Na primeira, estava umbilicalmente ligado a de Zé do Caixão, para o bem ou para o

⁴⁰.Puppo, Eugênio (org.). *José Mojica Marins: 50 anos de carreira*. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2007.

⁴¹.Nuno Abreu tem opinião diversa, escrevendo que a fita fez “boa carreira comercial”.

⁴².Nos depoimentos para o filme *A Primeira vez do cinema brasileiro* Rossi é conhecido por aplicar vários golpes na Boca: falta de pagamento de escritórios, atores ou a ninguém, de preferência; emissão de cheques sem fundo; pedir avanços em dinheiro aos candidatos a ator para a produção, numa variação das “escolas de cinema”. Ver também Godinho, Denise e Mouram Hugo. *Coisas eróticas*, p.32-3.

mal, quando fez carreira, passando de aluno de escolinha de cinema a produtor; na segunda etapa, depois dos salvamentos realizados por Mojica, produziu seis filmes com diretores diversos, passando depois ao pornográfico, até que veio a falecer precocemente.

D'gajão não obteve renda suficiente para entrar nas estatísticas da Ancine, porém os filmes seguintes que Mojica dirigiu para a MASP Filmes, assinando-os como J. Avelar, *A Virgem e o machão* (1973) e *Como consolar viúvas* (1976) somaram quase 2,5 milhões de espectadores. Outros cinco milhões de espectadores vieram das bilheterias dos diretores contratados por Manuel Augusto, que conseguiu, desse modo, tornar-se um dos grandes produtores dentro da “indústria” cinematográfica paulistana. Para atingir 7,5 milhões de espectadores rodou mais três filmes com Jean Garret (*Excitação*, *Noite em chamas* e *Mulher, mulher*) e três com Ody Fraga (*Fêmea do mar*, *Palácio de Vênus* e *A Fome do sexo*), ou seja, contratou diretores experientes e conceituados. Até 1980 ainda se continha dentro das regras permitidas pela censura. O afrouxamento da passagem da década já introduziu elementos próximos da semipornografia em *Mulher, mulher* e *Palácio de Vênus*, vindo a descambar definitivamente depois de 1982 em películas como *Senta no meu, que eu entro na tua* (Ody Fraga) e outras do mesmo jaez.

Como produtor criado no mundo barroco e de religiosidade conturbada cultivada por José Mojica Marins, a escolha de Garret para as encomendas possuía sentido, porque o fotógrafo de origem portuguesa também se afinava com o ambiente do sobrenatural. Já o apelo de Sobrado Pereira a Ody Fraga baseava-se somente na fama do diretor, posto que na infância Ody tinha passado por uma escola de teologia protestante para ser pastor, escolha para a qual não se sentia vocacionado.⁴³ Portanto, entre as encomendas do produtor, as dirigidas a Ody Fraga fogem do universo de sugestões fantasmáticas e sobrenaturais, quebrando um certo estilo forjado para as produções de Manuel Augusto Sobrado Pereira (dos três filmes conhecidos de Ody para a MASP Filmes, *Palácio de Vênus* é uma releitura do filme de Khouri *Palácio dos anjos*, enquanto *Fêmea do mar* retoma o tema pasoliniano do intruso destruidor do ambiente familiar).

Um filme que talvez seja representativo das escolhas do produtor quanto à temática e ao diretor seja *Noite em chamas* (1978). As fontes para o filme vinham do

⁴³.Sabino, Lina Leal. *O Grupo Sul*. Florianópolis, dissertação de Mestrado, 1979 (entrevista com Ody Fraga).

incêndio do edifício Joelma ocorrido no centro de São Paulo em 1974, no qual quase 200 pessoas tinham morrido. No mesmo ano e, é claro, por razões totalmente diversas, Hollywood produziu *Inferno na torre* (The towering inferno) com Steve MacQueen, um filme-catástrofe sobre um prédio com problemas estruturais na rede elétrica, desencadeadores de um incêndio de grandes proporções, pondo o ator principal em várias situações de heroísmo. Em *Noite em chamas* não há heroísmo, mas uma série de histórias correndo em paralelo sobre os personagens encerrados no Passport Hotel da avenida Duque de Caxias. O acúmulo de tramas, personagens e situações no mesmo espaço era tanto uma demonstração de poder do produtor (mais de 40 personagens, ao menos sete *plots* simultâneos), quanto uma exibição do estilo da Boca de concentração numa única locação de toda a narrativa, barateando custos.⁴⁴ Ameaçado de demissão pelo gerente Alonso (Benjamin Cattan), o funcionário que cuida da casa das máquinas dos elevadores, João (Tony Ferreira), resolve se vingar, destruindo o hotel pertencente a uma multinacional. Os hóspedes preenchem a narrativa com suas histórias. Um jornalista (Carlão Reichembach) tenta descobrir se Ricardo (Ricardo Petraglia), um suspeito de assassinato de uma moça, Jussara, numa “festinha de embalo”, ao estilo das encenadas por Zé do Caixão, está hospedado no Passport. Em outro quarto, Walter (Renato Master) ensaia o rompimento com a amante Laura (Zilda Mayo), porém se reconciliam entre tapas e beijos. Um pastor evangélico estrangeiro, Mr. Stank (Roberto Maia), um tele-evangelista picareta, um “enviado da era tecnológica”, vem ao Brasil recolher fundos para sua religião do trabalho, que faria o operário fazer mais por menos, sendo assessorado por David Neto. Beth Lemos (Maria Lucia Dahl), uma superstar do cinema pornô, com uma maquiagem pesada para o papel decadente, hospeda-se para ditar suas memórias ao gravador e, em seguida, suicidar-se. Um jovem rico, Jorge (Denis Derkian), e seu melhor amigo convocam um grupo de prostitutas comandadas por Helena Ramos para comemorar a passagem no vestibular. Virgínia (Lola Brah) faz uma madame que fugiu do marido Augusto (Sergio Hingst) por causa do cachorro. Um pecuarista só fala do seu boi reprodutor. Outros atores da Boca apresentam-se em pontas como Patricia Scalvi (telefonista), Satã (policial), David Húngaro (porteiro) Walter Portela (gerente do

⁴⁴A histeria na quantidade de personagens atingiu um ponto alto com *Inseto do amor*, que contava com 10 atores principais, 53 secundários e dois destaques, todos atuando num hotel em Ilha Bela.

bar) e Heitor Gaiotti (funcionário). Ou seja, ainda que ganhando pouco, há trabalho para todo mundo, fossem os que vieram da TV-Tupi (David Neto) ou da Cia. Vera Cruz (Lola Brah) até os formados pela rua do Triunfo (Portela, Húngaro, Scalvi).

João, catatônico e de olhos esbugalhados, destrói a mesa de telefonia, desliga todos os elevadores e municiado com um estoque de latas de tinner inicia sua vingança, despejando o produto inflamável no poço dos elevadores. Com a chegada da polícia, o hotel é evacuado. O primeiro a ser salvo é Stank. Beth Lemos, depois de se entregar ao “Rei das Vitaminas”, David Neto, recebe um cheque, enquanto reflexiona sobre o a sua decadência, já que não atrai mais o “povo”. Nua, sobe no parapeito do balcão e se joga, estatelando-se na avenida. João atea fogo ao tinner. O hotel arde. No alto do prédio, João chora enquanto a maquete explode. Lançado em setembro de 1978 em cinco cinemas (Marabá e Windsor na ponta), fez quase 700 mil espectadores. Um resultado modesto para uma “superprodução” (quando dois anos depois *Joelma 23o. andar* foi lançado, o resultado também não foi excepcional). *Inferno na torre*, por sua vez, fez tanto público quanto *Dona Flor e seus dois maridos* (mais de dez milhões de espectadores).

Os resultados de bilheteria evidenciam que às cópias, o público preferia o original norte-americano. Esta obviedade talvez nos diga menos sobre um certo antiamericanismo contido no roteiro a seis mãos de Garret/Luiz Castellini e Reichenbach, já que o drama de João é desencadeado por Alonso, um funcionário que recebe ordens do exterior. Some-se a isso o tele-evangelista claramente identificado como norte-americano e teremos um rancor político contra os Estados Unidos em plena ditadura. Outro elemento perturbador da narrativa encontra-se na estrela decadente Beth Lemos. Maria Lucia Dahl tinha feito carreira no Cinema Novo. Nos anos 1970 construiu um portfólio na comédia erótica, porém a narrativa a coloca numa posição extremamente negativa. A atriz não se aproximou do pornô, permanecendo na antessala com *Giselle* ou *Mulher, mulher*. Jean Garret, fascinado pelo sobrenatural e a morte, joga com o destino antevisto para as atrizes e o próprio ciclo da pornochanchada?

TONY VIEIRA

“O Rei dos cinemas de segunda linha”, escreveu sobre ele Nuno César de Abreu.⁴⁵ Mais um “rei” na “indústria” da Boca do Lixo, competindo com Galante e David Cardoso. Ao contrário dos anteriores citados, o “reinado” de Tony Vieira parece ter sido bem curto.

Mauri Queiroz de Oliveira (1938-1990) era mineiro de Dores de Indaiá, de onde fugiu criança, acompanhando um circo. Uma vida de cigano, para adiantarmos o assunto. Fez de tudo na vida circense, chegou até a trapezista. Provavelmente não rivalizaria com Burt Lancaster em *Trapézio*, de 1956, mas devia enganar os espectadores dos circos mambembes com suas piruetas. Aos 22 anos estava em Belo Horizonte, fazendo ainda de tudo um pouco: parque de diversões, lutas de *telecatch* na TV, expertises que agregariam mais experiência ao seu cabedal quando foi para o cinema. Antes dos 30 anos estava em São Paulo, servindo aos produtores da Boca com a seus conhecimentos em películas como *A Vida quis assim* (sem crédito) ou *Panca de valente*, um faroeste paulista dirigido com má vontade por Person. Foi ator da TV-Excelsior. Pulou de produção em produção como ator secundário de Carlos Coimbra e Mazzaropi, fazendo um nome. Seu golpe de sorte veio ainda no campo do faroeste caboclo com Edward Freund quando, em sequência, participou de realizações que juntaram a Servicine, Heitor Gaiotti e Francisco de Assis Soares, seu financiador, nomes aos quais estaria ligado nos dez anos seguintes, antes da decadência da “indústria”. *Quatro pistoleiros em fúria* e *Um pistoleiro chamado Caviúna* lhe deram trabalho não só como ator, mas também como coroteirista, abrindo-lhe as portas para outras produtoras. O trio de atores em mais de dez filmes se fechou com Claudete Jaubert: Tony fazia o galã, Gaiotti o fiel escudeiro cômico e Jaubert a namoradinha, a vamp loira, o que fosse (apesar das desavenças pessoais entre as atrizes da Boca – Matilde Mastrangi a desprezava –, o seu papel de santinha matusquela em *Essas deliciosas mulheres* talvez fosse a única coisa que salvava o filme).⁴⁶ Por quatro anos “reinaram” na boa maré da “indústria” em sucessos de *O Exorcista de mulheres*

⁴⁵.Abreu, Nuno César Pereira de. Op. cit. p.107 e *Cinema em close-up*, 2(4): 6-7, 1976.

⁴⁶.Outro integrante do elenco fixo de Tony Vieira, Hytagiba Carneiro, herdeiro do espólio do amigo, homenageou-o dando seu nome ao cinema de Contagem: Cine Teatro Municipal Tony Vieira. Ver Cinemateca Brasileira, P 657, recorte sem data.

(1974) a *Os Depravados* (1978), quando perderam os favores da Ancine, não aparecendo em mais nenhuma lista das bilheterias acima de 500 mil espectadores. Quando a “indústria” passou para o pornográfico, Tony seguiu a onda, porém isto não nos interessa mais.

A produção de Tony Vieira é pouco acessível ao espectador atual. Gostaríamos de ver mais alguma coisa além dos poucos minutos existentes no Youtube de *A Filha do padre*. Dessa forma, somos obrigados a nos contentar com uma cópia execrável de *Condenadas por um desejo*, um filme de final de carreira pouco estimulante.

Tony Vieira se especializou na produção de pastiches dos *spaghetti-western* e filmes policiais (“pornô thriller” como os classificou Biáfora) com os quais arregimentou quase seis milhões de espectadores para a sua MQ ou Mauri de Oliveira Produtora e Distribuidora de Filmes (nenhuma das variações de títulos foi localizada como empresa). Como escreveu Nuno Abreu, nos “seus filmes, sempre referenciados no cinema B estrangeiro, certos *plots* universais – vingança, resgate da honra, solidariedade humanitária etc –, resolvidos pela violência, coragem e desprendimento, recebem um tratamento cinematográfico primário, plenamente adaptado às condições de produção da Boca”. Essa é uma generalização em que caberiam muitos filmes da Boca. *A Filha do padre*, com sua cópia de uma cidade de faroeste, procura uma riqueza de produção que o estágio anterior à decadência talvez pudesse ainda ser oferecido a um público mais exigente do que aquele dos programas duplos ou de cinemas do interior.

Condenadas por um desejo já pertence à fase em que Claudete tinha se separado de Tony. Para manter a mesma imagem a que acostumara o seu público, a da loira fatal, criou uma Leonora (Silvia Wartan) que, sem convicção, procurou ser uma cópia do original.⁴⁷ A narrativa contém aqueles elementos citados por Nuno Abreu. Drago Reyes (Tony Vieira) e suas irmãs, duas ou três, nunca se sabe, levam a mulher grávida no carroção para que dê à luz no meio de “sua gente”. A caracterização para Drago é um lenço passado na testa; para as “irmãs” bastam as saias de chita rodadas (em *Amante latino*, filme de um diretor com maiores recursos, Pedro Rovai, a caracterização dos ciganos não é muito melhor). Naquele descampado do interior mineiro (hoje sabemos que

⁴⁷.Como era norma no universo de Tony Vieira, a cópia da cópia, porque Claudete Jaubert já era um nome apropriado da atriz francesa Marlene Jobert e Silvia Wartan o foi da cantora Sylvie Vartan.

foi rodado na região de Pará de Minas) em que estão os personagens, subitamente Drago corre atrás de uma parteira, “aquela”, que justamente é a mãe do Corvo (Heitor Gaiotti). As irmãs, por sua vez, vão em busca de ajuda na sede da fazenda de Hernandez Urquiza (Francisco A. Soares), cujos filhos são Juan, Pedro e Pablo (em outro filme, *Os Violentadores*, Biáfara já tinha notado o *melting pot* do “western à paulista”: índios que podiam ser paraguaios, venezuelanos, peruanos; vilões do tipo mexicano-calabrês, vistos num “quase inacreditável trailer”).⁴⁸ Hernandez é um inimigo figadal dos ciganos. Expulsa as moças. Os filhos e capangas ainda por cima as estupram e matam (um índio paraguaio? peruano? mexicano? corta o pescoço de uma; outra é morta a tiro – todos andam de revólver na cintura, como no velho Oeste – a mulher grávida é assassinada a clavinote, uma das poucas referências tipicamente nacionais). Obviamente que o destino de Drago será a vingança. Para perpetrá-la, ele e seu fiel amigo Corvo, amizade que os espectadores supõem de filmes anteriores, castram um dos filhos de Hernandez, o que já prometera casamento para a filha do capataz (era um casamento desigual, mas a mãe Jovita, aplainaria as diferenças sociais junto ao pai, pois ela mesma não era de estirpe nobre). Em seguida, sequestram Leonora, que tinha sido declarada como estéril pelo pai ao futuro noivo (compungido, ele aceita, e diz que uma adoção é possível). Aqui o espectador deve estar se perguntando como naquele mundo rural se sabia que a moça era estéril. O pai a assediava frequentemente sem gravidez? Mas ela se declarou virgem. Mistérios do sertão.

Neste ponto, a trama se armou, e a narrativa praticamente corre no automático. As diferenças sociais estão dadas, proprietários contra despossuídos, a violência de uns contra os outros já foi fartamente servida, a vingança se pôs em marcha. Um elemento que nos falta, já que não conhecemos as películas anteriores de Tony Vieira, é a sua capacidade divina de mudar os destinos, porque depois dos sucessivos estupros em que a má interpretação de Leonora não nos elucida se está aproveitando ou sofrendo, talvez devido à péssima cópia do Youtube, ela engravida. Para o espectador é uma informação importante, posto que a perseguição dura, dessa forma, o tempo da gestação de Leonora. Os sucessivos ataques rechaçados do bando inimigo ganham uma certa lógica, assim

⁴⁸. Osvaldo de Oliveira em filme anterior, *Rogo a Deus e mando bala* (1972), já explorava esta característica de nomes amexicanados, música de spaghetti-western, cidades fronteiriças entre os Estados Unidos e México ou qualquer outro país sul-americano.

como a doença que acomete o pai, que acaba por matá-lo. Os perseguidos passam fome. São nove meses de agruras.

Se o tempo da narrativa permanece restrito à gravidez, a espacialidade do mundo rural é absolutamente irreal, obrigando Corvo a fornecer pistas ao espectador como dizer que estão andando em círculos, ou voltando ao lugar de onde partiram, a sede da fazenda de Hernandez, situação que se explica com a aproximação do parto, quando a mãe de Gaiotti serve, finalmente, para alguma coisa na narrativa. Jean-Claude Bernardet comentando outro filme de Tony Vieira, *Os Violentadores*, afirmou que a “ambientação, personagens, enredo, tudo vira abstrato”, uma abstração desvinculada de qualquer realidade brasileira para se concentrar num universo puramente diegético, em que a paisagem paulista, como foi percebida na época, “[...] com a abstração internacionalizada do resto do filme põe a nu uma forma de colonialismo cultural, de modo quase didático por ser tão ingênuo”.⁴⁹ Rodrigo da Silva Pereira sobre este ponto no seu extensíssimo estudo sobre os faroestes nacionais contra-argumentou que Tony e outros diretores aficionados do gênero nem buscavam a realidade brasileira, nem se pautavam pela verossimilhança, construindo um cenário não-realista por definição.⁵⁰ “O banguê-banguê brasileiro não explica uma realidade concreta, e sim as convenções dos gêneros cinematográficos”, concluiu. Tal afirmação contudo é incompleta. Tony Vieira nunca se afasta das convenções do gênero a que aderiu, os pastiches dos *spaghetti-western* ou do filme policial norte-americano, ao contrário de Luc Mollet, por exemplo, que partindo das convenções, abstrai todo o referencial realista e de gênero cinematográfico para criar um outro universo narrativo como em *Les contrebandiers* (1968).⁵¹ Tony Vieira fica atolado no estágio anterior, o das convenções em si, que no caso de uma narrativa como *Condenadas por um desejo* ainda está carregado de situações da realidade brasileira, como pudemos observar.

A história termina com Leonora e Drago ganhando o “nosso filho”, unindo a proprietária de terras com o cigano, o rico e o pobre, como em qualquer melodrama

⁴⁹. Bernardet, Jean-Claude, *Última Hora* (?), 13-14/5/1978, sp, Cinemateca Brasileira.

⁵⁰. Pereira, Rodrigo da Silva. *Western feijoada*, p.172 e seguintes.

⁵¹. *A Ilha dos prazeres proibidos* de Calros Reichembach, realizada dentro dos princípios da Boca, é um bom exemplo dos ensinamentos de Mollet.

barato, enquanto o ex-noivo e antigo vingador se afasta, ainda compungido, da casa do novo casal.

A banalidade e o desleixo com que tudo é organizado poderia significar um momento de descenso na carreira de Tony Vieira, se conhecêssemos outros dos 15 títulos em que foi o produtor, diretor, roteirista e ator. Por outro lado, a miséria cinematográfica se deveria ao final do ciclo da pornochanchada, quando a nudez frontal saltava da tela, com a abundância de pelos pubianos apresentando-se sem constrangimentos. Decadência pessoal combinada com a de um ciclo? De qualquer forma, as mais de 400 mil visualizações do filme no Youtube garantem que ainda existem espectadores para essa mixórdia, o que deve satisfazer a Tony Vieira, esteja onde estiver.

AS OUTRAS

Alguns “estouros” como *Coisas eróticas* (1982) e *Aluga-se moças* (1981) se deveram a empresas individuais. Este grupo de diretores que afinal chegou ao sucesso pautava-se pela mediocridade. Nomes como Raffaele Rossi, Nilo Machado (ausente da lista da Ancine), Francisco Cavalcanti, Deni Cavalcanti, Alcino Diniz, desde 1971 vinham perseguindo o êxito, embora a miséria criativa os jogasse nos circuitos interioranos ou nos programas duplos de bairro como no caso de *O Homem lobo*, de Rossi, apodado de “produção bastante modesta ou semi-amadorística”, na coluna de lançamentos de *O Estado de S. Paulo*. Dois anos depois de *Pedro Canhoto o vingador erótico* (“zero absoluto outra vez”, segundo Biáfara), a ascensão da pornochanchada propiciou a Rossi algum alento, dando-lhe boas bilheterias como *Pura como um anjo... será virgem?* (1976) e *Boneca cobiçada* (1980), até que a abertura para o pornográfico foi o maná celestial que fez a sua fortuna.⁵² Com exceção desses dois títulos foi uma carreira que não atingiu o teto básico para pertencer à lista da Ancine, totalizando mais oito filmes. No caso da Madial Filmes, produtora de *Aluga-se moças*, ela já tinha como perspectiva a ascensão no mercado do filme pornográfico. O sucesso do filme de Deni

⁵² Um terceiro título de sucesso, *Roberta, a moderna gueicha do sexo* consta como produção de Cassiano Esteves na lista da Ancine e Raffaele Rossi na ficha filmográfica da Cinemateca Brasileira. Sua produção talvez fosse mais extensa se soubéssemos qual a ligação que mantinha com a Panther's Cine Som.

Cavalcanti ancorou-se nas saliências da cantora Gretchen e da ex-chacrete Rita Cadillac, chamarizes que deram mais de três milhões de espectadores para o filme. Um terceiro caso menor de sucesso individual foi o de Carlos Coimbra que com a sua versão do romance *Iracema*, de José de Alencar, com Helena Ramos, alcançou quase dois milhões de espectadores. Kinema Filmes Ltda. era a marca de Cláudio Cunha. Seu maior sucesso foi o melodrama ambientado no Rio de Janeiro, *Amada amante* com mais de dois milhões de espectadores. Bennio Produções Cinematográficas Ltda. pertencia a João Bennio. As cariocas R. F. Farias/Produções Cinematográficas R. F. Farias pertenciam aos irmãos Roberto, Riva e Reginaldo Faria; a Magnus Filmes Ltda. ao produtor, diretor e ator Jece Valadão.⁵³

ENROLANDO-SE COM O PROBLEMA: O QUE É POPULAR?

Voltando a *Psicose* de Hitchcock: o carro de Marion Crane é retirado por um guincho do pântano onde Norman Bates o havia mergulhado para não deixar pistas do seu crime. A significação do filme popular pode ser comparada a esse carro afundado num pântano. Popular é uma questão de bilheteria? É uma questão ideológica? É uma expressão popular, do povo? Antes de ser retirado da lama onde está imerso, ele pode ser tudo isso como apontam Randal Johnson e Dennison/Shaw.⁵⁴ Algo significativo deste campo minado é o cinema de Ozualdo Candeias. Não há dúvida que a sua extração social e cultural (ex-caminhoneiro) e os filmes que fez como *A Margem* têm uma fonte popular, no sentido inclusive de sua realização pobre e tecnicamente insuficiente. Contudo, *A Margem* está na base de um movimento intelectual de alta cultura, como o Cinema Marginal, que tem pouco a ver com o cinema popular decorrente do sucesso de bilheteria. Se tomarmos uma cena de clube noturno de *O Bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, em que há um *strip-tease*, ou algo semelhante dentro da casa de show,

⁵³. Campeões de bilheteria como Walter Hugo Khouri com mais de sete milhões de espectadores ou Bruno Barreto e *Dona Flor e seus dois maridos*, público de mais de dez milhões, estarão de fora do conjunto por terem como objetivo a realização de produtos culturais sensíveis às classes médias (bom acabamento, atores conhecidos do público, referências eruditas, etc).

⁵⁴. Ver Johnson, Randal. Popular cinema in Brazil, p.86 e Dennison, Stephanie e Shaw, Lisa. *Popular film in Brazil*, p.1-2.

caminharemos em direção contrária aos *strips* apresentados em *Vidas nuas*. Películas do Cinema Marginal escapavam da exploração voyeurística explícita, como o apresentado por Angelina Muniz em *Karina, objeto de prazer*, em que a submissão da personagem feminina é exposta na primeira sequência.

Tomando-se como parâmetro que o cinema popular é um cinema de produtor, a seara desejada estará determinada pela renda auferida na bilheteria. Atores que foram campeões nesta categoria como Mazzaropi ou Os Trapalhões já foram exaustivamente estudados por outras pesquisas, restando, no entanto, outros diretores e gêneros aguardando análise.

Randal Johnson, escrevendo sobre os vários níveis que o sentido de “popular” adquiriu no Brasil nos anos 1970, colocou a visão de Carlos Diegues no início do seu artigo como um entrelaçamento entre as questões de mercado e de gosto popular. Dentro do espectro dos intelectuais ligados à Empresa Brasileira de Filmes-Embrafilme e sua política de “ocupação do mercado” pelo produto nacional, entendia-se que um filme popular deveria propor soluções mercadológicas e estéticas com um determinado viés, excluindo-se todos os outros que não combinassem as duas plataformas de assalto. Ou seja, popular era aquele que tinha bilheteria, mas também preocupação ideológica afinada com o desenvolvimento do homem brasileiro, com os destinos da nacionalidade. Essas reflexões batiam à porta no momento do êxito de *Xica da Silva* (1976) com mais de três milhões de espectadores, sétimo filme de ficção de longa-metragem para uma carreira que se iniciara em 1959, no qual o erotismo expresso por Zezé Mota era apimentado pela música de Jorge Ben. Os produtores da Boca do Lixo, dentro do esquema embrafilmico, eram mancos, pois a eles faltava o ideológico combativo, já que se interessavam somente pela bilheteria.

A segunda proposta sobre o popular trazida ao debate por Johnson foi a de Nelson Pereira dos Santos. Para ele, o sucesso de bilheteria não era fundamental. Fiel à linha do Partido Comunista Brasileiro, popular era a narrativa impregnada da visão do povo, a qual tinha dedicado seus esforços desde *Rio 40 graus*, com o interregno no desbunde de 68 (*Quem é Beta?*), voltando ao leito antigo a partir de *Como era gostoso o meu*

francês.⁵⁵ No final dos anos 1970, Nelson flertava abertamente com o populismo em filmes como *Tenda dos milagres* e *Na estrada da vida*, esse último ainda um verdadeiro sucesso de bilheteria graças à biografia da dupla sertaneja Milionário e José Rico, cuja canção deu título à fita. Uma posição mais nuançada foi aportada por Ruy Guerra ao descartar as versões anteriores de seus companheiros de estrada cinemanovistas. Sem transformação social não haveria cinema popular revolucionário, ou seja, não bastava adotar a visão popular, nem conseguir a bilheteria exitosa, já que o cinema era um entretenimento das classes médias. Portanto, nem os intelectuais poderiam se arvorar como uma vanguarda junto ao povo, nem produzir filmes de apelo popular com mensagens revolucionárias, se o próprio destinatário não tivesse realizado a transformação social por suas próprias mãos. Ruy Guerra considerava a sua visão de “cinema popular” utópica.

Somente com a redemocratização foi que a Universidade se voltou para o tema da comédia popular. O primeiro, como já vimos, foi Inimá Simões com *Aspectos do cinema erótico paulista*. Dez anos depois foi a vez de uma análise centrada em *O Bem dotado: o homem de Itu*.⁵⁶ Mais abrangente, Flávia Seligman em *O “Brasil é feito de pornôs”* relaciona o regime ditatorial com a comédia erótica.⁵⁷ Regida pela censura do governo militar, a linguagem da comédia erótica ou da pornochanchada, um subgênero da primeira, foi moldada por ele, ao contrário do Cinema Novo, que surgira dentro de um projeto de transformação nacional revolucionário. O gênero e seus subgêneros eram voltados para um público masculino de classe média, na primeira fase, quando ainda não tinha aderido ao erotismo escancarado, um “programa familiar”, em que os ideais do poder eram transmitidos sem os “bons modos contidos nas mensagens oficiais”.⁵⁸ Era um cinema moralista como a ditadura. A pornochanchada criou um ciclo produtivo que ocupou o mercado nacional, sendo o seu objetivo menos ideológico e mais mercadológico, voltado para a renda da bilheteria. Trata-se, como percebemos

⁵⁵.Fiel ao princípio enunhado do Partidão, Nelson colocava no mesmo prato público e povo, concluindo que se o público vai ao cinema, o povo brasileiro também o faz, tornando o cinema brasileiro uma causa popular. Ver Autran, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*, p.307.

⁵⁶.Sales Filho, Valter Vicente. *Um estudo de caso sobre a representação de preconceitos e exclusão social na pornochanchada*.

⁵⁷.Seligman, Flávia. *O “Brasil é feito de pornôs”*, p.59, 176.

⁵⁸.Ideia que já tinha sido expressa no ensaio de José Mário Ortiz Ramos para a *História do cinema brasileiro*, p.407.

facilmente, de uma análise esquemática em que a maior parte dos argumentos são favoráveis à comédia erótica: busca de bilheteria, apelo aos personagens comuns inseridos nas comédias tradicionais (mocinho/mocinha, vilão, o bobo/gay), formação de um gênero e subgênero, de um ciclo produtivo popular, cujo único erro foi não ter se posicionado contra a ditadura.

Uma aproximação mais esquerdista do cinema popular foi engendrada por Nuno Abreu no seu doutoramento quando definiu a pornochanchada como um “cinema feito para as classes populares por diretores, produtores, técnicos, elenco etc pertencentes a essas classes”, ou seja, numa linguagem mais simples, era um cinema do povo para o povo.⁵⁹ O cinema da Boca foi “basicamente um movimento de produtores”, subordinado aos interesses dos distribuidores e exibidores. Apropriando-se dos mecanismos de proteção criados depois de 1966 pelo Instituto Nacional do Cinema-INC e a Empresa Brasileira de Filmes-Embrafilme, os produtores criaram um “similar nacional” de “gosto popular” apoiando-se na quota de tela reservada ao filme brasileiro, conseguindo, em alguns anos, uma alta taxa de ocupação das salas. Outro mecanismo estatal era a o “adicional de bilheteria”.

A ideia de uma premiação à produção vinha desde 1955, quando a prefeitura de São Paulo instituiu um adicional sobre a renda bruta dos filmes produzidos e exibidos no município.⁶⁰ Na criação do INC a medida foi incorporada, começando a vigorar em 1967 com a resolução n°. 15 de 28/9/1967, concedendo 10% sobre a renda de bilheteria. Em 1970, pela resolução n°. 39, escalonou-se o incentivo, que variava de 5% para os filmes que de renda líquida entre Cr\$ 187,20 (salário mínimo decretado naquele ano) e 187.200,00; 20% para as produções entre este nível e 858.400,00 e 5% para os filmes que rendessem entre 4.500 e 6.000 salários mínimos (limite de Cr\$ 1.213.200,00). As produções acima deste parâmetro não seriam contempladas. Além destes percentuais, 12 filmes considerados de “qualidade” receberiam 300 salários mínimos concedidos por um júri do Instituto.⁶¹ Segundo depoimento de Carlos Reichembach para Nuno Abreu, películas entre 200 e 800 mil espectadores candidatavam-se a receber o adicional

⁵⁹.Abreu, Nuno César Pereira de. Op.cit, p.196. As citações seguintes são tiradas deste trabalho.

⁶⁰.Lei 4.854 de 31/12/1955, In: Mello, Alcino Teixeira de. *Cinema: legislação atualizada anotada e comentada*.

⁶¹.Ao contrário das premiações de qualidade, informações sobre os adicionais são inexistentes, valendo, portanto, as informações dos diretores da Boca.

(números impensáveis nos dias de hoje), significando que a premiação incentivava a realização de películas médias dentro do mercado nacional, ou seja, nem aquelas bilheteria de um milhão de espectadores, nem os fracassos de 200 mil.⁶² Segundo Abreu, o “adicional era uma das fontes seguras de receita dos seus filmes, visto conseguirem uma renda média (e espectadores) bastante sólida, o que sempre proporcionava retorno dentro dessa faixa, estimulando o investimento”.⁶³ A resolução nº. 81 de 1973 não alterou significativamente a medida, apenas introduziu um estímulo aos filmes sobre vultos históricos e voltados para a infância, questões condizentes com a época. Somente com a resolução do Conselho Nacional de Cinema-CONCINE de 26/9/1980 foi que se revogou o adicional.

O fim do adicional sobre a bilheteria, substituído por um “Incentivo de Qualidade e Bilheteria” com uma parte fixa de Cr\$ 500.000,00 e outra variável de 4% sobre a renda bruta de bilheteria foi considerado por muitos como um golpe contra a Boca do Lixo, posto que cortava “seu combustível”, aquilo que alimentava a captação financeira dos investidores.⁶⁴ Segundo Inácio Araújo, o administração carioca da Embrafilme carregava os recursos para a própria empresa, o “que foi uma desgraça”, estatizando o cinema durante a gestão Roberto Farias. Nuno Abreu ainda cita a eterna conspiração dos interesses norte-americanos contra o cinema brasileiro, lembrando-se da influência de Jack Valenti e da Motion Pictures Association of America-MPAA, agindo nos bastidores para a derrubada do adicional. Entre as várias opiniões é preciso destacar que a Boca já estava em transição para o filme pornográfico desde 1979, aparecendo a liquidação do adicional como um desastre a mais no panorama de decadência da “indústria” da rua do Triunfo.

Voltando ao pensamento exposto por Nuno Abreu. O espaço da Boca do Lixo em São Paulo teria criado uma comunidade, alvo central da tese (a produção carioca localizada no Beco da Fome foi deixada de lado). A Boca se firmou como um ciclo produtivo dividido em períodos: de 1970 a 1975 ela se torna um “polo de atração” para os trabalhadores, operando dentro das regras de um capitalismo “selvagem”, combinado com relações de trabalho “solidárias e primitivas”; de 1976 a 1982 procedeu-se a uma

⁶².Abreu, Nuno César. Pereira de. Op.cit., p.280.

⁶³.Idem, ibidem, p.227.

⁶⁴.Idem, p.227.

hierarquização da produção, um “aburguesamento”; depois de 1983, com a entrada do filme pornográfico estrangeiro, iniciou-se o “tempo de agonia” da Boca, desaguando no fim do ciclo da pornochanchada. Em linhas gerais, quanto ao estudo interno dos filmes realizados, eles se pautavam pelo uso do sexo e do erotismo, veiculando comportamentos populares da vida sexual brasileira dos anos 1970.⁶⁵ A crítica cinematográfica considerava a produção da Boca “escapista”, conservadora e “de direita”, que em nenhum momento se preocupou com o desenvolvimento cultural do público, desviando as classes populares de “questões relevantes e de conscientização de seu papel histórico”. Tais assertivas foram consideradas elitistas, já que a pornochanchada estava voltada para uma demanda popular, produzindo “entretenimento e arte”.

O sentido de classe proposto por Nuno Abreu foi situado dentro do que é entendido pelo senso comum, isto é, os integrantes das classes populares seriam membros dos estratos mais baixos da população, que encontraram na área da Boca do Lixo, com os escritórios de distribuidores e produtores, um local ideal para o desenvolvimento de seus projetos cinematográficos. Essa posição genérica e pairando acima da realidade tenta dar conta dos casos excepcionais de um Tony Vieira ou Raffaele Rossi, pessoas sem dúvida com baixa escolaridade e pouco conhecimento do cinema, mas que venceram dentro das regras do cinema brasileiro da época (o título do filme de Rossi, *Roberta a moderna gueixa do sexo*, que inclusive é a forma constante na Filmografia Brasileira, foi grafado nos letreiros de apresentação como *gueicha*). Mas ao privilegiar somente o lado da produção, Abreu dá uma ênfase excessiva aos agentes populares, ao lado folclórico dos personagens da Boca, deixando na sombra os processos de distribuição e exibição. Nenhum distribuidor ou exibidor foi trazido à discussão no trabalho de dissecação do sistema da rua do Triunfo. Quando eles aparecem é pela voz de produtores e diretores, uma exposição de segunda mão. A falha é grave, pois as entrevistas coletadas por Nuno Abreu expõem, em vários momentos, que os exibidores ditavam as regras da produção, sendo, inclusive, os causadores do fim da Boca ao importarem pornografia norte-americana em grande quantidade, mudando o patamar da produção nacional.

⁶⁵ Uma forma grosseira de demonstrar o problema foi dada por Antonio B. Thomé que no filme *O Poderoso ganhão*, produzido para aproveitar a onda de sucesso do astro da música sertaneja Waldick Soriano, colocou o bordel como a primeira casa da vila onde chega o protagonista, quando deveria ser a última.

Um caso que podemos trazer para análise foi o de Cassiano Esteves. Ele era sócio na produtora E. C. Filmes ou E. C. Distribuidora e Importadora Cinematográfica Ltda. (ambas sem registro atual) atuante desde 1972. Cassiano também estava associado à Marte Filmes S.A., uma distribuidora, que embora sociedade anônima tinha dois sócios principais: Cassiano Esteves e Edmundo Cesarini (sem registro atual). Nos anos seguintes, de forma a cortar custos nos filmes infames que produzia, além de controlar a produção e a distribuição, ele se colocava como “autor” (do quê?) e cenógrafo (de novo cabe a pergunta) em *O Segredo das massagistas*, roteirista em *O Artesão de mulheres* (uma refilmagem da fita anterior), montador (*Na violência do sexo*), fazendo a própria dublagem com a E.C. Produções Sonoras Dublagem.

Podemos localizar um ponto de partida da produtora no aproveitamento do sucesso do cantor Waldick Soriano (1933-2008) com o filme *Paixão de um homem* (1972). Dirigido por Egidio Eccio, recebeu expressiva bilheteria, atingindo mais de um milhão de espectadores (o filme seguinte com o mesmo ator/cantor, *O Poderoso garanhão*, não foi de resultado tão espetacular). O que se percebe no portfólio da empresa realizado nos dez anos seguintes em mais de 30 filmes são produções médias dirigidas pelas mediocridades da Boca como Raffaele Rossi, John Doo, Antonio B. Thomé, gente vinda da TV-Tupi em falência (Geraldo Vietri e Paulo Figueiredo), diretores em fim de carreira como Tony Vieira, algumas estrelas do brilho de Jean Garret e desconhecidos que produziram sucessos no cinema popular como Jeremias Moreira Filho e o seu *O Menino da porteira* (1977, mais de três milhões de espectadores). Cassiano Esteves escolhia diretores que pudessem realizar várias funções ao mesmo tempo (argumento, roteiro, câmera e montagem, caso de Raffaele Rossi), dentro dos princípios de economia da Boca. Diretores que entregariam o produto na hora certa, sem problemas para o contratante, a E.C. ou a Marte Filmes, que a jogariam no mercado exibidor. Os seus melhores anos como produtor foram os seguintes ao maior sucesso, *O Menino da porteira*, compreendidos entre 1977 e 1980. Em 33 ou 34 filmes somente seis ou sete entraram para a lista da Ancine, valendo dizer que a renda média da produção devia se pagar ou dar uma margem estreita de continuidade. Isto pode ser percebido pelo piso médio de uma ou duas películas ao ano entre 1972 e 1977. Após o estouro de *Menino da porteira* a linha de produções aumentou. O filme rural foi o veio mais rentável (*O Menino*

da porteira, Paixão de um homem, O Poderoso garanhão), embora outros como *Pedro Canhoto o vingador erótico* ou *Mágoa de boiadeiro* não tenham entrado para o rol de êxitos. Melodramas com Garret (*A Mulher que inventou o amor*) e Vietri (*Os Imorais*), ao lado de pornochanchadas com Raffaele Rossi (*Roberta, a moderna gueicha do sexo* foi creditada a Panther's na lista da Ancine) e José Carlos Barbosa (*Eva: o princípio do sexo*) completam o quadro de êxitos da produtora. Mas ela também investiu em produções históricas (uma biografia de Tiradentes), clássicos da literatura (*Senhora*), “ficção científica” (*O Gênio do sexo*), temáticas religiosas (*Belinda dos orixás*) e comédias (*Os Panekkas e o calhambeque de ouro*).

A trajetória de Cassiano Esteves ilustra como um distribuidor e produtor controla o agenciamento da produção cinematográfica, que não brotam de uma comunidade “popular” como nos quer fazer crer a hipótese de Nuno Abreu. Outros estudos sobre a participação dos exibidores no mesmo processo elucidariam melhor as condições vigentes na Boca do Lixo. O histórico da Servicine caminha no mesmo sentido. Salta aos olhos também a baixa média de sucessos de uma produtora da Boca, que vivia praticamente de filme a filme. Tal fato a sujeitava ao colapso por um movimento tectônico qualquer, o filme pornográfico barato, por exemplo, que poderia varrer do mercado uma “indústria” que não aguentou à primeira intempérie grave, encaminhada pelos exibidores.

A BOCA DO INFERNO

No início dos anos 1970 a Boca do Lixo era conhecida no meio cinematográfico e na imprensa especializada paulistana por intermédio dos cineastas do Cinema Marginal que tinham se aproveitado da estrutura ali existente para a realização das suas películas de vanguarda. Ozualdo Candeias e Rogério Sganzerla foram os pioneiros com *A Margem* (1967) e *O Bandido da luz vermelha* (1968). O fenômeno marcava o deslocamento do antigo aproveitamento da estrutura “industrial” dos grandes estúdios fundados na década de 1950, de há muito falida, porém ainda em uso para locação aos interessados. Os irmãos William e Walter Hugo Khouri, que detinham o espólio da Cia. Vera Cruz,

alugavam os equipamentos e estúdios de São Bernardo, assim como o produtor Mario Audrá, que sob a orientação de interpostos como Alfredo Palácios, fazia o mesmo com os equipamentos da Maristela, enquanto ele se dedicava mais ao estúdio de som e dublagem da Arte Industrial Cinematográfica-AIC e ao restaurante A Baiúca, situado na praça Roosevelt. Roberto Santos em *O Grande momento* se utilizara dos estúdios do Jaçanã para várias sequências de interiores, porém o antigo funcionário da empresa foi quem melhor soube explorar o potencial ainda vivo da Maristela.

A nova geração paulista aprendera a lição do neorrealismo e do Cinema Novo, buscando as locações ao ar livre, fora do estúdio. Depois de Ozualdo Candeias e Rogério Sganzerla vieram Luiz Sérgio Person, Antonio Lima, Carlos Reichenbach, Márcio de Souza, Inácio Araújo, Jairo Ferreira, João Silvério Trevisan, João Callegaro, Éder Mazini, ou seja, uma nova onda de diretores, roteiristas, montadores e fotógrafos criados dentro da perspectiva do Cinema Marginal, que seriam logo depois da formação das primeiras turmas da de cinema da Escola de Comunicações da USP, acompanhados por André Klotzel, Ícaro Martins, Aluisio Raulino, Alain Fresnot, Guilherme de Almeida Prado e outros. Eles sabiam empregar seus múltiplos saberes, já que escolarizados, podendo ser aproveitados em qualquer função intelectual ou técnica (do argumento à montagem do filme).

A ligação prosperou e, em 1971, uma produção em episódios como *Fantasticon, os deuses do sexo*, de José Marreco e Teresa Trautman, foi encarada por esta via na imprensa: “Cinema ‘marginal’ ou boca do lixo realizado por elementos estreantes”.⁶⁶ No ano seguinte, quando do lançamento do filme de Antonio Lima, *O Pornógrafo*, Rubem Biáfara, talvez o mesmo autor da frase anterior, relacionou a fita com o “cinema da rua do Triunfo”, reforçando a sugestão de que a Boca era o berço do Cinema Marginal paulistano ou até do Cinema Novo, se dermos crédito à filipeta de propaganda do filme de Nelson Teixeira Mendes, *O diabo de Vila Velha*, que se declarava o “ângulo novo do Cinema Novo”. O comentário de Biáfara, como sempre, vinha mesclado de referências cifradas, englobando o grupo que o cercava ou as suas idiossincrasias pessoais. Sobre Sganzerla e a Boca declarou que “Depois (cronologicamente) da eclosão de ‘O Bandido

⁶⁶ *O Estado de S. Paulo*, 18/4/1971, p.24. Produção de Renarto Grecchi da Indústria Nacional de Filmes-INF, que participou também do filme de Trevisan, *Orgia ou o homem que deu cria*.

da luz vermelha' e (em grau menor e já repetitivo, já em impasse) de 'A Mulher de todos', [*O Pornógrafo* era], a obra mais criativa, mais pessoal e válida que saiu do chamado 'cinema da rua do Triunfo'". Esses elementos reais ou ilusórios nobilitavam o espaço da Luz em geral conhecido por suas "facilidades" e "concepções" erradas do cinema, segundo a crítica, que acusava a Boca de retornar aos procedimentos do período anterior, quando vicejou a chanchada à moda paulistana.

Como é sabido, os bairros da Luz e Santa Ifigênia tinham uma relação antiga com o cinema, datando dos anos 1910 quando Francisco Serrador abriu escritórios na rua Brigadeiro Tobias. Na década seguinte, a Empresa Serrador estava instalado na rua do Triunfo, 30 (numeração antiga), posto que a proximidade com as estações da Luz, Sorocabana e do Norte eram fundamentais para o recebimento de filmes do Rio de Janeiro e o escoamento dos pedidos para os cinemas do interior pela via ferroviária (da rua do Triunfo se abriam, para a direita, a Estação da Luz e, em face, a Sorocabana, atual sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo). As distribuidoras estrangeiras também estavam na área com a United Artists e o Programa Diamond, ambas na rua dos Gusmões, e o Programa Barone, na rua dos Protestantes.

Nos anos 1960-70 poucas empresas estavam fora do bairro. Uma delas era a Empresa Cinematográfica Haway Ltda. (do circuito Haway de cinemas), instalada na rua Turiassu, 716; distribuidoras de filmes estrangeiros, antes de se mudarem para a rua do Triunfo, como a Roma Filmes, Max Hirsh e Universal Pictures estavam no largo do Paissandu. No prédio 134 da rua do Triunfo estavam sediadas as mais diversas empresas: Cinedistri (1º. andar), Pelmex-Películas Mexicanas do Brasil S/A (4º. and), Brasecran (6º. and.), MASP/MASPE de Manuel Augusto Sobrado Pereira (8º. and.), Herbert Richers (9º. and), Difibra-Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda. (9. and), Rubens da Silva Prado (10º. and.); no número 95 a Madial Filmes Ltda., no 140 a Paris Filmes (distribuidora), no 172 a Roma Filmes (distribuidora), a Program Filmes Ltda., no 150, a Empresa Brasileira de Produtores Independentes Ltda.-EMBRAPI e a Iris Cinematográfica Ltda. no 173 (1º. and) e na transversal rua Vitória estavam a Brasil Internacional Cinematográfica Ltda., de Alfred A. Cohen (números 140-142) e a Ouro Nacional Distribuidora de Filmes Ltda. (nº. 101), duas distribuidoras da maior importância. Na confluência das duas ruas, a filial paulista da Embrafilme. As

distribuidoras atendiam principalmente aos mercados do interior de São Paulo e do sul, já que possivelmente desde os anos 1940, estabelecera-se uma separação geográfica entre o Rio de Janeiro e São Paulo em que do Rio para o Nordeste/Norte do país os cinemas eram atendidos pela UCB-União Cinematográfica Brasileira de Luiz Severiano Ribeiro e de São Paulo para o sul pela Cia. Cinematográfica Serrador S/A. Cada uma destas delimitações era fragmentada em outras sub-regiões com escritórios em Ribeirão Preto, São José do Rio Preto, Botucatu e Taubaté. Mais tarde, quando aumentou a subdivisão do território ao sul, zonas de influência eram controladas a partir de Curitiba e Porto Alegre.

Firmas de equipamentos estavam na rua do Triunfo, 107, (telas panorâmicas), 147 (lentes e carvões para projetores), 194 (projetores, tapeçaria para cinemas); poltronas Kastrup para cinemas na Vitória, 826. O distribuidor de cópias 16 mm, fonte de programação para muitos cineclubes e pequenos cinemas de arte, a Polifilmes, estava na Triunfo, 173, 1º. and. A Condor Filmes situava-se na rua General Osório, 295. Por fim, os famosos pontos de encontro nos bares do Ferreira e no Soberano estavam na rua do Triunfo. Ou seja, no quadrilátero formado pelas ruas e avenidas Triunfo, Duque de Caxias, Rio Branco e Aurora concentrava-se as sedes da quase totalidade do mercado produtor e distribuidor paulista.

Como centro comercial, a Boca pautava-se por uma cultura cinematográfica exígua, em que poucos eram alfabetizados no sentido amplo da palavra, ou no senso restrito do conhecimento do cinema. Um montador, roteirista e diretor como Inácio Araújo considerava-se um estranho entre os profissionais ali estabelecidos. Como declarou a outro *outsider*, João Silvério Trevisan, “[...] a Boca é o lugar onde eu sou, no fim das contas, um rapaz fino. Quer dizer, fui bem educado, com pais letrados. E de repente, você é jogado numa situação [...] porque a produção da Boca é em grande parte feita por pessoas semialfabetizadas. Nesse sentido, eu me sentia um pouco mal.”⁶⁷ O crítico iniciara o curso de Ciências Sociais, abandonando-o quando a Faculdade de Filosofia foi obrigada a se mudar para a distante Cidade Universitária. Fora simpatizante do trotskismo, trabalhando num dos jornais do grupo Folhas. Quando voltou da França, foi autor do primeiro livro no Brasil sobre Alfred Hitchcock, para a coleção criada por Luiz Schwartz para a Brasiliense, a Encanto Radical. No momento em que se interessou

⁶⁷.Entrevista com Inacio Araújo por João Silvério Trevisan, 18/5/1983, p. 5, Cinemateca Brasileira.

pela montagem de filmes, procurou a Boca do Lixo, conseguindo trabalho junto a Sylvio Renoldi, um dos mais profícuos e experientes técnicos do ramo. Apesar do seu cabedal cultural, nunca sofreu qualquer oposição junto a outros trabalhadores da Boca, porém, ao contrário da massa de argumentistas e roteiristas que recebia o mínimo oferecido pelo produtor, pois desconhecia o valor do trabalho intelectual ou a tabela do sindicato, aceitando tacitamente o desprezo pela cultura cinematográfica imposto pelos detentores do capital, Inácio Araújo, assim como Trevisan, lutava por uma valorização do trabalho. Segundo o diretor de um dos episódios de *As Safadas*, somente Galante sabia reconhecer, dentro da sua produção, o que era bom ou ruim em termos de cinema (Márcio de Souza era roteirista da Servicine). Essa falta de cultura, segundo Araújo, foi determinante para a inexistência de um cinema de produtor, aqui entendido como um formador de público. O espectador criado pela pornochanchada era “exclusivamente de marginais”, e não de amantes do cinema, de fãs. Esta visão se coaduna em certo sentido com a de Nuno Abreu que entendia o cinema da Boca como uma expressão das classes subalternas de baixa cultura, cujos filmes cinematograficamente grosseiros não pretendiam uma elevação do gosto do público, porém uma satisfação imediata e rápida do prazer visual.

Embora Inácio Araújo descarte as tensões entre os vindos do Cinema Marginal ou os de cultura mais elevada com os profissionais “populares” da Boca, um sentimento de desprezo apareceu contra os egressos da Universidade. Uma película dirigida por Ody Fraga, *A Dama da zona*, serve de exemplo, ainda que o diretor tivesse como pupilo Guilherme de Almeida Prado (formado em engenharia pela Mackenzie). A narrativa é ambientada na Vila Itororó, casarão tombado por seu valor arquitetônico, situado no bairro do Bexiga em São Paulo, onde se entrelaçam uma série de pequenas histórias para a apresentação do modo de vida dos moradores do cortiço: o português da venda, a prostituta, o sapateiro voyeur, o gigolô, o toque de italianismo paulistano do bairro com os cantores de árias de óperas e por ai adiante. O subtítulo da fita é “Hoje tem gafeira” porque Esmeralda (Marlene Silva) tem sua base operacional para uma prostituição independente no Som de Cristal, dirigida pelo produtor do filme, Cláudio Cunha, fazendo um pequeno papel. Dodô (Hélio Porto), malandro que vive de expedientes, tenta estabelecer-se como gigolô, incentivando a namorada e outras moradoras do cortiço a entrarem para a prostituição. Ou seja, uma produção habitual da “rua do Triunfo” com

seu excesso de personagens e situações, algumas melodramáticas, como a morte do bebê da família desempregada, vivida por Juliana (Marlene França), que acaba forçada pela circunstância a mercadejar o corpo no grupo de Dodô. O que nos atrai nessa produção banal é o aparecimento de uma dupla de estudantes de comunicações que, de câmera 16 mm em punho, tenta captar a vida da casa de cômodos ao estilo do “cinema verdade”. Eles fazem tomadas do local, de incidentes com os moradores, como o português Fernão Dias (David Neto) sendo repellido por Esmeralda, os cantores italianados ou a cobrança do aluguel do quartinho de Juliana pela locatária, momento em que a falta de pagamento a leva à prostituição. Ody Fraga manifesta o seu desprezo pelos estudantes ao colocar em suas bocas a frase de que “filme é cultura”, para logo em seguida, vê-los sendo cortejados por Dodô para participarem de uma produção pornográfica com o seu elenco de jovens prostituídas. A situação aponta para o óbvio: a “cultura” é facilmente corrompida pelo erotismo, o “espírito” da Boca – fazer dinheiro com sexo – acaba derrotando as intenções culturais. Isso vindo de um diretor que era considerado o “intelectual” da Boca do Lixo, que deveria ser um aliado natural da nova geração, mas, pelo visto, a desprezava integralmente, ou então, a reconhecia como uma inimiga num mercado de trabalho restrito e mal pago.

Nos três primeiros anos da década de 1970, a crítica sugere um tateamento irregular sobre o significado do novo “filão erótico”. Os sucessos de bilheteria de *Memórias de um gigolô*, de Jece Valadão, *Idílio proibido*, de Konstantin Tckazenko, e *A Viúva virgem*, de Pedro Carlos Rovai formavam um panorama para o qual a crítica temia formular uma ordem de apoio incondicional. O fantasma da chanchada circulava à volta dos vários sucedâneos que foram sendo apresentados que, aliados ao erotismo e ao sensacionalismo “à moda da casa”, não davam esperanças de surgimento de um gênero culturalmente capaz e orgânico. Pelo contrário. Em meados de 1972, *A difícil vida fácil* de Alberto Pieralise foi asperamente recebida por Rubem Biáfora, que a considerava “outro espécime do pseudo filão erótico que agora totalitariamente embrutece e emperra o passo do cinema brasileiro”⁶⁸ Mas havia situações mais alarmantes. Quando *A infidelidade ao alcance de todos*, filme em dois episódios dirigidos por Olivier Perroy e Aníbal Massaini Neto saiu do circuito de cinemas do centro, sendo lançado no Liberty da

⁶⁸. *O Estado de S. Paulo*, 31/12/1972, p.18.

avenida Paulista, tinha-se a impressão que o apocalipse se aproximava: “Chega finalmente a certos cinemas considerados inacessíveis da avenida Paulista ou da rua Augusta, o cinema nacional, que muitos apregoavam, diziam só permitir, só aceitar, ou só ser possível com filmes de maior classe entre os produzidos pelo nosso desprotegido cinema. Pois chega. Mas com uma fita que fez as de Edwige Fenech parecerem obras de arte requintadíssimas, feitas principalmente para uma estrela tipo ‘Lady’ como Deborah Kerr e para um público afim! E ficamos por aqui...”⁶⁹

Para a crítica encastelada em *O Estado de S. Paulo*, sempre medindo o nacional pelo metro do cinema estrangeiro (Eva Wilma podia ser a nossa Merle Oberon; Adriana Prieto era um misto de Bette Davis jovem, Nina Foch e Bonita Granville; Vera Fischer como atração de bilheteria, era “como em todo mundo, uma mulher jovem, loura e bonita”; Hugo Bidet combinava Groucho Marx, Melvyn Douglas e Sérgio Hingst; *Como evitar o desquite* lembrava *Odeio-te meu amor/Unfaithfully yours* de Preston Sturges, e faltaria espaço para as classificações), a chegada do filme erótico brasileiro nos cinemas da Paulista era um mau sinal porque maculava todo o sistema de exibição, que agora não encontrava mais cerceamentos para a sua expansão. Ao contrário do cinema estrangeiro, em particular o mercado exibidor norte-americano, que concentrava em salas determinadas os filmes “X-rated” (pornográficos), a ausência de uma política de exibição classificatória por cinemas colocava todo o mercado em perigo, sobretudo numa fase em que o público de elite (classes médias, intelectuais e estudantes) abandonava o antigo centro, passando para os novos cinemas do eixo Consolação-Augusta-Paulista (Bijou, o Belas Artes e a salinha da Sociedade Amigos da Cinemateca-SAC, Picolino, Liberty, Marachá-Augusta, o cineminha do Instituto Goethe, os três cinemas do prédio da Gazeta).

Com o lançamento de *Os Mansos* em 1973 ficava claro para Carlos M. Motta que o “sertão virou mar”, afogando o cinema (culto): a “[...] chanchada voltou faceira, colorida, à maneira dos quadros de teatro de revista, das piadas das rodinhas masculinas, sob a forma de comédia carioca semipornô, à milanesa ou à parmegiana. Inofensiva e

⁶⁹.Idem, 27/8/1972, p.14. A notar o estilo “mineral”, empedrado, de Biáfora dificultando a leitura. Sobre Biáfora ver Emílio, Paulo. *Crítica do cinema no Suplemento literário*, p.26-9, v.2.

portanto com trânsito livre”⁷⁰ Em outro filme de episódios com Ismar Porto e Victor di Mello na direção, *Como é boa a nossa empregada*, o mesmo comentarista seguiu na marcação, denunciando o “ciclo erótico” “[...] nocivo, comercialmente sufocante para os diretores sérios (e não herméticos, confusos, ingênuos) que ainda existem em nosso ambiente”.⁷¹ Portanto, entre 1972-73 já se conhecia bem o monstro, a maldição gerada na rua do Triunfo ou no Beco da Fome carioca, cuja peçonha se espalhava sem entraves pelo meio cinematográfico.⁷²

A ligação entre o cinema popular e erótico e a censura foi pontual e anódina até o artigo de José Carlos Avellar sobre *As Cangaceiras eróticas*. Em geral, os comentários paulistanos (os críticos cariocas mereceriam outro estudo) destilavam má vontade sobre os papéis dados a atores icônicos como Sérgio Hingst ou Mário Benvenuti. Outras vezes exprimiam idiossincrasias sobre os diretores marcados com a “letra escarlate” como Miguel Borges, autor do “famigerado” *Cinco vezes favela* (um erro, ele tinha um episódio em cinco) ou do “trêfego” *Maria Bonita, rainha do cangaço*. Não adiantava fazer uma comédia luxuosa e sofisticada como *A arte de amar... bem*, de Fernando de Barros, porque nos faltava a tradição hollywoodiana fornecida por um Lubitsch ou os argumentos de Claude Binyon para Carole Lombard. A pressa, o imediatismo das produções, o sensacionalismo das cenas, o gosto suburbano traziam o sinete de uma produção com vistas ao lucro, sendo distribuída e lançada em amplos circuitos, enquanto a cultura cinematográfica tinha que se contentar com as sobras (não, não estavam falando do cinema brasileiro, mas do Festival Greta Garbo). A censura existia quando trocava os títulos de *As Bonecas* para *Os Machões* ou então quando proibia *Nua e atrevida*, liberando-a mais tarde, mas aqui as informações são incompletas e a transcrição de um “parece” sugere um golpe de propaganda dos produtores assumido pelo crítico. A reprodução de trechos do artigo de Avellar sobre *As Cangaceiras eróticas* na coluna de lançamentos semanais de *O Estado de S. Paulo* apontava para algo grave, que vinha sendo descurado pela crítica paulistana.

⁷⁰. *O Estado de S. Paulo*, 15/4/1973, p.14.

⁷¹. Idem, 10/6/1973, p.32.

⁷². O Beco da Fome, o ponto de encontro para os que buscavam trabalho no cinema carioca, situava-se na Cinelândia, nas confluências das ruas Álvaro Alvim e Alcindo Guanabara.

O crítico do *Jornal do Brasil* começou seu comentário citando os “tropeções” na narrativa decorrentes das tesouradas da Censura.⁷³ Contudo, mais importantes eram os “tropeços provocados pela incapacidade, grosseria ou má-fé dos realizadores” da fita. Tínhamos em movimento, por essa apresentação, duas formas de constrangimento da inteligência do espectador: a do Estado, ou seja, a ditadura militar por meio da censura, e a do cinema da Boca. Censura e erros de construção eram “[...] duas formas de manifestação de um mesmo mecanismo preconceituoso e contrário aos interesses culturais de qualquer coletividade”. A censura tinha criado a “coisa suja, escondida, sugerida, ou mesmo uma linguagem cifrada onde nada se diz claramente, mas onde tudo se entende”. Forjara-se a “atração pela coisa proibida”. O espectador assim educado se interessava pela “coisa proibida”, participando de uma conspiração contra o esclarecimento (o título do artigo era “Conspiração e golpe de estado”). A ação da censura se fazia dentro de um mercado cinematográfico voltado para o cinema estrangeiro, arisco ao filme nacional, facilitando o aparecimento de deformações como *Cangaceiras eróticas*. Ou seja, a censura, e por aproximação o Estado, atuava num mercado desorganizado que, inundado por más produções estrangeiras exitosas de bilheteria, forçavam os produtores brasileiros a seguir na mesma trilha pela sobrevivência, repetindo o “produto bem sucedido” de forma oportunista. A sofisticação da argumentação remete-nos ao discurso construído pelos produtores/exibidores. Eles copiavam Lando Buzzanca ou Alberto Sordi, os spaghetis-westerns nas “feijoadas-western”, sem se darem conta da ação subserviente ao que vinha de fora. Tratava-se, no final das contas, da “substituição das importações de produtos estrangeiros”, defendida por um pesquisador como Nuno Abreu.⁷⁴ A fita de Roberto Mauro era passiva, já que não refletia sobre as pressões sofridas pelo mercado, não combatia suas distorções, não esclarecia, e mais, sua agressividade erótica era um fenômeno exclusivo da produção nacional, cooperando para a repressão da sexualidade do espectador.

A crítica de Avellar repercutiu e podemos encontrar seus ecos em alguns textos publicados depois. Há contudo que se verificar que a demanda de combate pedida por

⁷³ *Jornal do Brasil*, 10/8/1974, p.8, Cad B.

⁷⁴ “Assumindo a sua diversidade e suas carências, a Boca do Lixo deslança a toque de caixa e a todo vapor, produzindo o similar nacional – dos filmes de gênero –, enfrentando o produto estrangeiro, ocupando significativo espaço no mercado exibidor, em consonância com a política governamental de substituição de importações”. Cf. Abreu, Nuno César Pereira de. *Op.cit*, p.10.

Avellar não tinha qualquer respaldo entre os professantes da comédia erótica. O crítico exigia uma consciência que nem a sua geração abraçara completamente, pois um Paulo Gil Soares tinha-se dobrado a um *Procura-se uma virgem* e o “trêfego” Miguel Borges era um contumaz produtor de chanchadas cariocas comerciais. Além do mais, Jean-Claude Bernardet já tinha se perguntado sobre a validade cultural de um *Os Condenados* (chamando-o de “cultura ornamental”) diante de filmes mais instigantes como *A Viúva virgem* e similares. Há que se notar ainda que a ação da censura vinha de longa data, atingindo a produção nacional e estrangeira (não estávamos proibidos de assistir a *Último tango em Paris?*). Os malefícios da censura, e da autocensura, durante a ditadura militar foram assimilados pelo meio cinematográfico. O embate era de todos, não se ganhando bonus extra se o combatente estivesse mais à esquerda do que outro (na mesma época em que *São Bernardo*, de Leon Hirszmann, tinha ficado sete meses pendurado em Brasília). A crítica expressava um mal-estar profundo diante de *Cangaceiras eróticas* e há um gesto de exorcismo supremo no texto do *Jornal do Brasil*.

O enfrentamento entre a baixa e a alta cultura com a ascensão da pornochanchada⁷⁵ reciclava o fenômeno do aparecimento da chanchada. Na comédia erótica, como virou um chavão se dizer, não havia nem pornografia no sentido da penetração sexual, nem chanchada, no sentido do que tinha vindo antes em termos de comédia.⁷⁶ Mas o conceito ganhou rapidamente respaldo.

Como os períodos entre a chanchada e a pornochanchada são historicamente diferentes, deve-se colocar em pauta outros temas para compreendermos melhor o que estava se passando na primeira metade dos anos 1970. A sociedade tinha mudado. A necessidade de casamento após uma relação sexual tinha sido posta em suspenso por alguns estratos das classes médias, pelo menos naqueles comandados pela alta cultura. Uma fita como *Toda donzela tem um pai que é uma fera* possivelmente já era anacrônica

⁷⁵.Hoje, graças aos motores de busca dos jornais, podemos situar exatamente o aparecimento do termo pornochanchada: no *Estadão* foi com o artigo de Pola Vartuck sobre *A Estrela sobe* (que não era uma pornochanchada) em 20/11/1974; na *Folha de S. Paulo*, no comentário de Orlando Fassoni para *Amante muito louca*, de Denoy de Oliveira, outro que se desviava do gênero, foi publicado em 28/11/1974. O termo tinha colado.

⁷⁶.Quando os procedimentos dos títulos falsos já eram conhecidíssimos, a propósito de *A tara das cocotas na ilha do pecado* Biáfara escreveu que “Não há tara, nem cocotas, nem ilha do pecado”, mas apenas o rapto de um cantor de rock por cinco mocinhas da “rua do Triunfo”. Cf *O Estado de S. Paulo*, 24/8/1980, p.36.

no momento de sua realização (1966) e a resposta dada por Domingos de Oliveira no ano seguinte, *Todas as mulheres do mundo*, seria muito mais sintonizada com o tempo. Portanto, o galã que enfrenta mil peripécias para o casamento com a mocinha tinha sido ultrapassado em termos gerais. Novos elementos estavam sendo inseridos no jogo social/sexual, independentes do *happy ending* das comédias dos anos 1960. É certo que o casamento ainda fazia parte do arsenal narrativo, não como uma necessidade, porém como uma concessão (em 1984, no pornográfico *Sexo a domicilio*, o casamento na igreja fechava a narrativa, com o lançamento do buquê da noiva e tudo). Na película de Rovai de 1969 não havia gratificação entre os casais no final dos episódios; todos perdiam alguma coisa na disputa entre os sexos, situações amargas que os aproximavam de algumas comédias italianas. Lembrando Avellar ao tratar da “agressividade erótica”, muito mais complexo é o final de *Soninha toda pura*, do diretor Aurélio Teixeira, em que o objetivo de um gigolô é o estupro da filha da amante. Antes, a violência contra as mulheres era um assunto episódico de banditismo, cangaceiros atacando uma cidade, ou uma fazenda, *plots* desencadeantes de outras ações dentro da narrativa. Na película de Teixeira é central e sem nuances, pois o objetivo é colocado na tela desde o início, caminhando em linha reta. Como já vimos em vários momentos, é certo que o tema da violência e, especificamente, contra a mulher, ganhara destaque com o endurecimento do regime militar. Porém, a crítica à expressão simbólica desta violência chegava atrasada ao cinema brasileiro. O passo dado por Avellar três anos depois da exibição de *Soninha toda pura* demonstrava um desinteresse por estes produtos menores da cultura popular que já apresentavam há anos os elementos de uma ideologia da violência, *pari passu* com o endurecimento do regime, em que as mulheres eram as maiores vítimas, merecendo uma reflexão mais acurada por parte da crítica especializada.

Além das mudanças na sociedade brasileira, cada vez mais urbanizada, e dos condicionamentos da censura e da autocensura, que atingiam a todos, a pornochanchada diferenciava-se da chanchada por outros fatores. A chanchada tinha construído uma complexa relação com a música popular urbana e o sistema de radiodifusão comercial, o grande escoadouro para a música, compreendendo o samba em geral e o de carnaval em particular. Estes mercados ligados ao simbólico alimentavam-se mutuamente com os filmes inserindo os sucessos musicais do carnaval, em geral de forma mecânica, sem

ligação com a narrativa, enquanto o público acorria aos cinemas para assistirem e ouvirem os seus ídolos, já que nem todos tinham acesso ao rádio caseiro ou aos estúdios da Rádio Nacional. Neste sentido não eram musicais ao estilo de Hollywood, onde os *scores* eram escritos especialmente para a narrativa e seus personagens. A chanchada era uma vitrine, uma parada de sucessos, daí a sua importância para a música popular e para o cinema brasileiro que, aliada à comicidade das narrativas, atraíam enormes bilheterias. Isso parece um truísmo, mas é bom esclarecer. A pornochanchada, ao se organizar à volta da vida sexual urbana, teve que se apoiar em outras estruturas culturais, na qual a revista masculina foi a mais importante. *Ele ela* tinha sido criada pelo grupo Bloch/Manchete em 1968, sendo contemporânea do aparecimento da comédia erótica; a revista *Status* foi lançada pelo grupo da Editora Três em 1974; a Editora Abril comprou os direitos da *Playboy* norte-americana em 1975 (os mais curiosos como Miguel Metralha/Stênio Garcia, em *O Pornógrafo*, tinham que se contentar com as caras cópias da *Playboy* norte-americana). Entre as principais havia dezenas de títulos menores ou mais apelativos como *Fiesta* (grupo La Selva), e a Boca participou da onda com *Cinema em close up* (1976). Ambos os mercados, contudo, não tinham o mesmo público, como havia acontecido com a música popular e o cinema. Com exceção de *Cinema em close up*, praticamente uma revista corporativa, eram mercados que corriam em paralelo, com públicos diferentes mas que, ao apresentarem as mesmas situações, mulheres nuas, e sofrerem os mesmos percalços, a censura, as restrições ditatoriais, apoiavam-se mutuamente. Os tradicionais veículos de informação sobre o cinema como a crítica e o noticiário cultural seguiram vivos nos jornais, tornando-se até mais importante na fase da pornografia quando a única porta de apresentação para os filmes brasileiros do gênero localizava-se no jornal do grupo Folha de S. Paulo, *Notícias Populares*.

Outro fato que diferenciava os públicos da chanchada e da pornochanchada era o tipo de espectador carregado aos cinemas. Enquanto a chanchada era quase um programa familiar, atingindo diversas faixas etárias e de gênero, a pornochanchada revestia-se da qualidade de uma fraternidade masculina voyeurística. Não sem razão, quando em 1979 ela começou a mudar de orientação em direção ao pornográfico, o seu potencial de bilheteria se reduziu, até praticamente desaparecer depois de 1982 com *Coisas eróticas*, tonando-se um nicho para os poucos cinemas que se dedicaram a sua projeção, em geral

revestidos das classificações desabonadoras de “cinemas de pegação” erótica homossexual.

Fator talvez mais importante na diferenciação dos gêneros cinematográficos classificados como chanchada e pornochanchada, encontra-se na crença no capitalismo. A questão não se punha no período da chanchada, fortemente dominado pelo capitalismo de Estado e pelo nacionalismo vigentes durante o Estado Novo e a redemocratização. A comédia erótica surgiu no bojo do “milagre econômico”, ligada ao capital financeiro. Logo, vários filmes fazem sua trama girar em torno do mercado financeiro, da Bolsa de Valores, como o pioneiro episódio de Rovai em *Adultério à brasileira*. O “milagre” e a crença de ascensão das classes médias por meio da poupança, da aplicação do dinheiro e do consumo de bens duráveis como automóveis (alguma semelhança com os dias atuais?) foram tematizados algumas vezes com um epítome na comédia dirigida por Egidio Eccio, *O Sexualista* (1975). Nesta simplória comédia de costumes, que distribui com parcimônia vários temas explorados pela pornochanchada como o casamento por interesse, a empregada negra facilmente desfrutável, a ascensão social, a bicha, o travesti Candy (Rogéria), Fábio Mendonça (Agildo Ribeiro), um intelectual a soldo e como tal, sem eira nem beira, é encarregado de escrever um dicionário de termos sexuais para a Editora Fauno. Um tio que estava à morte, Casimiro Mendonça (Cazarré), chama-o ao leito de morte e lhe entrega um maço de ações da Petrobras que, com o tempo, tinha se transformado numa “bola de neve”, isto é, o pequeno lote que comprara há anos, aumentara de tamanho e valor com o “rolar” do tempo (daí a ideia de “bola de neve” explicada pelo gerente do banco de investimentos; para os dias correntes, outra suprema ironia). A narrativa, a partir daí, gira em torno de um tio que se recusa a morrer e um sobrinho que faz de tudo para que isso aconteça o mais rápido possível, de forma a herdar a fortuna caída do céu graças ao mercado de capitais, porque uma das regras do capitalismo caboclo é que “dinheiro faz dinheiro”, sem que precisemos de esforço para tal. Essa crença no “milagre econômico”, nos ‘papéis pintados’ que circulavam na Bolsa de Valores, mesmo que nem sempre fosse uma cornucópia mágica (n’*O Sexualista*, o recebimento da herança fica em suspenso até a última cena), curiosamente divergia da perspectiva do mercado cinematográfico, já que a Embrafilme era uma empresa de capital misto como a Petrobras, mas com ações inegociáveis na Bolsa de Valores. Era

somente o capital estatal que circulava na empresa. Isso nos leva a considerar o abismo que havia entre os produtores da Boca do Lixo e os ligados à Embrafilme, cujas ideologias a respeito dos rendimentos do capital eram totalmente diferentes e divergentes. Enquanto a pornochanchada se apropriava dos mecanismos de defesa do capitalismo privado criados pelo Estado contra o similar estrangeiro (basicamente a quota de tela e o adicional sobre a renda), os “embrafilmicos” acreditavam que o dinheiro do Estado deveria servir à Arte e à luta contra o próprio sistema ditatorial.

Se no campo social a comédia erótica e popular interagiu com temas que estavam em ebulição como a exploração sexual da mulher, perda da virgindade e os novos modos vivenciados pela juventude, no campo cultural o embate entre alta e baixa cultura ganhava contornos mais dramáticos porque se dava pelo controle do mercado cinematográfico naquilo que ele tinha de mais dinâmico, a exibição e o espectador.

No quadro paulista, o mercado exibidor estava marcado para desaparecer enquanto estrutura dos grandes cinemas herdados das décadas de 1940-50, no momento em que a comédia erótica nacional e estrangeira apareceu para dar um respiro ao processo de decadência. A comédia erótica forneceu um fôlego às alterações que se processavam nos cinemas de 1.500 a 2.000 lugares, se não mais, enchendo salas que foram sendo paulatinamente divididas ao longo da década de 1970 (Paissandu 1 e 2; Art-Palácio 1 e 2, Belas Artes Salas Carmen Miranda e Oscar Niemeyer, etc). O eixo da exibição para os novos cinemas erguidos no período estavam se mudando para os shopping centers, em relação às classes médias que tinham mudado de patamar social durante o “milagre econômico”. O antigo centro da cidade tinha perdido a sua importância histórica enquanto concentração do comércio, do sistema bancário, financeiro e administrativo (bairros da Sé, Santa Ifigênia e Campos Elíseos), perdendo espaço para os bairros do eixo Consolação-Augusta-avenida Paulista. A Universidade mudava-se para os novos edifícios da Cidade Universitária no longínquo Butantã. Os últimos estertores da ebulição estudantil no centro foram os sangrentos embates entre a Filosofia e o Mackenzie na rua Maria Antonia em 1968. As classes médias ilustradas e formadoras de opinião pública estavam passando para os novos espaços reformados e inaugurados ao longo do início dos anos 1970, assim como os cineclubes universitários espalhados pela cidade, mas com a mesma orientação geográfica de concentração. A distribuição estrangeira e o mercado

exibidor não ficaram cegos diante desta nova realidade, cujo ponto de partida acontecera em 1969 com a criação da Escola de Comunicações Culturais, logo depois ampliada para Escola de Comunicações e Artes-ECA, suplantando o curso de cinema da Faculdade São Luiz, que perdeu importância e desapareceu (o segundo curso de cinema na cidade é o da Fundação Armando Álvares Penteado-FAAP, porém datando de 1972). As novas gerações universitárias formavam-se, agora, em cinema como arte, com título, selo da Universidade e assinatura do Reitor, trazendo uma dicção nova para o mercado. Havia sede de conhecimento e antigos acervos começaram a ser novamente postos em circulação de forma mais ampliada pelos exibidores. Dante Ancona Lopez deu um sopro novo à falida Fundação Cinemateca Brasileira, cedendo a minúscula salinha do porão do reformado Belas Artes, a atual Sala Mário de Andrade, para as exhibições comandadas pelo mesmo projetorista da ECA. O gigantesco cinema Marachá foi renomeado para Marachá-Augusta passando a exibidor de filmes considerados “difíceis”, tarefa antes delegada ao Picolino, da mesma Cia. Serrador, na mesmíssima rua Augusta. O Bijou da praça Roosevelt desde a década anterior fazia parte do circuito cultural com o Scala (centro velho). No campo da exibição não-comercial, pipocaram iniciativas. O Museu de Arte de São Paulo-MASP cedeu a sua sala menor de projeções para apresentações cinematográficas, assim como o Museu de Arte Contemporânea-MAC, distante do centro, no parque do Ibirapuera, ativou o seu cinema no terceiro andar. O Instituto Goethe (hoje sala 4 do Espaço Itaú Cultural) passou a organizar programas do novo cinema alemão, assim como retrospectivas do período mudo. Na Aliança Francesa da rua Dr. Vila Nova se exibiam filmes, da mesma forma que uma das atividades do Museu Lasar Segall (1973) foi organizar projeções na sua pequena sala, com cópias fornecidas por consulados e por películas significativas garimpadas no acervo da Polifilmes da rua do Triunfo. Filmes estrangeiros há muito fora de circulação comercial como os de Chaplin, Greta Garbo, Ulmer, *Drácula* e *King Kong* voltaram em ciclos exibidos em grandes cinemas comerciais como o Metro da avenida São João e outros. O cineclubismo também estava muito ativo nesta época de combate à ditadura, com o da Fundação Getúlio Vargas-FGV e o do Bexiga.

Por este panorama visto a voos de pássaro, notamos que havia uma intensa luta entre projetos culturais de combate à ditadura, conscientes ou não de suas finalidades,

que se engalfinhavam pelo controle do espaço público, fazendo do revigoramento cultural algo mais importante do que o combate à censura, quando as duas coisas não estavam imbrincadas. Deu-se muita importância aos fatores paralisantes da vida social, a censura, por exemplo, descurando-se daqueles mais dinâmicos. Por esta ótica, o filme popular condenou-se ao se aliar aos setores em decadência, como o sistema exibidor de cinema com fachada para a rua, enquanto o filme de autor brasileiro fechou-se à experiência da comédia erótica na atração de público. Quando Cacá Diegues se voltou para a realização de um *Xica da Silva*, por exemplo, o coro dos contrários foi ensurdecedor.⁷⁷ Os antagonismos entre as propostas eram muito agudos e irreconciliáveis nas suas teologias salvacionistas do cinema brasileiro. Havia pouco espaço comum para um debate entre elas. Em cinco anos o filme erótico tinha caído na semipornografia (1979-81)⁷⁸ e o cinema de “ocupação de mercado” da Embrafilme agonizaria nos dez anos seguintes.

APRENDENDO CINEMA NA BOCA

Como já vimos em algumas situações, a geração que se estabeleceu na Boca do Lixo tinha uma variada experiência em relação ao cinema. Uns vinham das tentativas falidas da Cia. Vera Cruz, dispendo das suas expertises técnicas em vários serviços. Outros vinham da Maristela como os produtores Alfredo Palácios, Antonio Polo Galante e o montador Sylvio Renoldi, ou da Multifilmes, como Renato Grecchi. Outros ainda encontravam no espaço criado pela Rua do Triunfo recursos e equipamentos para os empreendimentos de vanguarda em que estavam interessados como Rogério Sganzerla, Antonio Lima, Carlos Reichembach, Jairo Ferreira ou Márcio de Souza. A Servicine não se preocupava muito em perder dinheiro ou dar emprego a estes jovens intelectuais, desde que as despesas não fossem significativas, nem os salários altissonantes. A geração que viera de antes da II Guerra Mundial estava formada e escaldada. Os que vieram depois de 1945 eram jovens da burguesia em estado de disponibilidade, dispostos a se aventurarem

⁷⁷.Ver as reflexões a respeito da oposição ao filme em Diegues, Cacá. *Vida de cinema*, p.377 e seguintes.

⁷⁸.Alfred Hitchcock levou trinta anos para colocar um casal numa cama sem serem casados (*Os 39 degraus*, 1935) até mostra-los após uma relação sexual (*Cortina rasgada*, 1966). Na pornochanchada, entre *Soninha toda pura* (1971) e a exibição de um pênis “meia bomba” em *Dois estranhas mulheres*, dez anos.

pelos seus sonhos intelectuais sem viajarem ao exterior para “aprender cinema”, como fizeram os da geração imediatamente anterior (Gustavo Dahl, Luiz Sérgio Person ou Paulo César Saraceni), criados na ideologia do cinema de estúdio. E havia aqueles que com menos capital social e cultural construíram carreiras dentro do metiê, trabalhando nas margens em projetos pessoais como Ozualdo Candeias e Pedro Rovai.

Ricardo Normanha, tabelando a escolaridade de 127 diretores que atuaram no ciclo “industrial” da Boca do Lixo, localizou quatro formados pelo Seminário de Cinema do MASP (Milton Amaral, Ozualdo Candeias, Elizeu Fernandes e Custódio Gomes), quatro pela Escola de Cinema São Luiz⁷⁹ (Carlos Reichembach, João Callegaro, Juan Bajon e Fauzi Mansur), dois em escolas no exterior (Edward Freund pela importante Escola de Cinema de Lodz, talvez por isso fosse tão considerado por Biáfara, e Reynaldo Paes de Barros pela University of California at Los Angeles-UCLA), seguindo-se alunos da escolinha de Mojica, do Centro de Estudos Cinematográficos, de Abrahão Berman, cursos que não poderiam ser colocados no mesmo patamar dos anteriores.⁸⁰ Ou seja, um número muito pequeno de diretores tinha uma educação técnica ou teórica em cinema. A maioria se formava, ou vinha formada, da TV ou da prática diária com técnicos da Boca mais experientes. Quando a TV Tupi estava na sua fase pré-falimentar no meio da década de 1970, atores e diretores vindos da televisão começaram a aparecer nos créditos dos filmes como Geraldo Vietri e Paulo Figueiredo, sem falar em Dionísio Azevedo, cujo contato com o cinema datava da década de 1950, em paralelo com sua carreira de ator e diretor de teleteatros da Tupi.⁸¹

Diante deste quadro, onde com muita boa vontade se pode colocar 10% de diretores escolarizados, como isso se refletia nos filmes? Como os produtores podiam confiar num sistema produtivo claramente precário em termos de mão de obra especializada técnica e teórica em cinema? Ou não confiavam, como demonstra a entrada de Mojica no salvamento de *A Virgem e o machão*, iniciada por Egidio Eccio?

⁷⁹.O Instituto Superior de Cinema ou Escola Superior de Cinema São Luiz estava embutido dentro da estrutura da Faculdade de Economia São Luiz, dando habilitações em Cinema e TV.

⁸⁰.Sobre Manoel Paiva que teria feito a Faculdade Armando Álvares Penteado-FAAP não encontramos nada.

⁸¹.Em *O Super manso*, de 1974, havia uma tal abundância de atores da Tupi que Irene Ravache fez uma pontinha mínima no filme.

Num cinema sem tradição, sem graus de ascensão na indústria, sem estágios de formação, sem especialização, que a cada dez anos precisava se reinventar como sistema produtivo, o aprendizado com os técnicos vindos da Vera Cruz, Maristela ou Multifilmes foi natural. Muitos aprenderam o ofício com Alfredo Palácios, Galante, Osvaldo Massaini, Sylvio Renoldi, Máximo Barro, Alberto Pieralise, Aurélio Teixeira, os irmãos Farias, Carlos Coimbra, Mojica, gente que tinha começado no início dos anos 1960 como Osvaldo de Oliveira e Ody Fraga. A “escola Rovai” de praticar cinema era bem ilustrativa: carregador de tripé, iluminador, “pau para toda obra”, até diretor de curtas, membro da diretoria do Sindicato, diretor de comédias. É uma carreira típica de ascensão pela prática, pelo saber ganho com o tempo nas mais diversas funções, técnicas e intelectuais. Ou seja, não há uma indústria com uma divisão de trabalho determinada, mas associações de trabalhadores para um determinado fim.

Em 1949 a burguesia paulistana entendendo-se como classe dominante tentara construir um sistema de produção industrial capitalista estruturado dentro dos cânones americanos e europeus, contudo em quatro ou cinco anos tudo tinha ido por água abaixo porque, ficou-se sabendo à duras penas, a condição de classe era uma ilusão e não bastava produzir filmes para se dominar o mercado. Nos dez anos seguintes viveu-se do que se podia extrair desse parque cinematográfico, instituindo-se um artesanato regressivo, sem que seus proprietários e mentores originais fossem os maiores beneficiários da massa falida (alguns nem o podiam, tal o endividamento com o Estado por uma Cia. Vera Cruz). O cabedal deixado pelo projeto industrial era, ao menos, técnico. Porém o “modo de fazer”, o acúmulo de experiências, os saberes intelectuais, estes não se solidificaram enquanto indústria, mas sim enquanto corporações de artesãos. Quando o “modo de fazer” se transubstanciou, foi dentro de outra perspectiva, a do Cinema Novo, contrapondo-se ao espetáculo endinheirado da burguesia paulista, ao artesanato da chanchada ou o filme caipira que continuava sendo praticado em São Paulo por Mazzaropi, ou sucedâneos menores como Chico Fumaça.⁸² Ao contrário do Rio de Janeiro, em São Paulo não havia uma ideologia hegemônica e, quando ela surgiu, foi para se contrapor ao Cinema Novo carioca com o Cinema Marginal.

⁸². Ver a respeito das diferenças que Paulo Emilio estabelece entre autores e artesãos em *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, p.333-40, v.2.

Voltamos à pergunta: como esta nova geração da Boca aprendeu cinema? A prática de um Candeias, por exemplo, era similar a de um Rovai, dentro da estrutura artesanal, porém os resultados são completamente diversos, ideologicamente diversos. Em *A Margem*, primeiro longa do diretor, vários elementos da alta e baixa cultura são utilizados – a barca de Caronte, que também lembra *Limite*, de um lado, e os bordéis rurais, de outro –, porém isso é menos chocante do que a trilha sonora, dominada pela música de Luiz Chaves e as poucas falas ditas pelos atores durante o filme (não se pode falar propriamente em diálogos). *A Margem* estrutura-se como um filme mudo em que os personagens são tipos: Mário Benvenuti, sempre de terno amarfanhado e sujo, um almofadinha em contraste com o cenário de decadência, ruínas e sujeira das margens do rio Tietê, enquanto Bentinho passa repetidas vezes a mão nervosamente no peito para indicar uma psicose. A sonoplastia criada em estúdio para indicar passos, bater de sinos, é aplicada, na maioria das vezes, em falas isoladas; o que é dito na dublagem é o mínimo funcional (Bentinho pedindo a sua parte na fêria do falso aleijado). Se o coveiro bebe na birosca e manda pendurar a conta, o gesto clássico é feito; quando Bentinho pede para ser padrinho no casamento de Valéria Vidal e Benvenuti, o gesto de positivo explica o resultado para o espectador. Várias vezes nem isso se torna preciso porque o espectador subentende a ação como no período mudo. Se Lucy Rangel é assediada sexualmente num escritório onde vai vender café, toda a ação está clara para o espectador: a profissão situada no nível das empregadas domésticas na época, logo, uma coisa desfrutável como objeto sexual, a vontade de sair do Tietê, a sujeição da mulher, o homem que manda o outro sair da sala, até o estupro que se reduz ao beijo forçado. Pode-se especular que esta é uma poesia da pobreza, uma arte pobre de recursos, uma produção sem capital além do básico (negativo de filme), porém como se tornou um estilo em Candeias, há que se entender o princípio lógico da produção como estudado para ser dessa maneira. Outro dado da alta cultura estruturado por Candeias é a forma com que faz a passagem do urbano para o rural. Bentinho corre, e na sua desabalada carreira encontra-se com uma procissão do Divino. Pronto, já estamos no mundo rural: com seu cemitério, o coveiro, que pela triste figura lembra o pianista de *Limite*, a rua com os bordéis, onde Lucy Rangel exerce a sua profissão depois da queda. Se *Mamma Roma* de Pasolini tivesse sido exibida no Brasil dos anos 1960, diríamos que Candeias tinha se inspirado no filme, criando uma

ambientação muito próxima da pasoliniana: o rural e o urbano mesclados numa periferia de Roma, os descampados e a cidade, a vida correta e a prostituição, a jovem prostituta "inocente" em contraposição ao profissionalismo de Mamma Roma, o desenlace na morte. Contudo, *Mamma Roma* só foi exibida em 1983, no degelo da ditadura militar, fazendo de *A Margem* um filme de poesia tão contemporâneo quanto o Pasolini de 1962.

Mesmo quando atuava em produção alheia como ator, caso de *19 mulheres e 1 homem*, Candeias conseguia instilar o seu estilo. Numa piscina, um dos criminosos, o próprio Candeias, tem uma cena pretensamente idílica como uma das estudantes, loira, que o vendo dentro d'água, pega o revólver deixado na beira da piscina. Ameça-o, mas Candeias retirara as balas do tambor. A sequência é curta, porém totalmente silenciosa, realizada somente com gestos e olhares.

Outras ligações que podemos estabelecer com o cinema dos primórdios encontra-se no agigantamento da imagem e nas máscaras do "buraco da fechadura" e da luneta. Apenas com o intuito de introduzir o problema na comédia popular, lembremos rapidamente os diversos inventos de óptica que foram sendo criados a partir dos séculos XV e XVI como a *camera oscura* descritos por Gianbattista Porta (1553) e Athanasius Kircher (1646), formando uma nova concepção de ver o mundo por meio de aparelhos destinados ao estudo científico. O aprimoramento das lentes, que aumentavam as imagens captadas, foi seguido pelos que capturavam o pequeno, como os microscópios, ou as que aproximavam o distante, como os telescópios. Popularizados pelos comerciantes de novidades ópticas nos séculos seguintes, já em 1840 chegava ao Rio de Janeiro um Microscópio Solar, ou megascópio, que tinha sido inventado por Leiberkyn, em 1743.⁸³ Ele se utilizava da luz solar para o aumento de imagens microscópicas e, em 8/2/1840, Vicente Savi fazia apresentações no Rio de Janeiro, chegando em São Paulo um segundo aparelho por meio de Germano Radtke, em 31/12/1856.⁸⁴ O cinema não ficaria imune à exploração da novidade. Desde o período dos exibidores ambulantes a singularidade da macrofotografia vinha sendo introduzida aos brasileiros como aconteceu com Edouard Herve que trouxe *Uma circulação do sangue na pata da rã* para apresentação aos paulistas em 1905, para o qual se anunciava o aumento da imagem em

⁸³. Ver Bernardo, Luiz Miguel. *História da luz e das cores*, p.402.

⁸⁴. Silva, Maria Cristina Miranda da. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*, anexos.

600 vezes. Na série *Scientia e Natura* a Pathé Frères explorou vários assuntos como o *Microscópio de José* (1910) e *Lagarta da cenoura* (1911), apenas para citar dois títulos que parecem significativos. Ou seja, por meio da ciência popular ilustrada ou por meio da comédia, o agigantamento das imagens para o espectador ou a aproximação do distante ou do pequeno foi uma educação do olhar empreendida ao longo de décadas, fazendo com que o mundo pudesse ser recortado em pedaços mínimos ou grandes sem que estranhássemos a sua constituição real e física quando jogada na tela. Ao contrário da entrada do trem na estação que, segundo vários testemunhos, faziam os primeiros espectadores pularem nas cadeiras do cinema espavoridos, o aparecimento de uma lagarta agigantada na tela não trouxe tantas comoções como no passado, já que apresentadas justamente como ciência ao alcance de qualquer um.

O voyeurismo erótico proporcionado pelo “buraco da fechadura” vinha desde 1901 quando Ferdinand Zecca filmou o empregado de hotel espiando os quartos dos hóspedes. O objetivo da máscara colocada sobre a cena era aproximar o espectador da ação encenada dentro de um contexto erótico, ao qual nenhum outro incidente lhe desviaria a atenção. *Uma olhadela pelo buraco da fechadura* da Pathé Frères, como foi apresentado no Brasil, foi seguido por uma refilmagem de 1905, com o mesmo título. Em 1904 o mesmo Zecca realizou *No buraco da fechadura/L'Amour à tous les étages*, sendo que a Gaumont produziu ainda uma *Une scène em cabinet particulier vue à travers le trou de la serrure*, em 1902, que não foi exibido no Brasil.

A descrição de Inimá Simões para a “deformação de uma grande angular, o tamanho exagerado, o órgão sexual de dimensões imensas [...]”, seguidas por “[...] alucinações da câmera [que] se manifestam em ampliações deformantes, responsáveis por hipertrofias [...] são coxas enormes, nádegas inacreditáveis [...]”⁸⁵, resultavam de efeitos produzidos por telas de 250 m² (25 x 10 metros?), a “maior tela do mundo” como se vangloriava seu criador, Paulo Sá Pinto, do Cine República, em São Paulo.⁸⁶ O gigantismo, a monumentalidade carnal, devia deixar qualquer voyeur embasbacado, porém se alicerçava num modelo de cinema antigo e experimentado. As aproximações do corpo feminino não se faziam apenas por meio dos closes ou super closes citados por

⁸⁵.Simões, Inimá. Op.cit, p.63-4.

⁸⁶.Simões, Inimá. *Salas de cinema em São Paulo*, p.94 (pdf). A largura de 20 metros é uma estimativa, porque não há informações exatas sobre as dimensões da tela do República.

Inimá Simões. Os instrumentos básicos do voyeur, a luneta, o telescópio ou o binóculo são fartamente manejados pelos machos à espreita nas janelas dos apartamentos como forma de se aproximarem dos seus objetos de desejo. Já em *Toda donzela tem um pai que é uma fera* Reginaldo Faria aparece com uma luneta na mão, contudo ela surge apenas como um índice da atividade do paquerador. A trajetória do malandro Jece Valadão em *O Enterro da cafetina*, no entanto, já inclui a espionagem pela luneta que será ampliada pelo personagem de Constantino Gonçalves (Jardel Filho) que, da sacada de seu apartamento à beira mar, aprecia os detalhes de nádegas e seios por meio de um telescópio amador em *A viúva virgem*. Nos anos seguintes o recurso de aproximação estaria presente em *A Virgem e o machão*, *O Super manso* (o velhote fescenino Cazarré e seu binóculo), mas nenhum se excede na complexidade do aparelho usado pelo jovem Pedro Paulo Rangel no primeiro episódio de *Como é boa nossa empregada*. Na narrativa dirigida por Ismar Porto para a Atlântida-Di Mello, o astrônomo amador, que é classificado de homossexual pelos amigos e astrólogo pelo pai, constrói um telescópio cujas curvas se multiplicam até atingir o banheiro onde a copeira se banha (entre os estranhos instrumentos de aproximação utilizados nos dramalhões pornochanchadescos, temos um telêmetro de topógrafo usado em *Promiscuidade – Os pivetes de Katia*). Como em todos os casos citados o objetivo é a monumentalização do corpo feminino na tela por meio da íris, a luneta miraculosa de Rangel passa despercebida na sua incongruência técnica.

A máscara do “buraco da fechadura”, ou às vezes apenas o gesto de espionar, como forma de aproximação ou de reconhecimento de personagens fora do quadro, foi usada por “cineastas” como Mozael Silveira em *Com a cama na cabeça* (no reconhecimento de Hortênsia no quarto do “galã” por Ana Maria), por Claudio MacDowell em *Luz, cama ação* (Vivian/Tania Scher simula olhar pelo buraco da fechadura quando a cena pedia o olhar do marido), por Braz Chediak em *Eu dou o que ela gosta*, quando a busca por Carlos/Ênio Gonçalves envolve a olhadela pelos buracos das fechaduras. José Miziara em *Nos tempos da vaselina* colocou o roceiro Paulinho (João Carlos Barroso) sendo seduzido pela viúva Meire Vieira, uma das atrações malignas da cidade grande, que é espionada pegando velas de uso mal interpretado pelo caipira (ideia mais tarde repetida por David Cardoso com Matilde Mastrangi). Até na fase

de sexo explícito, como se fosse necessário, Raffaele Rossi inseriu um buraco da fechadura no primeiro episódio de *Coisas eróticas*. Eliseu Fernandes em *Sexo a domicílio* se sentiu à vontade para colocar Severino olhando a mulher do seu benfeitor, o açougueiro (Paulo Portho) com o mesmo artifício. Em algum momento o “buraco da fechadura” tinha que se tornar um assunto em si. Tal aconteceu em *Pura como um anjo... será virgem?* do infatigável Raffaele Rossi, que colocou um dos personagens do filme transportando numa mala um pequeno brinquedo erótico: o cenário composto por uma porta em que para se excitar ele olhava pelo buraco da fechadura, mesmo que fosse para uma mulher que se oferecia escancaradamente (Silvana Lopes). A excitação sexual só vinha depois do uso do recurso erótico portátil. Logo depois, Cláudio Cunha copiou o expediente em *Amada amante*, fazendo com que Godoy (Carlos Imperial), um voyeur munido de luneta, somente se excite olhando as vizinhas nuas dos prédios vizinhos. Sem o recurso, nada feito. Contudo, as incongruências falam mais alto quando o faxineiro-bicha de um bordel olha pelo buraco das fechaduras Yale. O espectador não merecia tanta desconsideração.

Vários recursos vindos de outras épocas foram usados pelos diretores de pornochanchadas. As atrizes em atos sexuais empregavam narizes frementes como Helena Ramos em *Mulher, mulher*, ou tinham respirações asmáticas, entrecortadas de uma Vitoria Lepanto como Patricia Scalvi em *A noite das taras*. Embora José Mojica Marins tenha sido o maior usuário das técnicas de aparições e desaparecimentos de Georges Méliès, o recurso também aparece nas alucinações de Heitor Gaiotti na prisão de *O Inseto do amor*, no momento em que o encarcerado vê aparecer em diversos pontos da sua cela a atriz oriental nua. Em certos momentos estamos em plena comédia pastelão, recursos que já vinham do circo, com gravatas que sobem como símbolos eróticos (*Uma cama para sete noivas*), empregados que tomam os lugares dos patrões como na comédia de Antonio Calmon em *O Bom marido* ou sofás que derrubados voltam na cara de Agildo Ribeiro em *O Sexualista*. Recursos ingênuos, de resultados cômicos comprovados, como acelerar a cena quando um gravador aumenta a sua velocidade (ver a segunda história de *Lua de mel e amendoim*); perseguições em que se entra e sai por diversas portas, que já tinham sido usadas por Oscarito no período da chanchada, copiando *Hotel da fuzarca* dos Irmãos Marx, retornaram em *As Massagistas profissionais* e *Efigênia dá tudo o que tem*.

No campo das corridas alucinadas, nada como um pianinho de cinema mudo e a imagem acelerada como num *chase film* (filme de perseguição) do começo do século para animar uma fita sem graça como *As grã finas e o camelô*. Chaplin serviu de inspiração para a sequência do hotel dos pobretões em *O Roubo das calcinhas*, em que uma corda esticada serve de apoio para o sono de vários miseráveis. Mas Chaplin não teria gostado da versão modernizada da sugestão de felação da atriz que serve um copo de bebida para Jardel em *A Viúva virgem*. De costas para a câmara é como Chaplin em *The Idle class* preparando um coquetel, quando achamos que ele está se debulhando em lágrimas. No campo das homenagens é um mistério a razão porque algumas comédias cariocas se utilizam de personagens, situações e, principalmente, a fala italianada, para buscarem apoio para suas narrativas. Braz Chediak por duas vezes apelou para o recurso, e no mesmo ano de 1975, em *Eu dou o que ela gosta* e no episódio de *O Roubo das calcinhas*, demonstrando falta de imaginação, utilizando-se da gritaria e gestualidade à moda italiana. A fala exagerada, um tom acima do habitual, facilitava a captação do som guia? O tom de pastelão das comédias se ligaria imediatamente para o público com as verdadeiras comédias italianas, das quais as nossas eram pálidos exemplos? (A morte de Henriqueta Brieba, no primeiro filme, tirada de *Seduzida e abandonada*, talvez explique o apego às cópias das comédias italianas).

Pela cópia ou pelo pastiche o que temos neste elenco de variações de situações conhecidas é um apoio narrativo para cineastas inseguros, que buscavam nas fórmulas consagradas uma maneira de atingirem uma escrita correta. Um diretor “marginal” como José Marreco que apresenta a sede da fazenda de *A Carne*, descrevendo oralmente cada elemento (“este é o meu quarto/cena da cama no quarto/”aqui é o quarto do meu filho”/quarto)”, não tinha traquejo narrativo nenhum, buscando aprender o ofício com a prática custeada pelo coitado do produtor. Sem serem nem ao menos artesões consagrados, diretores iniciantes como Braz Chediak, Olivier Perroy, Cláudio MacDowell, e outros menos capazes como Carlo Mossy, apelaram para o facilmente reconhecível, porém a estratégia também utilizada por Pedro Carlos Rovai nos indica que o pequeno fôlego para a invenção narrativa forçava a maioria deles a patinarem pelo terreno raso da fórmula consagrada. Esse desejo de ser outra coisa que não o cinema nacional já foi explorado por Paulo Emilio e Jean-Claude Bernardet. Mas nada explica o

sucesso de *Pura como um anjo... será virgem?* (mais de 800 mil espectadores), em que se fala o tempo todo um italiano macarrônico para um simples filme de “troca de casais”. Há algo de insano, de canhestro ou de simplesmente absurdo que foge à compreensão do diretor e do analista do filme, fazendo com que para o primeiro cada filme fosse uma aventura (a fórmula daria certo?) e deixando o segundo desarvorado com a pergunta: como deu certo tal ideia? A razão se perde na zona cinzenta do imponderável.

CONCLUSÃO

A comédia e suas variações eróticas ou fesceninas formam o último cinema de produtor realizado no Brasil, antes da debacle do governo Collor. O fosso que havia entre os produtores ligados ao capitalismo de Estado e os que se aproveitavam dos mecanismos protecionistas criados pelo Estado impediu a troca de experiências que, se houvesse ocorrido, teria sido benéfica para a criação de uma terceira via para o cinema brasileiro. Os anos 1970 assistiu ao último ciclo de produções populares fato, que para os dias atuais, é notável e digno de estudo.

A pornochanchada, um termo amplo demais para a variedade de gêneros realizados sob a sua abrangência, terminou bem antes de *Coisas eróticas*, o primeiro filme pornográfico a vencer a barreira da Censura. Ele foi um movimento rico até 1975-77, quando a exacerbação erótica abriu o caminho para tal gênero. Filmes de valor excepcional como a parceria Cláudio Cunha e Carlão Reichembach em *Vítimas do prazer* “*Snuff*” – uma das pouquíssimas reflexões sobre o mundo da Boca do Lixo realizadas por um diretor do meio – discutiram o estigma representado pelo ingresso na via da pornografia.⁸⁷ O diretor Edson Silva (Carlos Vereza), encarregado por dois gringos (Hugo Bidet e Fernando Reski) para a repetição do assassinato de uma atriz dentro de um filme do gênero pornográfico, sente a sua decadência em trabalhar neste tipo de produção, numa amarga autocrítica que logo depois se mostraria irrisória (o próprio Cláudio Cunha faria o seu pornográfico com *Oh, rebuceteio*, antes de dar adeus ao meio cinematográfico). A preponderância do filme pornográfico apoiou-se num sistema exibidor que se aproveitou do estado terminal dos cinemas de rua como uma forma de

⁸⁷.O medo da passagem para o pornográfico se refletiu na realização de *Coisas eróticas*, praticamente clandestina, e na repreensão da Boca a Raffaele Rossi. Somente o sucesso o perdoou. Ver depoimentos em *A primeira vez do cinema brasileiro* e Godinho, Denise e Moura, Hugo. *Coisas eróticas*, p.61.

transição para o sistema de shopping. Ao esgotar o valor comercial dos cinemas de rua, os antigos palácios cinematográficos criados nas décadas de 1940-50, com a exibição de pornochanchadas e, depois, de filmes pornográficos, alguns exibidores deram adeus o mercado, como a Cia. Serrador, abrindo caminho para uma profunda crise do setor, cuja saída veio com a sua internacionalização.

A comédia erótica raramente conseguiu formar um corpo de artesãos, como o tinham produzido a chanchada ou a comédia de costumes, porque foi um movimento de vida curta e instável. Não havia uma perspectiva de industrialização da produção nacional, cuja ideologia era comandada pelo cinema dito “culto”. As “Bocas” do cinema produziam de forma rápida e imediatista. Como vimos no caso da Bresecran, aproveitava-se um momento de euforia, cuja data de encerramento estava determinada. O regime de exploração intensiva se esvaziaria ao menor entrave, o fim dos inventivos fiscais, por exemplo, porém o horizonte anunciado pelo filme pornográfico depois de 1979 foi mais importante para a aceleração da queda do sistema da Boca.

A pornochanchada foi um cinema da violência, como é sabido, basicamente contra a mulher e o homossexual. A mulher negra, mulata, parda e suas variações estava no topo da lista, em contraposição ao homem negro, mulato, pardo e suas variações como estuprador. Neste ângulo foi também um cinema racista. Contudo, nenhum filme foi mais perverso do que *Corpo e alma de mulher* em que Fernando (David Cardoso, também diretor e produtor) decreta a morte de Aimée (Tássia Camargo), porque ela ficou paralítica e sexualmente sem atrativos. A indução à eutanásia perpetrada pela enfermeira Laura (Helena Ramos) tornou-se um dos momentos abjetos da carreira do diretor que gostava de brincar de Deus.

Ainda que haja uma variada gama de filmes de apego ao lesbianismo como tema central (*As amiguinhas, As intimidades de Analu e Fernanda, Giselle, Volúpia ao prazer, Profissão mulher, Roberta a moderna gueicha do sexo*), realizados principalmente no final e depois do ciclo, o medo do macho violento que transparece nestas narrativas mais induzem ao gueto do que à luta por uma sexualidade libertária.

Embora tenha sido a porta de entrada para dezenas de atores e atrizes que começaram nos anos 1970 (Kadu Moliterno, Antonio Fagundes, Nuno Leal Maia, Vera Fischer, nomes hoje consagrados), muitos daqueles que se transformaram em estrelas

como Helena Ramos e Matilde Mastrangi, ou diretores com vasta filmografia, como Fauzi Mansur, não conseguiram ultrapassar os anos iniciais de sucesso, recolhendo-se ao anonimato com o fim do ciclo. Sobreviveram os que estavam à margem do processo, como Carlão Reichembach, ou aqueles que a partir de um patamar, prescindiram do sistema que os elevou a uma condição impensável dentro do capitalismo, como Pedro Carlos Rovai. A maioria se transformou em exemplares congelados da era paleolítica, sendo descongelados conforme a necessidade de saudosismo por um período perdido no tempo em que coxas enormes eram cultuadas nas salas escuras do meio urbano em telas de cinema de 250 m2. Telas de 45 polegadas dão uma pálida emoção do que foi este mundo perdido para sempre.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Nuno César Pereira de. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Artes, 2002, Tese de Doutorado.

ALMEIDA, Ricardo Normanha Ribeiro de. *Modo de produzir – modo de trabalhar: relações de produção e trabalho no cinema da Boca do Lixo*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas/Programa de Pós-Graduação em Educação, 2012.

AUDRÁ JÚNIOR, Mário. *Cinematográfica Maristela: memórias de um produtor*. São Paulo, Silver Hawk, 1997.

AUTRAN Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo, Hucitec Editora, 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

BERNARDO, Luiz Miguel. *História da luz e das cores*. Porto, Editora da Universidade do Porto, 2007, vol.2.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas, Papirus, 2008.

CARDOSO, David. *Autobiografia do rei da pornochanchada*. Campo Grande, Letra Livre, 2006 (editada por Henrique Alberto de Medeiros Filho).

DENNISON, Stephanie e SHAW, Lisa. *Popular film in Brazil*. Manchester, Manchester University Press, 2004.

DIEGUES, Cacá. *Vida de cinema*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2014.

EMÍLIO, Paulo. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, Vol.2.

FREITAS, Marcel de Almeida. Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. *Intertexto*, 1 (10): 1-26, jan./jun 2004.

GAMO, Alessandro Constantino. *Vozes da Boca*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas/Instituto de Artes, 2006, Tese de Doutorado.

GODINHO, Denise e MOURA, Hugo. *Coisas eróticas: a história jamais contada da primeira vez do cinema brasileiro*. São Paulo, Panda Books, 2012.

JOHNSON, Randal. Popular cinema in Brazil. *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol.3, 1984, p.86-96

KESSLER, Cristina. Erotismo à brasileira: o ciclo da pornochanchada. *Sessões do imaginário*, 14 (22): 14-20, 2009.

LAMAS, Caio Túlio Padula. *Boca do Lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1985)*. São Paulo, Universidade de São Paulo/ECA, 2013, dissertação de Mestrado.

MELLO, Alcino Teixeira de. *Cinema: legislação atualizada e comentada*. Rio de Janeiro, INC/MEC, 1972.

NAGIB, Lucia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo, Editora 34, 2002.

PEREIRA, Rodrigo da Silva. *Western feijoadada: o faroeste no cinema brasileiro*. Bauru, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicações, 2002, Dissertação de Mestrado.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo, Editora SENAC, 2000.

RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987), in: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo, Art Editora, 1987.

SALES FILHO, Valter Vicente. *Um estudo de caso sobre a representação de preconceitos e exclusão social na pornochanchada*. São Paulo, Universidade de São Paulo/ECA, 1994, Dissertação de Mestrado.

SELIGMAN, Flávia. *O “Brasil é feito de pornôs”*: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares. São Paulo, Universidade de São Paulo/ECA, 2000, Tese de Doutorado.

SILVA, Maria Cristina Miranda da. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, 2006, Tese de Doutorado.

SIMÕES, Inimá Ferreira. *Aspectos do cinema erótico paulista*. São Paulo, Universidade de São Paulo/ECA, 1984, Dissertação de Mestrado.

_____. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/CCSP, disponível em versão eletrônica.

STERNHEIM, Alfredo. *David Cardoso: persistência e paixão*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2004, coleção Aplauso.

VIEIRA, João Luiz. From High Noon to Jaws: carnival and parody in Brazilian Cinema, In: JOHNSON, Randal and STAM, Robert. *Brazilian Cinema*. East Brunswick, Associated University Press, 1982.

FILMES CITADOS

Obs.: os filmes brasileiros citados no texto foram analisados a partir de cópias assistidas no Canal Brasil ou no Youtube, ou seja não há uma garantia de que sejam películas completas, notadamente as do Youtube, as mais danificadas na sua integridade. Fichas técnicas estabelecidas a partir da Cinemateca Brasileira/Filmografia Brasileira e IMDb.

À meia noite levarei sua alma, 1964

Cp: Cinematográfica Apollo; dir: José Mojica Marins; el: José Mojica Marins, Magda Mei, Nivaldo de Lima.

Adeus Emmanuelle/Goodbye Emmanuelle, 1977

Cp: Trinacra Films/Parafrance Films; dir: François Leterrier; el: Sylvia Kristel, Umberto Orsini, Jean-Pierre Bouvier.

Adultério à brasileira, 1969

Cp: Milfont/Rovai Filmes/Sincro Filmes; dir: Pedro Carlos Rovai; el: Marisa Urban, Sérgio Hingst, Mário Benvenuti.

Ainda agarro esta vizinha, 1974

Cp: Sincrofilmes; dir: Pedro Carlos Rovai; el: Adriana Prieto, Cecil Thiré, Sérgio Hingst.

Alta infidelidade/Alta infidelità, 1964

Cp: Documento Film; dir: Franco Rossi, Luciano Salce, Mario Monicelli, Elio Petri; el: Ugo Tognazzi, Monica Vitti, Charles Aznavour.

Aluga-se moças, 1981

Cp: Madial Filmes Ltda/Empresar.; dir: Deni Cavalcanti; el: Gretchen, Rita Cadillac, Deni Cavalcanti.

Amante latino, 1973

Cp: Embrafilme/Sincrocine; dir: Pedro Carlos Rovai; el: Sidney Magal, Anselmo Vasconcelos, Monique Lafond.

Amante muito louca, 1973

Cp: Jarbas Barbosa/Lestepe; dir: Denoy de Oliveira; el: Tereza Rachel, Cláudio Correia e Castro, Stepan Nercessian.

As Amiguinhas, 1979

Cp: Rio Grande Prod. e Dist.; dir: Carlos Alberto Almeida; Diva Medrek, Cat Regina, Fátima Celebrini.

Amor e medo, 1974

Cp: Batukfilm; dir: José Rubens Siqueira; el: José Wilker, Irene Stefania, Hugo Prata Filho.

As Amoras, 1968

Cp: Kinema Filmes/Columbia; dir: Walter Hugo Khouri; el: Paulo José, Jacqueline Myrna, Anecy Rocha.

Anjo loiro, 1973

Cp: Brasecran; dir: Alfredo Sternheim; el: Vera Fischer, Mário Benvenuti, Ewerton de Castro.

O Anjo azul/Der blaue Engel, 1930
Cp: UFA; dir. Joseph Von Sternberg; el: Marlene Dietrich, Emil Jannings, Kurt Geron.

A Arte de amar... bem, 1970
Cp: Wallfilm/Paramount; dir: Fernando de Barros; el: Eva Wilma, Raul Cortez, Newton Prado.

Ascensão e queda de um paquera, 1970
Cp: Bennio; dir: Victor di Mello; el: Mário Benvenuti, Cláudio Cavalcanti, Dilma Lóes.

As Audaciosas, 1975
Cp: Brasecran; dir: Mozael Silveira; el: Mozael Silveira, Lameri Faria, Aldine Muller.

Le Bain des dames de la cour/Os Banhos das damas da corte, 1904
Cp: Pathé Frères.

Bain d'une mondaine, 1895
Cp: Pathé Frères.

O Bandido da luz vermelha, 1968
Cp: Urânio; dir; Rogério Sganzerla; el: Paulo Vilaça, Luiz Linhares, Helena Ignez.

Belinda dos orixás, 1979
Cp: E. C. Distribuidora e Imp. Cinemat. Ltda.; dir: Antonio B. Thomé; el: Nicole Puzzi, Pedro Cassador, Waldir Siebert.

O Bem dotado: o homem de Itu, 1978
Cp: Cinedistri; dir: José Miziara; el: Nuno Leal Maia, Aldine Muller, Consuelo Leandro.

Bocaccio 70, 1962
Cp: Cineriz; dir: Vittorio de Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli, Luchino Visconti; el: Anita Ekberg, Sophia Loren, Romy Schneider.

O Bom marido, 1977
Cp: Sincrocine/Atlântida; dir: Pedro Carlos Rovai; el: Maria Lucia Dahl, Paulo César Pereio, Renato Coutinho.

Boneca cobiçada, 1980
Cp: Panther's Cine Som; dir: Raffaele Rossi; el: Francisco di Franco, Aldine Muller, Fausto Rocha.

As Bonecas ver Os Machões

Bonitas e gostosas, 1978
Cp: Vydia; dir: Carlo Mossy; el: Meiry Vieira, Yara Stein, Pedro de Lara.

Branca de neve e os sete anões/Snow White and the seven dwarfs, 1937
Cp: Walt Disney Prod.

Caçada sangrenta, 1974
Cp: Dacar; dir: Ozualdo Candeias; el: David Cardoso, Marlene França, Walter Portela.

Cada um dá o que tem, 1975
Cp: Cinedistri; dir: Adriano Stuart, Sílvio de Abreu, John Herbert; el: Alcione Mazzeo, Jofre Soares, Eva Wilma.

Café na cama, 1973

Cp: Alberto Pieralise Filmes/Atlântida/Paulo Duprat Serrano; dir: Alberto Pieralise; el: Agildo Ribeiro, Marta Moyano, Rubens de Falco.

Uma Cama para sete noivas, 1979

Cp: Titanus; dir: Raffaele Rossi, el: Aldine Muller, Márcia Camargo, Toni Tornado.

As Cangaceiras eróticas, 1974

Cp: Servicine; dir: Roberto Mauro; el: Jofre Soares, Helena Ramos, Matilde Mastrangi.

O Cangaceiro sanguinário, 1969

Cp: Servicine/Serrador; dir: Osvaldo de Oliveira; el: Maurício do Vale, Isabel Cristina, Jofre Soares.

Cangaceiro sem Deus, 1969

Cp: Servicine; dir: Osvaldo de Oliveira; el: Maurício do Vale, Anik Malvil, Sérgio Hingst.

Cárcere de fêmeas/Prigione di donne, 1974

Cp: Thousand Cinematografica; dir: Brunello Rondi; el: Martine Brochard; Marilu Tolo, Erna Schurer.

Carnaval em Marte, 1954

Cp: Brasil Vita Filme; dir: Watson Macedo; el: Violeta Ferraz, Catalano, Zezé Macedo.

A Carne, 1975
Cp: Ômega Filmes; dir: José Marreco; el: Selma Egrei, Newton Prado, Jonas Melo.

Casei-me com um xavante, 1957
Cp: Maristela; dir: Alfredo Palácios; el: Pagano Sobrinho, Maria Vidal, Luely Figueiró.

O Caso dos irmãos Naves, 1967
Cp: MC Prod. e Dist. Cinemat./Lauper Filmes; dir: Luiz Sérgio Person; el: Anselmo Duarte, Juca de Oliveira, Raul Cortez.

Cassy Jones, o magnífico sedutor, 1972
Cp: Lauper Filmes; dir: Luiz Sérgio Person; el: Paulo José, Sandra Brea, Sonia Clara.

Cinco vezes favela, 1962
Cp: CPC-UNE/Saga Filmes; dir: Leon Hirszman, Marcos Farias, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges, Marcos Farias; el: Isabella, Flávio Migliaccio, Waldir Onofre.

A circulação do sangue na pata da rã
Cp: Pathé Frères.

Coisas eróticas, 1981
Cp: Emp. Cinemat. Rossi; dir: Raffaele Rossi; el: Oasis Minitti, Juçara Calmon, Valmir Dias.

Com as calças na mão, 1975
Cp: Vydia; dir: Carlo Mossy; el: Carlo Mossy, Jorge Dória, Georgia Quental.

Como consolar viúvas, 1976

Cp: MASP Filmes; dir: J. Avelar; el: Vic Barone, Zélia Diniz, Walter Portela.

Como é boa nossa empregada, 1973

Cp: Vydia/Atlântida/Di Mello Prod./Kiko Filmes; dir: Victor di Mello, Ismar Porto; el: Neusa Amaral, Jorge Dória, José Lewgoy.

Como era gostoso o meu francês, 1971

Cp: Condor Filmes/L.C. Barreto; dir: Nelson Pereira dos Santos; el: Arduino Colassanti, Ana Maria Magalhães, Manfredo Colassanti.

Como evitar o desquite, 1973

Cp: Brasil Internacional; dir: Konstantin Tkaczenko; el: Sueli Fernandes, Roberto Batalin, Nidia de Paula.

Condenadas pelo sexo, 1972

Cp: Adolpho Chadler Prod. Cinemat./Brasecran; dir: Ismar Porto; el: Marli de Fátima, Terezinha Ribeiro, Pascoal Guida.

Condenadas por um desejo, 1972

Cp: M.Q. Prod. e Dist. de Filmes Cinemat.; dir: Tony Vieira; el: Tony Vieira, Heitor Gaiotti, Sylvia Vartan.

Os Condenados, 1973

Cp: Mapa, dir. Zelito Viana; el: Isabel Ribeiro, Cláudio Marzo, Nildo Parente.

Les Contrebandières, 1968

Cp: Les Films Luc Mollet; dir: Luc Mollet; el: Françoise Vatel, Monique Thiriet, Johnny Monteilhet.

Convite ao prazer, 1980

Cp: Prod. Cinemat. Galante; dir: Walter Hugo Khouri; el: Sandra Bréa, Serafím Gonzales, Roberto Maya.

Copacabana me engana, 1968

Cp: Difilm; dir: Antonio Carlos Fontoura; el: Odete Lara, Carlo Mossy, Paulo Gracindo.

Corpo e alma de mulher, 1976

Cp: Sincro Filmes; dir: Luiz Paulino dos Santos; el: Jofre Soares, Marieta Severo, Maurício do Valle.

A Dama da zona, 1979

Cp: Kinema Filmes; dir: Ody Fraga; el: Marlene Silva, Marlene França, Hélio Porto.

Depois daquele beijo/Blow up, 1966

Cp: Carlo Ponti Productions/MGM; dir: Michelangelo Antonioni; el: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles.

Os Depravados, 1978

Cp: M.Q. Prod. e Distr. de Filmes Cinemat.; dir: Tony Vieira; el: Tony Vieira, Claudete Jaubert, Suely Aoki.

19 Mulheres e 1 homem, 1977

Cp: Dacar; dir: David Cardoso; el: David Cardoso, Helena Ramos, Aldine Muller.

D'Gajão mata para vingar, 1971

Cp: Ibéria Filmes; dir: José Mojica Marins; el: Walter Portella, Gracinda Freire, Ana Nielsen.

O Diabo de Vila Velha, 1965

Cp: NTM; dir: Ody Fraga; el: Milton Ribeiro, Gilda Nery, Roque Rodrigues.

A Dificil vida fácil, 1972

Cp: Magnus Filmes; dir: Alberto Pieralise; el: Jece Valadão, Sandra Barsotti, Paulo Fortes.

Do que as mulheres gostam/What women want, 2000

Cp: Paramount; dir: Nancy Myers; el: Mel Gibson, Helen Hunt, Marisa Tomei.

Dona Flor e seus dois maridos, 1976

CP: L.C. Barreto; dir: Bruno Barreto; el: Sonia Braga, José Wilker, Mauro Mendonça.

Drácula/Dracula, 1931

Cp: Universal; dir: Tod Browning; el: Bela Lugosi, Helen Chandler, David Manners.

Duas estranhas mulheres, 1981

CP: Marte Filmes/UCB/Jair Correia Cinema; dir: Jair Correia; el: Hélio Porto, Patrícia Scalvi, Fátima Celebrini.

É isso aí, bicho ver Geração bendita

Efigênia dá tudo o que tem, 1975

Cp: Olho Fotografia e Cinematografia Ltda.; dir: Olivier Perroy; el: Ricardo Petraglia, Ety Fraser, Laerte Morrone.

Elas são do baralho, 1977

Cp: Cinedistri; dir: Silvio de Abreu; el: Cláudio Correa e Castro, Sonia Mamede, Antonio Fagundes.

Elite devassa, 1984

Cp: Grupo Internacional Cinemat./Luce Filmes/Cinearte; dir: Luiz Castellini; el: Selma Egrei, Edson França, Patrícia Scalvi.

Emmanuelle/Emmanuelle, 1974

Cp: Trinacra Films; dir: Just Jaeckin; el: Sylvia Kristel, Alain Cuny, Marika Green.

Emmanuelle 2/Emmanuelle 2, 1975

Cp: Trinacra Films; dir: Francis Giacobetti; el: Sylvia Kristel, Umberto Orsini, Frédéric Lagache.

Emmanuelle nera, 1975

Cp: Emaus Films S.A.; dir: Bitto Albertini; dir: Laura Genser, Karin Schubert, Angelo Infanti.

Emmanuelle tropical, 1977

Cp: Haway Cinematográfica; dir: José Marreco; el: Monique Lafond, Selma Egrei, Tânia Alves.

O Enterro da cafetina, 1971

Cp: Magnus Filmes; dir: Alberto Pieralise; el: Jece Valadão, Paulo Fortes, Eva Christian.

As Eróticas ver Vidas nuas

Escola penal de meninas violentadas, 1977

Cp: Prod. Cinemat. Galante Ltda.; dir: Antonio Meliande; el: Meire Vieira, Zélia Martins, Edgar Franco.

Essas deliciosas mulheres, 1979
Cp: Titanus; dir: Ary Fernandes; el: Paulo Ramos, Ana Maria Kreisler, Claudete Jaubert.

Esta noite encarnarei no teu cadáver, 1966
Cp: Ibéria; dir: José Mojica Marins; el: José Mojica Marins, Roque Rodrigues, Nádia Freitas.

A Estranha hospedaria dos prazeres, 1976
Cp: Prod. Cinemat. Zé do Caixão Ltda.; dir: Marcelo Mota; el: José Mojica Marins, Marizeth Baumgarten, David Húngaro.

O Estranho mundo de Zé do Caixão, 1968
Cp: Ibéria; dir: José Mojica Marins; el: Luiz Sérgio Person, Vany Miller, Nelita Aparecida.

Estranho triângulo, 1969
Cp: R. F. Farias; dir: Pedro Camargo; el: Carlo Mossy, José Wilker, Leila Santos.

A Estrela sobe, 1974
Cp: L. C. Barreto/Indústria Cinematográfica Brasileira; dir: Bruno Barreto; el: Odete Lara, Betty Faria, Carlos Eduardo Dolabella.

Eu faço... elas sentem, 1975
Cp: Profilbras; dir: Clery Cunha; el: Antonio Fagundes, Walter Portela, Magrit Siebert.

Eu transo... ela transa, 1972
Cp: R. F. Farias; dir: Pedro Camargo; el: Jorge Dória, Sandra Barsotti, Marcos Paulo.

Eva: o princípio do sexo, 1981
Cp: E. C. Dist. e Imp. Cinemat.; dir: José Carlos Barbosa; el: Silvana Lopes,
Rosângela Taddei, Irineu Pinheiro.

Excitação, 1977

Cp: MASP Filmes; dir: Jean Garret; el: Flávio Galvão, Kane Hansen, Zilda Mayo.

O Exorcista/The Exorcist, 1973

Cp: Warner Bros.; dir: William Friedkin; el: Ellen Burstyn, Max von Sydow,
Linda Blair.

O exorcista de mulheres, 1974

Cp: M. Q. Mauri de Oliveira Queiroz; dir: Tony Vieira; el: Tony Vieira; Heitor
Gaiotti, Claudete Jaubert.

Extraconjugal/Extraconjugale, 1964

Cp: Produzione D.S.; dir: Massimo Francisosa, Mino Guerrini; el: Lando
Buzzanca, Liana Orfei, Renato Salvatori.

Fantasticon, os deuses do sexo, 1971

Cp: Indústria Nacional de Filmes; dir; José Marreco/Tereza Trautman; el: José
Marreco, Tereza Trautman, Denise Correa.

Fêmea do mar, 1980

Cp: MASPE Filmes; dir: Ody Fraga; el: Neide Ribeiro, Jean Garret, Aldine
Muller.

A Filha do padre, 1975

Cp: M. Q.-Mauri de Oliveira Queiroz; dir: Tony Vieira; el: Tony Vieira; Claudete
Jaubert; Heitor Gaiotti.

Filhos e amantes, 1981

Cp: Prod. Cinemat. Galante; dir: Francisco Ramalho Júnior; el: Denise Dumont, Nicole Puzzi, André de Biase.

Finis hominis, 1971

Cp: Multifilmes; dir: José Mojica Marins; el: José Mojica Marins; Terezinha Sodré, Roque Rodrigues.

O Flagrante, 1975

Cp: R. F. Farias/Indústria Cinematográfica Brasileira; dir: Reginaldo Faria; el: Reginaldo Faria, Cláudio Marzo, Carlos Eduardo Dolabella.

A Fome do sexo, 1981

Cp: MASPE Filmes; dir: Ody Fraga; el: Ariadne de Lima, Mariano Nogueira, Daniela Ferrite.

Fuzileiro do amor, 1956

Cp: Cinedistri; dir: Eurides Ramos; el: Am cio Mazzaropi, Terezinha Amayo, Roberto Duval.

Garimpeiras do sexo, 1977

Cp: Dail Ind. Cinemat.; dir: José Vedovato; el: Arlete Moreira, Zélia Diniz, Vosmarline.

Os Garotos virgens de Ipanema, 1973

Cp: Servicine; dir: Osvaldo de Oliveira; el: Mário Benvenuti, Nadir Fernandes, Ricardo Picchi.

As Gatinhas, 1970

Cp: Servicine; dir: Astolfo Araújo; el: Sérgio Hingst, Adriana Prieto, Joana Fomm.

O Gênio do sexo, 1979
Cp: E. C. Dist. Importad. Cinemat.; dir: Paulo Figueiredo; el: Paulo Figueiredo,
Pedro Cassador, Marivalda.

Geração bendita, 1972
Cp: Meldy Filmes; dir: Carlos Bini; el: Carlos Bini, Rita de Cássia, Carl Kohler.

Getúlio glória e drama de um povo, 1956
Cp: Dist. Maduro/Transamérica; dir: Alfredo Palácios.

Giselle, 1980
Cp: Vydia; dir: Victor di Mello; el: Carlo Mossy, Maria Lúcia Dahl, Alba Valério.

As Grã-finas e o camelô, 1976
Cp: Vydia; dir: Ismar Porto; el: Kátia D'Angelo, Carlo Mossy, Ivan de Almeida.

O Grande momento, 1958
P. Nelson Pereira dos Santos; dir; Roberto Santos; el: Gianfrancesco Guarnieri,
Miriam Percia, Paulo Goulart.

Gugu o bom de cama, 1980
Cp: E. C. Marte Filmes; dir: Mário Benvenutti; el: Mário Benvenutti, Agildo
Ribeiro, Marlene Silva.

A Herança dos devassos, 1975
Cp: Titanus; dir: Alfredo Sternheim; el: Sandra Bréa, Roberto Maya, Francisco
Curcio.

Histórias que nossas babás não contavam, 1979

Cp: Cinedistri; dir: Osvaldo de Oliveira; el: Adele Fátima, Meire Vieira, Denis Derkian.

O Homem lobo, 1971

Cp: Pinheiros Filmes; dir: Raffaele Rossi; el: Raffaele Rossi, Cláudia Cerina, Lino Braga.

A Hora dos ruminantes (projeto)

Hotel da fuzarca/The Cocoanuts, 1929

Cp: Paramount; dir: Robert Florey; el: Groucho Marx, Harpo Marx, Chico Marx.

The Idle class/Os Clássicos vadios, 1921

Cp: Charles Chaplin Prod.; dir: Charles Chaplin; el: Charles Chaplin Edna Purviance, Charles Aber.

Idílio proibido, 1971

Cp: Konstantin Tckzenko e Cia.; dir: Konstantin Tckzenko; el: Suely Fernandes, Roberto Batalin, Marcos Augusto.

A Ilha, 1962

Cp: Kamera Filmes; dir: Walter Hugo Khouri; el: Luigi Picchi, Eva Wilma, Luely Figueiró.

A Ilha dos prazeres proibidos, 1978

Cp: Prod. Cinemat. Galante; dir: Carlos Reichembach; el: Neide Ribeiro, Roberto Miranda, Meire Vieira.

Os Imorais, 1979

Cp: E. C. Dist. e Import.; dir: Geraldo Vietri; el: Sandra Bréa, Aldine Muller, Denis Derkian.

Império do desejo, 1980

Cp: Galante Prod.; dir: Carlos Reichembach; el: Roberto Miranda, Benjamin Cattan, Meire Vieira.

Inferno carnal, 1976

Cp: Brasil Internacional Cinematográfica; dir: José Mojica Marins; el: José Mojica Marins, Luely Figueiró, Osvaldo de Souza.

Inferno na torre/The Towering inferno, 1974

Cp: Warner Bros.; dir: John Guillermin; el: Steve McQueen, Paul Newman, William Holden.

A Infidelidade ao alcance de todos, 1972

Cp: Cinedistri; dir: Olivier Perroy/Aníbal Massaini Neto; el: Marilu Martinelli, Raul Cortez, Liana Duval.

O Inseto do amor, 1980

Cp: Dávila Prod. Cinemat.; dir: Fauzi Mansur; el: Serafim Gonzales, Jofre Soares, Carlos, Kurt.

Internato das meninas virgens, 1977

Cp: Prod. Cinemat. Galante; dir: Osvaldo de Oliveira; el: Sérgio Hingst, Aldine Muller, Elizabeth Hartmann.

As Intimidades de Analu e Fernanda, 1980

Cp: Titanus; dir: José Miziara; el: Helena Ramos, Márcia Maria, Ênio Gonçalves.

Iracema, 1979

Cp: CSC Ind. Cinemat.; dir: Carlos Coimbra; el: Helena Ramos, Tony Correia, Francisco di Franco.

Joelma 23º andar, 1980

Cp: Prod. Cinemat. Souza Lima; dir: Clery Cunha; el: Beth Goulart, Liana Duval, Marly de Fátima.

Karina, objeto de prazer, 1982

Cp: Cláudio Cunha Cinema e Arte; dir: Cláudio Cunha; el: Angelina Muniz, Cláudio Cunha, Luigi Picchi.

King Kong/King Kong, 1933

Cp: RKO Radio Pictures; dir: Merian C. Cooper; el: Fay Wray, Robert Armstrong, Bruce Cabot.

Lagarta da cenoura

Cp: Pathé Frères.

Lance maior, 1968

Cp: Paraná Filmes; dir: Silvio Back; el: Reginald Faria, Regina Duarte, Irene Stefânia.

O Leito da mulher amada, 1974

Cp: Brasecran; dir: Egídio Eccio; el: Reginald Vieira, Edward Freund, Hércules Barbosa.

Limite, 1931

P: Mário Peixoto; dir: Mário Peixoto; el: Olga Breno, Taciana Rei, Carmen Santos.

Lua de mel e amendoim, 1971

Cp: Cinedistri/Sincro Filmes; dir: Fernando de Barros/Pedro Carlos Rovai; el: Rossana Ghessa, Otelo Zeloni, Newton Prado.

Macho e fêmea, 1973

Cp: Grupo Intern. Cinemat.; dir: Ody Fraga; el: Mário Benvenuti, Vera Fischer, Jaime Barcelos.

Os Machões, 1972

Cp: R. F. Farias; dir: Reginaldo Faria; el: Reginaldo Faria, Erasmo Carlos, Flávio Migliaccio.

Mágoa de boiadeiro, 1978

Cp: Topazio/E. C. Dist. e Import.; dir: Jeremias Moreira Filho; el: Sérgio Reis, Liana Duval, Eduardo Abbas.

Mamma Roma/Mamma Roma, 1962

Cp: Arco Film; dir: Pier Paolo Pasolini; el: Anna Magnani, Ettore Garofalo, Franco Citti.

Manicures a domicílio, 1977

Cp: Vydia/Kiko Filme/W. Verde, dir: Carlo Mossy; el: Carlos Leite, Catalano, Adele Fátima.

Os Mansos, 1973

Cp: Sincrocine; dir: Pedro Carlos Rovai/Braz Chediak/Aurélio Teixeira, el: Mário Benvenuti, Sandra Bréa, José Lewgoy.

A Margem, 1967

P. Ozualdo Candeias; dir: Ozualdo Candeias; el: Mário Benvenuti, Valéria Vidal, Bentinho.

Maria Bonita, rainha do cangaço, 1968

Cp: Cinedistri; dir: Miguel Borges; el: Milton Moraes, Roberto Batalin, Ivan Cândido.

As Massagistas profissionais, 1976

Cp: Vydia/W Verde/Noemi Rep. Cinemat.; dir: Carlo Mossy; el: Wilza Carla, Hugo Bidet, Marta Moyano.

Matou a família e foi ao cinema, 1968

Cp: Belair/Júlio Bressane Prod. Cinemat.; dir: Júlio Bressane; el: Márcia Rodrigues, Antero de Oliveira, Renata Sorrah.

Memórias de um gigolô, 1970

Cp: Magnus Filmes; dir: Alberto Pieralise; el: Jece Valadão, Rossana Ghessa, Neuza Amaral.

O Menino da porteira, 1977

Cp: Topázio/Marte Filmes; dir: Jeremias Moreira Filho; el: Sérgio Reis, Márcio Costa, Jofre Soares.

Meu nome é Tonho, 1969

Cp: Ibéria; dir: Ozualdo Candeias; el: Jorge Karam, Bibi Vogel, Walter Portella.

Microscópio de José

Cp: Pathé Frères.

As Moças daquela hora, 1974

Cp: Ventania/R. F. Farias; dir: Paulo Porto; el: Nídia de Paula, Monique Lafond, Carlos Eduardo Dolabella.

Mondaine au bain, 194

Cp: Pathé Frères.

A Moreninha, 1970

Cp: Lauper Filmes/CBS do Brasil/TV-Cultura; dir: Glauco Mirko Laurelli; el: Sonia Braga, David Cardoso, Cláudia Melo.

A Mulher de todos, 1969

Cp: Servicine; dir: Rogério Sganzerla; el: Helena Ignez, Stenio Garcia, Jô Soares.

Mulher, mulher, 1979

Cp: MASPE Filmes; dir: Jean Garret; el: Helena Ramos, Carlos Casan, Petty Pesce.

Mulher objeto, 1981

Cp: Cinedistri/Cinearte; dir: Sílvio de Abreu; el: Helena Ramos, Nuno Leal Maia, Kate Lyra.

A Mulher que inventou o amor, 1980

Cp: E. C. Dist. e Import. Cinemat.; dir: Jean Garret; el: Aldine Muller, Zecarlos Andrade, Rodolfo Arena.

My fair lady/Minha bela dama, 1964

Cp: Warner Bros.; dir: George Cukor; el: Audrey Hepburn, Rex Harrison, Stanley Holloway.

Na estrada da vida, 1980

Cp: Villafilmes Ind. Cinemat./Nacional Artistas Unidos/José Raimundo Ind. Cinemat.; dir: Nelson Pereira dos Santos; el: Milionário; José Rico, Nadia Lippi.

Na violência do sexo, 1978

Cp: E. C. Dist. e Import./Marte Filmes; dir: Antonio B. Thomé; el: Edgard Franco, Ewerton de Castro, Waldir Siebert.

No buraco da fechadura/L'Amour à tous les étages

A Noite das taras, 1980

Cp; Dacar; dir: David Cardoso/John Doo/Ody Fraga; el: Arlindo Barreto, Patrícia Scalvi, Matilde Mastrangi.

A Noite do amor eterno, 1982

Cp: Embrapi; dir: Jean Garret; el: Aldine Muller, Flávio Portho, Luiz Carlos Braga.

Noite em chamas, 1978

Cp: MASP Filmes; dir: Jean Garret; el: Tony Ferreira, Maria Lúcia Dahl, Ricardo Petraglia.

Noite vazia, 1964

Cp: Kamera Filmes; dir: Walter Hugo Khouri; el: Mário Benvenuti, Odete Lara, Norma Benguell.

O Noivo da girafa, 1957

Cp: Cinedistri, dir: Victor Lima; el: Mazzaropi, Glauce Rocha, Celeneh Costa.

Nossa Senhora dos Remédios de Parati, 1970

P.: Nelson Mattos Penteado; dir: Pedro Carlos Rovai.

Nua e atrevida, 1971

Cp: Paradigma Prod. Cinemat./Flávio Ribeiro Nogueira Prod. Cinemat.; dir: Flávio Nogueira Ribeiro; el: Marisa Mayer, Edgar Franco, David Neto.

Odeio-te meu amor/Unfaithfully yours, 1948
Cp: 20th Century Fox; dir: Preston Sturges; el: Rex Harrison, Linda Darnell,
Rudy Vallee.

Uma olhadela pelo buraco da fechadura

Orgia ou o homem que deu cria, 1970
Cp: Indústria Nacional de Filmes; dir: José Silvério Trevisan; el: Pedro Paulo
Rangel, Ozualdo Candeias, Jean-Claude Bernardet.

O Pagador de promessas, 1962
Cp: Cinedistri; dir: Anselmo Duarte; el: Leonardo Villar; Glória Menezes,
Dionísio Azevedo.

Paixão de um homem, 1972
Cp: E. C. Dist. e Import./Dino Sizzi Prod./L. P. Prod. Cinemat.; dir: Egidio Eccio;
el: Waldick Soriano, Mario Viana, Wilson Portela.

Paixão na praia, 1970
Cp: Servicine/Titanus; dir: Alfredo Sternheim; el: Norma Benguell, Adriano
Reys, Ewerton de Castro.

Palácio de Vênus, 1980
Cp: MASPE Filmes; dir: Ody Fraga, el: Elizabeth Hartmann, Lola Brah, Arlete
Montenegro.

Palácio dos anjos, 1970
Cp: Cia. Vera Cruz/MGM/Les Films Number One; dir: Walter Hugo Khouri; el:
Geneviève Grad, Adriana Prieto, Norma Benguell.

Panca de valente, 1968
Cp: Lauper Filmes; dir: Luiz Sérgio Person; el: Marlene França, Tony Vieira,
Átila Iório.

Os Pankekas e o calhambeque de ouro, 1979
Cp: E. C. Dist. e Import./Marte Filmes; dir: Antonio Moura Mattos; el: Roni
Cócegas, Francisco di Franco, Teobaldo.

Pedro Canhoto o vingador erótico, 1973
Cp: E. C. Dist. e Import.; dir: Rafaelle Rossi; el: Toni Cardi, Adélia Coelho,
Cavagnole Neto.

Pensão de D. Estela, 1956
Cp: Cia. Maristela; dir: Alfredo Palácios; el: Jaime Costa, Maria Vidal, Liana
Duval.

Pensionato das vigaristas, 1977
Cp: Galante Prod.; dir: Osvaldo de Oliveira; el: Sueli Aoki, Márcia Fraga, Marisa
Mayer.

Pensionato de mulheres, 1974
Cp: Profilbras; dir: Clery Cunha; el: Magrit Siebert, Silvana Lopes, Liana Duval.

A Penúltima donzela, 1969
Cp: Paulo Porto/R.F. Farias; dir: Paulo Porto; el.: Adriana Prieto, Paulo Porto,
Carlo Mossy.

Uma Pistola p'ra D'Jeca', 1970
Cp: PAM Filmes; dir: Ary Fernandes; el: Mazzaropi, Patricia Amayo, Zaira
Cavalcanti.

Um Pistoleiro chamado Caviúna, 1972
Cp: Servicine; dir: Edward Freund; el: Tony Vieira, Magrit Siebert, Heitor Gaiotti.

O Poderoso chefão/The Godfather,
Cp: Paramount; dir: Francis Ford Coppola; el: Marlon Brando, Al Pacino, James Caan.

O Poderoso garanhão, 1974
Cp: E. C. Dist. E Import.; dir: Antonio B. Thomé; el: Waldick Soriano, Maria Viana, Heitor Gaiotti.

O Porão das condenadas, 1979
Cp: Plateia Filmes/Publifilmes; dir: Francisco Cavalcanti; el: Francisco Cavalcanti, Ruy Leal, Lírio Bertelli.

O Pornógrafo, 1970
Cp: João Callegaro Prod. Cinemat./Itu Prod. Cinemat./Sylvio Renoldi Prod. Cinemat.; dir: João Callegaro; el: Stenio Garcia, Júlia Miranda, Francisco di Franco.

Possuídas pelo pecado, 1976
Cp: Dacar; dir: Jean Garret; el: David Cardoso, Benjamin Cattan, Helena Ramos.

O Prisioneiro do sexo, 1979
Cp: Prod. Cinemat. Galante/Ouro Nacional Dist. de Filmes; dir: Walter Hugo Khouri; el: Sandra Bréa, Roberto Maya, Aldine Muller.

Procura-se uma virgem, 1971
Cp: J. B. Prod. Cinemat.; dir: Paulo Gil Soares; el: Carla Santiago, Arduino Colassanti, Hugo Carvana.

Profissão mulher, 1984

Cp: Cláudio Cunha Cinema e Arte/Atlântida; dir: Cláudio Cunha; el: Simone Carvalho, Otávio Augusto, Wilma Dias.

Psicose/Psycho, 1960

Cp: Shamley Productions; dir: Alfred Hitchcock; el: Janet Leigh, Vera Miles, Anthony Perkins.

Promiscuidade: os pivetes de Kátia, 1983

Cp: Virginia Filmes/Fauzi Mansur Prod.Cinemat.; dir: Fauzi Mansur; el: Ênio Gonçalves, Kristina Keller, Marthus Mathias.

Pura como um anjo... será virgem?, 1976

Cp: Panther's Cine Som; dir: Rafaele Rossi; el: Fred Del Nero, Zaira Bueno, Silvana Lopes.

Pureza proibida, 1974

Cp: R.G. Prod. Cinemat.; dir: Alfredo Sternheim; el: Rossana Ghessa, Zózimo Bulbul, Walter Portela.

O Quarto, 1968

Cp: Data Filmes/Columbia; dir: Rubem Biáfora; el: Sérgio Hingst, Amiris Veronesi, Gláucia Rothier.

Quatro pistoleiros em fúria, 1972

Cp: Edward Freund Prod. Cinemat.; dir: Edward Freund; el: Tony Vieira, Heitor Gaiotti, Marlene Rodrigues.

Quem é Beta?, 1973

Cp: Dahlia Film/Regina Filmes; dir: Nelson Pereira dos Santos; el: Regina Rosemburgo, Frédéric de Pasquale, Sylvie Fennec.

Bonnie e Clyde, uma Rajada de balas/Bonnie and Clyde, 1967

Cp: Warner Bros.; dir: Arthur Penn; el: Warren Beatty, Faye Dunaway, Gene Hackman.

Reformatório das depravadas, 1978

Cp: Galante Prod. e Serviços Cinemat.; dir: Ody Fraga; el: Lola Brah, Neide Ribeiro, Nicole Puzzi.

Rio 40 graus, 1955

Cp: Equipe Moacir Fenelon; dir: Nelson Pereira dos Santos; el: Modesto de Souza, Jece Valadão, Roberto Batalin.

Roberta, a moderna gueicha do sexo, 1978

Cp: Panther's Cine Som; dir: Rafaelle Rossi; el: Helena Ramos, Fred Del Nero, Vera Rilda.

Rogo a Deus e mando bala, 1972

Cp: Servicine/UCB; dir: Osvaldo de Oliveira; el: Marcos Miranda, Jorge Karam, Walter Seissel.

Rua sem sol, 1954

Cp: Brasil Vita Filmes/Unida Filmes; dir: Alex Viany; el: Glauce Rocha, Modesto de Souza, Carlos Cotrim.

Sabendo usar não vai faltar, 1976

Cp: Servicine; dir: Francisco Ramalho Júnior/Sidney Paiva Lopes/Adriano Stuart; el: David Neto, Ewerton de Castro, Yara Stein.

Sai de baixo, 1956
Cp: Cine Filmes; dir: J. B. Tanko, el: Carequinha, Adelaide Chiozzo, Renato Restier.

São Bernardo, 1972
Cp: Mapa Filmes/Saga Filmes/Embrafilme; dir: Leon Hirszmann; el: Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Nildo Parente.

São Paulo Sociedade Anônima, 1965
Cp: Socine Prod. Cinemat.; dir: Luiz Sérgio Person; el: Walmor Chagas, Ana Esmeraldo, Otelo Zeloni.

Une Scène en cabinet particulier à travers le trou de la serrure

Se eu fosse você 1, 2005
Cp: Total Entertainment/Fox/Loreby/Globo Filmes; dir: Daniel Filho; el: Tony Ramos, Glória Pires, Thiago Lacerda.

Se eu fosse você 2, 2009
Cp: Total Entertainment/Globo Filmes; dir: Daniel Filho; el: Tony Ramos, Glória Pires, Cassiano Gabus Mendes.

Sedução, 1974
P: Elias Cury/J. D'Ávila; dir: Fauzi Mansur; el: Sandra Bréa, Ney Latorraca, David Cardoso.

Seduzida e abandonada/Sedotta e abbandonata, 1964
Cp: Lux Films/Ultra Films/Vides; dir: Pietro Germi; el: Stefania Sandrelli, Lando Buzzanca, Saro Urzi.

O Segredo das massagistas, 1977
Cp: E. C. Dist. e Import. Cinemat.; dir: Antonio B. Thomé; el: Edward Freund, Nilda Albanuzzi, Pedro Cassador.

A Segunda esposa/Letti sbagliatti, 1965
Cp: Adelphia Comp. Cinemat.; dir: Steno; el: Lando Buzzanca, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia.

Senhora, 1976
Cp: E C. Dist. e Import. Cinemat.; dir: Geraldo Vietri; el: Elaine Cristina, Paulo Figueiredo, Flávio Galvão.

Senhoritas de uniform/Madchen in uniform, 1931
Cp: Deutsche Film; dir: Carl Froelich; el: Emilia Unda, Dorothea Wieck, Herta Thiele.

Sentença de Deus, 1952-56
Cp: Indústria Cinemat. Apolo; dir: José Mojica Marins; el: José Mojica Marins, Nancy Montez, Rosita Soller.

O Sequestro, 1981
Cp: Vydia/UCB; dir: Victor di Mello; el: Jorge Dória, Carlo Mossy, Milton Moraes.

Sexo a domicilio, 1984
Cp: Boca Filmes Ltda.; dir: Eliseu Fernandes; el: Antonio Leite, Flávio Portho, Anita Calabrez.

Sexo louco/Sessomatto, 1973
Cp: Dean Dayan Cimatografica; dir: Dino Risi; el: Giancarlo Goianini, Laura Antonelli, Alberto Lionello.

O Sexo mora ao lado, 1975

Cp: Virginia Filmes/Fauzi A. Mansur Cinemat.; dir: Ody Fraga; el: John Herbert, Roberto Bolant, Jussara Freire.

Sinal vermelho – as fêmeas, 1972

Cp: Davilart/Brasecran; dir: Fauzi Mansur; el: David Cardoso, Vera Fischer; Sérgio Hingst.

Soninha toda pura, 1971

Cp: J. B. Prod. Cinemat. dir: Aurélio Teixeira; el: Adriana Prieto, Carlo Mossy; Zélia Hoffmann.

SSS contra a Jovem Guarda, 1966 (projeto)

Cp: Jovem Guarda Cinema Ltda.; dir: Luiz Sérgio Person; el: Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Vanderleia.

A Super fêmea, 1973

Cp: Cinedistri; dir: Aníbal Massaini Neto; el: Vera Fischer, Perry Salles, Walter Stuart.

O Super macho/Homo heroticus, 1971

Cp: Atlantica Cinematografica; dir: Marco Vicario; el: Lando Buzanca, Rossana Podestà, Luciano Salce.

Taboo

Tenda dos milagres, 1977

Cp: Regina Filmes; dir: Nelson Pereira dos Santos; el: Hugo Carvana, Anecy Rocha, Jards Macalé.

Toda donzela tem um pai que é uma fera, 1966

Cp: R. F. Farias; dir: Reginald Farias; el: Reginaldo Farias, John Herbert, Walter Forster.

Toda nudez será castigada, 1972

Cp: Ventania Prod. Cinemat./R. F. Farias; dir: Arnaldo Jabor; el: Paulo Porto, Darlene Glória, Paulo César Pereio.

Todas as mulheres do mundo, 1966

Cp: D. O. Prod. Cinemat./Saga Filmes; dir: Domingos de Oliveira; el: Leila Diniz, Paulo José, Joana Fomm.

Trapézio/Trapezio, 1956

Cp: Hill-Hecht-Lancaster Productions; dir: Carol Reed; el: Burt Lancaster, Tony Curtis, Gina Lollobrigida.

Os 39 degraus/The 39 steps, 1935

Cp: Gaumont British; dir: Alfred Hitchcock; el: Robert Donat; Madeleine Carroll, Godfrey Tearle.

Último tango em Paris/Ultimo tango a Parigi, 1972

Cp: United Artists.; dir: Bernardo Bertolucci; el: Marlon Brando, Maria Schneider, Jean Pierre Léaud.

Vejo tudo nu/Vedo tutto nudo, 1969

Cp: Dean Film/Jupiter Generale Cinematografica; dir: Dino Risi; el: Nino Manfredi, Sylvia Koscina, Véronique Vendell.

Uma verdadeira história de amor, 1971

Cp: Indústria Nacional de Filmes; dir: Fauzi Mansur; el: Francisco di Franco, Roberto Bolant, Márcia Maria.

Vestida para matar/Dressed to kill, 1980

Cp: Filmways Pictures; dir: Brian de Palma; el: Michael Caine, Angie Dickinson, Nancy Allen.

A Vida quis assim, 1967

Cp: Freund/Gadotti Ltda.; dir: Edward Freund; el: Egidio Eccio, Maracy Mello, Eduardo Lopes.

Vidas nuas, 1967

P: Sylvio Renoldi/Antonio Polo Galante; dir: Ody Fraga, el: Francisco Negrão, Maria Alba, Nelcy Martins.

Os Violentadores, 1978

Cp: MQ-Mauri de Oliveira Queiroz Prod. e Dist.; dir: Tony Vieira; el: Tony Vieira, Claudete Jaubert, Heitor Gaiotti.

A Virgem, 1973

Cp: Cinedistri/Profilbras; dir: Dionísio Azevedo; el: Nádia Lippi, Nuno Leal Maia, Kadu Moliterno.

A Virgem e o machão, 1973

Cp: MASP Filmes; dir: José Mojica Marins; el: Aurélio Tomasini, Esperança Villanueva, Walter Portela.

A Viúva virgem, 1973

Cp: Sincrofilme; dir: Pedro Carlos Rovai; el: Adriana Prieto, Carlos Imperial, Jardel Filho.

Volúpia ao prazer, 1981

Cp: Empresa Cinematográfica Haway; dir: Rubens Eleutério; el: Nicole Puzzi,
Matilde Mastrangi, Flávio Portho.

Vou te contá, 1958

Cp: Cia. Maristela/Columbia; dir: Alfredo Palácios; el: Pagano Sobrinho,
Francisco Negrão, Luely Figueiró.

Xica da Silva, 1976

Cp: J. B. Prod. Cinemat./Distrifilmes Ltda.; dir: Carlos Diegues; el: Zezé Motta,
Walmor Chagas, José Wilker.

