

CINEMA ERÓTICO

JOÃO CARLOS RODRIGUES

A PORNOGRAFIA É O EROTISMO DOS OUTROS

SÍSTOLES E DIÁSTOLES DO SENSUALISMO NO CINEMA NACIONAL

“é necessário começar por uma análise exata de tudo que os homens chamam de crime, convencer-se de que só o é a infração de suas leis e costumes nacionais, e o que é crime na França deixa de sê-lo a cem léguas de suas fronteiras, que não há nenhum ato que seja universalmente considerado como crime na superfície da terra (. . .) sendo tudo opinião e geografia. (. . .) É absurdo querer se submeter a virtudes que não são alhures mais do que vícios e fugir de crimes que em outros climas são a prática de boas ações”.

Marquês de Sade, *Justine*, 1971

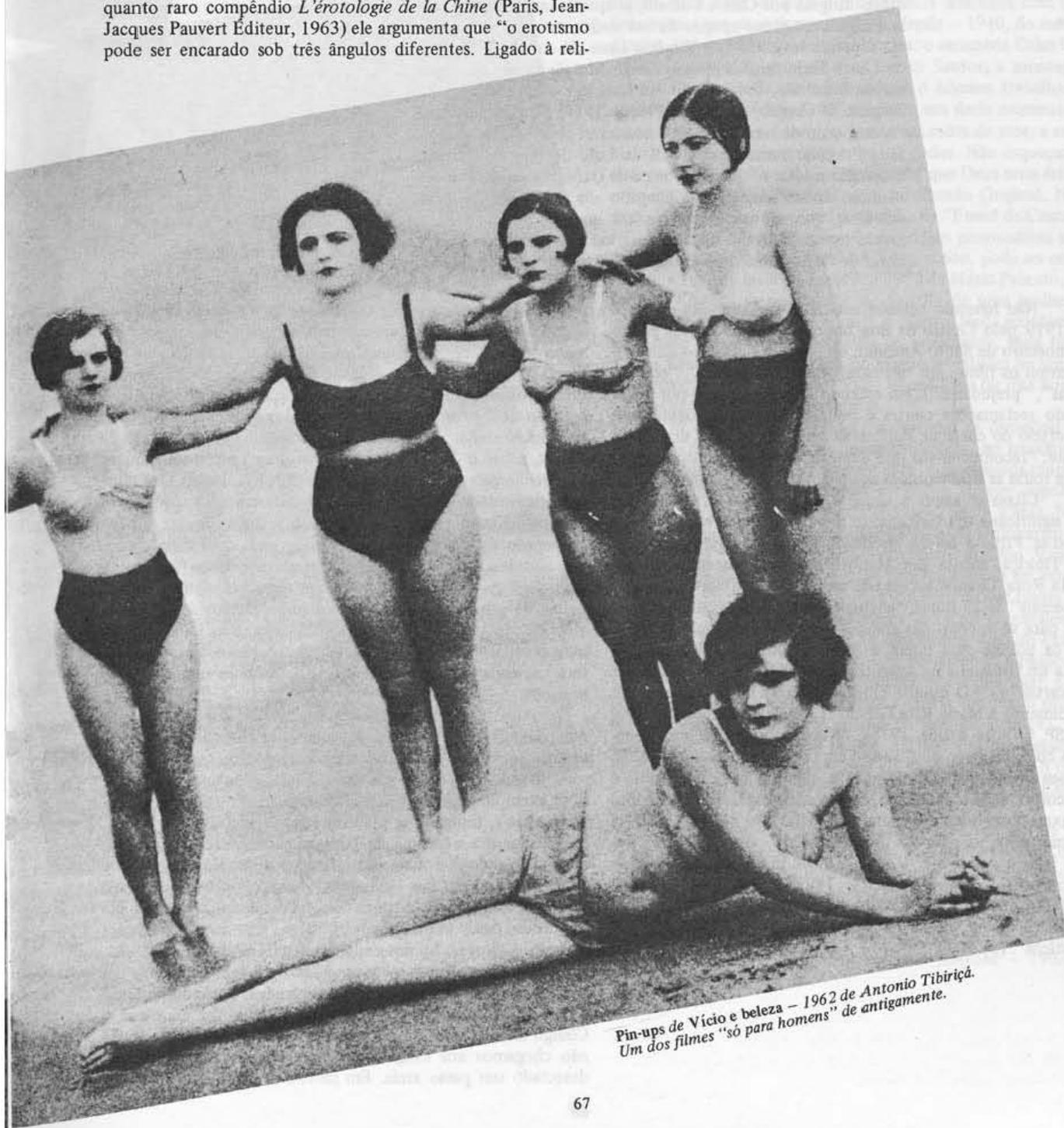


É sempre escorregadio falar de fatores subjetivos, como o erotismo. Como defini-lo? Alguns se excitam com chicotes e botas de couro, outros com pés e roupas de baixo, outros ainda com raparigas em flor ou quem sabe rapazolas em decúbito dorsal. O cronista João do Rio, no conto *A mais estranha moléstia* do livro *Dentro da noite* (1910), já falava de um cidadão perturbado pela hipersensibilidade aos cheiros, vagando a esmo pela nossa *belle-époque* à cata de um aroma específico . . .

Segundo Georges Bataille (*L'érotisme*, Paris Éditions de Minuit, 1957) "o que diferencia o erotismo e a atividade sexual corriqueira é uma procura psicológica independente do fim natural da reprodução". Em suma, a necessidade de prazer (digamos, intelectual) emanando do sexo — e não necessariamente limitado aos órgãos sexuais. Mas, geografia à parte, há várias modalidades de erotismo, como muito bem notou certo doutor Woo Wang Cheng, pseudônimo de ilustre intelectual chinês exilado em Singapura e morto em 1959 sem que tivesse revelado sua verdadeira identidade. No seu tão famoso quanto raro compêndio *L'érotologie de la Chine* (Paris, Jean-Jacques Pauvert Éditeur, 1963) ele argumenta que "o erotismo pode ser encarado sob três ângulos diferentes. Ligado à reli-

gião, faz parte integrante do intelecto e da vida social. (. . .) Ligado ao poder, não é analisável salvo se recorrermos à História, e é esta interferência do erotismo na política, esse antagonismo entre Eros e as leis, que constitui toda tragédia. (. . .) Enfim, o erotismo pode se tornar simples técnica do prazer: não resta senão a sexualidade, privada da aura que lhe dava sentido, mas a partir da procura do simples prazer, elabora-se todo um meio social de obras literárias e artísticas".

Para nós, ocidentais e cristãos, é quase desconhecido o primeiro ângulo, o erotismo ligado à religião. Nossa cultura não tem nada semelhante ao *Kama Sutra* dos hindús, ao *Tape-te de carne* chinês ou ao *Jardim das delícias* muçulmano. Ao contrário, por aqui venera-se a castidade e as mortificações. O segundo ângulo (erotismo e política) é ainda mal pesquisado e quase tabu. Resta-nos o terceiro, "simples técnica do prazer" a partir da qual elaborou-se "todo um meio social de obras literárias e artísticas". É dentro desta área que temos forçosamente de nos mover.



Pin-ups de Vício e beleza — 1962 de Antonio Tibiriçá.
Um dos filmes "só para homens" de antigamente.

O sensualismo não é estranho à arte brasileira. Não falo da arte popular, o que seria óbvio, mas sim da arte erudita, da elite. Os exemplos são muitos. Lembremos que durante o Naturalismo, nossa literatura produziu, entre outros, romances como *A carne* (1888) de Júlio Ribeiro e *O bom crioulo* (1895) de Adolpho Caminha – cuja crueza de detalhes impressiona até hoje, nesta era supostamente liberada. E antes já tinha havido Gregório de Matos e outros. Fala-se até de um opúsculo pornográfico, do comportado acadêmico mineiro Bernardo de Guimarães, intitulado *O elixir do pagé* – obra escondida por descendentes e estudiosos.

No cinema, não será exagero dizer que tivemos um ciclo erótico que atravessou todo início do século até os anos 30. Já por volta de 1908/09, o empresário Paschoal Segretto possuía no Rio de Janeiro salas de “gênero livre”, “só para homens”. Na sua vinda ao Brasil, o venerando escritor Anatole France teria chegado a assistir a uma dessas indecências, para deleite seu e desespero dos seus acompanhantes. (1)

De qualquer modo, em 1916, a primeira versão de *Luciola*, dirigida por Carlos Comelli, já apresentaria a atriz Aurora Fúlvida em pleno apogeu da sua nudez, em famosa seqüência repetida em 1951 por Virgínia Lane. Já em 1917 foi a vez de Laura Serra fazer o mesmo em *Le film du diable*, que, apesar de brasileiro, tinha título em francês e a ação passada na Bélgica. O *Correio da Manhã* (16/04/1917) destaca no filme “o corpo nu de uma mulher de admirável plástica e linhas perfeitas”. *Alma sertaneja* – 1919 de Lulu de Barros, também mostraria nudez, só que desta vez a de Otilia Amorim. Embora nenhum desses filmes tenha chegado aos nossos dias, é de se acreditar que as cenas eróticas em questão limitavam-se à jovens tomando banho de cachoeira, ou algo semelhante às revistas de “naturismo” hoje ultrapassadas. Nada de mais pesado.

Não havendo censura estatal, o controle era exercido até 1919 pelo Centro da Boa Imprensa, dirigido pelos padres do mosteiro de Santo Antônio, no largo da Carioca – que classificavam os filmes em três categorias (“inofensivo”, “com reservas”, “prejudicial”). No referido ano, quem sabe por terem havido reclamações contra a permissividade das nossas fitas, um ofício do chefe de Polícia ao delegado auxiliar dizia o seguinte: “recomendo-vos que exerçais desde já a censura prévia sobre todas as fitas exibidas nesta capital”. (2)

Criava-se assim a censura policial, o que, entretanto, não significaria um fechamento imediato. Assim, em 1926 destacou-se *Vício e beleza*, produção paulista dirigida por Antônio Tibiriçá, escrita por Menotti del Pichia e estrelada por Lelita Rosa. Grande sucesso de público, foi exibido em sessões “especiais” às 23 horas, “exclusivamente para cavalheiros”. As filas para vê-lo eram tão grandes que foi necessária a intervenção da polícia para impor a ordem. Consta ter sido exibido ainda no Uruguai e na Argentina, onde teria ficado “seis meses em cartaz” (!) O diretor Tibiriçá descreve uma seqüência, em depoimento a Maria Rita Galvão (*Crônica do cinema paulistano*, SP, Editora Attica, 1975). “Num ambiente luxuoso decorado com um largo divã, vê-se Laura deitada só de combinação e a seu lado Antônio só de pijama, que vem avançando sobre o seu corpo, beija-a alucinado, com o olhar esgazeado de tóxicos e puxa a combinação, deixando à mostra seus lindos seios”. Na mesma trilha, unindo uso de drogas à depravação sexual, tivemos logo a seguir *Morfina* – 1928 de Francisco Madrigano e Nino Ponti, e *Veneno branco* – 1929 de Luiz Seel. A propaganda do primeiro falava de “os horrores dos vícios elegantes”; a do segundo de “lascivos bailados”; ambas apregoavam “nus artísticos”. (3)

Este apelo ao sexo infiltrou-se inclusive em produções mais cuidadas e de maiores pretensões intelectuais. *Barro humano* – 1929 de Adhemar Gonzaga, considerado um dos melhores filmes brasileiros até então, tinha forte carga erótica. Foi exportado para Portugal e Argentina, e exibido nesta com o título de *Venenos sexuais*. Outro dos mais escandalosos teria sido *Messalina, a imperatriz da luxúria* – 1930 de Lulu de Barros, sobre o qual Alex Vianny narra uma pitoresca anedota em *Introdução ao cinema brasileiro* (RJ, INL 1959). O diretor teria contratado coristas para representarem em “trajes apropriados”. Como a seqüência era de uma orgia romana, na sua concepção os trajes apropriados eram nada mais nada menos que a nudez total. As mulheres protestaram. Tudo ficou resolvido da seguinte maneira: as atrizes representariam nuas por detrás de um “véu diáfano” e a equipe técnica seria isolada atrás de um tapume de madeira (!!!). O mesmo Lulu, um dos mais prolíficos diretores nacionais, assinaria ainda um dos últimos exemplares deste primeiro ciclo “só para homens”: *Depravação* – 1932.

O moralismo recrudescia. No mundo inteiro, nos anos que precederam a II Guerra Mundial (e durante o decorrer desta), assistimos a um retrocesso frente aos costumes bem mais livres das décadas anteriores. Talvez tenhamos aqui um bom exemplo da aplicação prática da teoria política do “inimigo público”, tomando-se mais uma vez os efeitos pelas causas, e crendo-se que a eliminação daqueles cause o desaparecimento destas. Atendo-nos mais especificamente ao cinema, 1930 é também o ano em que Hollywood começa a por em prática o famoso Código Hays. Através dele era detalhado o que não era permitido: desde as palavras “virgem” e “amante” até qualquer menção à drogas, homossexualismo, adultério, racismo, etc.. Em certa época, mesmo casais casados tinham de dormir em camas, quando não em quartos, separados. A predominância da produção americana no mercado mundial fez com que o Código influenciasse indiretamente outros países. Se no Brasil não chegamos aos exageros citados, mesmo assim pode ser detectado um passo atrás. Em janeiro de 1931, um artigo na





Três décadas de filmes eróticos. Sonia Braga e Washington Fernandes numa cena censurada quando da estréia de *A dama do lote* — 1978 de Neville de Almeida; Norma Bengell e Jece Valadão em *Os cafajestes* — 1962 de Ruy Guerra; Maria Costa e Virginia Lane em *Anjo do lodo* — 1951 de Lulu de Barros.

Gazeta de Notícias investia contra os produtores cinematográficos: “classe de gente perigosa (. . .) com o espírito propenso a espalhar a ruim peçonha (. . .) na alma dos incautos”. Em abril de 1932, o Governo Provisório, encabeçado por Getúlio Vargas, instituiu a Censura Federal. Primeiro vinculada ao então Ministério da Educação e Saúde, a partir de agosto de 1934 passou para o Ministério da Justiça. O endurecimento nacional, como quase sempre ocorre, refletia algo maior no plano mundial. Em 29/06/1936 o próprio papa Pio XI lançaria a encíclica *Sobre o cinema (Vigilanti cura)*, onde afirma: “. . . facilmente todos podem verificar que os progressos do cinema, quanto mais maravilhosos se tornam, mais perniciosos foram para a moralidade e a Religião, e mesmo para a honestidade do Estado civil”. (Petrópolis, Editora Vozes, 1946).

A demanda do público e a imaginação criadora dos artistas encontram saídas. Se o nu era proibido e escamoteadas as relações entre os personagens — os figurinos, a iluminação e a interpretação criaram equivalentes de um sensualismo estilizado, outras vezes óbvio. Em *Ganga bruta* — 1933 de Humberto Mauro, uma cena de sexo é bruscamente alternada com uma britadeira e um cano jorrando água. *Argila* — 1940, do mesmo diretor, tem outra seqüência antológica: o ceramista Celso Guimarães é seduzido pela patroa Carmen Santos; a montagem intercala o rosto da atriz fumando e o homem trabalhando num torno na moldagem de um jarro; em dado momento as paixões explodem e o jarro se desfaz nas mãos do ator, a argila escorrendo-lhe sensualmente entre os dedos. Não esqueçamos que, segundo a Bíblia, foi deste material que Deus teria feito o primeiro homem, Adão, que caiu no Pecado Original. Nada sutil, Mauro ganhou por isso o apelido de “Freud de Cascadura” — embora as referidas seqüências sejam provocativas mesmo hoje em dia. Sensual também a seu modo, pode ser considerada a famosa cena de *Limite* — 1930 de Mário Peixoto, onde dois homens se encontram no túmulo de uma mulher, e um pede ao outro que lhe acenda o cigarro. Nada acontece na tela, tudo passa nos sentimentos do espectador. Mais tarde, a Vera Cruz e outras empresas do gênero investiram no sensualismo chique e bem fotografado de Eliane Lage ou Ilka Soares, estrelas fotogênicas de melodramas.

Já nos filmes populares, o erotismo se camuflou nas piadas de duplo sentido, nas índias estilizadas, no travestismo caricato dos cômicos e, principalmente, nos números musicais e balés. Se Eliana representava sempre a virgem impoluta, Elvira Pagã, Eros Volúcia, Luz del Fuego, Mara Rúbia, Nélia Paula e outras deusas das décadas de 40 e 50 registraram sua presença em filmes. Nenhuma entretanto superou Virginia Lane em popularidade, número de fitas ou tempos em evidência. A maioria das suas intervenções, em mais de dez filmes que participou, constituiu-se de números musicais carnavalescos, mas destaca-se como escandaloso o melodrama *Anjo do lodo* — 1951, refilmagem de *Luciola* de José de Alencar, dirigido por Lulu de Barros. A seqüência de nudez deu o que falar, e, segundo o diretor a censura mandou cortar um plano onde a mão do galã aparecia a um palmo do seio da atriz (4). “Eu tinha medo de apanhar se saísse na rua. Foi um pesadelo. Pensei que a minha carreira tinha chegado ao fim. Mas o filme fez um sucesso danado” (Virginia Lane, declaração a *O Estado de São Paulo*, 28/11/1977).

É bem verdade que mesmo aí a exibição de sessões “para adultos” não desapareceu de todo. Disfarçados como “científicos” ou “naturais” é possível anotar filmes sobre os males das doenças venéreas (com órgãos genitais em profusão, geralmente deformados como um aviso contra maiores liberdades); semi-documentários sobre colônias nudistas ou meros filmes de *strip-tease* como *Elas atendem pelo telefone* — 1963 de Duillio Mastroianni.

Se nos anos 50 o modelo era americano ou italiano, ao aproximarmos-nos da década seguinte é possível detectar nos filmes nacionais reflexos tanto da *nouvelle-vague* francesa quanto dos filmes de Bergman. Odete Lara, Norma Bengell, Irma Alvarez, Vera Viana, Darlene Glória, Helena Ignez – o visual das atrizes se faz mais sofisticado. *Les amants* – 1958 de Louis Malle, fez tamanho escândalo entre nós por sua ingênua cena de sexo oral, que quase dez anos depois, o fato ainda era satirizado em *Engraçadinha depois dos 30* – 1966 de J. B. Tanko –, e com enorme sucesso!

Nenhum filme porém causou tanta indignação aos moralistas quanto *Os cafajestes* – 1962 de Rui Guerra, onde Norma Bengell corria nua em pêlo durante oito minutos nas areias do Recreio dos Bandeirantes. Estreado num 4 de abril no Rio de Janeiro, foi retirado de cartaz três dias depois pela Polícia Federal. Diminuída a duração da seqüência pelo produtor (contra a vontade do diretor), voltou assim ao cartaz uma semana depois, estourando nas bilheterias. Na verdade, a nudez da atriz foi apenas um dos ataques que lhe foram feitos: alguns reclamaram da “falta de enredo”, outros “que os marginais não eram punidos no final”, etc. Dois cardeais, dom Jaime Câmara do Rio e Vicente Sherer de Porto Alegre, manifestaram-se publicamente contra o filme. Na verdade, a famosa nudez era ousada mesmo para os padrões internacionais do cinema de então: vendido para diversos países, o filme seria sempre apresentado como produto erótico, e não artístico. Enquanto isso, entre nós, viria a influenciar obras comerciais tipo *Anjos e demônios* – 1968 de Carlos Hugo Christensen, que voltariam a reunir o binômio drogas/sexo, desta vez com punição dos culpados.

Coincidindo com o sucesso d’os *cafajestes*, tivemos o *Boca de ouro* – 1962 de Nelson Pereira dos Santos, a primeira das adaptações cinematográficas das obras de Nelson Rodrigues. O filme tinha um concurso de seios entre Geórgia Quental, Maria Pompeu e Shulamith Yaari – que embora discreto, causou polêmica. Já *Asfalto selvagem* – 1964 de J. B. Tanko, a primeira e excelente versão de *Engraçadinha*, também foi retirado de cartaz e proibido até 21 anos. Segundo Gilvan Pereira, roteirista do filme, “no final de 1964, duas senhoras após assistirem *Asfalto selvagem* numa matinée em Porto Alegre, ligaram indignadas para os maridos em Brasília. E o filme saiu de cartaz nesta mesma tarde”. (Folheto distribuído no Centro Cultural Cândido Mendes, RJ, em 09/11/81 quando da exibição do filme na mostra “Nelson Rodrigues no cinema”). Também o tímido *O padre e a moça* – 1964 de Joaquim Pedro de Andrade foi vítima da mesma sanha. Neste caso, mais do que seqüências específicas, visava-se o próprio título, e o tema.

Durante os dez anos em que o Cinema Novo imperou absoluto, o erotismo entrou em eclipse na nossa cinematografia. A mulher, em especial a mulher bonita de classe média, deixou de inspirar prazer e desejo, e foi estranhamente associada ao sistema opressor, ao Poder, a algo desagradável em suma, levando o homem à impotência social, quando não à violência. É Isabella em *O desafio* – 1965 de Paulo Cezar Saraceni, é Danusa Leão em *A terra em transe* – 1966 de Glauber Rocha, é Maria Lúcia Dahl em *O bravo guerreiro* – 1967 de Gustavo Dahl, é Dina Sfat em *A vida provisória* – 1968 de Maurício Gomes Leite, é Helena Ignez em *Cara a cara* – 1968 de Júlio Bressane, etc. Somente nos intelectualizados filmes de Walter Hugo Khoury (em especial *Noite vazia* – 1965) ou nos filmes que veicularam a atriz Leila Diniz (em especial *Todas as mulheres do mundo* – 1967 de Domingos de Oliveira) o sensualismo esteve então presente em filmes de alguma qualidade. Com o correr dos anos, venceu-se também a batalha do nu frontal masculino (*Como era gostoso o meu francês* – 1971 de Nelson Pereira dos Santos), desde que em filmes que abordassem índios – e sem conotação sexual.



Com bom gosto ou mau gosto, cada vez mais o erotismo vem sendo associado à prática sadomasoquistas. Aldine Miller em *Paixão e sombras* – 1977 de Valter Hugo Khoury. Meiry Vieira e Genésio de Carvalho em *Escola penal de meninas violentadas* – 1977 de Antônio Meliande parecem reviver o livro *A Vênus castigadora* de Sacher Masoch.



Na grande maioria da produção brasileira dos últimos 15 anos o sexo é retratado de modo grosseiro ou infantil – ou ambos. São as “pornochanchadas”, degeneração tupiniquim do *vaudeville* e das comédias picarescas. Surgindo no Rio de Janeiro nas produções de Nilo Machado e Vitor DiMello, este tipo de filmes proliferaria entretendo na chamada Boca do Lixo paulista – notadamente depois do aparecimento do dinâmico produtor A. P. Galante (que joga anualmente 4 ou 5 filmes no mercado) e seus seguidores e/ou imitadores. Mas não é de hoje que os pesquisadores estão atentos ao assunto, para colocar as coisas nos seus devidos lugares. Segundo Paulo Emílio Salles Gomes (entrevista a Maria Rita Kehl em *Movimento*, 19/01/1976) “é irrisório tentar considerar as nossas pornochanchadas como pornográficas. (. . .) O que a publicidade diz não tem nada a ver com o filme propriamente dito. O cinema pornográfico é aquele que se dedica de maneira pormenorizada às relações sexuais”. Sábias palavras. Mas de 10 anos antes, *Barravento* – 1962 de Glauber Rocha, filme político passado entre pescadores negros da Bahia, já tinha sido anunciado do seguinte modo quando da sua estréia carioca no “só para homens” Cineac: “a sedução daquela mulher foi para ele o prelúdio de um êxtase”. Para ilustrar quem não viu, a referida cena culmina no suicídio da mulher e na desmoralização religiosa do homem. Assim vemos que a propaganda em geral apenas aumenta um fator secundário dos filmes, a fim de atrair um público específico.

A discussão sobre a pornochanchada abriu outro debate intelectual, desta vez sobre o que seria erótico e o que seria pornográfico. Mesmo setores “liberais” dispostos a reivindicar liberdade para os filmes de Warhol, Oshima, Pasolini e mesmo Walter Hugo Khoury, não demonstravam (como não demonstram ainda) a mesma disposição quando se trata de David Cardoso, Helena Ramos ou Meiry Vieira. Muito poucos perceberam a armadilha oculta nesta incoerência. Um desses foi Jean-Claude Bernardet, que há cinco anos escreveu o ainda atualíssimo texto: “a chamada vulgaridade é o que se ataca nesses filmes. Com a exceção de alguns críticos (. . .) os ataques não foram dirigidos contra os aspectos ideológicos rea-

cionários dessas comédias — valorização do machismo, submissão da mulher — mas dirigidos contra o 'mau gosto'. O meu gosto é o bom, o teu é o mau. Uma campanha moral e estética tipo Senhoras do chá das cinco". (artigo *Ela (a pornochanchada) dá o que eles querem?* in *Movimento* 19/01/1976).

Estas "senhoras do chá das cinco" continuam em atividade. Recentemente, um grupo delas entregou ao ministro da Justiça um manifesto contra a imoralidade, que conteria 100 mil assinaturas, número respeitável. Um dos alvos seriam as pornochanchadas exibidas na TV nas sextas-feiras, às 23 horas pelos canais 7 de SP e 11 do RJ. A imprensa, e mesmo certas autoridades, lhes deu imerecido destaque. Segundo o artigo *Cenas para um casamento* de Paulo Roberto Ferreira, publicado em *Luz & Ação* (set. 1981), foi o seguinte o IBOPE dos referidos filmes quando da sua exibição no canal 7 no mês de maio: *Pintando o sexo* (716.000 aparelhos ligados), *Um golpe sexy* (774.000), *A superfêmea* (743.000), *Quando elas querem, e eles não* (846.000). Cada um deles, portanto, deu pelo menos sete ou oito vezes o número de assinaturas do manifesto acima mencionado. Se calcularmos uma média de três espectadores por aparelho, iremos a quinze vezes mais. Deve ser a tal maioria silenciosa . . .

O moralismo acentuado, porém, não é privilégio apenas dos conservadores. Revolucionários como Glauber Rocha também incorreram nos mesmos exageros, perdendo-se num mar de erros depois de terem achado a pista do certo. Num texto pouco conhecido (*Crítica* /01 a 07 de setembro de 1975) ele chegou a bradar: "este cinema de pornochanchada é o miserável espelho de um fascismo congênito. As pornochanchadas realizadas por analfabetos grossos e cafajestes classe média, servem apenas como relatório, informação do grau de fascismo. (. . .) As realizadas por diretores intelectualizados são piores ainda, porque revelam o acordo que alguns intelectuais covardes e fracos fazem com a sua própria consciência (. . .). O mais grave é o fato desses cineastas falarem publicamente de seus filmes como produtos revolucionários, tentando iludir o Estado e o povo com as suas malandragens mal teorizadas e pior realizadas".

Esclarecendo. Na produção cinematográfica internacional, os produtos eróticos são divididos em *hard-core* (contendo sexo explícito com penetração em *close*) e *soft-core* (simulação de coito e sexo "em repouso"). Espantem-se os guardiões dos bons costumes, mas praticamente todas as seqüências ditas escandalosas do cinema nacional pertencem ao segundo gênero. Cláudio Cavalcanti desvirginando uma melancia em *Vereda tropical* — 1977 de Joaquim Pedro de Andrade. Sonia Braga, a nova rainha das bilheterias, fornicando em pé com um velho horrendo em pleno cemitério, ou debaixo de uma cascata com o mulatão motorista de ônibus (*A dama do lotação* — 1978 de Neville d'Almeida). Helena Ramos lambida por um cavalo em *Mulher, mulher* — 1978 de Jean Garret. O travesti Eloina, interpretado pelo ator Anselmo Vasconcelos, na cama com Tarcisio Meira/Mariel em *República dos assassinos* — 1979 de Miguel Farias Jr. Cristiane Torloni e Nicole Puzzi em *Ariela* — 1980 de John Herbert, fazendo sexo numa mesa de bilhar. Zélia Diniz e o gafanhoto no episódio de John Doo em *Pornô* — 1981. Sem contar as grotescas e apavorantes seqüências de sado-masiquismo das produções Galante, tipo *Escola penal de jovens violentadas* — 1977 de Antônio Meliande ou *Internato das meninas virgens* — 1977 de Osvaldo de Oliveira. Tudo *soft-core*. Me parece, entretanto, bastante significativo que o público não se contente mais com a simples nudez de *Le film du diable* e, cada vez mais, o erotismo venha sendo associado à violência, de maneiras mais ou menos sofisticadas.

No gênero *hard-core* nossa produção é ainda incipiente. *A gostosa da gafeira* — 1980 de Roberto Machado, *A prisão* — 1981 de Alfredo Sternheim e *Viagem ao céu da boca* — 1981 de Roberto Mauro contém cenas de sexo explícito. Não são os únicos — apenas os mais ilustres. A regulamentação das "salas especiais" (novo nome para as de "gênero livre" do início

do século) talvez possibilite o florescimento de mais este ciclo do cinema brasileiro. Circunscrito pelo gueto evidentemente, mas até certo ponto livre, este mercado desde já nos prepara os mais exdrúxulos exemplares da contribuição brasileira à *psychopathologia sexualis* cinematográfica.

Portanto, sobre o erotismo no cinema nacional talvez possamos dizer como o ditado popular, que "a ocasião faz o ladrão". Ou concordar com o velho general Golbery quando, na Escola Superior de Guerra, falou das sístoles e diástoles que regem os nossos destinos.

1 vide Alice Gonzaga Assaf (*Só para homens/O sexo nos filmes mudos brasileiros*, in *Ele & Ela* n° 150, 1981).

2 vide Michel do Espírito Santo (*70 anos de censura*, in *Diagnosis*, RJ, fevereiro de 1980).

3 vide Jean-Claude Bernardet (*Filmografia do cinema brasileiro 1900-1935*, SP, Secretaria de Cultura, 1979).

4 quando este artigo já estava pronto recebi informações suplementares de Alice Gonzaga Assaf sobre o *affair Anjo do lodo*. Em resumo: o filme foi liberado para maiores de 18 anos mas retirado de cartaz pelo então chefe da censura sob campanha pública encabeçada pelo deputado democrata cristão Jânio Quadros. Por outro lado, o filme foi defendido por intelectuais como José Lins do Rego, Antonio Olinto e Prudente de Moraes Neto. Convocada nova apreciação, foi novamente liberado com um corte, que não era de nudez "explícita" da protagonista, mas sua silhueta refletida na parede. Maiores detalhes no livro inédito *50 anos Cinédia* de Alice Gonzaga Assaf. A informação do diretor encontra-se no seu livro *Minhas memórias de cineasta* (RJ Artenova/Embrafilme, 1978).

ENTREVISTA COM A. P. GALANTE

O rei do cinema erótico

FC — Você gosta de ser chamado de "produtor da Boca" ou sente alguma conotação negativa nesta qualificação?

A.P. GALANTE — Não tenho esse complexo, porque foi três ou quatro críticos que deu esse título aí. Os críticos cariocas colocam os filmes paulistas abaixo dos cariocas, então dizem "filme da Boca do Lixo". E não falam do Beco dos Vagabundos que há no Rio. Então ficou nisso aí: os críticos do Rio apelidaram de Boca do Lixo a produção barata. Isso já tá com uns quinze anos, doze anos que surgiu. Ficou e ninguém apaga. Antes não tinha esse negócio de Boca, existia um pessoal que queria fazer cinema, entende? Aí começou a chegar os aventureiros e se formou a Boca do Lixo. Veio sapateiro, veio não-sei-que investir dinheiro aqui, e ficou. Mas todos já sumiram, hoje diminuiu a produção. Todo o pessoal que queria investir desapareceu. Eu não perdi dinheiro porque tenho outra visão, sei lá. Tenho sorte, vamos dizer.

FC — O teu relacionamento profissional com o cinema é exclusivo ou você tem outra atividade?

GALANTE — É exclusivo, eu vivo de cinema, da produção de cinema. Estou produzindo seis ou sete filmes por ano, entende? Sou o único produtor que vive de cinema, não vivo de juro, não vivo de nada, vivo de cinema. Tenho meu estúdio, que construí com dinheiro