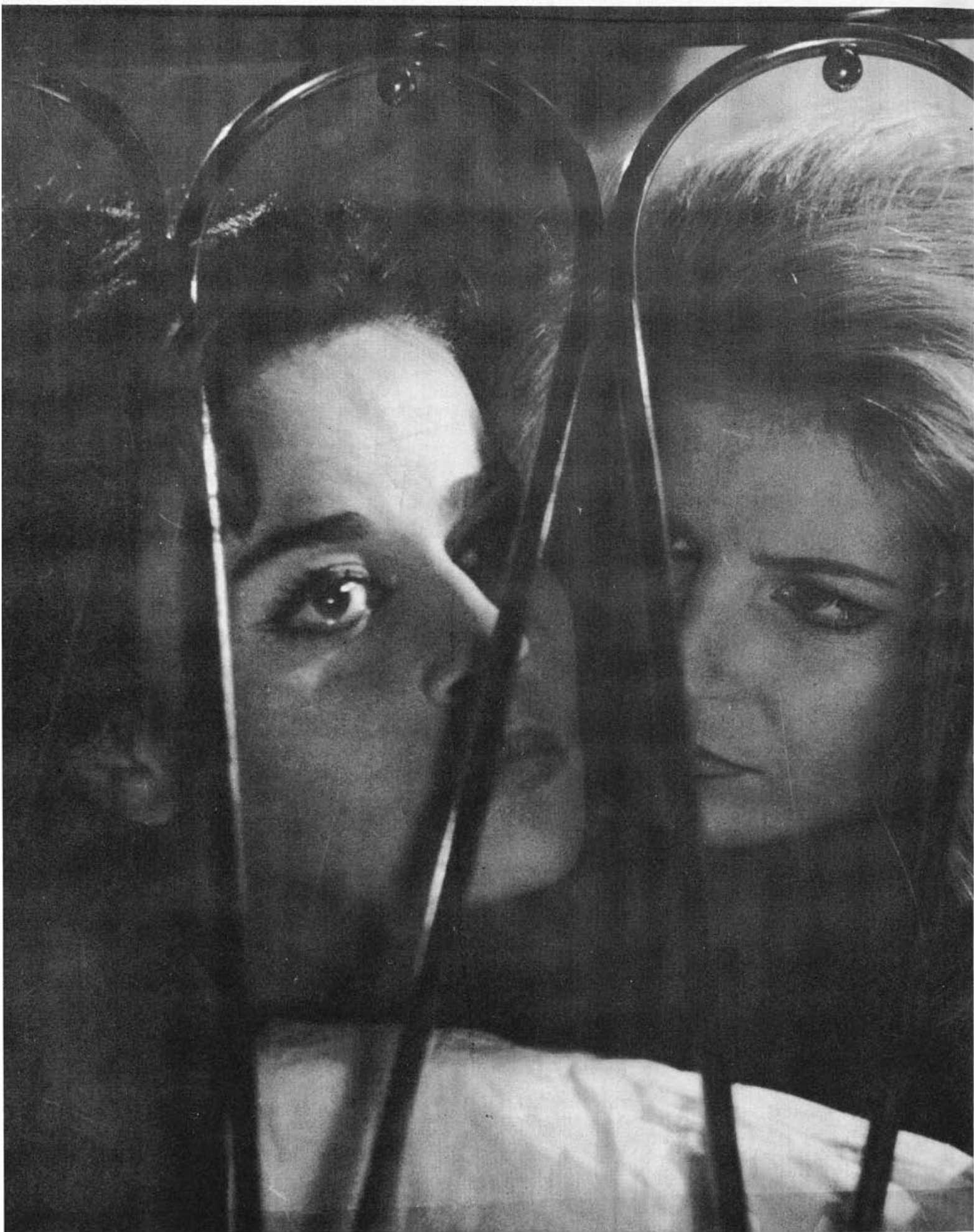






Norma Benguel
e Odete Lara:
"Noite Vazia",
de Walter
Hugo Khouri
(1964).

EROTISMO & CINEMA BRASILEIRO

REGINA PARANHOS PEREIRA

À nossa frente, na tela, a atriz Yara Lex, coberta apenas por uma sunga, o corpo amorenado em meneios significativos - dança votiva? - o busto afrontoso e inteiramente despidido baloiça: é uma seqüência de um filme de co-produção Brasil-Alemanha. A cena muda: o cenário agora é interno, como o anterior era ao ar livre. No que parece a alcova de uma cabana, Milton Rodrigues aponta um trabuco para Maurício do Vale que, meio assustado, ergue-se da cama em que estava deitado ao lado de uma mulher seminua que sustenta os lençóis na altura do busto. O filme: "Cangaceiros de Lampião". Descrições semelhantes prosseguiriam sem fim, o que pode dar a medida do apelo do cinema brasileiro ao erotismo. Ora justificado, ora gratuitamente. A verdade é que o cinema brasileiro repete, até com certa timidez, o que o cinema da Europa e o da América vêm fazendo, há anos, com regularidade, intensificada ultimamente por exigências das sociedades de consumo.

SEGUE

SERÁ o cinema uma arte erótica por excelência? Ou o erotismo estará na origem da própria manifestação artística? A História nos mostra que, dos tempos bíblicos e da antigüidade clássica aos dias presentes, o erotismo tem sido prática artística, tem sido norma, seja nas demonstrações plásticas, seja em narrativas orais e escritas. O sexo — e não poderia ser de outro modo — é um dos impulsos básicos do ser humano e teria de ser projetado na criação artística. O sexo emociona e, segundo um neurologista brasileiro, até o “voyeur” se refugia ou sente-se mais bem acomodado na condição de espectador de teatro, cinema ou balé, ou de apreciador de galerias de arte. Para o artista como para os admiradores da arte, será apenas natural que uma escultura, uma tela, um livro ou um filme relatem ou mostrem as relações entre homens e mulheres, das manifestações normais ou normativas aos cultos das aberrações associadas a impulsos genésicos (mas não genéricos): ritos matrimoniais e simbolismo fálico; incesto; adultério; lesbianismo, etc.

Os grandes pintores e os grandes escultores deram ênfase ao nu artístico como a mais bela manifestação, a mais sublime, no mínimo a mais emocionante, por se apoiar em impulso básico. A pintura e o teatro, e depois a poesia e o romance, exaltaram o leito e sua função precípua, e se reportaram ou acompanharam sua evolução histórica e social. A emergência do banho — pessoal ou coletivo, privado ou público — como proeza ancilar de provocar excitação erótica foi bem considerada pelos pintores e, mais tarde, pelo cinema. Práticas sadísticas e orgíacas, associadas a crenças religiosas, a cultos metafísicos, passaram da mitologia oral para a mitologia de representação. No Oriente ou no Ocidente, arte e erotismo são faces conjugadas da mesma moeda. Alcebiades, cujo vigor físico era proverbial, levava em sua cota d'armas um desenho muito expressivo de Eros. Propércio, Tibulus, Catulo e Ovídio cantaram com entusiasmo o amor e o último, em sua “Arte de Amar”, tem dois versos de irresistível beleza e evidente sentido: “vi seus beijos frenéticos/ligando língua a língua”. Também Marcial, Lucrécio, Longus, Safo, em seus melhores poemas, recorreram a imagens amorosas de lídima inspiração carnal.

“As Amaras”, de Walter
Hugo Khouri: Jaqueline
Myrna e Paulo José.





Mas não foram apenas os gregos e os romanos. A mitologia clássica inspirou os artistas do Renascimento: quem não conhece a "Leda e o Cisne" de Da Vinci? A "Leda" de Miguel Ângelo? E a de Tintoretto? Quanto ao banho de Suzana e os outros banhos, bastaria lembrar o próprio Tintoretto, e mais Renoir. Ou se reportar ao texto bíblico, no episódio em que Davi conheceu Betsabá: "caminhou para o terraço do rei; e do terraço viu uma bela mulher se banhando". O banho, higiene e beleza, está presente na obra de Albrecht Dürer, de Courbet, de Lucas Cranach. Nus hieráticos estão nas mulheres de Hieronymus Bosch, de Goya (a "Maja" não será uma obra-prima?), de Modigliano. Nus movimentados estão nas estátuas gregas, romanas, modernas. A alcova foi motivo para praticamente todos os pintores, desde a aurora renascentista até hoje. Também, já lá estava em Sófocles e Eurípedes e está hoje na obra de Lawrence, na de Joyce, nos filmes de Eisenstein e Welles. O incesto está no grande livro: Lot e suas filhas. O lesbianismo ganhou colorido nos quadros de Toulouse. Seria, portanto, apenas estranho que o cinema não adotasse um comportamento milenar; e o adotou, a partir de quando a fotografia se animou, das primícias, mesmo. Quem negará, a essa altura, a intenção visível do realizador de *The Widow Jones/A Viúva Jones*, do seu beijo (um delicado ósculo na face...) de "fin-de-siècle", marcante na História do Cinema Erótico?

Natural, portanto, a integração do filme brasileiro na manifestação de laivos eróticos — compreendido o objetivo de sensibilizar, de emocionar, com a dignidade exigida pelo que se pode conceituar como arte legítima. O cinema brasileiro se despiu cedo; impossível precisar o primeiro filme em que constava uma cena de nu artístico. Porém, já em 1916, uma versão de *Lucíola*, adaptada do romance de José de Alencar e dirigida por Antônio Leal, mostrava inteiramente nua uma das nossas primeiras atrizes eróticas, a bela Aurora Fulgida. A sequência era rápida, mas o suficiente para que, de perfil, e bem nítido, figurasse o corpo da intérprete a caminhar da esquerda para a direita da tela. Aliás, o romance "Lucíola", ao longo do tempo, em cada uma das suas adaptações — crescentemente desviadas da rota original — sempre se circunscreveu a escandalizar, apresentando seqüências muito mais nudistas do

que eróticas no bom sentido; assim foi em 1950, versão *Anjo do Lôdo*, dirigida por Luís de Barros, com Virgínia Lane no papel-título e uma "extra" dançando seminua num cabaré; e em 1967, versão *Sabor do Pecado*, dirigida por Mozael Silveira, com Irma Alvarez no papel principal e várias seqüências de "strip-tease" com figurantes.

Duas outras películas precursoras do cinema erótico brasileiro: *Le Film du Diable* que, apesar do título, para encantar os poetas sofisticados do parnaso local, era nacionalíssimo em temática e no andamento técnico, apresentava a atriz Miss Ray, que representava a Verdade, inteiramente nua perante Satanás. Espécie de paródia ao Fausto, o filme foi rodado nas matas da Tijuca, a fingir de bosque negro... Os letrados, de "fumaça" intelectuais, eram todos em versos de Bastos Tigre. Miss Ray, a "verdade nua", era pseudônimo: uma moça muito bonita que passeava sua virtude diante da câmara, sentindo-se acanhada de dar o nome, embora desse o corpo e a face. O diabo era o ator Victor Ciacchi. E quem dirigia era um tal Delac. E em *Alma Sertaneja*, também por volta de 1919, o diretor Luís de Barros conseguiu despir completamente a famosa estrela de revistas teatrais Otília Amorim — então no apogeu de sua arte e de sua beleza, para uma seqüência demorada — sem que os catões da época levantassem sua ira contra o filme, que foi exibido incólume.

A proverbial insistência de Lulu — apelido carinhoso dado ao cineasta Luís de Barros — culminou em 1926 ou 27, quando realizou *Messalina* — e onde armou completa orgia romana, na qual as vestais se desvestiam, os príncipes amavam seus favoritos sem constrangimento, etc. Embora com certo primarismo artístico, o filme era espiritualmente ligado à tradição greco-romana: o que será Dafnis e Cloé se não uma longa luperália? E recentemente um grande cineasta americano, John Frankenheimer, não transcreveu a idéia no seu admirável *Seconds/O Segundo Rosto*?

Dentro de um contexto histórico, o cinema brasileiro não estaria rigorosamente alienado — no que concerne às suas abordagens eróticas. Valhã-nos, como excusa perante os puritanos, uma observação: jamais aprofundou, seja no campo áudio-visual, seja no campo da análise psicológica, as aberrações ou perversões sexuais, limitando-se nossos cineastas, até por

uma questão de pudor, de formação intelectual e "moral", a ligeiras (e vazias) incursões no que genêricamente denominamos orgias... Infelizmente, nenhum filme do cinema brasileiro pesquisou a problemática do amor livre e da angústia sexual, da ambissexualidade ou da abstinência grotesca. A verdade é que ou os filmes eram tímidos ou supostamente atrevidos, e, logo, anedóticos, tôdas as vezes em que os cineastas nacionais se viram na contingência de apelar para a exposição de "festinhas". Anote-se, a propósito, alguns casos: a seqüência de depravação muito mais intencional do que real ocorrida no filme *Bonitinha mas Ordinária* (1963), baseado na peça de Nélson Rodrigues; a seqüência igualmente muito mais intencional e intensional, ao espichar a sensualidade que se esboroa pelo cansaço, pelo bizantinismo da atuação e que escapou a Walter Hugo Khoury controlar — do que real na bacanal de *A Ilha*. Tôda a atmosfera erótica do restante da película, que deveria culminar naqueles poucos minutos nos quais se reúne a turma para libações e extroversões, emerge falsa, ou melhor, há tal ingenuidade, tal artificialismo na "festinha" quase a estragar a construção cuidadosa, preliminar, onde repassam e se entrecruzam latentes sensualismos, conforme pretendia o diretor. Só por extensão, eliminado o que parecia falso (precisamente, a orgia), aceitamos o filme como dos intrinsecamente mais bem explícitos a propósito de sexo. Eis que Khoury coloca alguns casais em condomínio: Benvenuti com Lyris Castellani, depois Luigi Pichi com Lyris, depois, Pichi com Eva Wilma, depois Francisco Negrão com Laura Vernay e, fechando o círculo, Laura Vernay com Mario Benvenuti. Portanto, um completo poema de Drummond...

Mas, na realidade, tem sido o tema da mulher nua, do nu feminino, a grande e bela fixação dos nossos cineastas. Até parece que teriam todos lido e se inspirado no que escreveu Paul Éluard: "De grandes femmes nues annulant le désert / Ce monde est sous l'empire de la chair glorieuse". Uma irresistível vocação de pintor, em cada cinegrafista? Talvez valesse a pena estudar caso por caso — e não seria este o local e nem esta a oportunidade mais adequada. Pensemos até nos mais primários, como o Glauro Couto de *Os Vencidos*. Realiza um filme sem méritos, encaixa no enredo, sem motivação, uma



Leonardo Villar e Tereza Raquel: "Procura-se uma Rosa", de Jece Valadão (1964).



Arduino Colasanti e Irene Stefania: "Fome de Amor", de Nelson Pereira dos Santos (1968).



Gilda Grillo e Jardel Filho: "Antes, o Verão", de Gerson Tavares (1968).

seqüência de nudismo: a atriz principal, Annik Malvil, por "spleen", vai se despojando das vestes até atingir a nudez absoluta, quando dança um meneio repleto de significado para o ator Jorge Dória, vivendo, então, um personagem complexo e que evoca, em sublimações que uma forma cinematográfica pedestre não permite atingir, o sublime, pedaços de vida e farra. Tudo estranho, ilógico — mas a seqüência consagra Annik não apenas como criatura de talentos mal explorados, mas como atriz de coragem que desvenda sua estranha beleza com a graça de uma ninfa, de uma deusa mitológica. Nessa contradição, um dos milagres do cinema brasileiro...

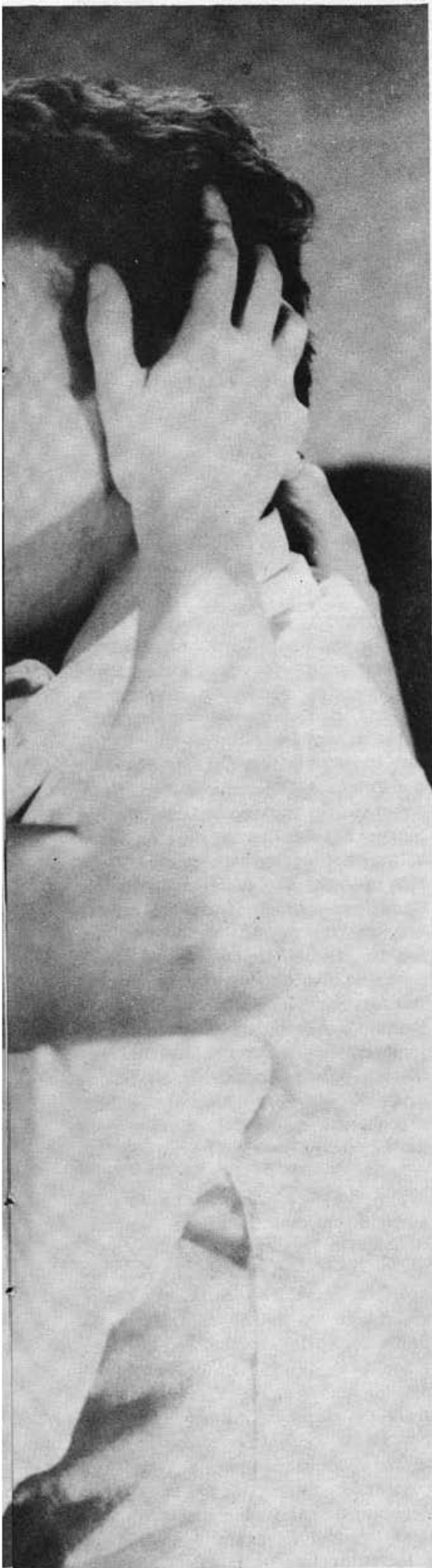
Esse tropismo exibicionista da Mulher Nua — sem qualquer alusão ao célebre livro de poesia de Gilka Machado — se torna rotina no que respeita ao chamado "banho da estrela". É claro: o banho, já se disse antes, foi sempre motivo inspirador de artistas imortais. Não há alfabetizado que ignore a riqueza de linhas, a harmonia pictórica extraída por Membling, H. S. Beham, Belmer, Modigliani, Dürer, Cranach, Rafael, Goya, Renoir ou Rodin, de mulheres se banhando. Menor dose de lascívia, concomitante a menor dose de beleza, estiveram nos filmes brasileiros em que o banho feminino foi apresentado. A relação é longa, poucos os que contribuíram com algo mais do que a gratuidade — beirando a pornografia. Nas obras mais recentes, um cuidado maior, uma cautela visando menos às iras dos censores do que a sensibilidade de cinéfilos de gosto. Se o banho de rio da virgem dos lábios de mel, Ilka Soares nova, fresca, rosada, na ver-

são *Iracema* de 1947, tinha uma dimensão puramente decorativa. Se Fada Santoro se banhava despida em *Escrava Isaura* (num rio), em *Pecado de Nina* (numa fonte) e em *Toçaia* (num banheiro de palha), seus banhos eram de uma banalidade correspondente à banalidade dos enredos e do público consumidor do produto, na época (década de 40/50). Marisa Prado tomava banho nua, em rio, também, no filme *Terra é Sempre Terra*, surpreendida, a meio (quase como em novela de Coelho Neto), pelo mocinho Mário Sérgio. Na chanchada *O Meu Dia Chegará*, a vedete Jane Grey exibiu sua nudez opulenta num banho de chuveiro inteiramente destituído de motivação. Antonieta Morineau repetia o banho de *Presença de Anita* em *Meu Destino é Pecar* — versão filmica de um ensaio sobre bovarismo escrito por Nelson Rodrigues. Em silhueta, via-se a estrela mergulhar inteiramente nua em vasto lago que o brilho do sol não ofuscava e nem o brilho dos rebatedores de luz do cinema nacional da época. Outros banhos sem maiores destaques eram explorados em *Caminhos do Sul* (Marlene), *Katucha* (Ilka Soares), *Quando a Noite Acaba* (Tônia Carrero), *Caiçara*, *Hóspede de uma Noite*, *A Sombra da Outra*. "Telas" de valor artístico reduzido, no mercado. Já um banho de uma película secundária se tornou enormemente valioso pelo encanto, a simplicidade, certo lirismo que o diretor George Dusek, então deslumbrado pela atriz Ângela Fernandes, que viria a ser, no futuro, sua mulher, conseguiu impor.

O fenômeno — filme elementar com grande seqüência de banho — se repetiria. Foi, por exemplo, o que



Leonardo Villar e Leina Krespi: "Amor e Desamor" de Gerson Tavares (1966).



restou de melhor do irregular *Baravento*, de Gláuber Rocha, uma obra experimental, desconchavada, que Luiza Maranhão, negra e nua (revivência do mito da "Nêga Fulô"?), enriquecia ao se despir e caminhar, lenta e inexoravelmente, para um banho na Lagoa do Abaeté, no contraluz da madrugada... Valorização ampliada, nas cenas de beijos, sensualíssimos, com Antônio Pitanga Sampaio (Boliche), quase a lembrar estátuas de Rodin ou os arranjos oleográficos de Paul Delvaux. Foi, também, o que ocorreu com a sequência rápida — mais falada que mostrada — na qual, no filme *Um Ramo Para Luísa*, Elisabeth Gáster recebe, coberta apenas por uma toalha, a Paulo Pôrto, fazendo-lhe convite iniludível. E outro banho de filme sem grandeza que justificaria a tese da preocupação exagerada dos diretores — ou sua limitação — foi o de *A Grande Feira*, de Roberto Pires: numa casa de prostituição, uma briga extemporânea provoca a saída, do banho, inteiramente nua e com o corpo coberto de espuma, da estrêla Araçary de Oliveira, que corre atrás de outra colega para surrá-la por motivo fútil.

Contudo, também obras de nível estético mais apurado conduziram a "maldição" do banho. Lembraríamos a sequência do exorcismo no riacho, a multidão de crentes nus, uma das estrêlas em primeiro plano, o busto descoberto, a câmara baixa a sugerir subliminarmente uma hipermastia talvez falsa, porém, de qualquer modo, capaz de emocionar: Esther Mellinger, no filme de Anselmo Duarte, *Vereda da Salvação*. E, do mesmo autor, uma sequência de grande categoria, eliminada na versão final para exportação e exibição, mas conhecida e aplaudida nas primeiras apresentações do filme para convidados especiais: o banho de chuveiro no qual Glória Menezes é surpreendida e abraçada por Geraldo del Rey, que se introduzira sub-repticiamente no aposento com o objetivo de seduzi-la, sequência admirável de *O Pagador de Promessas*. De Ruy Santos, o banho de mar de Irma Alvarez em *Onde a Terra Começa*, quando Eccio Reis, meio cafajeste, espreita a futura cobiça — e sua madrasta...

De *Onde a Terra Começa*, aliás, poderíamos citar outro aspecto ligado ao cinema erótico: os beijos ar-

dentes trocados entre Irma e Luigi Picchi: nêles quase se pode sentir o hálito pesado másculo, do galã, e o odor de "femina" da sua companheira. Se o bordel de *A Grande Feira* não tem a atmosfera dos bordéis descritos por John Cleland, em "Fanny Hill", em compensação a sensualidade climática de *O Padre e a Moça*, de Joaquim Pedro, é das características mais extraordinárias de um filme intimista. Os beijos do padre na moça (1965) como os beijos que, dizem os mais velhos, Antônio Sorrentino trocava com Yolanda di Maio em *Vício e Beleza* (1923), dirigido por Antônio Tibiriçá, tresandam a pecado. Na mesma linha de comportamento, talvez sem a mesma força, os beijos dados, à plena luz do sol, na praia, em plano americano, ambos ajoelhados (algum simbolismo oculto?), Paulo Pôrto e Darlene Glória. Aqui, aliás, em *Um Ramo para Luísa*, a idéia teria sido mais escandalística. Evidentemente, sem a intenção mais profunda que lhe deu o autor da novela original, José Condé.

Já vimos que certos complexos foram, ainda que inconscientemente, utilizados como temática para alguns filmes, ou para episódios inseridos em raros filmes brasileiros de real validade erótico-estética. Assim, o bovarismo, o complexo don-juanesco (presente na maioria dos filmes citados), o complexo de Dafne, da angústia de penetração — explorado à exaustão nos dramas de um Brasil ainda mais subdesenvolvido e colonial, nos romances de autores do século passado transcritos para a tela. Tais os filmes de Fada Santoro e Ilka Soares — ídolos dos 40s e 50s. E também algumas das diferentes versões cinematográficas de *A Carne*, de Júlio Ribeiro, onde o "dafnis-mo" se transforma, pelas razões do enredo, em complexo de Brunhilde — pois, afinal, vivemos até há pouco numa sociedade patriarcal, na qual as condições da mulher sempre foram de submissão e abaixamento social. Não houve, exceto em chanchadas pornográficas, bem documentado, cinematograficamente, o complexo de castração — que, aliás, mesmo no cinema universal, raras vezes foi abordado: a melhor delas, em *O Belo Antônio*, de Mauro Bolognini. Todavia, um complexo nôvo, criado pela sociedade industrial e pelo progresso da técnica, já tem sido amplamente desenvolvido nos filmes brasileiros: o do automóvel. Esse quê dá uma falsa superioridade ao recalçado. Está presente com uma constân-



Jece Valadão e Norma Bengell: "Os Cafajestes", de Ruy Guerra (1962).

cia que seria inútil relacionar filmes; de resto, é também uma das constantes do cinema internacional, sobretudo o mais escapista.

E o busto feminino — citado de passagem mais atrás? Quando o cinema brasileiro ousou focalizar sua câmara com deliberado propósito de exalçá-lo? No antes mencionado *Vereda da Salvação*. Em outra seqüência interpretada pela mesma atriz, Esther Mellinger, no filme de Alberto Daversa, *Seara Vermelha* — cena de caloroso apêlo visual, na qual a atriz se embola possuída por um dos retirantes ou flagelados da sêca, temática abordada. Num outro filme, sem qualquer mérito, até acintoso como realização, *Tropeiros*, com a atriz Deisy Weity afagando o corpo e fazendo meneios óbvios para um tropeiro deslumbrado com sua nudez. O busto branco de Edna Van Stleen oscilando entre o submerso e o emergido, na linha do horizonte, numa piscina, num velho filme de Walter Hugo Khoury, *A Garganta do Diabo*. Numa outra seqüência exacerbada, sensual, esta, sim, de valor estético e de autenticidade inegável: aquela em que, no apartamento de cobertura, Norma Bengell, apenas de calcinhas, vê a chuva na varanda e se deixa possuir pela água que jorra do céu, empinada como vela de barco enfunada a enfrentar um oceano encalpelado, amplificando a intensa cena de glorificação sexual imediatamente anterior, em filme também de Khoury, *Noite Vazia*. Trata-se de

um momento do melhor cinema, porque inscrito na mensagem de dissipação da classe média marginalizada que a obra procura denunciar, sem demagogia. Ali, Norma Bengell lembra um desenho de Kupka, Von Stuck ou Zita — no luminoso trabalho fotográfico de Rudolf Icsey. E se compreende: é, no mesmo grau, a sensualidade intensa que brota da longa seqüência do passeio, no quarto, câmara no colo e na garganta de Jacqueline Myrna, no episódio dirigido por Khoury para *As Cariocas* — sensualidade que o autor, em vão, tentou repetir ou superar na analogia que procurou estabelecer com a afetividade de Barbara Laage em *Corpo Ardente*, resultando, nesta busca, uma recordação gráfica envelhecida — ou envilecida — do que fizera Machaty, em 1933, com Hedy Lamarr em *Extase/Ekstasis*. Também o diretor Alex Viany tentou o caminho do erotismo como cano de escape para encobrir a fragilidade estética e social do seu confuso e primário *Sol Sobre a Lama*. Sobre os seios de Glaucê Rocha, um afago de Geraldo del Rey perpassa a lembrar, não como seria de supor, um dedilhar de violino ou guitarra (a tela de Balthus "Lição de Guitarra", 1954, impregnada de forte erotismo), mas um arquiteto traçando os planos de um edifício (castelo de areias?). Se não fôsse a vivacidade extraordinária de Dilma Cunha, a seqüência em que ela mostra, rapidamente, o busto — atitude de sór-

dido mercadejar, para um esfomeado marginal — passaria somente como episódio licencioso. E ninguém poderia, honestamente, sequer considerar as seqüências dos inúmeros filmes com "strip-tease" (*Elas Atendem por Telefone*, *Copacabana*, *Zero Hora*, *Sabor do Pecado*) como tentativas de louvor à beleza, mas simples aproveitamento de motivos para os baixos instintos das platéias de massa. O veterano Libero Luxardo, ao fazer um "insert" de "strip-tease" no seu *Um Dia Qualquer*, obteve resultado de patente e surpreendente qualidade: em plena chuva, Maria de Belém, uma comparsa, vai se despojando das vestes e atraindo seu namorado para os recantos mais recônditos do bosque do Museu Goeldi, e a seqüência é, simultaneamente, rica de movimento, beleza e alta erotividade.

E a violência? Esta tem sido perpetrada com uma facilidade alarmante. Aurélio Teixeira rasgando as vestes de Rejane Medeiros, num estupro, em *Selva Trágica*; Gessy Gesse violentada em *Sol Sobre a Lama* na única cena de razoável cinema, do filme, prejudicada pela música grandiloquente; Walmor Chagas encontrando o corpo da mulher morta em *São Paulo S. A.* (necrofilia?); Odetta Lara, ao se banhar na praia, encontrando outra mulher morta, em decúbito dorsal (como dizem os laudos) em *Mar Corrente*; a gratuidade é lamentável.



Sergio Hingst e Giedre Valeika: "O Quarto", de Rubem Biáfora (1968).

Certo, os grandes momentos de erotismo do cinema brasileiro são poucos. O já citado de *Noite Vazia*. Aquê do pacto lésbico entre Norma e Odete no mesmo filme. O da "curra" dada por Jece Valadão e Daniel Filho em Norma Benguel no insólito *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra. A posse nupcial de Teresa Raquel por Leonardo Vilar em *Procura-se uma Rosa*, quando a noiva vai deixando cair as vestes, logo arrancadas pelo marido em transe romântico e fúria corpórea. Marlene Blanco nua sob o "negligê" e discutindo, na alcova, com André Villon em *Bo-nitinha mas Ordinária*. Vera Vianna, tôda desnuda, numa corrida de corça pegada em flagrante, o riso meio debochado e meio ingênuo, tentando o irmão (incesto?), em *Asfalto Selvagem*. Outro incesto, Ana Maria Magalhães a tomar banho de rio nuinha ao lado do irmão, que a observa, João Bennio, em *O Diabo Mora no Sangue*. O poema gráfico do corpo de Leila Diniz, com o recitativo em voz "off", em *Tôdas as Mulheres do Mundo*, que obteve, vis-à-vis, o responso em *Cara a Cara*, na cena em que Helena Inês se deixa amar por João Paulo Adour. E uma das mais belas — que a Censura mutilou impiedosamente — seqüências, a longa de *Amor e Desamor*, na qual Leina Krespi, aconchegada no leito e nua sob os lençóis, ao lado de Leonardo Vilar, levanta-se de costas para a câmara que desce-lhe à altura das nádegas, suavemente caminha até o

chuveiro, banha-se com o amante, ambos filmados à altura do busto, e voltam ao leito, ainda molhados, ele a beija por todo o corpo, ela acaricia-lhe os ombros. Isto talvez revele em Gérson Tavares um dos cineastas inquietos na busca da grandeza do cinema erótico. O momento culminante, entretanto, foi atingido por um filme recente, *O Quarto*, de Rubem Biáfora, indescritíveis as seqüências em que participam Giedre Valeika e Sergio Hingst, a lembrar algo do cinema sueco ou japonês na ousadia. Sem apresentar, porém, nenhuma cena de nu ao completo, obteve Walter Khoury triunfo artístico e intimidade erótica nos espasmos de Jacqueline Myrna e Paulo José em certa seqüência de *As Amoras*; na atmosfera permanente em que o sexo participa enquanto a câmara focaliza a beleza angelical-diabólica de Anecy Rocha atemorizada ante as fúrias românticas de Paulo José no mesmo filme.

Fora disto, o cinema erótico no Brasil tem padecido de dois preconceitos simultâneos: o da timidez inexplicável de alguns cineastas e o do atrevimento ou abuso de muitos realizadores menores. Uma "extra" é surrada no tronco de *Riacho de Sangue* (sadismo); e Gilda Medeiros, mal imitando a Jane Russel de *The Outlaw/O Proscrito*, despe-se e abraça Alberto Ruschel, enfermeiro de maleita, com o fito de curá-lo, no mesmo filme de Carlos Coimbra. Darlene Glória se despe e agarra Je-

ce Valadão em *Paraíba, Vida e Morte de um Bandido*. José Parisi possui Esther Mellinger sôbre um milhoal em *Vereda da Salvação* e o folguedo parece de dois inibidos... Max Ernst riria do erotismo cinematográfico brasileiro que, algum dia, entretanto, poderá armar um painel de beleza, graça e densidade igual ao "Jardim das Delícias" de Hieronymus Bosch. Quem o fará? O Gérson Tavares já no anunciado *Antes, o Verão?* O mesmo Mojica-Marins que nos deu, recentemente, seqüência de admirável concisão e alta criatividade erótica em *Trilogia de Terror* e termina uma obra tão atrevida que o próprio autor julga trará problemas, *O Estranho Mundo de Zé do Caixão?* Há pouco, era Nelson Pereira dos Santos, que se voltava, com seu artesanato seguro, no aceso ao erotismo mais intrínseco, já em *El Justicero* (a posse da virgem Adriana Prieto pelo don-juanesco Arduíno Colassanti), já com a bacanal felliniana final de *Fome de Amor*, com Leila Diniz exuberante a lembrar a deusa da verdade da Revolução Francesa... E um cineasta católico, místico, fazia de Annik Malvil a imagem fiel de Pandora, a verberar, despida, os males do mundo, no admirável *Viagem ao Fim do Mundo*: Fernando Coni Campos. Pode ser uma indicação. Afinal, um povo de três raças tristes (Paulo Prado), profundamente sensual, há de ter no cinema um veículo esplêndido para êsse sentimento vital.