



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

JAIRO CARVALHO DO NASCIMENTO

**EROTISMO E RELAÇÕES RACIAIS NO CINEMA BRASILEIRO: A
PORNOCHANCHADA EM PERSPECTIVA HISTÓRICA**

Salvador
2015

JAIRO CARVALHO DO NASCIMENTO

**EROTISMO E RELAÇÕES RACIAIS NO CINEMA BRASILEIRO: A
PORNOCHANCHADA EM PERSPECTIVA HISTÓRICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História Social.

Orientador: Prof. Dr. Milton Araújo Moura.

Salvador
2015

N244 Nascimento, Jairo Carvalho do
Erotismo e relações raciais no cinema brasileiro: a pornochanchada em
perspectiva histórica / Jairo Carvalho do Nascimento. – 2015.
350 f.

Orientador: Prof.º Dr.º Milton Araújo Moura
Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e
Ciências Humanas. Salvador, 2015.

1. Filmes eróticos - Brasil. 2. Sexo no cinema. 3. Representações. 4. Relações
raciais no cinema. I. Moura, Milton Araújo. II. Universidade Federal da Bahia.
III. Título.

CDD: 791.436

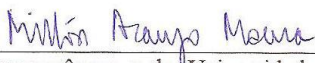
JAIRO CARVALHO DO NASCIMENTO

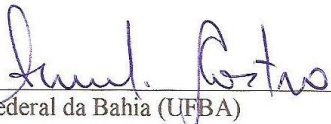
**EROTISMO E RELAÇÕES RACIAIS NO CINEMA BRASILEIRO
A PORNOCHANCHADA EM PERSPECTIVA HISTÓRICA**

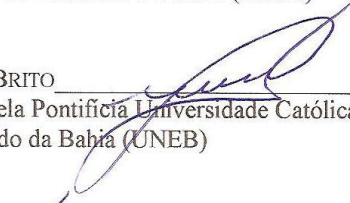
Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor em História Social na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 01 de junho de 2015.

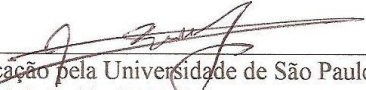
Banca Examinadora

MILTON ARAÚJO MOURA - ORIENTADOR 
Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

ARMANDO ALEXANDRE COSTA DE CASTRO 
Doutor em Administração pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB)

GILMÁRIO MOREIRA BRITO 
Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP)
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

LAURA DE OLIVEIRA 
Doutora em História Social pela Universidade Federal de Goiás (UFG)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

MAHOMED BAMBA 
Doutor em Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

A

Minha família: Alzira Carvalho, mãe incansável; Mágida e Márcia, irmãs presentes; Michele, esposa afetuosa; e Artur, filho querido e amado.

E à memória de meu pai, José Bispo (1938-2014), meu irmão Sivonê Carvalho (1968-2007), e minha Tia Valnice Carvalho (1951-2007).

AGRADECIMENTOS

Quero aproveitar este momento para agradecer a todos aqueles que colaboraram, de alguma forma, para a realização desta pesquisa, reconhecendo uma dívida de gratidão para com instituições, amigos, colegas, professores e familiares.

Inicialmente, quero agradecer à Universidade do Estado da Bahia (UNEB) por ter me concedido uma bolsa de estudos, a Bolsa PAC; sem esse apoio financeiro, a pesquisa não teria sido viabilizada. E também pela oportunidade de ter ficado na residência dos professores ao longo de 2011, em Salvador, apartamento mantido pela UNEB para seus professores do interior.

Ao amigo Marciel Santana, que me hospedou diversas vezes em sua casa, em São Paulo. Esse apoio logístico foi importante para viabilizar minhas idas aos arquivos de São Paulo.

Agradecer o apoio recebido, em Salvador, de minha irmã Márcia e de seu marido, Levi, pela hospedagem em sua casa. Ao amigo Marcos Oliveira, também historiador, pelo apoio na cidade. E a Jéssica Carvalho, minha sobrinha, pelas idas e vindas à FFCH para pegar documentos na Secretaria do PPGH.

Aos funcionários da Cinemateca Brasileira (SP), Daniel e Alexandre, que foram muito receptivos e eficientes na apresentação e disponibilização de fontes; estendemos também nossos agradecimentos aos funcionários do Arquivo Público do Estado de São Paulo e do setor de Jornais da Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

Aos amigos que colaboraram para a ampliação de minha bibliografia, reproduzindo, emprestando ou comprando livros para mim: a Genilson Ferreira, que emprestou alguns livros sobre discussão racial; a Eduardo Leite, que me emprestou alguns livros e textos sobre cinema (além de colaboração inicial em fotografar cenas de filmes na TV); a Joaquim Novais, pelos livros da Biblioteca da UESB; a Samuel Silva dos Santos, aluno da Pós-Graduação do Instituto de Física da USP, pela gentileza em reproduzir e enviar alguns livros sobre cinema (e a Alex Guimarães, por ter intermediado o contato); ao meu sobrinho Jessé, pela reprodução e envio de alguns livros sobre raça e relações raciais; a Zoraide Portela, pela reprodução e envio de um livro sobre erotismo; a Saulo Pomponet, que, gentilmente, trouxe dois livros da Itália, obras que serviram para escrever o primeiro capítulo; a Luciana Oliveira, pela gentileza em trazer três livros da Espanha, que serviram para a minha pesquisa.

A Prof^ª. Dr^ª. Mariarosaria Fabris (USP), pela gentileza em enviar uma bibliografia e um texto de sua autoria sobre comédia italiana, publicado em uma coletânea.

A Reinaldo Silva, colega de trabalho da UNEB, que levava meus textos da tese para Belma Gumes corrigir, em Guanambi (BA), e os enviava de volta para mim, pelo correio. Ademais, pela gentileza em ler e corrigir o resumo em inglês. E a Belma Gumes, pela revisão e correção ortográfica da tese.

Aos pesquisadores Noel dos Santos Carvalho e Flávia Seligman, pela gentileza de terem enviado suas respectivas teses por e-mail;

Aos colegas do curso de História da UNEB/Campus VI, pelo incentivo.

Às professoras da UFBA, Dr^ª. Gabriela Sampaio, Dr^ª. Lígia Bellini, Dr^ª. Lina Aras e Dr^ª. Ioli Vanin, pelos comentários em suas disciplinas ao longo de 2011, importantes para melhorar a tese e, nesse sentido, em especial a Antônio Luigi Negro (Gino), de Metodologia da Pesquisa, que pontuou questões e deu sugestões preciosas para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos colegas da turma, pelo incentivo e apoio intelectual nas sugestões e comentários direcionados ao meu projeto: Adilson Amorim (Dil), Aldemir Júnior, Alex Costa, Philippe Murillo Santana, Luís Siqueira, Lara Vanessa de Castro, Gisele Lima e Sérgio Armando Guerra Filho.

Aos professores Dr. Mahomed Bamba (UFBA/POSCOM) e Dr. Marcelo Pereira Lima (UFBA/PPGH), pesquisadores que participaram do meu Exame de Qualificação, em setembro de 2013, por terem apresentado sugestões e observações pertinentes para o bom andamento da pesquisa.

Aos diretores de cinema da década de 1970, Carlo Mossy e Alfredo Sternheim, pelos depoimentos que concederam a esta pesquisa.

À Prof^ª. Dr^ª. Lina Aras (UFBA/PPGH), uma das primeiras a ler o projeto, pelo direcionamento certo que sempre me deu, seja para a pesquisa ou para a vida;

E, de forma especial, ao meu orientador, Prof. Dr. Milton Moura, pela orientação precisa, nos temas e assuntos sugeridos, nas questões levantadas para reflexão, na indicação de fontes, na leitura cuidadosa do texto. Esta tese deve muito ao meu orientador.

E por fim, a Michele, minha esposa, e ao meu filho Artur, pelo amor, incentivo e compreensão; em alguns momentos de cansaço e estresse, era neles que buscava força e inspiração para escrever a última frase, a última linha, o último ponto.

E a Deus, a quem pedi saúde, paz espiritual e inspiração necessárias para seguir nessa jornada.

NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. *Erotismo e relações raciais no cinema brasileiro: a pornochanchada em perspectiva histórica*. 350 f. 2015. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

RESUMO

Esta tese tem por objetivo estudar as imagens e representações do negro, mulheres e homens, construídas em filmes da pornochanchada, por meio de cartazes e do conteúdo interno de suas histórias, analisando-as do ponto de vista da sexualidade e dos estereótipos raciais. O cinema é uma expressão artística que reflete os modos de ser, viver, pensar da sociedade. O espectador vê, se emociona, concorda com o ponto de vista de um filme ou dele discorda, sempre de acordo com a sua visão de mundo, sua ideologia. Aquilo que o filme mostra, aborda, portanto, é uma expressão dos valores de uma sociedade. É uma via de mão dupla: cinema e sociedade, sociedade e cinema, um alimentando o outro. Os filmes analisados situam-se entre os anos de 1973 e 1982, abarcando o momento de formação, consolidação e fim da pornochanchada, assuntos que serão abordados em capítulos específicos. Analisamos, ao todo, 15 pornochanchadas, sendo que, desse conjunto, 12 são as principais obras, objeto de pesquisa desta tese. A filmografia analisada é composta pelos seguintes filmes: *Como é boa nossa empregada* (1973), de Ismar Porto e Victor Di Mello; *As granfinas e o camelô* (1976), de Ismar Porto; *Manicures a domicílio* (1977), Carlo Mossy; *A mulata que queria pecar* (1977), de Victor Di Mello; *As taradas atacam* (1978), de Carlo Mossy; *Bonitas e gostosas* (1978), de Carlo Mossy; *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), de Osvaldo de Oliveira; *Uma cama para sete noivas* (1979), de Raffaele Rossi; *Delícias do sexo* (1981), de Carlos Imperial; *A menina e o estupro* (1982), de Conrado Sanches; *Uma mulata para todos* (1975), de Roberto Machado; *Piranha de véu e grinalda* (1982), de Roberto Machado. E mais três filmes secundários: *As 1.001 posições do amor* (1978), de Carlo Mossy; *A gostosa da gafeira* (1980), de Roberto Machado; e *Giselle* (1980), de Victor Di Mello. Tais filmes serão analisados em uma perspectiva histórica, em que procuraremos apresentar e discutir as representações e os estereótipos raciais que a comédia erótica construiu em relação ao negro, articulando arquétipos e categorias de tipos comuns com o pensamento e a concepção racial do povo brasileiro.

Palavras-chave: Erotismo – Pornochanchada – Representações – Sexualidades e estereótipos raciais.

NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. *Eroticism and race relations in Brazilian cinema: the pornochanchada in historical perspective* (Bahia, Brazil). 350 f. 2015. Thesis (PhD in Social History) – Faculty of Philosophy and Human Sciences, University Federal of Bahia, Salvador, 2015.

ABSTRACT

This thesis aims to study the images and representations of black women and men, built in movies pornochanchada, through posters and internal content of his stories, analyzing them from the point of view of sexuality and racial stereotypes. The film is an artistic expression that reflects the ways of being, living, thinking of society. The viewer sees, gets emotional, agrees with the view of a film or it disagrees, always according to their world view, their ideology. What the film shows, addresses, therefore, is an expression of the values of a society. It's a two-way street: cinema and society, society and cinema, one feeds the other. The films analyzed are between the years 1973 and 1982, covering the time of formation, consolidation and end of pornochanchada, issues that will be addressed in specific chapters. Analyzed, in total, 15 pornochanchadas, and of this group, 12 are major works, research object of this thesis. The filmography analyzed consists of the following movies: *How good our maid* (1973), of Ismar Porto and Victor Di Mello; *The granfinas and street vendor* (1976), of Ismar Porto; *Manicures at home* (1977), of Carlo Mossy; *The mulatto woman who wanted to sin* (1977), of Victor Di Mello; *The horny attack* (1978), of Carlo Mossy; *Beautiful and tasty* (1978), of Carlo Mossy; *Stories that our nannies did not count* (1979), of Osvaldo de Oliveira; *A bed for seven brides* (1979), of Raffaele Rossi; *Delights of sex* (1981), of Carlos Imperial; *The girl and the rapist* (1982), of Conrad Sanches; of *A mulatto for all* (1975), of Roberto Machado; *Piranha veil and wreath* (1982), of Roberto Machado. Plus three secondary films: *The 1001 Love positions* (1978), of Carlo Mossy; *The delicious the gaff* (1980), of Roberto Machado; and *Giselle* (1980), of Victor Di Mello. Such films will be analyzed in a historical perspective, in that we aim to present and discuss the representations and racial stereotypes that erotic comedy built in relation to black, articulating archetypes and categories of common types with thought and racial conception of the Brazilian people.

Keywords: Eroticism – Pornochanchada – Representations – Sexualities and race relations.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1		Cena do filme <i>The kiss</i>	22
Figura 2		Cartazes de comédia erótica italiana	40
Figura 3		Fotogramas do filme <i>La liceale</i>	44
Figura 4		Atrizes de destaque na comédia erótica italiana	46
Figura 5		Cartazes de comédia erótica mexicana e argentina	51
Figura 6		Release do filme <i>La matriarca</i> (cartaz em São Paulo)	53
Figura 7		Release do filme <i>Sexo louco</i> (cartaz em São Paulo)	56
Figura 8		Cartazes de filmes de J. B. Tanko e o prenúncio da pornochanchada	61
Figura 9		Cartazes das versões do filme <i>Emmanuelle</i>	69
Figura 10		Release do filme <i>Escola penal de meninas violentadas</i>	71
Figura 11		Carlo Mossy	114
Figura 12		David Cardoso	115
Figura 13		Helena Ramos	117
Figura 14		Matilde Mastrangi	119
Figura 15		Aldine Müller	120
Figura 16		Adele Fátima	122
Figura 17		Julciléa Telles	123
Figura 18		Capas de revistas masculinas brasileiras	131
Figura 19		Primeira imagem de nu frontal feminino publicada em revista no Brasil	132
Figura 20		Release de lançamento de <i>O império dos sentidos</i>	135
Figura 21		Cartaz de L'arroseur arrosé	168
Figura 22		Cartaz de As Cariocas	175
Figura 23		Cartaz de Independência ou morte	177
Figura 24		Cartaz de Violência na carne	179
Figura 25		Release de Violência na carne	180
Figura 26		Sequência de cenas de strip-tease em Violência na carne	181
Figura 27		Cartaz de Como é boa nossa empregada	184
Figura 28		Fotograma de Como é boa nossa empregada	185

Figura 29		Cartaz de Uma mulata para todos	187
Figura 30		Fotograma de Uma mulata para todos	189
Figura 31		Cartaz de A mulata que queria pecar	191
Figura 32		Fotograma de A mulata que queria pecar	193
Figura 33		Cartaz de Piranha de véu e grinalda	194
Figura 34		Fotograma de Piranha de véu e grinalda	195
Figura 35		Fotograma de A menina e o estuprador	197
Figura 36		Cartaz de A menina e o estuprador	198
Figura 37		Foto de Julciléa Telles	203
Figura 38		Cartaz de As granfinas e o camelô	207
Figura 39		Release de As granfinas e o camelô	208
Figura 40		Cartaz de As taradas atacam	210
Figura 41		Cartaz de Bonitas e gostosas	214
Figura 42		Cartaz de Manicures a domicílio	216
Figura 43		Cartaz de Uma cama para sete noivas	219
Figura 44		Cartaz de Histórias que nossas babás não contavam	221
Figura 45		Release de Histórias que nossas babás não contavam	224
Figura 46		Cartaz de Delícias do sexo	226
Figura 47		Fotogramas de Como é boa nossa empregada	231
Figura 48		Fotogramas de As granfinas e o camelô	235
Figura 49		Fotogramas de Manicures a domicílio	236
Figura 50		Fotogramas de A mulata que queria pecar	239
Figura 51		Fotogramas de As taradas atacam	242
Figura 52		Fotogramas de Bonitas e gostosas	244
Figura 53		Fotogramas de As 1.001 posições do amor	246
Figura 54		Fotogramas de Histórias que nossas babás não contavam	248
Figura 55		Fotogramas de Uma cama para sete noivas	252
Figura 56		Ubirajara Alcântara no programa do Chacrinha	255
Figura 57		Fotogramas de Delícias do sexo	256
Figura 58		Fotogramas de A menina e o estuprador	258

Figura 59		Pintura de mulata: obra de Di Cavalcanti	261
Figura 60		Fotos de Adele Fátima em revistas brasileiras	263
Figura 61		Fotograma de Giselle	267

LISTA DE QUADROS E TABELAS

Quadro 1		Comédias eróticas em cartaz em São Paulo/Rio (1969-1980)	56
Quadro 2		Resumo temático explorado pela pornochanchada	66
Quadro 3		Resumo de filmes em episódios	67
Quadro 4		As 20 maiores bilheterias da pornochanchada	112
Quadro 5		Lista parcial de filmes de atores do cinema pornô	155
Quadro 6		Lista parcial de filmes de atrizes do cinema pornô	157
Quadro 7		Principais diretores de filmes de zoofilia (lista parcial)	158
Quadro 8		Principais atrizes em filmes de zoofilia (lista parcial)	159
Quadro 9		Principais bilheterias de Roberto Machado	186
Quadro 10		Principais bilheterias de Victor Di Mello	190
Quadro 11		Principais bilheterias de Ismar Porto	209
Quadro 12		Principais bilheterias de Carlo Mossy	211
Quadro 13		Principais bilheterias de Raffaele Rossi	220
Quadro 14		Principais bilheterias de Osvaldo de Oliveira	223

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. O EROTISMO NO CINEMA: A COMÉDIA ERÓTICA ITALIANA	22
1.1. A comédia erótica italiana	33
1.2. A comédia erótica em outros países	48
2. PORNOCHANCHADA: ORIGENS, CARACTERÍSTICAS E CONSOLIDAÇÃO	58
2.1. Definições, origens e características	58
2.2. Origem do termo pornochanchada	92
2.3. Os diretores	102
2.4. Atores e atrizes da pornochanchada	112
3. FIM DA PORNOCHANCHADA E TRANSIÇÃO PARA O SEXO EXPLÍCITO	126
3.1. Os filmes de transição	137
3.2. A onda do sexo explícito	144
4. CINEMA E DISCURSO RACIAL: UMA LEITURA DOS CARTAZES DOS FILMES DA PORNOCHANCHADA	162
4.1. O cartaz no cinema	168
4.2. Cartazes da pornochanchada	172
4.3. Imagens e representações raciais em cartazes da pornochanchada	181
4.4. O discurso racial por trás dos cartazes: comentário crítico	199
5. IMAGENS, REPRESENTAÇÕES E ESTEREÓTIPOS RACIAIS EM FILMES DA PORNOCHANCHADA	205
5.1. Os filmes	206
5.2. Representações e conteúdo racial: o que os filmes dizem	228
5.3. Relações raciais e estereótipos: pornochanchada, cinema e sociedade	260
CONSIDERAÇÕES FINAIS	275
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	280
ANEXO	301

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo estudar as imagens e representações da mulata e de homens negros construídas em filmes da pornochanchada por meio de cartazes e do conteúdo interno de suas histórias, analisando-os do ponto de vista da sexualidade e dos estereótipos raciais, o que nos leva a indagar: Que imagens e representações a pornochanchada construiu em relação à mulata e ao homem negro? Que arquétipos e estereótipos a pornochanchada legou? Que características raciais foram mais acentuadas? Quais são esses filmes e quem são essas atrizes e atores? As representações raciais eram comuns a todas essas obras ou existiram variações entre elas, na forma em que os personagens foram apresentados?

Os filmes analisados situam-se entre os anos de 1973 e 1982, abarcando o momento de formação, consolidação e fim da pornochanchada, assuntos que serão abordados em capítulos específicos. Ao todo, analisamos 15 pornochanchadas, sendo que, desse conjunto, 12 são consideradas como as principais obras, objeto de pesquisa desta tese.

A filmografia analisada é composta pelos seguintes filmes: *Como é boa nossa empregada* (1973), de Ismar Porto e Victor Di Mello; *As granfinas e o camelô* (1976), de Ismar Porto; *Manicures a domicílio* (1977), Carlo Mossy; *A mulata que queria pecar* (1977), de Victor Di Mello; *As taradas atacam* (1978), de Carlo Mossy; *Bonitas e gostosas* (1978), de Carlo Mossy; *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), de Osvaldo de Oliveira; *Uma cama para sete noivas* (1979), de Raffaele Rossi; *Delícias do sexo* (1981), de Carlos Imperial; *A menina e o estuprador* (1982), de Conrado Sanches; *Uma mulata para todos* (1975), de Roberto Machado; *Piranha de véu e grinalda* (1982), de Roberto Machado. E mais três filmes secundários: *As 1.001 posições do amor* (1978), de Carlo Mossy; *A gostosa da gafeira* (1980), de Roberto Machado; e *Giselle* (1980), de Victor Di Mello. Tais filmes serão analisados em uma perspectiva histórica, em que procuraremos apresentar e discutir as representações e os estereótipos raciais que a comédia erótica construiu em relação ao negro, articulando arquétipos e categorias de tipos comuns com o pensamento e a concepção racial do povo brasileiro. Para isso, levaremos em conta as sábias palavras de Pierre Sorlin: “El cine no abre una ventena ante el mundo: filtra y redistribuye algunos de sus aspectos. (...) Los filmes son proposiciones sobre la sociedad: para un historiador, trabajar sobre el cine quiere decir comprender como se construyen esas proposiciones”¹. Em outras palavras, o filme é uma representação da sociedade,

¹ SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine*, op. cit., p. 245.

não uma janela aberta, uma imagem fiel. Apresenta alguns de seus aspectos culturais, do cotidiano, tradições, ideologias. Tudo isso passando pelo “filtro” ideológico dos produtores e diretores, que bebem e se inspiram na sociedade. Transmitem uma imagem da sociedade, que não é alheia a ela. E ao historiador cumpre a tarefa de compreender essas representações, como elas são construídas, por que são construídas, para quem são construídas.

A pornochanchada foi um gênero cinematográfico que dominou o cenário do cinema comercial brasileiro durante a década de 1970 até meados da década de 1980. Teve sua origem no Rio de Janeiro, na Boca da Fome, e sua consolidação em São Paulo, na Boca do Lixo. De modo geral, caracterizava-se por se tratar de comédias eróticas de caráter popular, com simulação de atos sexuais, em filmes que sensualizavam especialmente as mulheres, traziam piadas de duplo sentido, caricaturavam e traziam personagens típicos, como a virgem ingênua, o malandro, o homossexual cômico.

Estamos aqui ampliando a noção de gênero, que é difícil de precisar, porque “a delimitação e a caracterização dos géneros” estão “sujeitas à constante mutação e hibridação dos mesmos”, tornando-se “difícil atingir um consenso definitivo sobre os critérios e as fronteiras que permitem identificar e balizar cada género”². Segundo o pesquisador Luís Nogueira, “(...) um género cinematográfico é uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas”³. Como exemplos de géneros clássicos do cinema, estão a comédia, o western, o drama, o terror, a ficção científica, entre outros. E dentre os géneros, a comédia “es el más amplio pero también el más difícil de delimitar” por conta de razões como “la diversidad de sus expresiones y, consecuentemente, los numerosos subgéneros que genera; (...) los vínculos, en ocasiones muy estrechos, que mantiene con todos los géneros cultivados por el cine (...)”⁴. A pornochanchada seria, assim, um subgênero da comédia. Não obstante, pela sua produção em série ao longo da década de 1970, pelo padrão de filmes produzidos, e pela documentação jornalística da época, que a entendia como um novo gênero em curso, mesmo com algumas ressalvas de críticos, delimitamos e consideramos a pornochanchada como um gênero do cinema brasileiro.

² NOGUEIRA, Luís. *Gêneros cinematográficos*. Covilhã (Portugal): LabCom Books, 2010. p. 3.

³ *Ibidem*, p. 3.

⁴ PINEL, Vincent. *Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Traducción de Catarine Berthelot de la Glétais. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2006. p. 77

A tese está dividida em cinco capítulos. Os três primeiros abordam e contextualizam historicamente a pornochanchada. Os dois últimos concentram-se na análise do objeto central da tese, tal como definido no primeiro parágrafo.

O primeiro capítulo, *O erotismo no cinema: a comédia erótica italiana*, discorre sobre a história da comédia erótica italiana, apresentando suas origens, características, principais diretores, atores e atrizes. Analisamos também o desenvolvimento da comédia erótica em outros países, que em larga medida sofreram a influência desse tipo de cinema italiano, fundamentalmente no Brasil. A historiografia do cinema brasileiro, em especial a que versa sobre a pornochanchada, aponta a influência da comédia erótica italiana como sendo um fator de forte relevância para o desenvolvimento da versão brasileira desse tipo de comédia. Menciona o fato, a influência, mas não avança, deixando de contextualizar e problematizar. Salientamos ainda que não tem circulado, no Brasil, publicação em português sobre a comédia erótica italiana. Quais foram os filmes lançados no Brasil? Que características e temáticas esses filmes legaram? Quais os diretores, atores e atrizes mais apreciados pelo público brasileiro? São questões ausentes na historiografia específica. Por conta disso, para preencher essa lacuna, sentimos a necessidade de abrir a tese com um capítulo específico sobre a comédia erótica italiana, percorrendo sua trajetória até chegar ao Brasil. O capítulo, no entanto, começa com uma ampla discussão sobre o que é erotismo, o que é pornografia, para nos colocarmos nesse debate, as fronteiras e convergências entre um e outro.

O segundo capítulo, *Pornochanchada: origens, características e consolidação*, discute o processo de formação, desenvolvimento e fim da pornochanchada. Analisamos a influência da chanchada na constituição da comédia erótica, bem como apontamos as origens e seu desenvolvimento inicial no Rio de Janeiro, no Beco da Fome e, em seguida, em São Paulo, na Boca do Lixo, local onde a pornochanchada foi mais forte e atuante. Apresentamos algumas de suas características, como a ampla utilização de filmes em episódios, a prática de fazer versões e paródias de filmes estrangeiros ou brasileiros, bem como a estratégia comercial de divulgação dos filmes, com cartazes e títulos apelativos, dentre outros. Discutimos o debate em torno da relação da pornochanchada com o contexto da ditadura civil-militar e da Censura, defendendo o argumento de que sua origem e desenvolvimento não foram uma obra direta dos militares com o objetivo de “alienar” a população brasileira. Acompanhamos o processo da construção do “rótulo” pornochanchada, quando surge e se consolida o termo e, por fim, apresentamos a obra e a filmografia dos principais diretores, atores e atrizes. Pelo seu teor crítico, esse capítulo promove novas abordagens e novas leituras sobre a pornochanchada.

O terceiro capítulo, *Fim da pornochanchada e transição para o sexo explícito*, apresenta e discute o processo de “agonia” e fim da pornochanchada, o seu desgaste como gênero e produto comercial popular, de filmes de sexo simulado, para a produção em larga escala de filmes de sexo explícito, que teve, na Boca do Lixo, o seu principal centro produtor. Apresentamos e analisamos algumas razões desse processo, como a crise econômica do Brasil no começo da década de 1980, a redução das salas de cinema pelo país, a concorrência com a televisão, o próprio desgaste do gênero, havia mais de uma década produzindo “a mesma coisa” e, talvez, o principal, a explosão e concorrência dos filmes de sexo explícito estrangeiros lançados no Brasil. Por fim, fechamos o capítulo apresentando a filmografia dos principais diretores, atores e atrizes que atuaram em filmes de sexo explícito.

O quarto capítulo, *Cinema e discurso racial: uma leitura dos cartazes dos filmes da pornochanchada*, analisa cartazes de filmes que trazem representações e estereótipos raciais em suas imagens. Iniciamos o capítulo promovendo uma breve discussão sobre a questão racial no Brasil, como a questão do negro aparece na historiografia e no cinema brasileiro. Em seguida, discorremos sobre a origem do cartaz no cinema e suas principais características. Por fim, analisamos os cartazes da pornochanchada, apresentando os seus principais ilustradores e os filmes selecionados para análise crítica. Discutiremos as representações que tais imagens reproduziram de mulheres e homens negros, com destaque para a representação, nos cartazes, da mulata. Trataremos de 5 filmes: *Como é boa nossa empregada* (1973), de Ismar Porto e Victor Di Mello; *Uma mulata para todos* (1975), de Roberto Machado; *A mulata que queria pecar* (1977), de Victor Di Mello; *Piranha de véu e grinalda* (1982), de Roberto Machado; e *A menina e o estuprador* (1982), de Conrado Sanches.

No quinto e último capítulo, *Imagens, representações e estereótipos raciais em filmes da pornochanchada*, apresento e discuto os 10 filmes que compõem o conjunto principal de obras selecionadas durante a pesquisa. Os filmes principais são: *Como é boa nossa empregada* (1973), de Ismar Porto e Victor Di Mello; *As granfinas e o camelô* (1976), de Ismar Porto; *Manicures a domicílio* (1977), Carlo Mossy; *A mulata que queria pecar* (1977), de Victor Di Mello; *As taradas atacam* (1978), de Carlo Mossy; *Bonitas e gostosas* (1978), de Carlo Mossy; *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), de Osvaldo de Oliveira; *Uma cama para sete noivas* (1979), de Raffaele Rossi; *Delícias do sexo* (1981), de Carlos Imperial; *A menina e o estuprador* (1982), de Conrado Sanches. O capítulo está dividido em três seções. Na primeira, na perspectiva de realizar uma crítica externa da fonte, apresentamos informações sobre cada filme relacionadas à produção, avaliação e liberação da Censura, ao lançamento e circuito comercial de exibição e à recepção do público e da crítica. Em seguida, descrevemos e

analisamos cada um dos filmes, numa abordagem de crítica interna da fonte, discutindo as representações e estereótipos raciais que trazem, ou seja, o que os filmes reproduzem, que mensagens constroem. E na última seção, numa perspectiva de analisar a relação cinema/sociedade como uma via de mão dupla, procuramos discutir os conteúdos raciais desses filmes, relacionando-os com elementos da cultura brasileira, como a música, a literatura, a publicidade e o mercado editorial.

No que diz respeito à metodologia, a tese foi construída a partir de uma investigação baseada no método histórico, em que buscamos coletar uma variedade considerável de fontes de categorias diferentes e analisá-las criticamente, do ponto de vista interno e externo, problematizando-as e relacionando-as com o seu lugar de produção social. Analisamos qualitativamente essas fontes, levando em consideração as particularidades de cada categoria documental, sendo as principais as de ordem imagética (os cartazes) e fílmica.

Em relação ao campo teórico, particularmente no que concerne aos capítulos 4 e 5, seguiremos contribuições de diversos autores que serão visitados para dar o suporte necessário para a tese. Para o estudo dos filmes, na crítica externa e interna desse tipo de fonte, fundamentamos nossa forma de analisá-los a partir das contribuições de Marc Ferro, Pierre Sorlin, Marcel Martin, Jacques Aumont e Michel Marie⁵. A compreensão da linguagem cinematográfica é tributária da obra desses autores. Para analisar os cartazes, entendendo sua natureza e características, baseamos a nossa crítica em alguns autores estudiosos do campo das imagens e visualidades, como Abraham Moles, Jacques Aumont, Martine Joly, Winfried Nöth e Lúcia Santaella⁶. Citamos esses autores para esclarecer que teremos uma preocupação em analisar os filmes sintonizados com o seu tempo, com o contexto político e cultural brasileiro; em investigá-los do ponto de vista da linguagem, da estrutura narrativa que cada obra carrega, desvelando seus conteúdos; e relacionaremos, de forma crítica, a produção cinematográfica a outras fontes, tais como matérias de revistas e jornais e processos de órgãos do Governo Federal, como certificados de censura.

Do ponto de vista da abordagem historiográfica, o modo como pretendemos investigar os filmes selecionados, usaremos como instrumento de análise o conceito de

⁵ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992; SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine*. Traducción de Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1985; MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003; e AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.

⁶ MOLES, Abraham. *O cartaz*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005; AUMONT, Jacques. *A imagem*. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 1993; JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução de Marina Appenzeller. 11 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2007; NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lúcia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

representações, na perspectiva de Roger Chartier, que considera as representações do mundo social como historicamente construídas a partir de discursos que criam sentidos e significados, de acordo com os interesses dos grupos que as forjam, em um dado tempo e espaço⁷.

Do ponto de vista da discussão racial, na análise dos estereótipos construídos contra o negro, no campo do cinema, nosso estudo se valerá de alguns trabalhos, dentre eles destacamos os de João Carlos Rodrigues, Robert Stam e Joel Zito Araújo⁸. Sobre as questões que abordam as relações raciais no Brasil, a construção social da cor, a construção social da mulata, estereótipos raciais, fundamentaremos nossa análise em estudos de diversos autores, dentre eles Carlos Moore, Neusa Santos, Elisa Larkin Nascimento e Laura Moutinho⁹. Em relação a questões ligadas à sexualidade, gênero e corporeidade, aos efeitos de empreender uma discussão sobre os filmes de forma contextualizada com o tratamento dessas questões, baseamos nossa discussão em um conjunto de autores, entre eles Michel Foucault, Pierre Bourdieu, David Le Breton e Richard G. Parker¹⁰.

Por fim, alguns esclarecimentos são necessários.

Por conta de não termos encontrado alguns filmes, duas pornochanchadas referidas no capítulo 4, *Uma mulata para todos* (1975) e *Piranha de véu e grinalda* (1982), ambas de Roberto Machado, não figuram na lista do capítulo 5. Analisamos esses filmes, exclusivamente, através do discurso dos seus cartazes. Seguimos um dos princípios de Pierre Sorlin: “no se habla de los filmes que no se han visto”¹¹. E nesse capítulo 5 incluímos mais três pornochanchadas que, embora não estejam listadas e apresentadas entre os 10 filmes selecionados para a pesquisa, servem como ampliação da discussão, para corroborar o debate. São estas: *As 1.001 posições*

⁷ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988. p. 13-28.

⁸ RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001; STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparada da raça na cultura e no cinema brasileiros*. Tradução de Fernando S. Vagman. São Paulo: Edusp, 2008; ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac, 2000. Embora este último verse sobre televisão, ele serve de guia para entender também as relações raciais no cinema.

⁹ MOORE, Carlos. *Racismo e sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007; SANTOS, Neusa. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983; NASCIMENTO, Elisa. *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Summus, 2003; MOUTINHO, Laura. *Razão, “cor” e desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais “inter-raciais” no Brasil e na África do Sul*. São Paulo: Unesp, 2004.

¹⁰ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade, 1: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza Albuquerque. 19 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009; BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002; BRETON, David Le. *A sociologia do corpo*. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011; e PARKER, Richard G. *Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo*. Tradução de Maria Therezinha M. Cavallari. São Paulo: Editora Best Seller, 1991.

¹¹ SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine*, op. cit., p. 248.

do amor (1978), de Carlo Mosso; *A gostosa da gafeira* (1980), de Roberto Machado; e *Giselle* (1980), de Victor Di Mello.

O termo pornochanchada é utilizado aqui de forma ampla. A generalização, nesse caso, pode provocar simplificações, o que costuma ocorrer em estudos que procuram abordar um contexto a partir de um termo complexo. Não obstante, justificamos a sua utilização por dois motivos: na ausência de outro termo significativo que dê conta do período analisado – a década de 1970 e meados da década de 1980 –, o termo pornochanchada serve para designar a maior parte da produção popular/comercial do eixo São Paulo/Rio de Janeiro naquele período. O outro motivo, associado ao primeiro, é que o termo tem sua historicidade. Mesmo carregando certa ambiguidade, foi utilizado por jornalistas e críticos de cinema para designar essa produção erótica de consumo popular. Foi o termo que ficou para a história e chegou até nossos dias como sendo de uso corrente entre aqueles que tiveram oportunidade de assistir a essas obras. Os filmes utilizados como base de nossa pesquisa, excetuando *Como é boa nossa empregada* (1973), são todos realizados quando o termo pornochanchada já existia. Manter o termo pornochanchada não significa aceitar o rótulo da crítica intelectualizada; ao contrário, queremos mantê-lo com o objetivo de problematizar e polemizar alguns itens como a ideia de que só foram feitos filmes eróticos (*Boca do Lixo* e *Beco da Fome*) desconectados com a realidade social brasileira, ou de que a pornochanchada foi promovida abertamente pelo Regime Militar.

Uma última palavra sobre o uso de imagens presentes no texto. Utilizamos uma quantidade razoável de imagens. São cartazes, peças publicitárias (releases) e fotogramas. Em alguns capítulos, incluímos imagens relacionadas à maioria dos filmes citados, pelos menos dos mais importantes para a discussão dos temas abordados. Algumas delas serão amplamente analisadas (cartazes do capítulo 4), enquanto outras servirão puramente como ilustração, para exemplificar argumentos e conclusões (fotogramas do capítulo 5).

No final da tese, construímos um acervo de imagens para ilustrar a maioria dos filmes citados neste trabalho. Em um estudo que se utiliza de filmes, é imprescindível esse acervo de imagens; já que não podemos representar devidamente a imagem em movimento no papel, pelo menos tentaremos diminuir essa lacuna, enriquecendo o texto com essa parte imagética. O historiador canadense Robert Rosenstone foi quem nos deu a dica: “São necessárias mais do que palavras impressas em uma página para entender como o cinema apresenta o mundo do passado. São necessárias imagens em movimento em uma tela, música e também efeitos visuais. As palavras não cumprem totalmente a tarefa de compreender a

experiência cinematográfica”¹². Por conta disso, consideramos útil esse acervo de imagens, que podemos chamar de uma *história visual da comédia erótica*.

Esta tese não tem a pretensão de abordar a pornochanchada nas suas mais variadas vertentes. Queremos principalmente discutir, muito mais como um ponto de partida e não como um sinal de chegada, as imagens e representações do negro e da mulata em sua filmografia. Esboçaremos caminhos, que esperamos que outros possam compartilhar, ampliando o leque e o alcance das discussões aqui levantadas.

¹² ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 13.

1. O EROTISMO NO CINEMA: A COMÉDIA ERÓTICA ITALIANA

Uma matéria da revista estadunidense *The Chap Book* criticava abertamente um beijo em um filme, considerando-o “repulsivo” e a obra cinematográfica “indecente” e “vulgar”. O ano, 1896. O filme, *The kiss*, de Thomas A. Edison. Realizado no interior de um teatro nos Estados Unidos, com os atores May Erwin e John Rice, enquadrados em plano médio, o pequeno filme de 1 minuto mostrava uma sequência de três beijos, sendo o último o principal causador do “primeiro escândalo sexual do cinema”: “El tercero es más directo y sus labios se pegan totalmente, después de que el se atuse los bigotes y sonría abiertamente”¹³.

Figura 1 – Cena do filme *The kiss* (1896)



Fonte: www.tumblr.com/.

Essa é considerada a primeira obra erótica do cinema. Escandalizou a sociedade da época e chamou a atenção das autoridades públicas para a necessidade de proteger a moral e os bons costumes. E eles teriam motivos para se preocupar: ainda mesmo nas primeiras décadas do século XX, surgiriam os primeiros filmes considerados pornográficos, incluindo cenas explícitas de sexo.

A representação erótica nas telas surgiu junto com o cinema. Acompanhou a nova invenção dos Irmãos Lumière e a forte tradição que o erotismo já carregava na literatura e nas artes. O cinema era mais um novo veículo para difundir a arte pornográfica: “El cine pornô es compañero de viaje – o de cama – del cine comercial. Puede afirmarse que el pornô – clandestino – nace com los Lumière y Edison. Es, em cualquier caso, una producción paralela y diversificada del cine oficial”¹⁴.

¹³ BARROSO, Miguel Ángel. *Cine erótico en cien jornadas*. Madri: Ediciones Jaguar, 2001. p. 12.

¹⁴ BASSA, Joan; FREIXAS, Ramos. *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona: Paidós, 2000. p. 199.

A sexualidade dava o tom no cinema, tornava-se um fator importante de explicitação do sexo nas telas e na sociedade. Seria o século em que mais se falou do sexo e foi ele exibido. Michel Foucault analisou o processo de construção histórica da sexualidade por meio de discursos. Procurou estudar as diversas formas de domínio exercidas pelas instituições sociais (prisões, hospícios, igrejas, escolas) sobre a sociedade, as práticas discursivas desse controle que se davam por meio de dispositivos como leis, regulamentações, manuais escolares, teses científicas. Em relação à sexualidade, mostrou que o sexo foi examinado, vigiado, transformado em discurso. Contrariando a ideia de “hipótese repressiva”, concepção atribuída a Sigmund Freud, de que a civilização ocidental sempre reprimiu o sexo, Foucault mostrou que, a partir do século XVIII, ocorreu uma proliferação de discursos sobre esse objeto: “O que é próprio das sociedades modernas não é o terem condenado, o sexo, a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como segredo”¹⁵. E os séculos XIX e XX foram o período dessa explosão, “a idade da multiplicação: uma dispersão de sexualidades, um reforço de suas formas absurdas, uma implantação múltipla das ‘perversões’”¹⁶. Anthony Giddens procurou analisar o papel da sexualidade na vida moderna, as mudanças e comportamentos sexuais da contemporaneidade, em um mundo em que o sexo é assunto de “domínio público”. Desenvolve o conceito de sexualidade plástica, “(...) a sexualidade descentralizada, liberta das necessidades de reprodução”, tendência iniciada no final do século XVIII e intensificada no século XX, que provocaria a libertação da mulher em busca do prazer sexual¹⁷.

Foucault e Giddens mostraram que a sexualidade foi um dos principais aspectos do comportamento humano que mais mudou no século XX, com novas formas de prazer. O cinema, que se desenvolveu e se consolidou nesse período, como uma das principais formas de arte e indústria, concomitante a essa vontade de saber e fazer sexo na sociedade, de uma forma mais livre, sem pecados, passou, evidentemente, a “espelhar” a realidade, produzindo filmes eróticos e/ou pornográficos.

Um ponto importante nessa história do sexo no cinema é o debate teórico entre o erotismo e a pornografia. No filme *The seven minutes* (Os sete minutos/1971), do diretor Russ Meyer, um jovem advogado decide defender um amigo editor que tivera um livro proibido, rotulado de obsceno. Para o advogado, apesar de o livro ser considerado erótico, era uma obra

¹⁵ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade, 1: a vontade de saber*, op. cit., p. 42.

¹⁶ *Ibidem*, p. 44.

¹⁷ GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. p. 9-10.

de arte. Foi, seguindo este argumento, de que era uma obra literária com uma roupagem de obra de arte, que ele defendeu o livro¹⁸. Essa pequena introdução ilustra o debate em torno da questão erotismo *versus* pornografia. O que é erótico, o que é pornografia, quais os seus limites, onde eles se chocam e se confundem?

Essa dicotomia acompanhou a própria trajetória do cinema e parece não ter se esgotado. O diretor e roteirista Ody Fraga, um dos principais nomes da Boca do Lixo, região central de São Paulo produtora de pornochanchada, disse o seguinte quando perguntado sobre a dicotomia erotismo *versus* pornografia: “(...) a pornografia é o sexo sem vergonha de si. Já o erotismo é complexado, exige véus (...)”¹⁹.

Etimologicamente, a palavra pornografia vem do grego, reunindo dois termos: *pornos*, que significa prostituta, e *grafos*, escrever. Ou seja, literalmente seria “escritos sobre prostitutas”. Desde sua origem, o termo aparece associado à prostituição, ao sexo livre²⁰. Segundo Lynn Hunt, o termo pornografia, na sua concepção moderna, foi “definido” e “difundido” em meados do século XIX, em dicionários publicados na Europa²¹. O termo pornografia é ambíguo, dá margem a várias definições. É sempre perpassado pelo viés da imprecisão e do moralismo e, fundamentalmente, pela subjetividade do indivíduo, a carga ideológica que o conduz²². Não é nosso objetivo aqui esmiuçar o tema da pornografia de forma ampla, suas definições, os debates no campo das ciências sociais. Entretanto, convém ressaltar dois pontos apenas. Em primeiro lugar, o tema da pornografia leva à discussão em torno da coisificação da mulher como objeto sexual, sujeitando-a à violência física e simbólica, aos interesses de uma sociedade patriarcal e machista. Em segundo lugar, existe uma produção acadêmica que procura discutir o status de arte para determinadas obras tidas como pornográficas, uma redefinição dessa relação, tida, quase sempre, como excludente. Em outras palavras, autores afirmam que arte e pornografia não são incompatíveis, que existe uma dimensão artística em obras pornográficas, em representações explícitas da sexualidade, seja no cinema, na fotografia, na pintura, na escultura²³. Mosaicos e afrescos da Roma Antiga

¹⁸ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 mar. 1972. Ilustrada, p. 29.

¹⁹ ARAÚJO, Astolfo. Ody Fraga (o ideólogo do cinema pornô da Boca do Lixo paulista) [Entrevista]. *Status*, São Paulo, n. 90, p. 19-21, jan. 1982. (p. 20).

²⁰ BASSA, Joan; FREIXAS, Ramon, op. cit., p. 18.

²¹ HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. p. 10.

²² Cf. ELLIS, John. On pornography. In: LEHMAN, Peter (org.). *Pornography: film and culture*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2006. p. 25-47.

²³ Sobre isso, ver: DENNIS, Kelly. *Art/Porn: a history of seeing and touching*. New York: Berg, 2009; LEVINSON, Jerrold; MAES, Hans. *Art & Pornography: philosophical essays*. Oxford: Oxford University Press, 2012; MAES, Hans. Drawing the line: art versus pornography. *Philosophy Compass*, v. 6, n. 6, p. 385-397, jun. 2011.

representando práticas sexuais das mais diversas formas e variações, a escultura de *David*, de Michelangelo, um ensaio de um nu feminino na revista *Playboy* ou cenas do filme *História de Ó* (1975), de Just Jaeckin, são obras de arte pornográfica.

O termo erotismo, por sua vez, é derivado do grego *erotikós*, proveniente do mito de Eros e está associado à ideia de amor. Surgiu no século XIX. Está associado a uma conotação de amor e sexo de forma mais sublime²⁴. É uma forma mais delicada de representação.

Convencionalmente, erotismo e pornografia são definidos das seguintes formas: a pornografia consiste em uma representação explícita da sexualidade, mostrando-a de forma objetiva, com corpo e genitálias em evidência; o erotismo, uma representação implícita da intimidade sexual, em que a sexualidade aparece de forma velada, em imagens simuladas; se o erotismo sugere, insinua, a pornografia mostra. A pornografia é uma representação impura e imoral; por sua vez, o erotismo corresponderia a uma representação sensível, delicada, que incita a imaginação. O limite que separa o que é erótico e o que é pornográfico se mostra como uma linha bem tênue, “os dois conceitos parecem estar sempre juntos”, e a fronteira que os separa depende do conteúdo e do “funcionamento da mensagem”, da recepção a essa mensagem, no “espaço e no tempo”, como bem apontou Nuno Cesar Abreu²⁵.

No campo da indústria cultural, essa distinção foi tecnicamente abreviada em dois termos que serviriam para orientar o mercado, criando dois universos paralelos: *Soft core* (soft = suave) e *hard core* (hard = duro):

Numa tentativa de delimitação técnico-mercadológica, os produtos caracterizados pelo excesso de exposição de ações sexuais explícitas foram nomeados *hard core* (pornográficos), e aqueles marcados pelo sexo implícito, encoberto, sugerido, de *soft core* (eróticos). Essa separação, instituída como um modo de segmentar o mercado, de tratar o produto, acabou por gerar uma demarcação hoje “socialmente estabelecida”.²⁶

Os limites de definição entre o que é erótico e o que é pornográfico não são tão precisos. A definição é muito mais cultural e moral, de acordo com a concepção de mundo de quem observa uma obra artística (um filme, uma pintura, uma fotografia).

²⁴ LAPEIZ, Sandra M.; MORAES, Eliane R. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

²⁵ ABREU, Nuno Cesar. *O olhar pornô: a representação do obscuro no cinema e no vídeo*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1996. p. 16.

²⁶ *Ibidem*, p. 41. De qualquer modo, para fins puramente didáticos, utilizaremos aqui essa concepção que se tornou convenção no mercado cinematográfico: *soft core*, para filmes eróticos sem cenas reais de sexo, com situações simuladas, e *hard core*, para filmes com cenas reais de sexo, em que elas se configuram como elementos essenciais, acima de qualquer história ou narrativa dramática.

É evidente que a imprecisão de tais conceitos está a serviço de outras noções, de maior abrangência e de igual flexibilidade, como as de *moral* e *decência*. É fundamental que essas noções sejam maleáveis e relativas, para que possam servir a distintos interesses, em diferentes contextos e épocas. São, portanto, perigosas e parciais quaisquer tentativas de compreensão e análise da pornografia que não contextualizem o fenômeno, ou seja, que não considerem os valores, as ideias e as normas de conduta em vigor no grupo social e no momento histórico em que determinada obra ou determinado comportamento foram considerados pornográficos²⁷.

A noção de moral perpassa pelo olhar do observador, que é construído historicamente. O que era imoral e erótico no passado, usando o caso do cinema, pode ser algo trivial hoje. Em 1916, o diretor Antônio Leal adaptou o livro *Lucíola*, de José de Alencar, para o cinema. Publicado em 1862, o livro tinha sido considerado imoral no século XIX²⁸. No filme homônimo, a atriz Aurora Fúlgida, no papel principal, aparece em trajos íntimos, o que provocou, em certa ocasião, a reação imediata das “senhoras” nas salas de cinema, que se “retiravam chocadas com a ousadia das cenas”²⁹. A atriz brasileira Aidée Miranda, que começara sua carreira como artista da Rádio Nacional, foi convidada para estrelar um filme que seria realizado pela empresa Sacra Filmes, em 1952, com o tema do divórcio. Após os ensaios, o produtor disse que o roteiro tinha sido alterado e que havia uma novidade: mostrar as pernas. Na revista *A Scena Muda*, do Rio de Janeiro, à época, a atriz disse o seguinte para um repórter, informando o motivo pelo qual interrompeu a carreira: “Eu teria, nada mais nada menos, que viver umas cenas que reputei imorais. Trocando em miúdos: o produtor queria que eu exibisse minhas pernas. Não concordei com isso e briguei com o cinema”³⁰.

Em outras palavras, a moral do passado não é a mesma de hoje. Os princípios morais, por serem culturais, sofrem mudanças ao longo de gerações. E a mudança nunca é completa, não atinge todos os grupos e classes, é lenta. É um processo complexo de permanências e mudanças.

Existe uma tendência, no cinema atual, por parte de alguns cineastas, em incluir cenas reais de sexo, postura orientada tanto pela própria concepção libertária/moral do diretor como também pela visão estética de que o cinema deve se aproximar da realidade e não teria motivo para mascarar a relação sexual. É uma espécie de ampliação do território da

²⁷ BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.]. p. 71-72.

²⁸ Sobre essa obra ver: DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

²⁹ OLIVEIRA, Vera Brandão de. Pedro Lima em “flash-back”: uma odisséia no tempo [depoimento de Pedro Lima]. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 26, p. 6-20, set. 1974 (p. 15). Em 1975, o cineasta Alfredo Sternheim, realizou outra versão, chamada *Lucíola, o anjo pecador*.

³⁰ “Aidée Miranda brigou com o cinema”. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 39, p. 25, 29, 26 set. 1952. (p. 29).

representatividade do cinema. Uma fronteira que poucos cineastas têm a coragem de ultrapassar. São filmes que cruzam fronteiras, entre o *soft* e o *hard*, sem deixarem de serem filmes de arte. Vejamos alguns exemplos.

Romance (1999), da cineasta francesa Catherine Breillat, é um filme que gerou polêmica, “(...) tan serio en su exploración del erotismo como explícito en sus imágenes. (...) una apasionada investigación de las complejidades del sexo”³¹. Conta a história de uma professora que não consegue acender a chama do desejo sexual de seu noivo e sai em busca do prazer, de satisfação sexual de forma casual, com estranhos. Uma jornada de autoconhecimento de seu corpo. *Romance* rompeu os padrões da indústria ao incluir imagens e cenas de sexo explícito (felação, masturbação, penetração), com forte dose de erotismo. O filme gerou muita polêmica. Na França, como em outros países, foi proibido de ser exibido nas salas normais de cinema. Não obstante, fez muito sucesso “(...) in the relative terms of the art house world”³².

9 songs (9 canções/2004), do diretor britânico Michel Winterbottom, é o filme dentro desse conjunto recente que tem mais cenas de sexo, com sequências um pouco mais longas e plasticamente com enquadramentos em primeiro plano mais definidos. É a história de um relacionamento moderno entre uma estudante americana de intercâmbio, Lisa, e um jovem inglês, Matt. A história se passa em Londres. Ambos se conheceram em um show de rock. O filme é um flashback, contado do ponto de vista de Matt, que, a serviço na Antártida, relembra o seu caso de amor: “Quando penso em Lisa, não é das roupas dela que me lembro, nem do trabalho dela, de que país ela era, ou o que ela dizia. Lembro do cheiro e do gosto dela, da pele dela contra a minha”. Esse fragmento do pensamento de Matt dá o tom do filme: muito sexo, intercalado por trechos de shows de bandas de rock. O filme tem cenas de masturbação, felação (com ejaculação), cunnilingus e penetração. O filme foi selecionado para exibição em festivais importantes, como o de Toronto, no Canadá, e o Sundance³³. Foi lançado em 2005, em São Paulo, em salas de arte. A história foi inspirada no livro *Plataforma*, do escritor Michel Houellebecq, e no filme *O Império dos sentidos* (1976), de Nagisa Oshima³⁴.

O diretor dinamarquês Lars von Trier tem filmes nessa condição, que circulam entre fronteiras. *Idioterne* (Os idiotas/1998) “(...) concentra-se em torno de um grupo restrito de

³¹ DUNCAN, Paul; KEESEY, Douglas. *Cine erotico*. Madri: Taschen, 2005. p. 25.

³² LEWIS, Jon. *Hollywood v. hard-core: how the struggle over censorship saved the modern film industry*. New York: New York University Press, 2002. p. 206.

³³ Para maiores informações sobre a obra desse polêmico diretor, ver: BENNETT, Bruce. *The cinema of Michael Winterbottom: borders, intimacy, terror*. New York: Columbia University Press, 2013.

³⁴ NEY, Thiago. *Império dos sentidos*. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 jun. 2005. Folha Ilustrada, p. 1.

personagens. São trintões que passam o tempo combatendo a burguesia, fingindo sofrer de deficiência mental em lugares públicos”³⁵. O filme tem uma sequência de orgia, com cenas de penetração. Nessa sequência, os atores e atrizes eram profissionais do cinema pornô³⁶. *Antichrist* (Anticristo/2009) é um misto de terror e sexo. Casal perde filho pequeno em acidente doméstico. A mulher, em crise depressiva profunda, sofre seriamente a perda, pois acredita que ela poderia ter evitado a tragédia. Como parte de tratamento psicológico, ambos decidem se isolar em uma floresta. O filme é repleto “de violência e sexo” e “tem cenas de sexo explícito de penetração, tortura e automutilação. Tem também imagens belíssimas (em preto e branco) da circunstância que justapõe a morte da criança e o sexo entre os pais”³⁷. *Anticristo* foi selecionado para a mostra competitiva do Festival de Cannes, em 2009. Na exibição, foi vaiado. Não obstante, venceu na categoria de Melhor Atriz, prêmio para Charlotte Gainsbourg. O trabalho mais recente flerta com o aspecto pornográfico. Lançado em 2014, *Nymphomaniac* (Ninfomaníaca) é a “história selvagem” e “poética” de uma mulher (Joe) de 50 anos, diagnosticada de ninfomaníaca, que relembra e narra sua trajetória de vida marcada por aventuras sexuais. O filme avança na sensualidade e nas cenas reais de sexo, com visualizações de feação e penetração, cenas de lesbianismo e orgias. No papel de Joe, a atriz Charlotte Gainsbourg, a mesma que atuou em *Anticristo*. Estão no elenco nomes como William Dafoe, Uma Thurman e Christian Slater³⁸.

Outro filme recente a entrar nessa lista é *La vie d'Adèle* (2013/Azul é a cor mais quente), de Addlilatif Kechiche, uma produção França/Bélgica/Espanha. Narra a história da tímida Adèle (Adèle Exarchopoulos) e sua descoberta da liberdade de amar. Ela conhece Emma (Léa Seydoux), garota mais velha e experiente, e passam a ter uma relação amorosa, rodeada de intensidade. A primeira cena de amor entre as personagens é longa e extremamente sensual, uma cena explícita recheada de carícias e beijos ardentes. Ele foi o vencedor da Palma de Ouro em Cannes de Melhor Filme, em 2013.

Essas produções recentes sinalizam, de fato, uma tendência do cinema europeu em constituir uma estética cinematográfica que apresente a experiência do ato sexual de maneira clara, transparente. São filmes de arte com uma “visualidade pornográfica”. Filmes de fronteira, entre a arte, o erotismo e a pornografia. Catherine Breillat, por exemplo, referindo-se ao seu filme *Romance*, disse: “Pornography doesn't exist. What exists is censorship, which defines

³⁵ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 maio 1998. Ilustrada, p. 8.

³⁶ BOSCOV, Isabela. A última fronteira. *Veja*, São Paulo, 29 jun. 2005, p. 128.

³⁷ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 maio 2009. Ilustrada, p. 1.

³⁸ Fonte: www.magpictures.com/nymphomaniac/ (site oficial). Acesso em: 10/02/2014.

pornography and separates it from the rest of film. Pornography is the sexual act taken out of context and made into a product for consumption. [Romance is not porn because] the image portrays an idea and the characters experience emotion”³⁹. Ou seja, na concepção da cineasta, quando o filme mostra atos sexuais reais, contextualizados com a trama, em que os personagens vivenciam experiências e emoções, tal obra não pode ser considerada pornográfica.

O tom negativo que o termo pornográfico carrega parece que não atingiu tais filmes. Essas obras, em geral, não foram consideradas pela crítica como filmes pornográficos: a despeito da utilização de sexo explícito, são rotulados, aparentemente, de dramas com conteúdo erótico sofisticado; o sexo aparece de forma integrada na trama, como apêndice de arte. Em locadoras de cinema, estão na seção de Dramas ou Diretores Europeus⁴⁰.

As concepções morais mudam com o tempo. Tais filmes, se fossem lançados na década de 1950, nessa perspectiva de obra de arte, seriam considerados, de forma unânime, obras pornográficas, segundo os princípios morais da época.

Tais diretores revelaram que é possível produzir um filme de gênero drama, ou de arte, incluindo imagens explícitas. Reconhecer esse argumento é concordar com a ideia de que erotismo e pornografia são duas faces da mesma moeda, e que a diferença aparente que se estabelece entre eles diz respeito muito mais ao olho de quem vê:

Todo gira, pues, alrededor de la perspectiva desde la que se mire, del particular punto de vista de cada uno. Al fin y al cabo, la obscenidad no se define por los actos sino por la postura de quien ve y a renglón seguido juzga cuanto há contemplado. Y esta sí que es una decisión personal, intransferible y, naturalmente, íntima⁴¹.

Entretanto, essa história do cinema erótico e/ou pornô remonta aos primórdios do surgimento do cinema. O erotismo acompanhou a trajetória da história do cinema, desde as primeiras décadas.

A indústria do cinema erótico se desenvolveu no início do século XX, nos Estados Unidos e na Europa. Não obstante, um dos primeiros locais de produção de filmes eróticos, inclusive com sexo explícito, foi na Argentina, já em 1904, com um mercado produtor ativo.

³⁹ McNAIR, Brian. *Porno? Chic!:* how pornography changed the word and made it a better place. New York: Routledge, 2013. p. 144.

⁴⁰ Como é o caso da *Canal 3 Vídeo Locadora*, empresa de Vitória da Conquista (BA). Mesmo tendo uma seção exclusiva para filmes adultos, *9 songs* e *Anticristo* estão nas seções Drama e Diretores Europeus.

⁴¹ BASSA, Joan; FREIXAS, Ramon, op. cit., p. 19.

Os filmes eram vendidos para a Europa, especialmente para a Inglaterra e a França. *El satario* (1907) é o filme argentino mais conhecido desse período⁴².

Os primeiros filmes pornográficos, de modo geral, na América e Europa, tinham o seguinte formato: eram em preto e branco, sem sonorização, com duração de poucos minutos, valorizando mais a história do que as cenas de sexo. Eram caros, poucas pessoas podiam comprar. Eram vendidos para uso doméstico, normalmente comprados por homens ricos ou para casas de prostituição⁴³.

Não se sabe exatamente qual foi o primeiro filme pornográfico da história. A indústria que o produzia, nessas primeiras décadas do século XX, era clandestina, fato que prejudicou a conservação e o arquivamento desses filmes. Mas algumas obras importantes são conhecidas e tantas outras preservadas em arquivos. Uma das mais amplamente conhecidas, e preservadas, é *A free ride* (1915/10 min.), de A. Wise Guy. Produzido nos Estados Unidos, é um filme erótico de sexo explícito com uma pitada de humor, que mostra as aventuras sexuais de três pessoas em plena luz do dia: um homem oferece carona a duas mulheres na estrada. Em seguida, os três mantêm relações sexuais no chão, nas mais variadas posições (penetração vaginal e felação)⁴⁴. O pesquisador espanhol e crítico de cinema Miguel Ángel Barroso ressalta a importância desse filme para a história do cinema erótico:

El filme está muy bien planificado, como si hubiera un guión previo de planos. Lo digo en un sentido de fluidez narrativa, indiferente al contenido de la película. (...) La cualidad más importante que descubro en *A Free Ride* es su sentido de libertad sexual, la alegría infantil con la que aborda un encuentro sexual a tres. Es, también, un precedente del género nudie, cuyo boom se produce em los años sesenta⁴⁵.

Na Europa, por exemplo, no caso da Espanha, as principais obras pornográficas (*hardcore*) conhecidas, nessas primeiras décadas do século XX são *El confessor* (1919-1921/29 min.), *Consultorio de señoras* (1923/56 min.) e *El ministro* (1923/27 min.). Os três filmes são atribuídos aos Irmãos Baños, Ramón e Ricardo Baños. Ambos produziram, entre 1916 e 1925, dezenas de filmes eróticos⁴⁶. Eis a sinopse de cada filme: *El confessor* mostra um padre que se entrega aos prazeres carnavais, na sacristia, com as paroquianas; *Consultorio de señoras* mostra

⁴² LEAL, Juan Felipe. *El cine y la pornografía: anales del cine en México, 1895-1911*. México: Juan Pablos Editor, 2011. Vol. 7, 1901, p. 51.

⁴³ *BLUE MOVIE, O FILME PROIBIDO: a pré-história do pornô desde 1915*. Direção: Alex de Renzy. Estados Unidos: 1995/1997. DVD (154 min.), P & B e Color.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ BARROSO, Miguel Ángel, op. cit., p. 34-35.

⁴⁶ BASSA, Joan; FREIXAS, Ramos, op. cit., p. 220-221.

a vida sexual da família de um médico, que atende seus pacientes em casa, onde a orgia corre solta (*ménage à trois* entre médico, esposa e criada, depois entre o mordomo, a esposa do médico e a criada); e *El ministro* tem como tema um político, um ministro, que se aproveita sexualmente de uma mulher (uma mulher, para ajudar o marido, que precisa de um favor do ministro, entrega-se carnalmente ao político). Os filmes contêm cenas de sexo explícito e lesbianismo⁴⁷.

A França foi outro país que se destacou na produção de filmes pornográficos. Um filme conhecido foi *Por la tarde* (1910). Película de 10 minutos que mostrava cenas de masturbação, felação e penetração anal. O maior produtor foi Henri Dominique, com mais de cinquenta filmes, dentre os quais *Las modistas* (1923), *Después de la classe* (1925) e *Los misterios del convento* (1928)⁴⁸.

Na Europa, como na França e na Espanha, boa parte desses *filmes* eram rodados em locações internas, com cenários de conventos e sacristias: um discurso anticlerical em países católicos. Nos Estados Unidos, por outro lado, eram, muitas vezes, realizados em locais abertos, como praias e bosques. Seria uma alegoria ao estado natural do homem. Essa tendência em filmar em locações abertas foi desaparecendo à medida que as autoridades policiais começavam a aumentar a perseguição. De modo geral, nesses primeiros filmes eróticos e pornográficos, o sexo aparece “como uma forma inocente de diversión”⁴⁹.

Citando o caso particular dos Estados Unidos, a indústria de filmes eróticos e pornográficos se desenvolveu fortemente nas primeiras décadas do século XX. Essas produções ficaram conhecidas como *stag films*, ou seja, filmes para homens, exibidos em locais clandestinos, como clubes e casas de prostituição. Eles são “os legítimos ancestrais dos filmes de sexo explícito de hoje”⁵⁰. Contavam com a colaboração da máfia no financiamento dessa produção especializada em sexo⁵¹. Nesse período, o mercado de cinema dos Estados Unidos era regulado pelo Código Hays.

O Código Hays estabelecia uma série de condições e critérios restritivos para a exibição de um filme. Era a censura. O código era guardião da moral e dos bons costumes, estabelecendo uma diretriz para os produtores de Hollywood. O objetivo principal era conter o avanço de “costumes modernos” no cinema, que sempre abrisse as portas para aspectos sensuais

⁴⁷ BARROSO, Miguel Ángel, op. cit., p. 42-43; p. 51-53; p. 57-59, respectivamente. Segundo Miguel Barroso, esses filmes foram bem dirigidos, com bom enquadramento e boa composição de cenas.

⁴⁸ LEAL, Juan Felipe, op. cit., p.53-55.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 66.

⁵⁰ ABREU, Nuno Cesar, op. cit., p. 44-45.

⁵¹ Inclusive, até meados da década de 1970, a máfia ainda atuava fortemente no mercado pornográfico. Cf.: “Máfia domina mercado da pornografia”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1972. Caderno B, p. 12.

das atrizes e que, já em meados da década de 1930, abordava temas como o divórcio, o adultério, a prostituição e a promiscuidade. O código, dentre tantas outras coisas, proibia falar em adultério, dirigir cenas na cama, exhibir roupas e danças indecentes, mostrar o umbigo. O código foi adotado por Will Hays, político conservador, republicano e protestante, quando ele estava na direção da associação cinematográfica Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA). Contou com o apoio da Igreja Católica, da Legião Católica Nacional da Decência. O código foi criado na década de 1920, mas aplicado oficialmente a partir de 1934⁵².

Nas décadas de 1930 a 1950, o Código Hays atuou com força nos Estados Unidos, censurando produções locais e estrangeiras, como alguns filmes europeus, obras não pornográficas (seguindo o critério adotado aqui, entre *soft* e *hard*). O cinema europeu, naquele período (1930-1950), produziu filmes que ficaram marcados pela polêmica em torno de algumas cenas que exploraram a nudez das atrizes. Um desses filmes foi *Éxtasis* (1933), do diretor tcheco Gustav Machaty (1901-1963), um dos primeiros filmes não pornográficos a mostrar uma cena de nudez, a da atriz Hedy Lamarr, quando ela se banha no lago ou corre em um bosque escondida por entre as folhas e árvores, e representar uma relação sexual culminada com o orgasmo feminino. Em diversos países, o filme teve cenas cortadas ou foi totalmente proibido⁵³. Na década de 1950, mais dois filmes polêmicos preocuparam a Igreja Católica e setores conservadores da sociedade, sendo proibidos e censurados em alguns países:

E Deus criou a mulher [1956], de Roger Vadim, marca uma virada, não porque ele pinta os amores de uma moça livre – Bergman já o experimentara em 1953, em *Monika*, sem que o filme provocasse polêmicas –, mas porque a protagonista, Brigitte Bardot, aparece nua, embora moldada em um collant vermelho. Quanto ao banho depois do adultério, filmado por Louis Malle em *Os amantes*, em 1958, suscita a polêmica por sugerir o amor físico⁵⁴.

Foram filmes provocantes e sensuais para os padrões da época, pois revelavam personagens femininos livres, devoradoras de homens. Brigitte Bardot, por exemplo, tornou-se depois desse filme um grande símbolo sexual, reconhecida e admirada por sua beleza e sensualidade em todo o mundo.

Nos últimos anos de sua existência, o Código Hays, “a medida que otras películas exploraban los limites de lo erótico y, gracias a una actitud crecientemente liberal en lo

⁵² BLACK, Gregory D. *Hollywood censurado*. Madri: Akal, 2012. Ver a “Introducción” (p. 11-12) e Capítulo 2 “La oficina Hays y el código moral para las películas” (p. 31-60).

⁵³ BARROSO, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 94-97.

⁵⁴ SOHN, Anne-Marie. O corpo sexuado. In: COURTINE, Jean-Jacques (org.). *História do corpo: as mutações do corpo*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 109-154 (p. 113). vol. 3.

sexual”⁵⁵, foi relaxando a censura. Ele perdurou até 1968, quando passou a ser usada uma nova forma de censura, o sistema de classificação.

Foi nesse novo cenário, fins da década de 1960, com o movimento de contracultura e a revolução sexual, que se desenvolveu nos Estados Unidos a verdadeira indústria da pornografia *hardcore*, de forma comercial e livre da censura. Os filmes que inauguraram a era de ouro do pornô foram *Deep throat* (Garganta profunda/1972) e *The devil in Miss Jones* (O diabo na carne de Miss Jones/1973), de Gerard Damiano, e *Behind the Green door* (Atrás da porta verde/1972), de Jim Mitchell e Art Mitchell⁵⁶. O “Porno chic had arrived (...)”, segundo Jody W. Pennington, foi provocado por alguns fatores como a dificuldade nesses novos tempos em processar filmes como obscenos, a influência crescente da cultura do liberalismo em relação ao direito de liberdade de expressão e à privacidade, e a tecnologia do vídeo, que permitiu o acesso a tais filmes pela classe média no conforto de suas casas, livre dos locais públicos⁵⁷. Em suma, esses fatores contribuíram para o surgimento da indústria *hardcore* nos Estados Unidos, como também na Europa, em países como a França e a Itália.

Entretanto, ao longo desse percurso da história do sexo no cinema, surgiu um tipo de filme erótico que ganharia status de gênero, a *comédia erótica*. Foi um casamento que daria certo: erotismo e a comédia, unir humor e sexo. E um dos primeiros países a explorar essa relação foi a Itália, onde se desenvolveu um gênero que ficou conhecido como a comédia erótica italiana, que dominaria o mercado na Itália nas décadas de 1970 e 1980. Vejamos, a seguir, uma retrospectiva histórica da comédia erótica italiana e sua difusão em outros países como o Brasil.

1.1. A comédia erótica italiana

Fazer rir não é uma tarefa fácil. É preciso ter talento. Para Leonard Maltin, é algo instintivo: “Creating comedy involves instinct as much as anything else, and those who possess that instinct are endowed with a rare and precious gift”⁵⁸. É um “dom raro e precioso”, e desde os primórdios do cinema, a comédia se fez presente com artistas que possuíam tal virtude e qualidade natural para o humor. Charlie Chaplin (1889-1977) e Buster Keaton (1895-1966),

⁵⁵ DUNCAN, Paul; KEESEY, Douglas. *Cine erotico*, op. cit., p. 22.

⁵⁶ Sobre a história da formação do maior mercado de filmes pornográficos do mundo, a indústria pornô dos Estados Unidos, ver: MCNEIL, Legs; OSBORNE, Jennifer; PAVIA, Peter (orgs.). *The other Hollywood: the uncensored oral history of the porn film industry*. New York: HarperCollins, 2009.

⁵⁷ PENNINGTON, Jody W. *The history of sex in american film*. London: Praeger Publishers, 2007. p. 56-57.

⁵⁸ MALTIN, Leonard. *The great movie comedians*. New York: Bell Publishing Company, 1982. p. VII.

por exemplo, são dois grandes nomes da história da comédia, atuaram e dirigiram dezenas de filmes a partir da década de 1910. Construíram seus nomes na fase do cinema mudo.

Charlie Chaplin, por sua vez, foi um dos maiores ícones da comédia mundial. Foi “the supreme comic artist o four time. He pioneered the development of film comedy from anarchy to art in just a few short years and created a screen character whose worldwide impact has never been equaled”⁵⁹. Em sua época, com seu estilo e o grande personagem que criou, o Vagabundo, encantou o mundo com seus filmes.

A comédia é um gênero cinematográfico. Embora seja um conceito “complejo de múltiples significados”, um gênero cinematográfico carrega determinadas características que o tornam possível de ser identificado, ou seja, compartilha “ciertos atributos básicos”, tais como uma estrutura básica que orienta e define a produção industrial (tema, narrativa) e o reconhecimento por parte do público geral, ou seja, a recepção⁶⁰. A indústria cinematográfica cria e recria gêneros de acordo com seus interesses comerciais. Filmes que transitam entre dois gêneros, que se mesclam, como a comédia romântica, fazem parte desse jogo comercial. A trajetória e redefinição dos gêneros devem ser analisadas historicamente.

Dentre os gêneros cinematográficos, a comédia é um dos mais conhecidos e difundidos pela indústria do cinema. É um gênero amplo, pois essa categoria se divide em diversos subgêneros: “(...) la comedia ha evolucionado e introducido numerosos elementos que la han llevado a ramificarse, generando distintas maneras de concebirla y diferentes subgêneros (...)”⁶¹. Conforme aponta María Rosario Fernández, existem as comédias românticas, sofisticadas, satíricas (paródias), musicais, de aventuras e eróticas.

A comédia erótica é um subgênero da comédia. Comercialmente, foi um casamento que deu certo. Parece ter sido na Itália onde esse tipo de filme se destacou, a partir de 1965/1968. Provavelmente suas fontes tenham sido as comédias de costumes da década de 1950 e meados de 1960, de grande sucesso popular na Itália.

Na Itália, a comédia foi um gênero muito forte, durante e logo após a efervescência do neorealismo. Esse movimento projetou a Itália no cenário mundial, a partir de 1945, com filmes rodados em locações naturais (fora de estúdio), que tematizavam questões políticas e sociais e protagonizados por atores e atrizes não profissionais (em boa parte dos filmes). Esse movimento durou mais ou menos até meados da década de 1960. Os principais cineastas,

⁵⁹ *Ibidem*, p. 1.

⁶⁰ ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000. p. 33-53.

⁶¹ FERNÁNDEZ, María Rosario Naranjo. Los géneros: cómo nace y se hace la comedia italiana actual. *Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, Sevilla (ESP), n. 4, p. 1-32, [s.d.]. p. 6. Web: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame4/estudios/1.11.pdf>.

ligados a movimentos políticos de esquerda, foram Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti. *Roma, città aperta* (Roma, cidade aberta/1945), *Ladri di biciclette* (Ladrões de bicicleta/1948) e *La terra trema* (A terra treme/1948), respectivamente de Rossellini, De Sica e Visconti, foram filmes significativos que expressavam a riqueza cultural desse cinema produzido no pós-guerra:

The contribution of Italian neorealism to the evolution of the cinema must ultimately be judged by seven films produced within a very short period in the postwar period. These seven acknowledged masterpieces are Rossellini's so-called war trilogy (set in opposition to the three films made before 1945, his "Fascist trilogy), *Open city* (1945), *Paisan* (1946), and *Germany Year Zero* (1947); De Sica's touching portraits of postwar life in *Shoeshine* (1946), *The Bicycle Thief* (1948), and *Umberto D.* (1952); and Visconti's synthesis of the Marxist theories of Antonio Gramsci (1891-1937) and the naturalism of Giovanni Verga in *The Earth Trembles* (1948)⁶².

Durante o período de destaque do neorealismo (1945-1948), foram produzidas comédias que se aproximavam das temáticas sociais daquele movimento, como a trilogia de Carlo Borghesio, *Come persi la guerra* (1947), *L'eroe della strada* (1948) e *Come scopersi l'America* (1949). Em um tom cômico, no conjunto desses filmes, Carlo Borghesio retratou o envolvimento da Itália na Segunda Guerra Mundial, o desemprego, greves e a emigração de italianos fugindo para a América. Foram filmes de grande sucesso de público⁶³. Outro exemplo é o filme *Totó cerca casa* (1947), de Mario Monicelli, que conta as desventuras do funcionário Beniamino Lomacchio, chefe de uma família sem-teto que, após ter sua casa destruída durante a Segunda Guerra Mundial, percorre a cidade em busca de um novo lar, morando em lugares nada comuns, como um cemitério⁶⁴.

A década de 1950, em particular, ficaria conhecida como o momento do “neorealismo rosa”, uma referência aos filmes de humor produzidos por cineastas que tiveram alguma aproximação com o movimento ou com temas abordados por ele. Foi uma forma de aproximação com o público, unindo a realidade política da Itália com toques de humor, em uma

⁶² BONDANELLA, Peter. *A history of italian cinema*. New York: Continuum Books, 2012. p. 66. O marco inicial do neorealismo, concordância entre os estudiosos, foi com o filme *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini. Não obstante, não existe uniformidade quanto ao seu fim: para alguns seria em 1948, para outros teria persistido durante a década de 1950, com repercussão bem reduzida, até se dissolver em meados da década de 1960. Sobre os marcos temporais do neorealismo, ver o bom estudo de: FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1996. Evidentemente, a comédia italiana é anterior ao neorealismo. Tomamos o neorealismo como ponto de partida para delimitar o tema.

⁶³ Cf. GIACOVELLI, Enrico. *La commedia all'italiana: la storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*. Roma: Gremese Editore, 1995.

⁶⁴ Fonte: www.filmtv.it/film/7226/tot-cerca-casa/.

“narrativa popolare”⁶⁵. Um exemplo nesse sentido foram os filmes *Due soldi di speranza* (1951), de Renato Castellani, “se considera la obra que marca el inicio del denominado ‘neorrealismo rosa’”, e *Pane, amore e fantasia* (1953), de Luigi Comencini⁶⁶.

Essas comédias do “neorrealismo rosa” foram muito criticadas na Itália por intelectuais e jornalistas. O pesquisador Enrico Giacobelli, em *La commedia all’italiana*, mostrou, por outro lado, que esses filmes do “neorrealismo rosa” também tocavam em questões sociais e políticas e que não traíram o movimento neorrealista, ao contrário, serviram para aproximar o público dos filmes, um resultado que as obras mais clássicas e dramáticas não conseguiram⁶⁷. Foi a crítica francesa a primeira a perceber determinados valores em tais filmes, como crítica social e uma boa narração da situação econômica da Itália, mostrando o cotidiano das pessoas, suas dificuldades e formas de sobrevivência: “Fazer rir não significa não olhar em volta, ou não refletir sobre a sociedade; aliás, pode ser exatamente o oposto”⁶⁸. O reconhecimento por parte da crítica italiana viria depois dessas observações vindas da crítica francesa.

Quem faz comédia é imediatamente jogado num canto de espectro artístico, como “o cara que faz comédia”. Acho um absurdo. O cinema praticamente nasceu com a comédia. (...) Não sei se é porque a comédia tem uma ligação direta com o popular, porque as pessoas preferem rir a chorar, acho que isso incomoda os intelectuais. O fato é que esses cineastas são subestimados⁶⁹.

Na verdade, conforme salienta Peter Bondanella, em *A history of italian cinema*, a comédia foi o principal gênero da indústria cinematográfica italiana: “Comedy has always been the most popular film genre in Italy, and the directors who arose to prominence after the neorealist period have long constituted the economic backbone of the film industry”⁷⁰.

Nas décadas de 1950 e 1960, a comédia alcançaria um momento muito rico. Cineastas como Dino Risi, Mario Monicelli, Pietro Germi e De Sica, realizaram filmes com temáticas populares, reconstruindo o cotidiano da vida social na Itália. Alguns desses cineastas tinham raízes profundas no neorrealismo, como De Sica, que atuou como ator e produziu diversas comédias nesse período. Foi um tipo de comédia que marcou uma fase importante da

⁶⁵ GIACOVELLI, Enrico, op. cit., 20-33.

⁶⁶ FERNÁNDEZ, María Rosario Naranjo, op. cit., p. 2.

⁶⁷ GIACOVELLI, Enrico, op. cit., 21.

⁶⁸ Depoimento de Mario Monicelli. In: PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa. *Cinema político italiano: anos 60 e 70*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 30.

⁶⁹ Depoimento de Ugo Giorgetti. In: NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 222.

⁷⁰ BONDANELLA, Peter, op. cit., p. 180.

história do cinema italiano, que ficaria conhecida internacionalmente como *commedia all'italiana*. Essa expressão *commedia all'italiana* passou a designar a comédia italiana de modo geral depois do sucesso internacional do filme *Divorzio all'italiana* (1961), de Pietro Germi⁷¹.

A *commedia all'italiana* surgiu em um período de mudanças sociais na Itália, no pós-guerra, e criou um tipo de filme em que prevalecia um tom “cynical, sarcastic, and irreverent”, que mostrava a cultura popular da época, criando estereótipos cômicos como “the star-crossed lovers, the quack doctor, the shyster lawyer, the clever servant, the shrewd peasant, the braggart soldier, the pedantic professor from Bologna, and so forth”⁷². Por outro lado, tais comédias não deixavam de tocar em questões de ordem política, social e econômica da Itália, temas que não eram vistos pelos críticos, que estavam com os “olhares encobertos” pelos aspectos populares que esses filmes traziam:

In its greatest moments, the *commedia all'italiana* is closer to tragicomedy than to pure comedy, often bordering on the grotesque. Unlike its more “rosy” counterpart during the Fascist period or the neorealist decade, *commedia all'italiana* almost always included an undercurrent of social malaise. Flourishing at the height of the Italian “economic miracle” after Italy’s postwar recovery, it frequently underscored the painful contradictions of a culture in rapid transformation. It replaced the some-times facile and optimistic humanitariabism typical of earlier film comedy with a darker, more ironic and pessimistic vision of Italian life. It was almost always undervalued by the progressive or leftist criticism of the era, which felt that its popular appeal deflected attention from more “serious” problems. But in retrospect, Italian film comedies may accurately be said to have treated real social, political, and economic problems quite courageously and more successfully than overtly ideological films, particularly in their portrayals of dysfunctional social institutions, reactionary laws, and outmoded customs governing the relationships between men and women⁷³.

Para o pesquisador Enrico Giacovelli, a *commedia all'italiana* está demarcada nos seguintes períodos, com os seguintes marcos temporais de origem e fim:

A *commedia all'italiana* propriamente dita pode ser circunscrita ao período de 1958-1980, entre os dois extremos de *Os eternos desconhecidos* (*I soliti ignoti*, de Mario Monicelli, 1958) e *O terraço* (*La terrazza*, de Ettore Scola, 1980), mas sua época de ouro continuará a ser a década de 60 e as maiores obras-primas estão quase todas contidas no período de 1958-1964 (...) ⁷⁴.

⁷¹ FABRIS, Mariarosaria. O riso farto da alegria? In: FONSECA, Raphael (org.). *Commedia all'italiana*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011. p. 85-106. p. 92.

⁷² BONDANELLA, Peter, op. cit., p. 216; p. 181.

⁷³ *Ibidem*, p. 181.

⁷⁴ GIACOVELLI, Enrico. Os anos de ouro da *commedia all'italiana*. In: FONSECA, Raphael (org.). *Commedia all'italiana*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011. p. 17-70. p. 24.

Dentre os principais diretores, e seus respectivos filmes, alguns deles em episódios que marcaram a fase de ouro da *commedia all'italiana*, destacamos:

a) Mario Monicelli (1915-2010) – *Os eternos desconhecidos* (1958/I soliti ignoti), *A grande guerra* (1959/La grande guerra), *Boccaccio '70* (1962), *O incrível exército de Brancaleone* (1966/L'armata Brancaleone), *Brancaleone nas Cruzadas* (1970/ Brancaleone alle crociate).

b) Dino Risi (1916-2008) – *Aquele que sabe viver* (1962/Il sorpasso); *Os monstros* (1963/I mostri); e *As bonecas* (1965/Le bambole); *Esses nossos maridos* (1966/I nostri mariti).

c) Pietro Germi (1914-1974) – *Divórcio à italiana* (1961/Divorzio all'italiana); *Seduzida e abandonada* (1964/Sedotta e abbandonata); *Confusões à italiana* (1966/Signore & Signori); e *Como viver com três mulheres* (1967/L'immorale).

d) Vittorio De Sica (1901-1974) – *Ontem, hoje e amanhã* (1963/Ieri, oggi, domani); e *Casamento à italiana* (1964/Matrimonio all'italiana).

Na *commedia all'italiana*, os principais atores e atrizes foram: Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Alberto Sordi, Nino Manfredi, Sophia Loren, Monica Vitti, Claudia Cardinale e Stefania Sandrelli. Diferente do neorealismo, a *commedia all'italiana* se sustentou em função da atuação de atores profissionais, “large group of unusually talented comic actors and actresses – a comic star system”. Comercialmente, a *commedia all'italiana* se firmou em torno dessas estrelas, atores e atrizes, constituindo uma instituição simbólica, o *star system*, a construção de mitos, criados pela indústria do cinema para difundir ideias e desejos, vender seus filmes, vender produtos⁷⁵.

A *commedia all'italiana* legou filmes de grande sucesso internacional, e a partir da década de 1960, a conotação um pouco mais erótica ganharia espaço em algumas produções. Na verdade, um erotismo comedido. *Divorzio all'italiana*, de 1961, foi um desses filmes. Dirigido por Pietro Germi, narra as peripécias de Ferdinando Cefalù, casado com Rosália e que se apaixona pela prima de sua esposa, a jovem Ângela. Como na Itália o divórcio não era permitido, ele decide simular um adultério para ter justificativa para matar sua esposa, situação que o levaria da cadeia⁷⁶. Marcello Mastroianni fez o papel do Ferdinando Cefalù. Contou com

⁷⁵ BONDANELLA, Peter, op. cit., p. 180. Sobre a construção simbólica do star system, conferir: MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

⁷⁶ Fonte: www.filmtv.it.

a participação de Stefania Sandrelli, interpretando a jovem Ângela, e de Lando Buzzanca, ambos, atriz e ator que, mais tarde, seriam nomes de destaque nas comédias eróticas. Foi indicado, em 1962, ao Oscar de Melhor Diretor, Ator e Roteiro Original. Venceu nessa última categoria⁷⁷.

Outro filme que apresenta um pouco de erotismo comedido é a comédia *Ontem, hoje e amanhã* (Ieri, oggi, domani), de 1963, de Vittorio De Sica, vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Dividido em três episódios, tem como pano de fundo relacionamentos amorosos de três mulheres diferentes, Adelina, Anna e Mara. Atuaram no filme a atriz Sophia Loren e o ator Marcello Mastroianni. No terceiro episódio, intitulado “Mara”, Sophia Loren faz o papel de uma prostituta que tem um encontro amoroso sempre interrompido pelo vizinho seminarista. Nessa parte do filme, ela faz um *strip-tease* sensual para o personagem de Mastroianni, que se encontra sentado na cama, de “queixo caído”. É uma cena demorada, em que ela retira as peças de roupa com muita sensualidade, mas não chega a ficar nua.

Outro filme foi *Matrimonio all'italiana*, de 1964, de Vittorio De Sica. Durante a Segunda Grande Guerra, Domenico, um bem sucedido homem de negócios e com uma grande queda pelas garotas, encontra a jovem e linda Filumena em um bordel. Após a guerra, ele aluga um apartamento para ela e os dois se tornam amantes durante 22 anos. Porém, o que Domenico não sabe, é que Filumena tem três filhos que são criados por babás, e ao mesmo tempo, ele inicia planos para se casar com uma jovem empregada. Fingindo estar à beira da morte, Filumena tenta enganá-lo para que ele se case com ela. Domenico cancela seu casamento e Filumena lhe conta sobre os seus três filhos, dizendo que um deles pertence a Domenico, mas não lhe diz qual⁷⁸. Foi estrelado por Sophia Loren e Marcello Mastroianni. Venceu o Globo de Ouro, em 1965, de Melhor Filme Estrangeiro.

Adulterio all'italiana, comédia produzida em 1966 e dirigida por Pasquale Festa Campanile, narra as peripécias de uma mulher que inventa que tem um amante, após ver seu marido nos braços de sua amiga, só para deixá-lo mais apaixonado por ela. O sujeito procura pistas e passa a imaginar como seria, fisicamente, o amante⁷⁹. Nos papéis principais, o ator Nino Manfredi e a atriz Catherine Spaak. Outros filmes: *Le dolci signore* (1967), de Luigi Zampa. Amigas se reúnem para contar suas aventuras eróticas. Entre as atrizes conhecidas estão Ursula Andress, Virna Lisi, Claudine Auger e Marisa Mell⁸⁰. *La matriarca* é um filme de 1968,

⁷⁷ Fonte: www.imdb.com.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ CARMONA, Luis Miguel. *Cine erótico a la europea*. Madri: T & B Editores, 2010. p. 243-246.

também dirigido por Pasquale Campanile, que conta a história de uma mulher que, após ficar viúva, descobre que seu falecido marido tinha um apartamento secreto aonde levava suas amantes. Ela passa a fazer o mesmo: usa o apartamento para suas novas aventuras amorosas. A atriz Catherine Spaak atua em um papel sensualmente erótico:

Entre las “delicatessen” sexuales del film destacan unas gozosas escenas lesbianas, los frecuentes desnudos integrales de la actriz, su escena en la tienda de ropa y los sometimientos sadomasoquistas que aparecen muy a menudo en su trama. El trasero de Spaak es mostrado generosamente a lo largo de la historia, incluyendo sesiones de “spanking” (azotes en el trasero para obtener placer sexual) siendo desde entonces objeto de adoración por parte de sexoadictos de todo el mundo⁸¹.

Figura 2 – Cartazes de comédia erótica italiana



Fonte: www.filmtv.it/film/.



Fonte: www.filmtv.it/film/.

Foi a partir desses filmes, com certa conotação erótica, e mais ou menos nesse período, 1964/1968 (ou talvez um pouco antes), que surgiria o “germe inicial” da comédia erótica italiana como um subgênero da comédia, acompanhando o contexto cultural da revolução e da liberdade sexual. Passaria a ser um gênero conhecido em todo o mundo. Sua consolidação como gênero se deu no fim da década de 1960.

Os marcos temporais da comédia erótica italiana não são fáceis de indicar. Na verdade, as práticas sociais e culturais do homem, como a produção de um gênero cinematográfico, não têm hora de nascimento nem fim determinados. É um processo lento, de mudanças e permanências. Para o pesquisador Luis Miguel Carmona, a comédia erótica teria

⁸¹ *Ibidem*, p. 302.

seu antecedente mais direto (e distante) em 1962 com o filme *Boccaccio '70*, dividido em quatro episódios, e dirigido por nomes de peso do cinema italiano: Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti e Vittorio de Sica. Em uma das histórias, um homem, aficionado em prostitutas, trata sua mulher como uma delas para incentivar a sua vida amorosa. O filme serviu, na opinião de Carmona, para mostrar o caminho comercial que a comédia erótica em episódios poderia seguir. E o filme que consagrou o gênero com um tom mais “atrevido” e “picante” foi *Sessomatto*, de 1973, de Dino Risi, com a sensual Laura Antonelli. Em nove episódios, o filme narra práticas e atitudes sexuais do homem comum italiano, como a história de um homem que contrata uma prostituta “para que se disfrace de su difunta esposa”, ou um homem apaixonado por um travesti⁸². Para o escritor e pesquisador italiano Gordiano Lupi, poder-se-ia dizer que foi com o filme *Signore e signore* (1966), de Pietro Germi, que “la commedia all’italiana comincia a virare verso um erotismo più accentuato”. Mas reconhece que não “è facile indicare com precisione una pellicola che ha cominciato a introdurre varianti sexy nella commedia all’italiana”⁸³. E Michele Giordano, estudioso do cinema italiano, apontou *Vedove inconsolabili in cerca di distrazioni* (1969), de Bruno Gaburro, filme em episódios sobre tipos de viúvas de Roma, Napoli e Milão, como sendo “la prima commedia sexy”, pois é “un prodotto che sta a metà tra il film a episodi degli anni Sessanta e la nascente commedia sexy”⁸⁴. Ele apontou outros filmes como sendo as primeiras obras de cunho erótico acentuado, que consolidaram o gênero: *Non commettere atti impuri* (1971), de Giulio Petroni, com a atriz Barbara Bouchet, *All’onorevole piacciono le donne* (O deputado erótico/1972), de Lucio Fulci, com Lando Buzzanca e Laura Antonelli, *Giovannona coscialunga disonorata com onore* (Desonrada, porém respeitável/1973), de Sergio Martino, com a atriz Edwige Fenech, e *Sessomatto* (Sexo louco/1973), de Dino Risi, com Laura Antonelli.

Em outras palavras, na nossa concepção, podemos inferir que foi na segunda metade da década de 1960 que as comédias de costumes passaram a ter um tom mais “sexy”, indicando que a *commedia all’italiana*, de forma indireta, pelo menos parte de seus produtores, estava inclinando-se para a comédia erótica. O filme *La matriarca*, por exemplo, com um tom de sensualidade e malícia mais acentuados, seria um filme de transição, entre a *commedia all’italiana* para a comédia erótica italiana. Para o pesquisador Gordiano Lupi, a comédia erótica surgiu a partir da *commedia all’italiana*:

⁸² *Ibidem*, p. 242-247.

⁸³ LUPI, Gordiano. *Nude... si ride: i registi dela commedia sexy*. Roma: Profundo Rosso, 2012. p. 19.

⁸⁴ GIORDANO, Michele. *La commedia erótica italiana: vent’anni di cinema sexy made in Italy*. Roma: Cremese Editore, 2000. p. 56. Em sites de pesquisa de cinema, o filme aparece como sendo de 1968.

La commedia erótica, detta anche commedia sexy o commedia scollacciata, deriva dalla commedia all'italiana e presenta una commistione di diversi generi cine-letterari. (...) ⁸⁵.

Queremos ressaltar que não houve um determinismo, uma transição direta, a *commedia all'italiana* se transformando em comédia erótica, mas que a comédia erótica, além de contar com a influência do contexto cultural da época, como o processo de liberação sexual e a onda de sexo que dominava o mundo ocidental no fim da década de 1960, contou com profissionais (diretores, atrizes e atores) e temas da *commedia all'italiana* para formar-se, construir um outro gênero. Os diretores Pasquale Festa Campanile e Dino Risi, atrizes e atores, como Catherine Spaak, Laura Antonelli e Lando Buzzanca, são exemplos de profissionais que atuaram em diversas produções da *commedia all'italiana* e que depois se destacariam em comédias eróticas. Do ponto de vista temático, assuntos como adultério e mulheres sedutoras foram amplificados nas comédias eróticas, difundidos em dezenas de filmes.

Outra coisa assimilada foi a prática em realizar filmes em episódios. A *commedia all'italiana* reunia atrizes e atores conhecidos em um único filme, em seções de curta duração, com o objetivo mercadológico de atrair o público, criou os filmes de esquetes ou episódios, como o filme de De Sica, *Ontem, hoje e amanhã* (1963/*Ieri, oggi, domani*) ⁸⁶. Da comédia erótica, por sua vez, citamos *Sessomatto* (Sexo louco/1973), de Dino Risi, e *40 gradi all'ombra del lenzuolo* (1975), de Sergio Martino, como filmes de episódios de grande sucesso popular.

A comédia erótica é, como bem sintetizou o pesquisador italiano Michele Giordano, “Fondamentalmente un prodotto che miscela due ingredienti: il sesso, più o meno spinto, e la comicità, più o meno volgare” ⁸⁷. As comédias eróticas italianas, na maioria das vezes, eram obras de baixa produção, realizadas de forma rápida, com um erotismo suave, destacando a nudez das atrizes. A crítica os colocava na categoria de filmes B ⁸⁸. Não eram pornográficos, no sentido *hardcore*, os filmes mostravam o nu feminino, parcial ou total, e as relações sexuais, quando apareciam, eram simuladas, insinuativas. A comédia erótica italiana apresentava algumas características que a tornavam identificável, na própria Itália, e nos países em que os filmes eram exibidos. Uma particularidade, como vimos, eram os filmes em episódios, dividir um longa-metragem em três ou quatro histórias. Era uma forma de dar ritmo à trama e comercialmente não cansava o público. Foi um recurso usado pela comédia italiana, fosse

⁸⁵ LUPI, Gordiano, op. cit., p. 17.

⁸⁶ GIACOVELLI, Enrico. Os anos de ouro da commedia all'italiana, op. cit., p. 42-43.

⁸⁷ GIORDANO, Michele, op. cit., p. 56.

⁸⁸ BONDANELLA, Peter, op. cit., p. 211-215.

erótica ou não. Um exemplo: *Mazzabubù... quante corna stanno quaggiù?* (1971), de Mariano Laurenti, dividido em cinco episódios, todos abordando a infidelidade.

Outra característica diz respeito ao cartaz de divulgação dos filmes. Tinha um padrão: era elaborado pela técnica do desenho e quase sempre trazia uma mulher seminua em primeiro plano, em destaque, rodeada por uma cena ou ambiente cômico. Outra característica marcante foi a produção, com criatividade, de categorias temáticas de filmes. De um modo geral, a comédia erótica italiana se dividia em diversos subgêneros: “La commedia sexy si divide in sottogeneri: familiare, professionali, scolastico e militare, secondo l'ambiente dove viene inserita l'azione comico-erotica”⁸⁹. Assim, abordavam diversos temas, tais como: a) *Iniciação sexual*, com mulheres lindas e sensuais que seduzem jovens virgens (*Malizia*/1973/Salvatore Samperi); b) *Sátiras e paródias*, sobre o período medieval e contos infantis, dentre outros (*Biancaneve & Co.*/1982/Mario Bianchi); c) *Professoras e colegiais* – Educadoras e alunas sedutoras, que levam à loucura os homens, professores e alunos (*La liceale*/1975/Michele Massimo Tarantini); d) *Médicas e enfermeiras* – Doutoradas e enfermeiras, lindas e sensuais, que enlouquecem os pacientes (*L'infermiera di notte*/1975/Mariano Laurenti); e) *Militares e policiais* – Mulheres lindas que tiram a concentração dos homens nos quartéis militares, seja como militares ou médicas (*La soldatessa alla visita militare*/1977/Nando Cicero).

Mas o que mais marcou a comédia erótica italiana talvez tenha sido a beleza das atrizes. Esse tipo de cinema foi um grande palco para o desfile de lindas mulheres, que povoaram de desejos as fantasias masculinas durante a década de 1970. Os filmes da comédia erótica italiana procuravam traduzir para o cinema o “l'immaginario erotico del l'italiano medio e strizzano l'occhio alle fantasie degli adolescenti”, orientados por situações que vinham da própria cultura italiana, de “luoghi, circostanze, situazioni, erotismo morboso e malizioso”. Trabalhavam as fantasias eróticas que circundavam o imaginário dos homens a partir de personagens típicos associadas à atuação de atrizes belas e sensuais:

Per questo vediamo sfilare sul grande schermo una serie di bellezze che prendono le sembianze di vigilesse, poliziotte, insegnanti, studentesse, dottoresse, infermiere, maestre di scuola e chi più ne ha più ne metta. Le interpreti della commedia erotica sono attrici belle e maliziose, ma dotate di una sensualità naturale, lontana anni luce dalla bellezza artificiale di certe vallette contemporanee”⁹⁰.

⁸⁹ LUPI, Gordiano, op. cit., p. 21.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 17-18.

Vejamos, abaixo, de forma resumida, a lista das principais atrizes que alcançaram o status de *sex symbol* da comédia erótica italiana⁹¹:

a) Gloria Guida – Nasceu na Itália, em 1955. No início da década de 1970, venceu um concurso de miss. Começou a carreira em 1974, aos 18 anos, no filme *La ragazzina*, de Mario Imperiole, no papel de uma típica virgem de 16 anos, assediada pelos colegas. Nesse mesmo ano, fez *La minorene*, de Silvio Amadio. Foi a grande estrela italiana a interpretar a personagem da colegial sexy, da jovem sedutora: “De rostro inocente, Guida estaba especializada en los papeles de jovencita excitante, mezcla de inocencia y perversión”⁹². Atuou em 25 filmes. Os mais destacados foram: *La liceale* (A vida íntima de uma colegial/1975), de Michele Massimo Tarantini, e três filmes de Mariano Laurenti, *La liceale nella classe dei ripetenti* (1978), *L'affittacamere* (1979) e *L'infermiera di notte* (A enfermeira da noite/1979). Na figura abaixo, podemos perceber como a estudante, com seus dotes à mostra, pernas abertas espontaneamente, e com um olhar de “menina levada e saliente”, enlouquecia o professor da classe.

Figura 3 – Fotogramas do filme *La liceale* (1975)



Fonte: www.youtube.com. Montagem do autor.

b) Laura Antonelli – Nasceu na antiga Iugoslávia, em 1941. Foi professora de Educação Física. Começou a carreira em 1966, em *Le spie vengono dal semifreddo* (Bonecas explosivas), de

⁹¹ Para compor essa lista, usamos as seguintes fontes: www.filmtv.it; www.imdb.com; www.catherinespaak.eu. Livros: BARROSO, Miguel Ángel, op. cit., p. 117-120; CARMONA, Luis Miguel, op. cit., p. 385-415; PFEIFFER, Lee; WORRALL, Dave. *Sereias sensuais do cinema*. Tradução de Neuza Paranhos. São Paulo: Madras, 2012. p. 114-154.

⁹² DIEGO, Jose de. *Desnudas sin exigencias del guión: las reinas del erotismo cinematográfico*. Markham, CA: Bookland Press, 2012. p. 218.

Mario Bava, depois de se destacar em anúncio de propaganda da empresa Coca-Cola. Atuou em mais de quarenta filmes, especialmente nas décadas de 1970/1980, a maioria em comédias. Seu filme mais conhecido, que a projetou internacionalmente, foi *Malizia* (Malícia/1973), de Salvatore Samperi, onde ela interpreta a doméstica Ângela. A cena mais sensual é a do jantar, em que o filho adolescente de seu patrão, por baixo da mesa, toca suas pernas suavemente até retirar sua calcinha. Outros filmes importantes de sua carreira: *Il merlo maschio* (1971), de Pasquale Festa Campanile, *All'onorevole piacciono le donne* (O deputado erótico/1972), de Lucio Fulci, *Sessomatto* (Sexo louco/1973), de Dino Risi, *Mio dio, come sono caduta in basso!* (Pecado à italiana/1974), de Luigi Comencini, *Peccato veniale* (Pecado venial/1974), de Salvatore Samperi e *Sesso e volentieri* (1982), de Dino Risi. No fim da década de 1980, procurou fazer filmes sérios, distanciando-se das comédias, mas não obteve sucesso. Na década de 1990, problemas com uso de drogas, cocaína, prejudicaram o andamento de sua carreira.

c) Barbara Bouchet – Nasceu na República Checa, em 1943. Começou a carreira artística como modelo, nos Estados Unidos. Em seguida, foi dançarina de um programa de televisão e garota propaganda, aparecendo em revistas e na TV. Começou a carreira em 1966, no filme *Agent H.A.R.M* (EUA), de Gerd Oswald. Seu momento de destaque foi na década de 1970/1980. Trabalhou em mais de cinquenta filmes, dentre eles, destacamos: *Il debito conjugale* (Vamos fazer amor?/1970), de Franco Prosperi, *Non commettere atti impuri* (1971), de Giulio Petroni, *Le calde notti di Don Giovanni* (As noites quentes de Don Juan/1971), de Alfonso Brescia, *L'amica di mia madre* (1975), de Mauro Ivaldi, *Come perdere una moglie e trovare un'amante* (1978), de Pasquale Festa Campanile, e *Spaghetti a mezzanotte* (1981), de Sergio Martino.

d) Catherine Spaak – Nasceu na França, em 1945. Naturalizou-se italiana. Atuou em 51 filmes. Começou a carreira em 1960, em *I dolci inganni*, de Alberto Lattuada. Trabalhou como atriz na Itália, com os principais diretores de comédia, mas também na França, Alemanha e nos Estados Unidos. Seus principais filmes foram: *Adulterio all'italiana* (Adulterio à italiana/1966) e *La matriarca* (O mando é das mulheres/1968), ambos de Pasquale Festa Campanile, *Bruciati da cocente passione* (Troca de casais à italiana/1976), de Giorgio Capitani, e *Les séducteurs* (Amantes sensuais/1980), de Bryan Forbes, Édouard Molinaro, Dino Risi e Gene Wilder.

e) Edwige Fenech – Nasceu na Argélia, em 1948. Naturalizou-se italiana. Iniciou a carreira artística como modelo. No cinema, começou a carreira em 1967, no filme francês *Toutes folles de lui*, de Norbert Carbonnaux. Das atrizes italianas, é a que mais atuou, em quase setenta

filmes, em sua maioria comédias ou dramas eróticos. Atuou em filmes personificando as personagens de professora e médica sexy. Segundo Miguel Ángel Barroso, ela é a rainha do erotismo europeu da década de 1970. Seus maiores filmes de destaque são: *Samoa, regina della giungla* (Samoa, a rainha da selva/1968), de Guido Malatesta, *Le calde notti di Don Giovanni* (As noites quentes de Don Juan/1971), de Alfonso Brescia, *Giovannona Coscialunga disonorata con onore* (Desonrada, porém respeitável/1973), de Sergio Martino, *La vedova inconsolabile ringrazia quanti la consolarono* (Uma viúva à italiana/1973), de Mariano Laurenti, *La moglie vergine* (1975), de Marino Girolami, *La pretora* (1976), de Lucio Fulci, *La dottoressa del distretto militare* (1976), de Nando Cicero, *L'insegnante va in collegio* (1978), de Mariano Laurenti, e *La moglie in vacanza... l'amante in città* (1980), de Sergio Martino.

Figura 4 – Atrizes de destaque na comédia erótica italiana⁹³



Da esquerda para a direita: Gloria Guida, Laura Antonelli, Barbara Bouchet e Edwige Fenech.

Em relação aos atores, a quantidade de nomes foi significativa. Mas, para Luis Miguel Carmona, existem cinco nomes “claves de la comedia erotica italiana”, que são: Lino Banfi, Lando Buzzanca, Renzo Montagnani, Alvaro Vitali e Paolo Villaggio. Dentre eles, Lino Banfi e Lando Buzzanca são os nomes mais conhecidos internacionalmente⁹⁴.

Lino Banfi nasceu em 1936, na Itália. O seu filme de maior destaque foi *Vieni avanti cretino* (1982), de Luciano Salce. Destacou-se em filmes de “Professoras” e “Médicas”. Atuou em mais de setenta filmes. Outras películas de destaque: *L'affittacamere* (1976), *La liceale nella classe dei ripetenti* (1978) e *L'infermiera di notte* (A enfermeira da noite/1979), todos de Mariano Laurenti⁹⁵.

⁹³ Fontes (fotos): www.toutlecine.com/images/star; www.flickr.com/photos; www.rottentomatoes.com; www.listal.com.

⁹⁴ CARMONA, Luis Miguel, op. cit., p. 299.

⁹⁵ *Ibidem*, op. cit., p. 291-292. Outras informações em www.filmtv.it.

O maior ator da comédia erótica italiana foi Lando Buzzanca. Nasceu na Itália, em 1935. Diferente de Lino Banfi, que era “feo, bajito, calvo”, Buzzanca tinha um aspecto mais de galã. Seus principais filmes, considerados verdadeiros clássicos, são: *Il debito conjugale* (Vamos fazer amor?/1970), de Franco Prospero, *Homo eroticus* (O supermacho/1971), de Marco Vicario, *All'onorevole piacciono le donne* (O deputado erótico/1972), de Lucio Fulci, e *Il domestico* (1974), de Luigi Filippo D'Amico. Trabalhou em mais de setenta filmes⁹⁶.

No campo da direção, diversos cineastas se destacaram, com uma quantidade considerável de filmes. Diretores que trabalharam com as principais atrizes e os principais atores da comédia, com temas hilários e histórias pitorescas. Os principais nomes foram: Sergio Martino, Michele Massimo Tarantini, Mariano Laurenti, e Pasquale Festa Campanile.

De todos os diretores, para Luis Miguel Carmona, o de maior destaque foi Pasquale Festa Campanile (1927-1986). Antes de seguir carreira como diretor, foi escritor e jornalista. Consagrou-se como roteirista: escreveu a história de *Giovanni mariti* (1958), de Mauro Bolognini, que venceu a Palma de Ouro de Melhor Roteiro no Festival de Cannes, de *Rocco e seus irmãos* (1960), de Luchino Visconti, e *Le quattro giornate di Napoli* (1962), de Nanni Loy, que concorreu ao Oscar de Melhor Roteiro em 1962. Na direção, começou em 1963, com *Un tentativo sentimentale*. Com *Adulterio all'italiana* (Adultério à italiana/1966), ele avança um pouco mais no erotismo. Mas o seu primeiro filme com tom erótico mais acentuado foi *La matriarca* (1968). Para Luis Miguel Carmona, ele uniu bem a sátira social com a comédia erótica. Outros filmes de sucesso, clássicos da comédia erótica: *Dove vai tutta nuda?* (1969), *Il merlo maschio* (1971), *La calandria* (1972), *La sculacciata* (1974), *Conviene far bene l'amore* (1975), *Cara sposa* (1977), *Como perdere una moglie e trovare un'amante* (1978), e *Il corpo de la ragazza* (1979). Dirigiu mais de 40 filmes⁹⁷.

Dos outros diretores citados, vale a pena citar alguns filmes considerados importantes em suas filmografias⁹⁸:

a) Sergio Martino (1938) – *Giovannona Coscialunga disonorata con onore* (Desonrada, porém respeitável/1973), *40 gradi all'ombra del lenzuolo* (1976), *Spogliamoci così senza pudor* (1976), *La moglie in vacanza... l'amante in città* (1980), *Cornetti alla crema* (1981) e *Spaghetti a mezzanotte* (1981).

⁹⁶ *Ibidem*, p. 291-292. Mais informações em www.filmstv.it.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 299-306.

⁹⁸ Cf. LUPI, Gordiano, op. cit.

b) Michele Massimo Tarantini (1942) – *La liceale* (A vida íntima de uma colegial/1975), *La poliziotta fa carriera* (1976), *Taxi girl* (1977), *L'insegnante viene a casa* (1978), *La dottoressa ci sta col colonnello* (1980) e *La poliziotta a New York* (1981).

c) Mariano Laurenti (1929) – *Quel gran pezzo della Ubalda tutta nuda e tutta calda* (1972), *Il vizio di famiglia* (1975), *Classe mista* (1976), *La liceale nella classe dei ripetenti* (1978), *L'infermiera di notte* (1979), *La liceale seduce i professori* (1979) e *L'affittacamere* (1979).

A lista de diretores que produziram comédias eróticas é extensa. Além dos principais, citados acima, vale a pena citar outros, a título de exemplo, mesmo sendo considerados menores: Marino Girolami (1914-1994), com os filmes *Grazie... nonna* (1975), *La moglie vergine* (1975) e *Dove vai se il vizierto non ce l'hai* (1979); Nello Rossati (1942-2009), e os filmes *La nipote* (1974) e *L'infermiera* (1975); Giuliano Carnimeo (1932), com os filmes *La signora gioca bene a scopa?* (1974) e *L'insegnante balla... com tutta la classe* (1979); Mario Imperoli (1931-1977), e os filmes *La ragazzina* (1974) e *Blue jeans* (1975); Mino Guerrini (1927-1990), e o filme *La ragazza ala pari* (1976); Lucio Fulci (1927-1996), *La pretora* (1976); Guido Leoni (1920-1988), com *La supplente* (1975); e Roberto Montero (1907-1986), *La cameriera* (1974)⁹⁹.

Essa produção em larga escala, de filmes baratos, mas comercialmente rentáveis e divertidos, inspirou produções similares em outros países. Os italianos criavam um modelo cômico de grande aceitação popular:

Como subgénero único en el mundo, los productores italianos encontraron un auténtico chollo de cara a taquilla en la comedia sexy también llamada "Scollaciata" ("despuchagada", más o menos en su traducción al español). La idea era hacer bromas de cualquier cosa que se moviese en la sociedad de la época, y, encima, colocar todas las chicas desnudas posibles e imaginables aprovechando la desaparición de la censura. Fueron cientos de títulos, prácticamente imposibles de contabilizar en su totalidad, que reunía estrellas cómicas masculinas con predispuestas mujeres que resumaban sensualidad, belleza y simpatía a partes iguales¹⁰⁰.

1.2. A comédia erótica em outros países

⁹⁹ Cf. LUPI, Gordiano. *Grazie, zie!:* i registri dela commedia sexy all'italiana. Roma: Profondo Rosso, 2011.

¹⁰⁰ CARMONA, Luis Miguel, op. cit., p. 231.

Esse tipo de filme, a comédia erótica, era produzido também em outros países, concomitantemente à produção italiana, como no resto da Europa, nos Estados Unidos, no México e na Argentina.

Nos Estados Unidos o maior representante de comédia erótica foi Russ Meyer. Cineasta independente, um dos pioneiros nos filmes de *sexploitation softcore* (filmes de nudez e sexo, sem cenas reais), dirigiu dezenas de filmes cômicos com doses de sensualidade e nudismo. O filme mais conhecido é *The immoral Mr. Teas* (1959). Conta a história de um vendedor ambulante que, após receber um anestésico durante uma cirurgia dentária, sua visão passa a ter o poder de ver a nudez das mulheres por baixo de suas roupas. É o primeiro filme norte-americano, com extensa nudez feminina, que foi exibido comercialmente. Outro filme importante de sua filmografia é *Beyond the valley of the dolls* (1970). Narra a história de um grupo de rock só de mulheres. Uma mistura de sexo, drogas e rock n'roll. Foi um dos poucos filmes que ele fez sob encomenda de um grande estúdio de Hollywood, *20th Century Fox*. Considerado por ele como sendo o seu filme mais importante. Nessa linha de nudez, sexo e comédia, Russ Meyer realizou, dentre outros, *Supervixens* (1975) e *Beneath the valley of the ultra-vixens* (1979)¹⁰¹.

No México, os primeiros filmes com dramas eróticos e comédias sensuais datam da primeira metade da década de 1960. Eram filmes comerciais que exploravam os corpos femininos, a nudez, parcial ou total. Eram *soft core*: as cenas de sexo, quando apareciam, eram simuladas. Os principais atores e atrizes desse momento do cinema mexicano foram: Juan Soler, Mauricio Garcés, Mercedes Carreño, Diana Marescal, Maricruz Oliver e Libertad Leblanc¹⁰². Uma atriz de destaque foi a argentina Libertad Leblanc. Foi um símbolo sexual das décadas de 1960 e 1970, estrela em filmes repletos de nudez. Participou de produções no México e na Argentina. No México, atuou em diversos filmes, dentre eles *La piel desnuda* (1966), de Jorge Mistral, *La venus maldita* (1967), de Alfredo B. Crevenna e Adolfo García Videla, e *Esclava del deseo* (1967), de Emilio Gómez Muriel. Outra atriz de sucesso foi a ítalo-mexicana Sasha Montenegro. Sua filmografia é extensa; dentre seus filmes citamos: *Bellas de noche* (1975), de Miguel M. Delgado, *Noches de cabaret* (1978), de Rafael Portillo, *La vida difícil de una mujer*

¹⁰¹ Sobre a vida e a filmografia de Russ Meyer, ver: FRASIER, David. *Russ Meyer: the life and films*. Jefferson: McFarland, 1997.

¹⁰² LIRA ESPINOSA, Jennifer. *Representaciones del desnudo erótico femenino en la película mexicana Demasiado Amor*. 2003. Tesis (Licenciatura en Ciencias de la Comunicación) – Universidad de las Américas Puebla, Puebla (MEX), 2003.

fácil (1979), de José María Fernández Unsáin, e *Blanca nieves y... sus 7 amantes* (1980), de Ismael Rodríguez¹⁰³.

Na década de 1970, no cinema mexicano, nessa linha de comédia erótica, podemos citar, a título de exemplo, *Masajista de señoras* (1973), de René Cardona Júnior. É uma comédia bem divertida. É a história de dois massagistas desempregados, Fortunato e Jacinto, que se disfarçam de mulheres para conseguir emprego em um centro de estética feminina, de propriedade de uma rica mulher. Ela descobre a identidade das falsas massagistas e se apaixona por Fortunato¹⁰⁴. Outro filme interessante é *Noches de cabaret* (1978), de Rafael Portillo. Em um cabaré, uma mulher se passa por um travesti (a atriz Sasha Montenegro), Marcelo, e, depois de um show, dá um beijo em Vítor (o ator Jorge Rivero), que, a princípio, gosta, e depois sente repulsa. Vítor se sente atraído por Marcelo. Procura um psiquiatra, e este diz que ele, em seu subconsciente, tem desejos homossexuais. No final do filme, pensando em suicídio, desesperado por acreditar ser homossexual, Marcelo aparece, tira a roupa (mostra o nu frontal de Sasha Montenegro) e Vítor fica aliviado por ver que ele é uma mulher. Ele a leva para a cama e diz: "Marcelo, que bom que você não é um homem". O filme tem muita dança, muito enquadramento da câmara nas nádegas das dançarinas, nu frontal feminino (não tem nu masculino) e personagens estereotipados, como um gay e um homem ingênuo. É uma boa comédia¹⁰⁵.

Na Argentina, nas décadas de 1960 e 1970, observou-se uma produção significativa de filmes eróticos, entre dramas e comédias. Duas atrizes dominaram o cenário dos filmes eróticos nas décadas nesse período: Libertad Leblanc e Isabel Sarli. A primeira, como vimos, trabalhou em produções mexicanas. Na Argentina, ela atuou em diversos filmes, como *El derecho de gozar* (1968), de Leo Kanaf, *Psexoanálisis* (1968), de Héctor Olivera, e *Deliciosamente amoral* (1969), de Julio Porter. Isabel Sarli, por sua vez, atuou em dezenas de filmes que fizeram sucesso na América Latina, também, e especialmente nos Estados Unidos. Começou a carreira no início da década de 1960. Casou-se com o diretor, roteirista e produtor Armando Bo, com quem trabalhou em dezenas de filmes¹⁰⁶. Armando Bó, por conta de sua filmografia de exploração do sexo no cinema, foi um dos diretores mais censurados da

¹⁰³ Fonte: www.imdb.com. Cf. também o trabalho de Jennifer Lira Espinosa, citado na nota anterior.

¹⁰⁴ Fonte: www.sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=produccion_cine&table_id=2463. Acesso em: 20/03/2013. Filme disponível no You Tube.

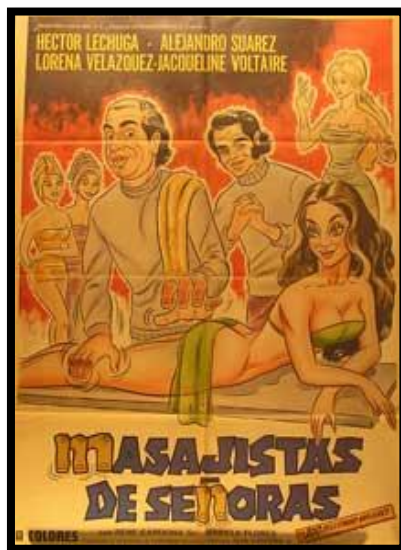
¹⁰⁵ Fonte: www.imdb.com (1) / www.filmaffinity.com/es/ (2). Filme disponível no You Tube. Sobre o cinema mexicano, ver: GARCIA RIERA, E. *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997*. México: Imcine, 1998.

¹⁰⁶ NATELLA JR., Arthur A. *Latin American popular culture*. North Carolina: McFarland & Company, 2008. p. 144-145.

Argentina. Para tentar respirar cinematograficamente, escapar da forte censura argentina, ele dirigiu filmes na Venezuela e no Uruguai¹⁰⁷. Dentre os filmes que compõem a vasta filmografia de Isabel Sarli, todos em parceria com Armando Bó, destacamos: *La mujer del zapatero* (1964), *Fuego* (1969), *Intimidades de una cualquiera* (1972) e *Una mariposa em la noche* (1976).

Na Argentina, na década de 1970, alguns filmes são marcantes, como *Los doctores las prefieren desnudas* (1973), de Gerardo Sofovich. É uma comédia que conta a história do vendedor de carros Alberto, que se passa por um médico para impressionar a atriz Corina. Alberto, acompanhado de seu amigo Jorge, que finge ser seu enfermeiro, acaba tendo que realizar uma operação de emergência. Gerardo Sofovich também dirigiu as comédias *Los caballeros de la cama redonda* (1973), *Los vampiros los prefieren gorditos* (1974) e *Las muñecas que hacen pum* (1979). Outro filme é *La nona* (1979), de Héctor Olivera. Comédia que conta a história de uma família de baixa renda que faz de tudo para alimentar a avó insaciável¹⁰⁸.

Figura 5 – Cartazes de comédia erótica mexicana e argentina



Fonte: www.art-books.com.



Fonte: www.articulo.mercadolibre.com.ar.

A comédia erótica italiana pode ter influenciado a produção mexicana e a argentina, especialmente a partir de meados da década de 1970. Algumas características dos filmes mexicanos e argentinos são parecidas com as das comédias eróticas italianas: títulos

¹⁰⁷ RUFFINELLI, Jorge. Con Isabel Sarli: un distinto amanecer. *Revista de la Universidad de México*, México, n. 85, p. 48-50, 2011.

¹⁰⁸ Fonte: www.imdb.com. Filme disponível no You Tube. Sobre o cinema argentino, ver: MARANCHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes, 2005.

engraçados, a existência de filmes em episódios, temáticas de costumes e *layout* dos cartazes, realizados no formato de desenho (sem a técnica da fotografia), com o corpo das mulheres em destaque, dentre outros elementos, podem ser encontrados em obras daqueles países. Em 1975, em Buenos Aires, por exemplo, estava em exibição a comédia italiana *Il divorzio* (1970), de Romolo Guerrieri¹⁰⁹. Isso pode indicar que, em anos anteriores, outras comédias italianas estivessem em cartaz. No México, por sua vez, pode ter havido também a influência, talvez a mais importante, dos filmes de *sexploitation softcore* do norte-americano Russ Meyer, uma vez que, historicamente, o processo de dominação cultural estadunidense em relação à vida cultural mexicana foi marcante no século XX.

No Brasil, pelo menos, isso é certo. A comédia erótica italiana fez escola aqui. Produzimos inclusive um filme chamado *Adultério à brasileira*, em 1969, dirigido por Pedro Carlos Rovai. É uma comédia dividida em três episódios, “A assinatura”, “O telhado” e “A Receita”. O filme aborda o adultério em todas as classes sociais, na alta burguesia, na classe média e na baixa, com um tom cômico e irreverente¹¹⁰. É uma versão brasileira de *Adulterio all’italiana* (Adultério à italiana/1966), de Pasquale Festa Campanile. O título mostra essa influência, bem como sua estrutura, dividida em episódios.

A comédia erótica italiana chegou ao Brasil na segunda metade da década de 1960 e caiu no gosto popular. Um exemplo são os filmes *Adulterio all’italiana* e *La matriarca*, ambos exibidos nas salas de cinema do Brasil, no eixo Rio/São Paulo. O primeiro foi lançado no Brasil em 15 de janeiro de 1967, em um domingo, no período de férias. A Folha de S. Paulo fez uma nota informando o lançamento de comédias que prometiam sucesso: “Continuam as férias e a elas estão subordinados os programas: nenhuma estreia importante, e as continuações ‘sugam’ até a última gota o que ainda pode render alguma coisa. Das estreias há duas comédias promissoras: ‘Leão vesgo’ e ‘Adultério à italiana’. Talvez sejam os melhores lançamentos”¹¹¹. O segundo foi lançado em 01 de janeiro de 1970, no Rio de Janeiro e em São Paulo, com o título *O mando é das mulheres*. Ficou várias semanas em cartaz. Um jornal carioca inclusive, com uma nota chamativa bem comercial, escreveu: “Se você ainda não viu, não sabe o que está perdendo”¹¹². Em São Paulo, esteve em cartaz nos cines Gazeta e Barão¹¹³. Fez tanto sucesso que foi reapresentado em 1973, novamente nos cinemas Gazeta e Barão: “Uma sátira à

¹⁰⁹ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 jan. 1975. Caderno B, p. 8.

¹¹⁰ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 set. 1969. Ilustrada, p. 11.

¹¹¹ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 jan. 1967. Seção Ilustrada, p. 13.

¹¹² *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1970. p. 10.

¹¹³ *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 dez. 1969. p. 98. No cartaz, informava-se que iria estrear na quinta-feira, no dia 01 de janeiro de 1970. Anunciava-se antes para ter resposta de público no dia do lançamento.

emancipação feminina vista através de uma garota que se torna ditadora no lar após descobrir certos descaminhos do marido”¹¹⁴.

Figura 6 – Release do filme *La matriarca* (cartaz em São Paulo)



Fonte: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 07 jan. 1970. p. 33.

Filmes que teriam sido “precursores” da comédia erótica, considerados assim para alguns estudiosos, como Luis Miguel Carmona, também foram lançados aqui no Brasil, na década de 1960. O filme *Boccaccio 70*, de Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti e Vittorio de Sica, estava em cartaz em São Paulo, em outubro de 1964, em três salas de cinema. Um jornal da capital paulista escreveu: “Um estudo avançado do que será o amor em 1970. Focaliza histórias diversas e interessantes, com comicidade e dramaticidade”¹¹⁵. Em agosto de 1966, estava em cartaz, nas salas de cinema de São Paulo, o filme *O magnífico traído* (Il magnifico cornuto/1964), de Antonio Pietrangeli, estrelado por Claudia Cardinale e Ugo Tognazzi. Ele circulou em outras salas da capital paulista no ano de 1967. *Uma virgem para o príncipe* (Una vergine per il principe/1966), de Pasquale Festa Campanile. A história de um príncipe que precisava mostrar sua virilidade. No papel do príncipe o ator Vittorio Gassman, e da donzela, a atriz Virna Lisi, figura carimbada nas comédias eróticas. Estava em cartaz no Rio de Janeiro, em outubro de 1966. O jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, assim

¹¹⁴ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 03 de dez. 1973. Seção Ilustrada, p. 3.

¹¹⁵ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 out. 1964. 4º Caderno, p. 11.

descreveu: “Comédia italiana – a nova linha inventada pelos italianos com resultados surpreendentes”¹¹⁶. Anos depois, o filme seria reprisado no Brasil. O filme *Signore e Signori*, de Pietro Germi, foi outra obra lançada no Brasil em 1967, com o título de *Confusões a la italiana*. Dividido em três episódios, aborda situações cômicas sobre impotência/virilidade, traição, amor e sedução. Com Virna Lisi no papel principal. Em março de 1969, duas comédias italianas entrariam em cartaz: *Homem, mulher e dinheiro* (*Oggi, domani, dopodomani*/1965), de Eduardo de Filippo e Marco Ferreri. Filme italiano em três episódios. Com Marcello Mastroianni e Virna Lisi. Em um dos episódios, marido, cansado do casamento, decide vender a esposa. E *Melhor viúva que...* (*Meglio vedova*/1968), de Duccio Tessari. Em um mesmo dia, uma noiva vira viúva¹¹⁷. Em julho de 1969, em cartaz, em várias salas de cinema, em release de destaque nos jornais, o filme *Traído... por uma questão de honra* (*Una questione d'onore*/1966), de Luigi Zampa, com o ator Ugo Tognazzi e a atriz Nicoletta Machiavelli¹¹⁸. De um modo geral, tais filmes não eram genuinamente comédias eróticas, mas apontavam o seu estilo, mostravam e sedimentavam o caminho com temas sobre virgindade, traição e sedução.

No fim da década de 1960, a comédia erótica italiana já era um produto comercial e internacionalmente conhecido. Podemos verificar parte dessa proposição na *Folha de S. Paulo*, em matéria publicada em 1969 sobre lançamento de filmes no Brasil, “bons filmes” que prometiam para aquele ano. Um dos filmes era *Aquela casa em Londres* (1969/*The best house in London*), do diretor Philip Saville, uma comédia norte-americana sobre a criação de uma casa de prostituição em Londres, organizada pelo Gabinete Ministerial, para atender aos membros do governo e aristocratas. O jornal escreveu: “Picante, ligeiramente erótica, mas sobretudo irreverente e satírica, a fita parece ter o bom gosto dosado do cinema inglês, tratando de um assunto rigorosamente do cinema italiano”¹¹⁹. Ao fazer a comparação, o que o jornal indicava é que a comédia erótica italiana já parecia ser um gênero reconhecível, ou quase consolidado, com uma mistura de humor, irreverência e malícia, temas presentes no filme *Aquela casa em Londres*, que abordou um tema “rigorosamente do cinema italiano”.

A comédia italiana gozava (não é nenhum trocadilho) de muito prestígio e sucesso no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, segundo o cineasta Alfredo Sternheim:

¹¹⁶ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 out. 1966. Caderno B, p. 1.

¹¹⁷ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 mar. 1969. Ilustrada, p. 17.

¹¹⁸ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 mar. 1969. Ilustrada, p. 8.

¹¹⁹ “Fim de ano com bons filmes e grandes estrelas”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 dez. 1969. p. 15.

A comédia erótica italiana era exibida aqui. O cinema italiano tinha uma penetração enorme no Brasil, nos circuitos brasileiros. Eram exibidas realmente em diversas cidades. Você pode pegar as revistas da época, que falavam de filmes com Lando Buzzanca, Marcello Mastroianni, comédias feitas por Sophia Loren... Elas eram [comédias eróticas] muito bem sucedidas aqui no Brasil¹²⁰.

E Lando Buzzanca era um dos atores italianos mais conhecidos, com diversos filmes lançados no eixo São Paulo-Rio. Consultando os jornais da época, verificamos que grandes sucessos de público do cinema italiano, com Lando Buzzanca no papel principal, atuando em comédias eróticas e maliciosas, foram lançados no Brasil com destaque de jornais e das salas de cinema. Vejamos alguns desses filmes: *Extra conjugal* (Extraconiugale/1964), de Massimo Franciosa e Mino Guerrini, exibido em 1966 no Rio e em São Paulo (reprisado em São Paulo em 1971); *James Tonto: operação UNO* (James Tont operazione U.N.O/1965), de Bruno Corbucci, exibido em 1967. Em 1972 e 1973, três filmes lançados: *Vamos fazer amor?* (Il debito coniugale/1970/), de Franco Prospero, *O supermacho* (Homo eroticus/1971), de Marco Vicario, foi reprisado em 1976, e *Profissão: bígamo* (1969), de Franz Antel. Em novembro de 1975, *O supereficiente* (Il domestico/1974), de Luigi Filippo D'Amico, estava em cartaz em São Paulo. Em dezembro de 1976, *O gato mamme* (Il gato mamme/1975), de Nando Cicero¹²¹. Em março de 1980, estava em cartaz o filme *O deputado erótico* (All'onorevole piacciono le donne/1972), de Lucio Fulci, em que ele fazia o papel de um político com dupla personalidade, ao mesmo tempo comportado e assanhado. Teria sido lançado, na verdade, em 1972, segundo a *Folha de S. Paulo* (01/07/1972, Ilustrada), que o incluía como um dos filmes a serem lançados no segundo semestre daquele ano. Com o sucesso dessas comédias, era muito comum as salas de cinema reprisarem-nas em anos posteriores.

As estrelas da comédia erótica italiana, Catherine Spaak, Gloria Guida, Barbara Bouchet, Edwige Fenech e Laura Antonelli, grandes *stars system* do erotismo europeu, também tiveram seus filmes lançados no circuito comercial brasileiro. Os filmes estrelados por essas atrizes, a maioria na linha de comédia erótica, faziam sucesso de bilheteria. E foram dezenas de filmes. Vejamos, no quadro abaixo, uma lista sucinta de alguns desses filmes lançados no Brasil:

¹²⁰ Depoimento do cineasta Alfredo Sternheim. Entrevistador: Jairo Carvalho do Nascimento. Data: 14/07/2012. Local: Shopping Higienópolis, São Paulo. 1 arquivo mp3 (36 min.).

¹²¹ Consultado no jornal *Folha de S. Paulo*. Sobre os créditos dos filmes, consultamos o site www.imdb.com.

Quadro 1 – Comédias eróticas em cartaz em São Paulo/Rio (1969-1980)

Atriz	Filme	Cartaz/Período
Catherine Spaak	Troca de casais à italiana	Ago.1979 (SP) – Ago./1979 (RJ)
Gloria Guida	O gato mammane	Dez./1976 (SP) – Abr./1977 (RJ)
	A vida íntima de uma colegial	Ago./1979 (SP) – Maio/1979 (RJ)
Barbara Bouchet	Vamos fazer amor?	Jul./1972 (SP) – Set./1972 (RJ)
	As noites quentes de Don Juan	Set./1973 (SP) – Nov./1973 (RJ)
Edwige Fenech	Samoa, a rainha da selva	Nov./1970 (SP) – Mar./1971 (RJ)
	As noites quentes de Don Juan	Set./1973 (SP) – Nov./1973 (RJ)
	Desonrada, porém respeitável	Ago./1974 (SP) – Nov./1973 (RJ)
Laura Antonelli	Bonecas explosivas	Nov./1969 (SP) – Dez./1969 (RJ)
	Malícia	Set./1975 (SP) – Jan./1976 (RJ)
	Sexo louco	Mai/1975 (SP) – Jun./1975 (RJ)
	Pecado venial	Mar./1976 (SP) – Mar./1976 (RJ)

Fonte: *Folha de S. Paulo* e *O Globo*. Nota: Os filmes podem ter sido lançados no mês anterior ao mês indicado acima, ou ter seguido por semanas seguidas. O mês é apenas um parâmetro.

Figura 7 – Release do filme *Sexo louco* (cartaz em São Paulo)



Fonte: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 maio 1975. p. 251.

Em linhas gerais, a comédia erótica foi um ramo forte da indústria cinematográfica italiana. Conquistou públicos em diversos países. Tornou-se, levando em consideração elementos como organização do mercado, produção em série, singularidades temáticas do cotidiano da sociedade, um segmento singular da cinematografia nacional italiana, um gênero tipicamente italiano, mesmo considerando as dificuldades teóricas e metodológicas em delimitar um tipo de cinema genuinamente nacional, pois nele encontramos “(...) un conjunto de filmes que presenten elementos recurrentes, temáticos y formales y que pueden justificar la

existencia de un ‘modelo’¹²². Uma boa prova disso são as referências dos jornais brasileiros sobre essa singularidade da comédia erótica italiana. Para Gordiano Lupi, “La commedia sexy, però, è un genere italiano al cento per cento ed è una diretta filiazione della commedia classica, forse è il solo genere a non risentire di alcuna suggestione esterofila”¹²³.

Todos esses filmes italianos lançados no Brasil, como apontamos nos parágrafos acima, entre a segunda metade da década de 1960 e meados da década de 1970, evidenciam a recepção positiva do público brasileiro em relação a essas comédias eróticas e a influência que elas exerceram na produção nacional, marcante para o surgimento da comédia erótica brasileira. Filmes em episódios, temáticas sobre virgindade, adultério e o arquétipo do supermacho, por exemplo, foram elementos marcantes na *comédia sexy* italiana que inspiraram a produção brasileira.

As comédias eróticas italianas inspiraram produtores brasileiros a seguir esse modelo de histórias picantes recheadas de erotismo¹²⁴. Essa influência, aliada a outros fatores, como o legado da chanchada, resultaria na produção do gênero pornochanchada. A pornochanchada, que “bebeu muita água na fonte” da comédia erótica italiana, com a mesma receita de unir humor e erotismo, dominou o cenário do cinema brasileiro na década de 1970 com centenas de filmes de sucesso, com milhões de espectadores. É uma parte dessa história que iremos reconstruir nos próximos capítulos.

¹²² LAGNY, Michele. *Cine e historia: problema y métodos en la investigación cinematográfica*. Traducción de J. Luis Fecé. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997. p. 102 (ver p. 93-109).

¹²³ LUPI, Gordiano. *Nude... si ride*, op. cit., p. 17.

¹²⁴ SIMÕES, Inimá. *Aspectos do cinema erótico paulista*. 1984, 151 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984. p. 8-11.

2. PORNOCHANCHADA: ORIGENS, CARACTERÍSTICAS E CONSOLIDAÇÃO

Um diretor de cinema consegue recursos para produzir um filme erótico. Sem o produtor saber, ele resolve fazer um “filme pessoal” ao invés de uma pornochanchada. O produtor descobre e o acusa de ladrão. Com o sucesso do filme, resultado que o produtor não esperava, os dois deixam as desavenças de lado e se harmonizam. Essa breve história é a sinopse do filme *Pra ficar nua, cachê dobrado*, de Élio Vieira de Araújo, lançado em 1977, no Rio de Janeiro¹²⁵. O filme revela o contexto da década de 1970, em que a pornochanchada predominava como um produto comercial do cinema brasileiro.

Vimos no capítulo anterior que a pornochanchada, até chegar a esse estágio de relevância comercial no mercado brasileiro, foi gestada aos poucos, especialmente pela influência da comédia erótica italiana, muito citada mas pouco estudada no Brasil. Neste capítulo, com o objetivo de contextualizar e preparar o nosso principal objeto de estudo, que será discutido nos últimos capítulos da Tese, vamos apresentar, de forma breve, a história da pornochanchada, mostrando sua trajetória a partir dos seguintes pontos: o que foi a pornochanchada, origens do gênero e suas principais características, origens do termo “pornochanchada”, os principais diretores, atores e as atrizes da comédia erótica brasileira.

2.1. Definições, origens e características

A pornochanchada é um produto do cinema popular brasileiro que se baseou na realização de filmes puramente comerciais, sustentados na exploração da relação comédia e sexo. Produto cultural que dominou o mercado nacional durante a década de 1970 até meados dos anos de 1980. A mulher era o objeto de atenção principal da pornochanchada: explorar seu erotismo, mostrar seu corpo em cenas de sexo simulado era a natureza de ser desse gênero. Esse termo foi criado por críticos de cinema, com tom pejorativo, para designar a variedade de filmes produzidos em São Paulo e no Rio de Janeiro que expunham o erotismo em filmes de comédia. Com a consolidação dessa produção, em relação direta com a receptividade do público, o termo seria usado para categorizar filmes que não eram necessariamente comédias, mas dramas eróticos, policiais ou de ação e aventura.

Pornochanchada agregava o prefixo *porno* – sugerindo conter pornografia (conceito sempre conflitante com o de erotismo) – ao vocábulo *chanchada*

¹²⁵ Fonte: www.cinemateca.gov.br.

(conceito que definia, em geral, produto popular e “mal realizado”) e logo se tornou uma definição genérica para filmes brasileiros que recorriam, em suas narrativas, ao erotismo ou apelo sexual, mesmo que fossem melodramas, dramas policiais, de suspense, aventura, horror etc. Assim, “pornochanchada” passou a designar (indiscriminadamente) um certo modelo de filmes como se fosse um gênero¹²⁶.

Embora o termo carregue essa ambiguidade, foi assim que ele passou para a história, registrado nos jornais e livros da época, e parece que aceito pela maioria dos seus realizadores e de seus consumidores, o público, que o consumia diariamente nas salas de cinema do Brasil.

Esse tipo de cinema, que unia comédia e erotismo, que viria a se chamar de pornochanchada, surge no Rio de Janeiro no final da década de 1960, em filmes como *A cama ao alcance de todos* (1969), de Alberto Salvá e Daniel Filho, *Como vai, vai bem?* (1969), do Grupo Câmara, *A penúltima donzela* (1969), de Fernando Amaral, e *Os paqueras* (1969), de Reginaldo Faria. Eles criaram uma tendência de comédias de costumes com elementos urbanos do cotidiano carioca, como a paquera nas praias, por exemplo. Dos três filmes, *Os paqueras* foi lançado primeiro¹²⁷ e foi o grande sucesso de bilheteria do ano. O filme abriu caminhos e, pela repercussão que alcançou, serviria de espelho para outras produções, como podemos ver na frase de Sérgio Augusto em resenha do filme *A cama ao alcance de todos*: seus diretores estavam em “sintonia com a fórmula mais em voga na comédia brasileira – a galhofa a todo custo”, e que adotaram “a prática de *Os paqueras*, cujo êxito certamente vai trazer no seu rastro uma nova onda de comédias eróticas e travessas”¹²⁸. A imprensa, à época, a partir do sucesso de *Os paqueras* e *Como vai, vai bem?*, registrou que nascia um novo gênero, a “neochanchada”, termo usado para qualificar essas novas comédias, que faziam sucesso de público, “ressuscitando temas e situações das antigas chanchadas da década de 50”¹²⁹. Essa tendência se consolida e aparecem outros filmes, como *O donzelo* (1970), de Stefan Wohl, *Ascensão e queda de uma paquera* (1970), de Victor Di Mello, e *Como ganhar na loteria sem perder a esportiva* (1971), de J. B. Tanko. A revista *Veja* voltaria a falar no retorno da chanchada, em matéria que abordava os filmes *O donzelo* e *Como ganhar na loteria sem perder a esportiva*, e que esse retorno se devia aos filmes *Os paqueras* e *Como vai, vai bem?*. Essa nova chanchada “aprendeu algumas lições da de ontem e tem também mais dinheiro (e película colorida) para gastar”¹³⁰.

¹²⁶ ABREU, N. C. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006. p. 140.

¹²⁷ Foi lançado em 31 de março de 1969. Cf. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1969. Geral, p. 11. A matéria dizia que o filme era promissor e que Reginaldo Faria visava exclusivamente a bilheteria.

¹²⁸ AUGUSTO, Sérgio. *A cama ao alcance de todos*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1969. Caderno B, p. 4.

¹²⁹ *Veja*, São Paulo, 21 maio 1969. p. 59.

¹³⁰ *Veja*, São Paulo, n. 128, 17 fev. 1971. p. 55-56.

A chanchada está realmente em uma das bases de sustentação cômica da pornochanchada, ao lado da comédia erótica italiana. Marcou a história do cinema nacional, com muita música, humor e irreverência¹³¹. A palavra chanchada é de origem espanhola e significa “porcaria”. Foi utilizada pela crítica com esse tom depreciativo para atingir a produção de comédias carnavalescas. Segundo o Dicionário Aurélio, é uma “1. Peça ou filme sem valor, em que predominam os recursos cediços, as graças vulgares ou a pornografia. 2. Qualquer espetáculo de pouco ou nenhum valor”¹³².

Foi um tipo de comédia marcada por muita música, em especial marchinhas de carnaval, com muita mulher dançando em cenas que recriavam espetáculos de carnaval, com certo requinte e luxo, personagens caricatos, malandros e paqueradores, sátiras de filmes de Hollywood. Teve como principal centro produtor o Rio de Janeiro e as décadas de 1940 e 1950 como sendo o seu período mais fértil, e a Atlântida Empresa Cinematográfica como “o mais antigo e o mais produtivo” centro de produção de chanchadas¹³³.

Esse gênero do cinema brasileiro revelou grandes diretores, tendo como os mais destacados José Carlos Burle, Watson Macedo e Carlos Manga. José Carlos Burle foi um dos fundadores da Atlântida. Dirigiu diversas chanchadas, dentre as principais citamos: *Tristezas não pagam dívidas* (1944), *Falta alguém no manicômio* (1948), *Três vagabundos* (1952), *Carnaval Atlântida* (1952), *Depois eu conto* (1956) e *O cantor e o milionário* (1958). Watson Macedo começou a carreira no âmbito da Atlântida e depois produziu seus próprios filmes. Da sua filmografia, destacamos: *Este mundo é um pandeiro* (1947), *E o mundo se diverte* (1948), *Carnaval no fogo* (1949), *Aviso aos navegantes* (1950), *Aí vem o Barão* (1951), *O petróleo é nosso* (1954), *Carnaval em Marte* (1955), *A baronesa transviada* (1957) e *Alegria de viver* (1958). Carlos Manga, por sua vez, realizou grandes filmes de sucesso, dentre os quais destacamos: *A dupla do barulho* (1953), *Matar ou correr* (1954), *Nem Sansão nem Dalila* (1955), *Garotas e samba* (1957), *O homem do Sputnik* (1959) e *Esse milhão é meu* (1959). Esses três diretores foram os responsáveis pelos principais sucessos da década de 1950, período áureo da chanchada carioca¹³⁴. Outro diretor de destaque foi J. B. Tanko. Croata radicado no Brasil a partir de 1948, atuou na Atlântida, mas ganhou reconhecimento

¹³¹ Diferente da comédia erótica italiana, a quem dedicamos um capítulo por conta da sua ausência nos estudos sobre a pornochanchada, nesta seção não discorreremos muito sobre a chanchada, gênero amplamente estudado pela historiografia do cinema brasileiro.

¹³² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Editora Positivo, 2009. p. 449.

¹³³ AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 30.

¹³⁴ VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. 2 ed. São Paulo: Art Editora, 1990. p. 129-187. (p. 164).

trabalhando para a produtora de Herbert Richers, dirigindo diversas chanchadas de sucesso. Dentre elas, destacamos: *Com água na boca* (1956), *Sai de baixo* (1956), *Com jeito vai* (1957), *Garota enxuta* (1959), *Mulheres à vista* (1959), *Marido de mulher boa* (1960) e *Entrei de gaiato* (1960)¹³⁵.

No universo das estrelas, a chanchada legou uma quantidade notável de atores e atrizes, nomes que se consagrariam na história da comédia brasileira. Dentre as atrizes, algumas das que mais se destacaram foram Eliana Macedo, Dercy Gonçalves, Virgínia Lane, Zezé Macedo e Violeta Ferraz. E entre os atores, os grandes nomes foram: Ankito, Zé Trindade, Oscarito e Grande Otelo. E esses dois últimos, considerados como uma das maiores duplas da história do cinema nacional, foram os responsáveis pelas principais bilheterias da chanchada nas décadas de 1940/1950¹³⁶.

A chanchada produziu filmes e apontou a pornochanchada, mesmo sem o erotismo marcante da década de 1970, sem mulheres com poucas roupas, elementos que viriam estar presentes nas comédias eróticas: o malandro, a paquera, a comédia de costume, títulos de filmes com duplo sentido, piadas de duplo sentido, cartazes com representação feminina em situação de sedução, em trajes curtos. Parte da filmografia de J. B. Tanko traduz alguns desses elementos que seriam amplamente usados pela pornochanchada. Vejamos o quadro abaixo:

Figura 8 – Cartazes de filmes de J. B. Tanko e o prenúncio da pornochanchada



Fonte: www.cinemateca.gov.br. Montagem do autor.

¹³⁵ MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2 ed. São Paulo: Senac, 2004. p. 531-532.

¹³⁶ Cf. VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955), *op. cit.*; AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*, *op. cit.*

Tais filmes, *Garota enxuta* (1959), *Mulheres à vista* (1959) e *Marido de mulher boa* (1960), produzidos pela Companhia Cinematográfica Herbert Richers S.A., que realizara trabalhos para a Atlântida Cinematográfica na década de 1950, foram protagonizados por atores e atrizes de chanchadas. Seus cartazes apresentam esse universo da sedução, com mulheres de biquíni sendo observadas e paqueradas por malandros, e títulos apelativos que enaltecem a sensualidade da mulher. Em outro filme de J. B. Tanko, *Entrei de gaiato* (1960), o personagem Januário Joboatão (Zé Trindade), sentado no restaurante de um hotel, lê o menu, parece não gostar e pede então para o garçom: “Escuta! O senhor me faz o seguinte: me traz uma mulher!”. Então entra uma mulher deitada em uma espécie de liteira simples, carregada por quatro homens negros. Ela se levanta e, ao som de uma música caribenha, em um maiô que mostra totalmente as pernas e o busto, dança para Januário Joboatão, em uma performance com certa dose de erotismo, com close da câmara em suas pernas e coxas.

Esses são alguns exemplos que evidenciam a relação cinematográfica entre a pornochanchada e a chanchada, de alguns elementos que teriam sido mantidos, na década de 1970, pelo Beco da Fome e pela Boca do Lixo. Além disso, vale ressaltar que a chanchada foi um gênero independente, como viria a ser a pornochanchada, com “uma produção totalmente condicionada pelo consumo, condicionamento esse regido pela aliança de produtores com distribuidores e exibidores, ou mesmo uma produção regida pela distribuição e exibição”¹³⁷.

A chanchada, em seu auge, foi duramente criticada pela imprensa intelectualizada. Os cineastas do Cinema Novo a elegeram como um gênero a ser combatido, pois seriam filmes vulgares, mal realizados, cópias sem graça dos filmes de Hollywood. Anos depois, esses mesmos cineastas fizeram uma espécie de “mea-culpa” e reconheceram que a chanchada foi importante para o cinema brasileiro, porque mostrava nossas tradições culturais, criticava as classes dominantes com muito humor e escárnio, além de ter ocupado um espaço considerável no mercado nacional contra o filme estrangeiro¹³⁸.

A chanchada deu seus últimos suspiros em meados da década de 1960. Além do desgaste do gênero, verificou-se também a influência da televisão, que se expandia e atraiu esse tipo de humor e artistas das telas do cinema para as telas da TV. Porém, o espírito da chanchada, sua natureza cômica e debochada, não morreria totalmente nos anos de 1960. “Foi graças às chanchadas e à receptividade alcançada junto ao grande público que a indústria brasileira de

¹³⁷ BERNARDET, Jean-Claude. Cinema e Estado. *Folhetim*, São Paulo, n. 346, p. 4-5, 4 set. 1983. [Suplemento da Folha de S. Paulo].

¹³⁸ SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006. p. 36-42.

filmes conseguiu sobreviver, apesar da enorme concorrência estrangeira”¹³⁹. Na transição dos anos 1960/1970, voltaria a viver na pornochanchada, “sua filha bastarda e sem-vergonha”¹⁴⁰. A chanchada havia preparado o terreno, estabelecendo uma relação direta entre público e cinema brasileiro, situação seguida e bem aproveitada pela pornochanchada.

A produção no Rio de Janeiro se estabelece. O encontro entre produtores, diretores, técnicos de cinema, atores e atrizes se dava em bares e cinemas no Beco da Fome, como ficou conhecida uma área do centro da cidade, na região da Cinelândia, entre a Rua Álvaro Alvim e Rua Ator Jaime Costa.

Reginaldo Faria dirigiu ainda *Pra quem fica, tchau!* (1970) e *Os machões* (1972). Nesse período, aparecem também *Quando as mulheres paqueram* (1972), de Victor Di Mello, e *A difícil vida fácil* (1972), de Alberto Pieralisi. Todos seguindo a fórmula legada por *Os paqueras*. Em entrevista, Reginaldo Faria disse que a comédia tinha mais possibilidade comerciais do que o drama, que o público a aceitava mais facilmente, especialmente a comédia de costumes, mostrando o dia a dia, o “humor descontraído do carioca, que oferece maiores possibilidades de riso”¹⁴¹.

Se, do ponto de vista comercial, da indicação da fórmula de comédia e sexo, *Os paqueras* é convencionalmente citado como o precursor da pornochanchada, a consolidação desse gênero, ou dessa tendência crescente de produções eróticas, acontece com o filme *A viúva virgem*, de 1972, de Pedro Carlos Rovai: “marca a afirmação definitiva do gênero”¹⁴². Este filme contou com um bom elenco de atrizes e atores conhecidos do cinema, como Adriana Pietro, Jardel Filho, Darlene Glória, José Lewgoy e Carlos Imperial. Conta a história de Cristina (Adriana Pietro), que na noite de núpcias, ainda virgem, fica viúva. O fantasma de seu marido sempre aparece quando a personagem está prestes a perder a virgindade. Fez um grande sucesso de bilheteria, uma das maiores da década de 1970, com três milhões de espectadores. Outro filme que colaborou para consolidar o gênero foi *Ainda agarro esta vizinha* (1974), também de Pedro Carlos Rovai.

Em 1972, a comédia erótica já estava consolidada. Em São Paulo, no segundo trimestre, os cinco filmes brasileiros que alcançaram as maiores rendas, com as maiores bilheterias foram (maioria de comédia erótica e produzidos no Rio de Janeiro): *A viúva virgem*

¹³⁹ CATANI, Afrânio M.; SOUZA, José Inácio de Melo Souza. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 88.

¹⁴⁰ AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*, op. cit., p. 202.

¹⁴¹ ALENCAR, Miriam. Reginaldo Faria: “A comédia também é solução”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 18, p. 40-43, jan./fev. 1971. p. 43.

¹⁴² SIMÕES, Inimá Ferreira. *Aspectos do cinema erótico paulista*, op. cit., p. 12.

(1), de Pedro Carlos Rovai, *Quando as mulheres paqueram* (2), de Victor Di Mello, *Condenadas pelo sexo* (3), de Ismar Porto, *Os devassos* (4), de Carlos Alberto de Souza Barros, e *O doce esporte do sexo* (5), de Zelito Viana¹⁴³. De alguma maneira, os principais responsáveis pela formação do gênero, na sua contribuição dada pelo Rio de Janeiro, foram Reginaldo Faria e Pedro Carlos Rovai, autores dos principais sucessos da época.

A produção do Rio de Janeiro continuou, mas, a partir de 1972, São Paulo passaria à frente no estabelecimento de uma grande indústria de mercado de pornochanchadas, numa área da cidade conhecida como Boca do Lixo, a partir da influência e sucesso das comédias eróticas cariocas.

A Boca do Lixo era a região localizada no centro de São Paulo, entre as ruas Triunfo e Vitória. A área abrigava um considerável número de salas e escritórios de produtoras, distribuidoras e exibidoras. Na década de 1960, saiu daí o filme *O pagador de promessas* (1960), de Anselmo Duarte, financiado pela Cineditri, produtora de Oswaldo Massaini; viu emergir o cinema marginal, com nomes como Rogério Sganzerla e Ozualdo Candeias, e produzindo filmes baratos com certo apelo erótico, como *As libertinas: três histórias de amor e sexo* (1968), de Carlos Reichenbach, Antônio Lima e João Callegaro, e *Audácia, fúria dos desejos* (1969), de Carlos Reichenbach e Antônio Lima¹⁴⁴.

As libertinas, segundo Carlos Reichenbach, seria um “embrião do que viria a ser, na década de 1970, a pornochanchada”¹⁴⁵. Um filme em episódios, que abusava da palavra sexo, presente no título e no cartaz. Do ponto de vista da publicidade, o título era chamativo e seu cartaz carregava a estratégia de marketing da Boca do Lixo: em um jogo de palavras, o termo sexo aparece sete vezes.

No período em que as comédias eróticas cariocas estavam em ascendência, a Boca do Lixo também produzia suas comédias, como *Cassy Jones, o magnífico sedutor* (1972), de Luiz Sérgio Person, e *A infidelidade ao alcance de todos* (1972), de Aníbal Massaini Neto e Olivier Perroy¹⁴⁶. Entretanto, o filme mais significativo dessa fase inicial da Boca do Lixo, que pode ser considerado o similar paulista de *Os paqueras*, é *Adultério à brasileira*, de Pedro Carlos Rovai, lançado em outubro de 1969. Dividido em três episódios, cada um narrando o

¹⁴³ *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 ago. 1972. p. 17.

¹⁴⁴ Cf. MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*, op. cit.; ABREU, Nuno Cesar. *Boca do lixo*, op. cit.

¹⁴⁵ LYRA, Marcelo. *Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver*. 2 ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 121. [Coleção Aplauso].

¹⁴⁶ Cf. SIMÕES, Inimá. *Aspectos eróticos do cinema paulista*, op. cit., p. 17-18.

tema do adultério em diferentes classes sociais (burguesia, classe média e classe operária)¹⁴⁷, o filme fez sucesso e foi bem aceito pelo público.

E a Boca do Lixo não parou de produzir. Ao assimilar a receita e a fórmula da comédia erótica carioca, tomaria a dianteira, reforçando a consolidação do mercado, diversificando o gênero, ampliando as temáticas para além da comédia (abrangendo subgêneros como policial, faroeste, aventura, horror), e fortalecendo o elemento erótico dentro dos filmes¹⁴⁸. A partir de 1972, surgem filmes como *Os garotos virgens de Ipanema* (1972), de Osvaldo de Oliveira, *Macho & Fêmea* (1973), de Ody Fraga, *A virgem* (1973), de Dionísio Azevedo, *A virgem e o machão* (1974), de J. Avelar (*Zé do Caixão*), até chegarem aos grandes sucessos como *Bacalhau* (1976), de Adriano Stuart, *19 mulheres e um homem* (1977), de David Cardoso, *O bem dotado, o homem de Itu* (1978), de José Miziara, *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), de Osvaldo de Oliveira e *A noite das taras* (1980), de David Cardoso, John Doo e Ody Fraga. A maior parte da produção nacional passaria a vir de São Paulo: “Durant les années 70 on produit dans ce quartier 60 à 90 films par an: 700 films sont tournés dans ce qu'on a vite appelé la Hollywood brasileira avec une époque dorée de 1972 à 1982”¹⁴⁹.

Vejamos, então, algumas das principais características gerais da pornochanchada realizadas na Boca do Lixo e no Beco da Fome.

Acervo temático dos filmes

Um aspecto importante da pornochanchada diz respeito ao seu painel e acervo temático abordados em seus filmes. Do ponto de vista das temáticas abordadas, de forma geral, prevaleceram certas “pautas” – como bem definiu Inimá Simões – apresentadas em diversos filmes produzidos em São Paulo e no Rio de Janeiro, especialmente ao longo da década de 1970¹⁵⁰. A pornochanchada percorreu temas diversos, trabalhados sempre com muito humor e erotismo. Desses temas, surge um conjunto de tipos que faziam sucesso com o público: “Uma galeria de figuras, como o paquerador e playboy, o marido traído, a virgem, a viúva disponível e fonte de secreta sexualidade e o homossexual perambulam pelas produções”¹⁵¹. Abaixo, quadro resumo desse painel:

¹⁴⁷ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 de setembro de 1969. Ilustrada, p. 11.

¹⁴⁸ Cf. SIMÕES, Inimá Ferreira. *Aspectos do cinema erótico paulista*, op. cit. Ver primeiro capítulo.

¹⁴⁹ DESBOIS, Laurent. *La renaissance du cinéma brésilien: de l'Atlantide à la Cité de Dieu*. Paris: L'Harmattan, 2010. vol. 2. p. 21.

¹⁵⁰ Cf. SIMÕES, Inimá. *Aspectos eróticos do cinema paulista*, op. cit.

¹⁵¹ RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990. p. 399-454 (p. 406).

Quadro 2: Resumo temático explorado pela pornochanchada

Temas	Filmes
Adulterio/Traição	<i>Adulterio à brasileira</i> (1969), de Pedro Carlos Rovai <i>Os paqueras</i> (1969), de Reginaldo Faria <i>Os maridos traem... e as mulheres subtraem!</i> (1970), de Victor Di Mello <i>Um marido sem... é como um jardim sem flores</i> (1972), de Alberto Pieralisi <i>Adulterio, as regras do jogo</i> (1975), de Ody Fraga <i>A mulher que põe a pomba no ar</i> (1977), de José Mojica Marins e Rosângela Maldonado
Virilidade	<i>A virgem e o machão</i> (1974), de J. Avelar (José Mojica Marins) <i>Quando as mulheres querem provas</i> (1975), de Cláudio MacDowell <i>O bem dotado, o homem de Itu</i> (1978), de José Miziara <i>Me deixa de quatro</i> (1981), de Fauzi Mansur
Paquera	<i>Os paqueras</i> (1969), de Reginaldo Faria <i>Ascensão e queda de um paquera</i> (1970), de Victor Di Mello <i>Os machões</i> (1972), de Reginaldo Faria <i>Quando as mulheres paqueram</i> (1972), de Victor Di Mello <i>Com as calças na mão</i> (1975), de Carlo Mossy
Virgindade	<i>O donzelo</i> (1970), de Stefan Wohl <i>A viúva virgem</i> (1972), de Pedro Carlos Rovai <i>Um virgem na praça</i> (1973), Roberto Machado <i>Pesadelo sexual de um virgem</i> (1975), de Roberto Mauro <i>Socorro, eu não quero morrer virgem</i> (1976), de Roberto Mauro
Corno	<i>Os paqueras</i> (1969), de Reginaldo Faria <i>Como evitar o desquite</i> (1973), de Konstantin Tkaczenko <i>O super manso</i> (1974), de Ary Fernandes <i>Clube das infieis</i> (1975), de Cláudio Cunha <i>O estranho vício do Dr. Cornélio</i> (1976), de Alberto Pieralisi
Sedutoras, vadias e ninfomaníacas	<i>As eróticas profissionais</i> (1977), de Mozael Silveira <i>As taradas atacam</i> (1978), de Carlo Mossy <i>Ninfas diabólicas</i> (1978), de John Doo <i>As safadas</i> (1982), de A. Meliande, Carlos Heichenbach e Inácio Araújo <i>Vadias pelo prazer</i> (1982), de Antônio Meliande
Categorias profissionais	<i>Como é boa nossa empregada</i> (1973), de Ismar Porto e Victor Di Mello <i>As secretárias que fazem de tudo</i> (1974), de Alberto Pieralisi <i>As massagistas profissionais</i> (1976), de Carlo Mossy <i>Manicures à domicílio</i> (1977), de Carlo Mossy <i>Empregada para todo serviço</i> (1978), de Geraldo Gonzaga

Filmes em episódios

Outra característica de destaque na pornochanchada, observando-se aí uma influência direta da comédia erótica italiana, é a realização de filmes em episódios. Esse formato

se enquadrava dentro de sua estratégia de produção, em fazer filmes rápidos e baratos, com um tema geral distribuído em dois ou três episódios em média.

Os filmes em episódios marcaram toda a trajetória da pornochanchada, desde a sua origem, passando fortemente pelos anos de 1970, até meados de 1980, quando a produção da Boca do Lixo começou a se reorientar para a produção de filmes de sexo explícito. Vejamos, abaixo, um quadro-resumo de filmes em episódios realizados no eixo São Paulo/Rio de Janeiro:

Quadro 3: Resumo de filmes em episódios

Filme	Episódios
<i>Adultério à brasileira</i> (1969), de Pedro Carlos Rovai	A assinatura / O telhado / A receita
<i>A cama ao alcance de todos</i> (1969), de Alberto Salvá e Daniel Filho	A primeira cama / A segunda cama
<i>Lua-de-mel e amendoim</i> (1971), de Fernando de Barros e Pedro Carlos Rovai	Lua-de-mel e amendoim / Berenice
<i>As mulheres que fazem diferente</i> (1974), de Adnor Pitanga, Lenine Otoni e Cláudio MacDowell	Uma delícia de mulher / A bela da tarde / Flagrante de adultério
<i>Cada um dá o que tem</i> (1975), de Adriano Stuart, John Herbert e Sílvio de Abreu	O despejo / Cartão de crédito / Uma grande vocação
<i>Ninguém segura essas mulheres</i> (1976), de Anselmo Duarte, Jece Valadão, José Miziara e Harry Zalkowistch	Marido que volta deve avisar / Desencontro / Pastéis para uma mulata / O furo
<i>As taradas atacam</i> (1978), de Carlo Mossy	Cinco histórias sobre o cotidiano do Rio de Janeiro
<i>A noite das taras</i> (1980), de John Doo, David Cardoso, e Ody Fraga	A carta de Érico / Peixe fora d'água / Júlio e o paraíso
<i>Aqui, tarados!</i> (1980), de David Cardoso, Ody Fraga e John Doo	A tia de André / A viúva do Dr. Vidal / O pasteleiro
<i>A noite das taras 2</i> (1982), de Ody Fraga e Cláudio Portioli	Solo de violino / a guerra da Malvina

Versões e paródias

Outra particularidade da pornochanchada, fórmula legada pela chanchada, foi a realização de filmes baseados em produções estrangeiras ou similares nacionais, versões, às vezes seguindo uma linha de paródia totalmente escrachada, ou uma tendência mais erótica e menos cômica.

Um aspecto fundamental da pornochanchada é que ela opera com qualquer elemento que esteja à disposição para servir a seus propósitos, sendo frequente o recurso à paródia ou a citações. [...] Apoiada no humor e na exploração da nudez como apelo erótico, constrói suas tramas satirizando filmes de aventura, de histórias infantis, as formas aculturadas do western – os filmes de cangaço ou garimpo – e filmes americanos de grande repercussão – por óbvias razões de mercado¹⁵².

Uma das primeiras versões é *Adultério à brasileira* (1969), de Pedro Carlos Rovai, uma das obras precursoras da pornochanchada. Inspirado na comédia italiana *Adulterio all'italiana* (1966), de Pasquale Festa Campanile. Outra, de muito sucesso, foi *Bacalhau* (1976), de Adriano Stuart, uma paródia bem escrachada do filme *Tubarão* (1975), de Steven Spielberg. No auge dos sucessos dos filmes de karatê no Brasil, especialmente os de Bruce Lee, surge *Kung fu contra as bonecas* (1976), de Adriano Stuart, uma curiosa história que misturou um lutador de karatê contra cangaceiros. Filmes de cangaceiros, um dos temas mais rentáveis do cinema brasileiro, também foram parodiados, com muita ousadia e sensualidade por parte das “cangaceiras”, em *As cangaceiras eróticas* (1974) e *A ilha das cangaceiras virgens* (1976), ambos de Roberto Mauro. Na esteira do sucesso de *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, surge *Seu Florindo e suas duas mulheres* (1978), de Mozael Silveira.

Às vezes, o conteúdo do filme brasileiro era distante do original, mas o realizador aproximava-o pelo título, fazendo com que o público o associasse à produção estrangeira, como o caso de *O exorcista de mulheres* (1974), de Tony Vieira, lançado um ano depois da realização de *O exorcista* (1973), de William Friedkin. Roteiros diferentes, mas unidos pelo título. A estratégia era seguir os passos de sucesso de filmes conhecidos, com o objetivo puramente comercial. Esse filme seguia, sobretudo, a velha fórmula da pornochanchada, que pode ser representada na seguinte frase de Carlo Mossy: “Minha intenção era fazer dinheiro. [...] O cartaz e o título eram mais importantes do que o roteiro”¹⁵³.

Emmanuelle (1974), de Just Jaeckin, com a atriz holandesa Sylvia Kristel, serviu de inspiração para a Boca do Lixo. No filme, Emmanuelle é casada com um diplomata, que lhe concede total liberdade para experimentar novas aventuras sexuais. Foi um grande sucesso dos anos 1970, que teve mais duas sequências e serviu de modelo para diversas imitações. Proibido pela Censura, foi lançado comercialmente no Brasil em maio de 1980¹⁵⁴.

¹⁵² ABREU, Nuno Cesar. Pornochanchada: variações em torno de um gênero. *Cadernos de Pós-Graduação*, Campinas, ano 8, v. 3, n. 3, p. 219-231, 2006. p. 224.

¹⁵³ Cf. BRAGA, João Ximenes. Pavuna não me engana. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 maio 2001. Segundo Caderno, p. 1.

¹⁵⁴ BIÁFORA, Rubem. A legítima “Emmanuele” e italianos liberados. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, São Paulo, 11 maio 1980. p. 40.

A primeira versão foi a de J. Marreco *Emmanuelle tropical* (1977), com a atriz Monique Lafond no papel principal. *Emmanuelo... o belo* (1978), de Nilo Machado, é uma curiosa versão, em que se inverte o papel principal, um homem, o ator Sérgio de Oliveira, como protagonista, o Sylvio Kristal. Outro filme foi *A filha de Emmanuelle* (1980), de Osvaldo de Oliveira, com a atriz Linda Vanessa no papel da filha de Emmanuelle. Apenas o título fazia referência à obra original.

Figura 9 – Cartazes das versões do filme *Emmanuelle* (1974)



Fonte: www.cinemateca.gov.br; www.filmow.com. Montagem do autor.

Na década de 1970, havia um tipo de produção baseada em histórias que retratavam mulheres encarceradas, presídios femininos, mulheres violentadas. Eram chamados de *sexploitation movies*. Era a “utilización intensiva del sexo”, em filmes baratos, sem cuidados técnicos de linguagem, em que prevaleciam cenas gratuitas de nudismo feminino, sexo e violência¹⁵⁵. Esse tipo de cinema, identificado como *Filmes B*, de segunda categoria, era produzido em diversos países, como Estados Unidos, Espanha, Alemanha e Itália, dentre outros. Na Itália, por exemplo, esse tipo de cinema se desenvolveu fortemente, apresentando uma série de situações em que o excesso sexual dava o tom: “carceleros que abusan de las prisioneras, lesbianismo (imuchu lesbianismo!) entre reclusas, ratas en las celdas, violencia extrema, (...) prostitución, sadismo, desnudos (...)”¹⁵⁶. *Diario secreto da un carcere femmine* (1973), de

¹⁵⁵ BASSA, Joan; FREIXAS, Ramon. *El sexo en el cine y el cine de sexo*, op. cit., p. 112.

¹⁵⁶ CARMONA, Luis Miguel. *Cine erótico a la europea*, op. cit., p. 356.

Rino Di Silvestro, e *Prigione di donne* (1974), de Brunello Rondi, são exemplos de *sexploitation movies*.

No Brasil, o produtor da Boca do Lixo, Antônio Polo Galante, sempre atento às novidades, em um momento em que a fórmula da pornochanchada diminuía seu ritmo de sucesso de bilheteria, importou essa linha de *sexploitation movies*. Um diretor alemão que viria filmar no Brasil comentou com Galante, que seria o seu produtor executivo, que o que dava dinheiro era filmar mulher nua dentro de presídios¹⁵⁷. Esse filme não saiu do papel, mas a dica foi aceita e concretizada.

Galante produziu uma série de filmes dirigidos por Osvaldo de Oliveira, todos nessa linha de violência e sexo: *Presídio de mulheres violentadas* (1977), *Pensionato de vigaristas* (1977), *Internato de meninas virgens* (1977) e *As fugitivas insaciáveis* (1978). Outra produção de Galante, sob a direção de Antônio Meliande, foi *Escola penal de meninas violentadas* (1977). Este filme contou com uma ampla divulgação e estreou em mais de 10 salas de cinema na capital paulista (ver imagem abaixo). Na propaganda, trazia três elementos que caracterizavam esse tipo de filme: sexo, sadismo e violência. Outro representante dessa linha foi o diretor Francisco Cavalcanti, em filmes como *As mulheres de sexo violento* (1976), *Mulheres violentadas* (1978), *Porão das condenadas* (1979) e *Violentadores de meninas virgens* (1983). Essa produção, que se estabeleceu fortemente na transição dos anos 1970/1980, provocou forte reação por parte da crítica, que reagiu com uma postura de indignação diante de tal tendência. José Carlos Monteiro, sobre *Escola penal de meninas violentadas*, escreveu que era um filme muito apelativo, com “uma trama repulsiva”, em “um espetáculo altamente prejudicial aos interesses do cinema brasileiro”¹⁵⁸.

Do ponto de vista das relações de gênero, tais filmes, realizados para atender sobretudo ao mercado, rebaixavam a mulher a situações degradantes e evidenciavam os dispositivos da dominação masculina na sociedade, pautada na noção de poder e de posse em relação à mulher, no reconhecimento da virilidade do homem, em uma situação relacional, construída de homem para outros homens¹⁵⁹.

¹⁵⁷ SIMÕES, Inimá Ferreira. *Aspectos do cinema erótico paulista*, p. 49.

¹⁵⁸ MONTEIRO, J. C. *Escola penal de meninas violentadas*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1978. *Cultura*, p. 37.

¹⁵⁹ Cf. BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*, op. cit. Para uma leitura dessa relação sexual baseada no uso da violência, ver o clássico livro de: BROWNMILLER, Susan. *Against our will: men, women and rape*. New York: Simon & Schuster, 1975. Esta pesquisadora feminista estadunidense escreveu neste livro um verdadeiro libelo contra o estupro de mulheres, analisando a violência sexual como uma prática de poder e forma de controle do homem em relação às mulheres, de subordiná-las, de intimidá-las.

Figura 10 – Release do filme *Escola penal de meninas violentadas* (1977)



Fonte: Arquivo Cinemateca Brasileira. Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes.
Documento: P 575/2. Publicado no *Jornal da Tarde* (SP, 19/12/1977).

Para além dessa linha de sexo e violência, podemos citar ainda outros filmes. *A primeira noite de um adolescente* (1982), de Antônio Meliande, associa seu título a *A primeira noite de um homem* (1967), de Mike Nichols, mas na sua tradução brasileira, como o título foi traduzido para o Brasil¹⁶⁰. Outro é *A filha de Calígula* (1981), de Ody Fraga, que aproveitou a polêmica sobre a liberação de *Calígula* (1979), de Bob Guccione, que seria lançado comercialmente em 1982, para produzir e lançar a sua versão brasileira, tendo uma mulher como personagem principal. Pornochanchada era também sinônimo de imitação. Ou seja, copiar o que deu certo no cinema estrangeiro, ou algum novo filão comercial, como os filmes de sexo e violência.

Linha de produção comercial e estratégias de marketing

Essas características eram ingredientes do receituário de produção dos realizadores da Boca do Lixo e do Beco da Fome. Uma particularidade marcante da pornochanchada foi o seu processo eficiente de realização, do ponto de vista industrial, pautada na seguinte fórmula:

¹⁶⁰ O título original é *The graduate*. Tradução em português, “O diplomado”.

“erotismo, títulos chamativos, baixo custo”, em uma proposta comercial que pregava “o mínimo de investimento para o máximo de aproveitamento”¹⁶¹. Era a receita de sucesso seguida pelos produtores de São Paulo e do Rio de Janeiro. Filmes rápidos, realizados em poucas semanas, e de baixo orçamento, prática bem sintetizada pelo diretor Alfredo Sternheim:

[...] filmes de consumo popular, feitos de maneira eficiente. [...] O cinema da Boca do Lixo, por incrível que pareça, era feito com extrema racionalidade, por questões, inclusive, financeiras. Porque ela não tinha, o cinema não tinha grana como se tem hoje, como a Lei Rouanet... e tudo mais. Não era folgado fazer filme. Era feito com a verba que vinha dos próprios filmes, dos próprios lançamentos. A gente se autossustentava¹⁶².

Essa autosustentação, apontada por Alfredo Sternheim, promovida pelos produtores de pornochanchadas, revela, na verdade, outra característica marcante, a de que era um cinema independente, ou seja, financiado e distribuído por produtores independentes, sem o apoio estatal. No Rio de Janeiro, as principais empresas produtoras, ao longo da década de 1970, foram: as *Produções Cinematográficas R. F. Farias*, de Roberto Farias e Reginaldo Faria, realizando as primeiras pornochanchadas, a *Sincrocine Produções Cinematográficas*, de Pedro Carlos Rovai, a *Di Mello Produções Cinematográficas*, de Victor Di Mello, e a *Vydia Produções Cinematográficas*, de Carlo Mossy. E em São Paulo, na Boca do Lixo, onde a produção de pornochanchadas foi bem superior à do Rio de Janeiro, destacaram-se as seguintes empresas: a *Cinedistri* (Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais), de Oswaldo Massaini e Aníbal Massaini Neto, a *Masp Filmes*, de M. Augusto de Cervantes, a *Servicine* (Serviços Gerais de Cinema), de Alfredo Palácios e Antônio Polo Galante, a *Dacar produções Cinematográficas*, de David Cardoso, e *Galante Produções e Serviços Cinematográficos*, de Antônio Polo Galante, o maior produtor de pornochanchada do Brasil, com mais de 60 filmes no currículo¹⁶³.

Nesse período (década de 1970), a pornochanchada era, segundo Randal Johnson, “The third major force in independent Brazilian comercial cinema”, ao lado dos filmes de Mazaropi e de Os Trapalhões¹⁶⁴. A Embrafilme, empresa de economia mista fundada em 1969,

¹⁶¹ ABREU, Nuno Cesar. *Boca do Lixo*, op. cit., p. 11;101.

¹⁶² *Depoimento de Alfredo Sternheim*, op. cit.

¹⁶³ Fontes: ABREU, N. C. *Boca do lixo*, op. cit.; MIRANDA, L. F.; RAMOS, F. (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*, op. cit.; *BOCA DO LIXO: a Bollywood tropical*. Direção: Daniel Camargo. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2011. 5 episódios / 26 min, color; *PROGRAMA DO JÓ: Entrevista com Antônio Polo Galante*. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2012. 18 min.

¹⁶⁴ JOHNSON, Randal. Popular cinema in Brazil. *Studies in Latin American Popular Culture*, Austin, TX, v. 3, p. 86-96, 1984. p. 92.

criada e controlada pelo Governo Militar para incentivar a produção e distribuição de filmes no país, colaborou com algumas produções em meados da década de 1970, particularmente no Rio de Janeiro, na condição de financiadora e distribuidora, a exemplo de *A viúva virgem* (1972), de Pedro Carlos Rovai, *Um marido sem... É como um jardim sem flores...* (1972), de Alberto Pieralisi, *Um virgem na praça* (1973), de Roberto Machado, *O marido virgem* (1973), de Saul Lachtermacher, *Um verão entre as mulheres* (1974), de Victor Di Mello, e *Um soutien para o papai* (1975), de Carlos Alberto de Souza Barros¹⁶⁵. Entretanto, foi muito pouco em relação ao conjunto de filmes realizados no Rio de Janeiro e em São Paulo, especialmente na produção da Boca do Lixo, majoritariamente realizada por produtores independentes, como Antônio Polo Galante disse: “O filme do meu gosto é o que dá dinheiro, a pornochanchada. Esse é o filme com que mantenho minha estrutura, compro equipamentos, pago meu pessoal, porque eu não tenho dinheiro da EMBRAFILME”¹⁶⁶.

Nesse processo de produção em “escala industrial” de pornochanchadas, dois fatores foram extremamente importantes para a sua consolidação: a relação comercial entre produtor/distribuidor/exibidor e a forte e bem sucedida estratégia de propaganda na divulgação dos filmes, com títulos e cartazes bem apelativos. Pegando o exemplo da Boca do Lixo, por ter sido o centro maior de produção de pornochanchadas, existia uma ligação comercial entre produtores, distribuidores e exibidores. Antônio Polo Galante, por exemplo, e também outros produtores, como David Cardoso, produziam um filme e vendiam um percentual para distribuidores e exibidores, que pagavam antes do lançamento. Com a antecipação do dinheiro, o produtor produzia outro filme, tornando-se, assim, um bom negócio, uma cadeia produtiva em que distribuidores e exibidores entraram justamente porque o produto, a pornochanchada, tinha retorno esperado. Galante negociava até o título com exibidores, antes mesmo de o filme ser realizado, recebendo antecipadamente o dinheiro, para depois produzir o filme¹⁶⁷.

Os títulos e cartazes apelativos (amplamente divulgados pelas ruas das grandes e médias cidades) foram “recursos midiáticos” amplamente usados pelos produtores e diretores. Anunciava-se muito e mostrava-se quase nada, ou muito pouco. Era essa a regra, bem sintetizada por Antônio Polo Galante, um dos principais produtores da Boca do Lixo: “Não podemos colocar um sexo mais violento, que a Censura corta. Então a gente vai na base do

¹⁶⁵ Fonte: www.cinemateca.gov.br. Sobre a Embrafilme, ver: SANTOS, Sérgio Ribeiro de Aguiar. *Embrafilme: a estrutura de comercialização na gestão Roberto Farias (1974-1979)*. 2003, 142 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Arte, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.

¹⁶⁶ TREVISAN, João Silvério. Entrevista com A. P. Galante: o rei do cinema erótico. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 40, p. 71-75, ago./out. 1982. p. 73.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

título. É o único jeito: enganar o povo”¹⁶⁸. Um exemplo bem claro é o filme dirigido e protagonizado por David Cardoso, *19 mulheres e 1 homem* (1977), história de uma excursão ao Paraguai, com dezoito universitárias e uma professora. David Cardoso faz o papel de Rubens, motorista do ônibus. Na verdade, o filme só tem uma cena em que David Cardoso e uma mulher (Helena Ramos) transam (simulação/sexo implícito) atrás de uma árvore, ao ar livre. O que mostra – e não muito – é muita mulher de biquíni, tomando banho em rio, e “aqui e ali”, um seio à mostra. Um título apelativo e a divulgação de que o filme possuía cenas fortes de sexo, em revistas e jornais, em pôsteres de cinema, faziam parte da estratégia para atrair o público masculino e aumentar as possibilidades de boa bilheteria: “Sugerir era o mote, muito mais do que mostrar realmente cenas de sexo ou nudez; era muito mais uma estratégia de marketing e de publicidade para arrastar o público para o cinema”¹⁶⁹. Antônio Fagundes atuou em um filme que se chamaria “A estranha coincidência”, mas foi para o cinema como *Eu faço... elas sentem* (1975), de Clery Cunha¹⁷⁰. No cartaz do filme *O play-boy maldito* (1973/1976), de Nilo Machado, realizador carioca popular de pornochanchadas¹⁷¹, anunciava-se que se tratava de um trabalho extremamente erótico, com cenas de sexo explícito. Com certeza, não tinha cenas de sexo explícito, pois a fase de produção de fitas realmente pornográficas começaria a partir de 1982.

Analisando o processo histórico da pornochanchada, outros fatores de ordem conjuntural, além do mencionado anteriormente – linha comercial de produção – favoreceram a sua consolidação como gênero de grande aceitação popular. A herança legada pela chanchada e comédia erótica italiana construiu o gosto popular do brasileiro pela comédia. A pornochanchada ocupou um espaço que se encontrava vazio desde o fim da chanchada, cenário este em que o Cinema Novo, posterior às comédias carnavalescas, não teve representatividade nenhuma em termos de bilheteria; mesmo com grande repercussão internacional, com dezenas de prêmios internacionais importantes, não conseguiu atrair o público, por serem considerados herméticos demais¹⁷².

A quantidade e a distribuição das salas de cinema no Brasil são fatores que também podem ser levados em conta. Existiam em 1971 2.154 salas. Em 1973, 2.690 salas. Em 1975,

¹⁶⁸ “Entrevista com A.P. Galante, o rei do cinema erótico”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 40, p. 71-75, ago./out. 1982. p. 75.

¹⁶⁹ SELIGMAN, Flávia. *O “Brasil é feito pornôs”*: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares. 2000, 247 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. p. 61-62.

¹⁷⁰ DIP, Paula; LEITE, Paulo Moreira. Entrevista: Antônio Fagundes. *Veja*, São Paulo, n. 711, p. 4-8, 21 abr. 1982. p. 8.

¹⁷¹ MIRANDA, Luiz Felipe A. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art Editora, 1990. p. 200-201.

¹⁷² SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo*, op. cit., p. 42-43.

3.276 salas. A população em 1970 era de 93.204.379 habitantes. Em 1971, a média de habitantes por sala era em torno de 43.000 pessoas. Em 2013, por exemplo, com uma população de 201.032.714 habitantes, tínhamos 2.678 salas, o que resulta numa média de 75.068 pessoas por sala. Em outras palavras, na década de 1970, a população era menos da metade do que é hoje e tínhamos mais ou menos a mesma quantidade de salas. E pode-se ressaltar que essas salas eram, em sua maioria, distribuídas nos centros e bairros das grandes e médias cidades, o que facilitava o deslocamento e acesso do público, notadamente masculino, que deparava com a publicidade nas ruas em “imensos displays, painéis e cartazes montados com a figura de uma atriz (ou atrizes) insinuando erotismo”, ou seja, com a publicidade em seu caminho, convidando-o para entrar¹⁷³. Hoje, as salas são concentradas em *shopping centers*, tornando-se um programa relativamente dispendioso, em função de gastos com transporte público, combustível e estacionamento¹⁷⁴.

As leis de reserva de mercado, criadas pelo Instituto Nacional do Cinema, que fixavam cotas de obrigatoriedade para a exibição de filmes brasileiros de longa-metragem nas salas de cinema ao longo do ano, também contribuíram para alavancar a produção de filmes nacionais. Isso favoreceu os produtores de São Paulo e do Rio de Janeiro na produção de pornochanchadas, embora essa política governamental não possa ser vista como tendo uma relação determinista, de “causa e efeito”¹⁷⁵. Nuno Cesar Abreu considera pertinente a hipótese de que a produção da Boca do Lixo tenha sido fruto da lei de reserva de mercado¹⁷⁶. Stephanie Dennison, por exemplo, vai nessa direção da causalidade direta: “The pornochanchada arose in popularity in the 1970s as a consequence of the introduction of compulsory screen quotas, which resulted in exhibition groups producing their own films, the outcome being cheap, mass-produce soft-core porn films (Brazil's own quota-quickies)”¹⁷⁷. A lei de cotas favoreceu a produção, mas acreditamos que não devemos tomar essa relação de forma determinista, sem incluir outras variáveis, dentre as quais apresentamos algumas nesta seção. Em 1974, os filmes

¹⁷³ ABREU, Nuno Cesar. *Boca do lixo*, op. cit., p. 89-90.

¹⁷⁴ ANCINE. *Evolução das salas de exibição: 1971 a 2013*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Rio de Janeiro, 2013; ANCINE. *Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro - 2013*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Rio de Janeiro, 2014; IBGE. *Anuário Estatístico do Brasil - 1971*. Rio de Janeiro, v. 32, p. 1-832, 1971. p. 39.

¹⁷⁵ PEREIRA, Carlos Eduardo. *Carnavalização e antropofagia no metacinema de Carlos Reichenbach*. 2013, 325 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2013. p. 28-31. Sobre o conjunto de leis e resoluções promulgadas, conferir: MELLO, Alcino Teixeira de. *Legislação do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978. vol. II.

¹⁷⁶ ABREU, Nuno Cesar. *Boca do lixo*, op. cit., p. 191-192.

¹⁷⁷ DENNISON, Stephanie. Sex and the generals: reading Brazilian Pornochanchada as sexploitation. In: RUÉTALO, Victoria; TIERNEY, Dolores (orgs.). *Latsploitation, exploitation cinemas, and Latin America*. New York: Routledge, 2009. p. 230-244. (p. 232).

nacionais ultrapassaram a cota estabelecida pelo INC. Nesse ano, em São Paulo, 18 salas exibiram filmes brasileiros por mais de 4 meses, ultrapassando a cota de 84 dias, o que demonstrava que o cinema nacional se tornava um bom negócio: “Alguns exibidores já começaram a ver o cinema brasileiro como forma de investimento e não apenas como uma questão de obrigatoriedade. Até outubro de 1974, a área dos cinemas da Paulista e Jardins achava-se fechada aos filmes brasileiros. ‘A virgem e o machão’ e ‘Ainda agarro esta vizinha’ inauguraram esta nova possibilidade de exibição, através do circuito da Empresa Sul”¹⁷⁸.

Por fim, o aspecto erótico talvez tenha sido o principal detonador da produção em escala industrial, fator que atraiu o público e consolidou o gênero. A vertente erótica era a matriz dessa produção, podendo-se afirmar que “o erotismo sempre foi a mola propulsora do cinema brasileiro”¹⁷⁹. Um certo erotismo levemente velado, como o nu feminino, parcial e total, por exemplo, encontra-se presente no cinema brasileiro desde suas origens, como a nudez de Aurora Fúlgida, em *Lucíola* (1916), de Antônio Leal, na orgia romana entre escravas e príncipes, em *Messalina* (1930), de Luiz de Barros, e as dançarinas de maiô das chanchadas (1940/1950), até a nudez de Norma Bengell, correndo nua na praia, no filme *Os cafajestes* (1962), de Daniel Filho, ou a sugestão de cena lésbica entre Odete Lara e Norma Bengell, em *Noite vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri¹⁸⁰.

Uma onda de sexo atingiu o cinema mundial no começo da década de 1970. E o cinema é um reflexo do que ocorre na sociedade. Era o momento de transformações comportamentais e de costumes, especialmente no campo da sexualidade, o que levou Tristão de Athayde a asseverar, em 1970, que o “surto de pornografia, no mundo moderno, é um fenômeno universal”¹⁸¹. A onda sexual era veiculada em diversos produtos eróticos, traduzidos em filmes, livros e revistas. Na época, como bem salientou Peter Stearns, “a cultura sexual vendia”¹⁸².

De modo geral, “o cinema mundial estava se desnudando. Era uma tendência mundial a sexualização da arte cinematográfica”¹⁸³. Em 1967, Luis Buñuel dirigiu *Belle de Jour*, com Catherine Deneuve no papel de uma mulher burguesa, casada, que se prostituía todas

¹⁷⁸ RAMOS, Luciano. Cinema nacional, bom investimento. *Cinema em close up*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 30-31, 1975. p. 30.

¹⁷⁹ *Depoimento de Alfredo Sternheim*, op. cit.

¹⁸⁰ Cf. MARTINS, Paulo. Cinema brasileiro em busca do erotismo. *Fairplay*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 52-55, dez. 1968; PEREIRA, Regina Paranhos. Erotismo & cinema brasileiro. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 10, p. 28-37, jul. 1968.

¹⁸¹ ATHAYDE, Tristão de. O puritanismo policial. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1970. Caderno B, p. 6.

¹⁸² STEARNS, Peter N. *História da sexualidade*. Tradução Renato Marques. São Paulo: Contexto, 2010. p. 244.

¹⁸³ PUZZI, Nicole. *A Boca de São Paulo: documento histórico sobre a cinema da Rua Triunpho*. Joinville, SC: Clube de Autores, 2011. p. 21.

as tardes em um bordel. Em 1969, *Satyricon*, de Federico Fellini, apresenta uma Roma Antiga envolta em uma vida sexual de excessos, de orgias e bacanais. “A trilogia da vida”, de Pier Paolo Pasolini, com os filmes *Decameron* (1971), *Os contos de Canterbury* (1972) e *As mil e uma noites* (1974), tem um conteúdo erótico bem acentuado, colocando o sexo como elemento principal dessas histórias. *Último tango em Paris* (1972), de Bernardo Bertolucci, um dos filmes mais polêmicos da década, mostrava sequências bem eróticas em um apartamento vazio, entre um viúvo estadunidense (Marlon Brando) e uma jovem noiva francesa (Maria Schneider). Na França, em meados da década de 1970, segundo o cineasta Louis Malle, produziam-se em média de 60 a 80 filmes eróticos por ano, “feitos por razões exclusivamente comerciais, simplesmente porque há um mercado”¹⁸⁴. Nos Estados Unidos, a indústria pornográfica se consolidava, com os três principais filmes da década: *Deep throat* (1972) e *The devil in Miss Jones* (1973), de Gerard Damiano, e *Behind the Green door* (1972), de Jim Mitchell e Art Mitchell¹⁸⁵. Os produtores brasileiros estavam atentos a essa conjuntura cultural e sexual no cinema mundial. Por conseguinte, os produtores brasileiros do eixo São Paulo/Rio de Janeiro não remaram contra a maré; visualizando o cenário internacional, eles seguiram a onda e a correnteza da incidência do sexo nas telas do cinema.

Pornochanchada, ditadura e censura

As razões acima apontadas – que contribuíram, sobretudo, para a formação e consolidação da pornochanchada – apontam a negação da tese de que a pornochanchada era filha da ditadura civil-militar brasileira, uma criação da Censura. Tal argumento é encontrado em alguns críticos de cinema. Para Wagner Carelli, “[...] a pornochanchada é somente um subproduto da censura. E é profundamente sintomático que esse gênero de cinema tenha surgido em 1969, exatamente após a edição do Ato Institucional n. 5 [...]”¹⁸⁶. A argumentação mais elaborada parece ser a de José Carlos Avelar: “[...] a pornochanchada precisa ser compreendida como uma linguagem criada pela censura [...]”, produções que “surgiram de repente, como se saíssem do nada, no exato instante em que a censura começava a se tornar mais forte, e tiveram vida intensa exatamente no momento em que cortes e proibições eram mais frequentes [...]”, e

¹⁸⁴ Entrevista: Louis Malle. *Veja*, São Paulo, n. 347, p. 3-5, 30 abr. 1975. p. 5.

¹⁸⁵ Para maiores informações sobre sexo e erotismo no cinema, ver os seguintes livros: FRANK, Sam. *Sex in the movies*. Secaucus, (New Jersey): Citadel Press, 1986; PENNINGTON, Jody W. *The history of sex in american film*, op. cit.; WILLIAMS, Linda. *Screening sex*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2008.

¹⁸⁶ CARELLI, Wagner. E a censura gerou a pornochanchada. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02 jan. 1977. Geral, p. 14.

completou: “[...] a Censura e a pornochanchada nasceram nos primeiros meses de 1969”¹⁸⁷. O filme erótico, para o cineasta Geraldo Moraes, “[...] veiculou prioritariamente uma ideologia coerente com o autoritarismo do período. Não é exagero acrescentar que esse foi o gênero que melhor atendeu aos objetivos do sistema e seu interesse em evitar o debate em torno dos problemas do país, cooptar o cinema através do sucesso e retirar os cineastas mais inquietos do centro da cena”¹⁸⁸. Stephanie Dennison, da University of Leeds (Inglaterra), especialista em cinema popular brasileiro contemporâneo, corrobora também essa visão:

The year also marked the bedding in of the so-called coup-within-the-coup, the tightening of the military dictatorship, and in particular, the greater use of censorship in the cinema. As a result, pornochanchadas (and their bastard offspring, the hard-core feature) are still to this day charged with sounding the death knell of 'quality' and 'politically committed' cinema in Brazil, and they are inescapably associated with the heady days of the dictatorship¹⁸⁹ (grifo nosso).

Naquela época, vicejava uma visão, no meio jornalístico e artístico, de que aquelas comédias eróticas populares, aparentemente sem tratamento político em seus enredos, tornavam a população brasileira mais dócil e apolítica, estando, assim, a serviço da ditadura. Carlo Mossy, ator, diretor e produtor, um dos maiores nomes desse gênero, em entrevista recente, confirmaria essa tese, que tinha essa noção na época (anos 1970): “O público, assistindo à pornochanchada, seria como se fosse um fator de acomodamento, de paralisação, tranquilidade, desanimaria qualquer eventual progressão política”¹⁹⁰.

A Censura foi o principal instrumento utilizado pelo regime civil-militar no Brasil para vigiar o campo político e cultural bem de perto. No plano cultural, atingiu dois setores centrais: a *imprensa* e a área de *diversões públicas*. Jornais, revistas, televisão e rádio eram vigiados de perto pelos militares. Jornalistas foram presos, torturados e mortos nos porões da ditadura militar, a exemplo de Vladimir Herzog. No campo de diversões públicas, o cinema e o teatro foram os alvos principais. Filmes e peças de teatro foram proibidos ou censurados com

¹⁸⁷ AVELLAR, José Carlos. Teoria da relatividade. In: AVELLAR, José Carlos; BERNADET, Jean-Claude; MONTEIRO, Ronald F. *Anos 70: Cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1980. p. 63-96. (p. 70-71).

¹⁸⁸ Depoimento de Geraldo Moraes, em 1985, em uma conferência sobre o cinema brasileiro, na Universidade de Brasília. Cf.: MORAES, Malú. *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro*: seminário. Brasília: Editora da UnB; Embrafilme, 1986. p. 166.

¹⁸⁹ DENNISON, Stephanie. Sex and the generals: reading Brazilian Pornochanchada as sexploitation, op. cit., p. 231.

¹⁹⁰ Depoimento do cineasta e ator Carlo Mossy. Entrevistador: Jairo Carvalho Nascimento. Data: 17/07/2011. Local: Bar Garota de Ipanema, Rio de Janeiro. 1 arquivo mp3 (80 min).

cortes¹⁹¹. No cinema em particular, parece que a base do discurso censor concentrava-se, de modo geral, na “ideia de proteção”: resguardar a sociedade e a ordem política vigente de influências indesejadas em determinados filmes, como o comunismo, e proteger os valores morais da família diante do avanço do erotismo no cinema, dentre outros elementos¹⁹².

A Censura Federal é o instrumento sempre acionado durante o regime militar para impedir o acesso dos brasileiros a toda e qualquer informação que não interesse ao poder. Apesar de sua aparência legal, mediante referência constante a artigos e parágrafos da Constituição nos pareceres e relatórios, não passa de uma repartição pública executora da hierarquia superior e dos órgãos de informação. Usando o pretexto de defender a moral e os bons costumes, a Censura se diz em sintonia com a sociedade, quando, na verdade, opera muito mais na preservação do Estado e seus poderes¹⁹³.

A interpretação que associa o surgimento da pornochanchada ao endurecimento do Regime Militar é determinista: a pornochanchada é filha do AI-5, aparece em 1969 e começa a entrar em decadência com o fim da lei. Esse é o argumento principal da causa política, configurando uma versão simplista da história. Em outras palavras, dir-se-ia que o Governo teria incentivado os filmes eróticos, acreditando que o sexo não derrubasse o regime, que o sexo não incomodaria, enquanto a política sim.

Entretanto, um gênero cinematográfico ou uma tendência cinematográfica não aparece e some de repente, por decreto. Seria só bater o martelo, e magicamente, apareceria a obra. Trata-se de uma gestação lenta. Uma falha dessa interpretação, considerável talvez, é que se prende demais ao aspecto convencionalmente reconhecido como político e não atenta e não dá relevância para à conjuntura cultural do período, seja do ponto de vista das transformações no campo da sexualidade, seja da tendência similar de outros países que também tiveram pornochanchadas e que influenciaram o cinema brasileiro, como foi o caso da comédia erótica italiana. A generalização pode levar a simplificar uma configuração socio-histórica. É preciso ter cuidado na análise desse processo. O erotismo no cinema incomodou – e muito – os militares.

¹⁹¹ Sobre a censura ao cinema e ao teatro, ver: SIMÕES, Inimá. *Roteiro de intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 1999; COSTA, Maria Cristina Castillho. *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

¹⁹² A preocupação com a moral e os bons costumes é antiga. Em artigo publicado no jornal *O Intransigente*, periódico de Itabuna, Sul da Bahia, no ano de 1935, o cinema aparece como um divertimento que provocava “grandes males morais”, com poderes de “envenenar o espírito”, instrumento de propaganda de “vícios, defeitos e crimes”; mostrava adultérios, seduções, exibições de nudez. O artigo alertava, então, para o perigo do cinema, sua força e alcance: “Não há maior força divulgadora do que a cinematografia, *porque ensina pelos olhos e o que já foi visto nunca é esquecido*” (o destaque é nosso). Arquivo CEDOC/UESC. *O Intransigente*, Itabuna, ano 10, n. 1, 7 de setembro de 1935. Edição Especial. p. 6.

¹⁹³ Inimá Simões, *Roteiro da intolerância*, p. 217.

A pornochanchada não foi “filha da Ditadura”. Essa formulação configura um mito¹⁹⁴. A pornochanchada também foi mutilada e perseguida, com o objetivo de preservar a família e a juventude da influência perigosa dos filmes eróticos. Os filmes sofriam a censura moral, em que predominavam cortes em cenas consideradas eróticas e diálogos inconvenientes, ao ponto de a obra ser consideravelmente mutilada e o diretor ver-se obrigado a revisar e reorganizar o material. Os títulos dos filmes também eram modificados: “Também no cinema, o ‘ciclo da pornochanchada’ sofre com a radicalização. Até 1974-1975, esses filmes sofreram cortes indiscriminados, obrigando alguns produtores a recorrer a representantes em Brasília para conseguir liberar seus filmes”¹⁹⁵.

Além dos cortes, houve filmes que permaneceram presos nas prateleiras da Censura. E os diretores, que recorriam a instrumentos jurídicos, aguardavam as liberações.

Os garotos virgens de Ipanema (1973), de Osvaldo de Oliveira, não foi liberado pela Censura. O Parecer 4944/1973, elaborado pela censora Geralda de Macedo Coelho, em 17 de julho de 1973, vetou-o por conter “excesso de cenas e linguagem maliciosas”¹⁹⁶. Foi proibido no Brasil, tendo sido liberado para exibição apenas no exterior. O filme narra a história do adolescente Dani, na flor da puberdade. O pai de Dani desconfia que o filho possa ser homossexual, em virtude de ele não demonstrar tanto interesse pelas mulheres. No final do filme, Dani perde a virgindade com a secretária do pai, que assiste à cena e fica aliviado. O filme foi definitivamente liberado, junto com outras películas, entre novembro de 1979 e julho de 1980. Figuravam nesse rol de obras liberadas filmes políticos como *O encouraçado Potemkin* (1925), do russo Sergei Eisenstein, e *A classe operária vai ao paraíso* (1971), do italiano Elio Petri, além de outros de caráter erótico, como *Emmanuelle* (1974), de Just Jaeckin, com a famosa atriz Sylvia Kristel, e *As depravadas* (1973), do brasileiro Geraldo Miranda¹⁹⁷.

Anjo loiro, de Alfredo Sternheim, embora não seja uma pornochanchada tradicional, é um filme com tom erótico dirigido por um cineasta da Boca do Lixo. História de um romance entre um professor mais velho e uma aluna jovem e liberal (Vera Fischer). Foi produzido em 1973 e retido na Censura Federal por meses. Os títulos anteriores tinham sido vetados: *Anjo devasso* e *Anjo perverso*. Foi lançado em outubro de 1973 e, no mês seguinte, foi

¹⁹⁴ PEREIRA, Carlos Eduardo. *Carnavalização e antropofagia no metacinema de Carlos Reichenbach*, op. cit., p. 28.

¹⁹⁵ HINGST, Bruno. *Projeto ideológico cultural no regime militar: o caso da Embrasil e os filmes históricos e adaptações de obras literárias*. 2013, 292 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p. 217. Sobre esse assunto, ver: SIMÕES, Inimá. *Roteiro de intolerância*, op. cit.

¹⁹⁶ AN/DF. Parecer 4944/1973. Divisão de Censura e Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 17 de julho de 1973. Assinado por Geralda de Macedo Coelho. 1 p.

¹⁹⁷ SIMÕES, Inimá. *Roteiro de intolerância*, p. 225.

proibido, por não ter sido exibido com os cortes sugeridos pela censura. E quando foi liberado, em maio de 1974, saiu com 15 minutos de cortes¹⁹⁸. Vera Fischer aparece algumas vezes com o busto exposto, com seios à mostra, ou de costas, de calcinha.

O libertino (1973), de Victor Lima, tem o comediante Costinha no papel do Comendador Emanuel. Este é líder de uma liga que combate a pornografia. Fiscaliza um colégio para moças e descobre que é, na verdade, um bordel. É seduzido pela dona da casa e passa a ter vida dupla: vai à TV falar contra a pornografia e, na vida íntima, vira sócio do bordel e paquerador das mulheres. No final, a polícia descobre, fecha o estabelecimento e o Comendador Emanuel é desmascarado. O filme ficou na gaveta da Censura por quase cinco anos, sendo lançado em junho de 1978, no Rio de Janeiro, com muitos cortes: “E por pouco a tesoura censória e as inibições da autocensura não reduziriam a um curta-libertinagem a longa jornada de Costinha pelo anoitecer da moral vigente”¹⁹⁹.

O play-boy maldito, produzido em 1973 por Nilo Machado, conta a história de um jovem boêmio, Romeu, filho de fazendeiro amazonense que mora no Rio de Janeiro, desfrutando de orgias sexuais. Foi liberado e exibido em maio de 1976, no Rio de Janeiro, e em agosto de 1977, em São Paulo. Ou seja, três anos depois de sua realização²⁰⁰. *Noite sem homem*, produzido em 1976, de Renato Neuman, foi censurado e vetado. Conta a história da rivalidade de dois bordéis, um comandado pelo homossexual Salô (Ítalo Rossi) e o outro pela cafetina Maria Navalha (Ítala Nandi). Ficou quatro anos no porão nebuloso da Censura. Lançado em 1980, saiu apenas com 45 minutos de duração. “É um filme que teve castrada a sua eroticidade”²⁰¹.

Assim, filmes eróticos produzidos em São Paulo e no Rio de Janeiro, rotulados de pornochanchada, também foram proibidos durante meses ou anos, o que contraria a tese de “apoio velado” dos governos militares à pornochanchada.

Ainda que fosse mais fácil e seguro fazer pornochanchada que cinema político na época, é um tanto simplista pensar que a censura está na gênese dos filmes eróticos, até porque outros gêneros não politizados poderiam muitíssimo bem ter ocupado esse espaço. Mas foram justamente esses filmes que caíram no gosto popular, impulsionando a indústria cinematográfica da Boca²⁰².

¹⁹⁸ Cf. STERNHEIM, Alfredo. *Um insólito destino*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. [Coleção Aplauso].

¹⁹⁹ AZEREDO, Ely. O libertino: Costinha sob censura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1978. Serviço, p. 2.

²⁰⁰ *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 maio 1976. Cultura, p. 38; *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 ago. 1977. p. 25.

²⁰¹ ROCHA, Roberto. A perversão do prazer. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 37, p. 73-74, jan./mar. 1981. p. 74.

²⁰² PEREIRA, Carlos Eduardo. *Carnavalização e antropofagia no metacinema de Carlos Reichenbach*, op. cit., p. 29.

A pornochanchada foi muito criticada na época por ser um tipo de cinema alienado, que não refletia socialmente a realidade dura do país, envolta em um regime civil-militar: era “uma faceta alienante do momento histórico”²⁰³. Era muito comum ler nos jornais, nas seções de Cinema, as seguintes qualificações quando se referiam a pornochanchadas em cartaz: “grosseira”, “estúpida”, “vulgar”. Em um caderno especial publicado em um periódico carioca, em 1975, aparece a seguinte qualificação: “No cinema, sem qualquer virtude, nasceu a ridícula pornochanchada”²⁰⁴.

O fato de a pornochanchada surgir logo após o fim do Cinema Novo levou também os críticos a enxergarem as comédias eróticas como algo altamente alienante, já que uma das características dos dramas produzidos por aquele movimento cinematográfico era criticar o que se entendia como a realidade social brasileira. Como bem acentuou Ismail Xavier, o Cinema Novo foi um “cinema de autor”, pautado em princípios de “engajamento ideológico”, na perspectiva de representar a realidade social brasileira nas telas, de forma crítica, com uma proposta de linguagem cinematográfica mais criativa e livre para os países do Terceiro Mundo, no âmbito de uma “estética da fome”²⁰⁵, expressão criada por Glauber Rocha.

Não obstante, nem só de sexo viviam a Boca do Lixo, de São Paulo, e o Beco da Fome, do Rio de Janeiro. No bojo de um conjunto amplo de filmes que percorriam como tônica para seus enredos o sexo e o erotismo, produziram-se obras que abordavam questões políticas, que criticavam veladamente o regime militar, o sistema capitalista. Na opinião de Ody Fraga, um dos principais diretores da Boca do Lixo, a pornochanchada não estava dissociada da realidade social brasileira: “Muitas vezes você vê muito mais da vida, da cultura, da sócio-política, da realidade brasileira mesmo, numa pornochanchada do que numa fita do Khouri. E muito mais do que numa fita ideológica, num discurso político”²⁰⁶.

Vejamos alguns exemplos de filmes produzidos na Boca do Lixo.

As cangaceiras eróticas (1974), de Roberto Mauro, conta a história de um grupo de sete cangaceiras, lideradas por Jasmim, que percorrem o sertão em busca de um homem “grande e viril” (para isso levam uma fita métrica), ao mesmo tempo em que procuram vingança contra o cangaceiro Cornélio Sabiá, que matou seu pai e destruiu, havia dez anos, o orfanato em que moravam. Quando foi lançado, o crítico Ely Azeredo definiu a obra como de baixo nível,

²⁰³ SOUZA, José Inácio de Melo. *Retrospectiva do cinema brasileiro: 1975*. São Paulo: A.M.S. Comércio e Representações de Livros, 1976. p. 10.

²⁰⁴ “Censura e cultura”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 fev. 1975. Caderno Especial, p. 3.

²⁰⁵ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 57-58.

²⁰⁶ “A boca” [depoimento de Ody Fraga a Nuno Cesar Abreu]. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 43, p. 33-36, jan./abr. 1984. p. 34.

alertando quanto à participação de atores renomados, como Jofre Soares e Sérgio Hingst, que não deveriam estar nesse tipo de filme para não arranhar a imagem profissional de ambos²⁰⁷. Do ponto de vista político, contudo, merecem destaque dois conjuntos de diálogos. No primeiro, as jovens moças conversam sobre o futuro, o que iriam fazer depois da morte do padre e da freira. A filha do cangaceiro, Jasmim, pergunta: “Então meninas, resolveram o que vamos fazer?”. Uma fala em abrir um ateliê de costura na cidade. Outra em abrir um restaurante. E outra devolve a pergunta para Jasmim, que responde: “Nada de costura, nada de cozinha. Afinal, nós estamos presas há muitos anos, e para nós, nada melhor que a liberdade!”. Ao ouvir essa palavra “liberdade”, em seguida, outra cangaceira, com um tom de surpresa e desconhecimento, emplaca a seguinte pergunta: “E o que a gente faz com a liberdade? Eu não sei!”. No segundo, é o momento em que um jornalista quer falar com o delegado sobre as cangaceiras, mas é impedido pelo policial, e o jornalista diz: “Como não posso entrar?! Eu sou a imprensa. E ninguém segura a imprensa”. E completou, com um leve tom irônico: “Este país é livre”.

Outros dois filmes interessantes são de Carlos Reichenbach, que dirigiu duas pornochanchadas de conteúdo político: “Em plena ditadura militar, usava o erotismo para falar de política em filmes como ‘A ilha dos prazeres proibidos’ e ‘Império do desejo’”²⁰⁸. Vale ressaltar que, além do erotismo, observa-se a presença do gênero comédia, fortemente marcante em *Império do desejo*. O próprio Carlos Reichenbach os classifica como sendo duas pornochanchadas.

A ilha dos prazeres proibidos (1978) narra a história de Ana Medeiros, jornalista misteriosa a serviço de uma organização conservadora de extrema direita, que tem a missão de assassinar, em uma ilha secreta, dois refugiados: um rebelde anarquista, Nilo Baleeiro, e um romancista de contos eróticos, William Solanas. Para cumprir sua missão, é levada à ilha pelo jornalista Sérgio, que já estivera aí e desconhecia as intenções da suposta jornalista. Embora as motivações políticas de Sérgio e seus amigos da ilha, que é na verdade um local de total liberdade sexual, não estejam bem claras, o filme toca na questão do exílio e dos refugiados políticos – é uma metáfora sobre isso. Em uma passagem, a namorada de Sérgio faz uma alerta: “Você vai levar uma estranha até seus amigos. Eles não estão seguros na ilha. São foragidos com a cabeça a prêmio”.

Em *Império do desejo* (1980), uma viúva de um rico industrial, Sandra, hospeda em sua casa de praia um casal de hippies, Nic e sua namorada, logo após recuperar na Justiça casa

²⁰⁷ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 ago. 1974. Caderno B, p. 14. [Seção Cinema. Texto de Ely Azeredo].

²⁰⁸ BIAGGIO, Jaime; BUTCHER, Pedro; SOUZA, Eduardo. Cinema pudico: o erotismo que marcou os filmes brasileiros some das telas. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 1-2, 16 jul. 2000. Segundo Caderno, p. 2.

ocupada por uma família. A casa havia servido para seu falecido marido promover encontros amorosos. Em torno da praia, residem personagens excêntricos, como o advogado Carvalho, que presta serviços a Sandra, e um maluco chamado Enrico de Branco, um ex-milionário, que torrou sua fortuna para virar poeta. Aparece uma jornalista chinesa que trabalha para um jornal revolucionário. Enquanto isso, na casa, o casal de hippie vive na maior liberdade sexual. O tom cômico do filme é bem acentuado, mas o filme tem fortes passagens de cunho político, discursos feministas e reflexões sobre a revolução sexual. Em um momento, aparece um letrado: “A propriedade é um roubo!”, numa clara referência à filosofia anarquista de Pierre-Joseph Proudhon. A jornalista chinesa diz que quer entrevistar Nic, pois se trata de um foragido, uma pessoa importante. Ela transa com o maluco Enrico de Branco e, durante o ato, solta frases filosófico-políticas, tais como: “A ideologia burguesa é um falso reflexo, de uma falsa realidade”. O próprio Carlos Reichenbach diz que é um dos seus filmes mais políticos: “É um dos meus filmes mais políticos. Isso em plena ditadura. Por sorte a censura não percebeu, talvez por causa do nome”²⁰⁹. Em outro comentário, ele também disse: “Nesse filme, que é, aliás, o que mais gosto, pude exercitar radicalmente o deboche, e nesse sentido creio que é um filme nitidamente kropotkiano e um dos poucos legitimamente anarquistas do cinema nacional”²¹⁰.

Outro filme com tom político bem acentuado é *Noite em chamas* (1978), de Jean Garrett. É mais um drama do que necessariamente uma pornochanchada, embora tenha personagens cômicos, como o pecuarista rico que só falava em seu touro reprodutor, Marajá. Contudo, é um filme da Boca do Lixo. Uma grande produção, envolvendo dezenas de atores e centenas de figurantes. Aborda “a sociedade contemporânea dominada pela máquina e todo o sistema corrupto que ele representa”²¹¹. *Noite em chamas* critica o sistema capitalista a partir da figura do personagem João, zelador geral do Passport Hotel. Na noite de seu último dia de trabalho, decide atear fogo no hotel por conta da exploração que a empresa exerce sobre seus funcionários. Um colega perdera uma das mãos operando uma máquina, exercendo um trabalho para o qual não era qualificado. A trama é envolvida com outras histórias paralelas: na mesma noite em que João decide explodir o hotel, hospeda-se um playboy acusado de matar uma mulher, um conferencista religioso estadunidense, Mr. Stank, que falaria sobre uma “filosofia tecnológica”, uma atriz de filmes eróticos, Beth Lemos, que irá suicidar-se, por achar que é uma mercadoria de consumo e, por isso, experimentar uma vida vazia. João prossegue em seus

²⁰⁹ LYRA, Marcelo. *Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver*, op. cit., p. 110.

²¹⁰ ISMAEL, J. C. Carlos Reichenbach: o cinema de autor atingiu o ponto limite [Entrevista]. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 out. 1987, p. 56-57. p. 57.

²¹¹ “Noite em chamas”. *Fiesta Cinema*, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 64-66, 1978.

planos. Como atitude de resistência à exploração, não atende telefones e age com negligência, recusando-se a realizar os serviços naquela noite. Corta a água do prédio, sabota a sala de conferência de Mr. Stank e, por fim, enche os elevadores de combustível. No final, revela seus planos para o gerente do hotel, que tem tempo de esvaziá-lo. Beth Lemos cumpre seu plano, jogando-se do último andar. João põe fogo nos cabos do elevador e o prédio entra em chamas.

Histórias que nossas babás não contavam (1979), de Oswaldo de Oliveira, uma grande comédia com a participação especial do ator Costinha, também faz referências políticas, em tom de paródia. É uma sátira de *Branca de Neve*, o conto clássico dos Irmãos Grimm, sendo que a personagem Clara das Neves, a princesa, é interpretada pela atriz negra Adele Fátima. No início do filme, um narrador em off diz que Clara das Neves vivia em um “reino maravilhoso”, governado por um “rei bondoso”, seu pai. Quando ele morre, a rainha, que tem um amante, assume o poder e estabelece novas regras. Ao ser rejeitada pelo amante, que gostaria de casar-se com Clara das Neves, ela convoca o Ministro da Justiça para baixar um ato institucional. A corte se reúne, com a presença de Clara das Neves, para as primeiras ordens do seu reinado. Um funcionário da corte, então, lê o texto:

Faço saber que o reinado e a corte passam a ser governados por ARIS, Atos Reais Institucionais. É o seguinte o teor do ARI número 1: Artigo 1º – A princesa Clara das Neves é destituída de seus direitos de herdeira do trono. Artigo 2º – A partir dessa data ela passará ao quadro dos servidores domésticos do palácio real. Artigo 3º – O presente ato não poderá ser anulado por qualquer outro ato de anistia, mesmo que seja a anistia ampla, geral e irrestrita.

Toda essa passagem remete ao contexto político da época; de modo sutil e indireto, tocava-se na ditadura civil-militar brasileira. Quando aparece o “reino maravilhoso”, seria o Brasil antes do golpe; quando Clara das Neves perde o direito à herança, é sobre a perda de direitos políticos que se está falando. Os ARIS eram atos autoritários nos moldes dos atos institucionais, decretos elaborados pelos governos militares ao longo da ditadura.

Do mesmo modo que encontramos filmes com “tom político”, e alguns desses contendo críticas aos militares, identificamos outros que fazem alusão ao regime civil-militar, mas sem aspectos de crítica direta. Se não de elogio, pelo menos com tom de propaganda pró-regime. É o caso do filme de David Cardoso, *19 mulheres e um homem* (1977). Em 1980, ele assegurou que não tocava em política em seus filmes: “Procuro fazer cada filme mais forte que o anterior. Mas tomo o cuidado de não mexer em nada que possa abalar a sociedade. Nada de

tóxicos nem política”²¹². Essa frase de David Cardoso demonstra que ele, aparentemente, não fez referências políticas em seus filmes. Entretanto, analisando sua filmografia, o elemento político está presente em alguns deles, com uma posição talvez favorável ao regime militar, mas em um “tom velado”. *19 mulheres e um homem* conta a história de uma viagem de estudantes em férias para o Paraguai que, no meio do caminho, veem seu ônibus sequestrado por bandidos em fuga, que fazem todos os passageiros de prisioneiros. Quem tentasse fugir morreria. O motorista, Rubens, personagem de David Cardoso, consegue matar os bandidos e salvar as estudantes sobreviventes. O filme tem uma passagem bem interessante: as estudantes cantam dentro do ônibus, com muita euforia e alegria, a canção “Eu te amo meu Brasil”, composta por Dom, da dupla Dom & Ravel, gravada originalmente em 1970 pela banda *Os Incríveis*, identificada na época como uma canção-símbolo de apologia ao governo militar, que trazia implicitamente “a ideologia do nacionalismo ufanista” do período²¹³. Essa canção, reproduzida no filme, soa claramente como algo favorável ao regime civil-militar, uma propaganda do Brasil. A canção diz que “ninguém segura a juventude do Brasil”, que aqui as praias são mais ensolaradas, um lugar abençoado por Deus. Entretanto, parte dessa juventude era perseguida, presa, torturada e assassinada nos porões da ditadura.

Por outro lado, David Cardoso produziu um filme escrito e dirigido por Ody Fraga, *E agora, José?* (1979-1980), em que o aspecto político é relevante, mas mostrando o outro lado da moeda. Sob a ótica da Boca do Lixo, explorando a nudez das personagens femininas, o filme aborda a repressão política durante a ditadura civil-militar brasileira. Foi produzido e lançado no contexto da abertura política, em 1979, e mostra a estrutura e o *modus operandi* da repressão e o sistema de informações, o sequestro de pessoas, e traz cenas de torturas. O personagem José morre, depois de seguidas sessões de tortura. É um manifesto contra a violência²¹⁴.

Esses filmes, na maioria, peças de comédia erótica autêntica – marcados pela predominância do humor na narrativa –, não estavam alheios ao mundo em sua volta. O humor, que se “expressa por atos, palavras, escritos, imagens ou músicas”²¹⁵, canaliza discursos e serve de instrumento para conhecer a sociedade. Ademais, os filmes são produtos de sua época:

²¹² “Vendendo sexo”: um cineasta que fatura alto com o pornô. *Veja*, São Paulo, n. 624, 20 ago. 1980. p. 82.

²¹³ ARAÚJO, Paulo Cesar. *Eu não sou cachorro, não*: música popular cafona e ditadura militar. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 215.

²¹⁴ Cf. LEME, Caroline Gomes. *Cinema e sociedade*: sobre a ditadura militar no Brasil. 2011, 381 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2011.

²¹⁵ BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (orgs.). *Uma história cultural do humor*. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

“Qualquer filme exprime ao seu jeito muito do tempo em que foi realizado”²¹⁶. Carregam as marcas de seu tempo, contêm elementos que escapam ao diretor, zonas invisíveis que trazem, implicitamente, retratos da sociedade em que eles foram produzidos. Na perspectiva de Marc Ferro, uma película sobre o passado pode revelar e falar mais do presente do que necessariamente o seu objeto abordado. Assim, *As cangaceiras eróticas* e *Histórias que nossas babás não contavam*, por exemplo, podem revelar indícios sobre a realidade social, o contexto político em que foram produzidos. Remetem a um passado, mas falam indiretamente do presente, 1974 e 1979, respectivamente, o ano de lançamento de ambos. Comunicam-se com o presente. É preciso interrogar o filme, associando-o com o mundo que o cerca, procurando observar o não visível, as mensagens sutis contidas na obra²¹⁷. Tomando-se a fala como uma expressão específica e relevante – “um fator constitutivo da imagem” no cinema²¹⁸ –, os diálogos podem ser percebidos como indícios da situação política do Brasil durante o regime civil-militar.

A Boca do Lixo e o Beco da Fome não ficaram à margem do debate político, como convencionalmente foram rotuladas. A partir de 1978, com o abrandamento da censura no contexto da abertura política iniciada no Governo Geisel, produziram filmes (*A ilha dos prazeres proibidos*, *Noite em chamas*, *Histórias que nossas babás não contavam*, *Império do desejo*) que abordavam temas de crítica ao capitalismo, à exploração do trabalhador, à ausência de liberdade de expressão no país. A produção carioca *Giselle* (1980), de Victor di Mello, apresenta a personagem Ana, ex-exilada política que, quando estudante, foi presa e torturada. Participava de uma organização clandestina e foi assassinada pelas forças conservadoras do regime militar. *Violência na carne* (1981), de Alfredo Sternheim, mostra bandidos em fuga que invadem uma casa de praia, fazem seus moradores de reféns e esperam um barco para sair do país. O líder do grupo, Tércio, era um revolucionário que assaltava bancos para financiar a luta armada contra o regime militar. Falava em melhorar a distribuição de renda, criticava a falta de liberdade. Lutava, segundo suas palavras, “por uma ética menos burguesa”.

Nesse caso se encontram também *Os paqueras* (1969), de Reginaldo Faria, produção carioca que mostra uma personagem militante, Margareth (Irene Stefania), estudante universitária politizada, que participa do “movimento” e recebe o seguinte conselho do pai,

²¹⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. p. 98.

²¹⁷ FERRO, Marc. *Cinema e História*, op. cit.

²¹⁸ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*, op. cit., p. 176.

Toledo (Walter Forster): “Eu acho que você não precisa se meter nisso: greve, passeatas, pancadaria... isso é loucura”.

Tais filmes, dentre outros, em seus contextos de lançamento e exibição, faziam críticas à ditadura militar de forma implícita, tocavam em questões políticas, criticavam o sistema capitalista. A crítica só enxergava, obviamente, o aspecto pitoresco desses filmes, o seu aspecto erótico, por ser provavelmente o mais visível.

Avaliando esteticamente os filmes da pornochanchada em comparação com os “filmes sérios”, com outras obras dramáticas, dir-se-ia que as comédias eróticas não tinham a mesma qualidade artística. Por outro lado, não podemos, com isso, dispensar o seu valor para a história do cinema brasileiro. Aos efeitos desta pesquisa, devemos levar em conta que, antes de qualquer coisa, um filme é uma fonte histórica. Se não possuíam valor estético, dentro de critérios convencionais da crítica cinematográfica, o valor como testemunho de uma época é válido, e a pornochanchada era avaliada, nesse sentido, como algo positivo mesmo na década de 1970. Paulo Emílio Salles Gomes, em 1975, afirmava que “o cinema ‘não-sério’” poderia ser “uma excelente matéria-prima para reflexões de ordem cultural”. Na sua concepção, o filme *Como é boa nossa empregada* refletia “a exacerbação erótica do adolescente brasileiro com muita verdade”, além de mostrar uma imagem positiva do país do ponto de vista do “milagre econômico”, “com personagens que levam uma vida ideal, comendo muito bem, sem quaisquer problemas, nem mesmo de trânsito”²¹⁹. Referindo-se à *Boca do Lixo*, Fernão Ramos, em depoimento mais recente, afirmou: “A Boca produziu filmes ruins, que eu particularmente gosto de assistir. Ela criou uma estética com códigos próprios que deveriam ser analisados mais profundamente”²²⁰. Em 1979, em uma publicação que fazia um balanço da década de 1970, Néelson Pereira dos Santos, um dos principais cineastas da época do Cinema Novo, diretor consagrado de dramas sociais, considerou a pornochanchada como um fenômeno cultural importante para o cinema brasileiro:

Mas mesmo a pornochanchada tem sido uma resistência do cinema brasileiro, é também uma forma de sobreviver como atividade, e, dentro desses filmes encontramos autores novos e alguns deles com uma nova visão crítica e curiosa de nossa realidade social. Há uma discriminação realmente em torno da pornochanchada que, de fato, é uma discriminação em cima do cinema brasileiro, uma discriminação exercida em nome de não sei que pedantismo cultural²²¹.

²¹⁹ “O estúdio”. *Veja*, São Paulo, n. 355, 25 jun. 1975. p. 72.

²²⁰ PAIXÃO, Marcos; SEGATTO, Norian. *A Boca que se fecha*. *Set*, São Paulo, v. 3, n. 7, p. 50-54, jul. 1989. p. 53.

²²¹ Depoimento de Néelson Pereira dos Santos. In: “Os anos 70”. *Folhetim*, São Paulo, n. 152, p. 1-14, 16 dez. 1979. p. 6.

Os “filmes sérios” da década de 1970, realizados por cineastas outrora ligados ao Cinema Novo, ou por diretores herdeiros desse movimento, buscavam, esteticamente, um tipo de cinema dramático voltado para uma perspectiva mais artística do que de indústria. Já os diretores de pornochanchada estavam voltados para o cinema de entretenimento, para a indústria, no momento em que o Cinema Novo já não existia como movimento cinematográfico. Uma frase de Amácio Mazzaropi, ator, diretor e produtor de comédia caipira, ilustra bem essa dicotomia entre arte (crítica) e indústria (comércio/mercado):

A crítica pensa de um jeito. E o povo pensa de outro. Então, parti para o povo porque para ter uma indústria de cinema, eu preciso do povo. É o povo quem traz o dinheiro no cinema. Eu tendo dinheiro, posso fazer uma indústria de cinema. E só com crítica, eu não faço cinema. Com troféus, não faço cinema, porque o laboratório não aceita troféu em pagamento, e os artistas também não aceitam troféus em pagamento²²².

A frase de Mazzaropi evidencia a sua preferência por uma linguagem de cinema popular, conduzida para seguir o mercado. Os realizadores de pornochanchada, como outro tipo de cinema independente, fizeram essa mesma escolha.

O cinema é arte ou indústria? Trata-se de um velho e revisitado debate: “Como o cinema tem extremo valor de mercadoria, vive uma crise de identidade permanente que começa por saber se cinema é arte ou indústria. Se produz conhecimento e cultura ou se é entretenimento”²²³. O cinema, desde quando se constituiu como um negócio rentável no início do século XX, é essencialmente uma indústria voltada para atingir o maior número de consumidores; no entanto, sem deixar de lado a possibilidade de realizar filmes mais artísticos, obras autorais em experiências independentes, como foi o caso da produção do Cinema Novo.

Por isso, uma história do cinema deve tomar em consideração que o seu objeto é, essencialmente, uma Indústria de Entretenimento, que também faz uso de meios estéticos para obter determinados efeitos e para satisfazer um grande mercado de consumidores, sem visar, todavia, na maioria dos casos, à criação de obras de arte. (...) O fato, portanto, de que o cinema é uma indústria de entretenimento não exclui a produção de arte²²⁴.

²²² MAZZAROPI. Direção: Celso Sabadin. Realização: Canal Brasil e Reza Brava Filmes. Rio de Janeiro: 2014. Duração: 90 min. Color. [Documentário].

²²³ TENDLER, Sílvio. O cineasta enquanto intelectual. In: GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel (orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 173-181.

²²⁴ ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 35, p. 42.

Discutir o estatuto de arte para qualificar qualquer produto da ação humana, não é uma tarefa fácil. Entramos no terreno do gosto, de valorização das obras, no campo da subjetividade reflexiva. Laurent Jullier, pesquisador francês de teoria do cinema, para minimizar essa questão de julgamento de valor de uma obra, pensando no cinema, listou alguns critérios que podem ajudar na qualificação de um filme, que servem como parâmetro, como guia, dentre eles: a originalidade, a consistência, o seu caráter edificante (ensina alguma coisa), a qualidade dos recursos técnicos e o sucesso de público²²⁵. Os filmes do Cinema Novo e as “obras sérias” da década de 1970 aproximam-se da maior parte desses critérios, a exemplo do filme *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, obra que recebeu diversos prêmios nacionais pela sua qualidade como obra cinematográfica. No entanto, não teve sucesso de público. Os filmes da pornochanchada, por sua vez, a exemplo de *A viúva virgem* (1972) e *Ainda agarro esta vizinha* (1974), de Pedro Carlos Rovai, e *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), de Osvaldo de Oliveira, foram bem aceitos pelo público, com boa bilheteria, portanto, entrando no critério de sucesso, mas sem apresentar os outros requisitos sugeridos por Laurent Jullier.

Nessa perspectiva, ampliando essa discussão, Pierre Bourdieu mostra que o processo de legitimação e valorização de uma obra passa por critérios relacionados ao espaço e contexto social que o indivíduo ocupa em uma sociedade. Em outras palavras, o posicionamento, a inclinação do gosto por determinada obra está associada às práticas culturais relacionadas à classe à qual o sujeito pertence, ao seu *habitus* de classe, portanto esse processo de escolha e seleção é socialmente construído, não é algo neutro, natural, aleatório²²⁶. O consumo cultural e a classificação qualitativa dos filmes brasileiros na década de 1970, “filmes sérios” *versus* pornochanchada, podem ser pensados a partir desta perspectiva bourdiana, em que os primeiros (“filmes sérios”) eram vistos por intelectuais e parte da classe média, e as comédias eróticas eram consumidas, de modo geral, por pessoas de classes sociais mais baixas.

Nessa comparação, talvez seja interessante ressaltar que, historicamente, a comédia sempre foi vista como um gênero menor. E, nesse sentido, já sairia perdendo do ponto de vista estético. É uma noção que vem desde a *Poética* de Aristóteles, que estabeleceu e legou princípios para a posteridade sobre estética e valoração da arte. A comédia aparece aí como algo menor, inferior à tragédia, pois esta possuía o único meio de atingir a essência da arte²²⁷.

²²⁵ JULLIER, Laurent. *Qué es una buena película*. Barcelona: Paidós, 2006.

²²⁶ BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern e Guilherme Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

²²⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Aristóteles*. São Paulo: Nova Cultural, 2004. p. 33-75 [Coleção Os Pensadores].

Até hoje, por exemplo, na história do Oscar, premiação da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, apenas uma comédia venceu o prêmio de Melhor Filme: *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977), de Wood Allen, uma comédia romântica, em 1978.

A pornochanchada, de modo geral, tinha um discurso moralizador. Seus filmes davam margem e munição às duras críticas que sofriam. Em *O libertino*, o Comendador Emanuel, um ativista contra a pornografia, sucumbe diante da fraqueza da carne e passa a financiar a prostituição, quando é flagrado pela polícia no bordel. Finaliza o filme dizendo: “A pornografia não compensa”. O discurso conservador prevalece como recado. As jovens virgens, que aparecem em muitas histórias, que serviam como ponto de partida para risos e situações engraçadas, perdiam a “sua inocência” apenas no final do filme, com o mocinho da trama²²⁸.

Era um cinema pautado no olhar masculino e tinha a mulher como objeto sexual, detalhes de seu corpo compunham os enquadramentos e ângulos prediletos da câmara, tendo a virilidade e macheza dos homens enaltecidas. Essa visão sexista, que não era prerrogativa exclusiva da pornochanchada, estava presente também em outros setores da cultura e sociedade, como na publicidade, no teatro e nas revistas²²⁹. A pornochanchada expressava os costumes e valores da sociedade brasileira de então.

Não obstante, mesmo de forma às vezes distorcida, a pornochanchada refletia, de algum modo, o contexto cultural da revolução sexual em voga na década de 1970 e tematizava a sexualidade, dirigindo-a para as classes populares²³⁰. Exibia uma parcela da realidade social e das transformações nos costumes, presente na fala de Nonô, em *Os paqueras*, que, após participar de um *ménage à trois*, grita no carro: “Viva a Suécia”, referindo-se a um dos primeiros países a regulamentar a pornografia no mundo ocidental. Foi importante do ponto de vista econômico, colaborando para sustentar a estrutura e o mercado do cinema brasileiro ao longo da década de 1970. Serviu, economicamente, para combater a produção estrangeira, servindo de substituto, concorrendo de igual para igual com os filmes de Hollywood e europeus, reaproximando o público dos filmes brasileiros, que haviam sumido depois do fim da chanchada.

Estes filmes conseguiram um diálogo vivo, intenso, acionaram ‘matrizes culturais’ profundas, criaram momentos de prazeres populares de massa,

²²⁸ SELIGMAN, Flávia. *O “Brasil é feito pornôis”*: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares, op. cit., p. 62.

²²⁹ Cf. BERNARDET, Jean-Claude. Pornografia, o sexo dos outros. In: MANTEGA, Guido (coord.). *Sexo e poder*. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.]. p. 93-97.

²³⁰ ABREU, Nuno Cesar. *Boca do lixo*, op. cit., p. 165.

possibilitaram industrializações mesmo que precárias, enfim, interconectaram ‘lógicas’ da produção e dos consumidores²³¹.

De qualquer maneira, o peso da crítica foi muito marcante e, diante da consolidação das comédias eróticas em meados da década de 1970, do seu caráter moralizador em abordar o erotismo, da valorização do sexo nas tramas, tudo isso contribuiria para a criação do rótulo pejorativo, consubstanciado no termo pornochanchada.

2.2. Origem do termo pornochanchada

Uma das discussões polêmicas relacionadas à pornochanchada diz respeito à origem do termo. Em que ano surge? Quando se consolida na crítica jornalística? Não pretendemos seguir até o fim, buscar a primeira referência, a origem da origem, até mesmo para escapar daquilo que Marc Bloch chamou de “ídolo da tribo dos historiadores: a obsessão das origens”²³². Em outras palavras, não estamos preocupados com a ocorrência de quando foi usado pela primeira vez em um veículo de comunicação. Queremos esboçar e levantar essa questão porque parece haver contradições entre o que aponta a historiografia e o que a documentação nos mostrou. Investigar quando aproximadamente surge e se consolida é uma opção metodológica interessante para revelar a própria historicidade do termo e a sua relação com a crítica e com os veículos de comunicação, periódicos em que a expressão aparecia e como era citada. Levantar a historicidade do termo é, sobretudo, analisar a relação do universo jornalístico com a história da pornochanchada, perceber os silêncios, os usos do termo, construir sua trajetória para evidenciar o período em que ele se consolida na imprensa brasileira.

O crítico Jairo Ferreira foi um dos primeiros a apontar a possível origem do termo, ainda em 1978. Segundo o autor, a expressão teria sido adotada depois do sucesso de *A viúva virgem*, de Pedro Carlos Rovai – ou seja, a partir de 1972²³³. Entretanto, a historiografia da pornochanchada aponta 1973 como sendo o ano do aparecimento dessa denominação, termo criado para designar os filmes de comédia com conotações eróticas. Esses autores apontaram aquele ano, mas não situaram claramente que veículo de comunicação o cunhou, se foi

²³¹ RAMOS, José Mário Ortiz. A questão do gênero no cinema brasileiro. *Revista USP*, São Paulo, n. 19, p. 109-113, set./nov. 1993. p. 111.

²³² BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 56.

²³³ FERREIRA, Jairo. Dez anos de pornochanchada. *Fiesta Cinema*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 4-10, ago. 1978. p. 6.

primeiramente no Rio de Janeiro ou em São Paulo, ou quando aproximadamente surgiu, se no primeiro ou segundo semestre.

Inimá Simões, em *Aspectos do cinema erótico paulista*, obra pioneira que influenciou, nesse aspecto, estudos posteriores, foi o primeiro a procurar datar o surgimento do termo pornochanchada:

Quando a grande imprensa passa a noticiar o êxito de bilheteria dos filmes eróticos (que a partir de 1973 terão identificação unificada no termo pornochanchada) a discussão extrapola o circuito imediato do universo cinematográfico para alcançar setores tão diversos como a Igreja e os redutos intransigentes na defesa do civismo, da família, das tradições nacionais, etc.²³⁴

Nuno Cesar Abreu, seguindo a sinalização de Inimá Simões, em obra das mais abrangentes acerca da pornochanchada – *Boca do lixo: cinema e classes populares* –, também situou o mesmo período para o surgimento do termo. Segundo ele, já estava “em circulação na imprensa por volta de 1973”²³⁵. Alessandro Constantino Gamo, em *Vozes da Boca*, deixa a entender que o termo surge nos primeiros anos da década de 1970, sem contudo apontar uma data aproximada: “Na virada para os anos 70, ganha espaço um gênero de filmes baseado na comédia erótica, que recebe o nome pejorativo de ‘pornochanchada’”²³⁶.

Os três autores citados apontam, mas não procuraram sinalizar e contextualizar o surgimento e consolidação do termo. O curioso é que não citaram documentos para corroborar seus argumentos.

Por conta disso, a partir das pesquisas realizadas em diversos veículos de informação da primeira metade da década de 1970, procuramos esboçar um percurso do surgimento e uso do termo pornochanchada no circuito jornalístico. Nesse conjunto de publicações, há notícias e informações diárias sobre o contexto cinematográfico do Brasil, resenhas, críticas e informações sobre lançamentos e estreias de filmes. As fontes documentais analisadas são revistas, jornais, livros e artigos acadêmicos. Entre as revistas, investigamos os periódicos *Filme Cultura* e *Veja*. Entre os jornais, analisamos os tabloides comerciais de São Paulo, a *Folha de S. Paulo* e *O Estado de São Paulo*, e do Rio de Janeiro, o *Jornal do Brasil* e *O Globo*, e um jornal independente, *Opinião*, do Rio de Janeiro. Começamos nossa apresentação com as revistas. E a primeira, a *Filme Cultura*.

²³⁴ SIMÕES, Inimá. *Aspectos do cinema erótico paulista*, *op. cit.*, p. 23.

²³⁵ ABREU, Nuno Cesar, *op. cit.*, p. 140.

²³⁶ GAMO, Alessandro Constantino. *Vozes da Boca*. 2006. 162 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2006. p. 14.

Filme Cultura foi a principal revista brasileira na área de cinema. Circulou durante duas décadas, de 1966 até 1988, com 48 números lançados, com breves interrupções na publicação. Na sua coordenação e editoração estavam os seguintes órgãos responsáveis pela sua publicação: o Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936-1966), que organizou os dois primeiros números (última edição, nov./dez. 1966); o Instituto Nacional de Cinema (1966-1975), que assumiu a partir do número 3 (jan./fev. 1967) até o número 27 (abr. 1975); e por fim, a Embrafilme (1969-1990), que coordenou a revista a partir do número 28 (fev. 1978), até o último volume, em 1987, com a publicação de uma edição especial em inglês sobre o Festival de Berlim. Como editores, a revista contou com a participação de muitos críticos e estudiosos do cinema brasileiro, dentre eles, Ely Azeredo, David Neves e José Carlos Avellar.

A revista, que contava com a participação, como autores de matérias, dos principais críticos, pesquisadores e cineastas do Brasil, tinha uma variedade de seções que compunham cada volume: dossiês e artigos sobre a história do cinema brasileiro, críticas e resenhas de filmes, informações sobre lançamentos de filmes brasileiros, enciclopédia sobre diretores do cinema brasileiro e estrangeiro, matérias sobre o cinema norte-americano, europeu, asiático e africano, etc. Em seus textos, que guardam parte significativa da memória do cinema brasileiro recente, é possível conhecer a história e o contexto cinematográfico da década de 1970, acompanhando suas trajetórias, suas continuidades e descontinuidades. E um ponto que merece nossa atenção é justamente a historicidade do termo pornochanchada.

O termo, ao que nos parece, surgirá pela primeira vez em uma publicação na edição número 28, de fevereiro de 1978, em artigo/depoimento do diretor Carlos Reichenbach, em que fala de sua carreira e da origem e produção cinematográfica da Boca do Lixo. Sobre o começo da Boca do Lixo e os seus realizadores, ele escreveu:

E vomitava-se cinema vinte e quatro horas por dia. O filme de cada um era a briga de todos. Mais importante que os borderôs era fazer filmes. E então a pornochanchada começou a dar lucro. E o valor do filme passou a ser medido pela quantidade de semanas em que permanecia no mesmo cinema²³⁷.

Em 1978, o termo já existia e era amplamente citado na imprensa. O atraso da revista quanto ao uso do termo se deve ao fato de mudanças ocorridas em 1975, como o fim do Instituto Nacional do Cinema e a ampliação das atribuições da Embrafilme, a partir do segundo semestre desse ano. Essas reformulações administrativas fizeram com que a revista deixasse de

²³⁷ “Carlos Oscar Reichenbach Filho” [Depoimento]. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 73-83, fev. 1978. p. 76. O texto é escrito em agosto de 1977.

circular entre maio de 1975 e dezembro de 1977, regularizando sua publicação em fevereiro de 1978, na edição número 28.

Em todos os números anteriores, desde o primeiro, mas sobretudo depois do número 14, abril/maio de 1970, até o número 27, abril de 1975, o termo não aparece. Desde o início dos anos 1970, os termos que aparecem com frequência são: chanchadas, comédias, comédias modernas, sátira de costumes, comédia de costumes, comédia popularesca e comédia de sexo. As primeiras matérias específicas sobre as pornochanchadas só serão publicadas na edição número 37, de 1981, com um breve dossiê sobre a Boca do Lixo, com um ensaio fotográfico de Ozualdo Candeias e dois artigos, um de Jair Piantino e outro de Inimá Simões.

Outra revista importante, com periodicidade regular e semanal que pesquisamos, foi a *Veja*, uma das revistas semanais mais importantes do Brasil. Foi lançada em setembro de 1968, pelos jornalistas Victor Civita (Editor e Diretor), Roberto Civita (Diretor de Publicações) e Mino Carta (Diretor de Redação). Pertencente ao Grupo Abril, sua linha editorial, desde a sua fundação, encontra-se voltada para os interesses políticos de setores conservadores da elite brasileira²³⁸.

Pesquisando em seu acervo correspondente a todo o ano de 1973, não vimos a palavra pornochanchada citada em suas páginas. O primeiro registro de seu uso ocorreu em 12 de junho de 1974, na seção Cinema, em resenha escrita por Sérgio Augusto do filme *As delícias da vida* (1973), de Maurício Rittner. Lançado o filme no Rio de Janeiro em 03 de junho de 1974, o colunista Sérgio Augusto disse que se tratava de uma comédia, que o diretor “[...] explorou com uma vivacidade a que parecem imunes quase todas as pornô-chanchadas expelidas nas últimas temporadas pelo cinema brasileiro”²³⁹. O termo aparece separado por um hífen. O termo passaria para a história sem o sinal de pontuação, para evidenciar um único sentido.

Vejamos então o jornal. Um dos principais meios de comunicação a abordar frequentemente o cinema é o jornal, que inclui os periódicos diários e os semanários. E em meados da década de 1970, não poderia ser diferente. Os principais meios de comunicação da imprensa do país traziam notícias diárias sobre o cinema brasileiro. Começamos pelo *Opinião*, periódico independente.

²³⁸ Cf. FRANÇA, Renné Oliveira. *40 anos em revista: representações e memória social nas capas de Veja*. 2011, 252 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Ver os capítulos 2 e 3, sobre a história da revista *Veja*.

²³⁹ *Veja*, São Paulo, 12 jun. 1974. Cinema, p. 98.

Em artigo publicado em 21 de abril de 1973, no jornal *Opinião*, “Chanchada, erotismo e cinema-empresa”, de autoria de Jean-Claude Bernardet, crítico e pesquisador de cinema, não aparece o termo pornochanchada. Os termos usados são “neo-chanchada” e “novas chanchadas”. O jornal *Opinião* foi um periódico semanário fundado em 1972, no Rio de Janeiro, pelo empresário Fernando Gasparian e o jornalista Raimundo Rodrigues Pereira. Até o seu fechamento, em 1977, o jornal foi um espaço cultural em que intelectuais e jornalistas escreviam artigos sobre diversos temas, quase sempre com um tom político e de resistência que incomodava o Governo Militar²⁴⁰.

Nesse artigo, Jean-Claude Bernardet faz uma resenha de *Os mansos* (1973), filme dividido em três episódios, dirigido por Pedro Carlos Rovai (1. A b... de ouro), Braz Chediak (2. O homem de quatro chifres) e Aurélio Teixeira (3. O homem, a mulher e o etc. numa noite de loucuras). O filme se desenrola em situações de traição e adultério entre casais, seguindo a lógica da comédia erótica italiana, como o próprio Bernardet aponta. Usa *Os mansos* como exemplo da proposta dos produtores de cinema da época, o cinema comercial pautado na comédia (o cinema-empresa), que tinha o objetivo de ganhar espaço no mercado brasileiro e substituir as produções estrangeiras. O autor compara o filme com a *Viúva virgem* (1972), de Pedro Carlos Rovai, e *Os machões* (1972), de Reginaldo Faria, para mostrar as semelhanças, e tece comentários sobre *Cassy Jones, o magnífico sedutor* (1972), de Luiz Sérgio Person, e *Quando o carnaval chegar* (1972), de Carlos Diegues, para mostrar as diferenças em suas propostas de comédia. *Os mansos* (1973), *Os machões* (1972), *A viúva virgem* (1972) e *Cassy Jones* (1972), compõem o que Bernardet chama de “novas chanchadas” ou “neo-chanchadas”, sendo o último mais sofisticado do que os três primeiros, com uma produção mais elaborada, e *Quando o carnaval chegar* (1972) seria um representante da chanchada tradicional, com valores populares mais “autênticos”²⁴¹.

Uma das primeiras referências do uso do termo pornochanchada foi publicada no jornal *Opinião*, no artigo “A pornochanchada contra a cultura ‘cultura’”, de autoria do Jean-Claude Bernardet, em 27 de setembro de 1974, com o pseudônimo de Carlos Murao. O termo já aparece no próprio título da matéria, que traz uma resenha do filme *Ainda agarro esta vizinha* (1974), de Pedro Carlos Rovai, colocando-o como uma pornochanchada mais sofisticada:

²⁴⁰ Sobre essa temática de jornais independentes, ver: CHINEM, Rivaldo. *Imprensa alternativa: jornalismo de oposição e inovação*. São Paulo: Ática, 1995; KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2003; MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de (orgs.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

²⁴¹ BERNARDET, Jean-Claude. Chanchada, erotismo e cinema-empresa. In: *Trajatória crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 204-207.

“Contrariamente ao que se considera em geral, falando globalmente da pornochanchada, nem todas as pornochanchadas são iguais. Há uma grande diferença entre um filme como *Um marido sem... é como um jardim sem flores*, por exemplo, e *Ainda agarro esta vizinha*”²⁴².

Vejamos agora, as primeiras referências nos jornais comerciais de grande circulação nacional.

Nos principais jornais do Estado do Rio de Janeiro, o *Jornal do Brasil* e *O Globo*, o termo aparece em anos diferentes, entre 1974 e 1975. Uma diferença de um ano entre um jornal e outro.

No jornal *O Globo*, o primeiro uso do termo surgiu em edição do dia 24 de fevereiro de 1974, em seção de Lançamentos da Semana. A matéria era sobre “boas estréias nos cinemas”, na semana do carnaval. O texto dizia: “O cinema nacional comparece entre as numerosas estreias com a comédia *A superfêmea*, de Aníbal Massaini Neto. Apesar de o título sugerir mais uma pornochanchada, o filme, segundo Massaini, se propõe como uma sátira ao mundo da publicidade”²⁴³. A próxima citação ocorrerá um ano depois, em uma resenha sobre o filme *Sedução* (1974), de Fauzi Mansur, em que o jornal elogiava o “rigor da produção”, a reconstituição de época, a qualidade da atuação dos atores e atrizes, e ressaltava que o tom malicioso desse filme poderia ser um caminho a ser seguido pelo cinema nacional, sem, contudo, “[...] chegar às concessões da pornochanchada”²⁴⁴.

No *Jornal do Brasil*, por sua vez, aparentemente, o termo aparece pela primeira vez em 9 de fevereiro de 1975, em uma matéria que abordava a relação da censura com o cinema: “No cinema, sem qualquer virtude, nasceu a ridícula pornochanchada”²⁴⁵. A próxima citação ocorreu no mês seguinte, também em um texto que analisava o filme *Sedução*, resenha escrita por Ely Azeredo, que o classificou como uma “comédia promissora”. Disse o autor: “[...] comédia brasileira que lida com matéria-prima dos filmes que se dizem eróticos, sem resvalar – segundo todas as referências – para o humor grosso”. Em seguida, cita um comentário de um outro crítico de cinema, onde o termo aparece: “Segundo o crítico Rubens Ewald Filho ‘Sedução é importante passo à frente’ – em seu gênero. Tem ‘uma série de situações picantes, mas que nunca atravessam os limites perigosos da pornochanchada’”²⁴⁶.

²⁴² BERNARDET, Jean-Claude. A pornochanchada contra a cultura “cult”. In: *Trajectoria crítica*, op. cit., p. 231-235.

²⁴³ *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1974. Cultura, Domingo, p. 8.

²⁴⁴ *O Globo*, Rio de Janeiro, 02 mar. 1975. Rio Show, p. 10.

²⁴⁵ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 fev. 1975. Caderno Especial, p. 3. Consultamos essa informação no banco de dados da Hemeroteca Digital Brasileira, da Biblioteca Nacional, onde se encontra disponível o acervo digital do *Jornal do Brasil*.

²⁴⁶ AZEREDO, Ely. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 mar. 1975. Caderno B, p. 4.

Em outro jornal do Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, não encontramos referência direta ao termo. Em 1973, no entanto, na seção de lançamentos, ao comentar os filmes que estavam em cartaz, *Os garotos virgens de Ipanema* (1973), de Osvaldo de Oliveira e *Como é boa nossa empregada* (1973), de Ismar Porto e Victor Di Mello, o periódico diz que “o cinema brasileiro” tinha aderido “de corpo e alma à pornografia”. Essa matéria significa o começo da associação da comédia com o termo pornô, mas não existe ainda a expressão pornochanchada²⁴⁷.

No Estado de São Paulo, os principais veículos de comunicação da imprensa, a *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo* usaram o termo pela primeira vez, coincidentemente, no mesmo mês e ano.

Na *Folha de S. Paulo*, o termo aparece em matéria de Orlando L. Fassoni, em 28 de novembro de 1974, em uma resenha sobre o filme de Denoy de Oliveira, *Amante muito louca* (1973), considerado por ele uma boa comédia. Segundo Orlando Fassoni, o ano de 1974 (ano de estreia do filme) apontava uma nova fase para o cinema brasileiro, com filmes populares de comédia, que retratavam o cotidiano nacional, como *Amante muito louca*, *Vai trabalhar, vagabundo* (1973), de Hugo Carvana, e *O leito da mulher amada* (1974), de Egídio Eccio. Tais filmes, em sua visão precipitada e eufórica, estariam superando a “[...] fase do erotismo exagerado e de um cinema sem qualquer proposta”. E *Amante muito louca* seria um sinal desse novo frescor: “[...] construiu uma obra que varia entre o deboche, a farsa, a sátira e a comédia, reduziu o erotismo a um pequeno número de situações, e [...] realizou uma obra exemplar, despojada, que se debruça sobre esses pequenos acontecimentos cotidianos da classe média brasileira, colocando em questão os seus valores e sua moral”. Em seguida, ele completou: “Muito além das perigosas insinuações da pornochanchada [...]”²⁴⁸. A próxima citação do termo ocorreu no ano seguinte, em 18 de março de 1975, na seção Roteiro, espaço de divulgação da agenda cultural da cidade de São Paulo. Foi usado para rotular o filme *O fraco do sexo forte* (1973), de Osiris Parcifal de Figueiroa, lançado no dia anterior, nas salas Marabá e Del Rey²⁴⁹.

Já em *O Estado de S. Paulo*, o termo surge em 20 de novembro de 1974, em uma resenha do filme *A estrela sobe* (1974), de Bruno Barreto. O crítico Pola Vartuck elogia o filme, dizendo que ele tem “uma boa dose de charme”, conta com atores consagrados da televisão, tem “grande fluência narrativa e comunicabilidade, numa época em que o grosso da produção

²⁴⁷ “Cinema pornô talvez tenha vida curta no Brasil”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 maio 1973. p. 4.

²⁴⁸ FASSONI, Orlando L. O rebolado invade a classe média. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 nov. 1974. Ilustrada, p. 1. A pornochanchada, ao contrário do prognóstico de Orlando Fassoni, não recuou, e sim aumentou seu espaço no mercado brasileiro.

²⁴⁹ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 mar. 1975. Ilustrada, p. 8.

nacional ainda chafurda no lodo da porno-chanchada”²⁵⁰. A próxima citação surgirá no ano seguinte, em 14 de junho de 1975, em resenha do filme *Quem tem medo de lobisomem* (1975), de Reginaldo Faria, em que o autor diz que a pornochanchada adicionou “pimenta nacional à macarronada italiana”, referindo-se à importação de gêneros²⁵¹.

Nos livros publicados na época, o termo aparece em 1975. Entre 1970 e 1975, foram poucos os livros lançados no Brasil sobre o cinema brasileiro.

Em *Plano geral do cinema brasileiro*, de 1973, Geraldo Santos Pereira elabora um amplo levantamento da história do cinema nacional, abordando temas como produção, distribuição, exibição, cinema e literatura, o cinema educativo e a legislação brasileira voltada para o mercado de cinema. Trata-se de um livro sem profundidade teórica, mas útil pela quantidade de dados e informações. Na sua elaboração dos principais gêneros do cinema brasileiro, cita a “comédia urbana e popular”, com a chanchada destacando-se entre as décadas de 1950 e 1960, em seus filmes carnavalescos. Na atualidade (refere-se ao período 1972/1973), indica uma nova tendência, a comédia erótica: “Uma ramificação fértil e rendosa vem sendo, em nossos dias, o gênero que Miguel Borges, com espírito, chama de ‘comédia fescenina’ (ou seja, obscena e libidinosa), com a exploração de um erotismo que, comumente, descamba para o mais contundente mau-gosto e a dubiedade de grossura ilimitada”. Ele diz que existia uma “enxurrada de comédias erótico-fesceninas” sendo produzidas na década de 1970. Em seguida, ele cita uma breve lista de filmes desse gênero novo: *Os paqueras*, *Adultério à brasileira*, *A viúva virgem* e *Os machões*, dentre outros²⁵². O termo não aparece, como salientou Jairo Ferreira, mas o tom contundente e negativo de inferioridade cultural já aparece bem definido.

Outra publicação de 1973 é o artigo “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, publicado em *Argumento* (no mês de outubro), revista mensal de cultura de São Paulo, de autoria de Paulo Emílio Salles Gomes, maior pesquisador da história do cinema brasileiro até então. Não aparece o termo pornochanchada²⁵³. O autor traça um rápido panorama do cinema brasileiro, escrevendo sobre a chanchada, o Cinema Novo, o Cinema Marginal, a comédia caipira. Escreve sobre a tendência da época em produzir “comédias ligeiras”, da onda de erotismo “que irrompeu no cinema brasileiro de uns anos para cá”. Mesmo considerando o erotismo, em tais filmes, de “afobamento” e “vulgaridade ineficaz”, essas obras, diz Paulo

²⁵⁰ VARTUCK, Pola. Filme foge à rotina do cinema nacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 nov. 1974. p. 14.

²⁵¹ FIGUEIREDO, Tom. Na fita, boa receita para comédia nacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 jun. 1975. Geral, p. 8.

²⁵² PEREIRA, Geraldo Santos. *Plano geral do cinema brasileiro: história, cultura, economia e legislação*. Rio de Janeiro: Editor Borsoi, 1973. p. 38 e 34, respectivamente.

²⁵³ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, op. cit.

Emílio, cumprem “bem a missão de tentar substituir o produto estrangeiro”, sonho de consumo dos realizadores brasileiros. Mas em nenhum momento aparece a palavra pornochanchada.

A partir de 1975, o termo já consta na bibliografia. Em *Cinema brasileiro: 1975*, coletânea de entrevistas com cineastas realizadas por Francisco Alves dos Santos, jornalista e crítico de cinema, ao longo de 1975, o termo pornochanchada comparece com certa frequência. O livro traz um panorama do cenário cinematográfico brasileiro, das produções e tendências daquele ano. Parte do material foi publicada anteriormente em jornais de Curitiba, especialmente no *Diário do Paraná* e *A voz do Paraná*. A coletânea diz que o jornal *A voz do Paraná* fez uma “violenta campanha contra a pornochanchada”. O interessante é que aparece também o termo chanchada erótica, em alguns momentos. Isso nos leva a inferir que, embora o termo pornochanchada já estivesse na moda, o uso da expressão “chanchada erótica”, tão comum em 1974, era sinal de que o processo de transição do termo, de rotulação definitiva, ainda não tinha totalmente se concretizado. Isso evidencia a nossa hipótese de que o termo se consolidou em 1975. Esse resquício de expressões antigas mostra exatamente que o termo pornochanchada era um termo ainda jovem em 1975²⁵⁴.

Em *Filmusical brasileiro e chanchada: posters e ilustrações*, Rudolf Piper faz um balanço da história da chanchada e divulga um grande acervo de imagens, entre cartazes e fotogramas de filmes. Informou que o ciclo da chanchada se encerrara com o advento do Cinema Novo, tendo mais tarde ressurgido “sob denominações várias, tais como a pornochanchada, a comédia erótica, a neo-chanchada e a comédia fescenina”²⁵⁵.

Outra publicação, *Retrospectiva do cinema brasileiro: 1975*, lançada em meados de 1976 pelo pesquisador José Inácio de Melo Souza sobre a produção do cinema brasileiro, dos filmes lançados em 1975 na cidade de São Paulo, informa que a pornochanchada provocou “um aumento quantitativo de público e renda”. O termo pornochanchada aparece com frequência – já é uma expressão consolidada na crítica. Da lista elaborada por José Inácio de Melo Souza, a maioria esmagadora de filmes era de pornochanchadas produzidas no Rio de Janeiro e em São Paulo²⁵⁶.

Diante de tal levantamento documental, essa breve análise da trajetória do termo nos leva a algumas considerações. Em primeiro lugar, na documentação pesquisada, nesses principais veículos de comunicação do país, não encontramos o uso do termo nos anos de 1972

²⁵⁴ SANTOS, Francisco Alves dos. *Cinema brasileiro, 1975: entrevistas com cineastas brasileiros*. Curitiba: Edições Paiol, 1975. Entrevistados: André Luiz Oliveira, Guido Araújo, João Batista de Andrade, Olney São Paulo, Osvaldo Caldeira, Ozualdo Candeias e Sílvio Back.

²⁵⁵ PIPPER, Rudolf. *Filmusical brasileiro e chanchada: posters e ilustrações*. São Paulo: L. OREN, 1975. p. 24.

²⁵⁶ SOUZA, José Inácio de Melo. *Retrospectiva do cinema brasileiro*, op. cit.

ou 1973. Talvez possa ter surgido em 1973 em outro tipo de fonte que a historiografia não aponta, mas os jornais e as revistas aparentemente não o registraram. Segundo o cineasta Cláudio MacDowell, em 1973, “a comédia erótica ainda não era conhecida como pornochanchada”²⁵⁷. O primeiro uso, como vimos, se deu no jornal *O Globo*, em 24 de fevereiro de 1974. E o texto publicado nesse jornal nos leva a inferir que talvez o termo existisse antes: “Apesar de o título sugerir mais uma pornochanchada” (grifo nosso). Aos efeitos desta pesquisa, importa que provavelmente surge em 1974, aparecendo em outros jornais (*Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*), em um ano em que a pornochanchada já estava consolidada como um produto de mercado: dos 71 filmes lançados naquele ano, 32 eram comédias eróticas, o que correspondia a 45% da produção total. Entre esses trabalhos, *A virgem e o machão*, *Ainda agarro esta vizinha*, *As cangaceiras eróticas*, *O marido virgem*, *Essa gostosa brincadeira a dois*, *Oh! Que delícia de patrão* e *As mulheres que fazem diferente*²⁵⁸.

Em segundo lugar, entre o ano de 1969, quando surgem os primeiros filmes com características de humor/erotismo, e 1974, em que a pornochanchada já era uma realidade marcante do mercado brasileiro, a construção dos termos até chegar à expressão definitiva é perceptível na imprensa. Na documentação analisada, é possível perceber, de modo geral, a construção pejorativa do termo ao longo desses cinco anos. As designações vão se ampliando aos poucos, de uma simples comédia para entrar o elemento “erótico” e, em seguida, a expressão “pornochanchada”. Entre 1969 e 1971, os termos mais usados são “comédia moderna”, “comédia de costumes”, “chanchada” ou “neochanchada”, e “comédias maliciosas”. Entre 1972 e 1973, o termo que mais aparece já é “comédia erótica”, ao lado de comédia maliciosa, “comédia popularesca” e “chanchada erótica”. *Como é boa nossa empregada*, lançado em 1973, surge na imprensa como sendo “o mais recente produto da onda de comédias eróticas do cinema brasileiro atual, já batizada com propriedade de neochanchada erótica”²⁵⁹. A partir de 1974, surge o termo pornochanchada, convivendo ainda com comédia erótica. Do final de 1974 por diante, o termo pornochanchada estará consolidado e será amplamente usado pelos críticos no meio jornalístico.

Por fim, fica claro que o termo foi construído pelos críticos de cinema e jornalistas de fora para dentro do “movimento”. Não foi criado pelos realizadores de comédias eróticas, mas cunhado por pessoas que, na sua maioria, eram intelectuais de classe média, influenciados pela corrente do Cinema Novo e que, a despeito do uso exagerado do sexo em diversos filmes,

²⁵⁷ NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada*: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90, op. cit., p. 282.

²⁵⁸ *Filme Cultural*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 27, p. 63-64, abr. 1975.

²⁵⁹ *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 maio 1973. Geral, p. 7.

muitas vezes desconectada da trama, uma crítica merecidamente elaborada, não sentiam simpatia pelo cinema popular, mantendo certos preconceitos com a comédia popular, seja a chanchada, a pornochanchada ou os filmes de Mazzaropi.

E quem eram esses diretores, atrizes e atores?

2.3. Os diretores

A função de diretor de cinema é uma das mais importantes dentro da equipe de filmagem. É o principal responsável pelo resultado de sua obra: deve conhecer as técnicas, os códigos e as linguagens do cinema e saber dirigir os atores e atrizes, configurando-se como o criador principal de um filme. Nas palavras de François Truffaut, “(...) o autor de um filme é o diretor, e apenas ele, ainda que não tenha escrito uma linha do roteiro, não tenha dirigido os atores e escolhido os ângulos das tomadas. Bom ou ruim, um filme se parece sempre com aquele que assina sua direção (...)”²⁶⁰.

No campo da direção, a pornochanchada contou com uma grande variedade de diretores. Alguns que tiveram um começo de carreira dentro da própria indústria cinematográfica, como Pedro Carlos Rovai, e outros que vieram de fora desse mundo, influenciados pela facilidade de se produzir filmes na Boca do Lixo, como Francisco Cavalcanti. Dentro do quadro econômico da Boca do Lixo e do Beco da Fome, da sua linha de produção com poucos recursos, os diretores conseguiram driblar as dificuldades com improviso e capacidade criativa, de acordo com os recursos de que dispunham. A maioria, naquele universo peculiar de produção cinematográfica, tornou-se diretor na prática. E uns desenvolveram, como em qualquer ramo da atividade humana, mais capacidades e qualidades técnicas do que outros, a exemplo de Alfredo Sternheim, Fauzi Mansur, Jean Garrett, Ody Fraga, Cláudio Cunha, Pedro Carlos Rovai e Victor Di Mello, dentre outros, que alcançaram um bom nível de realização profissional na direção de filmes.

Veremos aqui uma lista dos principais diretores e de seus respectivos filmes. Não se trata de uma lista definitiva. É apenas um resumo, um panorama geral do quadro de profissionais que atuavam na direção. Os critérios de seleção foram sobretudo a popularidade

²⁶⁰ TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: textos sobre o cinema*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 13. Para um maior conhecimento sobre biografias e trajetórias de cineastas, a título de informação, ver os seguintes livros, todos realizados a partir de depoimentos desses profissionais do cinema: GALLAGHER, John A. *Film directors on directing*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 1989; NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, op. cit.; TIRARD, Laurent. *Grandes diretores de cinema*. Tradução de Marcelos Jacques. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

do diretor, a sua importância dentro da trajetória desse gênero de filmes eróticos, filmes marcantes, às vezes sem sucesso de público, e, por fim, filmes de grande sucesso de bilheteria. E seguindo o critério adotado na introdução da tese, abarcaremos um quadro maior de nomes que não necessariamente se destacaram pela comédia, mas que produziram filmes eróticos de terror ou de aventura, por exemplo. Em comum, é o fato de que, em seu devido tempo, tais obras, independentemente de seu subgênero, foram rotuladas de pornochanchadas. Podemos correr o risco de ter deixado alguém de fora. Mas é o preço que se assume quando se elabora uma lista²⁶¹.

Começamos pelos diretores que produziram filmes no Rio de Janeiro, uma vez que foi aí que a pornochanchada surgiu. Em outras palavras, o Beco da Fome criou ou consolidou a receita de unir humor, comédia de costume e erotismo. Nesta lista, como critérios de escolha, incluiremos inicialmente os pioneiros na construção desse gênero, os primeiros diretores dessa fase inicial; em seguida, outros diretores que surgiram na esteira de sucesso das primeiras pornochanchadas e que obtiveram relativo sucesso de bilheteria com seus filmes. Vejamos os principais representantes.

Reginaldo Faria é um dos diretores responsáveis pela receita cômica da pornochanchada, embora ele mesmo, hoje em dia, não goste desse rótulo. Nasceu em 11 de junho de 1937, em Nova Friburgo (RJ). Começou a carreira no cinema como assistente de direção de Roberto Farias, no filme *Rico ri à toa* (1957). Em seguida, trilhou caminho como ator em dramas sociais e comédias, como em *Assalto ao trem pagador* (1962) e *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (1966), ambos de Roberto Farias. Na direção, estreou em 1969, com o filme *Os paqueras*, convencionalmente o marco precursor da pornochanchada. Nesse ramo de comédia erótica, em obras que contribuiriam para fundar e consolidar a pornochanchada, dirigiu *Pra quem fica, tchau!* (1970) e *Os machões* (1972). Seguindo nessa linha, realizou também *Quem tem medo de lobisomem?* (1974) e *O flagrante* (1975), todas comédias de costumes com pitadas de erotismo, abordando o universo da paquera e da malandragem típica do carioca. Dirigiu também um filme policial e de suspense, *Barra pesada* (1977). Na década de 1980, lançou a comédia *Aguenta coração* (1982).

²⁶¹ Para evitar o uso abusivo de notas, esclarecemos logo que esta lista foi elaborada a partir dos seguintes livros e obras: FLÓRIDO, Eduardo Giffoni; SOUZA, Flávio Leandro de. *As grandes personagens da história do cinema brasileiro: 1970-1979*. Rio de Janeiro: Fraiha, 2006. vol. 3; MIRANDA, L. F.; RAMOS, F. (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*, op. cit.; MIRANDA, Luiz Felipe A. *Dicionário de cineastas brasileiros*, op. cit.; SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: Ed. do Autor, 2002; STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca: dicionário de diretores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005; TULARD, Jean. *Dicionário de cinema: os diretores*. Tradução de Moacyr Gomes Jr. Porto Alegre: L & PM, 1996; e por fim, consultamos as revistas *Filme Cultura*, *Cinema em close-up* e *Fiesta Cinema*.

Pedro Carlos Rovai foi outro diretor precursor da pornochanchada. Consolidou o estilo, as comédias de costumes com uma dose leve de erotismo. Também foi roteirista e produtor. Nasceu em Ourinhos, interior de São Paulo, em 1938. Na década de 1960, foi assistente de direção de Luís Sérgio Person, em *São Paulo S. A.* (1965), e de Rubem Biáfora, em *O Quarto* (1968). Em 1966, fundou a produtora Sincro Filmes, onde realizaria inicialmente pequenos curtas e documentários. O primeiro trabalho na direção foi em *Adultério à brasileira* (1969), filme precursor da pornochanchada. Embora seu primeiro filme tivesse sido produzido e lançado em São Paulo, foi no Rio de Janeiro, onde passou a morar em 1970, que lançou seus grandes sucessos de bilheteria, filmes que consolidariam a pornochanchada como um tipo de cinema popular: *Lua-de-mel e amendoim* (1971/o episódio “Berenice”), *A viúva virgem* (1972), *Os mansos* (1973/o episódio “A b... de ouro”), *Nem santa, nem donzela* (1973), *Ainda agarro esta vizinha* (1974). Em 1979, dirigiu *Amante latino*, filme com o cantor popular Sidney Magal. Sua produtora, a Sincro Filmes, ao longo da década de 1970 e meados dos anos 1980, produziu outras pornochanchadas, tais como *Luz, cama, ação* (1975), de Cláudio MacDowell, *O bom marido* (1978), de Antônio Calmon, e *Ariella* (1980), de John Herbert. Sua filmografia foi marcada pela comédia, pelo cinema de cunho popular: “Numa época em que o cinema importado dava as ordens no mercado, o cineasta e produtor Pedro Carlos Rovai contribui decisivamente para quebrar esse círculo vicioso. Seus filmes entretêm o grande público e representam uma forma de resistência do cinema popular²⁶²”. Entre 2001 e 2011, dirigiu o filme *As tranças de Maria* (2002) e produziu os seguintes filmes: *Tainá, uma aventura na Amazônia* (2001), de Sérgio Bloch e Tânia Lamarca, *Tainá 2, a aventura continua* (2004), de Mauro Lima, *Tainá 3, a origem* (2011), de Rosane Svartman, e *Qualquer gato vira-lata* (2011), de Tomás Portella.

Victor Di Mello foi mais um diretor importante dentro da história da pornochanchada. Atuou também como ator, roteirista e produtor. Nasceu no Rio de Janeiro, em 1940, vindo a falecer em 2011. No cinema, começou a carreira como ator na segunda metade da década de 1960, no filme *Engraçadinha, depois dos 30* (1966), de J. B. Tanko. Em seguida, atuou em mais dois filmes, *A doce mulher amada* (1969), de Ruy Santos, e *A noite do meu bem* (1969), de Jece Valadão. Construiu praticamente toda a sua filmografia em cima da pornochanchada, que ajudou a difundir no começo da década de 1970. Sua estreia na direção foi em *Os maridos traem... e as mulheres subtraem* (1970); em seguida, fez *Ascensão e queda de um paquera* (1970), e *Quando as mulheres paqueram* (1971). Esses filmes contribuiriam

²⁶² FLÓRIDO, E. G.; SOUZA, F. L. de. *As grandes personagens da história do cinema brasileiro*, op. cit., p. 140.

para consolidar a pornochanchada, apresentando seu formato popular de comédia erótica. Em meados de 1970, fundou a Di Mello Produções Cinematográficas. A partir de 1973, sua produtora se juntou à Vydia Produções Cinematográficas, de Carlo Mossy, em diversos projetos sob a sua direção, a exemplo dos filmes *Como é boa nossa empregada* (1973) e *Essa gostosa brincadeira a dois* (1974). Victor di Mello foi um grande defensor do cinema popular, do cinema comercial. Defendia as pornochanchadas: “Procuramos vender o que as pessoas desejam comprar. Vivemos disso e, portanto, fazemos o cinema que é possível fazer hoje em dia”²⁶³. Foi membro da Associação dos Produtores Cinematográficos, junto com Jece Valadão e Pedro Carlos Rovai, dentre outros. A entidade criticava o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica e a Embrafilme, ambas, na época, sob a direção respectiva de Luís Carlos Barreto e Roberto Farias, pela postura “culturalista” em financiar filmes demasiadamente artísticos e herméticos. “Vejo na comédia, na sátira de costumes, uma das maiores invenções do Homem. [...] Sou, portanto, contra o cinema ‘encucado’, hermético. Cinema é arte para o povo, para as multidões”²⁶⁴. Dirigiu mais de dez filmes. Na sua filmografia, além dos já citados, listamos os seguintes filmes: *O grande gozador* (1972), *Um verão entre as mulheres* (1974), *As desquitadas em lua de mel* (1976), *A mulata que queria pecar* (1977), *Os melhores momentos da pornochanchada* (1978), *Assim era a pornochanchada* (1978) e *Giselle* (1980).

Carlo Mossy foi outro diretor de destaque. Seguiu a receita de sucesso apresentada pelos seus antecessores no Rio de Janeiro. Nasceu em Israel em 1946. Aos sete anos, radicou-se no Rio de Janeiro. Na década de 1960, foi para a Europa e os Estados Unidos, onde fez alguns cursos de cinema: Yves Fourret (Paris), Royal Academy of Arts (Londres) e Actor’s Studio (Nova York). Voltando ao Brasil, em 1967, participa de uma peça chamada *Dezoito quilates*, comédia dirigida por João Bittencourt²⁶⁵. Vendo a peça, a atriz Odete Lara convida-o para fazer *Copacabana me engana* (1968), de Antônio Carlos Fontoura. Foi sua estreia no cinema. O filme foi um sucesso, pelo que recebeu um prêmio como ator revelação. A partir daí, atuará em dezenas de outras produções, do gênero comédia erótica, a maioria, e também em dramas. Com o nome estabelecido no meio cinematográfico, funda em 1972 sua própria produtora, a Vydia Produções Cinematográficas, com “[...] o equipamento mais moderno, mais sofisticado do cinema nacional e da América Latina na época”²⁶⁶. A primeira produção foi a comédia *Como é*

²⁶³ RAMOS, Luciano. Cinema nacional: Um comércio? Ou uma arte?. *Cinema em close-up*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 5-9, 1975. Depoimento de Victor Di Mello publicado na matéria.

²⁶⁴ “É preciso cada vez mais convidar a rir e a amar, afirma Victor Di Mello”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 set. 1972. Geral, p. 7.

²⁶⁵ *Depoimento de Carlo Mossy*, op. cit.

²⁶⁶ *Ibidem*.

boa a nossa empregada, de 1973, filme em episódios dirigido por Ismar Porto e Victor di Mello. Sua produtora se notabilizaria por produzir, notadamente, pornochanchadas: “Descobri que o cinema comercial popular (...) tinha mais a ver comigo (...). Não me atraía nem um pouco fazer filmes de elite, não tinha formação cultural para me exigir nenhum tipo de ideologia²⁶⁷”. Estreou na direção de cinema em *Com as calças na mão* (1975). Em seguida, geralmente mantendo o mesmo padrão de comédias eróticas, dirigiu os seguintes filmes: *As granfinas e o camelô* (1976), *Manicures a domicilio* (1976), *As massagistas profissionais* (1976), *Bonitas e gostosas* (1978), *As taradas atacam* (1978) e *As 1001 posições do amor* (1979). Em sua filmografia, valorizou sempre a comédia: “[...] é um gênero como o policial, o drama, e optei por esse gênero pelo simples fato de ele resultar num retorno muito mais provável, mais rápido. Porque fazer ‘*Cu-de-toro*’, que a gente chamava, filmes intimistas, culturalistas, herméticos, qualquer um faz, esses filmes não davam mil pessoas, duas mil pessoas”²⁶⁸. Em alguns desses filmes, com a atriz Adele Fátima como protagonista, Carlo Mossy exaltou a beleza da mulher negra brasileira e idealizou a sensualidade e vigor sexual da mulata. Ao lado de David Cardoso, foi um dos principais atores e galãs da pornochanchada.

Roberto Machado foi outro diretor, roteirista e produtor carioca seguidor da pornochanchada. Nasceu em Niterói, em 1924. Começou sua carreira no cinema na década de 1950, como diretor de produção de chanchadas, trabalhando para as empresas Cinedistri, Companhia Cinematográfica Herbert Richers e a Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil. Nessa função, trabalhou com os diretores Watson Macedo, J. B. Tanko, José Carlos Burle e Carlos Manga. Foi assistente de direção de Eurides Ramos, em *Assassinato em Copacabana* (1961). Em 1964, fundou a produtora Roberto Machado Produções Cinematográficas. Estreou na direção com o filme *Um virgem na praça*, em 1973. Dirigiu, em seguida, os seguintes filmes: *Uma mulata para todos* (1974), *Deu a louca nas mulheres* (1977), *Essa freira é uma parada* (1977), *A gostosa da gafeira* (1980), *Piranha de véu e grinalda* (1982) e *Carnaval das taras* (1983). Excetuando este último filme, a atriz Julciléia Telles atuou em todos os outros, interpretando a “mulata gostosa”.

As pornochanchadas realizadas no Rio de Janeiro contaram com a atuação de outros diretores. Um desses, com filmografia de destaque na pornochanchada, foi Alberto Pieralisi. Italiano, nascido em Iesi, em 1911. Mudou-se para o Brasil em 1946, tendo atuado na Itália como assistente de direção e realizado alguns documentários. Faleceu no Rio de Janeiro em

²⁶⁷ NICOLAS, Isabella Souza (org.). *O cinema brasileiro no século XX: depoimentos*. Rio de Janeiro: Petrobras, 2004. p. 101.

²⁶⁸ *Depoimento de Carlo Mossy*.

2001. Seus principais filmes foram: *O enterro da cafetina* (1971), *Um marido sem... é como um jardim sem flores* (1972), *Café na cama* (1973), *Oh! Que delícia de patrão* (1974), *O estranho vício do Dr. Cornélio* (1975), *Essa mulher é minha e dos amigos* (1976) e *O amante de minha mulher* (1979). Outro diretor de destaque foi Ismar Porto. Baiano, nascido em Salvador em 1931, foi também roteirista e montador. Dirigiu pornochanchadas de sucesso, como *Divórcio à brasileira* (1974), *Como é boa nossa empregada* (1973/o episódio Lula e a copeira), *As grã-finas e o camelô* (1976) e *Quanto mais pelada... melhor* (1979).

Em São Paulo, por sua vez, a pornochanchada se desenvolveu pelas mãos de diretores da Boca do Lixo, como já dito. Seguiu a receita da comédia erótica produzida no Rio de Janeiro, e ampliaram-se seus temas e personagens típicos do gênero. A produção carioca era muito voltada para o personagem do malandro, o universo da paquera, a construção social da mulata gostosa; em São Paulo, parece ter sido direcionada, com maior destaque, para o adultério, a virilidade, a virgindade. Vejamos, abaixo, uma breve lista dos principais representantes do cinema paulista.

Ody Fraga foi um dos nomes mais importantes da Boca do Lixo, do cinema erótico das décadas de 1970 e 1980. Nasceu em Florianópolis, em 15 de outubro de 1927. Faleceu em São Paulo, em 4 setembro de 1987. Em Florianópolis, ainda jovem, montou um grupo de teatro e escrevia textos literários. Na década de 1950, no Rio de Janeiro, participou de grupos de teatro, escreveu e adaptou peças literárias, e trabalhou como jornalista, escrevendo críticas de cinema no jornal *Diário Carioca*. Na década de 1960, já morando em São Paulo, iniciou sua carreira como roteirista de cinema, assinando os roteiros de *Conceição* (1960), de Hélio Souto, e *O cabeloira* (1963), de Milton Amaral. Foi um eficiente e profícuo roteirista, com mais de 50 roteiros produzidos. Assinou dezenas de roteiros para diversos diretores da Boca do Lixo, a exemplo de David Cardoso, Jean Garrett e Fauzi Mansur. Era considerado pelos colegas de trabalho o intelectual da Boca do Lixo, pela sua capacidade de debater o cinema brasileiro: “Ody Fraga foi uma espécie de ideólogo da Boca do Lixo. Um guru. Muitos o procuravam para ouvir suas observações, trocar ideias. A capacidade de Ody Fraga em equacionar problemas, adaptar roteiros ou mesmo orientar diretores contribuiu para tal fama”²⁶⁹. Na direção, realizou mais de vinte filmes. Sua filmografia é vasta, abarcando diversos subgêneros, mas todos ligados pelo viés do erotismo. Começou sua carreira ainda na década de 1960, dirigindo os filmes *Vidas nuas* (1962-1967) e *O diabo de Vila Velha* (1965). Entre 1966 e 1973, trabalhou em algumas emissoras de televisão, como a TV Cultura, Tupi, Bandeirantes e Record, em programas de

²⁶⁹ FLÓRIDO, E. G; SOUZA, F. L. de. *As grandes personagens da história do cinema brasileiro*, op. cit., p. 132.

teleteatro ou escrevendo textos para novelas. Volta à direção de cinema em 1974, com *Macho e fêmea*, tendo a atriz Vera Fischer no papel principal. Entre outros trabalhos relevantes de sua carreira, citamos: *Adultério, as regras do jogo* (1974), *O sexo mora ao lado* (1975), *A dama da zona* (1979), *E agora José? - tortura do sexo* (1979), *A noite das taras* (1980), *Palácio de Vênus* (1980), *A fêmea do mar* (1981), *O sexo nosso de cada dia* (1981) e *A noite das taras II* (1982). No início da década de 1980, Ody Fraga adere à produção de filmes de sexo explícito (ver o capítulo 3).

David Cardoso nasceu na cidade de Maracaju, Mato Grosso do Sul, em 9 de abril de 1943. É considerado o rei da pornochanchada, o galã da Boca do Lixo. Foi um dos nomes mais importantes do cinema erótico paulista, atuando na condição de ator, produtor e diretor: “Fiz de tudo em cinema, sempre trabalhando para os outros como ator, continuísta, assistente de direção, gerente e diretor de produção, produtor executivo e muito mais. Mas sempre sonhei em fazer meus próprios filmes, fundar minha produtora”²⁷⁰. Mudou-se para São Paulo em 1963. Ingressou em um cursinho de preparação para fazer o curso de Direito. Passou no exame, mas não chegou a estudar. Com o convite que recebeu para trabalhar na Pam Filmes – Produções Amácio Mazzaropi, desistiu do curso para tentar a sorte como ator. Começou atuando, na verdade, como segundo assistente de direção e diretor de produção. Sua carreira no cinema começou, na condição de ator, fazendo pequenas pontas em filmes, em *O Lamparina* (1963), de Glauco Mirko Laurelli, *Noite vazia* (1964) e *Corpo ardente* (1965), ambos de Walter Hugo Khouri. No começo dos anos 1970, consegue papéis de destaque em filmes, como em *A moreninha* (1970), de Glauco Mirko Laurelli, por exemplo, quando contracena com Sônia Braga. Partindo da experiência como ator e aumentando sua participação no cenário do cinema paulista, David Cardoso diversificou sua atuação, ingressando no ramo de produção e direção. Fundou, em 1973, a Dakar Produções Cinematográficas. A produtora iniciou suas atividades financiando os filmes de Ozualdo Candeias e Jean Garrett, respectivamente *Caçada sangrenta* (1973) e *A ilha do desejo* (1974). Seu filme de estreia na direção foi *Dezenove mulheres e um homem* (1977). Foi, segundo ele, o maior sucesso de sua carreira: “[...] o maior estouro de toda a minha vida: 19 mulheres e um homem. Fui autor, produtor, diretor e ator, além de co-roteirista com o Ody. Foi o filme que mais ganhei dinheiro porque fiz sozinho, sem sócios. [...] ficou sete semanas em cartaz na estreia em São Paulo”²⁷¹. Após essa estreia de sucesso, David Cardoso

²⁷⁰ CARDOSO, David. *Autobiografia do rei da pornochanchada*: David Cardoso. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2006. p. 81.

²⁷¹ STERNHEIM, Alfredo. *David Cardoso: persistência e paixão*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. p. 88. [Coleção Aplauso].

dirigiria mais de 10 filmes, dentre eles, citamos: *Bandido, fúria do sexo* (1978), *Desejo selvagem* (1979), *A noite das taras* (1980), *Aqui, tarados!* (1981), *Pornô!* (1981), *As seis mulheres de Adão* (1981), *Caçadas eróticas* (1983) e *Corpo e alma de uma mulher* (1983). Como outros diretores, aderiu também à produção de filmes de sexo explícito no início da década de 1980.

Fauzi Mansur foi um dos principais diretores da Boca do Lixo. De origem árabe, nasceu em São Paulo em 1941. Antes de se tornar diretor de cinema, foi assistente de direção e ator de teatro. Teve uma formação técnica: na década de 1960, estudou e fez cursos de cinema em Alexandria, no Egito, e na Escola Superior de Cinema São Luiz, em São Paulo. As primeiras experiências no cinema foram como assistente de montagem de Glauco Mirko Laurelli, entre os anos de 1965 e 1966, trabalhando nos filmes *Riacho de sangue* (1966), de Fernando de Barros, e *Anjo assassino* (1966), de Dionísio Azevedo, e como assistente de direção de Carlos Coimbra, em *Cangaceiros de Lampião* (1967) e *Madona de cedro* (1968). Foi roteirista e produtor. Roteirizou e produziu a maior parte de seus filmes, tendo escrito também roteiros, e produziu trabalhos para outros diretores. Na segunda metade da década de 1970, fundou duas produtoras, a *Virgínia Filmes* e a *Fauzi A. Mansur Cinematográfica*. Produziu dezenas de filmes para os principais diretores da Boca do Lixo, entre eles, Ody Fraga, Luiz Castellini e Ary Fernandes. Sua estreia na direção se deu com o filme *Deu a louca no cangaço*, em 1968, em codireção com Néelson Teixeira Mendes. Dirigiu mais de quarenta filmes, sendo que a metade destes na fase de sexo explícito, onda a que aderiu na década de 1980. Dentre os filmes mais significativos de sua carreira, comédias eróticas e obras densamente mais dramáticas (dramas eróticos), citamos: *Dois mil anos de confusão* (1969), *A ilha dos paqueras* (1970), *Cio, uma verdadeira história de amor* (1971), *Sinal vermelho, as fêmeas* (1972), *A noite do desejo* (1973), *Sedução* (1974), *Ensaio geral: a noite das fêmeas* (1976), *Belas e corrompidas* (1978), *O mulherengo* (1977), *O guarani* (1978), *O inseto do amor* (1978), *Me deixa de quatro* (1981), *A noite dos bacanais* (1981) e *Sexo às avessas* (1982). Lançou dois artistas importantes da história do cinema e da televisão brasileira, o ator Ney Latorraca, em *A noite do desejo* (1973), e Vera Fischer, na época modelo, em *Sinal vermelho, as fêmeas* (1972).

José Miziara foi outro diretor importante da Boca do Lixo. Nasceu em Barretos, São Paulo, em 1935. Foi dublador, ator, diretor de cinema e de televisão. Começou sua carreira artística como ator de teatro e de circo, em São Paulo, na década de 1950. No cinema, iniciou como ator em *Duas histórias* (1960), de Carlos Manga. Sua estreia na direção foi em *Ninguém segura essas mulheres*, de 1976, filme produzido por Sílvio Santos, em que ele dirigiu o “O furo”. Em seguida, fez *O bem dotado: homem de Itu* (1978), maior sucesso de sua carreira e

uma das principais comédias eróticas da Boca do Lixo. Sua filmografia se baseia em comédias eróticas. Seus principais filmes são, dentre os já citados: *Meus homens, meus amores* (1978), *Embalos alucinantes: a troca de casais* (1979), *Nos tempos da vaselina* (1979), *Mulheres do cais* (1979), *Os rapazes da difícil vida fácil* (1979), *As intimidades de Analu e Fernanda* (1980), *Como faturar a mulher do próximo* (1981), *Pecado horizontal* (1982) e *As amantes de um homem proibido* (1982). Na década de 1980, seguiu o caminho dos filmes de sexo explícito, produzindo e dirigindo.

Oswaldo de Oliveira foi outra figura importante da Boca do Lixo. Nasceu em São Paulo, em 1931, onde viria a falecer em 1990. Começou sua carreira trabalhando nos estúdios da produtora Maristela, na década de 1950, como maquinista e eletricitista, depois como assistente de direção no filme *Quem matou Anabela?* (1956), de D. A. Hamza. Antes de dirigir pornochanchadas, realizou filmes de cangaço, como *O cangaceiro sanguinário* (1969), sua estreia no cinema, *O cangaceiro sem Deus* (1969) e *Rodo a Deus e mando bala* (1972). A primeira fita de comédia erótica foi *Os garotos virgens de Ipanema* (1973). Dirigiu comédias eróticas e também filmes na perspectiva de sexo e violência. Os principais trabalhos de sua filmografia são: *As meninas querem... Os coroas podem* (1976), *Presídio de mulheres violentadas* (1977), *Pensionato de vigaristas* (1977), *Internato de meninas virgens* (1977), *Fugitivas insaciáveis* (1978), *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), *Bordel, noites proibidas* (1980), *A filha de Emmanuelle* (1980), *A prisão* (1981) e *Curral de mulheres* (1982). No final da carreira, realizou alguns filmes de sexo explícito, como *Bacanais na ilha das ninfetas* (1982/lançado em 1984) e *A fêmea da praia* (1983, lançado em 1984).

A lista de diretores que atuaram na Boca do Lixo é extensa. Outros nomes de destaque foram, por exemplo, Carlos Reichenbach, Alfredo Sternheim, Jean Garrett e Cláudio Cunha. Diretores que, embora não realizassem filmes notadamente de comédia erótica, tiveram suas obras do período rotuladas de pornochanchadas. Para a crítica, isso fazia sentido, já que ambos eram da Boca do Lixo, faziam filmes altamente comerciais, com muitas cenas de sexo e as estrelas desses filmes, na maioria, eram atores e atrizes de pornochanchadas. O sexo era usado comercialmente como elemento chamativo de público. Em depoimento, Alfredo Sternheim reforçou a sua visão crítica em relação ao rótulo pornochanchada, indicando o tom pejorativo que carrega²⁷². Já o próprio Carlos Reichenbach classifica alguns de seus filmes como pornochanchadas, não tendo ressalvas quanto a isso: “Uma pornochanchada que eu adoro é *Império do Desejo*”, referindo-se a um de seus filmes, classificado como drama²⁷³. No entanto,

²⁷² Depoimento de Alfredo Sternheim, op. cit.

²⁷³ LYRA, Marcelo. *Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver*, p. 110.

ele tinha também, junto com Alfredo Sternheim e outros, uma leitura crítica muito acurada daquele momento histórico, de que o termo foi forjado e disseminado pela crítica.

Carlos Reichenbach nasceu em Porto Alegre, em 1945, vindo a falecer em São Paulo, em 2012. Foi roteirista, diretor de fotografia e crítico de cinema. Estreou na direção em 1968, no filme *As libertinas*, dirigindo um dos três episódios, “Alice”. Da sua filmografia, citamos: *Audácia* (1970/episódio “A badaladíssima dos trópicos x os picaretas do sexo”), *Corrida em busca do amor* (1972), *Lilian M: relatório confidencial* (1974), *Sede de amar* (1977), *A ilha dos prazeres proibidos* (1978), *Amor, palavra prostituta* (1980), *O império do desejo* (1981), *O paraíso proibido* (1981), *As safadas* (1982/episódio “A rainha do fliperama”) e *Extremos do prazer* (1984)²⁷⁴.

Alfredo Sternheim nasceu em 1942, em São Paulo. Foi roteirista, jornalista e crítico de cinema, escrevendo para *O Estado de S. Paulo* na década de 1960. Começou no cinema dirigindo curtas e documentários. Em 1964, foi assistente de direção de Walter Hugo Khouri, em *Noite vazia*. Estreou na direção de longas-metragens em *Paixão na praia* (1971). Seus principais filmes foram: *Anjo loiro* (1973), *Pureza proibida* (1974), *Lucíola, o anjo pecador* (1975), *Mulher desejada* (1978), *Herança dos devassos* (1979), *Corpo devasso* (1980), *Violência na carne* (1981), *As prostitutas do Dr. Alberto* (1981), *Brisas do amor* (1982), *Amor de perversão* (1982) e *Tensão e desejo* (1983).

Jean Garrett nasceu em 1947, no Arquipélago de Açores, Portugal. Faleceu em São Paulo, em 1996. Atuou também como fotógrafo, roteirista, produtor e ator. No cinema, começou a carreira na Boca do Lixo, como assistente de direção. Estreou na direção em 1975, com o filme *A ilha do desejo*. Seus principais filmes, excetuando aqueles de sexo explícito que acabaria realizando na década de 1980, são: *Amadas e violentadas* (1975), *Possuída pelo pecado* (1976), *Noite em chamas* (1977), *A força dos sentidos* (1978), *Mulher, mulher* (1979), *O fotógrafo* (1980), *Karina, objeto do prazer* (1981), *A noite do amor eterno* (1982) e *Tchau amor* (1983).

Cláudio Cunha nasceu em São Paulo, em 1946. Foi roteirista, produtor e ator. No cinema, iniciou a carreira como ator em 1972, em *As mulheres amam por conveniência*, de Roberto Mauro. Na direção de cinema, estreou em 1974, com *O clube das infieis*. Da sua filmografia, citamos: *O dia em que o santo pecou* (1975), *Snuff, vítimas do prazer* (1977),

²⁷⁴ Sua filmografia se estende pelas duas décadas seguintes, dirigindo obras que tiveram sucesso de crítica, como *Anjos do arrabalde* (1986), *Alma corsária* (1993), *Dois córregos* (1999), *Garotas do ABC* (2004) e *Falsa loura* (2007), seu último filme.

Amada amante (1978), *Sábado alucinante* (1979), *O gosto do pecado* (1980), *Profissão mulher* (1982). Em 1984, dirige um filme de sexo explícito, *Oh! Rebuteteio* (1984).

Quadro 4 – As 20 maiores bilheterias da pornochanchada, com mais de 1 milhão de espectadores

Filme	Direção	Ano*	Bilheteria
Aluga-se moças	Deni Cavalcanti	1981	3.082.925
Os mansos	Pedro Carlos Rovai, Braz Chediak e Aurélio Teixeira	1973	2.808.668
A viúva virgem	Pedro Carlos Rovai	1972	2.635.962
Amada amante	Cláudio Cunha	1978	2.610.538
O bem dotado homem de Itu	José Miziara	1978	2.409.162
Giselle	Victor di Mello	1980	2.206.682
Como é boa nossa empregada	Victor di Mello e Ismar Porto	1973	2.163.036
A noite das taras	David Cardoso, John Doo e Ody Fraga	1980	2.107.829
Mulher objeto	Sílvio de Abreu	1981	2.031.520
O roubo das calcinhas	Braz Chediak e Sandoval Aguiar	1975	2.107.063
Os 7 gatinhos	Neville de Almeida	1980	1.938.136
Ainda agarro esta vizinha	Pedro Carlos Rovai	1974	1.922.478
Gente fina é outra coisa	Antônio Calmon	1977	1.611.723
Mulher, mulher	Jean Garrett	1979	1.508.225
Lua de mel e amendoim	Fernando de Barros	1971	1.413.830
Nos embalos de Ipanema	Antônio Calmon	1978	1.410.153
Histórias que nossas babás não contavam	Osvaldo de Oliveira	1979	1.384.954
Ariella	John Herbert	1980	1.383.596
O enterro da cafetina	Alberto Pieralisi	1971	1.355.674
Bacalhau	Adriano Stuart	1976	1.352.217

Fonte: ANCINE. *Filmes Brasileiros com mais de 500.000 espectadores - 1970 a 2013*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Brasília, 2013; *Anuário Cinema em Close-Up, 1977*. * Ano de lançamento.

2.4. Atores e atrizes da pornochanchada

O número de atores e de atrizes que se destacaram, que fizeram sucesso nos filmes da Boca do Lixo ou no Beco da Fome, é muito extenso. Indicaremos aqui os mais conhecidos, as mais conhecidas.

Em relação aos atores, a quantidade foi significativa. Diversos nomes consagrados da televisão brasileira atual atuaram em comédias eróticas, a exemplo de Reginaldo Faria (*Os paqueras, Pra quem fica, tchau!* e *Os machões*), Flávio Migliaccio (*O donzelo* e *Os machões*),

Jô Soares (*Amante muito louca e Tangarela, a tanga de cristal*), Antônio Fagundes (*Eu faço... elas sentem e Elas são do baralho*), Nuno Leal Maia (*Cada um dá o que tem, O bom marido e O bem dotado, o homem de Itu*) e Ewerton de Castro (*O poderoso machão e Ninfas diabólicas*). Ewerton de Castro disse que foi um dos poucos “atores sérios” que atuaram em tais filmes:

A chamada pornochanchada era na verdade um tipo de cinema, apenas um tanto quanto safadinho. E só. Não tinha nada de pornográfico. Da turma de jovens atores considerados sérios, da época, só eu, o Antônio Fagundes e o Nuno Leal Maia nos propusemos a fazer esse tipo de filme²⁷⁵.

Antônio Fagundes, em entrevista à revista *Veja*, aparentou não ter arrependimento em atuar em comédias eróticas; ele afirmou que era divertido filmar, fazer esses filmes, decisão que colegas gostariam de ter, mas que não tinham coragem de assumir: “Tenho amigos que morrem de vontade de fazer uma pornochanchada, mas não assumem, por estarem preocupados com o que os outros vão dizer, com o que a esquerda vai pensar. É uma pena, porque é difícil fazer bem”²⁷⁶. Também o jogador Casagrande fez uma pornochanchada, em 1982, o filme *Procuro uma cama*, de Deni Cavalcanti. Em 1983, em entrevista a uma revista esportiva, disse que estava arrependido²⁷⁷.

Mesmo assim, os dois principais atores da história da pornochanchada não se envergonham disso, gostam de ser lembrados como os reis da comédia erótica brasileira. Estamos falando de Carlo Mossy e David Cardoso.

Carlos Mossy tem um papel relevante no universo da comédia erótica brasileira. Vimos também que foi um realizador profícuo de pornochanchadas, produzindo dezenas delas pela sua própria produtora, a Vydia Produções Cinematográficas. Na condição de ator, participou em mais de vinte filmes, a maioria deles sendo pornochanchadas. Inclusive esteve presente nas primeiras comédias eróticas, quando ainda não existia esse termo pejorativo. Eis a lista de alguns dos principais filmes de comédia em que Carlo Mossy atuou: *Copacabana me engana* (1969), *A penúltima donzela* (1969), *Lua de mel & amendoim* (1971), *Quando as mulheres paqueram* (1971), *Soninha toda pura* (1971), *Como era boa a nossa empregada* (1972), *Essa gostosa brincadeira a dois* (1973), *Pureza proibida* (1974), *Oh! Que delícia de patrão* (1974), *Lucíola, o anjo pecador* (1975), *Com as calças na mão* (1975), *Quando as*

²⁷⁵ CARDOSO, Reni. *Ewerton de Castro - Minha vida na arte: memória e poética*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. p. 120-121.

²⁷⁶ DIP, Paula; LEITE, Paulo Moreira. Entrevista: Antônio Fagundes, op. cit. p. 8.

²⁷⁷ RODRIGUES, João Carlos. Casagrande: o goleador de cabeça nova. *Placar*, São Paulo, n. 685, 8 jul. 1983. p. 15-16.

mulheres querem provas (1975), *Manicures a domicílio* (1978), *As grã-finhas e o camelô* (1979) e *Giselle* (1980). Na década de 1980, ainda participou de *As sete vampiras* (1986) e *Solidão, uma linda história de amor* (1989)²⁷⁸. Do ano 2000 por diante, Carlo Mossy tem atuado como ator em curtas-metragens, alguns longas-metragens, como o delegado Santana, em *O homem do ano* (2003), de José Henrique Fonseca, e em programas da Rede Globo, com participações em *Malhação* e novelas, como em *Salve Jorge* (2013). Mas procura atuar mais no cinema, como ator e ainda produtor: “O cinema é minha vida. Eu respiro cinema até hoje”²⁷⁹.

Figura 11 – Carlo Mossy



Fonte: www.youtube.com. Montagem do autor. À esquerda, foto do filme *Giselle* (1980), de Victor Di Mello. À direita, fotograma do filme *Manicures a domicílio* (1977), de Carlo Mossy.

David Cardoso é outro ator de destaque dos filmes eróticos da Boca do Lixo. Como Carlo Mossy, também produziu dezenas de filmes pela sua produtora, a DaCar Produções Cinematográficas. Na condição de ator, participou também das primeiras pornochanchadas e teve uma longa carreira dentro do cinema erótico paulista. Teve papel de destaque no drama *A moreninha* (1970), de Glauco Mirko Laurelli, contracenando ao lado de Sônia Braga. No conjunto de filmes de comédia erótica, listamos aqui os principais: *Os maridos traem... e as mulheres subtraem* (1970), *Se meu dólar falasse...* (1970), *Quando as mulheres paqueram* (1971), *Corrida em busca do amor* (1972), *A infidelidade ao alcance de todos* (1972), *Sinal vermelho, as fêmeas* (1972), *Caçada sangrenta* (1973), *A ilha do desejo* (1974), *Sedução* (1974), *Amadas e violentadas* (1975), *Possuídas pelo pecado* (1976), *19 mulheres e um homem* (1977), *Bandido!: fúria do sexo* (1978), *O amante de minha mulher* (1979), *Desejo selvagem*

²⁷⁸ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro: dicionário de atrizes e atores*. 2 ed. rev. ampl. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. p. 334.

²⁷⁹ Depoimento de Carlo Mossy, op. cit.

(1979), *E agora, José?* (1979), *Corpo devasso* (1980), *As seis mulheres de Adão* (1981), *Pornô!* (1981), *A noite das taras 2* (1982), *Caçadas eróticas* (1983), *A freira e a tortura* (1983), *Corpo e alma de uma mulher* (1983) e *Tentação na cama* (1984). Participou ainda, a partir do fim da década de 1980, de *O dia do gato* (1988), *Solidão, uma linda história de amor* (1989) e *A hora mágica* (1998). Participou de algumas novelas, como em *O homem proibido* (1982) e *Da cor do pecado* (2004), ambas da Rede Globo²⁸⁰.

Figura 12 – David Cardoso



Fonte: www.moviespictures.org/biography; www.bcc.org.br. À direita, fotograma do filme *Bandido!* (1978), de David Cardoso.

Em relação às atrizes, o número é ainda maior. Provocavam a ida dos homens às salas de cinema. Vale ressaltar que o público de pornochanchada era em sua maioria masculino. E esse público, fiel, acompanhava as atrizes. O erotismo presente em tais filmes, “fórmula para satisfazer o gosto popular”, como bem salientou Alfredo Sternheim, era pautado na beleza feminina, em “belas e sensuais mulheres capazes de atrair o público (masculino)”. Por isso, “o erotismo do Cinema da Boca não criou astros”²⁸¹. David Cardoso e Carlo Mossy podem ser considerados os reis da pornochanchada, pois fizeram amplo sucesso nas décadas de 1970 e 1980. Mas não se construiu em torno deles um “*star system*”. Esse sistema de construção de estrelas aconteceu somente com as atrizes.

Segundo Edgar Morin, o *star system* é uma “máquina de fabricar, manter e promover as estrelas”, um sistema institucionalizado pelo mercado, um produto capitalista feito para vender como qualquer outra mercadoria. Foi uma estratégia marcante muito utilizada por Hollywood nas primeiras décadas do século XX. Esse sistema teria morrido a partir da década

²⁸⁰ Fonte: www.memoriaglobo.globo.com. Acesso: 25/09/2014.

²⁸¹ STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca*, op. cit. p. 32-34.

de 1960, mas “nem tudo no star system foi abolido”, como a manutenção da publicidade em torno das estrelas. O sistema pode ter morrido, não tem a força que existia antes, mas as estrelas continuam, salienta Edgar Morin²⁸².

No Brasil não se desenvolveu a estrutura de *star system* nos moldes de Hollywood para as atrizes de pornochanchadas. As estrelas não tinham o mesmo glamour e a indústria da Boca do Lixo e a do Beco da Fome não tinham o mesmo poder financeiro. Não obstante, a indústria da Boca do Lixo e a do Beco da Fome, utilizando-se do erotismo, promoveram e exploraram a beleza dessas atrizes de forma sistemática em tais filmes. Muitas delas fizeram ensaios sensuais em revistas da época, como Vera Fischer, Aldine Müller e Adele Fátima (revista *Status*), que estamparam capas de revistas (*Cinema em close-up*, *Fiesta Cinema*, *Ela Ela*, *Fatos & Fotos*), participavam de coletivas de imprensa, davam entrevistas. Esse universo publicitário, associado ao cinema, contribuía para criar e vender tais estrelas. Eram divinizadas, desejadas, cultuadas pelo público masculino. Mulheres idealizadas, ícones da beleza, de corpo bem definido, até mesmo escultural para algumas delas, linhas e curvas cheias de sensualidade (Adele Fátima, Helena Ramos e Aldine Müller, por exemplo), em uma época em que não havia a fisiocultura de academia.

Não cabe aqui citar todas, até porque não pretendemos traçar perfis biográficos da maioria das atrizes, como Alcione Mazzeo, Claudete Joubert, Monique Lafond, Nídia de Paula, Neide Ribeiro, Patrícia Scalvi, Vera Fischer, Zaíra Bueno e Zilda Mayo, dentre tantas outras. Não obstante, nesse panteão de deusas e estrelas amadas pelo público masculino, espaço em que aquelas citadas poderiam também estar, destacamos cinco, pela quantidade de filmes realizados, pelo sucesso de bilheteria que tais filmes alcançaram ou pela identificação com o público, como no caso das atrizes negras, conhecidas como as “mulatas mais gostosas” do cinema brasileiro, são elas: Helena Ramos, Matilde Mastrangi, Aldine Müller, Adele Fátima e Julciléa Telles.

Helena Ramos foi uma das principais atrizes de pornochanchadas, uma das mais requisitadas para estrelar os filmes eróticos da Boca do Lixo, nas décadas de 1970 e 1980. Sua presença em um filme era sinal de sucesso. Nasceu na cidade de Cerqueira César, Estado de São Paulo, em 1953. Aos sete anos, vai morar em São Paulo. A carreira artística começou no *Programa Sílvio Santos*, na Globo, em meados da década de 1970, onde desempenhava o papel

²⁸² MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*, op. cit., p. 77, 132-133, respectivamente. Para uma abordagem histórica sobre a formação do *star system* em Hollywood, conferir: McDONALD, Paul. *The star system: Hollywood's production of popular identities*. New York: Columbia University Press, 2013.

de secretária ou ajudante de palco²⁸³. Em 1974, recebeu um convite do diretor Roberto Mauro para trabalhar no filme *As cangaceiras eróticas*.

A primeira vez que me chamaram para fazer cinema eu recusei, porque tinha que aparecer nua. No segundo aceitei. Conteí para um amigo, que ficou indignado, disse que eu estava louca. Eu quis provar que passava pelo desafio e fui filmar. Me botaram em cima de uma pedra, nua, dizendo que iria aparecer de longe. Acabou aparecendo de perto, mas eu fiquei e estou nisso até hoje²⁸⁴.

Essa cena foi de sua estreia no cinema, em *As cangaceiras eróticas*²⁸⁵. Entre 1974 e 1984, atuou em mais de quarenta trabalhos, de diversos diretores, em filmes de grande sucesso de público, como *O bem dotado, o homem de Itu* (1977), de José Miziara, *19 mulheres e um homem* (1977), de David Cardoso, *Mulher, mulher* (1979), de Jean Garrett e *Mulher objeto* (1981), de Sílvio de Abreu. Nestes dois últimos, mostrou que não era apenas uma mulher bonita e sedutora. Conseguiu mostrar seu talento, interpretando personagens de forte conteúdo psicológico.

Figura 13 – Helena Ramos



Fonte: www.youtube.com. Montagem do autor. Fotogramas do filme *Violência na carne* (1981), de Alfredo Sternheim. À direita, ao fundo, de vestido amarelo, a atriz Neide Ribeiro.

Como sua filmografia é imensa, citaremos aqui os principais filmes: *Lucíola, o anjo pecador* (1975), de Alfredo Sternheim, *Os pilantras da noite* (1975), de Tony Vieira, *O clube das infieis* (1975), de Cláudio Cunha, *A ilha do desejo* (1975), de Jean Garrett, *Bacalhau*, de

²⁸³ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*, op. cit., p. 397.

²⁸⁴ FONSESA, Elias F. da. Um filme sobre o outro lado da estrela sexy: Helena Ramos, tímida e delicada. *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 jun. 1980. Cultura, p. 24.

²⁸⁵ “Helena Ramos: símbolo sexual”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 dez.1981. Domingo, p. 3.

Adriano Stuart (1976), *A ilha das cangaceiras virgens* (1976), de Roberto Mauro, *Possuídas pelo pecado* (1976), de Jean Garrett, *O mulherengo* (1977), de Fauzi Mansur, *Noite em chamas* (1978), de Jean Garrett, *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979), de Carlos Coimbra, *O inseto do amor* (1980), de Fauzi Mansur, *Convite ao prazer* (1980), de Walter Hugo Khouri, *Palácio de vênus* (1980), de Ody Fraga, *Mulher Sensual* (1981), de Antônio Calmon, *Me deixa de quatro* (1981), de Fauzi Mansur, *Violência na carne* (1981), de Alfredo Sternheim, *Corpo e alma de mulher* (1983), de David Cardoso e *Volúpia de mulher* (1984), de John Doo. Na televisão, participou de três novelas. Na Globo, em *Guerra dos sexos* (1983) e *O amor está no ar* (1997). No SBT, em *Meus filhos, minha vida* (1984)²⁸⁶.

Matilde Mastrangi foi outra grande estrela da pornochanchada. Sua presença nos filmes era sinônimo de sucesso de bilheteria. Nasceu em São Paulo, em 1953. Começou sua carreira artística em 1971, como bailarina do *Programa Sílvio Santos*, na Rede Globo. Foi modelo fotográfico. Sua carreira no cinema começou no mesmo filme de estreia de Helena Ramos, *As cangaceiras eróticas* (1974), de Roberto Mauro²⁸⁷. Atuou em mais de vinte pornochanchadas. Entre os principais filmes, destacamos: *Cada um dá o que tem* (1975), *Já não se faz amor como antigamente* (1976), *Bacalhau* (1976), *Emmanuelle tropical* (1977), *Noite das taras* (1980), *Incesto, um desejo proibido* (1980), *As intimidades de Analu e Fernanda* (1980), *Depravação: orgia das taras* (1980), *Palácio de Vênus* (1980), *Volúpia ao prazer* (1981), *Pornô!* (1981), *A cafetina de meninas virgens* (1981), *Em busca do orgasmo* (1981), *Pecado horizontal* (1982), *A noite das taras 2* (1982), *Caçadas eróticas* (1983), *Tudo na cama* (1983), *Corpo e alma de uma mulher* (1983); *S.O.S. sex shop* (1983). Desde fins da década de 1980 por diante, participará de mais quatro filmes (de gênero drama), todos de Guilherme de Almeida Prado, *A dama do Cine Shangai* (1987), *Perfume de Gardênia* (1992), *A hora mágica* (1998) e *Onde andarás Dulce Veiga?* (2007). Na década de 1980, fez duas novelas. Na Rede Globo, em 1984, participou de *Vereda tropical*. Em 1989, no SBT, atuou em *Cortina de vidro*. Nesse período (anos 1980), participou de peças de teatro, como *O grande motel*, *Uma ilha para três* e *Uma cama entre nós*. Esta última, dirigida por Walcir Carrasco, fez um estrondoso sucesso entre os anos de 1987 e 1988, percorrendo mais de cem cidades, com mais de 500 apresentações²⁸⁸.

²⁸⁶ Fonte: www.memoriaglobo.globo.com. Acesso: 25/09/2014.

²⁸⁷ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*, op. cit., p. 301.

²⁸⁸ MEDEIROS, Jotabê. Quinhentas noites com Matilde Mastrangi. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 mar. 1988. Caderno 2, p. 49.

Figura 14 – Matilde Mastrangi



Fonte: www.youtube.com. Montagem do autor. Fotogramas do filme *A noite das taras* (1980), de David Cardoso, Ody Fraga e John Doo.

Aldine Müller foi outra grande estrela da pornochanchada, reconhecida como uma das mais bonitas e sensuais. Filha de mãe portuguesa e pai italiano, nasceu em 1953 em Lisboa. Veio criança para o Brasil, morando primeiramente em Bom Jesus, Rio Grande do Sul, e em seguida em Caxias do Sul e Porto Alegre. Já adolescente, a família muda-se para São Paulo²⁸⁹. A sua carreira artística começou ainda em Porto Alegre, como modelo publicitário, que prosseguiu na capital paulista, onde fez anúncios publicitários e posou para capas de revistas femininas²⁹⁰. Em 1974, após ser apresentada por um gerente da Embrafilme, faz uma ponta em *Clube das infieis*, filme de estreia do diretor Cláudio Cunha²⁹¹. Daí por diante, trabalhou em mais de 30 pornochanchadas, com diversos diretores da Boca do Lixo, como Ody Fraga, David Cardoso, Jean Garrett e José Miziara. Fez filmes com Walter Hugo Khouri, *O prisioneiro do sexo* (1979) e *Convite ao prazer* (1980). Segundo Aldine Müller, o filme mais conhecido pelo público, ao longo de sua carreira, foi *Ninfas diabólicas* (1978), de John Doo, uma pornochanchada pautada no “terror erótico”. Dentre sua extensa filmografia, citamos alguns outros que consideramos os seus principais filmes: *Pesadelo sexual de uma virgem* (1975), *Os pilantras da noite* (1975), *A ilha das cangaceiras virgens* (1976), *As meninas querem... e os coroas podem* (1976), *19 mulheres e um homem* (1977), *Internato de meninas virgens* (1977), *Socorro, eu não quero morrer virgem* (1977), *Os galhos do casamento* (1978), *O bem-dotado, o homem de Itu* (1978), *Colegiais e lições de sexo* (1979), *Os imorais* (1979), *Uma cama para sete noivas* (1979), *Nos tempos da vaselina* (1979), *A fêmea do mar* (1980), *A mulher que*

²⁸⁹ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*, op. cit., p. 335.

²⁹⁰ “A rainha da pornochanchada”. *Fiesta Cinema*, São Paulo, v. 1, n. 8, p. 70-73, 1979.

²⁹¹ *Ibidem*.

inventou o amor (1980), *Império do desejo* (1980), *Bacanal* (1981), *O fotógrafo* (1981), *Excitação diabólica* (1982), *A noite do amor eterno* (1982), *Elite devassa* (1984) e *Estranhos prazeres de uma mulher casada* (1984). No início da década de 1980, sua carreira se inclina mais para a televisão, atuando em telenovelas e programas de humor. Começou em 1982, trabalhando em novelas da TV Cultura. Também fez novelas no SBT, Bandeirantes e na Rede Globo. Na Rede Globo, atuou em *Sassaricando* (1987), *O salvador da pátria* (1989), *Rainha da sucata* (1990) e *Quem é você* (1996). No humorístico a *Escolinha do Professor Raimundo*, programa comandado por Chico Anysio, ela fez Dona Flor, aluna preferida do Professor Raimundo²⁹². Nos últimos anos, tem atuado no teatro. Em 2010, estreou uma peça em São Paulo, *Virgem aos 40.com*, uma comédia, que conta a história de uma mulher de 40 anos, uma professora tímida e virgem, que contrata um garoto de programa no dia do seu aniversário²⁹³.

Figura 15 – Aldine Müller



Fonte: www.youtube.com; www.bcc.org.br. Montagem do autor. À esquerda, fotograma do filme *A força dos sentidos* (1979), de Jean Garrett. À direita, *Ninfas diabólicas* (1978), de John Doo, ao lado de Patrícia Scalvi.

Das atrizes que personificaram a beleza da mulher negra, na conotação de mulata gostosa, Adele Fátima e Julciléa Telles foram as que mais se destacaram nesse sentido. Além desse ponto em comum, compartilham o fato de terem sido musas exclusivas de determinados diretores e de construírem suas carreiras no Rio de Janeiro. O cinema da Boca do Lixo, de São Paulo, não criou esse mito da mulata gostosa, tendência genuinamente do cinema carioca do Beco da Fome. É provável que o cinema produzido no Rio de Janeiro tenha usado a personagem da mulata gostosa em função da forte tradição do carnaval e samba cariocas e, em valor menor,

²⁹² Fonte: <http://memoriaglobo.globo.com/>. Acesso: 14/10/2014.

²⁹³ Fonte: <http://virgemaos40.com.br/sinopse>. Acesso: 14/10/2014.

o fato de a cidade ser banhada pelo mar, sendo que a praia se constituía como espaço de exibição visual das curvas da mulata.

Adele Fátima nasceu no Rio de Janeiro, em 1954. Filha de mãe brasileira e pai alemão, seu nome completo é Adele Fátima de Souza Hahlbohn²⁹⁴. Iniciou sua carreira artística como dançarina de samba em 1971, a convite de Oswaldo Sargentelli, produtor cultural, locutor e apresentador de TV. Na década de 1970, Sargentelli abriu a casa Oba-Oba, no bairro Ipanema, Rio de Janeiro, local em que realizava seus espetáculos e shows. O espetáculo “Sargentelli e as mulatas que não estão no mapa”, que começou no Rio de Janeiro, fazia sucesso em diversas casas de shows de todo o país²⁹⁵. Adele Fátima foi uma de suas mulatas mais famosas. Para Sargentelli, foi o símbolo, o verdadeiro mito da mulata brasileira²⁹⁶. Dos palcos do Oba-Oba, seguiu carreira como modelo fotográfico para o mercado publicitário de revistas e discos e garota propaganda em comerciais de TV. O comercial mais famoso foi o das *Sardinhas 88*, em que aparece de biquíni, caminhando e dançando na praia: “O comercial foi veiculado nos intervalos dos jogos da Copa do Mundo de 1978. Da noite para o dia, eu me tornei uma pessoa famosa, um símbolo sexual. Lembro-me que todo mundo corria para a frente da televisão quando eu aparecia”²⁹⁷. Sua estreia no cinema foi no filme *Com as calças na mão*, de Carlo Mossy, em 1975. Adele Fátima foi a musa de Carlo Mossy, que explorou e difundiu a sensualidade da atriz na perspectiva da mulata gostosa e boazuda. Fez mais de dez filmes, quase todos nessa linha de símbolo sexual. Os principais são: *As grã-finas e o camelô*, de Ismar Porto (1976), *O flagrante*, de Reginaldo Faria (1976), *As massagistas profissionais*, de Carlo Mossy (1976), *Os amores da pantera*, de Jece Valadão (1977), *O homem de seis milhões de cruzeiros contra as panteras*, de Luiz Antônio Piá (1978), *Manicures a domicílio*, de Carlo Mossy (1978), *Histórias que nossas babás não contavam*, de Oswaldo de Oliveira (1979), *Fulaninha*, de David Neves (1986), *Si tu vas à Rio... tu meurs*, de Philippe Clair (1987), *Natal da Portela*, de Paulo César Saraceni (1988), e *O viajante*, de Paulo Cesar Saraceni (1999)²⁹⁸. Na televisão, atuou em duas minisséries da TV Globo, *Agosto* (1993), no papel de Zuleika, e em *Memorial de Maria Moura* (1994), no papel de uma cafetina²⁹⁹. Na década de 1990, gravou alguns discos, cantando sambas, e realizou shows em diversas cidades brasileiras e fora do país. Desfilou diversas vezes

²⁹⁴ COSTA E SILVA, Álvaro. Sardinha 88 quer mostrar seus dotes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1990. Jornais de Bairro, p. 20.

²⁹⁵ *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 abr. 2002. Rio, p. 30.

²⁹⁶ *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1992. Segundo Caderno, p. 1.

²⁹⁷ COSTA E SILVA, Álvaro. Sardinha 88 quer mostra seus dotes, op. cit., p. 20.

²⁹⁸ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*, op. cit., p. 167.

²⁹⁹ Fonte: www.memoriaglobo.globo.com. Acesso: 25/09/2014.

no carnaval carioca como destaque em escolas de samba. É uma das principais *sex symbol* da mulher negra do cinema brasileiro.

Figura 16 – Adele Fátima



Fonte: www.youtube.com; www.bcc.org.br. Montagem do autor. À esquerda, fotograma de *Com as calças na mão* (1975), de Carlo Mossy. À direita, em *História que nossas babás não contavam* (1979), de Osvaldo de Oliveira, ao lado de Costinha.

Julciléa Telles é outra atriz negra de grande sucesso nas pornochanchadas cariocas. Nasceu em Niterói em 1955. Começou a carreira no cinema em 1973, com o diretor Roberto Machado, em *Um virgem na praça*, que tinha como protagonista o ator Flávio Migliaccio, no papel de um ingênuo, e virgem, motorista de táxi. Sua carreira no cinema foi construída atuando em filmes de pornochanchadas³⁰⁰. Mas fez também filmes de dramas sociais e aventuras, como *O caçador de esmeraldas* (1979), de Osvaldo de Oliveira, *Prova de fogo* (1980), de Marco Antônio Altberg, e *Pedro Mico* (1985), de Ipojuca Pontes. Protagonizou a comédia *Essa freira é uma parada* (1977), de Roberto Machado, filme sem conotações eróticas. Na linha da pornochanchada, por sua vez, além de *Um virgem na praça*, atuou nos seguintes filmes: *O libertino* (1974), de Victor Lima, *Essas mulheres lindas, nuas e maravilhosas* (1975), de Geraldo Miranda, *Uma mulata para todos* (1975), de Roberto Machado, *A festa* (1977), de Lenine Otoni, *Deu a louca nas mulheres* (1977), de Roberto Machado, *A mulata que queria pecar* (1977), de Victor Di Mello, *A gostosa da gafeira* (1980), de Roberto Machado e *Piranha de véu e grinalda* (1982), de Roberto Machado³⁰¹. Com o diretor Roberto Machado, Julciléa Telles atuou em cinco filmes de pornochanchada. Em todos esses trabalhos, o diretor procurou difundir o aspecto da beleza da mulata, a sua sensualidade, características difundidas no

³⁰⁰ “Perfil: Conheça esse novo produto”. *Cinema em close-up*, São Paulo, v. 3, n. 17, p. 20, 1977.

³⁰¹ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*, op. cit., p. 466.

imaginário coletivo nacional. Foi uma marca da filmografia de Roberto Machado a difusão do mito da “mulata gostosa”. Em entrevista concedida em 1977, Julciléa Telles disse que a pornochanchada era “uma coisa séria”, importante para o cinema nacional, porque dava oportunidade de emprego a atrizes e atores. Sobre a falta de profundidade dos personagens e de que a pornochanchada não representaria a sociedade brasileira, críticas comumente feitas à época, ela respondeu: “(...) representar uma prostituta ou uma ninfomaníaca, isso tem que ser feito com a mesma profundidade que representar uma freira ou uma mãe de família”, e disse que em uma “(...) pornochanchada, eu nunca representei nada semelhante com a minha vida, mas ouvindo e vendo, representei parte da vida de muita gente”³⁰².

Figura 17 – Julciléa Telles



Fonte: www.bcc.org.br. Montagem do autor. Fotogramas do filme *Uma mulata para todos* (1975), de Roberto Machado. À direita, com o ator Ivan de Almeida.

No final da década de 1970, pelo sucesso adquirido no cinema, ela chegou à televisão, atuando especialmente em telenovelas. A primeira foi *O pulo do gato* (1978), dirigida por Jardel Mello, onde interpretava a personagem Marly, uma cantora de cabaré. Em seguida, fez outras novelas na Globo e na extinta Manchete. Na Globo, atuou em *Pecado rasgado* (1978), *Os gigantes* (1979), *Terras do sem-fim* (1981), *Roque Santeiro* (1985), *Pacto de sangue* (1989) e *Fera ferida* (1993)³⁰³. Na Manchete, fez *Dona Beija* (1986) e *Mania de querer* (1986). O reconhecimento do seu trabalho, por parte da crítica, viria somente quando ela começou a

³⁰² “Perfil: Conheça esse novo produto”. *Cinema em close-up*, São Paulo, v. 3, n. 17, p. 20, 1977.

³⁰³ Fonte: www.memoriaglobo.globo.com. Acesso: 25/09/2014.

fazer essas novelas, inclusive de sua própria família: “Meus pais achavam que ser atriz de cinema era o mesmo que se prostituir. Só me respeitaram depois de me verem na televisão”³⁰⁴.

Julciléa Telles e Adele Fátima foram as duas principais atrizes negras de pornochanchada. Seus personagens contribuíram para a manutenção do estereótipo da “mulata boazuda”, “mulata gostosa”, “mulata sexy”. Essa discussão será abordada mais apropriadamente nos capítulos finais desta tese³⁰⁵.

Todas essas lindas mulheres construíram suas carreiras nesses filmes eróticos da Boca do Lixo e do Beco da Fome. Em meados da década de 1980, com o advento dos filmes de sexo explícito no mercado brasileiro, as principais atrizes se recusaram a migrar para esse novo filão de mercado, entre elas, só para citar algumas, estavam Helena Ramos, Matilde Mastrangi, Aldine Müller, Adele Fátima e Julciléa Telles. Aldine Müller, em entrevista a uma revista em 1982, disse que “No meu tempo, só se insinuava. Se mostrava um peitinho, as coxas... a bundinha. Hoje, não. A coisa avançou muito. [...] a onda agora é sexo explícito. Isso eu não faço”³⁰⁶. Outras atrizes aceitaram, como Aryadne de Lima, que atuou em diversos filmes de sexo explícito entre os anos de 1982 e 1984.

O gênero conviveu com a censura e com a discriminação, mas não resistiu à invasão do mercado brasileiro pelos filmes de sexo explícito, a partir dos anos 80. As atrizes da pornochanchada debandavam quando as propostas indecentes apareceram³⁰⁷.

Algumas dessas atrizes tiveram passagens curtas na televisão, atuando em novelas e outros programas. A que mais se estabilizou na televisão foi Vera Fischer, destaque em muitas novelas da Globo. Outras atrizes procuraram trabalhar no teatro. Mas, mesmo assim, começaram em peças com um tom cômico-erótico, a exemplo de Matilde Mastrangi, em *Uma cama entre nós*, Patrícia Scalvi, em *Masculino muito singular*, e Zaíra Bueno, em *Doce fascínio*: “O mais novo filão explorado pelo teatro consiste em reunir uma atriz de pornochanchada ou

³⁰⁴ “Julciléa Telles: uma atriz de cinema encontra na televisão o reconhecimento. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1982. Revista da TV, p. 10.

³⁰⁵ Esclarecemos que não adotamos uma única expressão para se referir a mulata. Por isso, podem aparecer na tese expressões como “mulata gostosa”, “mulata sex symbol”, dentre outros, porque carregam o mesmo sentido erótico-sensual sugeridos pelos filmes analisados.

³⁰⁶ SOLNIK, Alex. Aldine Müller: “Perdi o tesão pelo cinema” [Entrevista]. *Privê*, São Paulo, ano 3, n. 38, p. 4-10, jul. 1982. p. 6.

³⁰⁷ BARBIERI, Cristiane & TARTAGLIA, César. Musas agora só querem exhibir o talento. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 maio 1993. Rio, p. 31. Sobre o destino de algumas atrizes, ver também a seguinte matéria: “O reverso da fama”. *Veja*, São Paulo, n. 1.297, 21 jul. 1993.

congêneres, despida convenientemente e fazê-la dizer meia dúzia de palavras de duplo sentido”³⁰⁸.

Os principais atores, por sua vez, não migraram para os filmes de sexo explícito, atuando como atores, como David Cardoso e Carlo Mossy. Mas o ator Oásis Minniti, por exemplo, que trabalhou em algumas pornochanchadas, como em *As cangaceiras eróticas* (1974) e *Pesadelo sexual de um virgem* (1976), seria um nome frequente e atuante nos primeiros filmes de sexo explícito produzidos no Brasil. Se foram poucos os atores que migraram para o pornô, não se pode dizer o mesmo dos diretores. Os principais diretores e realizadores da Boca do Lixo orientaram sua linha de produção para os filmes de sexo explícito.

O filme de sexo explícito expulsou as estrelas da Boca do Lixo para outros espaços, a televisão e o teatro, mas, por outro lado, levou os diretores ao seu encontro. O pornô *hardcore*, associado a outros fatores, seria uma das causas do fim da pornochanchada e, em consequência, da Boca do Lixo de São Paulo, e do Beco da Fome, no Rio de Janeiro. Neste capítulo, analisamos a formação e o desenvolvimento da pornochanchada. No capítulo seguinte, veremos como se deu esse processo de desestruturação do mercado de pornochanchadas, em especial aquele observado na Boca do Lixo.

³⁰⁸ MOSTAÇO, Edelcio. O coquetel teatral que sacode São Paulo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 set. 1986. p. 31.

3. FIM DA PORNOCHANCHADA E TRANSIÇÃO PARA O SEXO EXPLÍCITO

A passagem do fim da década de 1970 para a de 1980 marca o processo de desintegração gradual da produção de pornochanchadas. Nuno César Abreu usa o termo “agonia” para caracterizar o contexto dos primeiros anos da década de 1980³⁰⁹. Essa expressão foi tomada de empréstimo de Ody Fraga, que, em entrevista ao próprio Nuno Abreu, em 1984, afirmou que a Boca do Lixo atravessava um período agônico, dado que os filmes não rendiam mais como “5 anos atrás”, e sentenciou: “A Boca está em agonia”³¹⁰.

Os fatores que provocaram o fim da pornochanchada, tanto na Boca do Lixo quanto no Beco da Fome, como filme comercial barato realizado para atingir o mercado, estão inseridos em um amplo contexto conjuntural, internacional e nacional³¹¹.

Um desses fatores foi a crise econômica mundial da segunda metade da década de 1970. A crise petrolífera que atingiu o mundo nesse período provocou uma grave recessão internacional entre os anos de 1974/1975, atingindo países ricos e pobres, com inflação alta, desemprego e baixa taxa de crescimento. Em 1979, a recuperação econômica era lenta e o clima de incertezas ainda predominava. A inflação era vista como o inimigo principal a ser combatido em diversos países. Em 1979, foi de 11,5% na França, 13,9% nos Estados Unidos, 18,6% na Itália, 24% no México, 58,3% no Brasil e 172,6% na Argentina. A crise afetou mais fortemente os países do Terceiro Mundo. No Brasil, o início da década de 1980 foi marcado pelo baixo crescimento e elevada inflação³¹².

Essa crise não deixou de atingir o mercado cinematográfico brasileiro, com redução no número da produção local de filmes e, fundamentalmente, das salas de cinema. Para termos uma ideia, em 1978 existiam no Brasil 2.973 salas; em 1981, esse número caiu para 2.244 e, em 1984, para 1.553. Nesses seis anos (1978-1984), houve uma redução de 1.420 salas, uma diminuição percentual de 47,7%³¹³. Este cenário econômico, de inflação alta, recessão e ingressos mais caros nos cinemas provocou a diminuição do público, o que, por sua vez,

³⁰⁹ ABREU, Nuno Cesar. *Boca do lixo*, op. cit., p. 125.

³¹⁰ ABREU, Nuno Cesar. A Boca: entrevista com Ody Fraga. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 43, p. 33-36, jan./abr. 1984, p. 35.

³¹¹ Sobre as causas que provocaram o fim da pornochanchada, ver: ABREU, Nuno Cesar. *Boca do lixo*, op. cit. Neste capítulo, incluímos novas fontes para abordar o tema.

³¹² “O mundo vive sob o signo da energia”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1979. Economia, p. 26; “A doença dos países ricos: estagflação”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1979. Economia, p. 12;

³¹³ *ANCINE*. Evolução das salas de exibição: 1971 a 2013, op. cit. É exatamente em meados da década de 1980 que se amplia a criação de salas de cinema nos shopping centers, com o fechamento dos cinemas de bairros das grandes e médias cidades do país.

provocaria a redução das salas exibidoras. Para termos uma ideia, a capital paulista contava nos bairros, em 1974, com 80 salas de cinema. Em 1979, sobraram apenas 39³¹⁴.

Um fator de relativa importância, que jogou mais cal na sepultura da pornochanchada, parece ter sido a concorrência da televisão. Esse é um fator pouco explorado pela historiografia. A preocupação com a televisão não era nova, já chamava a atenção de pessoas da área de cinema, como podemos perceber em uma declaração de Carlos Guimarães de Matos Júnior, presidente do Instituto Nacional do Cinema, proferida no I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, realizado em outubro de 1972, no Rio de Janeiro: “o grande problema, hoje, é saber como o cinema (nacional e estrangeiro) resistirá ao avanço, cada dia mais acentuado, de seu atual grande inimigo – a televisão”³¹⁵. Demonstrou preocupação ainda com o “filme-cassete”, que estava “em fase embrionária”, e que seria outro fator de concorrência.

Entre 1979 e 1980, a imprensa anunciava com frequência que a televisão estava tirando público dos cinemas, especialmente nas pequenas e médias cidades, como na pequena cidade de Vera Cruz, interior de São Paulo, onde o Cine Central teria sido arrasado pela televisão, fechando suas portas em 1978³¹⁶. Ou na região de Sorocaba, onde a televisão foi acusada, pelos proprietários de cinema, de ser o elemento gerador da “crise das casas cinematográficas”³¹⁷. Na própria cidade de São Paulo, a denúncia era a mesma³¹⁸. E vale ressaltar que o público era, notadamente, voltado para os filmes e comédias eróticas, logo, se houve retração de espectadores, isso significava redução de bilheteria das pornochanchadas.

Curiosamente, mesmo nesse período de crise econômica que vigorava no Brasil, como apontamos acima, houve um aumento significativo do número de aparelhos nos lares das famílias brasileiras. O pesquisador Sérgio Mattos nos dá informações que apontam que a televisão exerceu uma pequena influência no fim da pornochanchada. Em 1976, eram 11.603.000 aparelhos. Em 1980, eram 18.300.000. Em 1986, 26.500.000. O final da década de 1970 (e meados de 1980), segundo Sérgio Mattos, constitui-se na fase de desenvolvimento tecnológico da televisão brasileira, período de consolidação da Rede Globo em nível de audiência, de criação de grandes canais, como o SBT, em 1981, e a Rede Manchete, em 1983, e da criação de novos programas, mais técnicos e sofisticados³¹⁹. Em outras palavras, o aumento

³¹⁴ “Na capital e no interior, as últimas sessões de cinema”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 abr. 1979. p. 29.

³¹⁵ *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 22, nov./dez. 1972. p. 9.

³¹⁶ PORTELA, Fernando. Último filme em Vera Cruz. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 28 jul. 1979. p. 2.

³¹⁷ “Cinemas fecham em todo interior”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 set. 1979. p. 37.

³¹⁸ “Na capital e no interior, as últimas sessões de cinema”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 abr. 1979. p. 29.

³¹⁹ MATTOS, Sérgio. *A televisão no Brasil: 50 anos de história (1950-2000)*. Salvador: Ianamá, 2000.

de aparelhos, a ampliação das emissoras e o melhoramento da qualidade da programação contribuíram para incentivar o espectador de cinema a ficar em casa, o que se configuraria como um lazer não somente agradável, como mais econômico.

Nessa conjuntura, a televisão deve ser vista e melhor pensada como um fator que, embora com menor impacto, contribuiu para o fim da pornochanchada. Ao mesmo tempo, contraditoriamente, a televisão seria responsável pelo seu último suspiro (ou seja, uma sobrevida), quando algumas emissoras começam a comprar e exibir filmes eróticos na sua grade de programação, em meados da década de 1980, problema que abordaremos mais adiante.

Outro fator, de ordem interna, foi o desgaste do gênero. A receita de sucesso – filmes baratos, com erotismo leve, títulos e cartazes apelativos – não empolgava tanto os espectadores. O modelo estava se desgastando³²⁰; o diagnóstico de Ody Fraga estava em curso. Em 1978, a imprensa já anunciava, com certa precipitação na avaliação, o esgotamento da pornochanchada³²¹. Esse processo parece ter se reforçado a partir de 1980. O artigo do jornalista Orlando Fassoni é bem ilustrativo nesse sentido, pois mostra que, a despeito da crise econômica que o país atravessava, a pornochanchada era ainda a base de sustentação do mercado nacional, e que em 1979, o cinema nacional viveu mais uma vez às suas custas:

Ela é que vem, em termos de público, sustentando o bom desempenho das arrecadações dos filmes brasileiros, e os que têm preconceitos contra o gênero que se cuidem: a pornochanchada, que muitos acreditavam ser passageira, já dura mais de dez anos e tem sido responsável não apenas pelo sucesso comercial do cinema nacional (evidentemente valendo-se dos apelos como o sexo) mas também pela inquestionável conquista de público³²².

Segundo Fassoni, dos quase cem filmes brasileiros lançados em 1979, a maioria era de pornochanchada, que garantiu a frequência do espectador ao filme brasileiro. Dentre eles estavam, nessa lista: *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), de Osvaldo de Oliveira, *Bonitas e gostosas* (1978), de Carlo Mossy, *Uma cama para sete noivas* (1979), de Raffaele Rossi e José Vedovato, e *Amante de minha mulher* (1978), de Alberto Pieralisi.

Nesse momento de crise, em pleno processo de decadência dos produtores de pornochanchadas, uma das saídas possíveis adotadas pelos realizadores de comédias eróticas, para não perder o mercado e seu público fiel, foi usar a estratégia de oferecer sessões duplas e até

³²⁰ Cf. ABREU, Nuno Cesar. *Boca do lixo*, op. cit.; SELIGMAN, Flávia. *O “Brasil é feito pornôs”*, op. cit..

³²¹ Cf. ARCO E FLEXA, Jairo. E o público?. *Veja*, São Paulo, n. 487, 4 jan. 1978. p. 74; MARINHO, Flávio. Pensionato das vigaristas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1978. Serviço, n. 106, p. 2.

³²² FASSONI, Orlando L. Pornochanchada sustenta o cinema. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 jan. 1980. Ilustrada, p. 1.

triplas de filmes ao preço de uma. Essa prática foi usada de forma geral nas salas de cinema do Brasil, durante os primeiros anos da década de 1980, especialmente aquelas que exibiam tradicionalmente pornochanchadas. Outras salas de cinema, que não exibiam filmes eróticos, também aderiram a essa prática.

Vale lembrar que nesse período, início da década de 1980, a inflação, a crise econômica e a concorrência da TV e do videocassete atingiram todo o setor de cinema, e não apenas o mercado das pornochanchadas. Uma alternativa para otimizar o mercado, estabilizar ou aumentar as bilheterias, foi oferecer sessões duplas ou triplas com preço reduzido. Manter o público e conquistar novos espectadores – este era o lema para as salas de cinema, especialmente aquelas situadas nos bairros, que assistiam ao surgimento de novas salas nos *shopping centers*.

Em Salvador, por exemplo, essa foi uma prática adotada por algumas empresas. Em 1982, diversas salas ofereciam sessões ampliadas. As sessões ampliadas reuniam, normalmente, um conjunto de filmes populares de grande aceitação por parte do público brasileiro, como filmes de aventura, faroeste ou eróticos estrangeiros, e os mais usados, os de Karaté, com o astro da época, o norte-americano Bruce Lee (1940-1973), associados com as pornochanchadas nacionais. O Cine Astor, em 20 de julho, exibiu uma sessão dupla a partir das 13:30h, com os filmes *Lilian, a suja* (1981), de Antônio Meliande, e *Jogo da morte* (1978), de Robert Clouse, com o ator Bruce Lee. O Cine Jandaia, em 27 de julho, exibiu também dois filmes seguidos, a partir das 13:30h, *Aluga-se moças* (1981), de Deni Cavalcanti, e *Shaolin desafia os bárbaros*³²³.

Na verdade, como bem salientaram Nuno Cesar Abreu e Flávia Seligman, o desgaste tinha relação, sobretudo, com o fato de que o espectador queria ver mais sexo nas telas, situação que a pornochanchada não mostrava: insinuava-se muito e exibia-se pouco³²⁴. A Censura não permitia, retalhava os filmes, cortava as cenas mais picantes.

No entanto, com a abertura política e o abrandamento da Censura, iniciada no Governo Geisel, a partir de 1978/1979, e seguida pelo Governo Figueiredo, a partir de 1980, o sexo foi pouco a pouco sendo liberado, configurando uma tolerância maior com a pornografia, e isso teve uma influência decisiva na trajetória dos produtores e diretores de pornochanchadas, bem como em relação aos seus espectadores.

A onda de sexo que abalou o mundo na década de 1970, com a explosão de revistas pornográficas e de filmes de sexo explícito nos Estados Unidos e Europa, liberados e exibidos em salas comerciais, estava prestes a se tornar realidade no Brasil. Essa onda não chegou

³²³ Conferir o Caderno 2 do jornal *A Tarde*, de Salvador, do ano de 1982, nos dias 20 e 27 de julho.

³²⁴ ABREU, Nuno Cesar. *Boca do lixo*, op. cit.; SELIGMAN, Flávia. *O “Brasil é feito pornôs”*, op. cit..

totalmente ao país, foi barrada pela Censura. Filmes de sexo explícito eram terminantemente proibidos, a exemplo de *Garganta profunda* (Deep throat/1972/EUA) e *O diabo na carne de Miss Jones* (The devil in Miss Jones/1973/EUA), de Gerard Damiano, que seriam exibidos comercialmente no Brasil apenas em 1983³²⁵. Esses filmes, dentre outros, exibidos comercialmente nos Estados Unidos e em diversos países europeus, com grande sucesso de bilheteria, presos nas prateleiras do Conselho Superior de Censura.

Revistas masculinas brasileiras, como *Ele Ela*, *Status* e *Revista do Homem*, circulavam sob a vigilância atenta da Censura. *Ele Ela* foi fundada, em maio de 1969, pela Bloch Editores. A *Status*, criada pela Editora Três, foi fundada em agosto de 1974. A *Revista do Homem* era uma publicação da Editora Abril e foi criada em agosto de 1975. Esta última, por exemplo, era a versão brasileira da *Playboy*, e usava essa denominação porque o nome da revista estadunidense não era permitido. Apenas em julho de 1978 a revista pôde sair com o nome de *Playboy*.

Essas revistas passavam pelo processo de censura prévia, tinham seu conteúdo analisado pelos censores antes de chegarem às bancas. A partir de 1977, inclusive, a Censura passou a solicitar também um exemplar impresso, para evitar que os editores descumprissem as regras dos censores. Era veementemente proibido o nu frontal. A partir de 1979, por pressão econômica dos editores, que vendiam cada vez mais revistas, a Censura liberou mostrar os dois seios e as nádegas.

E em fevereiro de 1980, a Censura finalmente liberaria, por meio de portaria, o nu frontal em revistas e também em filmes. E a revista *Ele Ela* foi a primeira a exibir, com “desfaçatez e em close, os pelos pubianos de uma mulher de pele bronzeada”, na edição n. 131, em março de 1980. A tiragem da revista, que era de 130 mil exemplares em dezembro de 1970, passava a ter 400 mil em maio de 1980³²⁶.

³²⁵ *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 maio 1983. p. 15; *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 jul. 1983. p. 18.

³²⁶ GONÇALO JÚNIOR. *Maria erótica e o clamor do sexo: imprensa, pornografia, comunismo e censura na ditadura militar (1964-1985)*. São Paulo: Editoractiva Produções Artística, 2010. p. 308; p. 388; p. 372-375.

Figura 18 – Capas de revistas masculinas brasileiras

Fase censurada (até fevereiro de 1980)

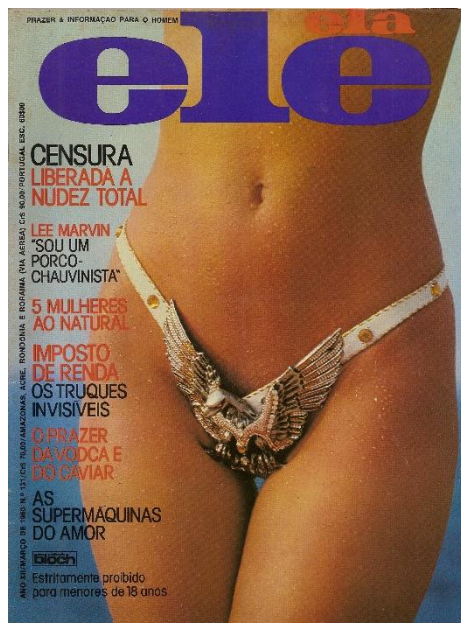


Ano 6, n. 62, jun. 1974.



Ano 6, n. 59, jun. 1979.

Fase liberada (a partir de março de 1980)



Ano 12, n. 131, mar. 1980.



Ano 9, n. 90, jan. 1982.

Fonte: Acervo pessoal do autor. Imagens digitalizadas.

**Figura 19 – Primeira imagem de nu frontal feminino publicada em revista no Brasil
(*Ele Ela*, ano 12, n. 131, mar. 1980)**



Fonte: Acervo pessoal do autor. Imagem digitalizada.

As revistas, agora liberadas para exibirem a nudez total, segundo normatização do Governo Federal, deveriam ser vendidas em plásticos fechados, incluindo uma grande tarja com letras garrafais, indicando “Proibida para menores de 18 anos”³²⁷. O Governo estava atento e todo e qualquer abuso e desrespeito por parte das editoras seria imediatamente combatido, com medidas mais severas.

Por sua vez, os filmes, até o final de 1979, não mostravam o nu frontal feminino. Em *O Bem dotado, homem de Itu* (1978), de José Miziara, e *História que nossas babás não contavam* (1979), de Osvaldo de Oliveira, apenas seios e nádegas. Foram dois grandes sucessos de seus respectivos anos, com um tom de comédia muito acentuado.

Não obstante, o período que marca o fim de 1979 e o ano de 1980, marca o processo de inclinação da Boca do Lixo para os filmes mais apelativos do ponto de vista sexual. Dois filmes de grande sucesso, os mais polêmicos da década de 1970, finalmente são exibidos no Brasil no final de 1979: *O império dos sentidos* (1976), de Nagisa Oshima, e *O último tango em Paris* (1972), de Bernardo Bertolucci. O primeiro, em 18 de outubro, dentro da programação da III Mostra Internacional de Cinema do Museu de Arte de São Paulo (MASP); filme muito

³²⁷ GONÇALO JÚNIOR. *Maria erótica e o clamor do sexo*, op. cit.

esperado, com cenas de sexo explícito. Foi liberado exclusivamente para o evento, que, na opinião de Rubens Ewald Filho, foi um sucesso, especialmente por “quebrar os maiores tabus”, exibindo filmes altamente eróticos como *O império dos sentidos*, “literalmente o primeiro filme hard-core a ser exibido no Brasil”³²⁸. O segundo filme, *O último tango em Paris*, lançado comercialmente no eixo Rio/São Paulo, em 26 de novembro de 1979, em diversas salas das capitais carioca e paulista³²⁹.

Não obstante, *O império dos sentidos* foi um marco, no sentido do redirecionamento dos produtores e diretores de pornochanchada, especialmente da Boca do Lixo, em direção aos filmes de sexo explícito. Seu diretor, Nagisa Oshima, nasceu em 1932. Começou sua carreira como crítico de cinema, para depois se ocupar com a direção e realização de filmes. De modo geral, sua obra apresenta elementos de crítica ao conformismo e conservadorismo da sociedade japonesa e um forte teor de sexualidade que transpassa em alguns de seus filmes³³⁰.

O império dos sentidos narra a história de um amor obsessivo entre uma ex-prostituta, contratada para trabalhar como empregada, e o seu patrão. A paixão e as experiências sexuais entre eles avançam sem limites, situando-se na fronteira entre a vida e a morte, onde só a busca do prazer fazia sentido. É considerado um clássico na categoria de filme erótico, com algumas cenas reais de sexo, com penetração, que aparecem contextualizadas com a trama: o sexo aparece com o objetivo de mostrar a natureza obsessiva e destrutiva da relação do casal. O filme é inspirado em uma história real, “case became notorious”, de um assassinato que ocorreu no Japão (na cidade de Quioto), em maio de 1936, quando uma prostituta, Sada Abe, foi vista caminhando pelas ruas com o pênis decepado de seu amante morto nas mãos, “was picked up by the police as she wandered the streets in a state of strange elation”³³¹.

Foi filmado em estúdio no Japão, mas editado, montado e finalizado na França, pois no Japão a pornografia ainda era um tabu e o cinema não podia expor imagens explícitas de sexo. É, portanto, uma produção franco-japonesa, mas com uma perspectiva de “international film in the tradition of the European art cinema”, em que “the bounds of sexual representation had long provided” já estava em curso, uma abordagem mais solta e livre da sexualidade do

³²⁸ FILHO, Rubens Ewald. Um festival que precisa permanecer. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02 nov. 1979. p. 14.

³²⁹ Ver as seguintes fontes: “Inédito de Oshima no MASP”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 out. 1979. p. 25; “Amanhã, ‘O último tango em Paris’”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1979. p. 62; *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1979. Cultura, p. 24; “A caça aos prazeres”. *Veja*, São Paulo, n. 587, p. 136-140, 5 dez. 1979.

³³⁰ COUSINS, Mark. *Historia del cine*. Traducción Jorge G. Batlle. Barcelona: Blume, 2005. p. 295-296.

³³¹ JARMAN, Rosemary Hawley. Ai no corrida. In: HUNTER, Jack. *Eros in hell: sex, blood and madness in japanese cinema*. London: Creation Books, 1998. p. 103-120 (p. 105).

que em filmes de Hollywood³³². Sua estreia foi em maio de 1976, na programação do Festival de Cannes, na seção Quinzena dos Realizadores. A coordenação do festival recusou-o para ser exibido na mostra oficial, acusando-o de pornográfico. Não obstante, alcançou grande sucesso no festival, como um filme com ares de obra de arte.

O filme gerou dois sentimentos díspares: ao mesmo tempo em que foi amplamente aplaudido em festivais de cinema pelo mundo afora, foi veementemente proibido de circular comercialmente nas salas de cinema, sendo expressamente proibido no Brasil, mesmo sem que o Conselho Superior de Censura (CSC) o visse. Os censores, 14 no total, em agosto de 1976, votaram todos pela proibição absoluta. Bastou para isso uma matéria da revista *Manchete*, de julho de 1976, comentando o filme, para que os censores vissem que o filme continha cenas de sexo explícito, que, portanto, era uma obra pornográfica. O filme só chegou ao Conselho Superior de Censura, para ser visto e analisado, em meados de 1980. Foi liberado pelo CSC em setembro de 1980, por unanimidade, para ser exibido sem cortes, em salas de cinema especiais (cinematecas, cineclubes), com proibição para menores de 18 anos, e recebendo um selo com a inscrição de cenas de sexo explícito³³³.

O direito de exibição do filme havia sido comprado pelo empresário Álvaro Pereira, proprietário da Editora Artenova, em maio de 1978, ao valor de US\$ 50 mil dólares. A sua exibição definitiva, de forma comercial e regular, ocorreu no mês de novembro de 1980, sob a sustentação de uma liminar judicial proferida pelo Juiz Mário Mesquita Magalhães, da 9ª Vara da Justiça Federal do Rio de Janeiro³³⁴.

A primeira cidade a exibir foi São Paulo, nas salas do Cine Majestic (Rua Augusta) e Cine Windsor (centro), no dia 03 de novembro, com cinco sessões diárias. O filme teve um bom público para uma segunda-feira, sucesso motivado pela polêmica em torno da obra e pelo cartaz, localizado nas salas, que também gerava curiosidade pois anunciava que o filme fora proibido pela censura e que agora estava em exibição, totalmente sem cortes. Nessa mesma semana, estavam em exibição os seguintes filmes nacionais: *A dama do loteação* (1978), de Neville D'Almeida, *Ariella* (1980), de John Herbert, e *Corpo devasso* (1980), de Alfredo Sternheim³³⁵.

³³² GRINDON, Leger. In the realm of the censors: cultural boundaries and the poetics of the forbidden. In: CAVANAUGH, Carole; WASHBURN, Dennis (orgs.). *Word and image in japanese cinema*. New York: Cambridge University Press, 2001. p. 293-310. (p. 294).

³³³ Cf. SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância*, op. cit. p. 230-232. Cf. “O Império dos sentidos”: liberada sem cortes a obra-prima de Nagisa Oshima. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 set. 1980. Caderno B, p. 2; “A razão no escuro”. *Veja*, São Paulo, n. 1.133, 6 jun. 1990. p. 39-40.

³³⁴ ARCO E FLEXA, Jairo. O império de verdade. *Veja*, São Paulo, n. 635, p. 102-103, 5 nov. 1980.

³³⁵ “O Império dos sentidos”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 nov. 1980. p. 21.

A segunda cidade foi o Rio de Janeiro, no dia 10 de novembro, nas salas do Cine Vitória (Cinelândia) e Cine Copacabana (Copacabana). Esses cinemas, como os de São Paulo, foram transformados em “salas especiais” com o objetivo de exibir o filme, conforme determinação do Conselho Superior de Cinema³³⁶. No mesmo dia, estreou *Giselle* (1980), de Victor Di Mello, que narra a história da jovem Giselle (Alba Valéria), que seduzia homens e mulheres. O filme, lançado em diversas salas, conseguiu seguir bem de perto o sucesso de bilheteria do filme de Oshima³³⁷. Outro filme relançado em diversas salas foi *A dama do lotação*, anunciado, depois da liberalização do nu frontal, como “sem cortes e sem censura, a versão integral com mais 10 minutos de filme”³³⁸. Quanto a *O império dos sentidos*, por sua vez, uma ampla divulgação nos jornais, com release que trazia informações de prêmios recebidos e críticas favoráveis (ver imagem abaixo), fez com que o filme fizesse também grande sucesso na capital carioca.

Figura 20 – Release de lançamento de *O império dos sentidos* (1976)

A **ARTENOVA FILMES** TEM O ORGULHO DE APRESENTAR

O IMPÉRIO DOS SENTIDOS

O ACONTECIMENTO CINEMATOGRAFICO MAIS IMPORTANTE DO SÉCULO, UM MARCO
ABSOLUTO NA HISTÓRIA DO CINEMA

“Uma pureza de diamante que emana do paroxismo sexual.”
Le Figaro

“Poucas vezes a condição humana foi revelada com tanta luminosidade como neste bizarro ritual sobre o amor e a morte.”
Jairo Arco e Flexa – Revista Veja

“Como diretor e como crítico de cinema por mais de dez anos acho que esta é uma das mais originais, das mais excepcionais e uma das mais sérias obras de arte na história contemporânea do cinema.”
Gavin Miller – BBC e The Listener

Sexo, Poesia,
Tragédia e Beleza
O filme mais polêmico em 85 anos de cinema. Aclamado e consagrado em todos os Festivais do Mundo

GRANDE PRÊMIO
Festival Internacional do Filme de Chicago, 1976

GRANDE PRÊMIO DA CRÍTICA
Melhor Filme do Ano por sua originalidade e imaginação – Londres, 1976

SELEÇÃO OFICIAL
Festival Internacional do Filme de Cannes, 1976
Festival Internacional de Taormina, Itália, 1976
Festival Internacional de Locarno, Itália, 1976
Festival Internacional de Nova Iorque, 1976
Festival Internacional de Los Angeles, 1977
Festival Inter. de Sydney, Austrália, 1977

A Obra-prima de
NAGISA OSHIMA

“Um filme que transcende o tema da sexualidade humana.”
O Estado de S. Paulo

“Extraordinário. Para começar é maravilhoso. . . “O Império dos Sentidos” é a realização de um sonho para todos nós que advogamos um cinema aberto – um filme ao mesmo tempo erótico, expressivo, belo e verdadeiro.”
Arthur Knight – The Hollywood Reporter


R. Senador Dantas, 45 A

18 anos

2ª-feira

COLORIDO


Av. N.S. Copacabana, 801

10:00 12:20 14:40 17:00 19:20 21:40 SEXTA e SÁBADO, sessão à meia-noite 10:00 12:20 14:40 17:00 19:20 21:40

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 nov. 1980. Caderno B, p. 7.

³³⁶ “O Império dos sentidos”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 nov. 1980. Caderno B, p. 1.

³³⁷ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1980. Caderno B, p. 8.

³³⁸ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1980. Caderno B, p. 6.

O império dos sentidos percorreu outras capitais brasileiras. Em Salvador, por exemplo, estreou no dia 11 de dezembro de 1980, no Cine Bristol, localizado na Rua do Politeama³³⁹. No jornal *A Tarde*, nota para atrair o público: “Depois de muitos anos de proibição, esse filme foi liberado para ser exibido em salas especiais, mostrando o ato sexual em toda a sua crueza”³⁴⁰. Eram cinco sessões diárias e, inclusive aos sábados, uma sessão à meia-noite³⁴¹. A exibição em Salvador foi um sucesso, segundo o crítico de cinema José Augusto, de *A Tarde*: “O filme japonês ‘Império dos sentidos’ é o mais novo recordista de renda na Bahia. Com seis semanas de exibição arrecadou treze milhões de cruzeiros. Isso é recorde, embora os preços dos ingressos tenham sido elevados”³⁴². Outros filmes nacionais estavam em cartaz na capital baiana, tais como *Colegiais e lições de sexo* (1979), de Juan Bajon, no Cine Tamoio, *A dama do loteamento*, no Cine Capri e Cine Excelsior, e *A noite das taras* (1980), de John Doo, David Cardoso e Ody Fraga, no Cine Jandaia. *O império dos sentidos* ficou em cartaz por longas semanas no Bristol, até o final do mês de fevereiro. Esteve em cartaz também no Cine Astor (Rua da Ajuda).

Assim, de modo geral, a exibição de *O império dos sentidos* provocou uma mudança radical no mercado de filmes eróticos no Brasil. Na Boca do Lixo, por exemplo, ele apontou o caminho do sexo explícito, incentivando produtores, diretores e exibidores a migraram de gênero, do erótico simulado para o pornô de fato. Sobre isso, Alfredo Sternheim escreveu:

Por volta de 1980, ninguém poderia imaginar que um famoso filme japonês seria o estopim para a mudança drástica que ocorreu com o cinema da Boca. O lançamento comercial, por força de um mandado judicial, de *O Império dos Sentidos*, colocou o sexo explícito em nossas telas. É verdade que o filme de Nagisa Oshima vinha precedido de prêmios e elogios do exterior. Mas o público lotava os cinemas menos por interesses artísticos e mais para apreciar as genitálias dos personagens centrais em plena atividade, de acordo com a trama³⁴³.

As cenas explícitas de sexo, elaboradas fundamentalmente de maneira artística, fizeram com que os diretores se sentissem estimulados a inovar com seus filmes eróticos, fossem comédias ou dramas. Indicava-se um novo caminho: que era possível realizar um filme erótico com qualidade artística, mesmo realizando cenas mais realistas ou mesmo introduzindo

³³⁹ *A Tarde*, Salvador, 11 dez. 1980. Caderno 2, p. 2.

³⁴⁰ *A Tarde*, Salvador, 15 dez. 1980. Caderno 2, p. 2.

³⁴¹ *A Tarde*, Salvador, 29 dez. 1980. Caderno 2, p. 2.

³⁴² *A Tarde*, Salvador, 11 fev. 1981. Caderno 2, p. 2.

³⁴³ STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca*, op. cit., p. 37.

cenas reais de sexo. Para o espectador de pornochanchada, as cenas implícitas, sexo simulado, não eram mais o bastante, queriam ver cenas reais, sexo real, sem truques. E a Boca do Lixo, especialmente, promoveu essa transição.

3.1. Os filmes de transição

A transição dos filmes eróticos para o pornô explícito foi rápida e motivada, sobretudo, por esses dois fatores: o primeiro, a abertura política e o abrandamento da censura, em fins da década de 1970, que levou a produção da Boca do Lixo a investir em filmes muito mais eróticos, aproximando-se do gênero explícito. E o segundo, a exibição de *O império dos sentidos*. A caminhada para o pornô explícito estava sendo traçada:

Nota-se, nos filmes feitos a partir de 1980, uma acentuação no uso de cenas eróticas: a forma de mostrar os corpos e um aumento da duração das cenas de sexo, o nu frontal feminino e masculino e a atenção reforçada por planos fechados, buscando mostrar detalhes da anatomia.³⁴⁴

A Boca do Lixo, por exemplo, segundo Nuno Cesar de Abreu, “começou a radicalizar a exibição do sexual (...)”, e os “filmes eróticos tornaram-se cada vez mais ousados e, na tentativa de manter o público, roçam os limites do permissivo, ainda nos padrões do implícito”³⁴⁵. Nesse contexto, essas novas produções podem ser chamadas, para o universo da pornochanchada, de *filmes de transição*, seguindo a ideia deixada por Nuno Cesar Abreu, a qual ampliamos³⁴⁶. Em nossa concepção, eram aqueles filmes que transitavam em duas categorias de gêneros, mantendo a sua base de identidade visual com elementos que representavam qualidades de outra perspectiva de linguagem. Em outras palavras, seria um filme erótico, levemente acentuado, com cenas de “*pré-pornô*”: visualmente, em sua essência, do início ao fim, identifica-se que não é necessariamente um filme pornográfico (convencionalmente, segundo as regras do mercado, aqueles filmes que contêm cenas reais de sexo); entretanto, conta com um erotismo mais proeminente sobressaindo em sua narrativa e estética, com registros rápidos da “linguagem pornográfica” incluída em algumas cenas (explicitação mais forte do ato sexual). A margem é ultrapassada, de forma intencional, com as fronteiras se cruzando.

Do ponto de vista das posições sexuais, essa transição é perceptível. As cenas de sexo que apareciam nos filmes da pornochanchada, até mais ou menos 1978/1979, tinham uma

³⁴⁴ GAMO, Alessandro Constantino. *Vozes da Boca*, op. cit., p. 25.

³⁴⁵ ABREU, Nuno Cesar. *Boca do lixo*, op. cit., p. 125.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 126.

dose de sensualidade pouco acentuada; eram cenas rápidas e mostradas em poucas tomadas e ângulos, normalmente padronizadas na posição homem por cima, ou mulher por cima, a famosa e popular “papai e mamãe”. A partir de 1980, os filmes foram ficando cada vez mais ousados. As posições sexuais variavam, com ângulos e tomadas visualizando detalhes, acompanhadas de uma maior quantidade de pessoas envolvidas no ato sexual (orgias, swing), mostradas em cenas mais demoradas, com o nu frontal de homens e mulheres.

Os filmes de transição do erótico para o pornográfico, tendência que contribuiria para o fim da pornochanchada e da própria Boca do Lixo e Boca da Fome, podem ser divididos em dois grupos bem definidos, levando em conta o grau de visualidade explícita das cenas: em *erótico soft* e *erótico hard*. O primeiro grupo seria formado por filmes com alto grau de erotismo, mas ainda dentro de certos limites, como a ausência de cenas de penetração real. O segundo grupo seria formado por filmes que, em situações mais audaciosas, do ponto de vista da visualização da imagem, ultrapassaram a fronteira e chegaram ao pornô, incluindo breves sequências de cenas reais de sexo (ver fotogramas desses filmes no Anexo). No cinema da Boca do Lixo, particularmente, que se destacou na produção dessa fase de transição do erótico para o pornô explícito, podemos listar alguns filmes que exemplificam nossa análise.

Começamos, para ilustrar nosso argumento, com filmes do grupo *erótico soft*.

Mulher, mulher (1979), dirigido por Jean Garrett, representa essa transição, e vai nessa linha *soft*. Talvez seja o único de 1979, uma vez que o que marca essa transição parece ser o ano de 1980, período de liberalização do nu frontal. A história é bem curiosa: a musa Helena Ramos interpreta o papel de uma mulher infeliz, a viúva Alice, que, após o falecimento de seu marido, que era psiquiatra, vai passar uma temporada em sua casa de campo. Lá, ouve as histórias das pacientes gravadas pelo seu marido e começa a imaginar e viver fantasias eróticas. Uma dessas, reais, é a paixão que passa a nutrir pelo cavalo Jumbo. Essa sensação, de atração erótica pelo cavalo, expressa-se na cena em que o animal lambe seu pescoço e seios e ela, de olhos fechados e cabeça erguida, satisfaz-se de prazer. Helena Ramos, em entrevista para um documentário, disse que passaram um produto em seu pescoço (balas de hortelã, de que o cavalo gostava), para que o cavalo tivesse vontade de lambê-la³⁴⁷. É uma cena curiosa e ousada. Na fase aguda da produção de filmes de sexo explícito, a zoofilia foi um ramo de produção muito ativo na Boca do Lixo. Mas a cena não passou disso, não avançou para algo mais explícito. De modo geral, o filme tem cenas de lesbianismo e troca de casais, e traz insinuações implícitas de sexo oral e anal. E tem nu frontal feminino, da atriz Helena Ramos.

³⁴⁷ BOCA DO LIXO: *a Bollywood tropical* [Documentário], op. cit.

A cena que traduz a transição é a do banheiro, em que Helena Ramos, sentada em uma banheira, se masturba com a mangueira d'água (de forma simulada, mas convincente). Masturbação com uma mangueira já seria algo sensualmente marcante, mas o ponto a ser levado em consideração é a representação explícita e demorada da cena: ela, de pernas bem abertas, durante um minuto, com o enquadramento ora em plano médio, ora em primeiro plano, mostrando sem pudor sua genitália.

O filme permaneceu apreendido no Conselho Superior de Censura por cinco meses. A maioria dos pareceres resolveu liberá-lo para a classificação acima de 18 anos, e com cortes, especialmente a cena de masturbação no banheiro. No entanto, diante dos pedidos dos produtores pelo reexame de sua liberação sem cortes, parece que a solicitação foi aceita, e o filme parece ter sido exibido com todas essas cenas, inclusive o nu frontal feminino, conforme salienta Jairo Ferreira: (...) o filme foi liberado sem cortes. Garrett dá um salto adiante: o erotismo do seu filme beira o explícito³⁴⁸.

A noite das taras, de John Doo, David Cardoso e Ody Fraga, é um filme de transição entre o *erótico soft* e o *erótico hard*. Dividido em três episódios, narra as aventuras de três marinheiros pela noite da cidade de Santos (São Paulo) e avança em relação às cenas de sexo, muito mais longas e eróticas, com grandes variações nas posições sexuais entre os casais e, sobretudo, com uma representação “quase real” do ato sexual, aproximando-se da forma explícita. O último episódio brinca com essa situação, deixando o espectador imaginando se estava acontecendo, mas não era mostrado. Cinco mulheres desafiam a virilidade de um marinheiro (homem mais velho). Ele transa com todas elas, mas não resiste a essa sequência de devassidão e cai, morto, esgotado de tanto prazer. Nessa aventura erótica houve voyeurismo, lesbianismo e *ménage à trois*: o homem com duas mulheres, e com cada uma individualmente. Uma verdadeira maratona. Em uma das cenas individuais, aparentemente, a penetração parece ser real, embora não visualizada claramente pelo ângulo da câmara. A cena é muito bem realizada, do ponto de vista do ângulo em que foi filmada, e editada de um modo que deixasse essa dúvida no espectador. Essa faceta do filme, de ser um intermediário entre o erótico e o pornô de fato, é apontada pela documentação da época, como podemos ver nas seguintes frases: “Noite das taras, o que é? Nada de pornochanchada. Apenas pornô. Execrável ou não, inaugurou o pornô no Brasil” (1); “A Noite das Taras (...) o filme mais próximo do pornô de verdade que se vê nas salas especializadas da Europa e Estados Unidos” (2); “Um filme que vai então romper

³⁴⁸ FERREIRA, Jairo. Feminismo, objeto de prazer de Garrett. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 out. 1979. Ilustrada, p. 31. Sobre os pareceres de censura, conferir a documentação no acervo do site www.memoriacinebr.com.br. A documentação registra os cortes sugeridos pelos censores.

as barreiras do permitido (...). E como *A Noite* avança, rumando para o Pornô? (3)³⁴⁹. O filme foi inicialmente liberado com cortes, e depois, liberado sem cortes, com classificação para maiores de 18 anos.

A noite das taras foi um grande sucesso de público. Lançado em junho de 1980, em menos de 40 dias em cartaz (30 dias em São Paulo e uma semana no Rio de Janeiro), o filme arrecadara 20 milhões de cruzeiros, o que o qualifica para ter uma das maiores bilheterias de todos os tempos³⁵⁰. Do ponto de vista erótico, Ody Fraga acertara a mão. Escreveu uma história com muita ousadia. A publicidade do cartaz e a presença da atriz Matilde Mastrangi contribuíram para o grande êxito comercial do filme, que obteve uma bilheteria expressiva com 2.107.829 pessoas, segundo dados da ANCINE. No ano seguinte, na esteira desse sucesso, David Cardoso produziria *A noite das taras 2*.

Delícias do sexo, de Carlos Imperial, lançado em maio de 1981, também avançou o sinal. Carlos Imperial era um ex-apresentador de TV, ator, compositor e produtor musical. Dentre seus feitos no meio musical, contribuiu para o lançamento da carreira de Roberto Carlos e Tim Maia, na ocasião em que ambos participaram do seu quadro televisivo *Clube do rock*, na antiga TV TUPI, em 1957, na apresentação da banda Sputniks, de Tim Maia³⁵¹. Como compositor, escreveu letras que foram gravadas por grandes artistas da década de 1960: “Nem vem que não tem”, “Meu limão, meu limoeiro” e “Mamãe passou açúcar em mim”, gravadas por Wilson Simonal, o rei do swing na época; “Vem quente que eu estou fervendo”, sucesso na voz do rei Roberto Carlos, e “A praça”, na voz do “Príncipe” da Jovem Guarda, Ronnie Von³⁵². Havia atuado em algumas chanchadas como *De vento em popa* (1957), de Carlos Manga, e *Vai que é mole* (1960), de J. B. Tanko. Na década de 1970, na condição de ator, participou das pornochanchadas *A viúva virgem* (1972), de Pedro Carlos Rovai, *Cassy Jones, o magnífico sedutor* (1972), de Luís Sérgio Person e *As depravadas* (1973), de Geraldo Miranda. Na direção, seu primeiro filme foi *Um edifício chamado 200*, em 1974. Depois vieram outros como *O sexo das bonecas* (1974) e *O sexomaníaco* (1977)³⁵³. Em *Delícias do sexo*, Carlos Imperial promove uma grande festa orgiástica. Ele é Verneck, sujeito devasso que contrata um casal de namorados, Toni e Tetê, para participar de uma bacanal em sua casa, na condição de objetos

³⁴⁹ FERREIRA, Jairo. Fim da moral no pornô brasileiro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 jul. 1980. Ilustrada, p. 25; “Os que sobrevivem a qualquer crise”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 jun. 1980. p. 42; RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema pornô: sexualidades em construção. *Folhetim* [Suplemento da Folha de S. Paulo], São Paulo, n. 346, p. 8-9, 4 set. 1983. p. 9.

³⁵⁰ “Vendendo sexo”. *Veja*, São Paulo, n. 624, 20 ago. 1980. p. 82.

³⁵¹ MOTTA, Nelson. *Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p. 30-31.

³⁵² MONTEIRO, Denilson. *Dez! Nota dez! eu sou Carlos Imperial*. São Paulo: Matrix, 2008.

³⁵³ MIRANDA, Luiz F. A. *Dicionário de cineastas brasileiros*, op. cit., p. 171.

sexuais dos convidados. O filme tem muita cena de sexo simulada, contendo orgias entre casais, sexo oral e lesbianismo. E uma cena bem erótica, em que seis mulheres levantam uma convidada e o personagem Werneck faz sexo oral na mulher, com a câmara posicionada atrás do corpo dessa mulher, gerando a sensação de realidade explícita.

Sexo às avessas, de Fauzi Mansur, é outro filme que expressa essa transição, explorando os limites tradicionais da fronteira entre cenas simuladas e explícitas. É uma pornochanchada típica, lançada em agosto de 1982: estilização exagerada de comportamentos dos personagens; personagens masculinos afeminados e personagens femininas masculinizadas. Uma inversão de papéis: os homens representam o sexo feminino, as mulheres o sexo masculino. O filme tem muita cena demorada de sexo e nu frontal feminino. Uma cena em particular, contudo, chama a atenção, do ponto de vista da transição: a última cena, em que um casal transa e o homem faz sexo oral na parceira (*cunilíngua*), o enquadramento da câmara mostra essa cena em detalhe, de forma rápida, mas real. O filme tem cenas de enxertos, a inclusão de sequência real de sexo no filme, de forma livre. Isso ocorre na sequência do sexo ao vivo na boate que, no filme, não mostra o sexo explícito, mas, paralelamente, surgem as cenas enxertadas em imagens desfocadas (muito brilho). Esse filme poderia ser, seguindo a nossa divisão em relação ao grau de erotismo e avanço de fronteiras, a transição do *erótico soft* para o *erótico hard*, sem ainda ser pornô.

Mulher tentação, de Ody Fraga, produzido em 1982, mas lançado apenas em junho de 1984³⁵⁴, por conta da Censura, que não o liberou, é outro filme que faz parte dessa transição, classificado como *erótico soft*. Todos os pareceres dos censores foram pela sua não liberação, pelo veto, não orientados pelo seu aspecto sexual, mas pelo alto teor de periculosidade em relação ao tema Família, que o filme desagregava e deteriorava³⁵⁵: o filme narra a história de um milionário voyeur (Rodolfo), que faz da sua casa um local para encontros amorosos, incentivando a liberdade sexual da esposa e da filha. Rodolfo observa os casais transando, inclusive a filha. Para os censores, o filme era um atentado contra a Família: a casa transformada em um bordel de luxo. O filme, de modo geral, tem muita cena de sexo, *ménage à trois* e lesbianismo, muita cena com nu feminino (sequências longas), e uma que enquadra a mão de Rodolfo em cena de masturbação feminina. Interessante ressaltar que o contexto do Governo Figueiredo, a partir de 1980, embora fosse liberalizante em relação ao sexo, ainda exercia uma vigilância constante quando se tratava de assuntos que envolviam o tema Família.

³⁵⁴ *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1984. Cultura, p. 30.

³⁵⁵ Conferir conteúdo dos pareceres dos censores publicados no site www.memoriacinebr.com.br.

Em relação ao grupo de filmes que denominamos de *erótico hard*, listamos alguns que serviram de transição direta para o pornô explícito.

A noite dos bacanais, produzido em 1981, mas lançado em abril de 1982, por problemas com a Censura³⁵⁶, é um filme roteirizado e dirigido pelo diretor Fauzi Mansur. A trama se desenrola em torno da vida de um casal, Cristina (Zaíra Bueno) e Fernando (Ênio Gonçalves), que, em crise, buscam prazer na total liberdade para fazerem bacanais, desejo aceito por ambos. De modo geral, *A noite dos bacanais* tem de tudo um pouco: lesbianismo, *ménage à trois* (duas mulheres e um travesti) e orgia com diversos casais. Ademais, tem cena de sexo anal e dupla penetração com explicitação do enquadramento: essas cenas são rápidas e disfarçadas com ambientação, com pouca iluminação.

Sexo profundo, de Waldir Kopesky, produzido em 1981, e lançado em outubro de 1982³⁵⁷, provavelmente com atraso por conta da Censura, é outro filme marcante desse contexto, sobretudo pela quantidade enorme de cenas de sexo. Sílvia (Sílvia Gless) flagra o marido, Alexandre (Alexandre Dressler), traindo-a na boate em que estavam, como também em sua casa, com a sua irmã. Decide se vingar, castra o marido, amarra-o no sótão da casa na fazenda, faz uma abertura no teto para que ele pudesse vê-la transando com homens e mulheres. A novidade do filme são os enxertos de cenas reais de penetração. Todas as cenas que envolvem a atriz Sílvia Gless são simuladas, porém tais cenas são intercaladas com outras explícitas de sexo oral, de lesbianismo e dupla penetração, com o enquadramento em plano médio ou primeiro plano, sem mostrar os rostos desses atores e atrizes.

Outro filme representativo dessa transição foi *Boneca cobiçada*, de Raffaele Rossi. Foi produzido em 1980, e lançado comercialmente em São Paulo no dia 2 de fevereiro de 1981. No Rio de Janeiro, lançado no mês seguinte³⁵⁸. O filme narra o relacionamento de uma prostituta (Paula) e um médico (Dr. Sílvio). Esse filme, seguindo a linha da transição, tem muita cena de sexo, com orgias e lesbianismo, em sequências mais longas e com enquadramento da câmara mais direto. E será um desses enquadramentos que o torna significativo como o marco dessa transição, por se tratar da primeira cena de penetração real liberada pela censura: “O diretor, espertamente, usou um truque de luz para disfarçar a penetração do ator Oásis Minitti em Vânia Bonier. A filmagem, feita à contraluz, pouco mostrava e deixava a cena subentendida. Apesar de implícita, essa pode ser considerada a primeira cena de sexo explícito do cinema

³⁵⁶ BIÁFORA, Rubens. “Crônica do...” e o gênio de Ferreri. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 abr. 1982. p. 44.

³⁵⁷ *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 out. 1982. p. 16.

³⁵⁸ *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 03 fev. 1981. p. 23; *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1981. Rio Show, p. 34. Pesquisando no acervo digital desses e de outros jornais, como a *Folha de S. Paulo*, não existe referência para *Boneca cobiçada* no ano de 1980.

brasileiro”³⁵⁹. Os jornalistas Denise Godinho e Hugo Moura dizem que o filme foi lançado em junho de 1980, mas sem citar fonte. O site da Cinemateca Brasileira cita o mês de dezembro de 1980. Não obstante, seu lançamento oficial parece ter sido mesmo em fevereiro de 1981, em São Paulo. De qualquer forma, ele antecede em mais de um ano o filme *Coisas eróticas*, também de Raffaele Rossi, a primeira obra literalmente pornográfica do cinema brasileiro.

As 6 mulheres de Adão, de David Cardoso, é outro filme marcante dessa fase. Foi produzido em 1981, e lançado no final do mês de novembro. No Rio de Janeiro, estreou em março de 1982³⁶⁰. Bem produzido, com boa iluminação. Trama: Seis mulheres que tiveram cada uma, no passado, um caso com Adão (David Cardoso) e, depois, foram abandonadas por ele, planejam uma vingança, sob a liderança de Clarissa (Marli Mendes). Clarissa chama cada uma para um jantar em sua casa e convida Adão, que não sabe que a anfitriã tem planos de castrá-lo. O filme tem muita cena simulada: cenas implícitas de masturbação, sexo oral e anal. A questão que chama a atenção no filme diz respeito à primeira cena de sexo, uma felação, em que aparece Adão deitado, ao telefone, e uma mulher fazendo sexo oral, com a câmara enquadrada em primeiro plano, evidenciando o contato de sua boca com o pênis de David Cardoso. Em seguida, de forma explícita, mostra uma cena de sexo anal, em que se vê a movimentação de David Cardoso e seu membro penetrando na mulher. O filme foi liberado pela Censura Federal com classificação acima de 18 anos, e com cortes, incluindo essas duas sequências³⁶¹. No entanto, em Porto Alegre, no mês de janeiro de 1982, nas salas do Cine São João e Cine Avenida, o filme foi exibido na íntegra, sem os cortes recomendados, e teve as cópias apreendidas pela Polícia Federal. Depois de *Boneca cobiçada*, esse foi o segundo filme nacional a exibir uma cena de sexo explícito. E nessa cena do sexo oral, segundo José Mário Ortiz Ramos, David Cardoso teria usado um pênis de borracha³⁶². Mas na cena seguinte, não é possível afirmar que era o mesmo objeto. De qualquer maneira, de borracha ou não, o que conta é a representação da forma clássica e comercial da pornografia: a exibição do ato sexual de forma explícita.

Esses filmes tiveram problemas com a Censura Federal, sendo liberados com cortes. Foram exibidos meses depois de sua finalização. Alguns deles conseguiram driblar a Censura, exibindo na íntegra as novas cenas de sexo que o público queria ver. Ou, mesmo que outros

³⁵⁹ GODINHO, Denise; MOURA, Hugo. *Coisas eróticas: a história jamais contada da primeira vez do cinema nacional*. São Paulo: Panda Books, 2012. p. 17.

³⁶⁰ *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 nov. 1981. p. 22; *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1982. Domingo, p. 4.

³⁶¹ Conferir pareceres dos censores e certificado de censura, bem como auto de apreensão de cópias do filme, no site www.memoriacinebr.com.br.

³⁶² RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema pornô: sexualidades em construção, *op. cit.*, p. 9.

filmes não conseguissem atingir o objetivo de expor o sexo de forma explícita, nesse período que poderíamos chamar de “abertura controlada”, em razão dos cortes, o que importa dizer é que a produção, em especial da Boca do Lixo, estava “esquentando”, mudando de direção, de filmes levemente eróticos para obras sexualmente bem mais ousadas, trilhando o caminho do sexo explícito.

Esses filmes de transição, ao mesmo tempo em que abriam o caminho para o sexo explícito, contribuíam para acelerar o fim das produções eróticas convencionalmente chamadas de pornochanchadas. Na verdade, provocaram um deslocamento de interesse no público, criando uma expectativa de que os filmes tivessem cenas reais de sexo, e não mais cenas simuladas, sugeridas, subentendidas. A inovação total viria com o filme *Coisas eróticas*, produzido no fim de 1981, mas lançado em 1982, sob autorização de liminar judicial.

3.2. A onda do sexo explícito

Com a divulgação de revistas masculinas exibindo a nudez total de lindas mulheres e filmes estrangeiros com cenas de sexo explícito, a pornochanchada, no início da década de 1980, não atendia mais aos desejos do público masculino: “A entrada, no mercado nacional, de filmes de sexo explícito, os chamados hard-core, acabou por fazer sucumbir a comédia erótica. Filmes apenas insinuantes já não atingiam mais o público, nem saciavam a curiosidade do espectador ávido por novidades”³⁶³.

Além da exibição de *O império dos sentidos*, outro filme com cena explícita de sexo exibido nas salas brasileiras foi *Calígula* (1979), de Tinto Brass, Bob Guccione e Giancarlo Lui. Proibido por dois anos pelo Conselho Superior de Cinema, foi liberado para ser exibido na programação da quinta edição da Mostra Internacional de Cinema do Museu de Arte de São Paulo, em outubro de 1981. O filme foi mostrado ao público no dia 22 de outubro. Outro filme polêmico exibido na mostra foi *Saló, os 120 dias de Sodoma* (1975), de Pier Paolo Pasolini³⁶⁴.

Em 29 de setembro de 1982, em São Paulo, amparada por um mandado judicial emitido pelo Juiz Federal Laurindo Minhoto Neto, da 3ª Vara da Justiça Federal, a Paris Filmes finalmente pôde colocar em cartaz, no circuito comercial, *Calígula*. Proibido por ser considerado muito imoral e pornográfico, inclusive pelo Ministro da Justiça, Ibrahim Abi Ackel, *Calígula* foi exibido em mais de vinte salas de cinema em todo o Estado de São Paulo. Essa mesma liminar, emitida em São Paulo, serviu para liberar o filme em outras capitais, o que

³⁶³ SELIGMAN, Flávia. *O “Brasil é feito pornôs”*, op. cit., p. 67.

³⁶⁴ *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 out. 1981. p. 20.

realmente ocorreu nas cidades do Rio de Janeiro, de Belo Horizonte, de Porto Alegre, do Recife, dentre outras cidades³⁶⁵.

Esses filmes de sexo explícito exibidos no Brasil se valiam da estratégia de estarem apoiados por mandados de segurança, mesmo estando proibidos pela Censura³⁶⁶. Depois da exibição do filme *O império dos sentidos* (1976), de Nagisa Oshima, e com a invasão de filmes pornográficos *hardcore* vindos dos Estados Unidos no início dos anos 1980, que chegaram ao Brasil a partir da liberalização da censura, a um preço consideravelmente baixo, distribuídos nas principais salas de cinema do eixo São Paulo/Rio de Janeiro, amparados por liminares, os produtores de pornochanchada tiveram que aderir ao produto de sexo explícito; era uma nova realidade que se anunciava. Segundo o diretor Cláudio Cunha, os exibidores foram na “onda de *O império dos sentidos*” e não queriam saber de outra coisa que não fosse sexo explícito³⁶⁷. Evidentemente, não foi uma situação que determinou essa nova realidade de mercado de sexo explícito. *O império dos sentidos* só veio lançar combustível sobre uma fogueira que já queimava.

O cinema pornô vislumbrava-se como uma trajetória inevitável. O próprio mercado da Boca do Lixo, formado por produtores e exibidores, orientado pelo gosto e expectativas do público, adotou esse caminho, que era preciso trilhar: reorientar-se em direção ao sexo explícito, para a sua própria sobrevivência.

Sua caminhada em direção ao pornô explícito foi rápida. O mercado que ainda absorvia seus filmes, cada vez mais desestruturados, logo passa a concentrar o interesse no *hard-core*. Respondendo às novas exigências, a Boca reorienta-se para a realização de filmes de sexo explícito, procurando disputar o mercado nacional com o produto americano³⁶⁸.

O exibidor só queria filme de sexo, era o que estava lotando as salas. O diretor e o produtor, que eram muitas vezes a mesma pessoa, precisavam do exibidor, que, por sua vez, precisava do público... E o público, segundo Nuno Cesar Abreu, que lotava os cinemas para assistir às pornochanchadas, passou a ver agora os filmes de sexo explícito, como um espectador fiel e participativo³⁶⁹. Assim, o mercado para filme de sexo foi se formando a partir de 1982. E a Boca do Lixo entrou com tudo nessa nova tendência, tornando-se o centro de maior produção e distribuição, em escala industrial, de filmes de sexo explícito do Brasil. Para compor um

³⁶⁵ “‘Calígula’ vai às telas, mesmo estando proibido”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 set. 1982. Ilustrada, p. 42;

“Recurso libera ‘Calígula’ em oito capitais”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 set. 1982. O País, p. 7.

³⁶⁶ SELIGMAN, Flávia. *O “Brasil é feito pornôs”*, op. cit., p. 68.

³⁶⁷ Depoimento de Cláudio Cunha. In: *Boca do lixo: a Bollywood tropical*, op. cit.

³⁶⁸ ABREU, Nuno Cesar. *Boca do lixo*, op. cit., p. 126.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 130.

quadro desse processo: no primeiro semestre de 1985, dos 50 filmes brasileiros lançados em São Paulo, 43 eram de sexo explícito³⁷⁰. A maioria desses filmes foi realizada dentro da Boca do Lixo. O cineasta Ody Fraga chegava a ver, inclusive, uma justificativa didática para a produção do cinema pornô: além do seu caráter puramente comercial, tinha um sentido pedagógico, “instrutivo”, pois estaria “ensinando”, “informando” ao povo a arte de fazer sexo, coisa que o brasileiro não saberia fazer³⁷¹.

O filme nacional que inaugurou essa fase da história do cinema brasileiro foi *Coisas eróticas* (1981), de Raffaele Rossi, exibido em 07 de julho de 1982, dois dias após a trágica derrota do Brasil para a Itália na Copa do Mundo de Futebol, realizada na Espanha³⁷². Foi lançado no Cine Windsor, São Paulo, por meio de mandado judicial.

Raffaele Rossi nasceu na cidade de Arsênio, Itália, em 1938. O pai era marceneiro e a mãe, dona de casa. A família mudou-se para o Brasil em 1954, para São Paulo. Na década de 1960, iniciou a carreira profissional na Boca do Lixo, onde atuou na fotografia e edição de alguns filmes. Sua estreia na direção aconteceu em 1971, com *O homem lobo*. Na década de 1970, dirigiu outros filmes, entre eles: *Pedro canhoto, o vingador erótico* (1973), *Pura como um anjo... será virgem?* (1976), *Roberta, a gueixa do sexo* (1978) e *Uma cama para sete noivas* (1979). Em 1980, realiza *Boneca cobijada*, o primeiro filme a exibir uma cena explícita de sexo. Depois do sucesso de *Coisas eróticas*, Raffaele Rossi ainda fez a sua sequência, com *Coisas eróticas 2* (1984) e *Gemidos e sussurros* (1987)³⁷³.

Coisas eróticas é dividido em três partes. Na primeira, sem título, homem encontra modelo fotográfico e vão passar um fim de semana em uma chácara, onde mantém relação sexual com a modelo e sua filha. No elenco, o ator Oásis Minitti e as atrizes Jussara Calmon, Ilse Cotrin e Deusa Angelino. A segunda parte (dirigida por Laente Calicchio), denominada “Coisas eróticas”, é a história de um casal de sadomasoquista. Publicam um anúncio de swing e encontram um casal disposto a participar. Cenas de lesbianismo e troca de casais. O elenco formado por Marília Nauê, Vânia Bonier, Andrev Soller e Michel Belmondo. E por último, em “Férias de amor”, Betinho vai passar um fim de semana na chácara da namorada Laura, onde,

³⁷⁰ CUNHA, Wilson. Existe pecado ao Sul do Equador?. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1985. Caderno B, p. 10.

³⁷¹ Depoimento de Ody Fraga. In: *BOCA ABERTA*. Direção: Rubens Xavier. Brasil (São Paulo): 1984. DVD (20 min). P & B. [Documentário].

³⁷² GODINHO, Denise; MOURA, Hugo. *Coisas eróticas*, op. cit., p. 105-110. Conferir também ótimo documentário sobre os 30 anos de lançamento de *Coisas eróticas: A PRIMEIRA VEZ DO CINEMA BRASILEIRO*. Direção: Hugo Moura, Denise Godinho e Bruno Graziano. Brasil (São Paulo): 2013. (83 min). Realização: Controle Remoto Filmes e Triunpho Filmes.

³⁷³ STERNHEIM, Alfredo. Cinema da Boca, op. cit.; SANCHES, Ruy Martins. *O homem que calou a boca: uma análise da obra de Raffaele Rossi*. 2013, 115 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembí Morumbi, São Paulo, 2013.

seduzido por outras mulheres, mantém relações sexuais com a sogra, a cunhada e a amante do sogro. No elenco, estão Zaíra Bueno, Walter Laurentis, Regina Célia, Marly Palauro, Rita de Cássia e Cícero Di Marco. Laura, no final, no banheiro, embaixo do chuveiro, convida-o para entrar e ele diz: “Que merda! Esta não pode ser! Até minha namorada!”. E completa, com desapontamento: “Pensei que era para casar...”

Zaíra Bueno, a bela e famosa atriz de pornochanchadas, uma das principais estrelas da Boca do Lixo, participou da terceira história, mas se recusou a participar de cenas de sexo. Nesse episódio, ela aparece apenas nua. O objetivo de Raffaele Rossi, aceitando e firmando o contrato pelo qual Zaíra Bueno se recusara a transar no filme, era aproveitar sua fama para atrair público³⁷⁴. Ressalte-se que, na abertura do letreiro dos créditos, logo no início do filme, o primeiro nome que aparece é o de Zaíra Bueno. E o filme termina com uma cena em que ela se banha, a câmara fechando em seu rosto.

Coisas eróticas foi um sucesso de público, com mais de 4 milhões de espectadores, segundo dados oficiais, “mas há quem fale em 8 milhões apenas nos seis primeiros meses. Em muitas cidades do interior, o bilheteiro não rasgava o ingresso e vendia a entrada de novo. E parte do público entrava pelos fundos, sem pagar”³⁷⁵.

No Rio de Janeiro, foi lançado dias depois no Cine Vitória, com o seguinte comentário publicado em jornal local: “Atos sexuais explícitos estupidamente filmados e grotescamente interpretados”³⁷⁶. Em seguida, o filme iria para outras salas da capital e de cidades metropolitanas. Em Salvador, o filme estreou no final do mês de agosto de 1982, ficando em cartaz até o final de novembro. No dia 27 de agosto, estava em cartaz nas salas do Cine Tupy, Cine Liceu e Cine Tamoio, com seis sessões diárias, com o seguinte anúncio no jornal *A Tarde*: “O máximo em erotismo e realismo sexual, com tomadas frontais de membros eretos”³⁷⁷. Continua o mês de setembro nessas três salas e, em outubro, sai do Cine Liceu para o Cine Bahia. Em novembro, entra em cartaz nos Cines Jandaia, Excelsior e Rio Vermelho (Rua João Gomes), encerrando seu ciclo na capital baiana, em três meses de exibição; o crítico do jornal *A Tarde*, José Augusto, chamou o filme de “imoralidade inqualificável”³⁷⁸.

Em seguida, foi a vez de *A fome do sexo* (1981), de Ody Fraga, estreiar comercialmente, em setembro de 1982, em São Paulo, no Cine Marrocos³⁷⁹, também amparado

³⁷⁴ GODINHO, Denise; MOURA, Hugo. *Coisas eróticas*, op. cit., p. 78.

³⁷⁵ VENTURA, Mauro. Sexo explícito. *O Globo*, Rio de Janeiro, 02 set. 2012. Segundo Caderno, p. 1.

³⁷⁶ *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1982. Cultura (Rio Show), p. 28.

³⁷⁷ *A Tarde*, Salvador, 31 ago. 1982. Caderno 2, p. 2; *A Tarde*, Salvador, 27 ago. 1982. Caderno 2, p. 2.

³⁷⁸ *A Tarde*, Salvador, 28 out. 1982. Caderno 2, p. 2.

³⁷⁹ Fonte: www.cinematoteca.gov.br.

em mandado judicial. O filme, com muita cena de sexo explícito, ampara-se em um drama conduzido por traições, sedução e busca de liberdade sexual por parte da personagem Maria Madalena (Aryadne de Lima). No conjunto da obra, as sequências de sexo têm um tempo reduzido em relação à trama. Em Salvador, entrou em cartaz em novembro de 1982, no Cine Bahia (Rua Carlos Gomes), em cinco sessões diárias, a partir das 14:00h. Na ocasião, um jornal escreveu: “Pornochanchada nacional com um menino iniciando-se no sexo”³⁸⁰.

O caminho estava aberto. A estratégia dos mandados judiciais funcionava. Diversos profissionais da Boca do Lixo, entre diretores, produtores, distribuidores e exibidores, perceberam que o público não queria mais ver filmes que prometiam muito e nada mostravam, como era comum com a pornochanchada. A onda agora era o sexo explícito, no modelo inaugurado por *Coisas eróticas* (1982), um sucesso estrondoso de bilheteria e renda para seu diretor, Raffaele Rossi. As salas de cinema, tradicionalmente exibidoras de pornochanchadas, só queriam agora exibir filmes de sexo explícito.

Em São Paulo, os filmes de sexo explícito eram lançados em diversas salas de cinema, a maioria no centro da cidade. Salas como Marabá, Marrocos, Dom José, Atlas, Barão, Windsor, Oásis e Premier, diariamente, lotavam suas dependências com mais de quatro sessões. No Rio de Janeiro, o Cine Vitória, Cine Rex, Cine Botafogo, Cine Odeon, Cine Scala, Cine Orly e Madureira I, dentre outros. Em Salvador, diversas salas se notabilizaram, exibindo filmes pornô. Concentravam-se no circuito do centro e adjacências. No centro, o Cine Tamoio (Rua Ruy Barbosa), o Cine Astor (Rua da Ajuda), o Cine Liceu (Rua Saldanha da Gama), o Cine Excelsior (Praça da Sé) e o Cine Bristol (Rua do Politeama). Na Carlos Gomes, o Cine Bahia. Na Rua J. J. Seabra (Baixa dos Sapateiros), o Cine Tupy, o Cine Jandaia e Cine Pax³⁸¹.

Nesse ramo de produção, muitos diretores passaram a investir no cinema de sexo explícito como uma forma de sobrevivência. A maioria usou pseudônimos, com o objetivo de fugir das críticas, de não ter seu nome associado a um produto de baixa qualidade e moralmente inaceitável para muita gente: “Inicialmente constrangidos, muitos diretores optaram por trabalhar nessa linha. Só alguns, como Alfredo Sternheim e Juan Bajon, colocaram os seus próprios nomes”³⁸².

O diretor José Mojica Marins, o Zé do Caixão, por exemplo, o maior nome brasileiro de filmes de terror, com premiações em festivais estrangeiros, aderiu a essa onda por

³⁸⁰ A *Tarde*, Salvador, 06 nov. 1982. Caderno 2, p. 2.

³⁸¹ Levantamento realizado pelo autor na seção de cinema dos jornais de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador.

³⁸² STERNHEIM, Alfredo. Como era erótico nosso cinema. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 52, p. 22-26, out. 2010. p. 26.

questões realmente financeiras: “Eu sempre me recusei a fazer fitas desse tipo porque não são artísticas. Aceitei porque preciso sobreviver. [...] Detesto sexo explícito. Foi minha revolta de estar obrigado a fazer um trabalho desse tipo que me levou até a beira do ridículo”. *24 horas de sexo ardente* (1985), um dos filmes que dirigiu, uma maratona sexual em que três atores pornôs disputam quem consegue transar com a maior quantidade de mulheres em 24 horas, incluindo também uma cena de zoofilia (uma mulher transando com um cachorro, a atriz Vânia Bonier), foi um sucesso de público e renda: em cartaz em São Paulo, em dez semanas, foi visto por mais de 200.000 mil pessoas, e, somando a renda arrecadada em todas as cidades em que o filme estava em exibição, o valor era de Cr\$ 700 milhões, superando o investimento de Cr\$ 150 milhões³⁸³.

Abaixo, vejamos uma breve lista de alguns desses diretores da Boca do Lixo³⁸⁴. A lista é extensa. Selecionamos os nomes mais conhecidos dessa fase.

Antônio Meliande foi outro que aderiu ao pornô. Assinou a maioria de seus filmes com o pseudônimo de Tony Mel. Foi um importante fotógrafo, diretor e produtor da Boca do Lixo na fase da pornochanchada. Na fase do sexo explícito, produziu e dirigiu alguns filmes, tais como: *De pernas abertas* (1984), *Quando abunda não falta* (1984), *O delicioso sabor do sexo* (1984), *Bobou... entrou* (1984), *Amante profissional* (1985), *A grande suruba* (1985) e *Sexo total* (1985).

Alfredo Sternheim, um dos mais importantes diretores da Boca do Lixo, cineasta gabaritado, que realizou filmes com direção sofisticada, foi outro diretor que migrou para os filmes de sexo explícito. Assinou seus próprios filmes. Dessa filmografia, dentre outras obras, citamos: *Sexo em grupo* (1984), *Sexo dos anormais* (1984), *Sexo em festa* (1986), *Comando explícito* (1986), *Orgia familiar* (1986), *Fêmeas que topam tudo* (1987), *Garotas sacanas* (1988).

Cláudio Cunha, cineasta que realizou bons filmes na transição entre as décadas de 1970 e 1980, dirigiu um único filme pornô em sua carreira; entretanto, dentre os trabalhos da filmografia do gênero, esse filme foi, ao lado de *Coisas eróticas* (1982), de Rafaella Rossi, um dos filmes mais conhecidos da década de 1980: *Oh! Rebuteteio* (1984). Foi exibido no *Canal Brasil* diversas vezes nos últimos quatro anos.

³⁸³ GROPILO, Ciléa. Zé do Caixão precisa faturar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1985. Caderno B, p. 10.

³⁸⁴ Esse resumo da filmografia dos diretores foi construído a partir da pesquisa e leitura em diversos livros e fontes. Ver: MIRANDA, L. F. & RAMOS, F. *Enciclopédia do cinema brasileiro*, op. cit.; SILVA NETO, Antônio Leão. *Dicionário de filmes brasileiros*, op. cit.; STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da boca*, op. cit.; e www.cinematca.gov.br. Sobre a filmografia anterior, quando eles realizavam pornochanchadas, ver o Capítulo 2.

David Cardoso, o rei da pornochanchada da Boca do Lixo, também investiu nessa linha. Dirigiu dois filmes de sexo explícito, sob o pseudônimo de Roberto Fedegoso: *O viciado em c...* (1984) e *Novas sacanagens do viciado em c...* (1985).

Fauzi Mansur foi um dos mais competentes e consagrados diretores da Boca do Lixo. Dirigiu diversos filmes eróticos de sucesso na fase da pornochanchada. Foi um dos mais atuantes produtores e diretores de sexo explícito. Assinou a maior parte de seus filmes com pseudônimos, como Victor Triunfo, Izuaf Rusman ou De Bako. Na condição de diretor, realizou dezenas de filmes, dentre os quais destacamos: *As delícias do sexo explícito* (1984), *Bacanais sem fim* (1984), *O analista de taras deliciosas* (1984), *Aids, furor do sexo explícito* (1985), *As ninfetas de sexo ardente* (1985), *Tesão, ninfetas deliciosas* (1985) e *Boca quente* (1986).

Jean Garrett é um dos grandes diretores da Boca do Lixo. Dirigiu dezenas de filmes de sucesso na fase da pornochanchada. Assinou a maioria dos filmes com o pseudônimo J. A. Nunes (a partir de 1986). Seus principais filmes foram: *Gozo alucinante* (1985), *Fuk fuk à brasileira* (1986), *O beijo da mulher piranha* (1986), *Entra e sai* (1986) e *Laser: excitação de mulher* (1986). *Gozo alucinante*, que Jean Garrett assinou com o próprio nome, é considerado por Alfredo Sternheim como um dos principais filmes de sexo explícito do período: “(...) é quase uma obra-prima de ficção científica. Com iluminação de Reichenbach e cenografia de Campello Neto, com o seu rótulo de pornô, não chamou a atenção da crítica para a encenação requintada e a expressiva atuação de Débora Muniz”³⁸⁵.

José Miziara é outro importante diretor de pornochanchada que migrou para o sexo explícito a partir de 1984, assinando seus filmes com o próprio nome. É o diretor de *O bem dotado: homem de Itu* (1978), pornochanchada típica, um dos grandes sucessos da Boca do Lixo. Na linha pornô *hardcore*, dirigiu: *Sem vaselina* (1985), *Rabo I* (1985), *Deliciosas sacanagens* (1985), *A quebra galho sexual* (1986) e *O oscar do sexo explícito* (1986).

José Mojica Marins, especialista em filmes de terror, como mencionado acima, criou e personificou o personagem Zé do Caixão em diversos filmes produzidos na Boca do Lixo. Também fez comédia ao estilo da pornochanchada, como *A virgem e o machão* (1974). Na linha do sexo explícito, assinou a maioria dos trabalhos com o próprio nome, usando em outros o pseudônimo J. Avelar. Fez os seguintes filmes: *A quinta dimensão do sexo* (1984), *24 horas de sexo ardente* (1985), *48 horas de sexo alucinante* (1987) e *Dr. Frank na clínica das taras* (1986).

³⁸⁵ STERNHEIM, Alfredo. Como era erótico nosso cinema, *op. cit.*, p. 26.

Juan Bajon foi um dos maiores realizadores de filmes de sexo explícito da Boca do Lixo. Nasceu na cidade de Xangai, China, em 1948, mudando-se para São Paulo em 1954. Foi assistente de direção de Rubem Biáfora em *A casa das tentações* (1975). Fundou sua própria produtora, a Juan Bajon Produções Cinematográficas. Antes da fase pornô, dirigiu: *O estripador de mulheres* (1978), *Colegiais e lições de sexo* (1979) e *A noite das depravadas*. Na fase pornô, fundou a produtora Galápagos Produções Cinematográficas. Produziu filmes explícitos para outros diretores, como Alfredo Sternheim. Realizou mais de 30 filmes pornôs, tais como *Bacanal de colegiais* (1983), *Taras de colegiais* (1984), *Penetrações profundas* (1984), *Colegiais em sexo coletivo* (1985), *Sexo com chantilly* (1985), *A colegial sacana* (1986) e *Ninfetas nota 10* (1987).

Mário Vaz Filho foi um realizador importante de filmes pornôs. Nasceu em Santos, em 1947. Na década de 1970, atuou como assistente de direção em alguns filmes da Boca. Da sua filmografia, citamos: *O círculo do prazer* (1983), *Sexo sem limites* (1984), *A grande trepada* (1985), *Abre as pernas coração* (1985), *Um pistoleiro chamado Papaco* (1986), *Toda nudez é perdoada* (1986), *Macho e fêmea & cia: a vida erótica de Caim e Abel* (1986) e *A dama de paus* (1989).

Ody Fraga, um dos maiores representantes da Boca do Lixo, dirigiu alguns filmes de sexo explícito. Dessa filmografia, citamos *A fome do sexo* (1981), *O unicórnio* (1985), *Senta no meu, que eu entro na tua* (1985) e *Mulheres taradas por animais* (1986). Este último, realizado sob o pseudônimo de Johannes Frayer.

Sady Baby foi uma figura que apareceu na Boca do Lixo, já em plena fase pornô. Nasceu na cidade de Erechim, no Rio Grande do Sul, em 1954. Em alguns de seus filmes, atuou como ator. Teve problemas com a Polícia, porque costumava colocar garotas menores em seus filmes. Dirigiu dezenas de filmes, tais como *De c... para cima* (1985), *O império do sexo explícito* (1985), *No calor do buraco* (1987/codiretor Renalto Alves) e *O ônibus da suruba* (1989).

Tony Vieira, nome de destaque da Boca do Lixo nos filmes de ação/policiais eróticos e faroeste, fez filmes de sexo explícito. O interessante é que, ao contrário do que fizeram diversos colegas, assinou a maioria desses filmes com o seu nome verdadeiro, Mauri de Oliveira Queiroz, cuja identificação pessoal o público não conhecia, pois Tony Vieira era seu nome artístico. Da sua filmografia, citamos: *Prostituídas pelo vício* (1984), *Meninas de programa* (1984), *Neurose sexual* (1985), *Banho de língua* (1985), *Venha brincar comigo* (1986), *As meninas da b... doce* (1986), *Garotas da boca quente* (1986), *A famosa língua de ouro* (1988), *Julie... sexo à vontade* (1987) e *Scandalous das libertinas* (1988).

Esses diretores produziram seus filmes a partir de suas próprias organizações ou criaram uma empresa exclusivamente para esse fim. O negócio era rentável. Empresas produtoras, já consolidadas no mercado, também migraram para esse novo filão. A Dakar Produções Cinematográficas era a responsável pela produção e distribuição dos filmes de David Cardoso, seu proprietário, que foi um dos maiores realizadores da pornochanchada. Sua empresa produziu e distribuiu outros filmes, como *Troca-troca do prazer* (1986), de Armando Pinto. A Maspe Filmes, do produtor M. Augusto de Cervantes, outro grande realizador da Boca do Lixo, seguiu também esse mercado, produzindo, por exemplo, *A fome do sexo* (1981), de Ody Fraga, e *Gozo alucinante* (1985), de Jean Garrett. A A. P. Galante, empresa de um dos principais produtores da Boca do Lixo, Antônio Polo Galante, participou da produção de um filme explícito, na condição de apresentador da obra *A menina e o cavalo* (1983), de Conrado Sanches³⁸⁶.

Tal como se observou com a Boca do Lixo, no Rio de Janeiro, a produção de pornochanchadas declinou e os produtores locais apostaram também no sexo explícito. Um dos maiores realizadores de filmes de sexo explícito do Rio de Janeiro foi Levi Salgado. Fez o mesmo caminho dos profissionais da Boca do Lixo, migrando da pornochanchada para o sexo explícito. Foi modelo profissional, ator e diretor. cursou teatro na Faculdade Gama Filho. No começo da carreira, atuou como ator em diversas pornochanchadas, como *A difícil vida fácil* (1972), de Alberto Pieralisi, *Os machões* (1972), de Reginaldo Faria, *Roberta, a moderna gueixa do sexo* (1978) e *A casa de Irene* (1981), ambos de Rafaele Rossi. Com o surgimento do mercado de pornô no Brasil, ele entrou nesse novo setor, produzindo, roteirizando e dirigindo dezenas de filmes de sexo explícito. Em alguns, atuou como ator. Da sua filmografia, como diretor, citamos: *Exercícios eróticos* (1985), *O verdadeiro amante sexual* (1985), *Bum bum, a coisa erótica* (1985), *Rabo quente* (1986), *A galinha do rabo de ouro* (1986), *Sexo selvagem dos filhos da noite* (1986), *Os viciosos* (1987) e *Cenas eróticas*³⁸⁷.

Alguns filmes produzidos no Rio de Janeiro eram lançados comercialmente primeiro em São Paulo e só depois na capital fluminense. Isso aconteceu com *Exercícios eróticos* (1985), *Bum bum, a coisa erótica* (1985) e *Rabo quente* (1986), todos de Levi Salgado. Essa estratégia de marketing talvez tenha sido motivada pelo grande mercado pornô de São

³⁸⁶ MIRANDA, L. F. & RAMOS, F. *Enciclopédia do cinema brasileiro*, op. cit.; SILVA NETO, Antônio Leão. *Dicionário de filmes brasileiros*, op. cit.; e www.cinemateca.gov.br.

³⁸⁷ MIRANDA, Luiz Fernando. *Dicionário de cineastas brasileiros*, op. cit. p. 290-291.

Paulo, que se encontrava muito aquecido na década de 1980. São Paulo tinha um maior número de salas de cinema, uma população maior e uma produção consolidada da Boca do Lixo³⁸⁸.

No momento dessa reorientação da produção, de simples pornochanchadas para o filme de sexo explícito, especialmente na Boca do Lixo, os principais atores – e especialmente as atrizes, as estrelas dos filmes eróticos – não seguiram esse caminho, conforme sinalizamos no capítulo anterior. Helena Ramos, Aldine Müller, Matilde Mastrangi e Adele Fátima, dentre tantas outras atrizes, recusaram-se veementemente a fazer esse tipo de filme. Matilde Mastrangi afirmou que, a partir de 1982, “só quem fazia sexo explícito conseguia papel. Me ofereceram fortunas, mas eu nunca topei”³⁸⁹.

No entanto, outras atrizes famosas, na tentativa de manter a carreira no cinema, arriscaram-se um pouco mais, sem, contudo, atuar efetivamente nas cenas de sexo. Zaíra Bueno, Zilda Mayo e Claudete Joubert, por exemplo, fazem parte desse grupo. As cenas em que participavam eram simuladas, implícitas. E durante essas cenas, quando aparece uma tomada real de relação sexual, quando a câmara focaliza o ato sexual de fato, a cena é realizada por uma dublê. Na verdade, elas “emprestavam” seus nomes, seus corpos: reconhecidas entre o público masculino, com uma longa carreira em filmes eróticos, estampar o nome de uma delas em um cartaz era uma forma de atrair público e garantir o sucesso do filme. E não apenas o nome era tomado de empréstimo, seus corpos também, indiretamente (pois não participavam da cena real de sexo), pois a sua nudez total era mostrada na tela, e a beleza e os dotes físicos dessas atrizes eram anunciados em revistas e reconhecidos pelo público masculino. E o público, com certeza, queria conferir se era mesmo a atriz em cena. E essas atrizes, por sinal, fizeram poucos filmes.

Zaíra Bueno, além de *Coisas eróticas*, em que, como vimos, não participou das cenas de sexo, fez também outros filmes explícitos, mais três: *Sexo animal* (1983), de Fauzi Mansur, *O prazer do sexo* (1984), de John Doo e *Gemidos e sussurros* (1987), de Raffaele Rossi. Gaúcha de Porto Alegre, nascida em 1955, começou a carreira no filme *A ilha do desejo* (1974), de Jean Garrett, e entrou na Boca do Lixo atuando em outras pornochanchadas, tais como *Me deixa de quatro* (1981), de Fauzi Mansur, e *Aqui, tarados!* (1982), de John Doo, Ody Fraga e David Cardoso³⁹⁰.

Zilda Mayo nasceu em Araraquara, São Paulo, em 1953. Começou a carreira nas pornochanchadas da Boca do Lixo, atuando em diversos filmes, como na “série de presídios”:

³⁸⁸ Verificamos os locais de lançamento dos filmes no site da Cinemateca Brasileira (www.cinemateca.gov.br).

³⁸⁹ Depoimento de Matilde Mastrangi. In: LEMOS, Renato. “Luz, cama, ação!”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 maio 1998. Domingo, p. 20-26.

³⁹⁰ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*, op. cit., p. 80.

Internato de meninas virgens (1977), de Osvaldo de Oliveira, *Escola penal de meninas Violentadas* (1977), de Antônio Meliande, e *Presídio de mulheres violentadas* (1977), de Antônio Polo Galante. Dentre outros filmes, atuou também em *A ilha dos prazeres proibidos* (1978), de Carlos Reichenbach, *Volúpia do prazer* (1981), de Rubens Eleutério, e *Pecado horizontal* (1982), de José Miziara. Nos filmes de sexo explícito, em que “emprestou seu nome”, atuou em cinco: *Juventude em busca de sexo* (1983), de Juan Bajon, *Paraíso da sacanagem* (1984), de Luís Antônio Oliveira e José Adalto Cardoso, *A 5ª dimensão do sexo* (1984), de José Mojica Marins, e *O império do sexo explícito* (1985) e *As mil e uma posições...* (1985), de Sady Baby e José Adalto Cardoso³⁹¹.

Claudete Joubert nasceu em Londrina, Paraná, em 1951. Começou a carreira em 1972, no filme *Sinal vermelho, as fêmeas*, de Fauzi Mansur. Além de atuar em diversos filmes de seu marido na época, Tony Vieira, fez também *Essas deliciosas mulheres* (1979), de Ary Fernandes, *O inseto do amor* (1980), de Fauzi Mansur, e *O fotógrafo* (1981), de Jean Garrett, dentre outros. Em filmes de sexo explícito, participou de três: *O início do sexo* (1983), de Walter Wanny, *Sexo erótico na Ilha do Gavião* (1986), de Rubens Prado, e *Gemidos e sussurros* (1987), de Raffaëlle Rossi³⁹².

Em relação aos atores, na produção pornô da Boca do Lixo, os quatro que mais se destacaram foram Oásis Minitti, Marthus Mathias, Walter Gabarron e Osvaldo Cirillo.

O primeiro, **Oásis Minitti**, era considerado o rei do sexo explícito, pelo menos o ator mais famoso, por ter sido o primeiro a atuar em um filme pornô, *Coisas eróticas*, considerado por ele o “ponto alto” da sua carreira³⁹³. Fez pornochanchadas, como *As cangaceiras eróticas* (1974), *As mulheres querem sempre mais* (1975) e *A praia do pecado* (1977), todos de Roberto Mauro.

O segundo, **Marthus Mathias**, antes de atuar em filmes de sexo explícito, tinha começado a carreira como ator de rádio, na década de 1950. Atuou em telenovelas nas décadas de 1950 e 1960. Foi dublador, tendo feito a voz do personagem de desenho animado Fred Flintstone, série de desenho animado criado nos Estados Unidos na década de 1960 por William Hanna e Joseph Barbera. No cinema, começou a carreira na década de 1950, com o filme *Cais do vício*, de Francisco José Ferreira. Antes de sua fase pornô, participou de mais de vinte filmes, com pequenas participações na maioria deles. Da sua filmografia, citamos: *As aventuras de*

³⁹¹ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*, op. cit., p. 306.

³⁹² *Ibidem*, op. cit., p. 236.

³⁹³ VITAL, José. Oásis Minitti, o bem-dotado. *Privé*, São Paulo, n. 53, p. 33-36, out. 1983.

Pedro Malazartes (1960), *Ainda agarro esta vizinha* (1974), *Possuídas pelo pecado* (1977) e *Noite das taras* (1980).

O terceiro, **Walter Gabarron**, foi um dos que mais atuaram, com uma larga quantidade de participação em filmes de sexo explícito. Em pornochanchadas, atuou apenas em dois filmes, em papéis secundários, *Perversão* (1978), de José Mojica Marins, e *A deusa de mármore: escrava do diabo* (1978), de Rosângela Maldonado. Sua esposa, Eliane Gabarron, era também atriz de filme pornô, e fez muita parceria com o marido, em dezenas de filmes.

E, por fim, **Oswaldo Cirillo**, outro ator de destaque, com dezenas de filmes realizados. Profissionalmente, ele era garoto de programa quando faz o seu primeiro filme, em 1979, *Bordel: noites proibidas*, de Osvaldo de Oliveira. No quadro da pornochanchada, ele faria outros filmes, sempre em papéis pequenos, tais como *Diário de uma prostituta* (1980), de Edward Freund, *A mulher que inventou o amor* (1980), de Jean Garrett, *O império das taras* (1980), de José Adalto Cardoso, *O cafetão* (1982), de Francisco Cavalcanti, e *O rei da boca* (1982), de Clery Cunha. A partir de 1983, mergulha na produção pornô. Abaixo, vejamos um quadro com algumas indicações de filmes em que esses atores atuaram³⁹⁴.

Quadro 5 – Lista parcial de filmes de atores do cinema pornô

Atores	Filmes
Oásis Minitti	<i>Coisas eróticas</i> (1982), <i>O círculo do prazer</i> (1983), <i>Analista de taras deliciosas</i> (1984), <i>Bacanais sem fim</i> (1984), <i>Império do sexo explícito</i> (1985), <i>Fuk-fuk à brasileira</i> (1986) e <i>O oscar do sexo explícito</i> (1986)
Marthus Mathias	<i>Sexo animal</i> (1983), <i>Pic-nic de bacanais do quinto grau</i> (1984), <i>O vale das taradas</i> (1984), <i>Que delícia de buraco</i> (1985), <i>Banho de língua</i> (1985) e <i>O caipira bom de fumo</i> (1986).
Walter Gabarron	<i>O delicioso sabor do sexo</i> (1984), <i>Taras de colegiais</i> (1984), <i>Senta no meu, que eu entro na tua</i> (1985), <i>As novas sacanagens do viciado em c...</i> (1985), <i>Quatro noivas para sete orgasmos</i> (1986), <i>48 horas de sexo alucinante</i> (1986) e <i>Scandalous das libertinas</i> (1987).
Oswaldo Cirillo	<i>A fêmea da praia</i> (1983), <i>Analista de taras deliciosas</i> (1984), <i>As delícias do sexo explícito</i> (1984), <i>O viciado em c...</i> (1984), <i>Gozo alucinante</i> (1985), <i>Abre as pernas coração</i> (1985), <i>Entra e sai</i> (1986), <i>Troca-troca do prazer</i> (1986), <i>48 horas de sexo alucinante</i> (1986) e <i>Os sequestradores do sexo explícito</i> (1987).

³⁹⁴ Essa lista de atores e seus respectivos filmes foi elaborada a partir das seguintes fontes: SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*, op. cit.; SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*, op. cit.; STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca*, op. cit.; www.cinematca.gov.br.

Em relação às atrizes, as grandes estrelas do cinema pornô, a lista é imensa. Foram poucas aquelas que tiveram uma passagem na Boca do Lixo em filmes de pornochanchada sem sexo explícito. E desse número limitado, atuaram em pequenos papéis e já no processo de transição das pornochanchadas para o pornô. Outras atrizes já começaram suas carreiras em filmes de sexo explícito. Vamos citar, em seguida, alguns nomes, as mais conhecidas que atuaram em filmes de destaque dessa fase e outras pela quantidade de atuação, em número de obras realizadas. Na sequência, vamos apresentar outro quadro com o nome dos filmes em que essas atrizes participaram³⁹⁵.

Eliane Gabarron foi uma das principais atrizes do cinema pornô. Na década de 1970, em São Paulo, trabalhou em uma companhia de teatro infantil. Foi casada com Walter Gabarron. Começou a carreira no filme *Perversão* (1978), de José Mojica Marins. Daí por diante, atuaria em dezenas de filmes de sexo explícito, em muitos deles ao lado do marido.

Débora Muniz foi outro nome de destaque. Iniciou a vida artística como modelo, em São Paulo, na década de 1970. Começou sua carreira no cinema após receber convite de José Mojica Marins, em 1978, para atuar em *Delírios de um anormal*. Fez mais dois filmes com Mojica, *Perversão* (1978) e *Mundo: mercado do sexo* (1978). Em 1981, faz *O cassino dos bacanaís*, de Ary Fernandes. Daí por diante, mergulhou na carreira de atriz pornô, atuando em dezenas de filmes, sendo, talvez, o de maior destaque, *Gozo alucinante* (1985), de Jean Garrett.

Aryadne de Lima foi um nome de destaque nos primeiros anos de formação do cinema pornô. Começou a carreira como modelo, em São Paulo. No cinema, estreou no filme *O inseto do amor* (1980), de Fauzi Mansur. Fez outras pornochanchadas, antes de migrar para o cinema pornô. Participou de outros filmes, dentre os quais, *Fêmeas violentadas* (1980), de Tony Vieira, e quatro filmes de Fauzi Mansur: *Me deixa de quatro* (1981), *A noite dos bacanaís* (1981), *Sadismo: aberrações sexuais* (1982) e *Sexo às avessas* (1982). Sua estreia no cinema pornô foi em *A fome do sexo* (1981), de Ody Fraga, em seu primeiro papel como protagonista. Atuou em menos de dez filmes. Encerrou a carreira em 1984.

Márcia Ferro entrou na Boca do Lixo pela “porta da frente”, já na produção de filmes de sexo explícito. Em São Paulo, em 1985, recebeu um convite de um produtor para atuar no filme de sexo explícito *O mago do sexo*. O diretor, Victor Triunfo, pseudônimo de Fauzi Mansur. A partir daí, sua carreira decolou. Fez dezenas de filmes. Em 2006, retomou a

³⁹⁵ Essa lista de atrizes e seus respectivos filmes foi elaborada a partir das seguintes fontes: SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*, op. cit.; SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*, op. cit.; STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca*, op. cit.; www.cinematca.gov.br.

carreira, atuando em dois filmes do selo Brasileirinhas, *A idade da loba* (2006) e *Coroa nota 1000* (2007).

Sandra Morelli foi outra atriz muito ativa no cinema pornô da Boca do Lixo. Não passou pela pornochanchada. Sua estreia se deu em filmes de sexo explícito. O primeiro foi em 1985, *Tentações*, de Carlos Nascimento. Fez dezenas de filmes.

Sandra Midori, descendente de japoneses, era outra atriz de destaque na produção pornô da Boca do Lixo. Começou sua carreira já atuando em filmes de sexo explícito, sendo o primeiro o *Sexo dos anormais*, de 1984, do diretor Alfredo Sternheim. Também atuou em dezenas de filmes. Vejamos, na lista abaixo, os filmes dessas atrizes apresentadas acima, e outros nomes que atuaram nesse tipo de cinema e seus respectivos filmes.

Quadro 6 – Lista parcial de filmes de atrizes do cinema pornô³⁹⁶

Atrizes	Filmes
Débora Muniz	<i>A b... profunda</i> (1983), <i>Oh! Rebuteteio!</i> (1984), <i>Senta no meu, que eu entro na tua</i> (1985), <i>Sexo de todas as formas</i> (1986), <i>Dr. Frank na clínica das taras</i> (1987) e <i>Dama de paus</i> (1989).
Eliane Gabarron	<i>A mansão do sexo explícito</i> (1984), <i>Quando abunda não falta</i> (1984), <i>O orgasmo de Miss Jones</i> (1984), <i>Coisas eróticas 2</i> (1984), <i>AIDS: furor do sexo explícito</i> (1985), <i>48 horas de sexo alucinante</i> (1986), <i>As taras de um minivampiro</i> (1987) e <i>Devassa e ordinária</i> (1988).
Aryadne de Lima	<i>A menina e o cavalo</i> (1983), <i>O círculo do prazer</i> (1984), <i>Coisas eróticas II</i> (1984), <i>Penetrações profundas</i> (1984), <i>Sexo em grupo</i> (1984), <i>Sexo proibido</i> (1984) e <i>A luta pelo sexo</i> (1984).
Márcia Ferro	<i>Viagem além do prazer</i> (1985), <i>As ninfetas do sexo ardente</i> (1985), <i>Um pistoleiro chamado Papaco</i> (1986), <i>Sexo doido</i> (1986), <i>Boca quente</i> (1986), <i>Minha égua favorita</i> (1987), <i>Gemidos e sussurros</i> (1987) e <i>Eu, Márcia f., 23 anos, louca e desvairada</i> (1989).
Sandra Morelli	<i>Sexo a cavalo</i> (1985), <i>Orgia familiar</i> (1986), <i>Sexo em festa</i> (1986), <i>Sexo doido</i> (1986), <i>Seduzida por um cavalo</i> (1986), <i>Os anos dourados da sacanagem</i> (1986), <i>Garotas sacanas</i> (1988) e <i>Bonecas do amor</i> (1988).
Sandra Midori	<i>Sexo livre</i> (1985), <i>Senta no meu, que eu entro na tua</i> (1985), <i>Gozo alucinante</i> (1985), <i>Colegiais em sexo coletivo</i> (1985), <i>Caiu de boca</i> (1986), e <i>Dr. Frank na clínica das taras</i> (1987).

³⁹⁶ Outras atrizes com larga carreira em filmes de sexo explícito foram Andréa Pucci, Angélica Belmont, Paula Sanches e Solange Dumont.

De modo geral, os filmes de sexo explícito abordavam uma variedade de temas alicerçados no universo sexual masculino, buscando atingir suas fantasias sexuais, entendidas aqui como “cenários elaborados pelo indivíduo para responder interiormente às tensões geradas por sua curiosidade sexual, suas necessidades afetivas, suas angústias interiores e sua busca de prazer”³⁹⁷. Os filmes da Boca do Lixo buscavam alcançar a imaginação masculina, reforçando suas fantasias sexuais. Por isso, a quantidade significativa de filmes com temática sobre ninfetas, colegiais (estudantes sedutoras), bacanaís, mulheres ninfomaníacas, etc. Outros filmes apelavam para situações aberrantes, como a zoofilia. Filmes que ultrapassaram os limites do sexo normal, transgredindo as normas, violando tabus morais: “A necessidade de concorrer com o produto estrangeiro levou a imaginação nacional a explorar os limites das “perversões”, introduzindo nos filmes o sexo bizarro. As aberrações que já se anunciavam desaguaram na zoofilia, filão praticamente terminal para o gênero no Brasil [...]”³⁹⁸. E nesse sentido, a fauna foi completa, com o uso de todos os animais possíveis em cenas de aberrações sexuais: jumento, pônei, cavalo, cachorro e cabra. Na direção, destacaram-se Juan Bajon e Sady Baby, os realizadores que mais produziram filmes nessa linha de zoofilia. Não obstante, outros diretores também atuaram nesse ramo como Custódio Gomes e José Adalto Cardoso. As atrizes que ficaram marcadas pela participação em tais filmes foram Márcia Ferro e Sandra Morelli³⁹⁹.

Quadro 7 – Principais diretores de filmes de zoofilia (lista parcial)

Categoria profissional		Filme
Diretores	Juan Bajon	<i>Sexo a cavalo</i> (1985), <i>Meu marido, meu cavalo</i> (1986), <i>Louca por cavalos</i> (1986), <i>Júlia e os pôneis</i> (1987), <i>Duas mulheres e um pônei</i> (1987) e <i>Tudo por um cavalo</i> (1988)
	Sady Baby	<i>Emoções sexuais de um cavalo</i> (1986), <i>O cavalo e a potranca</i> (1986), <i>Meus homens, meu cavalo</i> (1986) e <i>Emoções sexuais de um jegue</i> (1987)
	Custódio Gomes	<i>Aberrações sexuais de um cachorro</i> (1986) e <i>Meu cachorro, meu amante</i> (1986)
	Fernando Ferro	<i>A minha égua favorita</i> (1987)
	José Adalto Cardoso	<i>Minha cabrita, minha tara</i> (1986)
	Conrado Sanches	<i>A menina e o cavalo</i> (1983)

³⁹⁷ DORAIS, Michel. *O erotismo masculino*. Tradução de Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 1994. p. 73.

³⁹⁸ ABREU, Nuno Cesar. *Boca do lixo*, op. cit., p. 132.

³⁹⁹ Essa lista de diretores e atrizes e seus respectivos filmes foi elaborada a partir das seguintes fontes: SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*, op. cit.; SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*, op. cit.; STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca*, op. cit.; www.cinematca.gov.br.

Quadro 8 – Principais atrizes em filmes de zoofilia (lista parcial)

Atriz	Filmes
Márcia Ferro	<i>Aberrações sexuais de um cachorro, Meu cachorro, meu amante, Júlia e os pôneis, Louca por cavalos, Mulheres e cavalos e Viciadas em cavalos</i>
Sandra Morelli	<i>Sexo a cavalo, Louca por cavalos, Tudo por um cavalo e Júlia e os pôneis</i>

Uma consequência direta provocada pelo advento dos filmes de sexo explícito foi a diminuição substancial de mão de obra na Boca do Lixo, especialmente os serviços técnicos de pessoas envolvidas com a iluminação, a fotografia, o cenário, o som, etc. O filme de sexo explícito era bem mais rápido para ser produzido – normalmente, levavam-se poucos dias e envolviam-se poucas pessoas em sua realização. Isso gerou, gradativamente, um esvaziamento geral de técnicos na Boca do Lixo⁴⁰⁰.

A partir de 1987, o mercado foi se desaquecendo, tanto na Boca do Lixo quanto no Beco da Fome. O número de filmes lançados e de salas exibidoras foi sendo reduzido substancialmente. A avaliação geral, de exibidores e produtores, era que “tudo em excesso cansa”, de que “a moda estava passando”. O número de filmes produzidos diminuía de acordo com a demanda do público. Para São Paulo, em 1987, a previsão era a de que se produzissem apenas 12 filmes ao longo do ano, o que contrastava com o ano de 1983, segundo informações do sindicato. O desinteresse do público fez com que exibidores e produtores reduzissem o número de salas exibidoras. No centro velho, e sobretudo nos bairros de São Paulo, por exemplo, poucas salas exibiam filmes de sexo explícito. O centro velho da cidade ainda tinha um número razoável: de 51 salas, 19 exibiam pornô. No entanto, nos bairros, a redução foi bem acentuada: das 62 salas, apenas duas ainda passavam filme pornô. No Rio de Janeiro, por exemplo, grandes exibidores, como o Grupo Severiano Ribeiro e a Companhia Franco Brasileira, estavam promovendo a reorganização e alteração definitiva da programação de salas exibidoras de cinema pornô para filmes “normais” e de arte. Das três salas do Grupo Severiano Ribeiro existentes na cidade, o Cine Vitória, o Cine Botafogo e o Cine Rex, apenas esta última continuaria na linha pornô⁴⁰¹.

⁴⁰⁰ PAIXÃO, Marcos; SEGATTO, Norian. A Boca que se fecha. *Set*, São Paulo, v. 3, n. 7, p. 50-54, jul. 1989. p. 52.

⁴⁰¹ RAMOS, Carlos. Pornô S/A. *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 mar. 1987. Segundo Caderno, p. 3.

Vale ressaltar a concorrência do aparelho de videocassete. Criado nos Estados Unidos na década de 1970, a produção e a venda no Brasil começaram a se intensificar em 1982. Na produção desses equipamentos fabricados no país, um deles era o modelo VCR (Vídeo Cassette Recorder) da Sharp, que, além de reproduzir imagens, o aparelho também gravava. O mercado iria se expandir com outros fabricantes, como CCE e Philco. Havia o modelo que gravava, o VCR, de preço mais elevado, e o Player, modelo mais acessível, que passava apenas as imagens e não gravava. Esse mercado em formação incentivou produtores e distribuidores na produção de filmes em fitas de vídeo, “normais” (sem sexo) e pornô. Em 1986, já existiam mais de 1 milhão de aparelhos nos lares brasileiros, com mais de 1.200 videoclubes e locadoras⁴⁰². Nesses locais, uma pessoa poderia locar um filme pornô estrangeiro ou um similar nacional e assistir em casa, na privacidade de seu lar, com algumas vantagens que o cinema não oferecia: o espectador, com certa interatividade, poderia repetir as cenas quantas vezes quisesse, parar a imagem, adiantar ou voltar a fita e até mesmo fazer uma cópia. Ele é o que Nuno Cesar de Abreu chamou de um *videoespectador*, um “novo” tipo de “espectador de cinema”, “o consumidor doméstico de filmes em fitas de vídeo”⁴⁰³.

Com o fim da produção de filmes de sexo explícito, no final da década de 1980, seja na Boca do Lixo, seja no Beco da Fome, uma parte dos personagens envolvidos nessas produções, como os diretores, migrou para a publicidade, o teatro e a televisão, ou seguiu outras profissões. Outros diretores, atores e algumas atrizes migraram para o teatro explícito, a exemplo dos diretores Tony Vieira e Jean Garrett, e o ator Osvaldo Cirilo e as atrizes Sandra Morelli e Márcia Ferro. Osvaldo Cirilo e as estrelas do sexo Sandra Morelli e Márcia Ferro montaram “o espetáculo *Quero gozar*, em cartaz há mais de um ano em São Paulo. O sucesso foi tanto que já adquiriram seu próprio teatro e nem pensar em voltar para o cinema”⁴⁰⁴.

Nesse momento, fim dos anos de 1980, a produção de pornochanchada realizada na Boca do Lixo e no Beco da Fome, já não existia havia um bom tempo. Na verdade, esses dois centros produtores de filmes eróticos estavam, literalmente, “fechando as portas”. A pornochanchada sobrevivia, agora, na televisão, na programação de emissoras como o SBT, Bandeirantes, Record e Manchete. Na verdade, desde a fase inicial de formação desse mercado de filmes de sexo explícito, momento em que a pornochanchada estava em “processo acelerado de agonia” (início da década de 1980), a televisão brasileira começaria a exibir as comédias

⁴⁰² Conferir matérias: “Videomania: a nova revolução da eletrônica chega ao Brasil com força total”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1982. Cultura, p. 16; LOUCHARD, Aimée. O videocassete se expande. E a pirataria explode. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jun. 1986. Segundo Caderno, p. 10.

⁴⁰³ ABREU, Nuno Cesar. *O olhar pornô*, op. cit., p. 143.

⁴⁰⁴ PAIXÃO, Marcos; SEGATTO, Norian. A Boca que se fecha, op. cit., p. 54.

eróticas da Boca do Lixo e do Beco da Fome em sua programação noturna, o que garantiria uma renda extra aos produtores com a venda dos direitos de exibição. Em 1981, o SBT, por exemplo, exibia pornochanchadas em uma seção chamada “Sala Especial”, às 23:00h. Em 26 de junho de 1981, por exemplo, exibiu nessa seção o filme *Memórias de um gigolô* (1970), de Alberto Pieralisi⁴⁰⁵. Na briga pela audiência, a Rede Globo, para competir com os filmes exibidos nas “sessões pornôs” do SBT, nesse ano de 1981, comprou um pacote de filmes, dentre eles, estavam *As meninas de Madame Laura*, *Motel diabólico*, *Amélia, a mulher de verdade* e *O filho da prostituta*⁴⁰⁶.

Ao longo da segunda metade da década de 1980, o SBT, a Record, a Bandeirantes e a Manchete exibiram em sua programação noturna filmes eróticos brasileiros, especialmente pornochanchadas, com boa audiência para o horário⁴⁰⁷. Na década seguinte, em 1992, o SBT comprou um pacote de filmes nacionais para passar no programa *Sessão das Dez*, exibido aos domingos, às 23:00h. O primeiro da série, ao ar no dia 30 de agosto de 1992, foi a comédia erótica *O bem dotado, homem de Itu* (1978), de José Miziara, que teve média de 19 pontos de audiência, contra 12 da Globo. Nas semanas seguintes, *Mulher objeto* (1981), de Sílvio de Abreu, e *Os bons tempos voltaram* (1984), de Ivan Cardoso e John Herbert, mantiveram a audiência em alta. Nessas três semanas, o SBT passou a Globo em audiência, com uma média de 7 pontos de frente. Ocupou a liderança nacional no fim da noite de domingo. Em seguida, o SBT passaria uma sequência de filmes do diretor Walter Hugo Khouri, dramas eróticos, como *Convite ao prazer* (1980), *Prisioneiro do sexo* (1979) e *Eros, o deus do amor* (1981)⁴⁰⁸. Poderíamos dizer que este momento – início da década de 1990 – correspondeu ao “último suspiro” da pornochanchada, uma sobrevida dentro da indústria da televisão.

Encerrando esse passeio pela história da pornochanchada, apresentando e discutindo suas origens, características, desenvolvimento e seu fim, passaremos, a partir de agora, a adentrar o universo de filmes que trazem temáticas raciais. Ressalte-se que a pornochanchada produziu dezenas de filmes que têm conotações e estereótipos raciais, do homem negro, e especialmente da mulher negra, na figura da mulata. Nos dois capítulos seguintes, discutiremos essas imagens e representações raciais construídas pela pornochanchada em alguns de seus filmes.

⁴⁰⁵ *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1981. Cultura, p. 34. Nota: a emissora ainda era a TVS, Canal 11, do Rio de Janeiro, que pertencia ao Grupo Sílvio Santos desde 1976. O SBT seria fundado em 19 de agosto de 1981, mantendo a maior parte da programação da TVS. Conferir: MATTOS, Sérgio. *A televisão no Brasil*, op. cit.

⁴⁰⁶ “Competição de pornochanchada”. *Privé*, São Paulo, ano 3, out. 1981, p. 14.

⁴⁰⁷ Conferir grade de programação dessas emissoras nos jornais do eixo Rio/São Paulo.

⁴⁰⁸ MERTEN, Luiz Carlos. Cine nacional ameaça a Globo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 set. 1992. Telejornal, p. 2.

4. CINEMA E DISCURSO RACIAL: UMA LEITURA DOS CARTAZES DOS FILMES DA PORNOCHANCHADA

A presença do negro, sobretudo a forma como costuma ser representado, sempre foi motivo de preocupação por parte de cientistas sociais, cineastas e estudiosos do cinema brasileiro. Um tema que sempre suscitou debates (inserção do negro na sociedade de classes) e contradições (democracia racial). Isso se observa desde as primeiras contribuições das ciências sociais, na transição entre os séculos XIX e XX, com as obras pioneiras de Nina Rodrigues, ainda com forte tom naturalizante nas discussões raciais, passando por Gilberto Freyre, com a visão culturalista na superação do viés raciológico e a valorização da cultura negra, chegando à Escola Sociológica da USP, nas décadas de 1950 e 1960, tendo Florestan Fernandes como seu principal representante, que estudou a transição entre o escravismo e o capitalismo e as relações raciais no Brasil, criticando, sobretudo, o mito da democracia racial⁴⁰⁹.

Atualmente, as pesquisas se desenvolvem em diversas instituições, em centros de pesquisa consolidados, como, por exemplo, o Núcleo de Estudos Interdisciplinares Sobre o Negro Brasileiro (USP), o Centro de Estudos Africanos (USP), Centro de Estudos Afro-Asiáticos (UCAM) e o Centro de Estudos Afro-Orientais (UFBA). Mais recentemente, nesse âmbito de pesquisa sobre questões raciais na sociedade brasileira, destacamos os estudos de Peter Fry, Antônio Sérgio Alfredo Guimarães e Jocélio Teles dos Santos⁴¹⁰.

No campo que diz respeito diretamente ao objeto desta pesquisa, o primeiro filme a discutir as relações sociais de forma coerente e reveladora foi *Também somos irmãos* (1949), de José Carlos Burle. Síntese da história: Um viúvo adota quatro crianças, duas brancas (Vera Nunes e Agnaldo Rayol) e duas negras (Aguinaldo Camargo e Grande Otelo), e os rumos dos personagens são definidos em função de sua cor e das condições sociais. Sobre o filme, José Carlos Burle comentou:

⁴⁰⁹ Alguns exemplos de trabalhos que representam cada contexto: RODRIGUES, Nina. *As colectividades anormais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1939; FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 46 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002; FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1978.

⁴¹⁰ Obras de Peter Fry: *Divisões perigosas*: políticas raciais no Brasil Contemporâneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007 (org.); *A persistência da raça*: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África Austral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. Obras de Antônio Sérgio Guimarães: *Preconceito racial*: modos, temas e tempos. 2. ed. São Paulo: Editora Cortez, 2012; *Classes, raças e democracia*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012; *Racismo e anti-racismo no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005. Obras de Jocélio Santos: *O impacto das cotas nas universidades brasileiras (2004-2012)*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais, 2013; *Ensaio sobre raça, gênero e sexualidades no Brasil, séculos XVIII-XIX*. Salvador: Edufba, 2013; *O poder da cultura e a cultura no poder*: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil. 1. ed. Salvador: Edufba, 2005.

O filme não foi um sucesso de bilheteria por um simples motivo: os brancos se sentiam inconfortavelmente atingidos com a denúncia, e os negros não se encontravam suficientemente politizados para alcançar a sua mensagem. Os militantes, como o Abdias Nascimento e a Ruth de Souza, me parabenizaram efusivamente. Lamento que tenham se absterido de manifestações públicas. Quanto à crítica, a Associação Brasileira de Críticos Cinematográficos lhe outorgou o prêmio de melhor filme nacional do ano de 1949⁴¹¹.

O Cinema Novo, proposta política e cultural do cinema brasileiro predominante na década de 1960, mas que começara no fim da década anterior, com os filmes de Nelson Pereira dos Santos, realizou alguns filmes que problematizaram a questão do negro no Brasil. De Nelson Pereira dos Santos, em 1955, lembramos *Rio, 40 Graus* (1955), filme precursor do Cinema Novo, que trouxe a história de crianças negras, vendedores de amendoim, que desciam a favela para vender seus produtos na Zona Sul do Rio de Janeiro, área nobre da cidade. *Barravento* (1961), de Glauber Rocha, “(...) fez uma ruptura dramática com as convenções raciais de elenco e trama no cinema brasileiro: os afro-brasileiros dominam o filme (...)”⁴¹², estudando a religiosidade afro-brasileira. *Ganga Zumba* (1963), de Carlos Diegues, que conta a história do legendário herói da Quilombo do Palmares e sua luta contra a escravidão.

Na década de 1970, período do apogeu da pornochanchada, a questão racial aparece também em outros filmes. Em *Pureza proibida* (1974), Alfredo Sternheim retratou a história de amor entre um pescador negro (Zózimo Bulbul) e uma jovem freira (Rossana Ghessa). O filme contou com a participação especial de Ruth de Souza, que recebeu, à época, um prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte⁴¹³. *A Rainha Diaba* (1975), de Antônio Carlos Fontoura, inspira-se na vida real de Madame Satã (interpretado por Milton Gonçalves), marginal negro e travesti que atuava no Bairro da Lapa do Rio de Janeiro (anos 1940/1970), envolvendo-se com policiais e protegendo prostitutas e homossexuais. *Compasso de espera* (1973), de Antunes Filho, foi o filme mais emblemático dessa década. O diretor, com “uma crítica sutil e indireta ao racismo”, “faz um ataque frontal ao realizar um inventário dos traços racistas na sociedade brasileira”⁴¹⁴. Conta a história de um jovem intelectual negro, Jorge (Zózimo Bulbul), que se apaixona por uma mulher branca e a namora; a mulher branca é Cristina (Renée de Vielmond), de família de classe alta e tradicional paulista. O relacionamento enfrenta resistência por parte da sociedade, especialmente da família de Cristina, por se tratar de um casal inter-racial. Outros filmes importantes desse período foram: *O amuleto de Ogum*

⁴¹¹ BURLE, José Carlos. Depoimento. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 40, p. 10, ago./out. 1982. p. 10.

⁴¹² STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical*, op. cit., p. 325.

⁴¹³ STERNHEIM, Alfredo. *Um insólito destino*, op. cit., p. 115-118.

⁴¹⁴ STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical*, op. cit., p. 364-365.

(1974) e *Tenda dos milagres* (1977), de Néelson Pereira dos Santos, e *Na boca do mundo* (1977), de Antônio Pitanga⁴¹⁵.

Da década de 2000 em diante, surgiram filmes com temáticas pautadas na cultura negra ou que recuperam trajetórias individuais de personagens negros, inspirados em histórias reais. Nessa filmografia, citamos: *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz; *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles; *Filhas do vento* (2004), de Joel Zito Araújo; *Cafundó* (2005), de Clóvis Bueno e Paulo Betti; *Quanto vale ou é por quilo* (2005), de Sérgio Bianchi; *Ó pai, ó* (2007), de Monique Gardenberg; e *Besouro* (2009), de João Daniel Tikhomiroff.

Esse período recente viu florescer grandes atrizes e atores negros, como Lázaro Ramos, Flávio Bauraqui, Seu Jorge, Leandro Firmino da Hora e Jéssica Barbosa. Surgiu também uma mobilização político-cultural, em grande medida influenciada pelas lutas dos movimentos negros, em dois manifestos divulgados em eventos de cinema: o Manifesto Dogma Feijoada, de Jeferson De, apresentado no Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, em 2000, e o Manifesto de Recife (2001), divulgado na V Edição do Festival de Cinema de Recife, assinado por nomes importantes do cinema nacional, entre eles Antônio Pitanga, Milton Gonçalves, Zózimo Bulbul e Ruth de Souza. Os dois manifestos, em linhas gerais, procuravam valorizar a cultura negra na cinematografia brasileira, a participação de autores negros na direção de filmes, a atuação de artistas negros como protagonistas em filmes, dentre outras reivindicações⁴¹⁶.

No campo da historiografia, em estudos específicos sobre o negro e relações raciais no cinema, o tema vem sendo abordado desde a década de 1980. Em 1982, o número 40 da revista *Filme Cultura* trouxe um dossiê especial sobre o negro no cinema brasileiro. Serviu de ponto de partida para a abertura de uma historiografia sobre o tema. Com artigos de José Carlos Avellar, Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet e entrevistas com Grande Otelo, Ruth de Souza, Léa Garcia e Antônio Pitanga, a revista discutiu diversos assuntos, como a participação de temas da cultura negra no cinema novo, a formação e a experiência dos atores e atrizes negros no cinema brasileiro e o problema geral da ausência de filmes tendo negros como protagonistas. Quem bem sintetizou a história do negro no cinema brasileiro, até esse período, foi o crítico de cinema José Carlos Avellar:

⁴¹⁵ *Ibidem*. Ver o capítulo 10.

⁴¹⁶ Conferir: CAETANO, Maria do Rosário. O papel do negro no cinema brasileiro. *Revista de Cinema*, São Paulo, ano 6, n. 55, p. 30-32, jun. 2005; CARVALHO, Noel dos Santos. Introdução: esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: DE, Jeferson. *Dogma feijoada: o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005. p. 17-101; PINHEIRO, Amilton; REZENDE, André. O cinema negro pede passagem. *Raça*, São Paulo, n. 137, p. 36-43, 2009.

E deste modo os personagens negros de boa parte de nosso cinema, mesmo nos filmes em que aparecem como uma justa imagem de uma parcela do nosso quadro social, não existem como individualidade, como pessoas, como gente particular; não existem, enfim, como negros⁴¹⁷.

O jornalista João Carlos Rodrigues escreveu um dos estudos pioneiros sobre a participação do negro no cinema brasileiro. Publicado originalmente em 1988, *O negro brasileiro e o cinema* apresenta as formas como o negro aparece no cinema brasileiro, destacando os arquétipos como pretos-velhos, mãe-preta, mártir, malandro, favelado e mulata boazuda, dentre outros. O esquema correspondente a essa coleção é bem sugestivo, acompanhado de inúmeras referências de filmes que se enquadram em cada caso. No entanto, falta uma análise mais cuidadosa e profunda de cada arquétipo apontado⁴¹⁸.

Roberto Stam, brasilianista com uma larga produção acadêmica na área de cinema, estuda, em *Multiculturalismo tropical: uma história comparada da raça na cultura e no cinema brasileiros*, as representações que o cinema brasileiro elabora do negro e do indígena, estabelecendo, em alguns momentos, comparações entre a experiência das relações raciais no Brasil e a dos Estados Unidos. Trata-se de uma grande obra-síntese de pesquisas realizadas ao longo de três décadas estudando o cinema brasileiro⁴¹⁹.

A literatura acadêmica recente não dispõe de um número considerável de trabalhos que abordem as relações raciais e o cinema brasileiro. Acreditamos ser ainda um campo vasto de possibilidades de pesquisa. Nessa bibliografia, para citar alguns exemplos, temos estudos sobre a atuação profissional de atores e atrizes, bem como análises de filmes que abordam questões raciais.

Joel Zito Araújo, em *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*, estudou o papel e a inserção do negro na televisão, reconstruindo a trajetória de atores e atrizes ao longo da segunda metade do século XX, especialmente nas telenovelas da Globo. Segundo ele, predominou durante muito tempo uma prática racista de limitar o negro a papéis secundários na trama e somente a partir da década de 1990 foi que famílias negras de classe média começaram a ser mostradas: “Poucos autores fizeram do conflito social real, da existência da discriminação racial e do preconceito em sua complexidade de formas e atitudes, temas de suas novelas”⁴²⁰. Embora não seja um estudo específico sobre cinema, volta-se sobre a relação do

⁴¹⁷ AVELLAR, José Carlos. O cinema colorido. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 40, p. 3-7, ago./out. 1982. p. 5.

⁴¹⁸ RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*, op. cit.

⁴¹⁹ STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical*, op. cit.

⁴²⁰ ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*, op. cit.

negro com a indústria do entretenimento, com a indústria cultural, e os sujeitos que aparecem no livro são os mesmos que atuavam nas telas do cinema, como Aizita Nascimento, Julciléa Telles, Léa Garcia, Ruth de Souza, Antônio Pitanga, Grande Otelo, Milton Gonçalves e Tony Tornado.

Noel dos Santos Carvalho é um desses pesquisadores que estudou a participação do negro na história do cinema brasileiro. Em *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*, ele realizou um amplo estudo da atuação de Zózimo Bulbul no cinema brasileiro, na condição de ator e diretor. Inicialmente, na primeira parte da tese, analisou, entre as décadas de 1960 e 1970, a questão racial e o movimento negro, a representação do negro no cinema brasileiro nas décadas de 1960 e 1970, especialmente no Cinema Novo, e a trajetória cinematográfica de diretores negros. A tese, no entanto, centraliza sua atenção na obra de Zózimo Bulbul, como ator e diretor, identificando sua atuação no Cinema Novo e sua respeitabilidade adquirida no meio cultural em função de sua atuação no âmbito dos movimentos negros. Analisou cinco filmes dirigidos por Bulbul, todos no gênero de documentário: *Alma no olho* (1974/curta), *Artesanato do samba* (1974/curta), *Dia de Alforria... (?)* (1980/curta), *Abolição* (1988/longa) e *Pequena África* (2001/curta). Noel dos Santos Carvalho concluiu que Zózimo Bulbul foi um artista politicamente engajado e que seus filmes apresentam “os pontos de vista do movimento negro sobre a história e a sociedade. Através deles a identidade negra ganha uma forma histórica e cinematográfica”⁴²¹.

Outro estudo relevante é o de Júlio Cláudio da Silva, *Relações raciais, gênero e memória: a trajetória de Ruth de Souza entre o Teatro Experimental do Negro e o Karamu House (1945-1952)*. Nesse trabalho, estudou os primeiros anos da trajetória profissional de Ruth de Souza, a primeira atriz negra a se destacar no cenário cinematográfico brasileiro. Os marcos temporais da tese são balizados pelo estudo que a atriz realizou em duas escolas de teatro, o Teatro Experimental do Negro, no Brasil, e a escola de teatro estadunidense, Karamu House. Coletou dois depoimentos da atriz. Ruth de Souza, primeira brasileira a concorrer ao prêmio de Melhor Atriz no Festival de Veneza, em 1954, teve um início de carreira marcada por dificuldades, segundo o autor, tendo que superar, sobretudo, o preconceito racial contra artistas negros, em um momento em que a participação de atores negros, fosse no teatro ou cinema, era pequena, e quando era preciso, colocava-se um ator branco pintado de negro (*blackface*). Júlio Cláudio da Silva, ao percorrer a trajetória

⁴²¹ CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. 2006, 311 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. (p. 255).

artística de Ruth de Souza, promove paralelamente uma análise da sociedade brasileira, e mostra como as relações sociais são profundamente marcadas pela questão racial⁴²².

Em *Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)*, Luís Felipe Kojima Hirano realiza outro bom estudo da trajetória de outra personalidade marcante da história do cinema brasileiro, a do ator Grande Otelo. O estudo biográfico da trajetória artística de Grande Otelo se confunde com a história do cinema brasileiro, considerando que atuou em mais de cem filmes. E o autor percorre esse caminho, que vai da década de 1930 até a década de 1990, analisando a participação de Grande Otelo nos filmes da Cinédia, nas chanchadas da Atlântida, no Cinema Novo e no Cinema Marginal, filmes em que “foi moleque pernóstico, patético, malandro, sambista, pai de santo, símbolo e testemunha do cinema brasileiro”⁴²³.

Outro trabalho interessante é *O negro encena a Bahia: imagens e representações étnicas em cinco filmes baianos de ficção*, de Luna Cristina Castro Nery. São analisados cinco filmes protagonizados por atores negros que têm a Bahia como temática central: *Barravento* (1961), de Glauber Rocha, *O anjo negro* (1972), de José Umberto, *Tenda dos milagres* (1977), de Néelson Pereira dos Santos, *Cidade Baixa* (2005), de Sérgio Machado, e *Ó, pai, ó* (2007), de Monique Gardenberg⁴²⁴. A partir desses filmes, abordam-se diversos temas, dentre eles as relações sociais e raciais entre negros, brancos e mestiços, as práticas culturais do negro, os conflitos de ordem social e racial, tendo a Bahia como palco e cenário. De modo geral, em uma de suas conclusões, a autora constatou que, excetuando *Cidade Baixa*, nos outros filmes “os negros são tratados com exotismo e folclorização, ou seja, reduzidos e associados às imagens pitorescas do candomblé e do carnaval (...)”. Essa forma de apresentar o negro, segundo a autora, não destoa da forma como o cinema nacional sempre o apresentou, com essas imagens reduzidas e estereotipadas.

Esse breve passeio pela história do negro no cinema brasileiro e na historiografia revela que a sua trajetória vem sendo alvo de interesse nas últimas três décadas. No entanto, analisando a década de 1970, tais estudos omitiram seu olhar diante das pornochanchadas.

⁴²²SILVA, Julio Cláudio da. *Relações raciais, gênero e memória: a trajetória de Ruth de Souza entre o Teatro Experimental do Negro e o Karamu House (1945-1952)*. 2011, 277 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2011.

⁴²³HIRANO, Luís Felipe Kojima. *Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)*. 2013, 449 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p. 422.

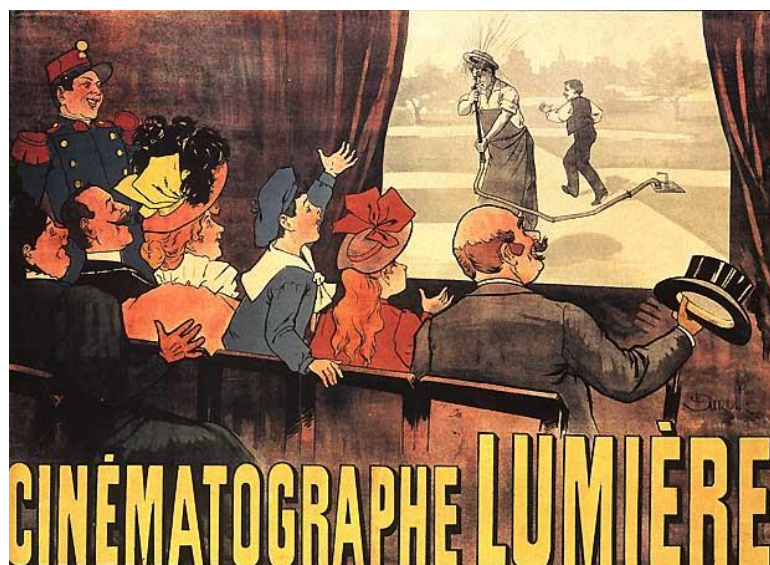
⁴²⁴NERY, Luna Cristina Castro. *O negro encena a Bahia: imagens e representações étnicas em cinco filmes baianos de ficção*. 2010, 141 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Universidade Federal da Bahia, 2010. p. 125. Foi publicado em livro, em 2012, pela Edufba.

Neste capítulo, vamos apresentar e analisar alguns cartazes de pornochanchadas que veiculam imagens e representações de estereótipos raciais de mulheres e homens negros. Este é um assunto que aparece muito pouco (questões raciais em cartazes de filmes), ao menos nas pesquisas que realizamos em sites e banco de teses e dissertações; é uma questão ainda pouco explorada. Vamos, inicialmente, discorrer teoricamente sobre a natureza e principais características e funções do cartaz de cinema, para em seguida adentrarmos a produção e veiculação dos cartazes das pornochanchadas, apresentando seus principais ilustradores para, em seguida, tecer e elaborar a crítica dessa fonte.

4.1. O cartaz no cinema

O primeiro cartaz publicitário do cinema foi exibido para divulgar o filme francês *L'arroseur arrosé* (1895), curta-metragem silencioso, em preto e branco, também conhecido pelo título de *O jardineiro*, realizado por Louis Lumière⁴²⁵. O cartaz, do artista plástico Marcellin Auzolle, mostra o interior de uma sala de cinema em que parte do público (em primeiro plano), localizada nas primeiras filas, ri da cena mostrada na tela: um jardineiro, atormentado por um garoto que não o deixava trabalhar em paz, molha seu próprio rosto com a mangueira.

Figura 21 – Cartaz de *L'arroseur arrosé* (1895)



Fonte: www.imdb.com.

⁴²⁵ TRAJANO, Gérson. Cartaz de cinema. *Revista da Cultura*, São Paulo, n. 50, p. 32-33, set. 2011.

Com duração de 49 segundos, é o primeiro filme de comédia realizado, e o primeiro a ter um caráter de ficção, com o objetivo de contar uma história. A sessão de cinema que projetou *O jardineiro* foi realizada em 28 de dezembro de 1895, com a exibição de mais nove curtas-metragens, em uma das primeiras exibições públicas de cinema da história⁴²⁶. *O jardineiro* foi o sexto na sequência dos dez filmes que seriam exibidos no salão do Grand Café, em Paris. O primeiro a ser exibido foi “La sortie de l'usine Lumière à Lyon”, o famoso filme que mostra operários saindo de uma fábrica após um dia de trabalho.

A história do cartaz acompanhou a trajetória de desenvolvimento do cinema, desde os irmãos Lumière. Antes do cinema, os cartazes eram utilizados para divulgar peças de teatro e outras atrações culturais⁴²⁷. O desenvolvimento do cartaz de cinema contribuiria para o início da “civilização da imagem”, segundo Jean Louis Capitaine, colecionador de cartazes antigos do cinema francês⁴²⁸.

A primeira forma moderna de confeccionar cartazes foi a *litografia*, tipo de gravura criado na Europa no final do século XVIII, em que a impressão é feita a partir de desenhos em uma matriz, uma pedra litográfica (calcário):

Trata-se de um método de impressão a partir de imagem desenhada sobre base, em geral de calcário especial, conhecida como "pedra litográfica". Após desenho feito com materiais gordurosos (lápiz, bastão, pasta etc.), a pedra é tratada com soluções químicas e água que fixam as áreas oleosas do desenho sobre a superfície. A impressão da imagem é obtida por meio de uma prensa litográfica que desliza sobre o papel⁴²⁹.

⁴²⁶ Essa mostra de cinema, exibida em local específico e acesso pago, não foi a primeira da história, como muitos costumam pensar. Quase dois meses antes, em 1º de novembro de 1895, os irmãos Max e Emil Skladanowsky realizaram uma projeção de 15 minutos, em outro aparelho que não o cinematógrafo (bioscópio), em um teatro de Berlim. No entanto, os irmãos Lumière entraram para a história e são os mais citados porque foi a partir do invento deles que a técnica do cinema se desenvolveu. Cf. COSTA, Flávia C. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. 2 ed. Campinas, SP: Papirus, 2007. p. 17-52.

⁴²⁷ Os estudos que versam sobre a temática do cartaz no cinema são realizados em diversos campos do saber, como Comunicação, Design, História da Arte, e muito pouco na área da História Cultural. Conferir: ALMEIDA, Cláudia. *A identidade visual no cinema*. 2002, 120 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002; FERREIRA, Fernando Aparecido. *O filme em cartaz*. 2002, 128 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru/SP, 2002; PERRONE, Carlos Eduardo Leite. *Uma leitura visual dos cartazes do cinema brasileiro dos anos 1960*. 2006, 200 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Paulista, São Paulo, 2006; CARVALHO, André Luís Pires de. *Da película ao cartaz: uma análise do design do cartaz de Deus e o Diabo na Terra do Sol*. 2008, 191 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2008; SILVA, Simone Albertino da. *O design de cartazes no Cinema Marginal e na Pornochanchada*. 2008, 124 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

⁴²⁸ MARTINS, Alexandre. Cartaz de cinema. Imagens de outras imagens. *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 ago. 1986. Segundo Caderno, p. 1.

⁴²⁹ Fonte: www.encyclopedia.itaucultural.org.br/termo5086/litografia. Acesso em 16/02/2015.

O processo anterior, para divulgação de peças de teatro e outras atividades culturais, era feito pela *xilogravura*. É a arte de gravar em madeira, processo pelo qual entalha-se um pedaço de madeira, esculpindo uma imagem e/ou gravando letras e textos, transformando-a em uma matriz para, em seguida, com a aplicação de tintas, reproduzir essa matriz em papel⁴³⁰.

Com o processo de modernização da litografia, surgiu, nos Estados Unidos, no início do século XX, a impressão *offset*, aperfeiçoado na década de 1930, e que mantém ainda hoje seus conceitos fundamentais. O processo se resume em:

Na impressão *offset*, as imagens e os tipos que constituem um layout ou composição final são montados por colagem em um cartão. As imagens em tom contínuo, como as fotografias, são convertidas em meios-tons e a áreas de tipos em fotocomposição são arranjadas com precisão. É feito um filme negativo por meio de processo fotográfico; esse filme é colocado em contato com uma chapa de impressão em liga de alumínio foto-sensibilizada, a seguir exposto, e a chapa é processada. Depois de preparada, a chapa de alumínio é presa a um cilindro no prelo de impressão. Quando entintada, a imagem dessa chapa passa para a superfície de um rolo de borracha e então é impressa na folha de papel⁴³¹.

A partir da década de 1940, esse método passou a ser utilizado definitivamente pela indústria gráfica na produção de material visual para o cinema, a publicidade e o mercado editorial de livros e discos, por conta de algumas vantagens: reproduzia em larga escala com maior rapidez, em qualquer formato de papel, com uma excelente qualidade gráfica nas cores e desenhos.

De modo geral, existem duas formas de ilustração em cartazes, que podem ser realizadas em forma de desenho, quando o *designer gráfico* ou cartunista é diretamente responsável pela imagem, ou pela técnica da fotografia. Em um mesmo cartaz, podem coexistir as duas técnicas, desenhos e fotografias para ilustrar a imagem.

Antes de mais nada, o cartaz é uma peça publicitária, que tem objetivos comerciais. Os cartazes de cinema carregam em si essa finalidade fundamental, ser porta-voz dos filmes:

Las películas, como productos comerciales que son, están destinadas a ser consumidas por un extenso público. Como cualquier otro producto necesitan de la publicidad para difundirse y persuadir al posible consumidor: el espectador que adquiere una entrada. Así, acude a aquellos modos publicitarios que mejor sirven para darse a conocer al público, diferenciándose

⁴³⁰ HERSKOVITS, Anico. *Xilogravura: arte e técnica*. Porto Alegre: Tchê, 1986; COSTELLA, Antônio F. *Xilogravura: manual prático*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1987.

⁴³¹ BUSIC-SNYDER, Cynthia; CLAIR, Kate. *Manual de tipografia: a história, a técnica e a arte*. 2 ed. Porto Alegre: Bookman, 2009. p. 90-91.

de los demás productos. Entre esos instrumentos propagandísticos encontramos el CARTEL⁴³².

A comunicação visual é um elemento fundamental na divulgação de um filme. O cartaz é um instrumento utilizado pelos produtores para aproximar o público de seus produtos. Serve para vender; portanto, deve sintetizar, via *imagem*, o filme.

Um grande estudioso da história do cartaz, como peça publicitária, é o filósofo e sociólogo Abraham Moles. No livro *O cartaz*, situa o seu objeto em um universo mais amplo de investigação, a sociedade urbana, analisando cartazes de todas as naturezas espalhados pelas cidades: cartaz político, comercial e publicitário (filmes, músicas) e artístico. Suas considerações são relevantes para a análise dos cartazes de filmes, estudando suas estruturas, formas, linguagens e conteúdos ideológicos⁴³³.

Dentre outras finalidades, o cartaz serve, como bem sinaliza Moles, para informar e seduzir o espectador. Nesse sentido, duas grandes funções se interligam: a econômica e a estética. A utilidade econômica se traduz na estratégia de segurar o espectador, atraindo o seu olhar: muita gente escolhe um filme em uma locadora ou no corredor de um complexo de cinema a partir de um cartaz. Escolhe o filme para assistir, às vezes, sem conhecer o diretor, o elenco ou até a temática central do enredo. Um cartaz sugestivo, bem ilustrado, tem essa força incentivadora de atrair a atenção do público. Não obstante, ao mesmo tempo em que o objetivo principal é divulgar o filme, atrair público para dar lucro aos produtores, o cartaz comporta também um caráter artístico, é um objeto de admiração artística: “O jogo das cores e das formas, o jogo das palavras e das imagens, o contraste e a suavidade, são fatores onde se exerce sua função artística”⁴³⁴.

Os cartazes de cinema têm um forte poder de persuasão. Com isso, provocam sentimentos, seduzem o espectador. Para Moles, todos os elementos que compõem um cartaz, com a combinação da “arte visual estrita e a arte tipográfica”, adquirem um “valor simbólico”⁴³⁵. É aqui que entra outro elemento importante: a construção de significados. Em outras palavras, acima de tudo, os cartazes transmitem uma mensagem, um discurso. As

⁴³² PÉREZ, Francisco Javier Gómes. La tipografía en el cartel cinematográfico: la escritura creativa como modo de expresión. *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, Sevilla, v. 1, n. 1, p. 203-216, 2002. p. 204.

⁴³³ MOLES, Abraham. *O cartaz*, op. cit. Para uma discussão mais ampla, das técnicas e linguagens contidas nos cartazes, ver: HIJÓN, Diego Coronado. *La metáfora del espejo: teoría e historia del cartel publicitario*. Sevilla: Alfar, 2001; e BARNICOAT, John. *Los carteles su historia y su lenguaje*. 3 ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

⁴³⁴ MOLES, Abraham. *O cartaz*, op. cit., p. 55.

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 251.

imagens, uma pintura, uma gravura, uma cena de cinema, um cartaz de um filme, carregam significados, que são lidos, apreendidos e ressignificados, de acordo com a visão de mundo do sujeito que observa. E para chamar a atenção do espectador, do público geral, são utilizados recursos técnicos e discursivos:

- a) O aspecto técnico – o tamanho e formato do cartaz, das letras, da localização das palavras, as cores utilizadas; esse conjunto de elementos, em graus variados, pode chamar mais a atenção das pessoas;
- b) O aspecto discursivo – o conjunto de imagens e signos presentes, que formam sentidos, metáforas. Explicitaremos melhor esse traço mais adiante, na seção da análise dos filmes.

O cartaz é, assim, composto por uma mistura de diversos componentes, como imagens, signos, desenhos, partes gráficas. Analisá-lo significa entrar em um campo que engloba diversas áreas do saber, como Análise do Discurso, Estudos Culturais, Semiótica e Teoria da Comunicação⁴³⁶.

Por ser uma tarefa interdisciplinar, esse é um terreno em que os historiadores devem ter muito cuidado, recomenda o historiador Peter Burke; sobre a complexidade de se trabalhar com imagens como fonte histórica, diz ele: “Imagens são testemunhas mudas, e é difícil traduzir em palavras o seu testemunho”. É preciso analisar esse tipo de fonte coerentemente, “traduzi-las” de acordo com suas especificidades, pois, como diz o autor: “Toda imagem conta uma história”⁴³⁷. E os cartazes das pornochanchadas contam histórias; por meio deles, podemos conhecer práticas culturais e representações sociais da sociedade brasileira disseminadas em suas imagens.

4.2. Cartazes da pornochanchada

Paulo Emílio Salles Gomes, um dos maiores pesquisadores e críticos da história do cinema brasileiro, afirmou em 1973 que não se pesquisava a história dos cartazes dos filmes

⁴³⁶ Sobre semiótica e estudos culturais, ver: METZ, Christian. *A análise das imagens*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973; LOTMAN, Y. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa, 1978; ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira/EDUSP, 1997; PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999; ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000; BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. 18 ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

⁴³⁷ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004. p. 18, p. 175, respectivamente.

brasileiros, que esse era um campo tão obscuro quanto a própria história do cinema nacional⁴³⁸. Parece que pouca coisa mudou de lá para cá.

O cartaz de cinema é um documento rico que serve para conhecermos um determinado período da história do cinema de um país ou de um gênero cinematográfico. No nosso caso, por meio do cartaz, é possível conhecer as características, práticas e técnicas utilizadas na década de 1970 pelos profissionais da área, bem como analisar o discurso e as representações que ele traz, que reproduz da sociedade, no material de divulgação das pornochanchadas.

No Brasil, o cartaz foi utilizado essencialmente para fins comerciais, de forma regular, a partir do final da década de 1940. Antes ele era utilizado ocasionalmente, e foi *João da Mata* (1923), de Amilar Alves, o primeiro filme a usar a litografia na elaboração de uma peça publicitária. É com o advento da impressão *offset*, quando a fotografia aos poucos passaria a substituir o desenho, e a litografia como técnica sendo ultrapassada, que as definições dos cartazes passaram a ser mais elaboradas no traçado, nas cores e nas fotos, e o primeiro filme a utilizar esse novo formato foi *Almas adversas* (1947-1948), de Leo Marten⁴³⁹.

A partir da década de 1950, desenvolver-se-ia no Brasil a técnica de elaboração dos cartazes, com especializações cada vez mais requintadas por parte dos profissionais que surgiam nesse novo mercado. As grandes empresas cinematográficas da época, como a Atlântida e a Vera Cruz, procuraram estabelecer um padrão de qualidade artística para os seus filmes, contratando profissionais consagrados do ramo ou associando-se a empresas da área de publicidade.

Um dos cartazes mais famosos do Brasil, elaborado pelo artista Rogério Duarte, é o do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. É considerado por muitos o cartaz que inaugura a fase moderna do cinema brasileiro, no contexto do Cinema Novo. Seu aspecto estético e o seu forte caráter de peça artística o consagraram: “O cartaz de Duarte virou um ícone da história do design gráfico no Brasil. No centro, há uma fotomontagem em que se vê a figura de um cangaceiro segurando uma adaga e o sol com raios amarelos e vermelhos claros, saindo de um círculo branco”⁴⁴⁰. O cangaceiro no cartaz é o ator baiano Othon Bastos.

⁴³⁸ MENGOZZI, Federico. Cartaz brasileiro, a história obscura e anônima. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 maio 1979. p. 40.

⁴³⁹ MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*, op. cit., p. 95.

⁴⁴⁰ TRAJANO, Gérson. *Cartaz de cinema*, op. cit, p. 32.

Atualmente, no que se convencionou chamar de Cinema da Retomada⁴⁴¹ e na produção mais recente, muitos cartazes dos principais filmes de sucesso do cinema brasileiro têm sido confeccionados pelo designer Marcelo Palotta. Artista plástico e publicitário, Palotta é o autor dos cartazes de *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, e *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, ambos realizados pela técnica da fotografia⁴⁴².

Na pornochanchada, de modo geral, predominava o uso da técnica do desenho, procedimento que facilitava a criação do artista, que, por sua vez, tinha a liberdade de criar com simplicidade o sentido comercial do filme, em uma linguagem clara e direta, no sentido de aproximar-se do público. Às vezes, esses desenhos eram mesclados com fotos de atrizes e atores. Os cartazes, de modo geral, seguiam certos padrões estilísticos:

Nos cartazes de Pornochanchada desse período, podemos notar o uso recorrente da ilustração e da linguagem do *cartoon*. Em geral, são peças coloridas, que destacam a idéia principal do filme ou um ator popular. A imagem feminina tem uma aura de sensualidade, como reflexo da liberação de costumes provocada pela revolução sexual que acontecia no mundo, mas com um olhar brasileiro sobre essas novas atitudes sociais⁴⁴³.

Na produção dos cartazes da pornochanchada, destacaram-se dois grandes desenhistas e ilustradores: Ziraldo e Benício. Ambos foram responsáveis pela larga quantidade de cartazes da Boca do Lixo e do Beco da Fome⁴⁴⁴.

Ziraldo (Ziraldo Alves Pinto) foi um dos primeiros profissionais de destaque a trabalhar com os produtores de pornochanchada. É cartunista, pintor, escritor e jornalista. Nasceu em Caratinga, Minas Gerais, em 1932. No início da década de 1950, mudou-se para Belo Horizonte e passou a trabalhar em revistas e jornais locais. Formou-se em Direito, em 1957, pela Faculdade de Direito de Minas Gerais. Em meados da década de 1960, mudou-se para o Rio de Janeiro⁴⁴⁵. Em 1969, foi um dos fundadores do *Pasquim*, semanário independente que fez oposição ao regime militar.

⁴⁴¹ A expressão Retomada vem sendo utilizada pelos críticos e estudiosos do cinema brasileiro para designar o momento posterior à recuperação do mercado audiovisual pós-crise da Era Collor, que, em seu Governo, acabou com a Embrafilme e reduziu os gastos públicos no campo da política cultural. Embora não tenha contornos precisos – quando começa efetivamente e se ainda estamos vivenciando essa retomada, ou ela já se exauriu em virtude da recuperação do cinema brasileiro – a expressão consegue contextualizar pelo menos o período que vai de 1995, com o sucesso de público de *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, de Carla Camurati, até o ano de 2002, com o sucesso nacional e internacional de *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles.

⁴⁴² ABOS, Márcia. A difícil arte de resumir imagens. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 abr. 2011. Segundo Caderno, p. 3.

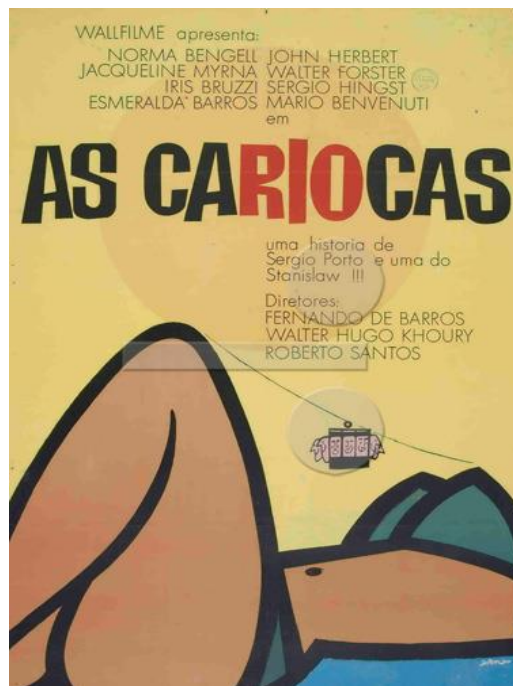
⁴⁴³ SILVA, Simone Albertino da. *O design de cartazes no Cinema Marginal e na Pornochanchada*, op. cit., p. 47.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 48.

⁴⁴⁵ LEITE, Ricardo. *Ziraldo em cartaz*. São Paulo: SENAC SP, 2009. p. 72.

No cinema, o seu primeiro cartaz ilustrou o filme de Jorge Ileri, *Mulheres e milhões* (1961)⁴⁴⁶. Em seguida, Ziraldo prestou serviços para a turma do Cinema Novo, realizando os cartazes de filmes importantes do período, tais como *O assalto ao trem pagador* (1962), de Roberto Farias, e *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra. Na segunda metade da década, realizou mais trabalhos para filmes de comédias, como *Toda donzela tem um pai que é uma fera* (1966), de Roberto Farias. Nesse período, um dos cartazes mais significativos é o do filme *As cariocas* (1966), de Fernando Barros, Roberto Santos e Walter Hugo Khouri, em que ele consegue moldar o corpo de uma mulher aos contornos das belezas naturais do Rio de Janeiro, transformando “a figura feminina” no Pão de Açúcar⁴⁴⁷.

Figura 22 – Cartaz de *As cariocas* (1966)



Fonte: www.cinemateca.gov.br.

Ziraldo é o desenhista fundador dos cartazes da pornochanchada. Os principais cartazes das primeiras comédias eróticas cariocas foram realizados por ele, como *Os paqueras* (1969), de Reginaldo Faria, *A penúltima donzela* (1969), de Fernando Amaral, *Ascensão e queda de um paquera* (1970), de Victor Di Mello, e *O donzelo* (1970), de Wohl, Stefan, dentre outros.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 72.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 85.

Os serviços de desenhista continuaram ao longo da década de 1970, com a realização de cartazes para diversos diretores. Voltou a trabalhar para Reginaldo Faria e fez o cartaz de *Os machões* (1972) e *Quem tem medo de lobisomem* (1974). Com Victor Di Mello, desenhou os cartazes de *Como é boa nossa empregada* (1973/co-diretor, Ismar Porto), *Um verão entre as mulheres* (1974) e *A mulata que queria pecar* (1977). Para outros diretores realizou *As mulheres que fazem diferente* (1974), de Adnor Pitanga, Lenine Ottoni e Cláudio MacDowell, e *Quando as mulheres querem provas* (1975), de Cláudio MacDowell.

Seus cartazes, de modo geral, mantinham um determinado padrão de cores e estilo, como o uso de tons mais escuros para o fundo dos cartazes e figuras humanas com dimensões grandes, em destaque na imagem. É nesse formato alguns dos cartazes confeccionados para filmes de Reginaldo Faria e Victor Di Mello, como *Quem tem medo de lobisomem* e *Um verão entre as mulheres*, respectivamente.

Benício (José Luiz Benício da Fonseca) foi também pioneiro, junto com Ziraldo, nos cartazes das primeiras pornochanchadas. Nasceu na cidade de Rio Pardo, Rio Grande Sul, em 1936. Mudou-se com a família para Porto Alegre, onde fez sua formação escolar. Em 1953, mudou-se para o Rio de Janeiro. Trabalhou como ilustrador em uma gráfica das Organizações Globo, de Roberto Marinho.

Na década de 1960, trabalhou para a Editora Monterrey, produzindo capas de revistas e desenhando personagens femininas para as histórias policiais de espionagem. Em 1965, volta para Porto Alegre e abre uma empresa de publicidade, em sociedade com seu irmão, Juarez, continuando a colaborar com a Editora Monterrey. Dois anos depois, fecham a empresa, e Benício regressa ao Rio de Janeiro⁴⁴⁸.

Sua carreira no cinema começou em 1968, quando foi convidado por Adolfo Chadler a elaborar o cartaz de seu filme, *Os carrascos estão entre nós* (1968). O cartaz foi bem aceito pelos realizadores de cinema e chamou a atenção de Oswaldo Massaini, um dos maiores produtores da época, dono da Cinedistri. Entre 1968 e 1972, Benício fez diversos cartazes para filmes produzidos ou distribuídos pela Cinedistri, tais como: *A compadecida* (1969), de George Jonas, *Corisco, o diabo louro* (1969) e *Independência ou morte* (1972), ambos de Carlos Coimbra⁴⁴⁹.

⁴⁴⁸ JÚNIOR, GONÇALO. *Benício: um perfil do mestre das pin-ups e dos cartazes de cinema*. São Paulo: CLUQ, 2006.

⁴⁴⁹ *Ibidem*. Em entrevista para o jornalista Jotabê Medeiros, Benício diz que o cartaz de *Independência ou morte* é considerado por ele o seu melhor, o mais elaborado. Cf. MEDEIROS, Jotabê. Confissões de Benício, o mestre em pin-ups. *O Estado de S. Paulo*, 10 maio 2006. p. 47.

No início da década de 1970, começou a desenhar cartazes para produtores de pornochanchadas, de São Paulo e do Rio e Janeiro. Nas primeiras incursões pelo universo da comédia erótica, desenhou três cartazes de filmes que consolidaram a pornochanchada como um produto comercial para o cinema popular brasileiro: *Lua de mel e amendoim* (1971), de Pedro Carlos Rovai e Fernando de Barros, *A viúva virgem* (1972) e *Ainda agarro esta vizinha* (1974), ambos de Pedro Carlos Rovai. No seu acervo de obras realizadas, cartazes de grandes filmes de sucesso, citamos: *A superfêmea* (1973), de Aníbal Massaini Neto, *Cada um dá o que tem* (1975), de Adriano Stuart, Sílvio de Abreu e John Herbert, *Bacalhau* (1976), de Adriano Stuart, *O bom marido* (1977), de Antônio Calmon, *O bem dotado, o homem de Itu* (1978), de José Miziara, *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), de Osvaldo de Oliveira, *Mulher, mulher* (1979), de Jean Garrett, *Império do desejo* (1980), de Carlos Reichenbach, *Sexo profundo* (1981), de Waldir Kopezky, e *A noite dos bacanais* (1981), de Fauzi Mansur⁴⁵⁰.

Figura 23 – Cartaz de *Independência ou morte* (1972)



Fonte: www.cinemateca.gov.br.

Benício também desenhou cartazes para outros produtores, em outra linha de comédia ou dramas. Fez o cartaz de *Toda nudez será castigada* (1972), de Arnaldo Jabor. Paralelamente, ele foi o responsável pelos cartazes dos filmes de *Os Trapalhões*, desenhando todos os cartazes dos filmes do quarteto, entre 1974 e 1991.

⁴⁵⁰ JÚNIOR, GONÇALO. *Benício: um perfil do mestre das pin-ups e dos cartazes de cinema*, op. cit.

Além do cinema, Benício prestou serviços para o mercado publicitário e de periódicos, fazendo capas para diversas revistas brasileiras, entre elas a *Playboy*, *Status*, *Ela Ela e Veja*.

No mercado editorial, foi um dos maiores ilustradores brasileiros na arte erótica dos pin-ups – desenhos sensuais de mulheres, que podem ser famosas ou fruto da imaginação do artista. Trabalhou para diversas editoras, desenhando pin-ups. Seus cartazes eram elaborados com boa dose de erotismo. Por conta disso, segundo ele, muitas vezes os censores solicitavam alterações nos desenhos. Em um de seus cartazes, *Eu dou o que ela gosta* (1975), de Braz Chediak, foi orientado pelos censores a “‘levantar’ a cueca do ator Ênio Gonçalves uns dois centímetros no cartaz”, e a “‘vestir com calcinha e sutiã uma modelo que aparecia nua na cena bem pequenininha no canto do cartaz do filme”⁴⁵¹.

Percorrendo praticamente todos os gêneros cinematográficos, Benício produziu mais de 300 cartazes para o cinema. É o maior cartazista da pornochanchada. Diferentemente de Ziraldo, procurava realçar a beleza dos traços femininos com muito realismo e elegância. Um exemplo dessa criação foi quando desenhou Vera Fischer no cartaz do filme *A superfêmea*, imagem que ajudou a atriz, em início de carreira, a se tornar um símbolo sexual⁴⁵².

Seguindo os padrões de Benício, o conteúdo erótico era um princípio fundamental e característico da pornochanchada. Em geral, os cartazes eram apelativos, explorando enquanto podiam – e o quanto a censura liberava – imagens de mulheres em poucos trajes ou seminuas. Era uma estratégia comercial que dava resultados:

Sendo um gênero dominante do cinema nacional, a tão conhecida *pornochanchada* tem seu cartaz feito à base de fotos de mulheres despidas (ou quase), onde o desenho é perfeitamente dispensável. Não requerendo grande imaginação, esse tipo de cartaz precisa, tão somente, de uma ou duas grandes fotos centrais e letreiros simples. O que interessa, segundo o que dizem os publicistas de filmes nacionais, é que o cartaz com mulheres semi-despidas vende. É uma teoria duvidosa, porque, na verdade a pornochanchada vende-se pelo que é, tendo seu público cativo, não importando o material publicitário. Claro que a propaganda é feita sobre *frases* de subtítulo, nem sempre de bom gosto, onde a palavra *sexo* surge em lugar de destaque. Essa a razão principal da quase inexistência da planificação de cartazes, esquecendo-se a sua importância em favor do filme⁴⁵³.

Na verdade, era comum que os cartazes e também todo o material publicitário que envolvia o lançamento de um filme, como *releases* em jornais, anunciavam muito mais,

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 148.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 188-190.

⁴⁵³ *Cinema em close up*, São Paulo, v. 2, n. 9, p. 109, 1976. “Da importância do cartaz”, p. 109.

prometiam e mostravam muito pouco. Uma matéria publicada pela *Folha de S. Paulo*, em 1977, comentando sobre nova resolução da Divisão de Censura da Polícia Federal, que aumentava mais a fiscalização sobre cartazes e peças publicitárias de qualquer tipo de diversão pública, instituindo a censura prévia, informava que os produtores da pornochanchada eram especialistas em anunciar “delícias” que nem sempre se realizavam, e que em relação às salas de cinema que exibiam mais filmes populares, quase 50% do material de propaganda exagerava a qualidade dos filmes⁴⁵⁴.

Releases eram publicados nos principais jornais das grandes cidades, onde o filme seria exibido. Era uma peça publicitária importante, que completava as informações do cartaz.

Do ponto de vista comercial, essa prática pode ser evidenciada em *Violência na carne* (1981), de Alfredo Sternheim, filme realizado dentro dos padrões da Boca do Lixo. O elenco contava com a participação de duas musas do cinema erótico brasileiro, Helena Ramos e Neide Ribeiro. Foi produzido em São Paulo, mas lançado oficialmente no Rio de Janeiro, em 18 de maio de 1981, em oito salas de cinema. A crítica local escreveu que se tratava de uma “pornochanchada com elementos de filme policial”⁴⁵⁵.

Figura 24 – Cartaz de *Violência na carne* (1981)



Fonte: www.cinemateca.gov.br.

⁴⁵⁴ *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 de janeiro de 1977. *Caderno de Domingo*, p. 45.

⁴⁵⁵ BITARELLI, Rogério. Riqueza e variedade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 maio 1981. Caderno B, p. 9.

Violência na carne é um exemplo de como os produtores anunciavam demais e mostravam pouco. Seu cartaz não era tão apelativo, diferente do seu conteúdo erótico, acima da média das produções daquele ano. O filme tem algumas cenas picantes, especialmente os momentos de lesbianismo entre as personagens Ana e Sandra (com beijos leves na boca), e outra cena homossexual, o estupro do bailarino Fábio, realizado pelo marginal Paulão. As cenas que envolvem as personagens principais, Tércio (José Carlos Andrade) e Letícia (Helena Ramos), são rápidas e sutis. De modo geral, tudo não passava de simulação: o filme não contém cenas reais de sexo explícito, como os produtores anunciavam. No entanto, seu *release* publicitário anunciava que tinha cenas de sexo explícito: “O primeiro filme totalmente com cenas de sexo explícito”.

Figura 25 – Release de *Violência na carne* (1981)



Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 maio 1981. Caderno B, p. 6,

No site da Cinemateca Brasileira, o filme está registrado como sendo do gênero Drama/Sexo explícito. É um filme mais ousado, mas sem sexo explícito; situa-se na transição do erótico para o pornô. *Violência na carne* tem uma cena que pode ser considerada das mais marcantes e sensuais do cinema erótico brasileiro: a dança da personagem Neila (atriz Neide Ribeiro), um *strip-tease* (forçado pelo marginal Paulão) em cima de uma mesinha de centro de

sala, despindo-se, aos poucos, ao som de uma batida africana. Coreograficamente bem elaborada.

Figura 26 – Sequência de cenas de *strip-tease* em *Violência na carne* (1981)



Fonte: www.bcc.org.br. Montagem do autor.

O aspecto comercial era, enfim, enaltecido nos cartazes e *releases* das pornochanchadas, em seus materiais publicitários. O cartaz era a principal peça de propaganda, cumpria um grande papel. A revista *Cinema em close up*, publicação voltada à divulgação das comédias eróticas da Boca do Lixo, expressou com grande precisão a importância do cartaz para o sucesso de um filme:

Um filme que não conte com um bom material de publicidade, passará despercebido, perdendo-se entre centenas de produções inconseqüentes. A cobertura publicitária pode fazer de um filme apenas razoável uma obra que cause comentários, chamando a atenção de gregos e troianos. (...) Mas acima das cenas-chaves, há o efeito que a propaganda visual pode causar. E é aí que entra a função importante do cartaz (...). A construção do cartaz é tão importante quanto a própria planificação do filme. Um bom cartaz pode vender uma fita, ou, se mal bolado, não chamar a atenção. Daí a razão de um bom layout, a escolha acertada de um certo tipo de letreiramento, sua distribuição gráfica etc.⁴⁵⁶.

4.3. Imagens e representações raciais em cartazes da pornochanchada

Se os cartazes da pornochanchada carregavam imagens eróticas para atender os interesses comerciais de seus produtores, também construíram um determinado tipo de

⁴⁵⁶ *Cinema em close up*, São Paulo, v. 2, n. 9, 1976. “Da importância do cartaz”, p. 109.

representação usualmente forte em seu acervo de filmes baseada na temática racial. Cartazes que produziam representações raciais de mulheres negras, de homens negros. As mulheres negras, enaltecidas na categoria de mulatas, foram as que mais apareceram nos cartazes pesquisados. Vejamos, a partir de agora, uma lista resumida de alguns desses cartazes. Vamos apresentar os filmes e, em seguida, analisar os cartazes. Por fim, para finalizar, teceremos algumas considerações acerca das questões raciais que tais cartazes engendraram.

Entendemos que o estudo de cartaz de cinema é extremamente revelador para a pesquisa em História: “(...) imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica”⁴⁵⁷. Nesta seção, a partir de agora, seguiremos as orientações teóricas de como analisar o cartaz como representação visual, partindo dos estudos de Jacques Aumont e Martine Joly, sobretudo no que diz respeito ao questionamento da imagem: Que figuras e cores aparecem? O que a imagem diz, e como diz?⁴⁵⁸.

Como é boa nossa empregada

Filme dirigido por Ismar Porto e Victor Di Mello, produzido no Rio de Janeiro, em 1973, pela Di Mello Produções Cinematográficas, do diretor Victor Di Mello, e a Vydia Produções Cinematográficas, de Carlo Mossy. Contou também com a participação da Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil e da Kiko Filmes. Primeiro filme da produtora de Mossy⁴⁵⁹.

Em relação à Censura, *Como é boa nossa empregada* foi citado em pareceres de censura como um filme com mensagem “negativa” e linguagem “vulgar”, embora tivesse “boa qualidade”. Os cortes se basearam mais na questão da nudez dos personagens, que não deveria ser mostrada⁴⁶⁰. Foi liberado com cortes, com classificação etária de 18 anos, pelo Certificado de Censura n. 72.153, assinado por Rogério Nunes, Diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas⁴⁶¹.

⁴⁵⁷ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*, op. cit., p. 17.

⁴⁵⁸ AUMONT, Jacques. *A imagem*, op. cit.; JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*, op. cit.

⁴⁵⁹ *Depoimento do cineasta Carlo Mossy*, op. cit.

⁴⁶⁰ ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). *Parecer de Censura n. 534/1973*. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 29 de janeiro de 1973. Assinado por: Carlos Abílio França Gomes, Vilma Duarte do Nascimento e Teresa Guimarães Paternostro. Fonte: www.memoriacinebr.com.br. A maior parte dos pareceres e certificados foi consultada nesse site. Nas próximas citações de pareceres e certificados de censura, não vamos mais repetir essa informação. Esta documentação encontra-se no arquivo da Coordenação Regional do Arquivo Nacional, situado em Brasília, Distrito Federal.

⁴⁶¹ ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). *Certificado de Censura n. 72.153/1973*. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 09 de fevereiro de 1973. Assinado por Rogério Nunes.

Foi lançado em 21 de maio de 1973, no Rio de Janeiro, em três salas da capital, o Cine Luís, o Cine Odeon e Cine Veneza, e em Niterói, no Cine Icaraf⁴⁶². Houve uma pré-estreia nos dias 18 e 19 de maio, respectivamente no Cine Tijuca, às 22:00h (18), e no Cine Rian (19), à meia-noite⁴⁶³. Em São Paulo, foi lançado em 11 de junho de 1973, em três salas importantes da capital: no Cine Marabá, Cine Del Rey e Cine Paulistano⁴⁶⁴. O filme é dividido em três episódios: “Lula e a copeira” (1), “O terror das empregadas” (2), e “O melhor da festa” (3). O primeiro, dirigido por Ismar Porto, com roteiro de Alexandre Pires. O segundo e terceiro, dirigidos por Victor Di Mello, com roteiros de Fernando Amaral (2) e Zevi Ghivelder (3). Vejamos, abaixo, a estrutura do filme:

Episódios	Elenco	Sinopse
Lula e a copeira	Pedro Paulo Rangel, Edson Silva, Urbano Lóes, Wilma Chagas, Cléa Simões, Márcia Couto e Lydia Matos.	Adolescente virgem tenta conquistar a empregada de sua casa.
O terror das empregadas	Stepan Nercessian, José Lewgoy, Maria Pompeu e Meiry Vieira.	Estudante paquera todas as empregadas de sua casa.
O melhor da festa	Carlo Mossy, Jorge Dória, Neusa Amaral, Betty Barcellos e Aizita Nascimento.	Homem paquera a empregada doméstica de casa de amigo.

Em relação à recepção da crítica, o filme foi associado à promissora corrente de comédias eróticas daquele momento, além de ser considerado uma obra de baixa qualidade artística e preconceituosa no tratamento que foi dado à empregada doméstica. No Rio de Janeiro, o crítico Fernando Ferreira escreveu que o filme era “Mais um exemplo da neochanchada erótica em grande voga no cinema brasileiro”. E concluiu que o filme era “apelativo” e que, no conjunto, tinha um “impacto negativo”⁴⁶⁵. Em São Paulo, o crítico Carlos M. Motta escreveu que prosseguia “o ciclo erótico (entre aspas) do cinema brasileiro, nocivo, comercialmente sufocante para os diretores sérios (...), e que a “empregada doméstica” era agora uma “nova entidade”, “alvo do deboche”⁴⁶⁶.

⁴⁶² *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 maio 1973. Caderno B, p. 6.

⁴⁶³ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 maio 1973. Caderno B, p. 2.

⁴⁶⁴ *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 jun. 1973. p. 32.

⁴⁶⁵ *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1973. Domingo, p. 8.

⁴⁶⁶ *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 jun. 1973. p. 32.

A recepção do público foi diferente. Do ponto de vista comercial, o filme foi um sucesso. Segundo dados oficiais da ANCINE, foram 2.163.036 milhões de espectadores que o viram nas salas de cinema⁴⁶⁷. Em outra conta “extraoficial”, Carlo Mossy afirmou que foi provavelmente muito mais, pois costumava-se revender o mesmo ingresso diversas vezes, sem, contudo, repassar o dinheiro “extra” para o produtor: “Na época não havia bilhete eletrônico, era bilhete que você comprava ali o ingresso, entregava para o porteiro, e ele, em vez de rasgar e jogar dentro da urna, repassava esse mesmo bilhete novamente para a bilheteria”⁴⁶⁸. O filme, até hoje, é exibido com sucesso na programação do Canal Brasil (TV por Assinatura). É um dos mais conhecidos do ciclo da pornochanchada.

Figura 27 – Cartaz de *Como é boa nossa empregada* (1973)



Fonte: www.cinemateca.gov.br.

O cartaz tem as dimensões de 76 cm por 112 cm. A ilustração é de Ziraldo e a técnica utilizada, o desenho. Em um período em que a tecnologia digital e os programas de Photoshop não existiam, o desenho era uma das técnicas ideais para montar um discurso, criar uma metáfora.

⁴⁶⁷ ANCINE. *Filmes Brasileiros com mais de 500.000 espectadores - 1970 a 2013*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Brasília, 2013.

⁴⁶⁸ *Depoimento do cineasta Carlo Mossy*, op. cit.

Abaixo do título, aparecem os nomes das atrizes e dos atores. Seguindo provavelmente orientação dos produtores, o cartaz dá destaque aos nomes de Carlo Mossy, Aizita Nascimento e Stepan Nercessian. O título aparece com a cor em vermelho, em letras garrafais, na margem esquerda da ilustração. Nessa parte do cartaz, a cor do fundo é branca, justamente para destacar o nome do filme. Levando em conta o dimensionamento das imagens que aparecem no cartaz, a figura da mulata é maior do que a figura do homem. Essa imagem é o destaque do cartaz.

A representação do cartaz se traduz em uma imagem bem sugestiva, que procura passar a ideia do filme: aparecem dois personagens, uma empregada doméstica e um homem; ela segurando uma bandeja, sobre a qual se encontra um homem agachado. Nessa representação, a mulata está em um típico traje de empregada: vestido, mais um avental. Sua roupa é verde, avental branco, e o sapato combina com a cor do vestido. No entanto, seu uniforme é curtíssimo, parecendo uma minissaia. Tradicionalmente, o uniforme típico de uma empregada doméstica é um vestido mais longo, com a barra um pouco acima do joelho ou mesmo um pouco abaixo, com um avental. Seu vestido é curto, obviamente, para mostrar os contornos de suas pernas e coxas, servindo de elementos de atração para o desejo do homem na bandeja. Ou seja, o cartaz tinha que sugerir, numa conotação sexual, que a empregada “era boa”. A representação, de modo geral, insinua a inversão das coisas, no tocante ao oferecimento do “prato principal”: se a bandeja é a peça de transportar alimentos, em que a pessoa que segura a bandeja oferece comida a alguém, nessa ilustração, a empregada é o alimento, a comida, tão desejada pelo patrão, que está em cima da bandeja. O homem é o “comedor”, e a mulata, a “comida”, o prato principal.

Figura 28 – Fotograma de *Como é boa nossa empregada* (1973)



Fonte: www.bcc.org.br.

Esse cartaz foi um dos principais realizados por Zivaldo para o gênero da pornochanchada. Ele tem diversas possibilidades de leitura.

Uma mulata para todos

Uma mulata para todos é um filme de Roberto Machado (ver capítulo 2), que assinou também a produção, o argumento e o roteiro. Foi produzido no Rio de Janeiro, entre 1974 e 1975. Distribuído pela Cinedistri. O filme tem a duração de 93 minutos⁴⁶⁹.

Quadro 9 – Principais bilheterias de Roberto Machado

Filme	Ano	Público
A gostosa da gafeira	1981	940.676
Um virgem na praça	1973	827.201
Uma mulata para todos	1975	795.992

Fonte: ANCINE. *Filmes Brasileiros com mais de 500.000 espectadores - 1970 a 2013*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Brasília, 2013.

Uma mulata para todos foi liberado pelo Certificado de Censura n. 84.293, de 25 de abril de 1975, da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), do Departamento da Polícia Federal, com algumas mudanças e cortes, entre eles, suprimir cenas em a que mulata mostra o “traseiro” e aquelas em que ela aparece em “close”, semidespida⁴⁷⁰.

Foi lançado em 06 de outubro de 1975, na cidade do Rio de Janeiro, em nove salas de cinema, entre elas o Cine Palácio, o Cine Leblon I, o Cine Copacabana e o Cine Tijuca. O elenco principal era formado por Julciléa Telles, Felipe Carone, Armando Riggo, Meiry Vieira, Jorge Cherques e Jorge Cândido⁴⁷¹.

O filme conta a história de uma moça ingênua do interior, a mulata Rosa, interpretada por Julciléa Telles, que vai tentar a sorte na cidade do Rio de Janeiro e, sem experiência, acaba se tornando prostituta:

Rosa deixa sua cidadezinha do interior rumo ao Rio de Janeiro, sob a profecia de sua mãe que será uma prostituta. Busca trabalho como manicure a domicílio, mas sofre o assédio permanente dos homens que só a desejam como objeto sexual. Entre os que a cortejam estão Juca, um viciado, e Arlindo, um bicheiro, mas Estela, a cabeleireira, sua protetora, também a incentiva a

⁴⁶⁹ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*, op. cit., p. 547.

⁴⁷⁰ ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). *Certificado de Censura n. 84.293/1975*. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 25 de abril de 1975. Assinado por Rogério Nunes.

⁴⁷¹ *O Globo*, Rio de Janeiro, 05 out. 1975. Domingo, p. 14.

tornar-se um objeto. Rosa passa a garota-programa e acaba envolvida com Arlindo, que faz dela a vedete de sua boate. Mas Rosa não se entrega facilmente e Arlindo, roído de ciúmes, surra Juca, que a encaminhara ao maior concorrente de Arlindo. Numa noite de desespero, bêbedo, Arlindo a entrega à sofreguidão da platéia⁴⁷².

O filme, em termos de bilheteria, alcançou a marca de 795.992 espectadores. Foi um número razoável⁴⁷³. A crítica não recebeu bem o filme. O jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, na sua seção de Cinema, classificou o filme como ruim: o famoso bonequinho, que atribui a avaliação, dormiu na cadeira⁴⁷⁴.

O cartaz é bem sugestivo, e dá a ideia que o filme pretende transmitir: a mulata como mulher de todos. Vejamos o cartaz abaixo:

Figura 29 – Cartaz de *Uma mulata para todos* (1975)



Fonte: www.cinemateca.gov.br.

⁴⁷² SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*, op. cit., p. 547.

⁴⁷³ ANCINE. *Filmes Brasileiros com mais de 500.000 espectadores - 1970 a 2013*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Brasília, 2013.

⁴⁷⁴ *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 out. 1975. Cultura, p. 38.

Seguindo a orientação teórica de Jacques Aumont para o estudo das imagens, o cartaz, como um produto cultural que transmite uma mensagem, é formado por um “conjunto de formas visuais” e, dentre elas, situam-se alguns elementos que devemos analisar, como a “superfície da imagem, e sua organização” (a articulação geométrica de cada elemento visual dentro do cartaz), “a gama de cores e suas relações de contraste” e “os elementos gráficos simples”⁴⁷⁵.

Esse cartaz foi realizado, do ponto de vista da técnica, no formato de desenho. Não há elementos fotográficos na imagem. Originalmente, foi impresso com as dimensões de 74 cm x 112 cm. O nome de seu autor não é conhecido. O nome da atriz Julciléa Telles aparece em destaque, em cor azul, logo abaixo do título do filme. O título do filme aparece em letras garrafais, em tamanho grande, com a cor branca, e realçado com contorno preto.

Em relação à sua composição geral, do ponto de vista da perspectiva de profundidade da imagem, o cartaz tem dois planos que se articulam entre si. A *perspectiva* diz respeito à percepção espacial, como o espaço é representado na imagem. Segundo Jacques Aumont, “A perspectiva é uma transformação geométrica, que consiste em projetar o espaço tridimensional sobre um espaço bidimensional (uma superfície plana) segundo certas regras, e de modo a transmitir, na projeção, uma boa informação sobre o espaço projetado (...)”⁴⁷⁶. A perspectiva dá a ideia de profundidade.

Assim, em segundo plano aparece uma representação do corpo de uma mulata, em um vestido amarelo, que ocupa toda a dimensão do cartaz, evidenciando seus contornos, o seu quadril avantajado. Em primeiro plano aparece, no centro da imagem, sobre a representação da mulata em segundo plano, o corpo de outra mulata, com destaque acentuado para sua bunda, em torno da qual olham com desejo sete homens. O tom fraco do amarelo do vestido da mulata em segundo plano ajuda a mostrar com nitidez o corpo da mulata (em primeiro plano) e os rostos dos homens.

Na representação, ela levanta seu vestido para que os homens a vejam. Sua expressão facial denota, aparentemente, que não está confortável com a situação, pois não demonstra nenhum sinal de satisfação. As expressões faciais dos homens, ao contemplarem a bunda da mulata, revelam sensações como euforia e admiração.

Enfim, a bunda é o destaque da imagem, objeto do desejo dos homens. E sua atitude em levantar o vestido chama a atenção para o título do filme, que a mulata da imagem era a

⁴⁷⁵ AUMONT, Jacques. *A imagem*, op. cit., p. 140.

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 222.

personagem de Julciléa Telles, que ela poderia ser uma prostituta, portanto, pagando, ela seria de todos. De certo modo, o cartaz consegue transmitir um resumo do filme.

Figura 30 – Fotograma de *Uma mulata para todos* (1975)



Fonte: www.bcc.org.br.

A mulata que queria pecar

A mulata que queria pecar é dirigido por Victor Di Mello, um dos principais diretores de pornochanchada carioca (ver capítulo 2). O argumento e o roteiro são de Alberto Salvá, diretor de pornochanchada, e Paulo Silvino, ator e comediante. Foi produzido em 1977, no Rio de Janeiro, pela Di Mello Distribuidora. A distribuição foi realizada pela Condor Filmes. O filme tem a duração de 82 minutos⁴⁷⁷. Foi liberado pelo Certificado de Censura n. 95.410, de 21 de setembro de 1977, sem sugestão de cortes, mas com classificação etária de 18 anos⁴⁷⁸. A liberação se baseou no Parecer n. 4.031/1977, que informou que se tratava de mais uma pornochanchada nacional, uma “comédia inconsequente”, que explorava o sexo gratuitamente e “a infidelidade conjugal” e que, por conta “das cenas e situações grotescas relacionadas ao sexo, além do linguajar irreverente e gestos obscenos”, os censores liberaram o filme com a

⁴⁷⁷ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*, op. cit., p. 547.

⁴⁷⁸ ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). *Certificado de Censura n. 95.410/1977*. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 21 de setembro de 1977. Assinado por Rogério Nunes.

impropriedade máxima de 18 anos, sem cortes⁴⁷⁹. *A mulata que queria pecar* tem o seguinte enredo, com a história girando em torno de três casais em crise conjugal:

(...) Bibi e Jonas dão entrada num processo de desquite, por incompatibilidade de gênios; Renato e Márcia levam a vida como podem, adiando o inevitável desfecho de uma separação; Serginho e a noiva estão apaixonados e se preparam para o casamento. Seis meses depois, Serginho convida os amigos Jonas e Renato para sua despedida de solteiro. Após as comemorações, os três amigos se dirigem à casa de Bibi, a fim de apanharem as malas de Jonas, já desquitado. Mas Bibi comemora seu desquite com uma grande festa e Serginho e Renato acabam entrando na orgia. Jonas, que ainda ama Bibi, consegue tirá-la da festa para se reconciliarem poeticamente, de madrugada, na praia. A polícia acaba com a festa e prende todos os participantes. Serginho desiste do casamento e Renato e Márcia se separam, sob os aplausos históricos da sogra⁴⁸⁰.

O filme foi lançado em 11 de dezembro de 1978, na cidade do Rio de Janeiro e região metropolitana, em 14 salas de cinema⁴⁸¹. E não teve boa resposta de público: na lista publicada pela Agência Nacional de Cinema (ANCINE), de filmes brasileiros com mais de 500 mil espectadores, *A mulata que queria pecar* não aparece na lista. A crítica não deu muita atenção ao filme. O jornal *O Globo* o classificou como ruim, dando-lhe apenas uma estrela⁴⁸². No entanto, de modo geral, os filmes de Victor Di Mello davam bons resultados de público. Dos filmes que dirigiu, a maioria ultrapassou essa marca de 500 mil espectadores:

Quadro 10 – Principais bilheterias de Victor Di Mello

Filme	Ano	Público
Giselle	1980	2.206.682
Como é boa a nossa empregada	1973	2.163.036
Quando as mulheres paqueram	1972	1.218.525
Ascensão e queda de um paquera	1970	990.078
Quando as mulheres querem provas	1975	772.692
Essa gostosa brincadeira a dois	1974	706.976
Um verão entre as mulheres	1975	685.779

Fonte: ANCINE. *Filmes Brasileiros com mais de 500.000 espectadores - 1970 a 2013*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Brasília, 2013.

⁴⁷⁹ ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). *Parecer de Censura n. 4.031/1977*. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 21 de setembro de 1977. Assinado por Valmira Nogueira de Oliveira, Domingos Sávio Ferreira e Gilberto Hortêncio de Souza.

⁴⁸⁰ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*, op. cit., p. 547.

⁴⁸¹ *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1978. Domingo, p. 4.

⁴⁸² *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 dez. 1978. Cultura, p. 3.

Em todos os filmes que ultrapassaram a marca de mais de um milhão de espectadores, Victor Di Mello contou com a parceria da produtora de Carlo Mossy, a Vydia Produções. *Giselle*, fruto dessa parceria, foi o seu maior sucesso, no Brasil e no exterior, sendo exibido no Festival de Cannes com grande destaque.

O cartaz de *A mulata que queria pecar* é um dos mais criativos e originais da pornochanchada.

Figura 31 – Cartaz de *A mulata que queria pecar* (1977)



Fonte: www.cinemateca.gov.br.

O cartaz de *A mulata que queria pecar* foi confeccionado por Ziraldo, com as seguintes dimensões: 64 cm x 94 cm. A técnica utilizada foi o desenho, como era comum no anúncio das pornochanchadas.

O título, em letras garrafais, bem como outras informações do filme, aparecem do lado direito do cartaz, deixando espaço suficiente para destacar a cobra e a mulata, que aparecem em primeiro plano.

A maior imagem é a da cobra, que ocupa um bom espaço no cartaz. Curiosa e comicamente, ela tem uma mão humana, em que o dedo polegar segura a mulata por um de seus seios. Parece significativo, também, que o corpo da serpente se transforme, na sequência da espiral, num pulso vestido com uma abotoadura simples. Ou seja, uma peça de indumentária eminentemente masculina. Em sua boca, uma maçã, que oferece à mulata. Seu olhar, incontrolável e devorador, é o intenso desejo despertado nos homens pelas mulatas.

Nota-se na imagem da cobra uma similitude em relação ao homem do cartaz de *Como é boa nossa empregada*, também feito por Ziraldo: em ambos, a forma penetrante do olhar, carregando a sensação de “fome sexual”, é parecida; e, nos dois casos, aparece a maçã, sendo oferecida à mulata como símbolo de sedução.

Nesse cartaz, também em destaque, encontra-se a bunda da mulher. É tão volumosa que escapa ao aperto da serpente, mostrando-se no centro do cartaz. Seus seios, também muito volumosos, estão à mostra, parcialmente disfarçados com a cor branca do bustiê. A cor da cobra, pelo contraste, contribui para evidenciar a cor da mulata. A imagem da cobra apertando a mulata, com uma maçã na boca, traduz a ideia do título, e faz uma alusão ao mito de Adão e Eva; representação importante para corroborar o discurso da obra. Como Eva, que comeu o fruto proibido e seduziu Adão, a mulata carrega a herança do pecado, tendo “naturalmente” o desejo e a lascívia inerentes para pecar. Ela carrega “esse fardo”.

Figura 32 – Fotograma de *A mulata que queira pecar* (1977)



Fonte: www.bcc.org.br.

Piranha de véu e grinalda

Piranha de véu e grinalda é dirigido por Roberto Machado. O argumento é de Raimundo de Oliveira, com roteiro de Adnor Pitanga e Roberto Machado. Foi produzido em 1982, no Rio de Janeiro, pela Roberto Machado Produções Cinematográficas, com distribuição da União Cinematográfica Brasileira S.A. Tem a duração de 85 minutos⁴⁸³.

Foi lançado oficialmente em 07 de março de 1983, em São Paulo, no Cine Marabá. Depois seguiu para outras salas da capital paulistana. No Rio de Janeiro, foi lançado em 09 de maio de 1983, em oito salas de cinema, sete na capital, entre elas o Cine Odeon, e uma em Niterói⁴⁸⁴.

Os jornais do Rio de Janeiro, *O Globo* e o *Jornal do Brasil*, anunciaram o lançamento do filme, mas não chegaram sequer a dar a cotação de uma única estrela (ruim). *O Globo*, por exemplo, na seção de cotação dos lançamentos da semana, divulgou que era um filme “incomentável”, para sair do cinema⁴⁸⁵. Também não teve sucesso de público: ele não figura na lista da ANCINE, dos filmes que atingiram mais de 500 mil espectadores⁴⁸⁶.

Piranha de véu e grinalda é uma comédia erótica dividida em dois episódios. É estrelado pela atriz Julciléa Telles, que atua nas duas histórias. Tem a seguinte estrutura⁴⁸⁷:

Episódios	Elenco	Sinopse
Tabu da virgindade (1)	Julciléa Telles, Ilva Niño, Vera Vargas, Selma Lopes, Marly Rocha, Cláudia Porto, José Carlos Sanches, Sérgio Gutierrez e Paulão.	No bairro carioca da Penha, Severino, um homem quarentão, exige que sua noiva, Gisele (JT), mantenha a virgindade até o casamento, mas ela tem dois amantes, o seu patrão e um motorista de táxi, Sérgio.
A sonâmbula (2)	Julciléa Telles, Marlene Figueiró, Maninha, Zuila, Odenir Fraga, Sérgio Lopes, Carlos Adib, Edmundo Telles e Conrado Freitas.	A história se passa no bairro de Copacabana. Glória, garota tímida, à noite sofre de sonambulismo, e, nesses momentos, transforma-se em mulher ardente e sensual, enlouquecendo os homens.

⁴⁸³ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*, op. cit., p. 642-643.

⁴⁸⁴ *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 maio 1983. Domingo, p. 6.

⁴⁸⁵ *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 maio 1983. Cultura, p. 32.

⁴⁸⁶ ANCINE. *Filmes Brasileiros com mais de 500.000 espectadores - 1970 a 2013*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Brasília, 2013.

⁴⁸⁷ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*, op. cit., p. 643.

O cartaz de *Piranha de véu e grinalda* traz algumas novidades. Vejamos, abaixo, a sua descrição.

Figura 33 – Cartaz de *Piranha de véu e grinalda* (1982)



Fonte: www.cinemateca.gov.br.

O cartaz foi confeccionado com a técnica da fotografia, com as dimensões de 64 cm por 92 cm. A pornochanchada, no início da década de 1980, diminuía o uso da ilustração realizada por um desenhista e lançava mais cartazes com a técnica fotográfica.

No site da Cinemateca Brasileira, consta que o nome do autor é Jaimeson. Não temos mais informações sobre ele. Sabemos que ele já tinha feito o cartaz de outro filme de Roberto Machado, *A gostosa da gafeira* (1980).

O título aparece em vermelho sobre um fundo branco, realçando e destacando o nome do filme no cartaz. Outro ponto de destaque é o nome de Julciléa Telles, localizado na metade superior do cartaz, em letras pretas garrafais, contra um fundo branco. Como ela é a atriz mais famosa do filme, seu nome merecia um destaque acentuado.

Na margem direita do cartaz, uma frase identifica o gênero de filme: “A comédia da curtição erótica!”. Anuncia que se trata de uma pornochanchada.

O cartaz, de modo geral, traz seis recortes de fotografia de cenas do filme. Em todos eles, a representação se pauta pela insinuação da relação sexual. E desse total, em quatro cenas aparece a atriz Julciléa Telles, em situações eróticas.

Figura 34 – Fotograma de *Piranha de véu e grinalda* (1982)



Fonte: www.bcc.org.br.

A menina e o estuprador

A menina e o estuprador é um filme dirigido por Conrado Sanches. Com argumento e roteiro do próprio diretor, o filme foi produzido em São Paulo por Antônio Polo Galante, em 1982, e distribuído pela Ouro Nacional e Art Filmes⁴⁸⁸. Tem a duração de 85 minutos.

Conrado Sanches começou tardiamente sua carreira na Boca do Lixo. Esse é o seu primeiro longa-metragem. Antes, havia feito fotos de cenas e atuado como assistente de direção. Em seguida ao seu primeiro longa, dirigiu dois filmes de sexo explícito, *A menina e o cavalo* (1983) e *Como afogar o ganso* (1984). Dirigiria depois mais dois longas, os últimos de sua curta trajetória: *As prisioneiras da selva amazônica* (1987), um filme de aventura, e *Cinderela baiana* (1998), cinebiografia de Carla Perez, com Alexandre Pires, Perry Salles e Lázaro Ramos. É o primeiro longa da carreira de Lázaro Ramos⁴⁸⁹.

⁴⁸⁸ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*, op. cit., p. 517-518.

⁴⁸⁹ STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca*, p. 212-213.

O filme foi lançado em São Paulo, no dia 21 de fevereiro de 1983, no Cine Ouro (Largo do Paissandu) e Cine Marabá (Av. Ipiranga)⁴⁹⁰. No Rio de Janeiro, em 25 de julho de 1983, no Cine Pathé (Cinelândia) e Cine Paratodos (Rua Arquias Cordeiro/Méier)⁴⁹¹.

A menina e o estuprador conta a história de Vanessa, jovem muito bonita, que sofre de determinadas alucinações eróticas:

Filha indesejada, Vanessa vive sob os cuidados de um casal de empregados, imersa em apatia, da qual só sai para entregar-se às fantasias de seu mundo próprio, dançando, desenhando, tocando instrumentos musicais, ou para manifestar rudeza e agressividade, especialmente para com Pedro, o motorista da casa. Sofrendo frequentemente de ataques alucinatórios em que se vê perseguida por homens maltrapilhos em bosques, ela é levada por uma amiga e um psicanalista, que se entusiasma com o caso. No decorrer do tratamento, Vanessa relembra momentos do passado, nos quais se destaca constantemente a figura de Pedro, que passa a mostrar-se preocupado com suas idas ao consultório. Numa das sessões, revela-se que, seduzida quando pequena por um grupo de mendigos, Vanessa foi salva por Pedro. O psicanalista resolve levar às últimas consequências o tratamento, e quase a convence a atirar-se de um penhasco. Vanessa é novamente salva por Pedro, e o psicanalista se atira⁴⁹².

O elenco conta com a participação de Zózimo Bulbul, ator de renome do cinema brasileiro, com passagens em filmes do Cinema Novo, como *Ganga Zumba* (1964), de Carlos Diegues, e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. Conta também com Vanessa Alves, uma atriz descoberta por Antônio Polo Galante, que a convidou para fazer *A filha de Emanuelle* (1980), de Osvaldo de Oliveira, seu primeiro papel no cinema. Tornou-se musa da pornochanchada, atuando em diversas produções da Boca do Lixo, como também em alguns filmes de Carlos Reichenbach, como *Anjos do Arrabalde* (1987), pelo qual recebeu o prêmio Kikito de Melhor Atriz Coadjuvante no Festival de Gramado. Iniciou sua carreira assinando como Linda Vanessa, depois Vanessa e, por último, Vanessa Alves. Participa também Jussara Calmon, atriz que atuou em algumas pornochanchadas e fez filmes de sexo explícito, como *Coisas eróticas I* (1981) e *Coisas eróticas II* (1984), ambos de Rafaelle Rossi, atuando diretamente nas cenas de sexo. O filme conta ainda com o desempenho dos atores Rubens

⁴⁹⁰ *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 fev. 1983. p. 45.

⁴⁹¹ *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1983. Cultura, p. 22.

⁴⁹² SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*, op. cit., p. 518.

Pignatari e Lia Furlin, que começaram suas carreiras no início da década de 1980, tendo atuado em dezenas de filmes eróticos da Boca do Lixo⁴⁹³.

O filme não teve boa resposta de público. *A menina e o estuprador* não aparece na lista dos filmes com mais de 500.000 mil espectadores da ANCINE⁴⁹⁴. Devemos levar em consideração, como já apontamos, o momento de “agonia” da pornochanchada e a concorrência dos filmes de sexo explícito, o que pode ter-se refletido em sua bilheteria. No Rio de Janeiro, por exemplo, estreou no momento em que estavam em cartaz dois filmes de sexo explícito de grande sucesso da década de 1970, *Garganta profunda* (Deep throat/1972) e *O diabo na carne de Miss Jones* (*The devil in Miss Jones*/1973), de Gerard Damiano⁴⁹⁵.

A crítica, de modo geral, considerou o filme como mais uma pornochanchada, um lançamento sem importância. A *Folha de S. Paulo* divulgou, na semana de seu lançamento, que era um filme “sem qualquer outra pretensão”⁴⁹⁶. Um analista do jornal *O Globo* escreveu: “Pornochanchada com todos os ingredientes que caracterizam esse tipo de produção. Há momentos em que as situações visando a prática sexual são tão primárias que chegam a ser ridículas”⁴⁹⁷.

**Figura 35 – Fotograma de *A menina e o estuprador* (1982)
(cena com a atriz Vanessa Alves)**



Fonte: www.globotv.globo.com/canal-brasil.

⁴⁹³ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*, op. cit., p. 80-81, p. 24, respectivamente; www.imdb.com.

⁴⁹⁴ ANCINE. *Filmes Brasileiros com mais de 500.000 espectadores - 1970 a 2013*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Brasília, 2013.

⁴⁹⁵ *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1983. Cultura, p. 22.

⁴⁹⁶ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 fev. 1983. Ilustrada, p. 6.

⁴⁹⁷ *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1983. Cultura, p. 30.

Vejamos as principais características do cartaz de *A menina e o estuprador*.

Figura 36 – Cartaz de *A menina e o estuprador* (1982)



Fonte: www.filmow.com.

Na figura acima, temos o cartaz e a capa do filme em VHS. O cartaz, à esquerda, foi reproduzido na capa do filme.

Esse cartaz não está disponível no site da Cinemateca Brasileira. Foi obtido na internet, de outro sítio eletrônico, que não tem todas as informações necessárias sobre o autor do cartaz, nem suas dimensões. O cartaz foi confeccionado através da técnica da fotografia, usando imagem de uma cena do filme.

O título aparece em branco, em letras garrafais, em um fundo preto, no centro do cartaz. A dimensão das letras do título é grande, ocupando um bom espaço no cartaz.

Acima, no canto direito, em destaque, os nomes dos principais artistas do filme, o ator Zózimo Bulbul e a atriz Vanessa, em um fundo preto, com letras brancas, realçando e chamando mais a atenção.

No centro do cartaz, em primeiro plano, encontra-se a imagem de maior relevância para os objetivos comerciais do filme: uma mulher nua, desmaiada, levemente inclinada, nos braços de um homem negro, também desnudo. O enquadramento da imagem mostra a atriz de

lado, com seios à mostra. O homem a olha com desejo. Sua imagem se confunde com o fundo escuro, mas evidencia seus braços e mãos em contraste com a pele branca da mulher.

No cartaz, a palavra estuprador aparece com a grafia incorreta: “estrupador”. Na capa do filme em VHS, o nome aparece grafado corretamente.

É possível que tal incorreção tenha concorrido para que este cartaz tenha sido relegado ao esquecimento. De qualquer modo, o cartaz transmite um discurso, uma mensagem. E isso interessa especialmente aos efeitos de nossa pesquisa.

4.4. O discurso racial por trás dos cartazes: comentário crítico

De modo geral, esses cartazes podem ser analisados à luz da teoria das representações, imagens que produzem sentidos, criam identidades, transmitem mensagens. Aproximamo-nos, assim, de Roger Chartier e do campo da História Cultural, que, segundo o autor, busca “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”⁴⁹⁸. Para operacionalizar a realização dessa tarefa, ele busca apoio no conceito de representação. As representações produzem discursos do mundo social, forjados segundo interesses e estratégias de determinados grupos sociais. Tais visões de mundo não são discursos neutros, carregam ideologias, intenções, direcionamentos. Em linhas gerais, podemos afirmar que constroem práticas discursivas, visões de mundo socialmente produzidas e partilhadas coletivamente pelos indivíduos.

Tais cartazes veiculam representações raciais associadas à mulher negra e ao homem negro: à da mulata gostosa e ferosa (cartazes com a mulata), à do negro viril e sexualmente violento (*A menina e o estuprador*)⁴⁹⁹. Essas imagens são fruto do imaginário social. E há uma articulação direta entre imagem e imaginário. O universo do campo da imagem, em nosso caso, o cartaz de cinema, é composto por dois domínios, segundo Lúcia Santaella e Winfried Nöth: como “representação visual” (primeiro domínio), que podem ser fotografias, gravuras, desenhos; e como percepção “imaterial das imagens na nossa mente” (segundo domínio), que são “representações mentais” traduzidas em “fantasias, imaginações”. Esses dois domínios são integrados:

⁴⁹⁸ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*, op. cit., p. 16-17.

⁴⁹⁹ Cf. RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*, op. cit., p. 28-55.

Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais⁵⁰⁰.

As imagens contêm símbolos, são veiculadoras de valores, posturas, disposições. Trazem, embutidos em seus traços e formas, códigos sociais que comunicam com o espectador, mensagens que são consumidas, reproduzidas ou ressignificadas pelo espectador. Segundo Robert Darnton, “os símbolos funcionam não só por causa de seu poder metafórico, mas também devido à sua posição dentro de um quadro cultural”⁵⁰¹. Nesses cartazes da pornochanchada, as imagens que reproduzem a sensualidade e o calor lascivo atribuídos às mulatas faziam parte de um quadro cultural da mentalidade da sociedade brasileira, estereótipos divulgados pela literatura ou música, entre outras linguagens.

Outro fator de extrema importância que o cartaz nos revela é a sua intensa carga valorativa, pois as imagens têm esse poder de construir e transmitir discursos, representações e significados. Em outras palavras, a despeito de seu aspecto comercial, de seu caráter estético, como vimos anteriormente, o cartaz de cinema carrega também outro elemento importante: constrói, a partir de imagens, discursos, representações, significados. Como bem salientou Jacques Aumont, nenhuma imagem é gratuita⁵⁰².

Do ponto de vista das relações sociais de gênero, em todos os cartazes prevalece uma visão patriarcal da sociedade, em cujo bojo a mulher aparece como objeto sexual. Essas imagens podem ser analisadas levando em conta os estudos sobre as relações sociais de gênero. De modo geral, os estudiosos afirmam que essa relação social entre os sexos deve ser analisada como “construções culturais”, em que os papéis de homens e mulheres são criados social e historicamente por meio de ideias, discursos, práticas culturais e representações sociais, rejeitando, assim, toda e qualquer explicação biológica⁵⁰³.

Pensando em relações de poder, na articulação entre gêneros, é interessante dizer que tais mulheres encontram-se em uma situação subalterna ao homem, à dominação masculina. No cartaz de *Como é boa nossa empregada*, aparentemente, o modo em que o homem se encontra, agachado, parece insinuar uma posição de subserviência. No entanto, o “prato

⁵⁰⁰ NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lúcia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, op. cit., p. 15.

⁵⁰¹ DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 294.

⁵⁰² AUMONT, Jacques. *A imagem*, op. cit., p. 78.

⁵⁰³ SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

principal” é, na verdade, a mulher. No cartaz de *A menina e o estuprador*, essa posição da dominação masculina é mais clara, pois, nessa prática do estupro, ficam mais evidentes o poder e a supremacia da virilidade masculina diante das mulheres. Em todos os demais cartazes, a mulher se encontra na posição de objeto de desejo do homem: “Inscrita nas práticas e nos fatos, organizando a realidade e o cotidiano, a diferença sexual (que é sujeição de umas e dominação de outros), é sempre construída pelo discurso que a funda e legitima”⁵⁰⁴.

Esses cartazes produzem estereótipos sociais: “Pode-se definir estereótipo social como crença coletivamente compartilhada acerca de algum atributo, característica ou traço psicológico, moral ou físico atribuído extensivamente a um agrupamento humano (...)”⁵⁰⁵. No caso da sociedade brasileira, construiu-se uma imagem em torno da mulata como sendo um “animal sexual”, que exala sexo por todo o corpo. A tradição oral, a música, a televisão, o cinema e a literatura, em diversos tempos e contextos, contribuíram para fixar esse símbolo. Na literatura, por exemplo, as personagens Rita Bahiana, em *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo; Luísa, em *Menino de engenho*, de José Lins do Rego; Rosenda Rosedá, em *Jubiabá*, e Gabriela, em *Gabriela, cravo e canela*, ambos de Jorge Amado, são mulatas sensuais, que utilizam seus atributos físicos para seduzir os homens⁵⁰⁶.

Essa representação da mulher negra como “fogo sexual em pessoa” está presente no imaginário social, em diversos setores da cultura, fruto, ainda, segundo alguns autores, de representações construídas desde a época do Brasil Colônia. É só lembrar o ditado citado por Gilberto Freyre: “Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar”⁵⁰⁷.

Em uma leitura semiótica, as imagens presentes nos cartazes, especialmente a da mulata e a bunda em destaque (*Uma mulata para todos*, *A mulata que queria pecar* e *Piranha de véu e grinalda*), seriam signos, que são a soma do *significante*, a imagem física em si, mais o *significado*, o conceito mental atribuído à imagem⁵⁰⁸. Nesses cartazes, ao visualizá-los, a trajetória do olhar caminha em direção às nádegas da mulata, objeto central da imagem. Não há como fugir; a posição daquelas nádegas avantajadas no centro da imagem leva, inevitavelmente, o olho do espectador a mirá-las: “La imagen, gracias a su mayor poder de atracción y seducción

⁵⁰⁴ CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica. *Cadernos Pagu*, n. 4, p. 37-47, 1995. p. 43. Tradução de Sheila Schvarzman.

⁵⁰⁵ KRUGER, Helmuth. Cognition, estereótipos e preconceitos sociais. In: LIMA, M. & PEREIRA, M. (orgs.). *Esteréotipos, preconceitos e discriminação*. Salvador: Edufba, 2004. p. 23-40. (p. 36-37).

⁵⁰⁶ Sobre esse assunto, ver: BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983; QUEIRÓZ JR., Teófilo de. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1982. Na televisão e no cinema, ver: ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*, op. cit.; RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*, op. cit.

⁵⁰⁷ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*, op. cit., p. 85. Freyre recolheu esse adágio do livro *História do Brasil* (1931), de H. Handermann.

⁵⁰⁸ TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997. p. 54.

(composición, color, dinamismo, etc.), es la encargada de cautivar la mirada del viandante (...)"⁵⁰⁹.

Tais cartazes promovem a exploração do símbolo sexual da mulata. E coube à atriz Julciléa Teles, nos cartazes aqui analisados, exercer esse papel⁵¹⁰. Sua parceria mais constante foi com o diretor Roberto Machado, que a tomou como sua musa preferida, símbolo máximo da beleza negra. Roberto Machado foi, na verdade, um diretor que se empenhou em reiterar, em seus filmes, o mito da mulata gostosa, aquela que traria, em seu corpo, a marca indelével da sensualidade.

Em *A gostosa da gafeira*, por exemplo, Julciléa Telles atuou também como coprodutora, elaborou o argumento e o roteiro, ao lado de Roberto Machado, e cuidou do figurino. No release desse filme, a construção do mito da mulata é bem marcante, explícita: a personagem, a mulata Maria Rita, é apresentada como ferosa, dominadora e muito quente no amor, mulher desejada, que conduz “magistralmente os homens ao Sexo, no que é considerada inigualável”. Depois dessa rápida apresentação da personagem, vem a interpretação da figura da mulata, em um discurso direto, enaltecedor:

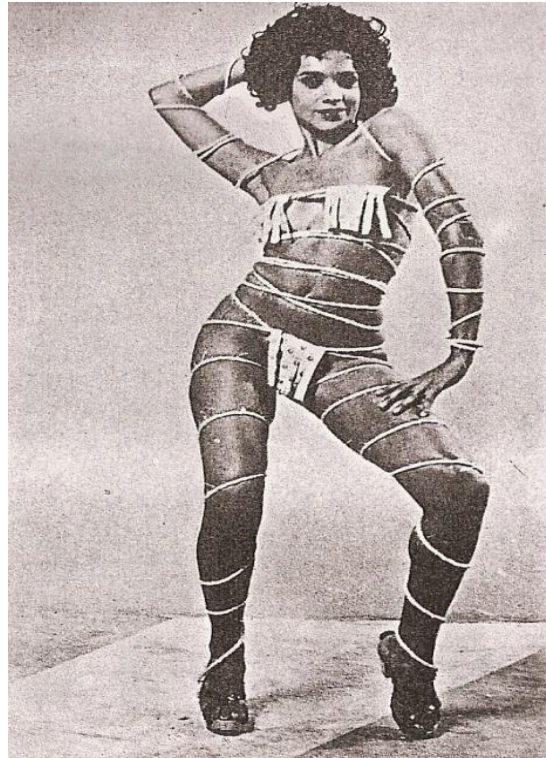
Muito se fala da mulata, enaltecida por todos, porém, raras vezes no Cinema ou noutra atividade artística, essa fascinante espécie de mulher recebeu seu merecido destaque. A Mulata é o resultado de duas raças (ou mais), qualidade de fêmea que desperta a sexualidade masculina, recomendado ao mais frio dos varões. A Mulata ama o Sexo, agrada e seduz o macho, trazendo no seu rebolado “aquele” desejo carnal, difícil de ser contido sem o malicioso desabafo, - “Como é gostosa!!!” E, poucos na terra (excetuando-se os brasileiros), podem exclamar de boca cheia: - “Essa Mulata Eu DEVORAVA!!!” Em nosso filme você terá ao seu alcance “esse produto”, pois na poltrona de seu cinema VOCÊ vai sentir a sensação de posse da infernal JULCILÉA TELLES. Por isso, nos orgulhamos em afirmar que A GOSTOSA DA GAFIEIRA vai deixar você “doidão” com tremenda vontade de repetir⁵¹¹.

⁵⁰⁹ PÉREZ, Francisco Javier Gómes. *La tipografía en el cartel cinematográfico*, op. cit., p. 209.

⁵¹⁰ Perfil biográfico de Julciléa Telles, conferir: *Cinema em close up*, São Paulo, v. 3, n. 17, p. 20, 1977; SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*, op. cit., p. 466.

⁵¹¹ *Arquivo da Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes (Cinematca Brasileira/São Paulo)*. Documento 1035. 4/1. Release *A gostosa da gafeira*.

Figura 37 – Foto de Julciléa Telles



Fonte: *Cinema em close up*, São Paulo, v. 3, n. 17, 1977. p. 20.

As representações contidas nos cartazes e nas fotos dos filmes mostradas acima forjam um discurso pejorativo que desfavorece a mulher negra, limitando-a exclusivamente a ser enxergada pelo viés do sexo. Aquelas imagens contribuíram para o fortalecimento do discurso racial da “mulata boazuda”, mulher sensual, de sexo ardente e corpo enlouquecedor. Reforçavam no universo masculino a ideia do que poderíamos chamar, numa linguagem mais atual, de *mulata sex symbol*.

A construção desse estereótipo, por sua vez, fez com que as atrizes encontrassem dificuldades em conseguir papéis no cinema e na televisão, logo após o fim da pornochanchada. Temos razões para afirmar que isto decorre do tipo de desempenho feminino em filmes que exploravam a relação mulher/cor/sexo. Além, é claro, do próprio preconceito do setor audiovisual em relação às atrizes e atores da pornochanchada, que carregavam a marca indelével do “pornô” em suas carreiras. Em outras palavras, as atrizes negras identificadas com o símbolo da “mulata enlouquecedora” tiveram suas chances limitadas, possivelmente em virtude dessa identificação de seus personagens com esse estereótipo racial.

Como vimos, o discurso racial da “mulata gostosa”, ou “mulata boazuda”, está alicerçado no senso comum, historicamente construído, que remonta ao imaginário colonial,

em que as mulheres africanas, “racializadas”, possuíam, segundo Mara Viveros Vigoya, “la sensualidad lasciva” e uma “potencia sexual”⁵¹².

Esses cartazes, particularmente as representações femininas, reduziram a sexualidade ao componente racial, estabelecendo determinadas categorias morais e características simbólicas corporais às mulheres negras. Contribuíram, como tantos outros meios e veículos culturais, para o mito da *mulata sex symbol*, “em que a cor e os fenótipos são associados aos comportamentos”⁵¹³.

Enfim, outros cartazes podem ser incorporados nessa lista previamente apresentada neste capítulo, tais como *Um é pouco, dois é bom* (1970)⁵¹⁴, de Odilon Lopez; *Deu a louca nas mulheres* (1977), de Roberto Machado; *As massagistas profissionais* (1976), de Carlo Mossy; *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), de Osvaldo de Oliveira; e *A gostosa da gafeira* (1980), de Roberto Machado, dentre outros (ver Acervo de Imagens). Como já afirmamos, tais cartazes abrem inúmeras possibilidades de leitura, do ponto de vista da arte, do design ou de abordagens históricas e sociológicas.

⁵¹² VIGOYA, Mara Viveros. La sexualización de la raza y La racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual. *Revista Latinoamericana de Estudios de Familia*, Manizales (Colombia), v. 1, p. 63-81, 2009. p. 66.

⁵¹³ FIGUEIREDO, Ângela. Gênero: dialogando com os estudos de gênero e raça no Brasil. In: PINHO, Osmundo & SANSONE, Lívio (orgs.). *Raça: novas perspectivas antropológicas*. 2 ed. rev. Salvador: Edufba, 2008. p. 237-255. (p. 246).

⁵¹⁴ Pornochanchada realizada em Porto Alegre.

5. IMAGENS, REPRESENTAÇÕES E ESTEREÓTIPOS RACIAIS EM FILMES DA PORNOCHANCHADA

Três homens conversam em um bar, à espera de uma mulher, e um deles pergunta a Ivan, personagem de Maurício do Valle: “Mas a crioula é boa mesmo?”. Ivan responde: “Mas que pergunta! Você acha que eu não sei escolher minhas peças. A crioula é o diabo, rapaz!”. A mulher, a atriz negra Neuza Borges, aparece na rua, e Ivan vai em sua direção. Eles param e se cumprimentam. Ele aponta para o lado e diz: “A caranga tá lá”. Vão em direção ao carro. Ela se aproxima de um carro conversível e fica encantada com a beleza do automóvel. No entanto, Ivan aponta para o carro que está atrás do conversível, um automóvel verde e velho, e diz: “Não, é aquele ali!”. Ela olha, parecendo não acreditar e, em tom desaforado, diz: “Até parece, eu, andar nisso!”. E vai embora. Os amigos se aproximam e perguntam o que aconteceu. Ivan responde: “Ela esnobou meu carro. Esse urubu, esta doméstica, esnobou meu carro”.

Esse breve diálogo, trecho do filme *Sábado alucinante* (1979), de Cláudio Cunha, serve de ponto de partida para apresentarmos a natureza deste capítulo: estudo das imagens e representações da mulher negra e do homem negro em filmes das pornochanchadas, a forma como são apresentados, os estereótipos raciais veiculados nessas obras.

Por motivos didáticos, dividiremos este capítulo em três partes. Na primeira, listaremos os principais filmes que compõem o conjunto de obras que fazem parte do nosso objeto de pesquisa. Nessa seção, seguiremos os preceitos dos historiadores Marc Ferro e Pierre Sorlin, que comungam com a ideia de que devemos conhecer os elementos externos que cercam o filme, bem como quem são seus realizadores e produtores, o circuito de circulação dos filmes, a recepção da crítica e a relação com o público⁵¹⁵. Mais precisamente, a orientação do historiador Marc Ferro, que estabeleceu um método eficaz para a análise fílmica: “(...) analisar no filme principalmente a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime. Pode-se assim compreender não somente a obra como também a realidade que representa”⁵¹⁶.

Levamos em conta também a contribuição de Jacques Aumont e Michel Marie, que chamam a atenção para o fato de contemplarmos diversos elementos da linguagem cinematográfica, como a análise da música, das estruturas narrativas e das representações e metáforas de uma obra, pois o estudo de um filme é inesgotável, as possibilidades de leitura são

⁵¹⁵ FERRO, Marc. *Cinema e história*, op. cit.; SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine*, op. cit. No capítulo 4, realizamos essa mesma forma de apresentação dos filmes.

⁵¹⁶ FERRO, Marc. *Cinema e história*, op. cit., p. 87.

diversas: “El análisis del film es interminable, porque siempre quedará, en diferentes grados de precisión e de extensión, algo que analizar”⁵¹⁷. Por isso, apresentaremos a ficha técnica, a sinopse dos filmes, o elenco, e outras informações relativas à distribuição e recepção desses filmes.

Citamos esses autores para esclarecer que teremos uma preocupação em analisar os filmes sintonizados com o seu tempo, com o contexto político e cultural brasileiro; em investigá-los do ponto de vista da linguagem, da estrutura narrativa que cada obra carrega, desvelando seus conteúdos; e relacionaremos, de forma crítica, a produção cinematográfica a outras fontes, tais como matérias de revistas e jornais e processos de órgãos do Governo Federal, como certificados de censura. E nesse momento, não incluiremos os filmes já apresentados no capítulo 4, e que serão analisados nessa seção. Na segunda parte, promoveremos uma crítica interna dos filmes, apresentando e discutindo as cenas em que aparecem questões de conteúdo racial. Na terceira, relacionaremos essas questões com a realidade social brasileira, procurando evidenciar tais filmes “(...) como puntos de vista ante una época, como testimonios de una mentalidad”⁵¹⁸.

5.1. Os filmes

Da lista abaixo relacionada, apresentamos os filmes mais significativos para a nossa discussão. Outros filmes poderão aparecer na segunda parte deste capítulo, no momento da crítica interna de tais obras, para corroborar alguma ideia ou argumento. Como dissemos, fazem parte dessa lista os filmes *A mulata que queria pecar*, *A menina e o estuprador*, *Como é boa nossa empregada*. Tais filmes serão analisados na segunda seção deste capítulo.

As granfinas e o camêlo

As granfinas e o camêlo é o oitavo filme do diretor soteropolitano Ismar Porto. Foi produzido no Rio de Janeiro, em 1976, com roteiro do próprio Ismar Porto, pela empresa de Carlo Mossy, a Vidya Produções Cinematográficas S.A. A distribuição foi realizada pela Embrafilme Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), com a duração de 90 minutos⁵¹⁹.

⁵¹⁷ AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Análisis del film*, op. cit., p. 46.

⁵¹⁸ SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine*, op. cit., p. 99. Na verdade, o que queremos dizer, quando nos referimos à realidade social brasileira, é que vamos trazer exemplos da produção cultural da sociedade, como na pintura, na música e do mercado editorial de revistas, anterior à constituição da pornochanchada, para evidenciar a construção/manutenção da ideia da mulata como símbolo de brasilidade, como símbolo sensual.

⁵¹⁹ MIRANDA, Luiz F. A. *Dicionário de cineastas brasileiros*, op. cit., p. 263-264; SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*, op. cit., p. 391.

O filme foi liberado pelo Certificado de Censura n. 91.681, de 09 de dezembro de 1976, com classificação etária de 14 anos⁵²⁰. O certificado seguiu a orientação dos censores. Em um dos pareceres, o censor assim escreveu: “A comédia é destituída de cenas e situações eróticas; os diálogos, apesar de revestidos de certa malícia, não possuem elementos capazes de ferir a sensibilidade de um público jovem”⁵²¹.

O lançamento oficial, segundo o site da Cinemateca Brasileira, foi no dia 12 de fevereiro de 1977, na cidade de Curitiba. Em São Paulo, foi lançado em 14 de fevereiro de 1977. Estreou em 13 salas de cinema, da região central e em bairros da capital paulista, entre elas, o Cine Regina e o Cine Gazetão⁵²². No Rio de Janeiro, local em que o filme foi produzido, a estreia só veio a acontecer em 01 de setembro de 1977, em 5 salas de cinema, entre elas, o Cine Metro Boa Vista, o Cine Condor/Copacabana e o Cine Condor/Largo do Machado⁵²³.

Figura 38 – Cartaz de *As granfinas e o camelô* (1976)



Fonte: www.cinemateca.gov.br.

⁵²⁰ ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). *Certificado de Censura n. 91.681/1976*. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 09 de dezembro de 1976. Assinado: Rogério Nunes.

⁵²¹ ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). *Parecer de Censura n. 6.720/1976*. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 09 de dezembro de 1976. Assinado por: Geralda de Macedo Coelho.

⁵²² *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 fev. 1977. p. 210; *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 fev. 1977. Ilustrada, p. 9.

⁵²³ *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 set. 1977. Cultura, p. 42.

O filme parte de uma história curiosa: três mulheres da alta sociedade do Rio de Janeiro (Marta, Vera e Helena) fazem uma aposta entre si, para ver quem consegue transformar, em apenas um mês, um camelô, Zé Maria, um malandro carioca, em um verdadeiro cavalheiro, em um homem fino e de gosto refinado. Marta se apaixona por Zé Maria, e seu pai, para impedir o namoro, contrata uma linda mulata para seduzir o malandro. No elenco, estão as atrizes Marisa Sommer (Marta), Elisa Fernandes (Vera), Ana Maria Kreisler (Helena), Adele Fátima e Carlo Mossy, no papel de Zé Maria.

A crítica foi bem contundente na avaliação. Considerou o filme muito ruim. Rogério Pereira escreveu que se tratava de uma “história pouco original”, com “cenas repetitivas”, “um forte exemplo daquelas fitas convencionalmente chamadas de pornochanchadas, mas que não têm nada de pornô – é só chanchada, péssima imitação das que foram produzidas pela Atlântida”. Crítica à atuação de Mossy: “Aliás, vendo-se a horrível atuação de Carlo Mossy como comediante, só se pode ter saudade de Oscarito”⁵²⁴. Miguel Pereira considerou o argumento ingênuo, uma “comédia ligeira e despreziosa”, com “enquadramentos grosseiros e o mau gosto de determinados gestos”⁵²⁵.

Figura 39 – Release de *As granfinas e o camelô* (1976)



Fonte: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 fev. 1977. p. 210.

⁵²⁴ PEREIRA, Rogério. Um filme que dá saudade da Atlântida. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 fev. 1977. Fonte: www.memoriacinebr.com.br. Acesso em: 27/02/2015.

⁵²⁵ PEREIRA, Miguel. “As grânfinas e o camelô”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 02 set. 1977. *Cultura*, p. 37.

Do ponto de vista da bilheteria, o filme também não teve sucesso. Seu período de exibição nas salas de cinema foi curto. Não aparece na lista da ANCINE dos filmes que tiveram mais de 500 mil espectadores⁵²⁶.

Quadro 11 – Principais bilheterias de Ismar Porto

Filme	Ano	Público
Como é boa nossa empregada*	1973	2.163.036
Condenadas pelo sexo	1971	728.364
Karla, sedenta de amor	1974	531.395
Divórcio à brasileira	1974	503.493

Fonte: ANCINE. *Filmes Brasileiros com mais de 500.000 espectadores - 1970 a 2013*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Brasília, 2013.

* Codireção com Victor Di Mello.

O filme, no entanto, é um bom ponto de partida para que sejam discutidas questões relacionadas à composição étnica da sociedade brasileira e da desigualdade e do preconceito que se verifica na sua estrutura. O tema de uma mulata contratada para seduzir.

As taradas atacam

As taradas atacam é o quinto filme do diretor Carlo Mossy. Foi produzido em 1978, no Rio de Janeiro, pela sua própria empresa, a Vydia Produções Cinematográficas. O roteiro foi escrito por Cláudio Barreto. A montagem ficou a cargo de Cláudio MacDowell, que também era roteirista, ator e diretor. Entre seus filmes de destaque, na condição de diretor, podemos citar *Quando as mulheres querem provas* (1975) e *Luz, cama, ação!* (1976)⁵²⁷.

As taradas atacam é dividido em cinco episódios, com histórias narradas por Cláudio Barreto, bem diferentes e cheias de humor e erotismo, ou como o leiteiro na abertura do filme anunciava: “um filme cheio de episódios sacanas”. Em dois episódios, “Rapto do ônibus” e “Bacanal sangrenta”, há a participação do ator Pedro de Lara, fechando as histórias com um discurso moralizante. O filme tem a duração de 86 minutos, com episódios variando entre 13 e 22 minutos.

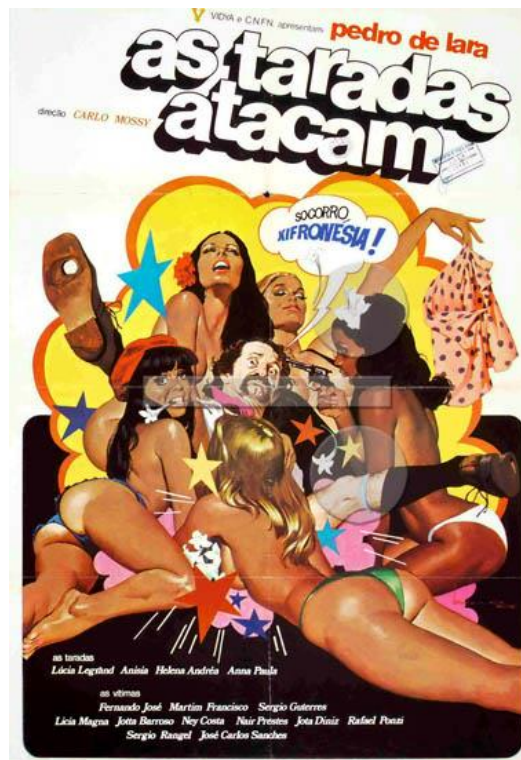
As taradas atacam faz parte da trilogia “Barulhos da cidade”, dirigida por Carlo Mossy. São filmes que trazem “crônicas satíricas sobre o cotidiano carioca, tendo por base o

⁵²⁶ ANCINE. *Filmes Brasileiros com mais de 500.000 espectadores - 1970 a 2013*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Brasília, 2013.

⁵²⁷ MIRANDA, Luiz F. A. *Dicionário de cineastas brasileiros*, op. cit.

programa de rádio *Barulhos da cidade*⁵²⁸. Os fatos narrados são permeados por histórias marcadas por erotismo e humor. Completam a trilogia *As 1001 posições do amor* (1978) e *Bonitas e gostosas* (1978). Todos os filmes dessa trilogia são divididos em episódios.

Figura 40 – Cartaz de *As taradas atacam* (1978)



Fonte: www.cinemateca.gov.br.

Foi lançado em 28 de agosto de 1978, com Certificado de Censura n. 96.931, de 13 de agosto de 1978, emitido pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), do Departamento da Polícia Federal, com classificação etária de 18 anos⁵²⁹. Estreou em 16 salas de cinema do Rio de Janeiro e em cidades da região metropolitana. Na capital carioca, estreou nos Cine Pathé (Praça Floriano), Bruni-Tijuca (Rua Conde do Bomfim) e Cine Bruni-Copacabana (Rua Barata Ribeiro), dentre outros⁵³⁰. Em São Paulo, foi lançado no ano seguinte, em 17 de abril de 1979, no Cine Ouro (Largo do Paissandu)⁵³¹.

⁵²⁸ MIRANDA, Luiz F. A. *Dicionário de cineastas brasileiros*, op. cit., p. 230.

⁵²⁹ Fonte: www.cinemateca.gov.br.

⁵³⁰ *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1978. Cultura, p. 36.

⁵³¹ *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 abr. 1979. p. 53.

O elenco é formado por atores e atrizes, na época, pouco conhecidos. Vejamos, abaixo, a estrutura do filme, com elenco e sinopse:

Episódios	Elenco	Sinopse
Sexo diferente (1)	José Carlos Sanches e Malú.	Mulher casada, insatisfeita com o casamento e incentivada pelo esposo a simular adultério, acaba traindo-o de verdade.
Rapto do ônibus (2)	Fernando José, Lícia Magna, Ney Costa, Nair Prestes, Sérgio Rangel, Tião Pimentel, Anísia e Salim Youssef.	Bandido rouba um ônibus e, na mesma ação, é roubado por um padre e uma freira disfarçados.
Como vai o seu peru? (3)	Jotta Barroso e Jota Diniz.	Ambientado em uma comunidade rural, homem mentiroso oferece um peru a um sujeito ingênuo em troca da esposa deste.
Sonhos que matam (4)	Martim Francisco, Sérgio Rangel e Helena Andréa.	Mendigo encontra foto de uma jovem muito bonita e tem sonho erótico com ela.
Bacanal sangrenta (5)	Lúcia Legrand, Ana Paula, Maria Aparecida e Sérgio Guterres.	Empregada doméstica, após viagem dos patrões, realiza uma “festinha liberal” no apartamento.

Do ponto de vista do público, parece que o filme não teve boa bilheteria. Não figura na lista da Agência Nacional de Cinema (ANCINE). Ficou abaixo de 500 mil espectadores⁵³². Ao que tudo indica, teve vida curta nas salas de cinema em que foi exibido.

Quadro 12 – Principais bilheterias de Carlo Mossy

Filme	Ano	Público
As massagistas profissionais	1976	1.325.132
Com as calças na mão	1975	829.650
Manicures a domicílio	1980	507.829

Fonte: ANCINE. *Filmes Brasileiros com mais de 500.000 espectadores - 1970 a 2013*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Brasília, 2013.

⁵³² ANCINE. *Filmes Brasileiros com mais de 500.000 espectadores - 1970 a 2013*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Brasília, 2013.

Em relação à crítica, o filme não teve tanta repercussão nos jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo. *O Globo* (RJ), por exemplo, não o mencionou na seção de cotação dos filmes, nos dois primeiros dias ao seu lançamento, onde aparece o símbolo do bonequinho sentado assistindo aos filmes em cartaz. No terceiro dia, o filme aparece no quadro da cotação, com o bonequinho “levantando da cadeira e indo embora”. No jornal *Folha de S. Paulo* (SP), na Bolsa de Cinema, aparece com uma classificação positiva de apenas 2,3% (ótimo), 13,3% (bom), 53,3% (regular) e 31,1% (mau)⁵³³.

É no quinto episódio que se evidencia a questão racial. E conta, aí, com a participação da atriz negra Lúcia Legrand. Do elenco, o seu nome é o que mais se destaca. Uma bela atriz, descoberta por Carlo Mossy. Atuou nos três filmes da trilogia “Barulhos da cidade”. Em seguida, fez mais três filmes, dois de Élio Vieira de Araújo, *Sexo e sangue* (1979) e *Depravação* (1980), e *Sofia e Anita: deliciosamente impuras* (1980), de Carlos Alberto Almeida⁵³⁴.

Bonitas e gostosas

Bonitas e gostosas é o sexto filme de Carlo Mossy. Foi produzido pela Vydia Produções Cinematográficas, em 1978, no Rio de Janeiro. O argumento e o roteiro são de Mossy e Cláudio Barreto. Tem a duração de 80 minutos. O último episódio, “Sacanagem na Idade da Pedra”, é o mais longo, com quase 40 minutos⁵³⁵.

Como vimos, *Bonitas e gostosas* faz parte da trilogia “Barulhos na cidade”, dirigida por Carlo Mossy. É dividido em cinco episódios, narrados por Cláudio Cunha (a voz em *off* do programa de rádio). Tem novamente a participação de Pedro de Lara, comentando algumas dessas histórias. Abaixo, vejamos o resumo da estrutura do filme:

Episódios	Elenco	Sinopse
Quantas bichas há na cidade? (1)	Martim Francisco, Rafael Ponzi, Paulo Ulmann.	Pesquisador lança teoria sobre quantos homossexuais existem no Rio de Janeiro.
Porrada na feira (2)	Jota Diniz e José de Melo.	Relato da feira do Nordeste em São Cristóvão.

⁵³³ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 abr. 1979. Ilustrada, p. 7.

⁵³⁴ Fonte: www.cinemateca.gov.br.

⁵³⁵ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*, op. cit., p. 125-126.

As afogadas (3)	Ney Costa, Yara Stein e Meiry Vieira.	Motorista de caminhão, estressado, joga água e cimento em cima de um carro com duas “dondocas” dentro.
Chapeuzinho vermelho (4)	Carlos Kurt, Helena Andréa, Henrique Maia.	Versões da história de Chapeuzinho Vermelho.
Sacanagem na Idade da Pedra (5)	Ângelo Antônio, Lúcia Legrand, Jean Jacques.	Crônica dos primeiros habitantes do Brasil.

Bonitas e gostosas foi liberado pelo Certificado de Censura n. 97.754, de 15 de agosto de 1978, da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), do Departamento da Polícia Federal, com algumas mudanças e cortes. O título inicial era “Safadas e gostosas”. “Bonitas” substituiu “safadas”, termo, para os militares, atentatório à moral e aos bons costumes. Outros cortes diziam respeito a insinuações em cenas eróticas⁵³⁶.

Bonitas e gostosas teve um lançamento bem mais destacado e amplo do que *As taradas atacam*. Foi lançado oficialmente em 19 de fevereiro de 1979, no Rio de Janeiro. Dos filmes lançados nesse dia, foi aquele que ocupou mais salas, exibido em quase 20 salas de cinema, na capital e em cidades da região metropolitana, como São João do Meriti e São Gonçalo. Na capital carioca, estreou no Cine Metro Boavista (Rua do Passeio), Condor Largo do Machado (Praça Largo do Machado), Condor Copacabana (Rua Figueiredo Magalhães) e Bruni Tijuca (Rua Conde do Bomfim), dentre outras salas⁵³⁷. Em São Paulo, foi lançado em 11 de junho de 1979, no Cine Windsor (Av. Ipiranga) e em mais três salas⁵³⁸.

Embora contasse com uma estrutura de lançamento melhor, *Bonitas e gostosas* teve um fraco desempenho de público, seguindo a trajetória de *As taradas atacam*, mesmo com a presença de Lúcia Legrand, atriz muito bonita, mas ainda desconhecida. Na lista da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), não atingiu o público de 500 mil espectadores⁵³⁹. Talvez possamos explicar isso pela ausência de grandes estrelas no elenco. A concorrência de filmes com atrizes mais conhecidas, como *Nos tempos da vaselina* (1979), de José Miziara, lançado

⁵³⁶ ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). *Certificado de Censura n. 97.754/1978*. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 15 de agosto de 1978. Assinado por Rogério Nunes.

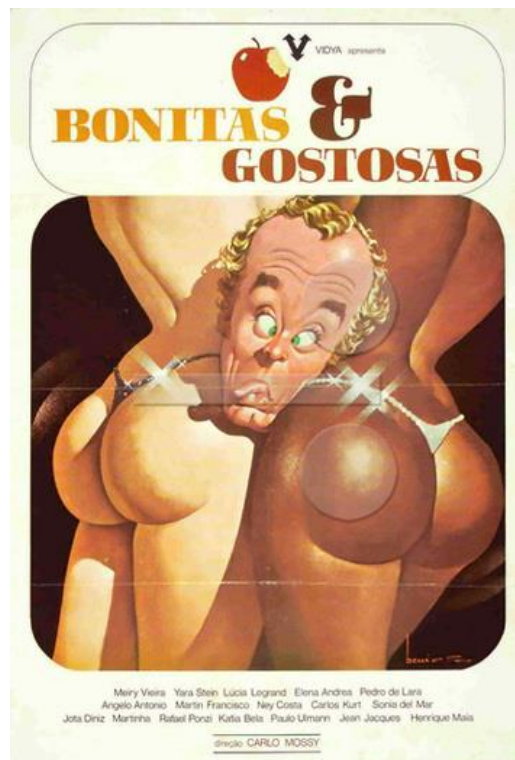
⁵³⁷ *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1979. Cultura, p. 32.

⁵³⁸ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 jun. 1979. Ilustrada, p. 7.

⁵³⁹ ANCINE. *Filmes Brasileiros com mais de 500.000 espectadores - 1970 a 2013*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Brasília, 2013.

no mesmo período do *Bonitas e gostosas*, que contava com a presença das atrizes Aldine Müller e Nydia de Paula, nomes mais reconhecidos e tarimbados na pornochanchada, provavelmente reduziu o interesse do público por esse filme de Mossy.

Figura 41 – Cartaz de *Bonitas e gostosas* (1978)



Fonte: www.cinemateca.gov.br.

Em relação à crítica, o filme tampouco foi bem sucedido. O *Jornal do Brasil* (RJ), em sua seção de Cinema, o classificou como ruim, atribuindo uma única estrela, de um total de cinco⁵⁴⁰. O crítico Miguel Pereira, do jornal *O Globo*, escreveu que se tratava de um filme apelativo, com histórias e personagens grosseiros, e sentenciou: “nada presta neste filme (...)”⁵⁴¹. Jean-Claude Bernardet o classificou como “insuportável”, sugerindo que as pessoas escapassem do filme⁵⁴².

O quinto episódio, “Sacanagem na Idade da Pedra”, é a parte do filme em que aparece a exaltação da beleza da mulata, interpretada pela atriz Lúcia Legrand.

⁵⁴⁰ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de fev. 1979. Caderno B, p. 6.

⁵⁴¹ *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1979. Cultura, p. 33.

⁵⁴² BERNARDET, Jean-Claude. Receita para um filme pornô insuportável. *Última Hora*, São Paulo, 14 jun. 1979.

Manicures a domicílio

Manicures a domicílio é o quarto filme de Carlo Mossy. Foi produzido em 1977, no Rio de Janeiro, pela sua produtora Vydia Produções Cinematográficas, W. V. Filmes e a Kiko Filmes. A distribuição ficou por conta da Condor Filmes. Profissionais conhecidos, que atuaram em outros de seus trabalhos, participaram da produção. O roteiro foi escrito por Mossy, Reginaldo Menezes e Cláudio Barreto; a montagem esteve sob a direção de Ismar Porto (também diretor de cinema); a cenografia é de Mossy; e a música, de Cláudio Barreto. O filme tem a duração de aproximadamente 80 minutos⁵⁴³.

O filme narra a história de um cabeleireiro, o Sr. Aurora Boreal (Carlos Leite), e suas tentativas de transformar seu salão pobre e desconhecido em um dos principais da cidade. Para isso, ele conta com a ajuda de três lindas mulheres que o ajudarão a seduzir homens ricos, para que eles financiem o seu salão: as morenas Conceição (Adele Fátima) e Glorinha (Marineide Vidal), e a loura argentina Madalena (Martha Moyano). A história é narrada pelo personagem Aurora Boreal a Carlo Mossy, interpretando a ele mesmo, que entrevistava o cabeleireiro para saber se sua história poderia render algum filme.

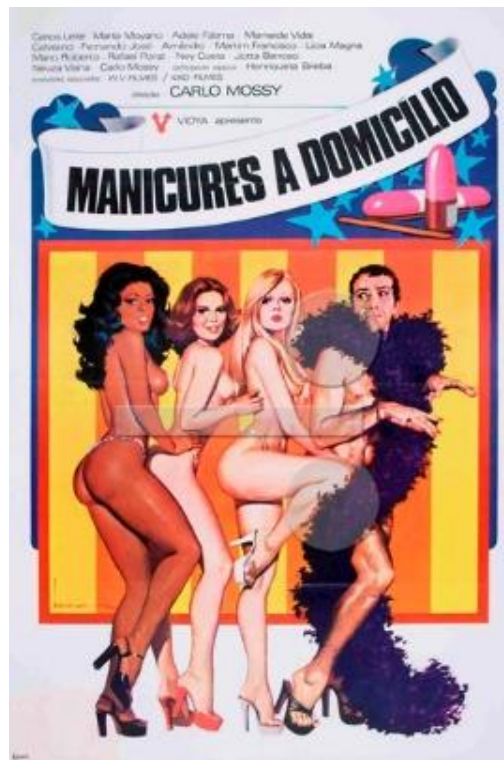
O filme foi liberado com cortes, pelo Certificado de Censura n. 95.749, de 26 de outubro de 1977: os censores sugeriram cortar algumas falas de duplo sentido e cenas de mulher nua. Saiu com classificação etária de 18 anos⁵⁴⁴. Um Parecer de Cinema, assinado por cinco censores, que serviu de base para a conclusão do Certificado de Censura, apresentou o filme da seguinte forma: “O enredo do filme é irrelevante e serve apenas para apresentar o cabeleireiro e as suas amigas manicures em situações de uma comicidade maliciosa, grosseira e picante. O filme explora a figura do homossexual e o corpo feminino, de uma maneira superficial chegando algumas vezes ao ridículo”⁵⁴⁵.

⁵⁴³ MIRANDA, Luiz F. A. *Dicionário de cineastas brasileiros*, op. cit., p. 230; SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*, op. cit., p. 493.

⁵⁴⁴ ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). *Certificado de Censura n. 95.749/1977*. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 26 de outubro de 1977. Assinado por Rogério Nunes.

⁵⁴⁵ ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). *Parecer de Censura n. 4.536/1977*. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 24 de outubro de 1977. Assinado por Maria das Graças Sampaio Pinhati.

Figura 42 – Cartaz de *Manicures a domicílio* (1977)



Fonte: www.cinemateca.gov.br.

Embora tenha sido produzido no Rio de Janeiro, foi lançado oficialmente em São Paulo, em cinemas do centro e de bairro, e em cidades da região metropolitana, no dia 13 de fevereiro de 1978, totalizando doze salas. No centro de São Paulo, estreou no Cine Marrocos (Rua Conselheiro Crispiniano), Cine Gazetinha (Rua Aurora), Cine Barão (Av. Barão de Itapetininga) e Cine Gazeta (Av. Paulista). Esteve no Cine Odeon, de Mogi das Cruzes, e no Cine Haway, de São Bernardo. Estreou também em Campinas, no Cine Windsor⁵⁴⁶. No Rio de Janeiro, estreou no dia 05 de junho de 1978, em seis salas de cinema: Cine Vitória (Rua Senador Dantas), Cine Copacabana (Av. Copacabana), Cine Carioca (Rua Conde de Bonfim), Cine Imperator (Rua Dias da Cruz), Cine Madureira 1 (Rua Dagmar da Fonseca) e Cine Olaria (Rua Uranos). E também no Cine Paz, em Duque de Caxias⁵⁴⁷.

O elenco é formado por artistas conhecidos do público. Um dos principais nomes é o de Adele Fátima, uma das musas da pornochanchada. Carlo Mossy aparece em uma participação especial. Carlos Leite atuava na televisão em programas de humor nas décadas de 1960 e 1970, com destaque para *Chico City*, programa de Chico Anísio na Rede Globo (anos

⁵⁴⁶ *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 fev. 1978. p. 26; *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 fev. 1978. p. 41.

⁵⁴⁷ *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 jun. 1978. Domingo, p. 4.

1970)⁵⁴⁸, tendo realizado outras pornochanchadas, como *Divórcio à brasileira* (1974), de Ismar Porto, e *Ainda agarro essa vizinha* (1974), de Pedro Carlos Rovai. Martha Moyano é uma atriz argentina que se radicou no Brasil na década de 1970. Muito conhecida do público, ela já havia feito mais de dez pornochanchadas, entre elas *Oh! Que delícia de patrão* (1974), de Alberto Pieralisi, *O sexomaniaco* (1976), de Carlos Imperial, e *As massagistas profissionais* (1976), de Carlo Mossy. Traz a atriz Henriqueta Brieba como Didinha, mãe de Aurora Boreal, que atuava em telenovelas no período e já fizera mais de 15 pornochanchadas desde o início da década de 1970, como *A viúva virgem* (1972), de Pedro Carlos Rovai, e *O roubo das calcinhas* (1975), de Sindoval Aguiar e Braz Chediak. Tem o ator Humberto Catalano, nome consagrado em dezenas de chanchadas, entre os anos de 1940 e 1950. No elenco, Marineide Vidal, atriz em começo de carreira. Em toda a sua filmografia, fez apenas seis filmes. Estreou no cinema em *O bom marido* (1977), de Antônio Calmon. Depois fez *As 1.001 posições do amor* (1978), de Carlo Mossy, e *Ninfetas do sexo selvagem* (1983), de Izat Surman e Wilson Silva. Filha de cacauicultor, nasceu em 1956, em Itabuna, Bahia. Começou a carreira como modelo fotográfico e chegou a estudar Medicina na UFRJ, na década de 1970. Abandonou o curso para seguir a carreira de atriz⁵⁴⁹.

Em relação à crítica especializada, o filme parece ter sido um “pouco mais aceito” em São Paulo do que no Rio de Janeiro, “casa” de Carlo Mossy. Em São Paulo, Rubem Biáfora, sobre os lançamentos da semana, escreveu que era “Difícil o prognóstico sobre os principais filmes novos da semana (...). E para não quebrar a praxe, uma ‘pornochanchada’ carioca (...)”. E completou que se tratava de uma obra “típica de Carlo Mossy”, uma comédia erótica, e concluiu: “não podemos incriminar completamente o jovem ator-produtor por não se arriscar ou não empenhar mais, pois quando ele tenta caprichar um pouco (‘As granfinas e o camelô’) ou mudar de linha (o ‘sério’ e aqui ainda inédito ‘Ódio’) arca com resultados na bilheteria”⁵⁵⁰.

No Rio de Janeiro, o tom foi mais duro e agressivo. O filme foi lançado no dia 05 de junho e já no dia anterior, um crítico do jornal *O Globo*, sem ver o filme, escreveu uma nota afirmando que se tratava de “mais uma pornochanchada do tipo grosseiro, tanto na história narrada como nas intenções do lucro fácil através do apelo deslavado para o mercantilismo”⁵⁵¹. O crítico Ely Azeredo escreveu que o filme era “mais uma contribuição ao PNG (o Produto

⁵⁴⁸ Fonte: www.memoriaglobo.globo.com/. Acesso em: 16/01/2015.

⁵⁴⁹ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*, op. cit., p. 254, p. 235, p. 76, p. 107, p. 490.

⁵⁵⁰ BIÁFORA, Rubem. EUA, Brasil e Itália: horror e erotismo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 fev. 1978. p. 26.

⁵⁵¹ *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 jun. 1978. Domingo, p. 4.

Nacional Grosso), intensamente defendido pela pornochanchada”⁵⁵². E Francisco Pedro de Coutto escreveu que o filme era “simplesmente inaceitável como realização cinematográfica”, afirmando que Mossy propôs “ao público uma fita erótica através da pornochanchada. E aí o seu desastre é ainda maior. O erotismo de *Manicures a domicílio* fica totalmente prejudicado pelo grotesco e a grossura das situações”. E completou dizendo que as produções eróticas de Mossy se baseavam em “situações estúpidas”⁵⁵³.

A recepção do público foi abaixo do razoável, como se tivesse seguido essas críticas: mesmo com todos essas atrizes e atores, com uma boa trajetória em pornochanchadas, o filme, em termos de bilheteria, teve um público pequeno, de 507.829 espectadores. O desgaste do gênero ainda não era acentuado em 1978, haja vista que uma pornochanchada, *O bem dotado, homem de Itu* (1978), de José Miziara, lançado em junho de 1978, foi uma das maiores bilheterias do ano, com 2.409.162 espectadores⁵⁵⁴.

O filme, por outro lado, traz elementos suficientemente pertinentes para promovermos uma discussão em torno do estereótipo da mulher negra, na categoria popular de mulata gostosa ou boazuda, ponto esse que veremos na próxima seção deste capítulo.

Uma cama para sete noivas

Uma cama para sete noivas é um filme dirigido por Raffaele Rossi, com codireção de José Vedovato. Da filmografia de Rossi, é o oitavo. Foi produzido em São Paulo, em 1979, pela produtora Filmes Titanus e Panther's Cine Som, com distribuição da Fama Filmes e Art Films. Ambos os diretores assinaram o argumento e o roteiro. A montagem coube a Valmir Dias⁵⁵⁵.

⁵⁵² AZEREDO, Ely. Estreia de Rohmer entre ótimas rerepresentações. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 jun. 1978. Serviço, p. 3.

⁵⁵³ COUTTO, Francisco Pedro de. A pornô contra o sexo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1978. Serviço, p. 2.

⁵⁵⁴ ANCINE. *Filmes Brasileiros com mais de 500.000 espectadores - 1970 a 2013*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Brasília, 2013.

⁵⁵⁵ STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca*, op. cit., 210-212; SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*, op. cit., p. 147.

Figura 43 – Cartaz de *Uma cama para sete noivas* (1979)



Fonte: www.cinemateca.gov.br.

O filme tem uma história curiosa, inusitada. Uma cama velha e abandonada que narra casos amorosos vividos por casais em lua de mel:

Uma cama é encontrada num ferro-velho por um casal de mendigos. Depois de rápido exame sobre o estado de conservação, decidem nela passar sua noite de núpcias. Personagem de várias histórias, a velha cama começa a contar as aventuras de que foi testemunha, quando instalada numa suíte nupcial de um hotel de primeira classe. Por ela passaram vários casais, compartilhando carícias e emoções. Sete noivas estiveram nesse quarto de hotel e utilizaram a cama. Na intimidade de cada casal acontecem situações embaraçosas e engraçadas. A noiva do último casal era bígama. O marido aparece no hotel e, irado, sobe ao quarto, agredindo o casal e destruindo a cama, que é colocada por funcionários do hotel num ferro-velho. Apesar de seu precário estado, o casal de mendigos é o único a desfrutar de uma tranquila noite de núpcias na velha cama⁵⁵⁶.

Liberado com a classificação etária de 18 anos, o filme foi lançado em São Paulo, em 20 de agosto de 1979, em sete salas de cinema. Na região do centro, apenas no Cine Ouro, as demais salas estavam localizadas no circuito dos bairros da capital paulista⁵⁵⁷.

⁵⁵⁶ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*, op. cit., p. 147.

⁵⁵⁷ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1979. Ilustrada, p. 9.

No elenco, nomes conhecidos como o da atriz Aldine Müller e do ator Tony Tornado. Mesmo assim, o filme não teve boa resposta de público, diferentemente de outros filmes de Raffaele Rossi.

Quadro 13 – Principais bilheterias de Raffaele Rossi

Filme	Ano	Público
Coisas eróticas	1982	4.729.484
Coisas eróticas 2	1984	1.153.835
Pura como um anjo... Será virgem?	1976	817.861
Roberta, a moderna gueixa do sexo	1978	664.390
Boneca cobiçada	1980	556.351

Fonte: ANCINE. *Filmes Brasileiros com mais de 500.000 espectadores - 1970 a 2013*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Brasília, 2013.

Ao que parece, o filme não teve uma vida longa nas salas de cinema. Aparentemente, não foi lançado no Rio de Janeiro (não encontramos referência a esse filme em *O Globo* e *Jornal do Brasil*). Em São Paulo, no seu lançamento, não chegou às principais salas da região central. A crítica não lhe deu muita atenção. Rubem Biáfora escreveu que se tratava de mais uma pornochanchada: “Outro apelo bem à rua do Triunfo”⁵⁵⁸. No entanto, o filme tem a participação de Tony Tornado em um papel curioso. Veremos isso mais adiante.

Histórias que nossas babás não contavam

Histórias que nossas babás não contavam é o décimo quarto filme do diretor Osvaldo de Oliveira. O roteiro foi escrito por Aníbal Massaini Neto. Foi produzido em São Paulo, em 1979, pela Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais (Cinedistri), do produtor Aníbal Massaini Neto; a Cinedistri também distribuiu o filme⁵⁵⁹.

Histórias que nossas babás não contavam é uma adaptação do conto *Branca de Neve e os sete anões*, dos Irmãos Grimm, absolutamente livre e em forma de paródia. Conta a história da Princesa Clara das Neves, destituída da realeza e rebaixada a uma simples criada

⁵⁵⁸ BIÁFORA, Rubem. Ficção científica e direção de Corneau. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 ago. 1979. p. 49.

⁵⁵⁹ STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da boca: dicionário de diretores*, op. cit., p.181-185; SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionários de filmes brasileiros*, op. cit., p. 403.

pela Rainha, sua madrasta, logo após a morte de seu pai. Apaixona-se e começa a ter um caso com o Príncipe, que mantinha uma relação amorosa com a Rainha. A Rainha descobre e chama um caçador para matá-la. Encantado com a sua beleza, o caçador desiste do plano e solta Clara das Neves na floresta. Os sete anões a encontram e levam-na para casa, onde se aproveitam de suas “virtudes sexuais”. No final do filme, o Príncipe a encontra, mas ela prefere continuar vivendo com os anões.

Figura 44– Cartaz de *Histórias que nossas babás não contavam*



Fonte: www.cinemateca.gov.br.

No elenco, interpretando Clara das Neves, Adele Fátima, uma das atrizes negras de maior sucesso das pornochanchadas. No auge da carreira (1975-1982), posou para as principais revistas masculina do país, como *Status* e *Ele Ela*. Outro nome de destaque no filme é o ator e comediante Costinha, que fez o papel do Caçador. A Rainha foi interpretada pela atriz Meiry Vieira e o Príncipe por Dênis Derkian.

O filme passou pelo crivo da censura, como era normal, antes de seu lançamento. Três pareceres, elaborados no mês de outubro de 1979, avaliaram o filme. Abaixo, vejamos um resumo desses pareceres:

Os personagens usam linguagem com expressões vulgares e em tom de comichade são apresentadas cenas picantes e maliciosas. Tendo em vista as cenas de relacionamentos íntimos, os enfoques de nus (tanto masculino como feminino), dando ao enredo um clima erótico, somos pela impropriedade máxima⁵⁶⁰.

Contém inúmeras e demoradas cenas de relacionamentos íntimos, entre diferentes casais e durante todo o decorrer da película, além de várias tomadas de nudez masculina e feminina (parcial e total). Trata-se de mais uma pornochanchada, com os elementos próprios do gênero, cujo objetivo é oferecer ao público um espetáculo erótico. Entretanto, o clima de comichade, criado, sobretudo, pelo exagero e deformação da imagem original de cada personagem, torna viável a exibição do filme aos maiores de 18 (DEZOITO) anos⁵⁶¹.

Trata-se, portanto, de película de fundo pornográfico, estreitamente identificada com o que estamos a presenciar em termos de pornochanchada, expondo numa mutilação total e pretenciosa, o erotismo, associado a inúmeras cenas de sexo, nus parciais e totais, gestos obscenos, enfim, um coroamento do despertar da libido, apresentado entre bacanal entre anões e a personagem “Clara das Neves”. Apesar do tema forte, nada impede a sua exibição para maiores de 18 anos, público que aceitará como entretenimento, uma vez que é desenvolvido em grande parte, em tom de comédia⁵⁶².

Os três pareceres fundamentaram o Certificado de Censura n. 104.370, de 15 de outubro de 1979, assinado por Eliel José de Sousa, que definiu *Histórias que nossas babás não contavam* filme impróprio para menores de 18 anos. Os pareceres concluíram que o clima erótico, com nudez masculina e feminina, com expressões chulas e vulgares, deveria ter sua exibição limitada. No entanto, como o filme era uma comédia, tinha por objetivo a diversão, não precisava ser proibido, mas deveria ser liberado para maiores de 18 anos.

Segundo o site da Cinemateca Brasileira, o filme foi lançado em 17 de novembro de 1979, na cidade de Santos. Em São Paulo, estreou dois dias depois, em 19 de novembro, em 15 salas de cinema (ver release abaixo). No Rio de Janeiro, foi lançado em 21 de janeiro de 1980, em 14 salas de cinema⁵⁶³.

⁵⁶⁰ ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). *Parecer de Censura n. 4.798/1979*. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 09 de outubro de 1979. Assinado por Maria Aurineide Pinheiro.

⁵⁶¹ ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). *Parecer de Censura n. 4.799/1979*. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 09 de outubro de 1979. Assinado por Yêda Lúcia Netto.

⁵⁶² ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). *Parecer de Censura n. 4.835/1979*. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 10 de outubro de 1979. Assinado por Ivelice Andrade.

⁵⁶³ *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 nov. 1979. p. 119; *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1980. Domingo, p. 9.

Da sua vasta filmografia, *Histórias que nossas babás não contavam* foi o grande sucesso de bilheteria de Osvaldo de Oliveira. Segundo dados da ANCINE, em levantamento dos filmes com mais de um milhão de espectadores, de 1970 a 2013, está hoje na posição 134°.

Quadro 14 – Principais bilheterias de Osvaldo de Oliveira

Filme	Ano	Público
Histórias que nossas babás não contavam	1979	1.384.954
Internato de meninas virgens	1977	920.067
Presídio de mulheres violentadas*	1977	851.118
As meninas querem, os coroas podem	1976	789.974
Bordel, noites proibidas	1980	714.539
A filha de Emmanuele	1980	701.433
Rancho fundo	1971	582.517
Pensionato das vigaristas	1977	581.130
Os garotos virgens de Ipanema	1973	547.454

Fonte: ANCINE. *Filmes Brasileiros com mais de 500.000 espectadores - 1970 a 2013*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Brasília, 2013. * Codireção com Luiz Castellini.

O filme contou com um bom material de propaganda. A Cinedistri, produtora e distribuidora, uma das principais da Boca do Lixo, organizou a propaganda com release e cartazes. Como era de se esperar, para atingir bom retorno comercial, foi enaltecido de forma bastante excessiva (release do filme):

Nascido da ideia de homenagear as crianças de ontem, adultos de hoje, surge “HISTÓRIAS QUE NOSSAS BABÁS NÃO CONTAVAM”, numa adaptação de Ody Fraga para a imortal obra dos Irmãos Grimm, “BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES”. Neste filme, porém, foram suprimidos os aspectos fantasiosos que marcaram a obra original, transformando-o assim numa sátira “À BRASILEIRA” repleta do mais requintado e autêntico humor, apoiado pelo esmero e zelo incomum, desde os seus mínimos detalhes de criação até a feliz escolha do elenco, culminando com a grandiosidade de reconstituição da época medieval através de um estupendo trabalho cenográfico e o brilhantismo de seu figurino, atingindo em sua plenitude os padrões de qualidade das maiores produções internacionais⁵⁶⁴.

O filme teve uma boa resposta do público. Foi bem distribuído, com o *know-how* da Cinedistri, além da participação de Adele Fátima e do humorista Costinha, artistas com boa relação com o público.

⁵⁶⁴ Release (Ficha técnica, apresentação e sinopse). Arquivo: Cinemateca Brasileira (São Paulo).

Figura 45 – Release de *Histórias que nossas babás não contavam* (1979)



Fonte: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 nov. 1979, p. 119.

A crítica, parece que a maioria, condenou não apenas o filme em si, mas o fato de ser uma pornochanchada a mais. Rubens Edward Filho, em *O Estado de São Paulo*, escreveu que o filme tinha um “humor muito apelativo” e fora do contexto, um roteiro “muito mal construído”, era “(...) apenas mais uma pornochanchada, tão ruim que é capaz de dar o ‘beijo da morte’ no gênero”⁵⁶⁵. Hélio Nascimento, no *Jornal do Comércio*, de Porto Alegre, escreveu que o filme carregava um “humor chulo”, pobre e vulgar⁵⁶⁶.

No entanto, apresentaram-se vozes dissonantes. Houve quem elogiasse o filme, como o crítico Celso Marconi, do *Jornal do Comércio*, de Recife: “(...) não é um produto mal elaborado, do ponto de vista técnico. Tem bom ritmo, os intérpretes sabem falar e se comportar diante de uma câmara. Uma fotografia feita com boa iluminação”. Destacava que “(...) é um direito do público se divertir vendo o belo corpo de Adele Fátima. Certamente que é algo muito

⁵⁶⁵ FILHO, Rubens Edward. Desacertos do cinema brasileiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 de novembro de 1979, p. 19.

⁵⁶⁶ NASCIMENTO, Hélio. *Histórias que nossas babás não contavam*. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, RS, 13 de março de 1980. Seção Cinema.

mais saudável do que os karatês, os policiais e outros gêneros de filmes norte-americanos que só exploram a violência como atração”⁵⁶⁷. O crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva, do jornal *O Globo*, elogiou a fotografia e o enquadramento do filme, os diálogos e a atuação das atrizes Adele Fátima e Meiry Vieira. E concluiu: “A pitada de erotismo, quase libertino, não desmerece entretanto a produção e seria injustiça classificá-la entre as pornochanchadas grosseiras que estamos habituados a ver nas telas”⁵⁶⁸.

O filme é um bom parâmetro para desencadear e promover discussões em torno da configuração racial da sociedade brasileira. E a escolha de uma mulata para fazer Branca de Neve é uma sinalização de que o filme tem muito a dizer.

Delícias do sexo

Delícias do sexo é o sexto filme do diretor Carlos Imperial. Foi produzido em 1981, no Rio de Janeiro, pela Imperial Comunicações. O filme foi distribuído pela União Cinematográfica Brasileira, W. V. Filmes e a Condor Filmes. Carlos Imperial também assinou o argumento, o roteiro e a montagem. A cenografia e o figurino ficaram por conta de sua filha, Maria Luíza Imperial⁵⁶⁹. O filme tem a duração aproximada de 85 minutos.

A história do filme, como vimos no capítulo anterior, resume-se a uma bacanal realizada em uma mansão, promovida por um casal liberal da alta sociedade, o burguês Werneck (Carlos Imperial) e sua esposa Gilda (Elys Cardoso). Estes convidam dezenas de mulheres, um ilustre casal de amigos, formado por Vera Braga (Ana Maria Kreisler), uma atriz de teatro, e seu marido, Paulo Rocha (Celso Faria), produtor de cinema, mais um casal de namorados, Toni (Ubirajara Alcântara) e Tetê (Sônia Montenegro), contratados para serem explorados sexualmente por esses convidados de honra do anfitrião. É um filme que se situa entre a pornochanchada tradicional e os filmes de sexo explícito. O curioso é que o filme começa com uma citação bíblica, do Livro Provérbios, cap. 7, v. 16, levemente alterada por Imperial, em que uma mulher, com a ausência do marido, que viajara para longe, seduz um

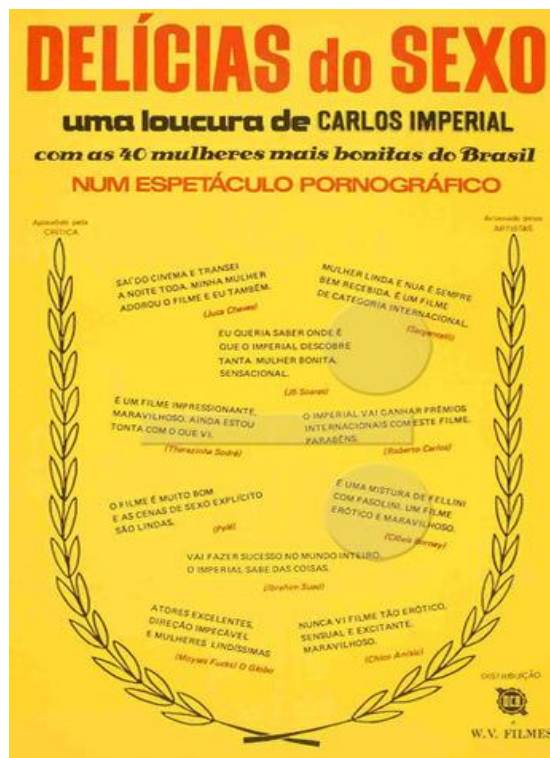
⁵⁶⁷ MARCONI, Celso. Histórias que nossas babás não contavam. *Jornal do Comércio*, Recife, 18 de janeiro de 1980. Seção Cinema.

⁵⁶⁸ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. Histórias que nossas babás não contavam. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1980. Seção Cinema.

⁵⁶⁹ MIRANDA, Luiz F. A. *Dicionário de cineastas brasileiros*, op. cit., p. 171; SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*, op. cit., p. 243.

jovem que passeava na rua: “Adornei minha cama com cobertas, com colchas bordadas de linho do Egito. Perfumei o meu leito com mirra, aloés e cinamomo. Vem! Embriaguemo-nos de amor até o amanhecer. Gozemos as delícias do sexo [Grifo nosso: no texto bíblico está escrito “desfrutemos as delícias da voluptuosidade”].

Figura 46 – Cartaz de *Delícias do sexo* (1981)



Fonte: www.cinemateca.gov.br.

O elenco era formado por um núcleo de artistas mais conhecidos, como o próprio Carlos Imperial, além da atriz Ana Maria Kreisler e do ator Celso Faria. Um outro ator, não profissional, mas muito conhecido na época, foi Ubirajara Alcântara, goleiro de destaque do Flamengo nas décadas de 1960 e 1970, sendo campeão da Taça Guanabara em 1970 e 1972, e Campeão Carioca de 1972 (veremos mais sobre ele, na seção seguinte)⁵⁷⁰. As demais atrizes e outros atores eram desconhecidos do público.

⁵⁷⁰ Fonte: www.flamengo.com.br/flapedia/. Acesso em: 16/01/2015.

O filme foi liberado pelo Certificado de Censura n. 071, de 16 de março de 1981, com classificação etária de 18 anos⁵⁷¹. Por conter muitas cenas de sexo, havia sido inicialmente indicado pela não liberação, pelos pareceres dos censores no início de fevereiro de 1981. Em um dos pareceres, o censor escreveu que se tratava de uma produção de “cunho pornográfico”, primando “pela apresentação de aberrações sexuais”, em diversas cenas “repetitivas” e “detalhadas” de “atos de felação, cunilíngua, sodomia, homossexualismo feminino (...)”⁵⁷². Carlos Imperial, no final daquele mês de fevereiro, recorreu e pediu o reexame do processo. Sua solicitação foi aceita, e o filme liberado em março de 1981.

Delícias do sexo foi lançado em 18 de maio de 1981, em oito salas de cinema do Rio de Janeiro e em uma sala na região metropolitana: o Cine Vitória (Rua Senador Dantas/Centro), o Cine Copacabana (Av. Copacabana), Cine Ópera 2 (Praia do Botafogo), Cine Carioca (Rua Conde de Bomfim), Cine Madureira 1 (Rua Dagmar da Fonseca), Cine Imperator (Rua Dias da Cruz), Cine Olaria (Rua Uranos), Cine Vitória-Bangu (Av. Santa Cruz) e Cine Paz (Praça do Pacificador/Duque de Caxias)⁵⁷³. Em São Paulo, estreou no dia 24 de agosto de 1981, em duas salas localizadas na região central da cidade: o Cine Marabá (Av. Ipiranga) e o Cine Ouro (Largo do Paissandu)⁵⁷⁴.

A crítica avaliou o filme negativamente, especialmente a do Rio de Janeiro. Salvyano Cavalcanti de Paiva, do jornal *O Globo*, escreveu que se tratava de uma “comédia alucinada”, com um “enredo simples”, com muito “sexo e sadismo”, em um “amontoado de barbarismos linguísticos e solecismos cinematográficos”. E concluiu: “Isto pode dar samba; cinema, nunca”⁵⁷⁵. Na cotação de *O Globo*, o bonequinho levanta da cadeira e vai embora. Sheyla Souza Costa, do *Jornal do Brasil*, usou um tom mais duro. Escreveu que era uma produção “desagradável”, um filme de “mau gosto”, com uma “pobreza das interpretações”, um enredo fraco com “uma enorme gama de taras sexuais que vão do sadismo às relações anormais numa variedade suja e sem nenhuma sutileza”⁵⁷⁶. A cotação da *Folha de S. Paulo*, em pesquisa regular realizada pelo jornal com espectadores nas salas de cinema, avaliou-o com

⁵⁷¹ Fonte: www.cinemateca.gov.br.

⁵⁷² ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). *Parecer de Censura n. 382/1981*. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 09 de fevereiro de 1981. Assinado por Maria das Graças Sampaio Pinhati.

⁵⁷³ *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 maio 1981. Cultura, p. 22; *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 maio 1981. Caderno B, p. 6.

⁵⁷⁴ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 ago. 1981. Ilustrada, p. 7.

⁵⁷⁵ *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 maio 1981. Cultura, p. 30.

⁵⁷⁶ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 maio 1981. Caderno B, p. 9.

uma baixa nota, com apenas 9% das pessoas considerando o filme ótimo, e 53,8% classificaram como ruim, como regular 21,8%, e 15,4 como bom⁵⁷⁷.

Delícias do sexo, por outro lado, teve uma boa bilheteria, com 911.491 espectadores, em um momento em que a pornochanchada dava seus sinais de crise⁵⁷⁸. O filme contara com uma boa publicidade. O cartaz, distribuído pelas salas de cinema, com uma propaganda agressiva e apelativa, pode ter contribuído para esse bom número de público. O cartaz anunciava que o filme era “uma loucura de Carlos Imperial, com as 40 mulheres mais bonitas do Brasil, num espetáculo pornográfico”. Trazia frases estampadas de personalidades da vida artística brasileira, para engrossar o discurso pornográfico. O humorista Juca Chaves escreveu: “Saí do cinema e transei a noite toda. Minha mulher adorou o filme e eu também”. Jô Soares disse: “Eu queria saber onde é que Imperial descobre tanta mulher bonita. Sensacional”. Chico Anísio registrou: “Nunca vi filme tão erótico, sensual e excitante. Maravilhoso”. E o cantor Roberto Carlos escreveu: “O Imperial vai ganhar prêmios internacionais com este filme. Parabéns”⁵⁷⁹.

Os aspectos relacionados a questões raciais surgem na sequência da cena em que Toni, ator negro interpretado por Ubirajara Alcântara, é contratado para satisfazer sexualmente uma mulher branca, a atriz Vera Braga (Ana Maria Kreisler). Veremos esse item mais adiante.

5.2. Representações e conteúdo racial: o que os filmes dizem

Nos filmes que servem de base para nosso estudo, apresentados nos capítulos 4 e 5, aparece um conjunto de representações e imagens associadas à mulher negra, na categoria de mulata, e ao homem negro. São imagens e discursos que criam estereótipos e reforçam preconceitos raciais⁵⁸⁰.

Como é boa nossa empregada (1973) nos aporta elementos para discutirmos o problema racial no Brasil a partir do mito da mulata gostosa, bem como a questão da diferenciação social e as relações raciais. A noção de mito a que recorremos passa pela

⁵⁷⁷ *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 ago. 1981. Ilustrada, p. 13.

⁵⁷⁸ ANCINE. *Filmes Brasileiros com mais de 500.000 espectadores - 1970 a 2013*. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Brasília, 2013.

⁵⁷⁹ Conferir o cartaz no site www.cinemateca.gov.br.

⁵⁸⁰ A ordem de apresentação dos filmes seguiu o critério do ano de produção.

conceituação de Neuza Santos Souza, especialmente no que diz respeito a essa ideia ou construção discursiva que associa a mulata e o negro ao sexo:

O mito é uma fala, um discurso – verbal ou visual – uma forma de comunicação sobre qualquer objeto: coisa, comunicação ou pessoa. Mas o mito não é uma fala qualquer. É uma fala que objetiva escamotear o real, produzir o ilusório, negar a história, transformá-la em “natureza”. Instrumento formal da ideologia, o mito é um efeito social que pode entender-se como resultante da convergência de determinações econômico-político-ideológicas e psíquicas⁵⁸¹.

O filme é dividido em três episódios. O primeiro, “Lula e a copeira”, dirigido por Ismar Porto, mostra as armações do jovem Lula (Pedro Paulo Rangel), garoto tímido e virgem que, da laje de sua casa, observa as vizinhas e as empregadas de sua residência tomando banho. As amigas de Márcia (Márcia Couto), sua irmã, por ele não olhar para elas, acham que ele “está desmunhecando”. Em sua casa, trabalham duas empregadas domésticas, duas mulheres mais velhas e negras: Gertrudes (Cléa Simões) é a cozinheira, a empregada principal, e uma copeira (sem denominação). Lula vive fazendo armações para tentar expulsar as empregadas de sua casa. Em uma dessas situações, consegue: colocou sapos em uma sopeira, o que assustou a copeira, que pediu demissão, argumentando que não aguentava mais, pois encontrara morcego em sua bolsa e um rato na sua cama.

O pai de Lula coloca um anúncio no jornal à procura de uma nova copeira. Espertamente, Lula fica na rua observando as candidatas: quando são velhas e negras, ele inventa uma história para desanimá-las. A última a chegar é Clarinha (Vilma Chagas), que passa pelo critério de beleza de Lula: branca e jovem. A outra empregada, Gertrudes, continua na casa, mas é o oposto de Clarinha: é negra, velha e gorda. A presença de Clarinha na casa, com uniforme de trabalho curtíssimo, altera a rotina de todos. Pai, filho e os amigos do pai, bem como os amigos de Márcia, passam a visitar a família todo fim de semana, somente para verem a nova empregada. Márcia chega a comentar com a mãe sobre a beleza da empregada: “Sabe, mãe, essa moça, você não acha que ela é bonita demais para ser copeira? E tem um jeitinho de sonsa”.

Lula, certa noite, entra no quarto de Clarinha pela janela. Ela atende aos desejos do jovem tímido e virgem. Na segunda tentativa, ele cai da janela e chama a atenção de todos da casa. No dia seguinte, Clarinha é mandada embora.

⁵⁸¹ SOUZA, Neuza Santos. *Tornar-se negro*, op. cit., p. 25.

O pai de Lula aluga um apartamento para Clarinha, e passa a ter um caso com ela. Na cena final, ele se despede dela, e vai embora. E pela janela, Lula entra para mais uma noite de amor.

No segundo episódio, “O terror das empregadas”, dirigido por Victor Di Mello, o jovem Bebeto (Stepan Nercessian), na flor da puberdade, com 16 anos, tem uma verdadeira “tara” por empregadas domésticas. Ataca todas as empregadas de sua casa. É apaixonado por Conceição, empregada de uma idosa cadeirante que mora em seu prédio.

Em sua casa há duas empregadas: Do Carmo, branca e jovem; e Marieta (Iara Jati), negra, mulher mais velha e gorda. Chegando em casa, certo dia, ele ataca Do Carmo, que foge. Ataca Marieta, que corre, e diz que dessa vez vai contar para a sua mãe (Dilma Lóes). Vai para o quarto de Do Carmo. Sua mãe flagra Bebeto tentando pegar a empregada na cama. Em tom de desaprovação e desapontamento, ela diz: “Você continua se metendo com empregadinhas!”.

Para resolver o problema de Bebeto, sua fixação erótica por empregadas domésticas, sua mãe decide levá-lo a um Psicólogo, o Dr. Leonel (José Lewgoy). Este começa explicando que, na idade de Bebeto, existem apenas três formas de iniciação sexual: com empregadas, prostitutas ou mulheres mais velhas. E o Dr. Leonel tem uma explicação de ordem social para a escolha das empregadas domésticas: “Empregada, como é o nosso caso aqui em foco, pois geralmente é mais fácil, já estão em casa... São mais acessíveis. E essa posição de serviçal humilde, lhes dá uma sensação de segurança”. O tratamento, acordado pela mãe, é que ele procurasse uma profissional do sexo. E lhe dá o endereço de uma paciente sua, Leila Sandra, a prostituta mais badalada da cidade, uma mulher elegante, alta, branca, cabelos pretos e lisos. Bebeto vai para o endereço, e para na frente do prédio. Na calçada, ele vê um travesti e foge com medo.

Com o aval da mãe de Bebeto, Leila Sandra vai ao apartamento de Bebeto e diz ser a nova empregada. Acabam indo para o quarto, mas Bebeto não consegue transar, “brocha”. O motivo do seu insucesso é que ela é “melhor” do que as outras empregadas, é “boa demais”. E quando ela revela que é prostituta, ele diz: “Eu só sei comer empregada”. Revoltado, resolve se matar, ameaçando se jogar da janela do prédio onde Conceição trabalha (do oitavo andar). Grita que só Conceição poderá salvá-lo, na condição de ela “dar” para ele. Sua mãe, desesperada, vai ao consultório do Dr. Leonel, para que ele vá ao seu prédio e convença o filho a não pular. Dr. Leonel estava em seu consultório com Leila Sandra. Os três correm para o prédio.

O desfecho é inusitado. Conceição tenta impedi-lo de suicidar-se. Ele diz que precisa provar que não é impotente, que precisa transar com ela. Enquanto isso, um amigo de Bebeto, o Dr. Leonel e Leila Sandra, sobem ao apartamento para ajudar. Conceição, mesmo

sendo noiva de um militar, decide “dar” para salvar o rapaz. Entram no quarto. A patroa de Conceição, a idosa cadeirante, procura pela sua funcionária, e para na porta. Em seguida, chega o Dr. Leonel, o amigo e Leila Sandra. O Dr. Leonel arromba a porta. Todos entram, inclusive a idosa.

Na rua, a mãe de Bebeto se recupera do desmaio. Vê o Dr. Leonel descendo com Conceição e pergunta se está tudo bem. Ele diz que o seu filho está curado, que ficara com Leila Sandra. No entanto, em seguida, Leila Sandra aparece aos beijos com o amigo de Bebeto na entrada do prédio. E o Dr. Leonel não acredita no que aconteceu: Bebeto se curou com a idosa, a patroa de Conceição. E ambos saem felizes do quarto. Situação extremamente cômica, típica da pornochanchada.

Figura 47 – Fotogramas de *Como é boa nossa empregada* (1973)



Fonte: Montagem do autor. Dois fotogramas de cada episódio, na ordem de cima para baixo.

O terceiro e último episódio, “O melhor da festa”, dirigido por Victor Di Mello, narra a história do empresário Naná (Jorge Dória), rigoroso e conservador pai de família, detentor de um discurso de preservação da moral e dos bons costumes, mas que não assume esse comportamento fora de casa. Logo no começo do filme, flagra seu filho Renatinho agarrando a empregada na cozinha, uma jovem negra. A empregada sempre cede aos desejos do jovem. No entanto, Naná culpa a empregada, dizendo que ela se aproveita da inocência do filho, e diz que vai demiti-la. Naná implica com as roupas de sua esposa (Neusa Amaral), achando que são decotadas demais.

Em uma festa, Naná conhece uma empregada doméstica (Aizita Nascimento) que servia salgadinhos, uma mulata jovem e bonita que chamava a atenção de todos os homens. Fica encantado e paquera a moça, entregando um bilhetinho. Essa empregada, dos três episódios, é a única que não tem nome. No dia seguinte, Naná segue a empregada e descobre seu endereço. Manda um buquê de flores. Segue-a na praia, conversa com ela. A patroa dela viajara. Naná marca para saírem no final da tarde. A empregada espera ansiosamente Naná, em frente ao prédio onde trabalha. Naná para o carro, ela entra, e ele, olhando para os lados, pergunta preocupado se alguém a viu entrar. Em seguida, entrega um presente. Ao abrir, é uma peruca de loura. Ela fica alegre e diz: “Puxa, uma peruca. Ai que beleza! Eu sempre quis ter uma peruca assim. Parece que você adivinhou”. Eles saem.

O desfecho do filme é singular. O malandro Naná é enganado, ao acaso. Para em uma agência bancária para pegar dinheiro e a empregada fica no carro. Da agência, ele vê, no outro lado da rua, sua esposa. Desespera-se e esconde-se. Entra em uma sala, que é da gerência, e pede a Bernardo (o gerente) que desça e leve seu carro, pois há uma garota lá dentro e sua esposa está vindo à agência. O gerente chama um funcionário, Lourinho (Carlo Mossy), que aceita a tarefa de sair com a garota. Naná diz a Lourinho que fuja com a mulher e faça um programa (não revela a cor da mulher). Lourinho recebe ainda dinheiro de Naná para curtir. Naná marca com Lourinho para ele entregar o carro às 18:30h. Nesse meio tempo, a empregada, cansada de esperar, sai do carro e vai embora, e a esposa de Naná, ao ver o carro do marido, entra no automóvel. Naná achava que era ainda a bela mulata que estava em seu carro, e Lourinho não imaginava que fosse a mulher de Naná.

Lourinho se apresenta à esposa de Naná, pensando que era uma garota de programa. Diz que é amigo de Naná, que sempre quebra o galho dele com as garotas. A esposa, para se vingar, entra no jogo e transa com Lourinho.

Na sequência final, Naná, em uma avenida, espera a entrega do carro. Lourinho passara do horário. Quando ele chega e entrega o carro, Naná quer saber dos detalhes e acaba

descobrimo que ele transara, na verdade, com sua esposa. Desmaia. Sua esposa chega. Lourinho se afasta. Do lado oposto, na calçada, vem caminhando suavemente a empregada, com a peruca loura na cabeça. Lourinho sai com a empregada e passa em frente a Naná, no chão, que vê os dois e grita para Lourinho: “Lourinho, é essa loura, não é, Lourinho? Ele responde que sim. E Naná grita: “Graças a Deus! Graças a Deus!”.

Esse filme é um dos mais emblemáticos realizados no período. Contribuiu para consolidar o gênero. Contou com boa atuação dos jovens atores Pedro Paulo Rangel, Stepan Nercessian, Carlo Mossy e do experiente Jorge Dória, além da boa atuação de Dilma Lóes e Neuza Amaral. A trilha sonora é boa e adequada para esse tipo de comédia. Tem também um bom roteiro, particularmente o do terceiro episódio, em nossa opinião, o melhor dos três.

No tocante à questão racial, os três episódios partem de princípios discriminatórios em relação à mulher negra: a posição que devem ocupar é de inferioridade em relação à da mulher branca. A fala de Márcia (primeiro episódio) evidencia essa ideologia racial, quando diz que Clarinha é bonita demais para ser copeira. Como Clarinha é branca, passa a mensagem de que copeira é profissão para negras. Ocorre aqui o que Joel Zito Araújo chamou de “espaço da domesticidade”, pensado para as telenovelas, mas que serve para o cinema também: personagens negras atuando em espaços de trabalho domésticos⁵⁸². As empregadas negras dos dois primeiros episódios são mulheres mais velhas e gordas, fogem ao padrão de beleza, por isso não conseguiram determinados privilégios como Clarinha, branca e jovem, que foi morar em um apartamento, ou Conceição, que era noiva de um militar, ambas com possibilidade de ascensão social. O segundo episódio evidencia claramente uma prática comum presente no restante do filme: a violência sexual de patrões e filhos de patrões contra as empregadas, atitude que denota uma questão de classe e poder, que pode ser percebida na frase do Dr. Leonel sobre as formas de iniciação sexual dos jovens. E será no terceiro episódio que vai aparecer claramente a representação da mulata gostosa, que enlouquece os homens. É a mulata mais bonita do filme, dentro dos padrões convencionais aceitos pela sociedade. Reforça o mito de símbolo sexual da mulata.

Em *As granfinas e o camelô* (1976), a mulata sedutora é uma questão bem marcante no filme. A trama se baseia em uma aposta entre amigas. Três mulheres da alta sociedade carioca, Marta (Marisa Sommer), Helena (Ana Maria Kreisler) e Vera (Elisa Fernandes), para ocupar o vazio de suas vidas, fazem uma aposta. Helena e Vera apostam uma grana alta contra Marta, para ver se ela consegue transformar, em apenas um mês, um camelô muito malandro,

⁵⁸² ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*, op. cit., 168.

Zé Maria (Carlo Mossy), em um homem fino e elegante. Elas conhecem Zé Maria na rua, observando-o enquanto ele vende canetas eróticas. Preso pela Polícia, Marta vai à Delegacia com seu Advogado e solta o rapaz. Ele aceita ficar um mês morando na casa luxuosa de Marta.

O empresário Mendes, pai de Marta, aceita, mas não gosta da presença de Zé Maria em sua casa. Em conversa com o seu motorista, Milton, diz que tem medo de que o malandro aplique o “golpe do baú”. O motorista tem, então, uma ideia: solicitar a ajuda de sua prima Hilda (Adele Fátima), dançarina de uma casa de shows de mulatas, uma mulher esperta que, segundo ele, “por dinheiro ela topa qualquer parada”. O plano é seduzir Zé Maria.

É exatamente nesse momento que entra a tematização racial. Ao som das marchinhas de carnaval, como “O teu cabelo não nega”⁵⁸³, de Lamartine Babo e dos Irmãos Valença, e de outras canções, Mendes e Milton assistem a um show de mulatas em uma boate onde Hilda trabalha. O filme usa como locação a casa de show Oba-Obá, no Rio de Janeiro, do produtor musical e empresário Oswaldo Sargentelli. O próprio Sargentelli aparece comandando o espetáculo.

Diversas mulatas, entre elas Hilda, fazem diversas performances, com roupas e biquínis curtíssimos, sambando e rebolando para o público. O enquadramento da câmara procura mostrar a malemolência, focando os quadris das dançarinas. Em um momento, Hilda mexe apenas uma parte das nádegas, separadamente, em um movimento sincronizado. O bumbum em primeiríssimo plano. Essa sequência durou mais ou menos 5 minutos e serviu para exaltar a sensualidade da mulata, apresentada como símbolo sexual do Brasil.

Depois do encontro na boate, Mendes e Hilda se encontram para fechar o negócio. Mendes faz o primeiro pagamento. O plano é ela entrar como copeira em sua casa e seduzir Zé Maria. Ela recebe o dinheiro, mas imediatamente questiona: “Mas por que de copeira? Eu poderia seduzir o cara aqui fora! Era só o Milton me apresentar a ele”. Mendes explica que era para que a filha fosse testemunha; ele queria evitar o golpe do baú. Hilda levanta e, antes de sair, diz: “Mendes, vai ser o meu papel mais difícil”.

Esses diálogos revelam uma atitude preconceituosa: a mulata não poderia entrar na casa de Mendes se não fosse como copeira, empregada doméstica; não teria outra categoria profissional para ela ocupar. Copeira seria o espaço social a ela destinado. Para o filme, poderia ser uma atriz branca, mas coube a uma negra exercer este papel. Qual o motivo? Além de uma questão social – o exercício dessa categoria profissional é, em larga escala, executado por

⁵⁸³ www.lettras.mus.br.

negros – há um aspecto sexual, a exaltação dos dotes físicos da mulata. Se era para seduzir, que homem escaparia aos encantos de uma mulata?

O plano de Mendes não dá certo. Zé Maria se envolve com as duas amigas de Marta e também com Hilda. Todas se apaixonam por ele. Cada uma investe, por sua vez, tentando seduzi-lo. Ele tem uma namorada, Dorinha, que tenta invadir a casa de Marta para vê-lo.

No final do filme, Marta também se declara apaixonada e fala em casamento, aceitando-o do jeito que ele realmente é. Zé Maria diz que eles são de mundos diferentes e cada um deve seguir o seu caminho. De volta para casa, ele é parado por um policial. Está sem documento e vai para a Delegacia novamente. É liberado, e a única pessoa que o espera lá fora é Dorinha, sua namorada.

Figura 48 – Fotogramas de *As granfinas e o camelô* (1976)



Fonte: Montagem do autor.

Essa configuração da mulata boazuda e gostosa aparece claramente nos filmes que compõem a trilogia sobre o cotidiano carioca dirigida por Carlo Mossy, chamada de “Barulhos da cidade”. Os filmes foram realizados em episódios. Os de maiores destaques são exatamente os que enaltecem a beleza e os dotes físicos da mulata.

Manicures a domicílio (1977) é mais um filme que explora esse aspecto da mulata boazuda, da mulata sexy. E tem a atriz Adele Fátima como uma de suas protagonistas.

O filme conta a história do cabeleireiro homossexual João Aurora Boreal (Carlos Leite). De um simples salão de beleza conseguiu montar o melhor da cidade, até atear fogo e ser preso. Ele, da cadeia, narra sua trajetória para o próprio Carlos Mossy (interpretando a si mesmo), que buscava novas histórias para fazer uma pornochanchada.

Figura 49 – Fotogramas de *Manicures a domicílio* (1977)



Fonte: Montagem do autor. Acima, Carlo Mossy e Carlos Leite. No centro, Adele Fátima. Abaixo, as atrizes Marineide Vidal (à esquerda) e Martha Moyano (à direita).

Para montar o salão, Aurora contou com a ajuda de três lindas mulheres: a mulata Conceição (Adele Fátima), a morena Glorinha (Marineide Vidal) e a loira Madalena (Martha Moyano). A missão de cada uma era seduzir os clientes e conseguir dinheiro para financiar a montagem do salão, em uma área nobre da cidade, de frente para o mar.

Conceição, a primeira, seduz Venâncio, um velho mafioso italiano, dono de um supermercado. Ele a leva para casa. Expulsa a esposa, que sai com seus dois capangas. Conceição toma banho, enquanto Venâncio a observa. Em seguida, aparecem no supermercado, onde ela tenta cortar as unhas dele, e Venâncio diz que quer “outra coisa”. Aparentemente eles transam, mas o filme não mostra a cena: ele aparece deitado, dormindo, e ela vestindo a roupa. Venâncio não dá dinheiro algum para Conceição. Conceição vai embora, pela manhã, com um saco nas costas de produtos do supermercado. Para em um frigorífico. Deixa o saco no chão. Um ladrão, um homem negro, deixa um saco de dinheiro no chão e vigia a rua. Outro homem, conhecido como Mineiro, aproxima-se e deixa outro saco ao lado dos outros dois. Conversa com Conceição. E ao sair, Conceição pega o saco repleto de dinheiro. Entrega para Aurora. Ele quase foi preso, acusado de fazer parte da quadrilha.

Glorinha, a segunda manicure, seduz Flávio, um banqueiro. Consegue financiamento para Aurora montar o salão. E Madalena também consegue dinheiro, seduzindo o excêntrico Dr. Curto, dono de fábrica.

No final do filme, as manicures atacam Aurora. Aurora tem uma recaída e transa com as três. Na festa de inauguração do salão, em outra recaída, depois de beijar suas funcionárias, ele atea fogo no salão, motivo pelo qual se encontrava preso.

Os aspectos de ordem racial surgem logo no início do filme. Aurora Boreal, relatando o início de sua carreira, diz que tinha um salão bem simples, que a “freguesia era muito pobre. Só gatinha. Eu gastando o meu talento com aquelas coisas horrorosas. Aí o negócio começou a andar para trás”. Justaposta a essa frase, aparece uma mulher negra, com dentes grandes e cabelo crespo. O filme, com isso, associa pobreza a negritude, e institui o padrão de beleza da mulher branca. O discurso do filme elogia a beleza de Conceição, por ser mulata: tem traços físicos mais harmoniosos, a cor da pele, o rosto e o cabelo.

Conceição é um objeto sexual. A forma como aparece no filme ilustra bem essa construção simbólica racial. Ela vai atrás de Aurora, que estava em uma gafeira, a fim de pedir emprego. Apresenta-se como filha de Nicolau, padrinho do cabeleireiro. Com short curtíssimo, ela samba e chama a atenção de todos do salão, especialmente do senhor Venâncio.

De todas as personagens, é a que tem o corpo mais explorado. A parte do corpo de Conceição mais desejada pelos homens é a bunda. O foco principal de enquadramento da câmara é a bunda de Conceição. Todos param no salão para olhar. Aurora diz que o salão não é grande coisa, mas Conceição, com aquela “abundância toda”, iria ganhar muito dinheiro com hora extra. A bunda se constitui como elemento de identidade da mulata. Venâncio pergunta a um dos seus capangas: “Quem é aquela mulata? Vá saber quem é aquela bundaaaaaa”.

Em uma canção, que faz parte da trilha sonora do filme, a mulata é exaltada como símbolo do Brasil: “Conceição, você é a mulata que papai sonhou. Você tem a mistura do portuga com a negra nagô. Conceição você dá dor nas cadeiras. És sensacional. Você está deixando todo mundo louco e passando mal”. O mito da mulata sexy é bem marcante nesse filme.

A mulata que queria pecar (1976) é outro filme que reproduz a visão de mulatas gostosas e sensuais, sedutoras implacáveis. Três mulatas compõem a história do filme.

O filme narra os encontros e desencontros de três casais: Bibi (Julciléa Telles) e Jonas (Celso Faria), Renato (Cláudio Oliani) e Márcia (Myrian Pérsia), e Sérgio (Antônio Pedro) e Denise (Tesse Calado). Sérgio e Denise são noivos, e vão casar-se em poucos meses. Renato e Márcia são casados, e o relacionamento é atrapalhado pela sogra rabugenta (Henriqueta Brieba). E por fim, Bibi e Jonas, protagonistas do filme.

Bibi é uma mulata de classe média. Seu marido é um executivo, supervisor geral de uma empresa. Veste-se bem e gosta de teatro. Tem uma empregada doméstica, uma mulata muito bonita, chamada Loli (a atriz Glória Cristal). Estão em processo de separação, pois Bibi pegara seu marido em flagrante, beijando uma mulata na rua.

A traição se deu porque, horas antes, essa mulata (a atriz Maria das Graças), caminhando na praia, de biquíni, chamava a atenção dos transeuntes. Foi abordada por Jonas, que parou o carro logo que a viu andando no calçadão. Ele a convida para entrar no carro: “Entra aqui, por favor, não me leve à loucura”. Ela entra, pergunta para onde estão indo, e Jonas responde: “Eu tinha uma reunião com uns empresários. Mas não vou dispensar você!”. Vão a um motel. Transam. Na rua, quando ele deixa a mulata na calçada, é o momento em que Bibi, que estacionara o carro pouco antes, vê o marido beijando a outra. Ela vai ao encontro dos dois, faz um estardalhaço e pede a separação.

A história tem um pequeno salto temporal de alguns meses. Sérgio organiza sua despedida de solteiro e convida Renato e Jonas. Déa e Ester, amigas de Bibi, souberam dessa festa, e que Jonas iria, e convenceram Bibi a oferecer outra, em sua casa, “uma despedida de casada”.

A festa de Sérgio não tem muita gente, e as pessoas vão embora cedo. Jonas convida seus amigos para ir à casa de Bibi pegar suas malas, para concretizar a separação, sem saber que lá também acontecia outra despedida.

A festa de Bibi está mais animada, com muita gente bebendo e perdendo a compostura. Ao chegarem, Bibi tem uma surpresa com a presença de Jonas. Na festa, os homens galanteiam a empregada doméstica de Bibi, a mulata Loli. Cada um dos três convidados

inesperados toma um rumo na festa: Jonas passa o tempo tentando reatar o casamento com Bibi; Sérgio se encanta por Patrícia e descobre, no final, que se trata de um travesti; Renato fica com uma amiga de Bibi e a empregada Loli, em um quarto reservado, iniciando um *swing*.

No final da festa, a sogra de Renato e Márcia, sua esposa, chegam com a Polícia para acabar com a orgia. A festa acaba e a Polícia revista todo mundo, na rua. Bibi e Jonas tinham saído juntos para se reconciliarem, o que ocorre na praia.

Figura 50 – Fotogramas de *A mulata que queria pecar* (1977)



Fonte: Montagem do autor.

Nesse filme, a sensualidade da mulata estava representada nas personagens de Maria das Graças (a garota da praia, a mulata sensual) e Glória Cristal (a empregada doméstica). As duas começaram a carreira na década de 1970.

Maria das Graças nasceu em Ouro Preto, Minas Gerais, em 1955. Começou a carreira artística como modelo. Em seguida, foi para a televisão. Atuou com destaque, em duas novelas da Globo: *Gabriela* (1975), de Walter Avancini e Gonzaga Blota, no papel de Deusolina, e *Escrava Isaura* (1976), de Herval Rossano, no papel de Santa. No cinema, trabalhou também no filme *A deusa negra* (1978), de Ola Balogun. Paralelamente à carreira de atriz, continuava sendo modelo. Em 1978, foi morar em Lisboa, Portugal, onde estendeu a

carreira de modelo, de sucesso, por toda a Europa, em razão do “seu tipo brasileiro”, ou seja, negra bonita, uma beleza exótica e peculiar. Continuou a carreira de atriz, atuando em novelas⁵⁸⁴.

Glória Cristal nasceu em Nova Iguaçu, Rio de Janeiro, em 1952. Começou a carreira no cinema em 1976, em *Tem folga na direção*, de Victor Lima. Atuou nos seguintes filmes: *Xica da Silva* (1976) e *Gente fina é outra coisa* (1977), de Antônio Calmon; *O bem dotado, o homem de Itu* (1978), de José Miziara; *Essas deliciosas mulheres* (1979), de Ary Fernandes; *O incrível monstro Trapalhão* (1980), de Adriano Stuart; *Fêmeas em fuga* (*Femmine in Fuga/Itália/Brasil*) (1985), de Michele Massimo Tarantini; e *Perdidos no Vale dos Dinossauros* (*Nudo e Selvaggio/Itália/Brasil*) (1986), de Michele Massimo Tarantini. Na televisão, participou das novelas *Antônio Maria* (1985), como Maria Clara, primeira novela da TV Manchete, dirigida por Geraldo Vietri, e de *Selva de Pedra* (1986), de Walter Avancini e Dennis Carvalho, no papel de Teresinha⁵⁸⁵.

Resumindo, das mulatas do filme, Bibi é a única que tem uma boa condição social. É casada com um executivo, supervisor geral de uma empresa. Sua empregada é negra. A garota da praia não tem emprego fixo. Essas duas últimas personagens são apresentadas de maneira negativa, em situações associadas à mulher negra, como o exercício da profissão de empregada doméstica.

O cartaz é muito mais atrevido do que o conteúdo do filme. Julciléa Telles, protagonista do filme, não é apresentada de forma estigmatizada como “mulata gostosa”. Seu comportamento não reflete a aptidão para pecar; é comedido. Não há nenhuma cena em que ela apareça parcialmente nua; ela está sempre vestida. Por outro lado, as mulheres que aparecem no filme representando a mulata gostosa, a mulata sexy, são as atrizes Maria das Graças, a garota da praia, e Glória Cristal, a empregada de Bibi. Apresentam furor sexual. A garota da praia fica apenas de biquíni ou nua, em quarto de motel com Jonas. Tomam banho nus na piscina (não há nu frontal). A empregada arruma uma gaveta, e a câmara, em primeiríssimo plano, sobe lentamente mostrando as pernas da mulata. No final do filme, ela faz um *strip-tease*, tirando seu uniforme de trabalho, e entra em um *swing* (todos ficam com peças íntimas). A garota da praia e a empregada são os símbolos da mulata boazuda.

⁵⁸⁴ Fontes: www.memoriaglobo.globo.com; www.imdb.com; PIOVESAN, Márcia. Maria das Graças: a namoradinha de Portugal. *Contigo*, São Paulo, 1995 (In: www.memoriadatv.blogspot.com.br/2011/05/1995-por-onde-anda-maria-das-gracas-em.html. Acesso em 11/03/2015).

⁵⁸⁵ Fontes: www.memoriaglobo.globo.com; www.redemanchete.net. Cf. SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*, op. cit., p. 130.

As taradas atacam (1978), o primeiro de “Barulhos da Cidade”, trilogia de Carlo Mossy, mostra essa imagem da mulata no episódio “Bacanal sangrenta”. A mulata é interpretada pela atriz Lúcia Legrand. A história é contada por um narrador em *off*.

O episódio apresenta uma orgia que ocorre em uma casa de classe média alta do Bairro de Ipanema, da Família Almeida, promovida pela empregada doméstica Isaura. O narrador em *off* chamou-a de “mulata muito da boazuda”, e que era doméstica “enquanto não arrumava um português para casar”.

Quando a família sai da casa, Isaura comemora e vai direto ao telefone, convidar moradores do bairro para a orgia. Antes e durante o telefonema, a direção inclui, na trilha sonora, a música *Perigosa*, música gravada pelo grupo Frenéticas, do álbum *Frenética* (1977), composição de Rita Lee, Roberto De Carvalho e Néelson Motta (criador do grupo):

Sei que eu sou
Bonita e gostosa
E sei que você
Me olha e me quer
Eu sou uma fera
De pele macia
Cuidado, garoto,
Eu sou perigosa!

Eu tenho veneno
No doce da boca
Eu tenho um demônio
Guardado no peito
Eu tenho uma faca
No brilho dos olhos
Eu tenho uma louca
Dentro de mim...⁵⁸⁶

Aos efeitos dos objetivos do filme – enaltecer a voracidade sexual da mulata –, essa música é bem sugestiva. O seu poder de representação, o da música, no conjunto que compõe a linguagem cinematográfica, não é mais importante do que a imagem, do que a narrativa visual. No entanto, a música no cinema carrega a função de reforçar uma representação, uma imagem, um momento do filme: “La función principal de la música de los típicos films comerciales es acentuar el efecto de unidad que también se intenta conseguir en el nivel de la narración y de la imagen”⁵⁸⁷. A alegria da música, arranjo musical dançante, e a letra que exalta a sexualidade

⁵⁸⁶ Fonte: www.lettras.mus.br; www.dicionariompb.com.br.

⁵⁸⁷ AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Análisis del film*, op. cit., p. 209.

feminina encaixaram-se muito bem com a descontração e euforia de Isaura. A letra da música, associada ao comportamento de Isaura, com termos como “gostosa”, “perigosa”, “veneno”, “demônio”, aparecendo ela só de calcinha na maior parte do episódio, organizando uma orgia, a transforma em uma mulher fatal, uma mulata sexualmente irresistível.

Isaura abre a porta e entram os convidados, homens e mulheres. Todos brancos, com a exceção de um negro que, na orgia, se relaciona com uma mulher loura. O interessante é que, à medida que vão entrando, o narrador em *off* cita o nome e a ocupação profissional dos convidados: entre os homens, contam-se açougueiro, comerciário, pipoqueiro e motorista; entre as mulheres, arrumadeira e manicure. E outras mulheres que moram no mesmo prédio, supostamente, mulheres da elite. A orgia estava bem representada, com pessoas de todas as classes sociais.

Figura 51 – Fotogramas de *As taradas atacam* (1978)



Fonte: Montagem do autor.

Nessa atitude de Isaura – promover uma farra na casa em que trabalha –, podemos inferir que se trata de uma atitude de “rebeldia” da empregada, um ato de indisciplina que pode ser simbolicamente percebida pela sua indumentária: enquanto aparece com o uniforme de empregada, na frente dos patrões, é séria e cuidadosa; na ausência deles, de calcinha, é livre e

desimpedida para fazer o que quiser com a casa à sua disposição. O narrador em *off* chega a dizer, em tom de alerta: “Muito cuidado ao deixar empregada em casa sozinha”.

No meio da orgia, chega de surpresa Luci, namorada de Beto, filho do dono da casa. Escandaliza-se com a cena e diz que vai ligar para a Polícia. Isaura começa a enumerar os casos amorosos e traições de Beto com a prima e amigas de Luci e revela que ele não vai dormir sem dar uma passadinha em seu quarto. Revoltada, Luci tira a roupa e entra na orgia. Para finalizar, Beto chega sem avisar e vê sua namorada em plena bacanal. Puxa um revólver, dá vários tiros na direção das pessoas e nada acontece. Percebe que lhe venderam uma arma de espoleta. Desesperado, atira contra a própria cabeça e, incredivelmente, no clima da veia cômica do filme, a arma funciona e ele morre. O filme termina com Pedro de Lara pronunciando um discurso moralizador contra o comportamento sexual dos jovens na sociedade.

Não há nu frontal. Durante a orgia, as mulheres aparecem de calcinha o tempo todo. A todo momento, a câmara destaca o corpo da mulata Isaura: seios, pernas e a bunda. Ela é o principal alvo da câmara.

A representação que o filme faz de Isaura é de uma mulata “boazuda”, mulher “fatal”, de objeto e escrava sexual do filho do patrão. Além das atividades domésticas, à noite, ela oferecia “outros serviços”. Sua arma era o sexo, que ela usou para promover uma festa, avacalhando o ambiente de trabalho.

Bonitas e gostosas (1978), outro filme dessa trilogia, filme em cinco episódios, o que nos interessa é o último, “Sacanagem na Idade da Pedra”. Contou com a participação da atriz Lúcia Legrand e dos atores Ângelo Antônio e Jean Jacques. No release de *Bonitas e gostosas*, publicado no *Jornal do Brasil*, aparece em destaque na parte superior da imagem, que é uma cópia do cartaz, a frase: “A história de uma mulata que só queria banana...”⁵⁸⁸.

Trata-se de uma história cômica e debochada da vida dos primeiros habitantes do Brasil, antes da chegada dos portugueses, contada por um narrador em *off*. O filme começa mostrando, durante 5 minutos, em plano geral, as belezas naturais dessa terra: “Uma terra abençoada por Deus. Tudo era riqueza: o mar cheio de peixes, o ar puro, a vegetação rica...”.

O primeiro habitante foi o Sacana Coça Saco Tropical (Ângelo Antônio), personagem gordinho, “uma espécie muito rara do bicho homem”. Sujeito preguiçoso: “Levava uma vidinha mansa na base da banana”. O narrador sempre reforça o tom quando cita a palavra banana, que ganha uma conotação de duplo sentido.

⁵⁸⁸ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1979. Caderno B, p. 8.

O Sacana Tropical não estava sozinho. Em outra praia, morava a “mulata bunduda” (Lúcia Legrand), mulher que, segundo o narrador, iria complicar sua vida. Nesse momento, o filme começa a apresentar essa nova personagem. Ela aparece nua na praia, deitada nas águas do mar, na areia, caminhando, ao mesmo tempo em que o narrador diz que aquela “mulata bunduda” tinha sido a primeira mulher do país, e reforçava suas “qualidades”: “Contam antigas lendas que ela era tão boa, mas tão boa que se não comessem ela logo, ela iria apodrecer”.

Nessa apresentação da mulata, a câmara enquadra dezenas de vezes a sua bunda. O narrador reforça essa representação, citando essa parte do corpo feminino como “um bumbum maravilhoso”.

A mulata também se sentia só. E o filme a apresenta estregando-se nas rochas como forma de consolar sua solidão. Nesse trecho do filme, surge uma visão preconceituosa contra os negros, que são apresentados como criminosos, quando o narrador diz que pior do que a solidão que a mulata sentia “só mesmo um bando de crioulos correndo atrás de você numa sexta-feira em que você recebeu o seu salário”.

Figura 52 – Fotogramas de *Bonitas e gostosas* (1978)



Fonte: Montagem do autor.

O encontro dos dois foi inusitado. Eles se conhecem na praia. E como não sabiam da existência de um ser de outro sexo, ficam inicialmente assustados. Estranham-se e ficam se

examinando, um tentando tocar no outro. O Sacana Tropical diz: “Meu Deus, como é que eu passei a vida inteira comendo só bananas...!” O narrador pergunta para a mulata: “Então você nunca comeu uma banana, minha filha?”. Passam a viver juntos, “passando o dia inteiro fornicando”.

O narrador diz que tiveram 10 filhos. Curioso que na tela aparecem 11 crianças. Em uma das cenas, todas elas aparecem comendo banana. O Sacana Tropical, para sustentar a família, passa a vender banana para um português. De forma satírica, ele aparece de terno e maleta caminhando na praia. Insatisfeito com essa vida de responsabilidade, ele tira a roupa e se joga no mar.

No final aparece um homossexual, com uma fantasia de carnaval, dançando nas rochas. O narrador diz tratar-se da “primeira bicha do planeta”. Seu nome é “Diva Gina, a boneca louca da pré-história”. Ela seduz o Sacana Tropical. A mulata tenta separá-los, mas não consegue. E acabam formando um triângulo amoroso.

O Sacana Tropical, representando o malandro carioca, termina o filme deitado numa rede, enquanto a mulata e Diva Gina trabalham para ele, buscando bananas para alimentar a meninada.

O ponto alto do episódio, que tem uma boa dose de humor, é a cena do nascimento do samba: no momento em que a Mulata e o Sacana Tropical se conhecem, eles, afastados, olham-se assustados, procuram tocar um ao outro e, devagar, começam timidamente a sambar. Por outro lado, os diálogos são às vezes pobres e grosseiros. Quando perguntado o que fazia durante o dia inteiro nessa terra só para ele, Sacana Tropical respondeu que caminhava 40 km, subia um morro, pegava banana, voltava, comia a banana, fazia cocô (faz “cara de idiota”) e comia banana de novo.

A mulata, ao longo do filme, é apresentada quase sempre totalmente despida. O Sacana Tropical aparece de bermuda e de terno. Em uma cena, ele também se desnuda. No geral, ele está bem mais vestido. No entanto, para a mulher, seu corpo é objeto de apreciação. Por isso, surge na tela despida. Ao longo do filme, a mulata aparece em boa parte totalmente nua, com nu frontal, que ocorre em poucos segundos, e em um plano geral. Depois, ela aparecerá de biquíni, em cenas na frente das crianças, e sem sutiã, apenas de calcinha, na maior parte do tempo, em outras sequências em que os personagens são adultos.

O filme, de modo geral, carregava a fórmula básica da pornochanchada: mulheres bonitas, com pouca ou quase nenhuma roupa, frases de duplo sentido e um homossexual engraçado e espalhafatoso. O episódio termina com o ator Pedro de Lara, criticando essa versão satírica da história do Brasil.

Completando a trilogia, em *As 1.001 posições do amor* (1978), filme dividido em quatro episódios, a representação da mulata como símbolo e objeto sexual continua. Novamente com a atriz Lúcia Legrand⁵⁸⁹.

Em “Quizumba no bilhar” (2º episódio), ela é Janete Margarete, apresentada como uma mulata boazuda. O personagem Pereirão, interpretado pelo ator Tião Macalé, leva a jovem mulata para um bar para servir de prêmio ao vencedor em um torneio de sinuca. Pereirão entra no bar e logo mostra as qualidades da moça, para delírio do público: levanta o vestido, mostrando suas pernas, coxas e a bunda.

Janete senta em outra mesa de sinuca, e é cercada pelos homens, ávidos de desejo pelo prêmio. O narrador em *off* diz que “A mulata era tão boa que ninguém desgrudava”, e que todos os homens “estavam de taco na mão”. Sentada na mesa, de vestido amarelo, a todo momento ela se movimentava e exibia uma parte do corpo; abria as pernas e se oferecia para a câmara, mostrando deliberadamente sua calcinha.

Figura 53 – Fotogramas de *As 1.001 posições do amor* (1978)



Fonte: Montagem do autor.

⁵⁸⁹ Estreou no Rio de Janeiro e em cidades da região metropolitana, em 27 de novembro de 1978. Cf. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1978. Domingo, p. 4.

Quem ganhou a competição foi o jogador Carlinhos Pé-no-Saco, que venceu Pereirão, matando a última bola, a sete, que, significativamente, é preta. O narrador em *off*, antes da última tacada do vencedor, anunciou: “Quem encaçapar a bola, encaçapa a mulata”. Valorizando a vitória, Carlinhos Pé-no-Saco oferece um aperitivo aos outros jogadores e pede para Janete tirar a roupa. Ela, então, em cima da mesa, promove um breve *strip-tease*, finalizando a atuação ficando apenas de calcinha (diferente dos anteriores, nesse filme a nudez não é completa, não é tão acentuada).

Lúcia Legrand, atriz descoberta e lançada por Carlo Mossy, atuou nesses três filmes, na condição de mulata “boazuda”, de mulata gostosa, de mulata “bunduda”. A trilogia valorizou e difundiu a imagem da mulata como objeto sexual, especialmente nesse filme, em que era, de fato, um objeto, sendo disputada por homens.

Histórias que nossas babás não contavam (1979) constrói representações e imagens negativas do negro. Uma, que elege a beleza da mulher branca como superior à da mulher negra, e outra que animaliza o negro, com uma “comparação” sutil com macacos.

Na história (ver sinopse no capítulo 4), o Rei casa-se com uma rainha de origem africana, que morre ao dar à luz uma filha, a Clara das Neves. É a justificativa para a sátira e a cor da personagem: uma negra “como Branca de Neve”. Uma narradora em *off*, logo no início do filme, ao falar do segundo casamento do Rei, sintetiza: “E dessa vez escolheu para sua companheira uma mulher muito bonita e vaidosa” (o destaque é nosso). A Rainha é branca. E analisando a frase, o enunciado faz referência indireta à Rainha negra que, inclusive, não aparece no filme, como sendo sua beleza inferior à da Rainha branca, e é destituída de vaidade. É o estabelecimento do padrão estético de origem europeia, presente no imaginário social, que envolve implicações discursivas do ponto de vista racial: o padrão da mulher branca como referência de beleza. Seguindo esse discurso, a beleza da mulher negra é ressaltada caso possua traços que a aproximem do arquétipo da mulher branca: “A preferência da mulher negra de cabelos longos, lisos ou encaracolados sobre a de cabelos carapinha e traços negroides, exprime realmente uma forma particular de preconceito racial, baseado no arquétipo sexual da mulher branca”⁵⁹⁰. A noção de imaginário aparece aqui como a forma como as pessoas e grupos sociais constroem sentidos para o mundo, a história, a existência compartilhada, reconstruindo esse real por meio de símbolos, sinais e discursos. Sobre isso, Sandra Pesavento escreveu:

⁵⁹⁰ D’ADESKY, Jacques. *Pluralismo étnico e multiculturalismo: racismos e antirracismos no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. p. 92. Sobre essa relação de beleza, sexualidade ver também: PINHO, Osmundo de Araújo. O efeito do sexo: políticas de raça, gênero e miscigenação. *Cadenos Pagu*, Campinas, n. 23, p. 89-119, jul./dez. 2004.

O imaginário social se expressa por símbolos, ritos, crenças, discursos e representações alegóricas figurativas. (...) O imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o “verdadeiro” e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber. Persegui-lo como objeto de estudo é desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação do ser e parecer⁵⁹¹.

O tom cômico do filme não esconde a visão extremamente racista e, sobretudo, descabida, em associar a imagem de Clara das Neves a uma espécie de chimpanzé. Isso acontece na cena em que ela mantém relação sexual com o Príncipe: paralelamente, intercalando com a cena do casal, aparece, cinco vezes, a mesma imagem de dois chimpanzés se abraçando, sugerindo uma simulação de um início de acasalamento.

Figura 54 – Fotogramas de *Histórias que nossas babás não contavam* (1979)



Fonte: Montagem do autor.

⁵⁹¹ PESAVENTO, Sandra. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995. p. 24. Para uma melhor compreensão do debate em torno do conceito de *imaginário*, ver este artigo de Sandra Pesavento.

Essa sequência produz, no campo do cinema, o que Marcel Martin chama de *Metáfora*, a justaposição de imagens por meio de montagem que visa a criar uma ideia a ser assimilada pelo espectador⁵⁹². Desse confronto de imagens, surge um significado: uma aproximação simbólica que estabelece uma linha de comparação entre o negro e o macaco, um discurso que resgata a ideia de selvagem, de exótico para o negro, marcante até o final do século XIX⁵⁹³. Qual a razão dessa montagem paralela? Fazer o público rir. É a resposta que temos para uma comédia. Tal montagem, contudo, inocentemente ou não, reforçava no imaginário da sociedade brasileira o estereótipo racial contra o negro: “Tudo o que é mostrado na tela tem portanto um sentido e, na maioria das vezes, uma segunda significação que só aparecem através da reflexão; poderíamos dizer que toda *imagem* implica mais do que *explicita* (...)”⁵⁹⁴. Essa “brincadeira” de inferiorizar e animalizar o negro com associações com animais aparece em um filme de 1927, *Thesouro perdido*, de Humberto Mauro⁵⁹⁵. Em um momento do filme, a montagem mostra planos, exibidos paralelamente, em que aparece um menino negro fumando e um sapo: a sequência sugere uma comparação entre a boca do menino e a do sapo. Na construção das representações de determinados mitos relacionados ao negro, um mito associava-o “como elo entre o macaco e o homem branco”, reduzindo-o “à instância biológica”⁵⁹⁶. Essa sequência de *Histórias que nossas babás não contavam* brinca com essa ideologia racista de naturalização e animalização do negro.

Em diversos momentos do filme, a bunda de Clara das Neves é o objeto de desejo. Em uma das cenas, ao dormir, ela se aproxima da cama e tira completamente a roupa. Os anões a observam. Ela deita de bruços, e a câmara enquadra por alguns segundos a bunda, que fica em primeiro plano no centro da tela. Um anão pergunta: “Do que vocês mais gostaram dela?”. Um responde: “Eu gostei da bunda!”. Em outras cenas, a bunda será alvo de foco, de enquadramento da câmara. Do corpo de Clara das Neves, a bunda era a parte mais valorizada, e mais mostrada nas cenas, tais quais as ilustrações dos cartazes analisados no capítulo anterior. É o estereótipo da mulata boazuda que o filme reforça e divulga.

Filme típico da pornochanchada, reunindo todos os seus ingredientes: mulheres bonitas em situações e cenas eróticas, personagens caricatos, bicha engraçada, frases e piadas de duplo sentido. Todos esses itens foram bem executados. Esse filme é, em nossa opinião, pelo

⁵⁹² MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*, op. cit., p. 93.

⁵⁹³ SANTOS, Gislene Aparecida dos. Selvagens, exóticos, demoníacos: ideias e imagens sobre uma gente de cor preta. *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 24, n. 2, p. 275-289, 2002.

⁵⁹⁴ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*, op. cit., p. 92.

⁵⁹⁵ CARVALHO, Noel dos Santos. O negro no cinema brasileiro: o período silencioso. *Plural* (Sociologia/USP), n. 10, p. 155-179, 2003. p. 171.

⁵⁹⁶ SANTOS, Neusa. *Tornar-se negro*, op. cit., p. 28.

que ele propõe, em sua narrativa cômica e popular, uma das melhores pornochanchadas realizadas pelo cinema brasileiro.

Seguindo essa linha de exaltação da mulata boazuda, há uma ampliação dessa representação no filme *A gostosa da gafieira* (1980), de Roberto Machado, em que a mulata é exaltada como símbolo da beleza negra, um verdadeiro vulcão sexual. Como vimos no capítulo anterior, Julciléa Telles faz o papel de Maria Rita, dançarina assídua de uma casa noturna, uma jovem bonita e sexy, que não repete parceiros sexuais, saindo sempre com um homem diferente. Foi lançado em 30 de março de 1981. Tanto no cartaz do filme quanto no site da Cinemateca Brasileira, e em outras peças publicitárias, informa-se que o filme tem cenas de sexo explícito. É provável que tivesse cenas mais quentes de sexo, ou até mesmo cenas enxertadas, mas talvez mostradas de forma rápida ou com truques de enquadramento e contraluz⁵⁹⁷.

Não assistimos a esse filme. Parece que não foi comercializado em VHS. Não restou cópia em película. No acervo da Cinemateca Brasileira, encontra-se um roteiro em espanhol e em inglês, o que significa que o filme pode ter sido lançado no mercado da América Latina e nos Estados Unidos. Como não vimos o filme, a solução foi partir por outros caminhos. E encontramos o roteiro do filme, com os diálogos entre os personagens. Em uma sinopse do roteiro do trailer em espanhol, *La sabrosa del baile*, Maria Rita aparece como uma mulata “bribona” (malandra), “que usa a los hombres para su placer personal”. Uma bela mulher, uma “mulata infernal”: “Ella es el tipo de mujer dominadora, libre, muy caliente en el amor”⁵⁹⁸. Já no roteiro propriamente dito, os diálogos apresentam a mulata como uma mulher saborosa: “Tienes el sabor del sexo”; “Maria Rita enloquece a cualquiera! Mulata bribona!”. E há um diálogo que mostra o comportamento sexual da personagem e que aponta a razão de seu furor sexual. O personagem Mauro, que procurava Maria Rita, com que já tinha se relacionado no passado, a encontra e diz que necessitava dela, e a chama para fazer amor:

Mi bien, no me gusta repetir los hombres.
Yo quiero vivir con todos, pero sin ninguno.
No debes hacer eso conmigo. No puedes hacer eso conmigo [Mauro].
Puedo. Yo soy una mujer libre.
Quiero vivir lo más rápido posible. Mi tiempo es corto⁵⁹⁹.

⁵⁹⁷ *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 mar. 1981. Domingo, p. 4.

⁵⁹⁸ *ARQUIVO CINEMATECA BRASILEIRA*. Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes. Roteiro do trailer de *A gostosa da gafieira*, de Roberto Machado. Datilografado. 2 p. Documento (acesso): R. 1065/4. Versão em espanhol.

⁵⁹⁹ *ARQUIVO CINEMATECA BRASILEIRA*. Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes. Roteiro de *A gostosa da gafieira*, de Roberto Machado. Datilografado. 27 p. Documento (acesso): R. 1065/2. Versão em espanhol. (p. 14). **Tradução livre:** “Meu Deus, eu não gosto de repetir os homens / Eu quero viver com todos, mas com nenhum / Você não deve fazer isso comigo. Você não pode fazer isso comigo [Mauro] / Eu posso. Eu sou uma mulher livre / Eu quero viver o mais rápido possível. Meu tempo é curto”.

No final do filme, ela some da casa noturna. Os homens a procuram. Passados seis meses, são informados de que havia morrido. Tinha leucemia. Esse fato explicava sua voracidade em devorar sexualmente os homens, em curtir a vida sem se prender com ninguém. O filme, de modo geral, enaltece Maria Rita como uma mulata gostosa e sensual, ávida por sexo, mulher devoradora de homens.

Uma cama para sete noivas (1979), do ponto de vista das relações raciais, difere, em parte, dos outros filmes. Há um elogio ao mito da mulata como símbolo sexual, mas, em relação ao negro, a representação é positiva.

O filme, que narra a história nada comum de uma cama e dos casais que por ela passaram, começa com um aspecto de drama: uma música triste ilustra a cena que mostra um casal de mendigos na rua. A mulher encontra um vestido de noiva em uma caixa de lixo. O seu companheiro a pede em casamento, e diz que sabe onde se encontra uma cama para passar a lua de mel. Curiosamente, o casal de mendigos não está tão maltrapilho, as roupas não são tão sujas e, em especial, a mulher, está com vestido bonito e cabelo bem cortado. Em um ferro-velho abandonado (a iluminação do filme não é boa), o homem monta a cama, enquanto a mulher vai tomar banho. Vestida de noiva, vai ao encontro do companheiro e começam a dançar uma valsa. Corta-se a cena para o show com as mulatas de Sargentelli. A partir daí, o filme passará a mostrar seis histórias de casais que se hospedaram em um hotel e que dormiram nessa mesma cama.

Durante o show das mulatas de Sargentelli, provavelmente realizado em São Paulo, acontece o encontro de um desses casais, um piloto de automobilismo com uma mulher, interpretada pela atriz Aldine Müller. O show apresentava as mulatas dançando com uso de fantasias, vestidos longos e biquínis. Entre as canções que embalavam o show, “O teu cabelo não nega”. A câmara acompanha, em plano médio e primeiro plano, o rebolado das mulatas. É o momento do filme que reproduz o mito da mulata como símbolo sexual.

Dos casais que usaram a cama, apenas um conseguiu realmente concretizar a lua de mel, mantendo relação sexual (sexto casal): o piloto e sua noiva (Aldine Müller). Em um desses casais (segundo casal), o noivo está bêbado, dorme, e a noiva transa com o garçom do hotel. No terceiro casal, formado de pessoas de meia-idade, uma noiva gorda e um homem bem magro, não se “consoma” o casamento: ela come doces desesperadamente e começa a fazer cócegas no noivo.

Figura 55 – Fotogramas de *Uma cama para sete noivas* (1979)



Fonte: Montagem do autor. Cenas com Tony Tornado, acima. Abaixo, Aldine Müller.

No último caso (sétimo casal), a mulher já era casada e o marido invade o quarto, surpreendendo o noivo. Ele questiona a mulher e ela diz que “está na moda”, referindo-se ao fato de a mulher também ter um amante. Seu marido pergunta o que significa aquela cena, e ela diz que “os tempos mudaram...”. Os dois brigam e quebram a cama. O filme termina com essa briga. E será nessa cama, jogada fora pelos funcionários do hotel, que os mendigos terão sua lua de mel.

O quinto casal é o que narra a história de um personagem negro interpretado pelo ator Tony Tornado. Ele aparece a primeira vez em uma discoteca, bem vestido, dançando ao “estilo John Travolta”, como em *Embalos de sábado à noite*, de John Badham (*Saturday night fever*, 1977). Ele paquera uma loira, aproxima-se dela, dançam e começam a namorar. Em outra

sequência, ele aparece dirigindo um carro, com a namorada – agora noiva – e um homem de terno no banco de trás.

Em outra sequência, ele aparece dirigindo, com uma loira ao lado, de vestido de noiva, e um homem branco, de terno, no banco traseiro. À primeira vista, poderia ser uma cena corriqueira do cinema: o negro como motorista. Na verdade, o motorista é que está no banco de trás. E o personagem de Tony Tornado é o dono do carro e a mulher ao lado é sua noiva, que conheceu na discoteca.

Em um determinado momento, queixando-se do calor, ela resolve trocar de roupa com o carro em andamento. Um carro passa ao lado e os homens gritam: “Isso, tira. Tá com tudo, negão!”. O noivo discute com eles e pede que a mulher se vista logo. O homem grita: “Pare esse carro, negão! Você não está com nada. Essa loira é muito boa”. O homem do carro sugere, com essas palavras, afirmar que aquele “negão” não deveria estar com uma mulher daquela, branca, loira e de olhos verdes.

Ela veste o vestido novamente, pois seu noivo quer que a noiva entre com a roupa do casamento no hotel. O casal entra no quarto. O motorista entra em seguida, e ajuda seu patrão a despir-se, bem como a noiva. O motorista sai do quarto. O personagem de Tony Tornado tampouco conclui a noite de núpcias, fica dançando sob o olhar descontente da noiva.

O filme reforça o mito da mulata sexy, ao exibir o show de Sargentelli. Por outro lado, apresenta uma imagem positiva do personagem de Tony Tornado. No filme, não identificamos a profissão de seu personagem. Era um homem rico, pois tinha um motorista particular e era cliente do hotel em que passou a lua de mel, aparentemente um estabelecimento de cinco estrelas. O seu motorista era seu serviçal, um “faz tudo”. No hotel, ele tira parte das roupas de Tony Tornado. A inversão: o branco a serviço do negro. Enfim, o personagem de Tony Tornado é rico, tem um empregado branco e casa-se com uma mulher loira.

Delícias do sexo (1981) é outro filme que conta com a participação de um negro como um dos protagonistas. Dos filmes analisados, esse talvez seja o mais intenso do ponto de vista da discussão das relações raciais. Apresenta o problema racial brasileiro de forma direta, em diálogos longos entre três personagens: Paulo Rocha (o ator Celso Faria), Vera Braga (a atriz Ana Maria Kreisler) e Toni (o ator Ubirajara Alcântara).

A história gira em torno de uma grande bacanal, promovida por um casal burguês da alta sociedade, Werneck e Gilda. Trata-se de uma produção altamente erótica, inserindo-se nos filmes de transição para o sexo explícito no começo da década de 1980. A exibição de *O império dos sentidos* (1976), de Nagisa Oshima, e o abrandamento da Censura incentivaram Carlos Imperial a fazer a sua versão do filme franco-japonês: “Foi de olho nessa liberação que

Imperial decidiu escancarar de vez. Comentava que faria filmes nacionais com cenas de sexo explícito, pois nossas mulheres eram as mais belas do planeta. Realizaria o seu *O império dos sentidos*⁶⁰⁰. O filme, no entanto, não era explícito, flertava com o gênero pornô. Tem muita cena de sexo, muitas mulheres em relações amorosas, com “figurinos de ninfas gregas protagonizando uma enorme orgia sáfica”⁶⁰¹.

Para participar dessa orgia, Werneck contratou um casal para atender alguns convidados ilustres: Tetê (a atriz Soninha Montenegro) e Toni (o ator Ubirajara Alcântara). No primeiro encontro, Werneck diz ao casal: “Eu gostaria de lembrar que vocês não são meus convidados. Vocês são meus contratados. Eu os contratei para vocês servirem de delícias aos convidados”. E esclarece que Tetê foi contratada para atender ao excêntrico Dr. Wolf, que gostara muito de suas fotos. O Dr. Wolf era o próprio Werneck, que sofria de dupla personalidade. E Toni tinha sido contratado para transar com Vera Braga, uma ex-atriz, paraplégica, esposa de um famoso produtor de cinema e teatro, Paulo Rocha. Werneck, mais uma vez, reitera a razão pela qual o casal foi contratado: “Eu gostaria de lembrar que vocês estão sendo pagos para fazer as vontades dos meus convidados. Não me interessa o que se passa na cabeça de vocês. Não me interessa os seus sonhos, as suas vontades, seus planos. Não me interessa os seus sentimentos. Só me interessa os seus corpos. Espero que seus corpos e seus carinhos façam delirar de prazer os meus convidados”. Toni, personagem de personalidade forte, sem nenhum sentimento de inferioridade, responde que pouco se importava com o que Werneck pensava, o que ele queria era ganhar o dinheiro, e recebendo adiantado, exigência cumprida pelo seu contratante. Para Tetê, Toni diz que o importante era a grana que iriam ganhar, que em uma hora apenas iriam ganhar o que um operário ganha em um mês.

Ubirajara Alcântara, intérprete de Toni, tem uma trajetória interessante. *Delícias do sexo* foi seu único filme. Nasceu no Rio de Janeiro em 1946. Foi jogador profissional de futebol. Profissionalmente, jogou entre os anos de 1967 e 1982. Começou a carreira nas categorias de base do Flamengo. Seu primeiro jogo como profissional foi em 1967, pelo Olaria. No Flamengo, estreou em 3 de março de 1968, contra o Cruzeiro, partida vencida por 5 a 1. Jogou também pelo Botafogo, Fluminense (Feira de Santana), Banfield (Argentina), Avaí (SC), Itabaiana (SE) e Vila Nova (GO), onde encerrou a carreira. Foi campeão estadual pelo Flamengo, Fluminense (Feira de Santana), Avaí, Itabaiana e Vila Nova. Foi responsável por

⁶⁰⁰ MONTEIRO, Denilson. *Dez! Nota dez! Eu sou Carlos Imperial*, op. cit., p. 331.

⁶⁰¹ *Ibidem*, op. cit., p. 332.

um grande feito jogando pelo Flamengo: primeiro goleiro a fazer um gol, de um chute de longa distância de sua área⁶⁰².

Figura 56 – Ubirajara Alcântara no programa de Chacrinha



Fonte: www.odia.ig.com.br/esporte⁶⁰³.

Após a aposentadoria, foi morar nos Estados Unidos, voltando ao Brasil em 1992. Formou-se em Direito. Foi Conciliador no Juizado de Pequenas Causas, em Olaria, e Advogado da Vara Familiar e Criminal. Foi também modelo profissional. Em 1971, foi eleito o negro mais bonito do Brasil pelos jurados do Programa da Discoteca do Chacrinha, da Rede Globo⁶⁰⁴.

Voltando ao filme, Toni e Tetê vão cada um para um quarto cumprir sua tarefa. Verneck leva Tetê para um quarto e lá assume a personalidade de Dr. Wolf. Transam. Em alguns intervalos, ele promove uma sessão de experiências associadas à tortura: joga queijo no corpo da mulher, nua, e solta um rato para comer o alimento; coloca-a no pau-de-arara (aparelho de tortura) e mantém relações com ela.

⁶⁰² www.flamengo.com.br/flapedia.

⁶⁰³ Fonte: www.odia.ig.com.br/esporte/2013-08-11/as-peripecias-de-ubirajara-goleiro-artilheiro-do-flamengo-nos-anos-70.html.

⁶⁰⁴ <http://odia.ig.com.br/esporte/2013-08-11/as-peripecias-de-ubirajara-goleiro-artilheiro-do-flamengo-nos-anos-70.html>.

A participação de Toni na festa terá outros ingredientes a mais, para além do sexo, como discussões raciais e diálogos racistas. É o momento mais marcante do filme, do ponto de vista racial. A sequência começa com Paulo apresentando a esposa, Vera, a Toni, em um quarto luxuoso da mansão. Toni diz que a conhece, que vira todos os seus filmes. Paulo diz que a mulher sofreu um acidente de carro que a deixou parálitica e, por conta disso, não consegue mais ter orgasmo. Toni garante que, com ele, Vera vai gozar. Paulo pede discrição, porque eles são conhecidos do mundo do cinema e TV. Toni diz que sempre quis transar com Vera, e reitera que ela ficasse tranquila, pois ele a faria gozar. O marido interrompe a conversa e lembra a Toni que é ele que está pagando.

Toni, então, lembra um episódio que não esquecera e joga-o na cara de Paulo. Ele havia se candidatado para participar de um filme produzido por Paulo, que, na ocasião, divulgara na TV que queria um ator jovem, alto e bonito. Candidatou-se, fez todos os testes, e a produção escolheu um ator branco, loiro e de olhos azuis. E fala: “O senhor esqueceu de dizer na televisão que não queira negros”. Paulo responde: “Eu não lhe ofereci outro papel?”. E Toni completou: “O de lixeiro. Negro só serve para isso mesmo, para fazer papel de lixeiro e para fazer gozar mulher de branco”. Sentindo-se desrespeitada, Vera diz para o marido que ele não pode deixar um “negro” falar assim, o que o “negro” quer é se vingar por não ter conseguido o papel no filme. Toni responde: “Talvez você tenha razão. Talvez eu esteja agora cobrando uma dívida. Antes eu servia para ser lixeiro. Hoje você me contrata para o papel principal”.

Figura 57 – Fotogramas *Delícias do sexo* (1981)



Fonte: Montagem do autor.

Depois desse longo desentendimento entre eles, Toni finalmente se aproxima e começa a acariciar Vera, massageando suas costas e seios. Ele se afasta e a convida para dançar. Ela diz que não pode e começa a chorar. Paulo, que de longe observava, interrompe e diz que ela estava sofrendo. Toni diz que ele é que já sofreu muito. Essa frase é o estopim para aumentar o clímax e a tensão da discussão travada pelos personagens, tendo como eixo o aspecto racial, momento em que Paulo destila todo o seu ódio racial. Imediatamente Paulo responde: “A mim não interessa os problemas de tua raça. Quem te fez negro foi Deus. É a Ele que você deve reclamar”. Toni diz que não coloque Deus na história. Paulo completa: “Não seja ridículo, negro. Eu estou comprando como meus avós compraram teus avós. Eu tenho dinheiro”. Toni retruca: “Enfie o seu dinheiro no rabo”. Paulo responde: “Eu contratei apenas o seu corpo, não lhe dou o direito de falar ou pensar. É a lei. A lei do mais forte. A minha lei, onde os fracos como você têm que rastejar, beijar os meus pés”. Toni pergunta se ele o está ameaçando, e Paulo completa: “Estou. Brinca comigo, que te mato. Quero o teu corpo jogado numa vala, a boca cheia de formiga. Os urubus vão saborear a tua carne. Eles gostam de lixo. Os urubus gostam de carne preta”.

Irritado, Toni diz que vai embora e que não precisava deles, eles é que precisavam dele. Vera, que ouviu tudo sem participar, destilou também seu preconceito racial: “Eu não preciso de você. Eu nunca precisei de negro. Eu prefiro morrer a ter de me humilhar diante de um negro. (...) Você não vai me fazer gozar. Você vai é sujar a minha pele branca com a sua pele preta. Negro sujo”. Com essas ofensas, ele anda em direção à porta para ir embora. Vera, desesperada, salta no chão e grita para que ele não vá embora. Ela se rasteja pelo chão, agarra a perna de Toni, pede perdão e começa a beijá-lo. Toni olha para Paulo e diz: “Eu vou enfiar a minha carne preta na carne branca da tua mulher”. Começam a transar. Ela se sente realizada, porque está alcançando prazer sexual. Quando ela começa a sentir orgasmo, Paulo empurra Toni da cama e finaliza o serviço, ouvindo a esposa dizer que o amava. Toni levanta-se e vai embora.

De modo geral, o filme coloca Toni como um “animal sexual”. Só um negro é capaz de fazer aquela mulher paralítica ter orgasmo. O filme constrói a representação do mito do negro-viril. Aborda a questão de classe também. O discurso de Werneck atinge Toni e Tetê do ponto de vista de classe, não se refere à cor dos “contratados”. Já o discurso de Paulo e Vera contra Toni é totalmente racista, preconceituoso e discriminatório. Eles assumem que são brancos, que são superiores pela cor, mas também porque têm dinheiro, apontando outro elemento de diferenciação, o de classe social. Toni se vinga usando o sexo, sua única arma contra o poder econômico de Paulo. O mulato fez Vera gozar, mas a cena foi concluída pelo

marido. Por outro lado, o filme não deixa de exaltar a figura do negro. Além de ele ser capaz de resolver o problema de Vera, teve a dignidade e a coragem de dizer desaforos, de se fazer valer como pessoa, ao encarar Paulo e passar por cima de seu discurso racial e de classe.

A menina e o estuprador (1982) é mais um filme que tem como um dos protagonistas o ator negro Zózimo Bulbul. O filme traz representações raciais em relação ao negro.

A história gira em torno de Vanessa (a atriz Vanessa Alves), uma jovem que sofre de alucinações e delírios, que sonha sendo tocada e beijada por homens negros, violentada sexualmente. Ela mora em uma mansão, sob a responsabilidade de dois criados, o motorista Pedro (Zózimo Bulbul) e sua esposa, Dalva (Jussara Calmon), a empregada doméstica da casa. A mãe de Vanessa é ausente, sempre viajando. Ela não conheceu o pai. Pedro fica à disposição de Vanessa o tempo inteiro, ao ponto de Dalva dizer que a jovem o tratava como se fosse um escravo, tal a sua dedicação em agradar a patroa, que ela não suportava vê-lo um “neguinho de recados”.

Figura 58 – Fotogramas de *A menina e o estuprador* (1982)



Fonte: Montagem do autor.

Vanessa tem uma amiga, Denise (Helen Cristiane), garota liberal. Tem vários parceiros, como seu namorado e o amigo deste, Arnaldo (Léo Magalhães), e transa também com o Dr. Artur (Rubens Pignatari), seu psicólogo, profissional que ela indica para Vanessa. Para a amiga, Denise apresenta Arnaldo, que se apaixona por Vanessa. Na praia, tenta tocá-la e ela foge, traumatizada. As cenas de sexo no filme ficam por conta de Denise, transando com o namorado e com o seu analista. Há uma cena rápida entre Pedro e Dalva, mas sem a intensidade das cenas de Denise.

Vanessa procura o Dr. Artur. Nas sessões, diz que, quando olha para um homem, sente delírios e alucinações, imagina-o tocando o seu corpo de modo agressivo: “são sempre homens grandes, fortes, me agarrando”. Nessas visões, a maioria é formada por negros. O Dr. Artur diz que ela teve algum trauma na infância, de “algum acontecimento gravado em sua memória”, algo que a fez sofrer. Para curar-se, ela precisava, segundo ele, revelar esse acontecimento. Vanessa lembra-se de cenas em que Pedro cuidava dela, brincando no barquinho, dando banho, colocando-a para dormir, acariciando-a. Imagina que tenha sido Pedro o causador de seu trauma, mas não tem certeza.

No final do filme, o Dr. Artur vai à casa de Vanessa, depois que ela foge de seu consultório, ao flagrá-lo transando com Denise. Ele diz que ela precisa lembrar e apagar do seu inconsciente a imagem do passado que tanto a perturba. O Dr. Artur segue com Vanessa e Denise para um mirante, para continuar com o seu tratamento, e lá ele revela o seu segredo: vem fazendo um novo experimento, forçando seus pacientes a ficarem loucos para cometerem suicídio. Entrega uma faca para as duas jovens.

Enquanto isso, Pedro e Arnaldo vão em busca de Vanessa. Pedro chega e vê Vanessa em cima de uma pedra, com uma faca na mão, incentivada pelo Dr. Artur a cometer suicídio. Vanessa vai aos poucos se lembrando: estava esperando Pedro na porta da escola e dois homens negros a levaram para um beco e abusaram sexualmente da jovem garotinha. Pedro disse que se atrasou porque estava na cama com a esposa. Vanessa grita para Pedro dizendo que ele não foi o estuprador. Pedro vai salvar Vanessa, e o Dr. Artur, para impedir, escorrega e cai do penhasco. Arnaldo puxa Vanessa, e Pedro Denise. O filme finaliza com Vanessa e Arnaldo transando em uma cachoeira. Agora ela estava livre.

A menina e o estuprador, do ponto de vista da posição social de classe, como de costume no cinema brasileiro, reserva as profissões de baixo prestígio social aos personagens negros, como o de motorista e o de empregada doméstica. Dalva tem mais noção de que são explorados no trabalho do que Pedro. É ela que chama sua atenção em alguns momentos do filme.

Outro ponto é a racialização do sexo. O filme, de modo geral, tem muitas cenas em que Vanessa é abusada sexualmente. Os abusadores são quase todos negros. Inclusive, o filme tem um momento que lembra uma sequência clássica de *Bonitinha, mas ordinária* (1980), de Braz Chediak, em que homens negros estupram Maria Cecília, interpretada por Lucélia Santos. O título forte do filme com a palavra “estuprador”, e a representação de negros violentando sexualmente Vanessa em diversas cenas produz um discurso extremamente conservador: “racializa” o estupro como sendo uma prática de homens negros. Vanessa chega a lembrar-se de um desses ataques, em que “aquela mão escura” a apertava. Ademais, reforça o mito da força sexual do negro, de sua virilidade.

5.3. Relações raciais e estereótipos: pornochanchada, cinema e sociedade

A narrativa feita na seção anterior mostra que o negro, de modo geral, aparece no cinema brasileiro de uma forma estigmatizada. A representação de sua vida, comportamentos e atitudes pessoais são sempre dimensionadas, em proporções ampliadas, de forma mais ou menos negativa, seja mulher ou homem. Este é um dos argumentos de João Carlos Rodrigues, de que o cinema brasileiro apresentou o artista negro de forma caricatural. Dois arquétipos merecem destaque, levando em consideração os filmes selecionados como nosso objeto de pesquisa: o da “mulata boazuda” e o de “Negão”⁶⁰⁵.

Esse mito da mulata boazuda, da mulata sexy, símbolo da beleza e sensualidade brasileira, ao tempo da pornochanchada, estava presente em nossa sociedade, em diversos campos da cultura, em tempos e espaços diferentes. Fonte rica de inspiração para o cinema. Além da literatura, que reforçou esse estereótipo racial, como vimos no capítulo anterior, a pintura, a música e revistas de circulação nacional também contribuíram para difundir esse mito.

Na pintura, a mulata foi retratada, às vezes, com toques fortes que exaltavam seus corpos, seus dotes físicos. Abaixo, para ilustrar essa visão, uma pintura que consagra a mulata como símbolo da beleza e brasilidade.

⁶⁰⁵ RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*, op. cit., p. 41-42.

Figura 59 – Pintura de mulata: obra de Di Cavalcanti



Fonte: www.catalogodasartes.com.br.

Di Cavalcanti é um dos principais pintores modernistas brasileiros. A pintura acima, óleo sobre madeira, com dimensões de 110 cm x 60 cm, realizada no fim da década de 1950, chama-se “Mulata de olhos verdes”⁶⁰⁶. A mulata foi amplamente divulgada em sua obra, mantendo sempre um tom de erotismo em seus traços. Nessa pintura, o artista expôs o corpo da mulata como atração principal, em primeiro plano, com poucos trajes, mostrando pernas fortes e roliças, cintura bem definida, e seios avantajados.

Di Cavalcanti, na maior parte das vezes em que representou a mulata, usou o tema da sensualidade e explorou o seu corpo. Esse artista tem uma lista imensa de obras em que a mulata aparece com pouquíssima roupa, acentuando seu corpo. Essa visão de Di Cavalcanti representa a mulata apenas em seu aspecto sensual. O que queremos dizer é que tal imagem apresenta a mulata com toques fundamentados em sua sensualidade. No plano da cultura, no campo do imaginário, essa pintura, com reiteração acentuada do aspecto “corporal” da mulher,

⁶⁰⁶ Fonte: www.soraiacals.com.br; www.catalogodasartes.com.br; www.dicavalcanti.com.br. Acesso: 17/03/2015.

contribuiu e contribui para acentuar a sensualidade da mulata. Essa imagem, assim, ajudaria a difundir o mito da mulata como símbolo sexual.

Na música popular brasileira, a quantidade de composições é imensa. A mulata serviu de inspiração para compositores desde as primeiras décadas do século XX. Uma marchinha de carnaval, muito popular na década de 1930, era “O teu cabelo não nega”, de Lamartine Babo e os Irmãos Valença. A letra dizia o seguinte: “O teu cabelo não nega, mulata / Porque és mulata na cor / Mas como a cor não pega, mulata / Mulata, eu quero o teu amor / (...) Tens um sabor bem do Brasil / Tens a alma cor de anil / (...) A lua te invejando faz careta / Porque, mulata, tu não és deste planeta”. Em outra canção, “Da cor do pecado”, uma das principais composições de Alberto de Castro Simões da Silva (Bororó), gravada em 1939 por Sílvio Caldas, a sensualidade da mulata é bem acentuada: “Esse corpo moreno / Cheiroso e gostoso / Que você tem / É um corpo delgado / Da cor do pecado / Que faz tão bem / Esse beijo molhado, escandalizado / Que você tem / Tem sabor diferente / Que a boca da gente jamais esqueceu (...)”. Em 1947, a marchinha de carnaval “A mulata é a tal”, de composição de João de Barro (Braguinha) e Antônio Almeida, de 1947, evoca e festeja a sensualidade da mulata: “Branca é branca, preta é preta / Mas a mulata é a tal, é a tal! / Quando ela passa todo mundo grita: / “Eu tô aí nessa marmitta!” / Quando ela bole com os seus quadris / Eu bato palmas e peço bis / Ai, mulata, cor de canela! (...)”⁶⁰⁷. Essas composições reproduziam a representação da mulata como símbolo sexual, reforçavam esse mito no imaginário social brasileiro.

Na década de 1970, o mercado editorial brasileiro exaltava e difundia a beleza da mulher negra, mais propriamente da mulata. A revista *Ele e Ela*, em 1970, estampou na capa uma chamada de uma matéria que dizia: “Ninguém segura as mulatas”. A matéria começa com a seguinte frase: “Uma pesquisa honesta no terreno de nossa antropologia colocaria a mulata como o símbolo de nossa própria raça. Não se trata de uma diminuição, mas de um motivo a mais para o nosso orgulho nacional”. Segundo o texto, “Ela é, em síntese, uma prova da integração racial”, ela tem uma “(...) carne cor de bronze, em sua escultura rígida e sadia”. A matéria criticava o argumento de alguns estudiosos de que as mulatas eram “luxuriosas”, que não serviriam para nada além do sexo. A revista colocava a culpa na miscigenação: “(...) as mulatas não têm culpa de terem a forma e a cor apetitosa que possuem”⁶⁰⁸.

⁶⁰⁷ Fonte: www.dicionariompb.com.br; www.letras.mus.br; www.vagalume.com.br.

⁶⁰⁸ “Ninguém segura a mulata”. *Ele Ela*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 20, p. 42-47, dez. 1970.

Figura 60 – Fotos de Adele Fátima em revistas brasileiras



Fonte: Acima, esquerda, capa em *Fotos e Fotos/Gente*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 931, 25 jun. 1979; capa e pôster na revista *Placar*, São Paulo, n. 597, 23 out. 1981; no meio, destaque na revista *Status*, São Paulo, n. 59, jun. 1979, p. 56; abaixo, capas de discos (Fonte: www.toque-musicall.com). Montagem do autor.

Na década de 1970, Adele Fátima era uma presença constante em revistas, com ensaios fotográficos, em propagandas e capas de discos. Naquele momento, ela era, nos meios midiáticos, uma das mulatas mais conhecidas e desejadas do Brasil. A revista *Status*, em 1977, elogiava a sua beleza, dizendo que “essa mulata é a primeira e a única”, uma perfeita combinação genética pois era neta de índio, sua mãe mulata e seu pai alemão. Em 1979, a *Status*

voltaria a elogiar essa combinação, em mais um ensaio: “Com seu gingado, charme e beleza, Adele Fátima conquista o sucesso a que tem direito. (...) Adele é a fórmula da mulher brasileira: mistura da beleza da índia, da mulata e da branca”⁶⁰⁹.

Os produtores e diretores de pornochanchada valeram-se dessa ampla divulgação da mulata em diversos meios culturais. Inclusive foram buscar em clubes e casas de shows do Rio de Janeiro algumas de suas musas. Aizita Nascimento, que fez *Como é boa nossa empregada*, foi revelada em concurso de beleza pelo Renascença Clube, clube situado no bairro Andaraí, zona Norte do Rio de Janeiro, local em que desfilavam, na década de 1960, mulatas e negras de todo o país em eventos sociais. Esse clube revelou também Vera Lúcia Couto dos Santos, primeira miss negra a ganhar um concurso no Brasil, o Miss Estado de Guanabara, em 1964. Foi a primeira negra a concorrer ao Miss Brasil em 1964, no qual ficou em segundo lugar. No concurso Miss Beleza Internacional, realizado nos Estados Unidos, ficou em terceiro lugar. Contudo, não seguiu a carreira de atriz⁶¹⁰. Adele Fátima foi dançarina da boate Oba Oba, no Rio de Janeiro, casa de show de Osvaldo Sargentelli, que levava o seu show “Sargentelli e as mulatas que não estão no mapa” para diversas cidades do Brasil. Daí, Adele Fátima partiu para o cinema.

Em relação ao mito do “Negão”, consideramos o termo mais adequado, levando em conta os filmes analisados, o de “negro viril-sensual”. No âmbito desse quadro de representação do “negro viril-sensual”, a pornochanchada difundiu esse mito. Essa temática está expressa muito bem no filme *Delícias do sexo*. O personagem Toni, negro, é o único capaz de fazer a personagem Vera, mulher branca e paralítica, gozar. O filme revela a potência sexual do homem negro, reforçando esse mito de superdotado, que não se refere apenas ao “tamanho do membro”, mas significa também “dotado” de energia e sensualidade. Essa visão aparece também em *A menina e o estuprador*, onde Vanessa tem seus delírios com homens negros possuindo-a.

Essa visão de “negro superdotado” faz parte de outras cinematografias. Em Hollywood, durante muito tempo, os “black actors were relegated to minor, bumbling, shuffling, stereotypical sidekick roles in hundreds of Hollywood movies”. Na década de 1970, havia um ramo muito forte de “filmes B”, chamados de *Black Exploitation*, em que se explorava comercialmente a participação do negro em filmes ambientados em guetos, sobre violência urbana, com cafetões e prostitutas. Em relação ao homem negro, tais filmes reproduziam a

⁶⁰⁹ “Adele, a mulher capaz de destruir filosofias. *Status*, São Paulo, n. 41, p. 91-97, dez. 1977; “Adele Fátima”. *Status*, São Paulo, n. 59, p. 59-68, jun. 1979.

⁶¹⁰ *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 maio 2013. Segundo Caderno, p. 5; *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 ago. 2014. Revista O Globo, p. 38.

“sexual mythology that black men are bigger, better, more macho lovers than white men”⁶¹¹. Ou seja, este mito sexual de que os negros são superdotados e são melhores amantes do que os homens brancos, circulou também em filmes estadunidenses.

Essa visão faz parte do imaginário social em outros países. Em Portugal, por exemplo, essa visão persiste em parte da sociedade. O pesquisador Celesto Fortes analisou a revista *Afro*, lançada em abril de 2008, voltada para o universo cultural africano, para homens e mulheres de origem africana. Essa publicação passa a mensagem de que os homens negros são bem “mais dotados” e são melhores amantes, por isso levam vantagens em relação ao homem branco, por terem uma melhor performance sexual. A revista divulgou uma pesquisa, um estudo realizado pelo sexólogo Nuno Monteiro Pereira, que, ao medir o pênis de portugueses e africanos, “confirmou” que o negro tem um pênis maior, o que “confirmaria” o mito. Um editorial da revista (n. 4) ilustra perfeitamente essa visão, que inclui também a mulher negra:

Por mais que possamos escrever sobre o calor e a sedução da pele negra, ficamos sempre aquém daquilo que pensamos. Há muito que falar sobre a nossa identidade... dizem que a mulher africana é mais quente e o homem negro é mais dotado. Segundo alguns mitos, os Africanos são bem avantajados e ótimos amantes. Os homens são mais viris e as mulheres mais sensuais. A pura verdade é que temos a nossa maneira própria de nos expressarmos. Quem conseguir interpretar este tipo de linguagem pode ler o que nos vem na alma. Temos o ritmo no sangue, o escaldante calor no corpo e a sensualidade na pele⁶¹².

Em relação ao cinema, essa questão da fantasia sexual da mulher branca com um negro aparece no drama *Compasso de espera* (1970/1973), de Antunes Filho. Jorge (Zózimo Bulbul), poeta e publicitário, namora uma mulher branca de classe média, Cristina (Renée de Vielmond). Tem um caso com outra mulher branca, Emma (Elida Palmer), proprietária da agência em que trabalha, e é assediado por uma loura, Ingrid (Karin Rodrigues). Em uma sequência na praia, Jorge e Cristina se beijam. A cena chama a atenção de alguns homens, que se aproximam indignados em ver um casal inter-racial. Eles interrompem o namoro e um diz: “Moça branca direita só anda com branco. E não fica fazendo porcaria pelos lugares. Moça branca só anda com preto quando tem safadeza por trás”. Ela realmente gostava de Jorge, mas

⁶¹¹ FRANK, Sam. *Sex in the movies*. Secaucus (New Jersey): Citadel Press, 1986. p. 158.

⁶¹² Frase da editora Paula Machava Seibert *apud* FORTES, Celesto. O corpo negro como tela de inscrição dinâmica nas relações pós-coloniais em Portugal: a *Afro* como (pre)texto. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 40, p. 229-254, jan./jun. 2013. p. 243-244.

para os outros, brancos que não aceitavam essa relação, a fantasia sexual era o motivo: em termos de “safadeza”, o negro seria insuperável. A sequência termina com a cena em que eles são duramente espancados. No final do filme, em uma festa, a loura Ingrid tenta mais uma vez seduzi-lo, chamando para irem ao apartamento dele. Jorge a rejeita, e ela quer saber por que, pois nenhum homem a rejeitara, somente na festa mais de dez homens a paqueraram. E ela finaliza dizendo que ela quer “o grande e poderoso deus africano”, o “belo Apolo negro”. Para Roberto Stam, essa cena revela que a loira tinha apenas curiosidade em realizar alguma fantasia, que ele seria para ela um objeto sexual, para ser desfrutado por mulheres brancas⁶¹³. O filme começou a ser produzido em 1970 e foi concluído em 1973. Ficou dois anos na Censura. Foi liberado em 1975. O circuito exibidor não quis exibi-lo, alegando que o filme era em preto e branco, e que isso afastaria o público⁶¹⁴.

Em outros filmes, o negro aparece mais diretamente associado à ideia de objeto sexual, embora possa ser enquadrado nessa categoria de “negro viril-sensual”, em função do seu porte físico. Toni, de *Delícias do sexo*, é um “negro viril-sensual”, mas não deixou de ser também um objeto sexual.

Em *Giselle* (1980), de Victor Di Mello, aparece um personagem negro que serve de objeto sexual. O filme retrata a decadência moral e a promiscuidade sexual de uma família, formada por Giselle (Alba Valéria), Aidée, sua madrasta (Maria Lúcia Dahl) e Luscini (Nildo Parente), seu pai. Giselle é uma jovem bonita e libertina, recém-chegada da Europa. Ela seduz a todos, “homens e mulheres”: tem um caso com Aidée e com o empregado da família, Ângelo (Carlo Mossy), que, por sua vez, já mantinha relação amorosa com a sua patroa. Em uma cena, os três promovem um swing. Luscini é pedófilo, abusa sexualmente de um menino, filho de um empregado da fazenda. Serginho (Ricardo Faria), filho de Aidée, em visita à fazenda de Luscini, mostra-se homossexual e se relaciona sexualmente com Ângelo. Na trama, surge Ana (Monique Lafond), uma estudante politizada, por quem Giselle se apaixona. Mantém um caso, para desespero de Aidée. O filme foi lançado no Rio de Janeiro, em 10 de novembro de 1980, em mais de dez salas de cinema. A imprensa o rotulou de “pornodrama”⁶¹⁵.

⁶¹³ STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical*, op. cit., p. 368.

⁶¹⁴ CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*, op. cit., p. 153.

⁶¹⁵ *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1980. Cultura, p. 24.

Figura 61 – Fotograma de *Giselle* (1980)



Fonte: Montagem do autor.

Na história de sexo desenfreada que vive, Giselle vai para o Rio de Janeiro, para a casa de Serginho, junto com Ângelo. Na casa de Serginho, voltando de uma noite animada em uma boate de strip-tease, encontram com o personagem negro Jorge (Zózimo Bulbul), médico, que trabalha na Marinha Mercante. No Rio de Janeiro, ele sempre se hospeda na casa de Serginho, de quem é amigo íntimo. Giselle então o convida para uma “festinha”.

Na festinha, amarrado em uma cama, com Serginho ao seu lado, Jorge é chicoteado por Giselle. Serginho lhe diz: “Bate mais, porra. Arrebenta com ele, que ele adora apanhar”. E Jorge “pede mais”, sugerindo que estava gostando. Ângelo, que assiste a tudo fumando, um “baseado”, entra na festa e chicoteia rapidamente Giselle e Serginho. O que chama a atenção na cena é que Jorge, o negro, era o único que estava amarrado, deitado na cama. É o que mais apanha. Embora reflita uma tendência sadomasoquista do personagem, não podemos deixar de associar sua atitude a uma postura de submissão que lembra a escravidão. E essa submissão revela o seu lado como objeto sexual.

Em pesquisa recente, realizada por Laura Moutinho, um estudo comparativo da questão das relações raciais e sexuais entre o Brasil e a África do Sul, ressaltando o erotismo na cor, presente nos depoimentos que coletou no final da década de 1990, essa visão de “negro viril-sensual” faz parte ainda do imaginário social. Segundo a autora, a curiosidade e quebra de um tabu (relacionamento inter-racial) provocavam a atração de mulheres brancas por negros. As falas de algumas depoentes, de mulheres que se autodeclararam “brancas”, apresentavam o

negro com mais elementos de masculinidade do que os homens brancos, tendo o erotismo como fio condutor: “quentura, força, altura, violência, tamanho”⁶¹⁶. Em outras falas, elas disseram, dentre outras coisas, que o negro já tinha “cara de safado”, que seu desempenho na cama era sensacional. E depoentes homens, que se autotransformaram como negros, revelaram, por experiência própria, que mulheres brancas têm curiosidade em transar com negros, que acham que eles têm uma sensualidade maior, um membro maior. A autora percebe que a “cor” negra está associada e redimensionada, na maioria dos discursos, com o “mundo dos afetos e prazeres”⁶¹⁷. Neusa Santos, em *Tornar-se negro*, em pesquisa realizada no início da década de 1980, coletara depoimentos de negros em estágio de ascensão social que traziam esses mesmos discursos de fantasias e estereótipos sexuais, tais como a ideia de que “mulher negra segurava homem” e de que “o negro era mais potente”⁶¹⁸.

De modo geral, os filmes analisados apresentam personagens que se situam nessas categorias raciais: “a mulata boazuda ou sexy” e o “negro viril-sensual”. Os personagens tais como Toni (Ubirajara Alcântara), Jorge (Zózimo Bulbul) e Pedro (Zózimo Bulbul), cada um ao seu modo, aparecem nas telas do cinema como pessoas dotadas de uma certa beleza sensual, exótica. Tony Tornado, além de *Uma cama para sete noivas*, fez outras pornochanchadas em que aparece como “negro viril-sensual”, como em *A virgem* (1973), de Dionísio Azevedo, em que o seu personagem, Durva, ganha no palitinho o prêmio de transar com a namorada virgem de Vado (Carlos Eduardo/que depois se chamaria Kadu Moliterno), Lenita (Nádia Lippi). Vado corre desesperado para encontrar a namorada que não sabia de nada, para “salvá-la do negão”. Lenita perderá a virgindade com outro homem, para se vingar do namorado.

Em relação às mulatas, elas foram apresentadas como símbolos sexuais, seja na figura de Hilda (Adele Fátima), Isaura (Lúcia Legrand) ou Maria Rita (Julciléa Telles). Mulata, nesses filmes, “cheirava a sexo”. Adele Fátima, certa vez, revelou sua insatisfação com a palavra “mulata” anos depois, por considerá-lo ofensivo: “Ser mulata virou uma desqualificação. Todo mundo diz ‘a mulata fulana’, em vez de usar o nome da pessoa a quem quer se referir”⁶¹⁹. Tempos depois, disse que o melhor papel de sua carreira foi no filme *Natal da Portela* (1988), de Paulo César Saraceni, pois mostra o seu “lado sério” como atriz: “Quem está na tela é a mulata brasileira de verdade, não aquela tipo exportação, que só faz rebolar”⁶²⁰.

⁶¹⁶ MOUTINHO, Laura. *Razão, “cor” e desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais inter-raciais no Brasil e na África do Sul*. São Paulo: UNESP, 2004. p. 329.

⁶¹⁷ *Ibidem*, p. 341.

⁶¹⁸ SANTOS, Neusa. *Tornar-se negro*, op. cit., p. 62-63.

⁶¹⁹ *Veja*, São Paulo, n. 1.288, 19 de maio de 1993. p. 102.

⁶²⁰ “Adele, agora ‘de’ Fátima, quer agitar sua carreira”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1990. Jornais de Bairro, p. 30.

Os filmes analisados reproduziram uma imagem de uma forma que Hollywood chamou de *femme fatale* (mulher fatal), personagem marcante da história do cinema. Tatiana Hidalgo Marí, que realizou um amplo estudo sobre a constituição do estereótipo da *femme fatale*, escreveu que este mito, que ela chama de *dona fatal*, existiu e existe em diversas “manifestações culturais”, no universo das artes, como na literatura, na pintura, no cinema e na telenovela. Segundo a autora, “(...) la dona fatal sempre és una dona guapa, amb característiques físiques atractives que té un objectiu final que la du a actuar de manera planificada i amb traïdoria amb la intenció d’aconseguir el seu objectiu final”⁶²¹. Ou seja, é uma mulher excepcionalmente bonita, com beleza física latente, que tem por objetivo seduzir os homens, usando como arma a sua sensualidade. Vimos que diversas personagens dos filmes analisados se enquadram dentro desse mito de *femme fatale*, ou mulher fatal.

Os filmes analisados expõem outras nuances mais específicas, tais como o problema da identidade racial, a comparação da beleza entre a mulata e a branca, a questão da construção social do corpo e questões de relações sociais de gênero e de classe.

Um dos filmes aponta a questão da identidade racial, entendida aqui quando um indivíduo pertence a um grupo social que se identifica “a partir de marcadores direta ou indiretamente derivados da ideia de raça”⁶²². O conceito de raça é aqui entendido como um constructo social, uma categoria política que existe no mundo real, que contribui para valorizar a ideia de pertencimento e fortalecimento da identidade negra, capaz de combater o preconceito e a discriminação racial, segundo Antônio Sérgio Alfredo Guimarães⁶²³. Para Elisa Larkin Nascimento, a noção de raça “exerce uma função social de forte impacto concreto sobre a vida real. Trata-se do fenômeno de *raça socialmente construída*”⁶²⁴.

No episódio “O melhor da festa”, do filme *Como é boa nossa empregada*, a empregada doméstica interpretada por Aizita Nascimento recebeu de presente de Naná uma peruca loira. Ela lhe diz que sempre quis ter uma peruca igual àquela. Podemos dizer que tal passagem chama a atenção para o problema de identidade racial. O filme passa a imagem de que ela não tem uma identidade e consciência negra, que busca aproximar-se do ideal de beleza da estética branca: “o branco como modelo de identificação”, “o branco como marco

⁶²¹ MARÍ, Tatiana Hidalgo. *De Pandora i altres mals: la divulgació industrial-cultural del mite de la dona fatal*. 2012, 498 f. Tese Doctoral (Comunicació i Psicologia Social) – Departament de Comunicació i Psicologia Social, Universitat d’Alacant, Alacant, 2012. p. 52.

⁶²² GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, raças e democracia*. 2 ed. rev. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 50.

⁶²³ *Ibidem*, p. 50.

⁶²⁴ NASCIMENTO, Elisa. *O sortilégio da cor*, op. cit., p. 47.

referencial”⁶²⁵. Como bem salientou Neuza Santos, adotar uma identidade negra é ter uma postura política que contesta o modelo caricatural do branco: “(...) ser negro não é uma condição dada, a priori. É um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro”⁶²⁶. A empregada, no entanto, termina o filme usando a peruca loura, desfilando com felicidade em uma rua: queria se aproximar do ideal de beleza da mulher branca. Segundo Elisa Larkin Nascimento, no quadro complexo das relações raciais, “o mestiço passa a ser considerado *quase* equivalente ao branco”⁶²⁷. Para fugir de determinados estigmas relacionadas a sua cor, a personagem de Aizita Nascimento, uma mulata, adotou esse visual mais branqueado. Embora o filme, aparentemente, não tenha tido a intenção explícita de levantar esse problema de identidade, a postura da personagem pode servir de ponto de partida para provocar debates em torno de temas como branqueamento e consciência racial.

Essa postura da mulata de querer branquear-se chama a atenção para outro aspecto problemático presente em um dos filmes: a comparação entre belezas distintas, uma mulata *versus* uma mulher branca. Mesmo enaltecendo a beleza das mulatas, quando esta é comparada à beleza da mulher branca, tende a ser inferiorizada. Como vimos neste capítulo, isso ocorreu no filme *Histórias que nossas babás não contavam*, na cena do elogio à nova rainha branca que substituiu a rainha negra africana, mãe de Clara das Neves (Adele Fátima). Essa forma de pensar não é alheia ao imaginário social. Para servir de exemplo, vejamos uma afirmação de Osvaldo Sargentelli. Quando perguntado sobre como ele definia uma loura, disse: “A beleza escancarada que chega como o sol. Quando uma loura consegue sambar com a malemolência de uma mulata, é insuperável. Seria os 13 pontos na loteria da beleza mundial”. E para a mulata, a definiu da seguinte forma: “As louras têm feições mais delicadas. Então os deuses da beleza compensaram, dando às mulatas esta incrível capacidade de dançar e fazer com que os homens brancos babem na gravata”⁶²⁸. Sargentelli foi um dos maiores divulgadores do mito da mulata no Brasil, de sua beleza como símbolo de brasilidade. Era de se esperar, talvez, que seu discurso fosse favorável à beleza da mulata em detrimento da loura, posição que ele não adotou nessa sua comparação.

Os filmes reproduzem uma visão que promove uma determinada construção social do corpo em relação à “mulata boazuda” e ao “negro viril-sensual”. Segundo Richard G. Parker, “(...) o corpo nunca é simplesmente dado: ele é construído nos símbolos e significados usados

⁶²⁵ SANTOS, Neuza. *Tornar-se negro*, op. cit., p. 18; p. 27.

⁶²⁶ *Ibidem*, op. cit., p. 28.

⁶²⁷ NASCIMENTO, Elisa. *O sortilégio da cor*, op. cit., p. 113.

⁶²⁸ UCHÔA, Cláudio. Ziriguidum oxigenado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1992. Segundo Caderno, p. 1.

para conceituá-lo”. David Le Breton também ressalta essa característica do universo do simbólico que envolve a interpretação do corpo, lugar de valor e de imaginários: “No fundamento de qualquer prática social, como mediador privilegiado e pivô da presença humana, o corpo está no cruzamento de todas as instâncias da cultura, o ponto de atribuição por excelência do campo simbólico”⁶²⁹. Para Pierre Bourdieu, “O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizante”⁶³⁰.

No universo do erotismo, o corpo pode ser “(...) um objeto de desejo e fonte de prazer”⁶³¹. Em cima dos corpos da “mulata boazuda” e do “negro viril-sensual”, os filmes perpetuam determinados mitos de origem, baseados em fantasias sexuais que ainda persistem na sociedade. Richard G. Parker afirma que a fantasia sexual é construída por “pensamentos e imagens”, tornando-se “expressão ideal da lógica cultural fundamentada que organiza o erótico. Dissolve as repressões e restrições da realidade. Como todo imaginário erótico, ela se enfoca na satisfação dos desejos e no significado do prazer”⁶³².

O corpo dos personagens negros, o do “negro viril-sensual”, é sensualizado pelo enquadramento da câmara, nas cenas eróticas. Em *Delícias do sexo*, a sensualidade do corpo é acentuada pelo discurso de Paulo, que diz que não quer ouvir a voz de Toni, o que importa é o corpo negro dele, único corpo capaz de fazer a esposa do outro gozar, o corpo negro como representação de potência sexual e que reforça a fantasia de realização de sexo inter-racial e os prazeres que isso envolve, ideologia racial constatada e analisada, como vimos, pela pesquisa de Laura Moutinho.

No entanto, na representação do corpo, a bunda da mulata foi a parte mais acentuada pela pornochanchada. Em todos os filmes analisados, a câmara elegia como foco de visibilidade a bunda das mulatas, como a de Conceição (Adele Fátima), em *Manicures a domicílio*, a de Isaura, de *As taradas atacam*, e a da Mulata bunduda, de *Bonitas e gostosas*, ambas interpretadas por Lúcia Legrand. Se o corpo era um objeto de desejo apreciado pelos homens nos filmes, a bunda era a lugar onde repousava e se centralizava a fantasia erótica masculina, “ideologia do erótico”, “uma fonte de prazer sexual”⁶³³. Em boa parte dos filmes analisados, seja nos cartazes ou nas representações internas de seus conteúdos discursivos, a mulata é apresentada como objeto sexual e a bunda como seu “carro-chefe”.

⁶²⁹ LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*, op. cit., p. 30.

⁶³⁰ BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*, p. 18.

⁶³¹ PARKER, Richard G. *Corpos, prazeres e paixões*, op. cit., p. 172.

⁶³² *Ibidem*, p. 169.

⁶³³ *Ibidem*, p. 182.

Do ponto de vista das relações sociais de gênero, os filmes apresentam uma característica que merece ser mencionada: eles assumem e difundem uma visão sexista da sociedade. Filmes *Como é boa nossa empregada*, em que as personagens femininas estão à disposição dos ávidos patrões e seus filhos, ou em *Delícias do sexo*, em que mulheres são contratadas para satisfação sexual de convidados em uma festa, reproduzem uma dinâmica social em que o homem aparece com amplos poderes sobre a mulher, transformando-a em objeto sexual: “(...) los varones basan su poder en la violència física y psíquica, si para ellos el sexo es sinónimo de violación y el pene un instrumento de poder y terror (...)”⁶³⁴. A autora Maria Mercedes Durán Segura chama essa relação de “violência de gênero”, acentuando que se trata de um fenômeno cultural que demonstra a dominação masculina e a subordinação feminina. É uma violência ideológica que se baseia em códigos culturais de princípios patriarcais⁶³⁵. As domésticas de *Como é boa nossa empregada*, por exemplo, são apresentadas “(...) como uma espécie de animal doméstico para uso sexual, sempre à mão na cozinha, por perto do tanque ou máquina de lavar roupa”⁶³⁶.

Nesses filmes, a todo momento, o homem busca mostrar essa força, essa dominação, e a noção de virilidade fundamenta as relações sociais de gênero nessa perspectiva. Pierre Bourdieu define virilidade como sendo “(...) uma noção eminentemente relacional, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo”⁶³⁷. Em outras palavras, o homem procura provar para si mesmo que é macho, que é homem. Ao mesmo tempo em que prova que é macho, passa essa mesma imagem para outros homens. Maria Rita, em *A gostosa da gafeira* (1980), foge dessa relação de dominação direta. Ela é apresentada como uma “mulher independente”, dona de seu próprio corpo; não se deixa dominar pelas regras patriarcais da dominação masculina. São os homens que ficam a seus pés. Os códigos culturais da virilidade do homem não são suficientes para segurá-la: transa com quem ela quer, onde e quando quiser. Por outro lado, em relação às empregadas domésticas dos filmes analisados, elas cedem seu corpo com objetivo de atingir zonas de conforto e alcançar privilégios, como apartamento para morar, como é o caso de Clarinha.

⁶³⁴ OSBORNE, Raquel. *La construcción sexual de la realidad: un debate en la sociología contemporánea de la mujer*. Madri: Ediciones Cátedra, 1993. p. 48.

⁶³⁵ SEGURA, Maria Mercedes Durán. *Sexismo benévolo y violencia sexual: percepción social de la violación en relaciones íntimas*. 2010, 262 f. Tesis Doctoral (Doutorado em Análisis Psicológico de los Problemas Sociales) – Departamento de Psicología Social y Metodología de las Ciencias del Comportamiento, Universidade de Granada, Granada, 2010. p. 29-31.

⁶³⁶ AVELLAR, José Carlos. Animal doméstico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 maio 1973. Caderno B, p. 2.

⁶³⁷ BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*, p. 67.

Na perspectiva das relações sociais de gênero, é possível analisar a relação patrão/empregada do ponto de vista do poder, como bem acentua Joan Scott, que vê o gênero como “um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos”, bem como “uma força primária de dar significado às relações de poder” (o grifo é nosso)⁶³⁸. Nesse sentido, talvez seja possível fazer uma leitura do ponto de vista do poder, de como ele se exerce nas relações cotidianas, numa concepção foucaultiana: “O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui e ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede”⁶³⁹. No campo do cotidiano, nas relações de micropoderes, há uma correlação de forças: “(...) o poder se exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis (...) não há, no princípio das relações de poder, e como matriz geral, uma oposição binária entre os dominadores e os dominados (...)”⁶⁴⁰. Nesse sentido, entre patrão e empregada, mesmo desproporcional, havia um campo de correlações de força: existia um poder que o patrão exercia em relação à empregada (status, financeiro), e um poder que a empregada exercia sobre o patrão (uso da beleza e do sexo), e ambos negociavam para atender suas necessidades.

Do ponto da ocupação profissional, aproximando-se da noção de classe, os personagens negros aparecem, na maioria deles, desempenhando papéis em profissões de baixo prestígio social. A noção de classe à qual estamos nos referindo não é a do “conceito analítico para a representação sociológica de uma sociedade, de uma época ou de um modo de produção”, mas, sim, em uma perspectiva do uso de classe ao qual Antônio Sérgio Alfredo Guimarães chama de “sentido nativo”, “classes” nativas, que se refere a prestígio social, *status*, “representação da estrutura e da hierarquia sociais”⁶⁴¹. As mulheres aparecem como empregadas domésticas, copeiras, manicures, massagistas; os homens, como motoristas, capangas, zeladores.

Há algumas exceções, como o personagem de Tony Tornado, que aparentemente, mesmo o filme não relevando a sua ocupação, sugere que seja uma pessoa de recursos financeiros, pois tem carro e um motorista branco a sua disposição. Ou Toni (Ubirajara Alcântara), de *Delícias do sexo*, um ator de teatro e cinema. Jorge (Zózimo Bulbul), que é médico. Ou Bibi, uma mulher da alta sociedade. As situações de conflito de classe, de

⁶³⁸ SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica, p. 86.

⁶³⁹ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 183.

⁶⁴⁰ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade, 1: a vontade de saber*, op. cit., p. 104.

⁶⁴¹ GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Classes, raças e democracia*, op. cit., p. 42.

evidenciar o lugar social que tais empregados ocupam na sociedade, ocorrem com frequência nos filmes analisados. Em *Delícias do sexo*, o empresário e produtor cultural Paulo insulta Toni, afirmando a sua posição social, asseverando que os fracos devem rastejar diante dos poderosos, que essa é a lei, a “lei do mais forte”. Em *A menina e o estuprador*, Dulce (Jussara Calmon) diz que Pedro (Zózimo Bulbul) era escravo de Vanessa (Vanessa Alves), fazendo tudo que ela queria. Outro exemplo é o filme *Com as calças na mão* (1975), de Carlo Mossy, com Adele Fátima em seu primeiro papel no cinema (não faz parte de nossa lista de análise). Ela é Joana, empregada doméstica na casa do Dr. Lauro. Ao receber o entregador de encomendas (personagem de Carlo Mossy), ela o acompanha, entrando pela porta principal da casa. A mulher do Dr. Lauro, Dona Flora, ao vê-la usando a porta principal, diz: “Joana! Mas como! A porta dos fundos é que é para os empregados”.

Em suma, tais filmes evidenciam os papéis periféricos, subalternos, que os personagens de atrizes negras e de atores negros exerciam na pornochanchada. A manutenção desses personagens em ocupações de baixo prestígio social reproduz uma imagem negativa da população negra, revelando a face obscura do racismo: “A dinâmica própria do racismo se desenvolve dentro do universo de atitudes, valores, temores e, inclusive, ódios – mesmo quando inconfessos –, infiltrando-se em cada poro do corpo social, político, econômico e cultural”⁶⁴².

De modo geral, a maioria desses filmes promove, na relação de personagens brancos e negros, em suas relações raciais, concepções racistas, tais quais transformar mulatas e negros como objetos sexuais, alocá-los nos enredos quase sempre em categorias profissionais de baixo prestígio social. Do ponto de vista das representações, esses filmes reconstruíam e mantinham concepções e visões racistas, criando imagens e significados que se associavam aos negros, tais como o de “mulata boazuda e sexy” e o de “negro viril-sensual”, que só sabem exercer funções profissionais dentro do espaço da domesticidade, como empregadas domésticas ou motoristas, como bem acentuou Joel Zito Araújo⁶⁴³. Esses filmes da pornochanchada são um reflexo de determinadas características de nossa sociedade, muito marcantes na década de 1970, mantenedora de visões e mitos acerca da mulata e do homem negro.

Por outro lado, há que se considerar também, a despeito desse viés racial que tais filmes trazem, não poderemos deixar de ressaltar que, de certo modo, a beleza da mulata e do negro foram enaltecidos pela pornochanchada, mesmo que por caminhos não “politicamente corretos”.

⁶⁴² MOORE, Carlos. *Racismo e sociedade*, op. cit., p. 281.

⁶⁴³ ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil*, op. cit. Aplica-se também ao universo do cinema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo procurou analisar a produção de representações e estereótipos raciais do negro em filmes produzidos dentro do gênero pornochanchada. Entre as categorias mais presentes nos filmes analisados, estão a “mulata boazuda ou sexy” e o “negro viril-sensual”. Em ambos os casos, os filmes reproduziram a imagem, presente no imaginário social de boa parte dos brasileiros, de que eles carregam “a marca” do desejo e da sensualidade em seus corpos, que são “da cor do pecado”. Reproduziram, de modo geral, a representação de que o negro é o símbolo da beleza do povo brasileiro, especialmente na figura da mulata.

A pesquisa evidenciou, dentre outros aspectos, que a construção social da mulata sexy foi uma prática e tendência muito mais presente na pornochanchada produzida no Rio de Janeiro do que na produção erótica de São Paulo. Carlo Mossy e Roberto Machado foram os principais diretores que ajudaram a construir e difundir a mulata como símbolo sexual do Brasil, Carlo Mossy elegendo como musas Adele Fátima e Lúcia Legrand, enquanto Roberto Machado, por sua vez, Julciléa Telles. O Rio de Janeiro já tinha tradição em exaltar a beleza e o exotismo das mulatas, seja pelo próprio samba e carnaval, seja pelos clubes e casas de shows em que mulatas dançavam e desfilavam, como no Renascença Clube ou nos espetáculos de Sargentelli. Esses diretores levaram para as telas aquilo que o Rio de Janeiro oferecia, com destaque para os shows de mulatas, revelando, inclusive, atrizes, como Aizita Nascimento e Adele Fátima, que migraram do palco para as telas.

Outra constatação revelada foi a de que o mito da mulata como símbolo sexual, ou a mulata boazuda, foi muito mais reproduzido e difundido pela pornochanchada do que o do negro viril. Hoje, continua sendo reforçado constantemente na sociedade, especialmente na época do carnaval. A Globeleza, mulata da vinheta da Globo no carnaval, é um indício disso. Outro bom exemplo é a série de programas do Canal Brasil, *Mulatas*, canal de TV por assinatura. A despeito de mostrar o cotidiano, a vida dura e difícil, a série explorou o lado sensual e erótico dessas mulheres, contribuindo para a manutenção do estigma da *mulata sex symbol*. A sinopse da grade de programação informava: “Elas são bonitas e desejadas por onde passam, mas nem tudo são flores na vida das musas do Carnaval. Essas beldades da maior festa popular do mundo contam suas histórias”⁶⁴⁴.

O documentário *Mulatas! Um tufão nos quadris* (2011), de Walmor Pamplona, aborda a relação da mulata com o carnaval a partir de entrevistas com 13 mulheres de escolas

⁶⁴⁴ Série *Mulatas*. *Canal Brasil*. Duração/Episódio: 20 min. Ano: 2012.

de samba do Rio de Janeiro, de diferentes gerações (entre 20 e 50 anos), que falam de suas participações nessa grande festa popular, de suas alegrias e dramas pessoais, amores, família. Algumas tocam no preconceito que recebem, de serem identificadas como prostitutas. Outra afirma que “mulata já foi raça, hoje é profissão”⁶⁴⁵.

Esta pesquisa nos apontou elementos para rediscutir a questão do estereótipo do negro no cinema. Por exemplo, colocar um negro fazendo papel de um criminoso não é estereotipar, pois é algo que acontece na vida real. O problema que mereceu destaque nesta pesquisa é o cinema insistir nisso, é não mostrar outros aspectos, de negros honestos, trabalhadores, profissionais liberais, executivos. *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, tem personagens negros e brancos como bandidos. Um filme que mostrou a vida de personagens negros sem caricaturas foi *Filhas do vento* (2004), de Joel Zito Araújo. É um drama de uma família negra que, entre encontros e desencontros, narra a história de duas irmãs, Cida (Ruth de Souza) e Ju (Léa Garcia), separadas na juventude, que se encontram décadas depois para se reconciliarem. A história se desenvolve mostrando os destinos que cada uma percorreu para reconstruir suas vidas. Paralelamente, apresenta situações do cotidiano em que se evidenciam preconceitos e problemas associados à condição de negro (a) sofridas pelas personagens. É o maior elenco negro da história de um filme nacional de ficção, que apresenta uma temática do cotidiano de uma família comum da sociedade brasileira. Contou, além de Ruth de Souza e Léa Garcia, com a participação de Milton Gonçalves, Zózimo Bulbul, Rocco Pitanga, Kadu Carneiro, Maria Ceíça, Taís Araújo, Thalma de Freitas e Danielle Ornellas.

O problema do estereótipo racial deve ser analisado a partir de duas situações que se complementam: uma de ordem silenciosa e outra de ordem reprodutiva. Não fazer filmes com artistas negros em personagens de advogados, médicos, professores, membro da classe média, é negligenciar a realidade social brasileira. Mostrá-los apenas como empregadas domésticas, manicures, massagistas, zeladores, capangas, é, ao mesmo tempo, provocar silenciamentos, porque não mostra outros traços e dimensões da nossa configuração social, e reproduzir estereótipos enraizados na cultura cinematográfica brasileira.

A pornochanchada silenciou esses traços, reproduzindo esses estereótipos raciais. Ademais, reproduziu também estereótipos relacionados à sexualidade da mulher negra (a da mulata boazuda, sexy) e do homem negro (o negro viril, sexualmente bem-dotado). A pesquisa apontou que a pornochanchada, ao difundir e manter tais estereótipos raciais, favoreceu a

⁶⁴⁵ Fonte: <http://mulatasdoc.wordpress.com/about/>. Acesso em 26 de maio de 2012. Nesse mesmo dia, o Canal Brasil (SKY), exibiu o filme na grade de sua programação. *MULATAS! UM TUFÃO NOS QUADRIS* (2011). Direção: Walmor Pamplona. 90 min. Carioca Filmes.

manutenção de atitudes racistas e posturas discriminatórias em relação à população negra. Em sua maioria, os filmes analisados caminham nessa direção.

No entanto, a pesquisa revelou também que filmes como *Delícias do sexo* e *Uma cama para sete noivas* tocam no problema da discriminação racial no Brasil, promovendo uma crítica razoavelmente bem elaborada, mostrando outras nuances, como o ator negro com “consciência política” (Toni), que, no campo das relações de poder, usa o sexo como arma, e o personagem negro de Tony Tornado, que se apresenta como homem de classe média; seu personagem não é estigmatizado. É o caso também de *A mulata que queria pecar*, que, embora apresente dois personagens que se enquadram no mito da mulata sexy (a garota da praia e empregada Loli), apresenta a protagonista, personagem negra, Bibi, como uma mulher de classe média, sem estereótipos raciais.

Do mesmo modo, o silêncio e a ausência do negro em outros momentos ou ciclos da história do cinema brasileiro revelam também a atitude racista do cinema nacional, que, historicamente, escondeu ou relegou o negro a papéis secundários. O cinema é um veículo por meio do qual se canalizam as ideologias, o pensamento e a mentalidade de uma sociedade. E a pornochanchada nada mais fez do que assimilar os preconceitos raciais da sociedade brasileira, mantendo e reproduzindo estereótipos raciais.

Contraditoriamente, a pornochanchada foi responsável, mesmo considerando esse viés racial em seus filmes, a despeito dessa visão preconceituosa em relação ao negro, por uma evidência razoável de atores negros e de atrizes negras ao longo da década de 1970, em papéis como protagonistas ou personagens secundários, mas importantes dentro do enredo, especialmente as atrizes que, por meio do cinema, mesmo que não tenham se estabelecido definitivamente no mercado da indústria cultural, conseguiram acesso ao mercado editorial de revistas e à televisão, chegando a atuar em algumas novelas.

A pornochanchada não deve ser olvidada. Com diversas intencionalidades ou associado a diversas perspectivas políticas, na imprensa e no meio cinematográfico, o termo pornochanchada foi o mais citado na década de 1970. Fez parte da história do cinema nacional, fazendo a alegria de uns (público) e a ira de outros (críticos). Sustentou economicamente boa parte da fatia do mercado cinematográfico brasileiro na década de 1970, com produções em série e boa rentabilidade em termos de bilheteria.

Na elaboração da tese, ao analisar uma variedade considerável de documentos e filmes, percebemos diversas possibilidades de temas para uma investigação futura, de objetos para pesquisar e de pontos desta própria pesquisa que podem e devem ser ampliados, revisitados.

Um desses pontos, abordado na tese, é a relação Pornochanchada *versus* Ditadura Civil-Militar. Acreditamos que conseguimos atingir um nível satisfatório de discussão e de desvelamento do contexto político brasileiro e da emergência da pornochanchada, distanciando-nos dos argumentos de que a comédia erótica tenha sido um produto cultural criado pelos militares para alienar a população brasileira. Não obstante, este é um assunto que deve ser revisitado e continuamente debatido. É um campo que pode render ainda bons frutos, especialmente analisando com maior atenção e amplitude os discursos de seus próprios realizadores (diretores e produtores de pornochanchadas), dos cineastas do “cinemão sério” e dos críticos.

Vislumbramos, ao longo dessa jornada investigativa, alguns temas de pesquisa, como desdobramentos da pornochanchada. São possibilidades de temas para futuros estudos. Podemos considerar isso um resultado da pesquisa que aqui se conclui.

Um assunto que merece atenção, e que ainda não foi possível investigar, é a realização de comédias eróticas fora do eixo Rio/São Paulo. *Um é pouco, dois é bom* (1970), de Odilon Lopez, é uma comédia erótica produzida em Porto Alegre, dividida em dois episódios. Existia uma produção de comédia erótica fora do eixo Rio/São Paulo? Talvez sim. Trata-se de, pelo menos, considerar essa possibilidade.

Outro tema, possível de ser investigado, é a apresentação e tratamento da questão racial em outros ciclos de comédia, como no cinema caipira de Mazzaropi ou nos filmes de Os Trapalhões. Em *O jeca e o filho preto* (1978), de Berilo Faccio e Pio Zamuner, Zé do Traque (Mazzaropi) tem dois filhos, um branco e um negro, e a história se desenrola em torno da curiosidade para saber como eles são irmãos, além de acontecer um namoro inter-racial entre o filho preto (Antenor) e a filha branca (Laura) do Coronel Cheiroso. Em *O trapalhão no planalto dos macacos* (1976), de J. B. Tanko, e nos demais filmes da série, pode ser revelador analisar a forma como o personagem Mussum é representado. De modo geral, tratar da maneira como as imagens e representações do negro são difundidas por tais filmes. Talvez tenhamos elementos para produzir um bom debate. Afinal, quem são mesmo os personagens negros que compõem pequenos grupos mistos, como é o caso de Os Trapalhões?

Outro ponto que merece ser destacado e que, por motivo de priorização temática, tempo e espaço, não incluímos na tese, mas chamou nossa atenção na documentação analisada, é a relação entre cinema e música popular na década de 1970. Vale salientar que a pornochanchada emergiu em uma década marcada, fundamentalmente, no campo da indústria musical, pelo universo do popular: a emergência e consolidação de grupos musicais e de cantores rotulados de cafonas – e mais tarde, bregas – que vendiam milhares de discos e

arrastavam multidões em seus shows. É um item que merece ser analisado. O cinema, percebendo essa onda popular na cultura brasileira, produziu filmes com protagonistas do meio musical, como *O poderoso garanhão* (1973), de Antônio B. Thomé, e *Paixão de um homem* (1972), de Egydio Eccio, ambos com a participação de Waldick Soriano, e *Amante latino* (1979), de Pedro Carlos Rovai, com Sidney Magal. São filmes de conteúdo próximo do gosto popular, que acompanham a lógica comercial da pornochanchada. Analisar esse circuito da indústria cultural relacionado o cinema e música popular, estudando filmes com astros e estrelas da música brega, é algo a ser investigado.

Ao término dessa jornada investigativa, acreditamos que a tese trouxe contribuições para os estudos no campo da pesquisa histórica. Em primeiro lugar, para a historiografia do cinema: esta pesquisa se constitui em mais um estudo que enriquece e amplia o campo de pesquisas sobre o cinema brasileiro, área que vem crescendo nos cursos de pós-graduação em História nos últimos anos. Em segundo lugar, especificamente, para a historiografia do cinema brasileiro. A pesquisa procurou percorrer, da forma mais abrangente possível, os aspectos políticos, econômicos e culturais da década de 1970 e meados da década de 1980 que permitiram e permearam a formação, o desenvolvimento e o fim da pornochanchada, dando visibilidade a esse gênero marginal da cinematografia brasileira, que é marcado pela historiografia com preconceito e desprezo. E por fim, para os estudos de relações raciais no Brasil, também estudadas pelo viés da música, da literatura, da publicidade, da televisão: a pesquisa apresentou um conjunto significativo de filmes que trazem imagens e representações estereotipadas de mulheres e homens negros, contribuindo para o debate sobre os dilemas e conflitos no campo das relações raciais no país. Assim, poderá contribuir para a ampliação e o debate sobre os estudos raciais no Brasil.

Enfim, buscamos com este trabalho, entre outros objetivos, contribuir, de modo geral, para a ampliação do debate em torno da trajetória da pornochanchada, provocando polêmicas, revisitando velhos temas, apresentando novas questões e, sobretudo, apresentando sua filmografia relacionada a temas e questões ligadas às relações raciais, apresentando estereótipos raciais da mulher negra e do homem negro. Ao mesmo tempo, não deixa de ser uma justa homenagem aos artistas negros, atores e atrizes, que atuaram em tais filmes, como Adele Fátima, Julciléa Telles, Lúcia Legrand e Ubirajara Alcântara, dentre outros. Eles também merecem lugar na história do cinema brasileiro.

Foi nesse sentido que se orientou o esforço desta pesquisa.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ARQUIVOS E FONTES⁶⁴⁶

1.1. ARQUIVOS

Arquivo Público do Estado de São Paulo (São Paulo)
Arquivo CEDOC (UESC)
Biblioteca Pública do Estado da Bahia (Salvador)
Biblioteca Glauber Rocha (UESB, Vitória da Conquista – BA)
Biblioteca Belga Gumes (UNEB/Campus VI, Caetité – BA)
Cinemateca Brasileira (São Paulo)

1.2. FONTES

a) Imagéticas:

Cartazes de filmes
Fotogramas de filmes
Release de filmes

b) Documentos impressos:

Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro (ANCINE)
Anuário Estatístico do Brasil (IBGE)
Certificados de Censura (AN/DF)
Pareceres de Censura (AN/DF)
Release de filmes
Roteiros de filmes

c) Entrevistas

d) Filmes, vídeos, documentários e programas de televisão

e) Jornais:

A Tarde (Salvador), *Folha de S. Paulo* (São Paulo), *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), *Jornal da Tarde* (São Paulo), *O Globo* (Rio de Janeiro), *O Estado de S. Paulo* (São Paulo), *O Intransigente* (Itabuna/BA).

f) Revistas

Cinema em close up (São Paulo), *Ele Ela* (Rio de Janeiro), *Fairplay* (Rio de Janeiro), *Fatos e Fotos/Gente* (Rio de Janeiro), *Fiesta cinema* (São Paulo), *Filme cultura* (Rio de Janeiro), *Placar* (São Paulo), *Privé* (São Paulo), *Set* (São Paulo), *Status* (São Paulo), *Veja* (São Paulo).

g) Principais sites

⁶⁴⁶ Lista geral de arquivos visitados e principais tipos de fontes.

www.bcc.org.br

www.cinemateca.gov.br

www.dicionariompb.com.br (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira)

www.filmtv.it

www.imdb.br

www.hemerotecadigital.bn.br

www.memoriacinebr.com.br

www.memoriaglobo.globo.com

2. FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS⁶⁴⁷

2.1. DOCUMENTOS IMPRESSOS

ANCINE. Evolução das salas de exibição: 1971 a 2013. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Rio de Janeiro, 2013.

ANCINE. Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro - 2013. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Rio de Janeiro, 2014.

IBGE. Anuário Estatístico do Brasil - 1971. Rio de Janeiro, v. 32, p. 1-832, 1971.

ARQUIVO DA BIBLIOTECA PAULO EMÍLIO SALLES GOMES (Cinemateca Brasileira/São Paulo). Documento 1035. 4/1. Release: *A gostosa da gafeira*.

ARQUIVO DA BIBLIOTECA PAULO EMÍLIO SALLES GOMES (Cinemateca Brasileira/São Paulo). Release: *História que nossas babás não contavam*.

ARQUIVO DA BIBLIOTECA PAULO EMÍLIO SALLES GOMES (Cinemateca Brasileira/São Paulo). Roteiro do trailer de *A gostosa da gafeira*, de Roberto Machado. Datilografado. 2 p. Documento (acesso): R. 1065/4. Versão em espanhol.

ARQUIVO DA BIBLIOTECA PAULO EMÍLIO SALLES GOMES (Cinemateca Brasileira/São Paulo). Roteiro de *A gostosa da gafeira*, de Roberto Machado. Datilografado. 27 p. Documento (acesso): R. 1065/2. Versão em espanhol. (p. 14).

ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). *Certificado de Censura n. 72.153/1973*. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 09 de fevereiro de 1973. Assinado por Rogério Nunes.

ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). *Parecer de Censura n. 534/1973*. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 29 de janeiro de 1973. Assinado por: Carlos Abílio França Gomes, Vilma Duarte do Nascimento e Teresa Guimarães Paternostro.

ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). *Certificado de Censura n. 84.293/1975*. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 25 de abril de 1975. Assinado por Rogério Nunes.

⁶⁴⁷ Lista bibliográfica geral, composta por fontes, periódicos e livros citados (incluindo indicações de leitura).

ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). Certificado de Censura n. 91.681/1976. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 09 de dezembro de 1976. Assinado por: Rogério Nunes.

ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). Parecer de Censura n. 6.720/1976. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 09 de dezembro de 1976. Assinado por: Geralda de Macedo Coelho.

ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). Certificado de Censura n. 95.410/1977. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 21 de setembro de 1977. Assinado por Rogério Nunes.

ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). Parecer de Censura n. 4.031/1977. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 21 de setembro de 1977. Assinado por Valmira Nogueira de Oliveira, Domingos Sávio Ferreira e Gilberto Hortêncio de Souza.

ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). Parecer de Censura n. 4.536/1977. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 24 de outubro de 1977. Assinado por Maria das Graças Sampaio Pinhati.

ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). Certificado de Censura n. 95.749/1977. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 26 de outubro de 1977. Assinado por Rogério Nunes.

ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). Certificado de Censura n. 97.754/1978. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 15 de agosto de 1978. Assinado por Rogério Nunes.

ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). Parecer de Censura n. 4.798/1979. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 09 de outubro de 1979. Assinado por Maria Aurineide Pinheiro.

ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). Parecer de Censura n. 4.799/1979. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 09 de outubro de 1979. Assinado por Yêda Lúcia Netto.

ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). Parecer de Censura n. 4.835/1979. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 10 de outubro de 1979. Assinado por Ivelice Andrade.

ARQUIVO NACIONAL (AN/DF). Parecer de Censura n. 382/1981. Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (MJ). Brasília, 09 de fevereiro de 1981. Assinado por Maria das Graças Sampaio Pinhati.

2.2. FILMES, VÍDEOS, DOCUMENTÁRIOS E PROGRAMAS DE TELEVISÃO

2.2.1. Filmes

a) Filmes principais

Como é boa nossa empregada (1973). Direção: Ismar Porto e Victor Di Mello. Rio de Janeiro: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., Di Mello Produções Cinematográficas Ltda, Vydia Produções Cinematográficas S.A., e Kiko Filmes Ltda. DVD (98 min.), Color.

As granfinas e o camelô. Direção: Ismar Porto. Rio de Janeiro: Vydia Produções Cinematográficas S.A., 1976. DVD (90 min.), Color.

Manicures a domicílio. Direção: Carlo Mossy. Rio de Janeiro: Vydia Produções Cinematográficas S.A. e Kiko Filmes Ltda, 1977. DVD (90 min.), Color.

A mulata que queria pecar. Direção: Victor Di Mello. Rio de Janeiro: Di Mello Distribuidora e Produtora de Filmes, 1977. DVD (82 min.), Color.

As taradas atacam. Direção: Carlo Mossy. Rio de Janeiro: Vydia Produções Cinematográficas S.A., 1978. DVD (80 min.), Color.

Bonitas e gostosas. Direção: Carlo Mossy. Rio de Janeiro: Vydia Produções Cinematográficas S.A., 1978. DVD (90 min.), Color.

Histórias que nossas babás não contavam. Direção: Osvaldo de Oliveira. São Paulo: Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais, 1979. DVD (97 min.), Color.

Uma cama para sete noivas. Direção: Raffaele Rossi. São Paulo: Distribuidora de Filmes Titanus e Panther's Cine Som Ltda, 1979. DVD (80 min.), Color.

Delícias do sexo. Direção: Carlos Imperial. Rio de Janeiro: 13 Produções Artísticas e Imperial Comunicações, 1981. DVD (88 min.), Color.

A menina e o estuprador. Direção: Conrado Sanches. São Paulo: Produções Galante, 1982. DVD (85 min.), Color.

Uma mulata para todos. Direção: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Roberto Machado Produção Cinematográfica, 1975. DVD (90 min.), Color.

Piranha de véu e grinalda. Direção: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Roberto Machado Produções Cinematográficas, 1982. DVD (85 min.), Color.

b) Filmes secundários

As 1.001 posições do amor. Direção: Carlo Mossy. Rio de Janeiro: Vydia Produções Cinematográficas S.A., 1978. DVD (90 min.), Color.

A gostosa da gafeira. Direção: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Roberto Machado Produções Cinematográficas, 1980. DVD (90 min.), Color.

Giselle. Direção: Victor Di Mello. Rio de Janeiro: Vydia Produções Cinematográficas S.A., 1980. DVD (87 min.), Color.

2.2.2. Vídeos, documentários e programas de televisão

A PRIMEIRA VEZ DO CINEMA BRASILEIRO. Direção: Hugo Moura, Denise Godinho e Bruno Graziano. Brasil (São Paulo): 2013. (83 min).

BOCA ABERTA. Direção: Rubens Xavier. Brasil (São Paulo): 1984. DVD (20 min). P & B. [Documentário].

BLUE MOVIE, O FILME PROIBIDO: a pré-história do pornô desde 1915. Direção: Alex de Renzy. Estados Unidos: 1995/1997. DVD (154 min.), P & B, Color.

BOCA DO LIXO: a Bollywood tropical. Direção: Daniel Camargo. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2011. 5 episódios / 26 min, color.

MAZZAROPI. Direção: Celso Sabadin. Realização: Canal Brasil e Reza Brava Filmes. Rio de Janeiro: 2014. Duração: 90 min. Color. [Documentário].

PROGRAMA DO JÔ: Entrevista com Antônio Polo Galante. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2012. 18 min.

2.3. ENTREVISTAS/DEPOIMENTOS

Depoimento do cineasta Alfredo Sternheim. Entrevistador: Jairo Carvalho Nascimento. Data: 14/07/2012. Local: Shopping Higienópolis, São Paulo. 1 arquivo mp3 (40 min.).

Depoimento do cineasta e ator Carlo Mossy. Entrevistador: Jairo Carvalho Nascimento. Data: 17/07/2011. Local: Bar Garota de Ipanema, Rio de Janeiro. 1 arquivo mp3 (80 min).

2.4. JORNAIS E REVISTAS⁶⁴⁸

a) Bibliografia nacional

ABOS, Márcia. A difícil arte de resumir imagens. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 abr. 2011. Segundo Caderno, p. 3.

ABREU, Nuno Cesar. A Boca: entrevista com Ody Fraga. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 43, p. 33-36, jan./abr. 1984.

_____. Pornochanchada: variações em torno de um gênero. *Cadernos de Pós-Graduação*, Campinas, ano 8, v. 3, n. 3, p. 219-231, 2006.

ALENCAR, Miriam. Reginaldo Faria: “A comédia também é solução”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 18, p. 40-43, jan./fev. 1971.

ARAÚJO, Astolfo. Ody Fraga (o ideólogo do cinema pornô da Boca do Lixo paulista) [Entrevista]. *Status*, São Paulo, n. 90, p. 19-21, jan. 1982.

ARCO E FLEXA, Jairo. E o público?. *Veja*, São Paulo, n. 487, 4 jan. 1978. p. 74.

_____. O império de verdade. *Veja*, São Paulo, n. 635, p. 102-103, 5 nov. 1980.

⁶⁴⁸ Lista exclusiva das matérias publicados por autores.

ATHAYDE, Tristão de. O puritanismo policial. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1970. Caderno B, p. 6.

AUGUSTO, Sérgio. A cama ao alcance de todos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1969. Caderno B, p. 4.

AVELLAR, José Carlos. Animal doméstico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 maio 1973. Caderno B, p. 2.

_____. O cinema colorido. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 40, p. 3-7, ago./out. 1982. p. 5.

AZEREDO, Ely. Estreia de Rohmer entre ótimas rerepresentações. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 jun. 1978. Serviço, p. 3.

_____. O libertino: Costinha sob censura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1978. Serviço, p. 2.

BARBIERI, Cristiane & TARTAGLIA, César. Musas agora só querem exibir o talento. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 maio 1993. Rio, p. 31.

BERNARDET, Jean-Claude. Receita para um filme pornô insuportável. *Última Hora*, São Paulo, 14 jun. 1979.

_____. Cinema e Estado. *Folhetim*, São Paulo, n. 346, p. 4-5, 4 set. 1983. [Suplemento da Folha de S. Paulo].

BIÁFORA, Rubem. EUA, Brasil e Itália: horror e erotismo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 fev. 1978. p. 26.

_____. Ficção científica e direção de Corneau. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 ago. 1979. p. 49.

_____. A legítima “Emmanuele” e italianos liberados. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, São Paulo, 11 maio 1980. p. 40.

_____. “Crônica do...” e o gênio de Ferreri. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 abr. 1982. p. 44.

BIAGGIO, Jaime; BUTCHER, Pedro; SOUZA, Eduardo. Cinema pudico: o erotismo que marcou os filmes brasileiros some das telas. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 1-2, 16 jul. 2000. Segundo Caderno, p. 2.

BITARELLI, Rogério. Riqueza e variedade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 maio 1981. Caderno B, p. 9.

BOSCOV, Isabela. A última fronteira. *Veja*, São Paulo, 29 jun. 2005, p. 128.

BRAGA, João Ximenes. Pavuna não me engana. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 maio 2001. Segundo Caderno, p. 1.

- BURLE, José Carlos. Depoimento. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 40, p. 10, ago./out. 1982. p. 10.
- CAETANO, Maria do Rosário. O papel do negro no cinema brasileiro. *Revista de Cinema*, São Paulo, ano 6, n. 55, p. 30-32, jun. 2005.
- CARELLI, Wagner. E a censura gerou a pornochanchada. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02 jan. 1977. Geral, p. 14.
- CARVALHO, Noel dos Santos. O negro no cinema brasileiro: o período silencioso. *Plural (Sociologia/USP)*, n. 10, p. 155-179, 2003. p. 171.
- CÉSAR, Eliezer. As cores sensuais da Bahia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 05 fev. 1991. Segundo Caderno, p. 1.
- CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 4, p. 37-47, 1995. p. 43. Tradução de Sheila Schvarzman.
- CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 6-7, p. 35-50, 1996.
- COSTA E SILVA, Álvaro. Sardinha 88 quer mostra seus dotes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1990. Jornais de Bairro, p. 20.
- COUTTO, Francisco Pedro de. A pornô contra o sexo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1978. Serviço, p. 2.
- CUNHA, Wilson. Existe pecado ao Sul do Equador?. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1985. Caderno B, p. 10.
- DIP, Paula; LEITE, Paulo Moreira. Entrevista: Antônio Fagundes. *Veja*, São Paulo, n. 711, p. 4-8, 21 abr. 1982.
- FASSONI, Orlando L. O rebolado invade a classe média. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 nov. 1974. Ilustrada, p. 1.
- _____. Pornochanchada sustenta o cinema. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 jan. 1980. Ilustrada, p. 1.
- FERREIRA, Jairo. Dez anos de pornochanchada. *Fiesta Cinema*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 4-10, ago. 1978.
- _____. Feminismo, objeto de prazer de Garrett. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 out. 1979. Ilustrada, p. 31.
- _____. Fim da moral no pornô brasileiro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 jul. 1980. Ilustrada, p. 25.
- FIGUEIREDO, Tom. Na fita, boa receita para comédia nacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 jun. 1975. Geral, p. 8.
- FILHO, Rubens Ewald. Um festival que precisa permanecer. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02 nov. 1979. p. 14.

_____. Desacertos do cinema brasileiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 de novembro de 1979. p. 19.

FONSESA, Elias F. da. Um filme sobre o outro lado da estrela sexy: Helena Ramos, tímida e delicada. *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 jun. 1980. Cultura, p. 24.

FORTES, Celesto. O corpo negro como tela de inscrição dinâmica nas relações pós-coloniais em Portugal: a Afro como (pre)texto. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 40, p. 229-254, jan./jun. 2013.

GROPILLO, Ciléa. Zé do Caixão precisa faturar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1985. Caderno B, p. 10.

ISMAEL, J. C. Carlos Reichenbach: o cinema de autor atingiu o ponto limite [Entrevista]. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 out. 1987, p. 56-57. p. 57.

LEMOS, Renato. “Luz, cama, ação!”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 maio 1998. Domingo, p. 20-26.

LOUCHARD, Aimée. O videocassete se expande. E a pirataria explode. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jun. 1986. Segundo Caderno, p. 10.

MARCONI, Celso. História que nossas babás não contavam. *Jornal do Comércio*, Recife, 18 de janeiro de 1980. Seção Cinema. (Fonte: www.memoriacinebr.com.br).

MARINHO, Flávio. Pensionado das vigaristas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 mar. 1978. Serviço, n. 106, p. 2.

MARTINS, Alexandre. Cartaz de cinema. Imagens de outras imagens. *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 ago. 1986. Segundo Caderno, p. 1.

MARTINS, Paulo. Cinema brasileiro em busca do erotismo. *Fairplay*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 52-55, dez. 1968.

MEDEIROS, Jotabê. Quinhentas noites com Matilde Mastrangi. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 mar. 1988. Caderno 2, p. 49.

_____. Confissões de Benício, o mestre em pin-ups. *O Estado de S. Paulo*, 10 maio 2006. p. 47.

MENGOZZI, Federico. Cartaz brasileiro, a história obscura e anônima. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 maio 1979. p. 40.

MERTEN, Luiz Carlos. Cine nacional ameaça a Globo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 set. 1992. Telejornal, p. 2.

MONTEIRO, J. C. Escola penal de meninas violentadas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1978. Cultura, p. 37.

MOSTAÇO, Edelcio. O coquetel teatral que sacode São Paulo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 set. 1986. p. 31.

- NASCIMENTO, Hélio. História que nossas babás não contavam. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, RS, 13 de março de 1980. Seção Cinema. (Fonte: www.memoriacinebr.com.br).
- NEY, Thiago. Império dos sentidos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 jun. 2005. Folha Ilustrada, p. 1.
- NUNES, Márcio. Carybé, o pintor da vida baiana, aos 86. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 out. 1997. Rio, p. 18.
- OLIVEIRA, Vera Brandão de. Pedro Lima em “flash-back”: uma odisséia no tempo [depoimento de Pedro Lima]. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 26, p. 6-20, set. 1974.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. História que nossas babás não contavam. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1980. Seção Cinema. (Fonte: www.memoriacinebr.com.br).
- PAIXÃO, Marcos; SEGATTO, Norian. A Boca que se fecha. *Set*, São Paulo, v. 3, n. 7, p. 50-54, jul. 1989.
- PEREIRA, Miguel. “As grânfinas e o camelô”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 02 set. 1977. *Cultura*, p. 37.
- PEREIRA, Regina Paranhos. Erotismo & cinema brasileiro. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 10, p. 28-37, jul. 1968.
- PEREIRA, Rogério. Um filme que dá saudade da Atlântida. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 fev. 1977. (Fonte: www.memoriacinebr.com.br).
- PESAVENTO, Sandra. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.
- PINHEIRO, Amilton; REZENDE, André. O cinema negro pede passagem. *Raça*, São Paulo, n. 137, p. 36-43, 2009.
- PINHO, Osmundo de Araújo. O efeito do sexo: políticas de raça, gênero e miscigenação. *Cadenos Pagu*, Campinas, n. 23, p. 89-119, jul./dez. 2004.
- PORTELA, Fernando. Último filme em Vera Cruz. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 28 jul. 1979. p. 2.
- RAMOS, Carlos. Pornô S/A. *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 mar. 1987. Segundo Caderno, p. 3.
- RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema pornô: sexualidades em construção. *Folhetim* [Suplemento da Folha de S. Paulo], São Paulo, n. 346, p. 8-9, 4 set. 1983.
- _____. A questão do gênero no cinema brasileiro. *Revista USP*, São Paulo, n. 19, p. 109-113, set./nov. 1993.
- RAMOS, Luciano. Cinema nacional, bom investimento. *Cinema em close up*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 30-31, 1975. p. 30.
- _____. Cinema nacional: Um comércio? Ou uma arte?. *Cinema em close-up*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 5-9, 1975.

ROCHA, Roberto. A perversão do prazer. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 37, p. 73-74, jan./mar. 1981. p. 74.

RODRIGUES, João Carlos. Casagrande: o goleador de cabeça nova. *Placar*, São Paulo, n. 685, 8 jul. 1983. p. 15-16.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. Selvagens, exóticos, demoníacos: ideias e imagens sobre uma gente de cor preta. *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 24, n. 2, p. 275-289, 2002.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SOLNIK, Alex. Aldine Müller: “Perdi o tesão pelo cinema” [Entrevista]. *Privê*, São Paulo, ano 3, n. 38, p. 4-10, jul. 1982.

STERNHEIM, Alfredo. Como era erótico nosso cinema. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 52, p. 22-26, out. 2010.

TRAJANO, Gérson. Cartaz de cinema. *Revista da Cultura*, São Paulo, n. 50, p. 32-33, set. 2011.

TREVISAN, João Silvério. Entrevista com A. P. Galante: o rei do cinema erótico. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 40, p. 71-75, ago./out. 1982.

UCHÔA, Cláudio. Ziriguidum oxigenado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1992. Segundo Caderno, p. 1.

VARTUCK, Pola. Filme foge à rotina do cinema nacional. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 nov. 1974. p. 14.

VENTURA, Mauro. Sexo explícito. *O Globo*, Rio de Janeiro, 02 set. 2012. Segundo Caderno, p. 1.

VITAL, José. Oásis Minitti, o bem-dotado. *Privê*, São Paulo, n. 53, p. 33-36, out. 1983

b) Bibliografia estrangeira

FERNÁNDEZ, María Rosario Naranjo. Los géneros: cómo nace y se hace la comedia italiana actual. *Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, Sevilla (ESP), n. 4, p. 1-32, [s.d.].

JOHNSON, Randal. Popular cinema in Brazil. *Studies in Latin American Popular Culture*, Austin, TX, v. 3, p. 86-96, 1984. p. 92.

MAES, Hans. Drawing the line: art versus pornography. *Philosophy Compass*, v. 6, n. 6, p. 385-397, jun. 2011.

PÉREZ, Francisco Javier Gómez. La tipografía en el cartel cinematográfico: la escritura creativa como modo de expresión. *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, Sevilla, v. 1, n. 1, p. 203-216, 2002.

RUFFINELLI, Jorge. Con Isabel Sarli: un distinto amanecer. *Revista de la Universidad de México*, México, n. 85, p. 48-50, 2011.

VIGOYA, Mara Viveros. La sexualización de la raza y La racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual. *Revista Latinoamericana de Estudios de Familia*, Manizales (Colombia), v. 1, p. 63-81, 2009.

2.5. DISSERTAÇÕES E TESES

a) Bibliografia nacional

ALMEIDA, Cláudia. *A identidade visual no cinema*. 2002, 120 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

CARVALHO, André Luís Pires de. *Da película ao cartaz: uma análise do design do cartaz de Deus e o Diabo na Terra do Sol*. 2008, 191 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2008.

CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul*. 2006, 311 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

FERREIRA, Fernando Aparecido. *O filme em cartaz*. 2002, 128 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru/SP, 2002.

FRANÇA, Renné Oliveira. *40 anos em revista: representações e memória social nas capas de Veja*. 2011, 252 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

GAMO, Alessandro Constantino. *Vozes da Boca*. 2006. 162 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2006.

HINGST, Bruno. *Projeto ideológico cultural no regime militar: o caso da Embrafilme e os filmes históricos e adaptações de obras literárias*. 2013, 292 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

HIRANO, Luís Felipe Kojima. *Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)*. 2013, 449 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LEME, Caroline Gomes. *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil*. 2011, 381 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2011.

NERY, Luna Cristina Castro. *O negro encena a Bahia: imagens e representações étnicas em cinco filmes baianos de ficção*. 2010, 141 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Universidade Federal da Bahia, 2010.

PEREIRA, Carlos Eduardo. *Carnavalização e antropofagia no metacinema de Carlos Reichenbach*. 2013, 325 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2013.

PERRONE, Carlos Eduardo Leite. *Uma leitura visual dos cartazes do cinema brasileiro dos anos 1960*. 2006, 200 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Paulista, São Paulo, 2006.

SANCHES, Ruy Martins. *O homem que calou a boca: uma análise da obra de Raffaele Rossi*. 2013, 115 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2013.

SANTOS, Sérgio Ribeiro de Aguiar. *Embrafilme: a estrutura de comercialização na gestão Roberto Farias (1974-1979)*. 2003, 142 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Arte, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.

SELIGMAN, Flávia. *O “Brasil é feito pornôs”*: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares. 2000, 247 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SILVA, Julio Cláudio da. *Relações raciais, gênero e memória: a trajetória de Ruth de Souza entre o Teatro Experimental do Negro e o Karamu House (1945-1952)*. 2011, 277 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2011.

SILVA, Simone Albertino da. *O design de cartazes no Cinema Marginal e na Pornochanchada*. 2008, 124 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008;

SIMÕES, Inimá. *Aspectos do cinema erótico paulista*. 1984, 151 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

b) Bibliografia estrangeira

LIRA ESPINOSA, Jennifer. *Representaciones del desnudo erótico femenino en la película mexicana Demasiado Amor*. 2003. Tesis (Licenciatura en Ciencias de la Comunicación) – Universidad de las Américas Puebla, Puebla (MEX), 2003.

MARÍ, Tatiana Hidalgo. *De Pandora i altres mals: la divulgació industrial-cultural del mite de la dona fatal*. 2012, 498 f. Tesi Doctoral (Comunicació i Psicologia Social) – Departament de Comunicació i Psicologia Social, Universitat d’Alacant, Alacant, 2012.

SEGURA, Maria Mercedes Durán. *Sexismo benévolo y violencia sexual: percepción social de la violación en relaciones íntimas*. 2010, 262 f. Tesis Doctoral (Doutorado em Análisis Psicológico de los Problemas Sociales) – Departamento de Psicología Social y Metodología de las Ciencias del Comportamiento, Universidade de Granada, Granada, 2010.

2.6. DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Editora Positivo, 2009.

MIRANDA, Luiz F. A. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art Editora, 1990.

MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 2 ed. São Paulo: Senac, 2004.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: Ed. do Autor, 2002.

_____. *Astros e estrelas do cinema brasileiro: dicionário de atrizes e atores*. 2 ed. rev. ampl. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

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

TIRARD, Laurent. *Grandes diretores de cinema*. Tradução de Marcelos Jacques. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

TULARD, Jean. *Dicionário de cinema: os diretores*. Tradução de Moacyr Gomes Jr. Porto Alegre: L & PM, 1996.

2.7. LIVROS

a) Bibliografia nacional

ABREU, Nuno Cesar. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1996.

_____. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

ARAÚJO, Paulo Cesar. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Senac, 2000.

ARISTÓTELES. Poética. In: *Aristóteles*. São Paulo: Nova Cultural, 2004. p. 33-75 [Coleção Os Pensadores].

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira/EDUSP, 1997.

AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

AVELLAR, José Carlos. Teoria da relatividade. In: AVELLAR, José Carlos; BERNADET, Jean-Claude; MONTEIRO, Ronald F. *Anos 70: Cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1980. p. 63-96.

- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. 18 ed. São Paulo: Cultrix, 2010.
- BERNARDET, Jean-Claude. Pornografia, o sexo dos outros. In: MANTEGA, Guido (coord.). *Sexo e poder*. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.]. p. 93-97.
- _____. *Trajetória crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Kühner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- _____. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern e Guilherme Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- BRANCO, Lucia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].
- BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (orgs.). *Uma história cultural do humor*. Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BRETON, David Le. *A sociologia do corpo*. Tradução de Sonia M. S. Fuhrmann. 5 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- BUSIC-SNYDER, Cynthia; CLAIR, Kate. *Manual de tipografia: a história, a técnica e a arte*. 2 ed. Porto Alegre: Bookman, 2009.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CARDOSO, David. *Autobiografia do rei da pornochanchada: David Cardoso*. Campo Grande, MS: Letra Livre, 2006.
- CARDOSO, Reni. *Ewerton de Castro - Minha vida na arte: memória e poética*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- CARVALHO, Noel dos Santos. Introdução: esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: DE, Jeferson. *Dogma feijoadá: o cinema negro brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005. p. 17-101.
- CATANI, Afrânio M.; SOUZA, José Inácio de Melo Souza. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.
- CHINEM, Rivaldo. *Imprensa alternativa: jornalismo de oposição e inovação*. São Paulo: Ática, 1995.

COSTA, Flávia C. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. 2 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2007. p. 17-52.

COSTA, Maria Cristina Castilho. *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

D'ADESKY, Jacques. *Pluralismo étnico e multiculturalismo: racismos e antirracismos no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

DORAIS, Michel. *O erotismo masculino*. Tradução de Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FABRIS, Mariarosaria. *O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1996.

_____. O riso farto da alegria? In: FONSECA, Raphael (org.). *Commedia all'italiana*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011. p. 85-106.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1978.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIGUEIREDO, Ângela. Gênero: dialogando com os estudos de gênero e raça no Brasil. In: PINHO, Osmundo & SANSONE, Lívio (orgs.). *Raça: novas perspectivas antropológicas*. 2 ed. rev. Salvador: Edufba, 2008. p. 237-255.

FLÓRIDO, Eduardo Giffoni; SOUZA, Flávio Leandro de. *As grandes personagens da história do cinema brasileiro: 1970-1979*. Rio de Janeiro: Fraiha, 2006. vol. 3.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. *História da sexualidade, 1: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. 19 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. 46 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

FRY, Peter. *A persistência da raça: ensaios antropológicos sobre o Brasil e a África Austral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. (org.). *Divisões perigosas: políticas raciais no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

GIACOVELLI, Enrico. Os anos de ouro da commedia all'italiana. In: FONSECA, Raphael (org.). *Commedia all'italiana*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011. p. 17-70.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

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

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GONÇALO JÚNIOR. *Maria erótica e o clamor do sexo: imprensa, pornografia, comunismo e censura na ditadura militar (1964-1985)*. São Paulo: Editoractiva Produções Artística, 2010.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *Classes, raças e democracia*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Preconceito racial: modos, temas e tempos*. 2. ed. São Paulo: Editora Cortez, 2012

HERSKOVITS, Anico. *Xilogravura: arte e técnica*. Porto Alegre: Tchê, 1986; COSTELLA, Antônio F. *Xilogravura: manual prático*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1987.

HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução de Marina Appenzeller. 11 ed. Campinas, SP: Papirus, 2007.

JÚNIOR, GONÇALO. *Benício: um perfil do mestre das pin-ups e dos cartazes de cinema*. São Paulo: CLUQ, 2006.

KRUGER, Helmuth. Cognição, estereótipos e preconceitos sociais. In: LIMA, M. & PEREIRA, M. (orgs.). *Estereótipos, preconceitos e discriminação*. Salvador: Edufba, 2004. p. 23-40.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2003.

LAPEIZ, Sandra M.; MORAES, Eliane R. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LEITE, Ricardo. *Ziraldó em cartaz*. São Paulo: SENAC SP, 2009.

LOTMAN, Y. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa, 1978.

LYRA, Marcelo. *Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver*. 2 ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. [Coleção Aplauso].

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de (orgs.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MATTOS, Sérgio. *A televisão no Brasil: 50 anos de história (1950-2000)*. Salvador: Ianamá, 2000.
- MELLO, Alcino Teixeira de. *Legislação do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978. vol. II.
- METZ, Christian. *A análise das imagens*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973.
- MOLES, Abraham. *O cartaz*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MONTEIRO, Denilson. *Dez! Nota dez! Eu sou Carlos Imperial*. São Paulo: Matrix, 2008.
- MORAES, Malú. *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário*. Brasília: Editora da UnB; Embrafilme, 1986.
- MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.
- MOORE, Carlos. *Racismo e sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.
- MOTTA, Nelson. *Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- MOUTINHO, Laura. *Razão, “cor” e desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais “inter-raciais” no Brasil e na África do Sul*. São Paulo: Unesp, 2004.
- NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NASCIMENTO, Elisa. *O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Summus, 2003.
- NICOLAS, Isabella Souza (org.). *O cinema brasileiro no século XX: depoimentos*. Rio de Janeiro: Petrobras, 2004.
- NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lúcia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- PARKER, Richard G. *Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo*. Tradução de Maria Therezinha M. Cavallari. São Paulo: Editora Best Seller, 1991.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEREIRA, Geraldo Santos. *Plano geral do cinema brasileiro: história, cultura, economia e legislação*. Rio de Janeiro: Editor Borsoi, 1973.
- PFEIFFER, Lee; WORRALL, Dave. *Sereias sensuais do cinema*. Tradução de Neuza Paranhos. São Paulo: Madras, 2012.

PIPPER, Rudolf. *Filmusical brasileiro e chanchada: posters e ilustrações*. São Paulo: L. OREN, 1975.

PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa. *Cinema político italiano: anos 60 e 70*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

PUZZI, Nicole. *A Boca de São Paulo: documento histórico sobre a cinema da Rua Triumpho*. Joinville, SC: Clube de Autores, 2011.

QUEIRÓZ JR., Teófilo de. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1982.

RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990. p. 399-454.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

RODRIGUES, Nina. *As collectividades anormais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1939.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SANTOS, Francisco Alves dos. *Cinema brasileiro, 1975: entrevistas com cineastas brasileiros*. Curitiba: Edições Paiol, 1975.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*. 1. ed. Salvador: Edufba, 2005.

_____. *Ensaaios sobre raça, gênero e sexualidades no Brasil, séculos XVIII-XIX*. Salvador: Edufba, 2013.

_____. *O impacto das cotas nas universidades brasileiras (2004-2012)*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais, 2013.

SANTOS, Neusa. *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro de intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora Senac, 1999.

SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

SOHN, Anne-Marie. O corpo sexuado. In: COURTINE, Jean-Jacques (org.). *História do corpo: as mutações do corpo*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 109-154.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Retrospectiva do cinema brasileiro: 1975*. São Paulo: A.M.S. Comércio e Representações de Livros, 1976.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparada da raça na cultura e no cinema brasileiros*. Tradução de Fernando S. Vagman. São Paulo: Edusp, 2008.

STEARNS, Peter N. *História da sexualidade*. Tradução Renato Marques. São Paulo: Contexto, 2010.

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

_____. *Um insólito destino*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. [Coleção Aplauso].

TENDLER, Sílvio. O cineasta enquanto intelectual. In: GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel (orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 173-181.

TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: textos sobre o cinema*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. 2 ed. São Paulo: Art Editora, 1990. p. 129-187.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

b) Bibliografia estrangeira

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análises del film*. Barcelona: Paidós, 1990.

BARNICOAT, John. *Los carteles su historia y su lenguaje*. 3 ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

BARROSO, Miguel Ángel. *Cine erótico en cien jornadas*. Madri: Ediciones Jaguar, 2001.

BASSA, Joan; FREIXAS, Ramos. *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona: Paidós, 2000.

BENNETT, Bruce. *The cinema of Michael Winterbottom: borders, intimacy, terror*. New York: Columbia University Press, 2013.

BLACK, Gregory D. *Hollywood censurado*. Madri: Akal, 2012.

BONDANELLA, Peter. *A history of italian cinema*. New York: Continuum Books, 2012.

BROWNMILLER, Susan. *Against our will: men, women and rape*. New York: Simon & Schuster, 1975.

CARMONA, Luis Miguel. *Cine erótico a la europea*. Madri: T & B Editores, 2010.

COUSINS, Mark. *Historia del cine*. Traducción Jorge G. Batlle. Barcelona: Blume, 2005.

- DESBOIS, Laurent. *La renaissance du cinema brésilien: de l'Atlantide à la Cité de Dieu*. Paris: L'Harmattan, 2010. vol. 2.
- DENNIS, Kelly. *Art/Porn: a history of seeing and touching*. New York: Berg, 2009.
- DENNISON, Stephanie. Sex and the generals: reading Brazilian Pornochanchada as sexploitation. In: RUÉTALO, Victoria; TIERNEY, Dolores (orgs.). *Latsploitation, exploitation cinemas, and Latin America*. New York: Routledge, 2009. p. 230-244.
- DIEGO, Jose de. *Desnudas sin exigencias del guión: las reinas del erotismo cinematográfico*. Markham, CA: Bookland Press, 2012.
- DUNCAN, Paul; KEESEY, Douglas. *Cine erotico*. Madri: Taschen, 2005.
- ELLIS, John. On pornography. In: LEHMAN, Peter (org.). *Pornography: film and culture*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2006. p. 25-47.
- FRANK, Sam. *Sex in the movies*. Secaucus (New Jersey): Citadel Press, 1986.
- FRASIER, David. *Russ Meyer: the life and films*. Jefferson: McFarland, 1997.
- GALLAGHER, John A. *Film directors on directing*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 1989.
- GARCIA RIERA, E. *Breve historia del cine mexicano: primer siglo, 1897-1997*. México: Imcine, 1998.
- GIACOVELLI, Enrico. *La commedia all'italiana: la storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*. Roma: Gremese Editore, 1995.
- GIORDANO, Michele. *La commedia erótica italiana: vent'anni di cinema sexy made in Italy*. Roma: Cremese Editore, 2000.
- GRINDON, Leger. In the realm of the censors: cultural boundaries and the poetics of the forbidden. In: CAVANAUGH, Carole; WASHBURN, Dennis (orgs.). *Word and image in japanese cinema*. New York: Cambridge University Press, 2001. p. 293-310.
- HIJÓN, Diego Coronado. *La metáfora del espejo: teoría e historia del cartel publicitario*. Sevilla: Alfar, 2001.
- JARMAN, Rosemary Hawley. Ai no corrida. In: HUNTER, Jack. *Eros in hell: sex, blood and madness in japanese cinema*. London: Creation Books, 1998. p. 103-120.
- JULLIER, Laurent. *Qué es una buena película*. Barcelona: Paidós, 2006.
- LAGNY, Michele. *Cine e historia: problema y métodos en la investigación cinematográfica*. Traducción de J. Luis Fecé. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.
- LEAL, Juan Felipe. *El cine y la pornografía: anales del cine en México, 1895-1911*. México: Juan Pablos Editor, 2011. Vol. 7, 1901.
- LEVINSON, Jerrold; MAES, Hans. *Art & pornography: philosophical essays*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

- LEWIS, Jon. *Hollywood v. hard-core: how the struggle over censorship saved the modern film industry*. New York: New York University Press, 2002.
- LUPI, Gordiano. *Grazie, zie! : i registi dela commedia sexy all'italiana*. Roma: Profundo Rosso, 2011.
- _____. *Nude... si ride: i registi dela commedia sexy*. Roma: Profundo Rosso, 2012.
- MALTIN, Leonard. *The great movie comedians*. New York: Bell Publishing Company, 1982.
- MARANCHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes, 2005.
- McDONALD, Paul. *The star system: Hollywood's production of popular identities*. New York: Columbia University Press, 2013.
- McNAIR, Brian. *Porno? Chic! : how pornography changed the word and made it a better place*. New York: Routledge, 2013.
- MCNEIL, Legs; OSBORNE, Jennifer; PAVIA, Peter (orgs.). *The other Hollywood: the uncensored oral history of the porn film industry*. New York: HarperCollins, 2009.
- NATELLA JR., Arthur A. *Latin American popular culture*. North Carolina: McFarland & Company, 2008.
- NOGUEIRA, Luís. *Gêneros cinematográficos*. Covilhã (Portugal): LabCom Books, 2010.
- OSBORNE, Raquel. *La construcción sexual de la realidad: un debate em la sociologia contemporânea de la mujer*. Madri: Ediciones Cátedra, 1993.
- PENNINGTON, Jody W. *The history of sex in american film*. London: Praeger Publishers, 2007.
- PINEL, Vincent. *Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Traducción de Catarine Berthelot de la Glétais. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2006.
- SORLIN, Pierre. *Sociologia del cine*. Traducción de Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- WILLIAMS, Linda. *Screening sex*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2008.

**ACERVO DE IMAGENS:
CARTAZES E FOTOGRAMAS DE FILMES**

SUMÁRIO

Cartazes de filmes italianos – “Neorrealismo rosa”	303
Cartazes de filmes italianos – Commedia all’italiana	304
Cartazes de filmes – Comédia erótica italiana: origens	305
Cartazes de filmes – Comédia erótica italiana	306
Fotogramas – Comédias eróticas italianas	309
Cartazes de filmes – Comédia erótica estadunidense (EUA)	312
Cartazes de filmes – Comédia erótica mexicana	313
Cartazes de filmes – Comédia erótica argentina	314
Cartazes de filmes – Primeiras pornochanchadas	315
Cartazes de filmes – Pornochanchadas: lista de destaques	319
Cartazes de filmes – Transição do erótico para o pornô explícito (fase <i>soft</i>)	339
Cartazes de filmes – Transição do erótico para o pornô explícito (fase <i>hard</i>)	341
Fotogramas – Transição do erótico para o pornô explícito (fase <i>soft</i>)	342
Fotogramas – Transição do erótico para o pornô explícito (fase <i>hard</i>)	344
Cartazes de filmes brasileiros de sexo explícito	348

Cartazes de filmes italianos – “Neorealismo rosa”

Fonte: www.filmtv.it/film.



Figura 1 – *Come persi la guerra* (1947), de Carlo Borghesio.



Figura 2 – *Totò cerca casa* (1947), de Mario Monicelli.



Figura 3 – *Due soldi di speranza* (1951), de Renato Castellani



Figura 4 - *Pane, amore e fantasia* (1953), de Luigi Comencini.

Cartazes de filmes italianos – Commedia all'italiana

Fonte: www.filmstv.it/film; www.ivid.it; www.italianstudies.nd.edu.



Figura 1 – *I soliti ignoti* (1958), de Mario Monicelli.
(Os eternos desconhecidos)



Figura 2 – *Divorzio all'italiana* (1961), de Pietro Germi.
(Divórcio à italiana)



Figura 3 – *Il sorpasso* (1962), de Dino Risi.
(Aquele que sabe viver)



Figura 4 – *Ieri, oggi, domani* (1963), de Vittorio de Sica.
(Ontem, hoje e amanhã)

Cartazes de filmes – Comédia erótica italiana: origens

Fonte: www.ivid.it; www.filmvtv.it/film; www.pt.fulltv.tv.



Figura 1 – *Il magnifico cornuto* (1964), de Antonio Pietrangeli. (*O magnífico traído*)



Figura 2 – *Extraconiugale* (1964), de Massimo Franciosa e Mino Guerrini. (*Extra conjugal*)



Figura 3 – *Una vergine per il principe* (1966), de Pasquale Festa Campanile. (*Uma virgem para o príncipe*)



Figura 4 – *La matriarca* (1968), de Pasquale Festa Campanile. (*O mando é das mulheres*)

Cartazes de filmes – Comédia erótica italiana I

Fonte: www.ivid.it; www.filmstv.it/film; www.pt.fulltv.tv.



Figura 1 – *Il debito conjugale* (1970), de Franco Proserpi.
(Vamos fazer amor?)



Figura 2 – *Homo eroticus* (1971), de Marco Vicario.
(O supermacho)



Figura 3 – *All'onorevole piacciono le donne* (1972), de Lucio Fulci.
(O deputado erótico)



Figura 4 – *Il domestico* (1974), de Luigi Filippo D'Amico.
(O supereficiente)

Cartazes de filmes – Comédia erótica italiana II

Fonte: www.ivid.it; www.filmtv.it/film; www.pt.fulltv.tv.



Figura 1 – *Malizia* (1973), de Salvatore Samperi.
(*Malícia*)



Figura 2 – *Sessomatto* (1973), de Dino Risi.
(*Sexo louco*)



Figura 3 – *Giovannona Coscialunga disonorata con onore* (1973), de Sergio Martino.
(*Desonrada, porém respeitável*)



Figura 4 – *La liceale* (1975), de Michele Massimo Tarantini.
(*A vida íntima de uma colega*)

Cartazes de filmes – Comédia erótica italiana III

Fonte: www.ivid.it; www.filmtv.it/film; www.pt.fulltv.tv.



Figura 1 – *La pretora* (1976), de Lucio Fulci.



Figura 2 – *40 gradi all'ombra del lenzuolo* (1976), de Sergio Martino.



Figura 3 – *La dottoressa del distretto militare* (1976), de Nando Cicero.



Figura 4 – *La soldatessa alle grandi manovre* (1978), de Nando Cicero.

Fotogramas – Comédias eróticas italianas I

Fonte: www.youtube.com. Montagem do autor.



Fotograma 1 – *La matriarca* (1968), de Pasquale Festa Campanile.



Fotograma 2 – *Homo eroticus* (1971), de Marco Vicario. (*O supermacho*).



Fotograma 3 – *All'onorevole piacciono le donne* (1972), de Lucio Fulci. (*O deputado erótico*).



Fotograma 4 – *Il domestico* (1974), de Luigi Filippo D'Amico. (*O supereficiente*).

Fotogramas – Comédias eróticas italianas II

Fonte: www.youtube.com. Montagem do autor.



Fotograma 1 – *Malizia* (1973), de Salvatore Samperi. (*Malícia*).



Fotograma 2 – Sequência da cena de *Malizia*.



Fotograma 3 – *Sessomatto* (1973), de Dino Risi. (*Sexo louco*).



Fotograma 4 – *Giovannona Coscialunga disonorata con onore* (1973), de Sergio Martino. (*Desonrada, porém respeitável*).

Fotogramas – Comédias eróticas italianas III

Fonte: www.youtube.com. Montagem do autor.



Fotograma 1 – *La pretora* (1976), de Lucio Fulci.



Fotograma 2 – *40 gradi all'ombra del lenzuolo* (1976), de Sergio Martino.



Fotograma 3 – *La dottoressa del distretto militare* (1976), de Nando Cicero.



Fotograma 4 – *La soldatessa alle grandi manovre* (1978), de Nando Cicero.

Cartazes de filmes – Comédia erótica estadunidense (EUA)

Fonte: www.imdb.com.



Figura 1 – *The imoral Mr. Teas* (1959), de Russ Meyer. Fonte: www.moviepostershop.com.



Figura 2 – *Beyond the Valley of the Dolls* (1970), de Russ Meyer. Fonte: www.impawards.com/.



Figura 3 – *Supervixens* (1975), de Russ Meyer. Fonte: www.filmposters.com.

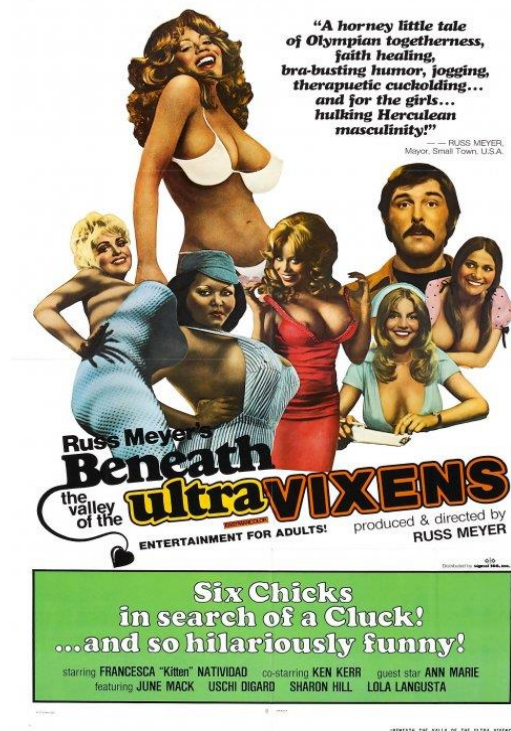


Figura 4 – *Beneath the valley of the ultra-vixens* (1979), de Russ Meyer. Fonte: www.impawards.com/.

Cartazes de filmes – Comédia erótica mexicana

Fonte: www.imdb.com.



Figura 1 – *24 horas de placer* (1969), de René Cardona Jr.
Fonte: www.art-books.com.



Figura 2 – *Como enfriar a mi marido* (1970), de René Cardona Jr.
Fonte: www.art-books.com.



Figura 3 – *El sátiro* (1981), de Raúl Zenteno.
Fonte: www.cineymexico.blogspot.com.



Figura 4 – *Macho que ladra no muere* (1984), de Víctor Manuel Castro.
Fonte: www.goantiques.com.

Cartazes de filmes – Comédia erótica argentina

Fonte: www.imdb.com; www.cinenacional.com.



Figura 1 – *Los debutantes en el amor* (1969), de Leo Fleider.



Figura 2 – *Hoy le toca a mi mujer* (1973), de Enrique Carreras.



Figura 3 – *Los hombres piensan solo en eso* (1976), de Enrique Cahen.

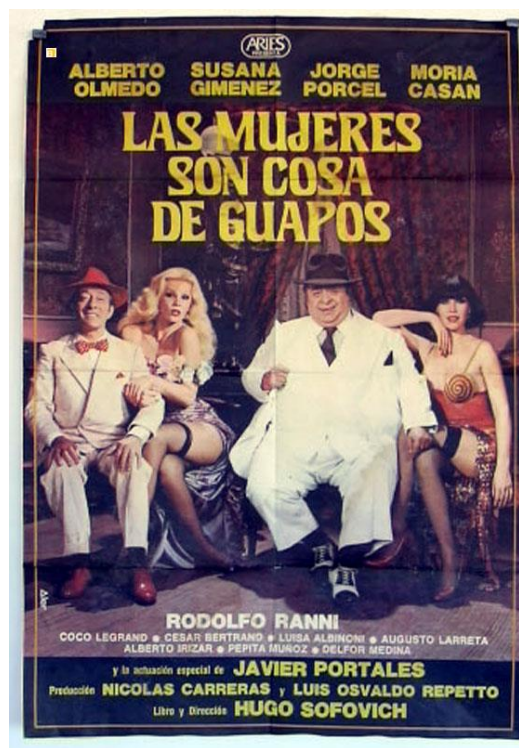


Figura 4 – *Las mujeres son cosa de guapos* (1971), de Hugo Sofovich.

Cartazes de filmes – Primeiras pornochanchadas I

Fonte: www.cinemateca.gov.br.



Figura 1 – *Como vai, vai bem?* (1969), de Grupo Câmara.



Figura 2 – *Os paqueras* (1969), de Reginaldo Faria.



Figura 3 – *Adulterio à brasileira* (1969), de Pedro Carlos Rovai.



Figura 4 – *A cama ao alcance de todos* (1969), de Alberto Salvá e Daniel Filho.

Cartazes de filmes – Primeiras pornochanchadas II

Fonte: www.cinemateca.gov.br.

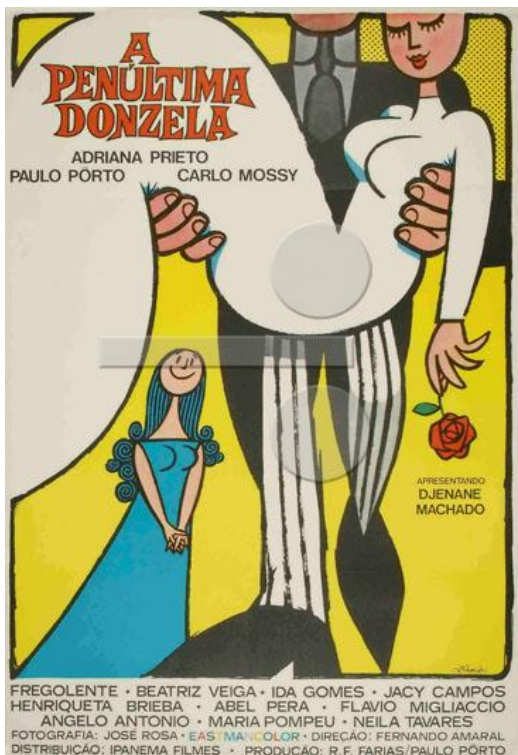


Figura 1 – *A penúltima donzela* (1969), de Fernando Amaral.



Figura 2 – *O donzelo* (1970), de Stefan Wohl.



Figura 3 – *Ascensão e queda de um paquera* (1970), de Victor di Mello.



Figura 4 – *A ilha dos paqueras* (1970), de Fauzi Mansur.

Cartazes de filmes – Primeiras pornochanchadas III

Fonte: www.cinematica.gov.br.



Figura 1 – *Lua de mel & Amendoim* (1971), de Pedro Carlos Rovai e Fernando de Barros.

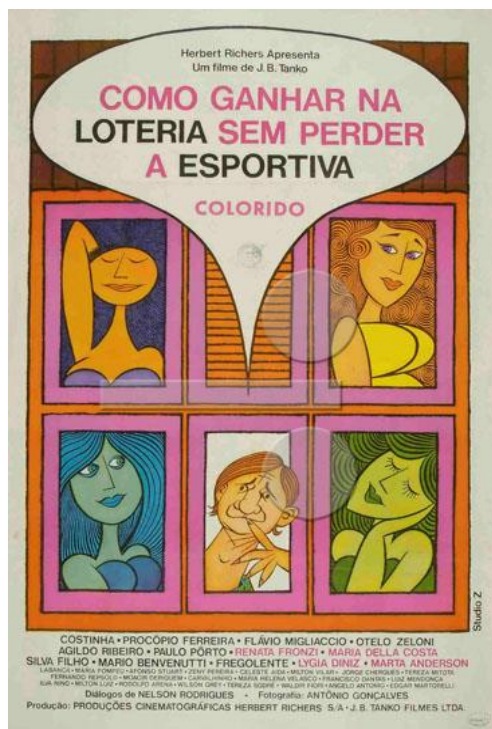


Figura 2 – *Como ganhar na loteria sem perder a esportiva* (1971), de J. B. Tanko.



Figura 3 – *Os machões* (1972), de Reginaldo Faria.



Figura 4 – *A viúva virgem* (1972), de Pedro Carlos Rovai.

Cartazes de filmes – Primeiras pornochanchadas IV

Fonte: www.cinamateca.gov.br.



Figura 1 – *Cassy Jones, o magnífico sedutor* (1972), de Luiz Sérgio Person.



Figura 2 – *Quando as mulheres paqueram* (1972), de Victor di Mello.



Figura 3 – *Infidelidade ao alcance do todos* (1972), de Aníbal Massaini e Olivier Perroy.

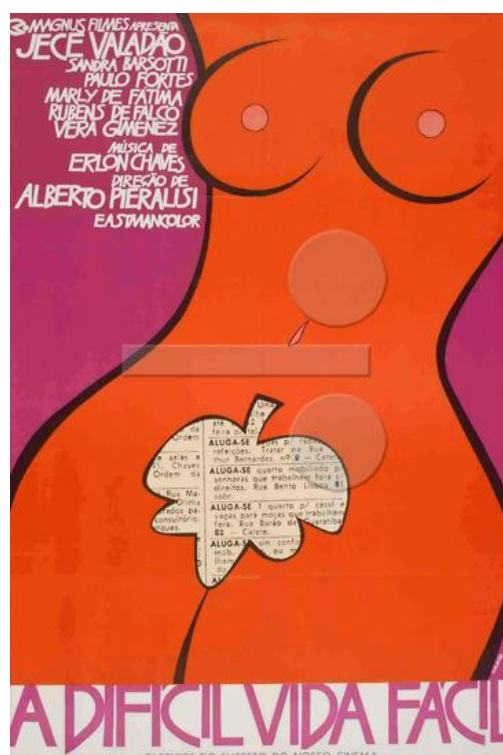


Figura 4 – *A difícil vida fácil* (1972), de Alberto Pieralisi.

Cartazes de filmes – Pornochanchadas: lista de destaques (1973a)

Fonte: www.cinemateca.gov.br. Seção sem a inclusão dos primeiros filmes, já publicados, e sem os filmes da pesquisa, que serão citados em capítulo apropriado. Lista de filmes de sucesso de público e obras conhecidas.



Figura 1 – *Amante muito louca* (1973), de Denoy de Oliveira.



Figura 2 – *Um virgem na praça* (1973), de Roberto Machado.



Figura 3 – *Os garotos virgens de Ipanema* (1973), de Osvaldo de Oliveira.



Figura 4 – *Anjo loiro* (1973), de Alfredo Sternheim.

Cartazes de filmes – Pornochanchadas: lista de destaques (1973b)

Fonte: www.cinemateca.gov.br.



Figura 1 – *Café na cama* (1973), de Alberto Pieralisi.



Figura 2 – *Macho & fêmea* (1973), de Ody Fraga.



Figura 3 – *Com a cama na cabeça* (1973), de Mozael Silveira.



Figura 4 – *O libertino* (1973), de Victor Lima.

Cartazes de filmes – Pornochanchadas: lista de destaques (1974a)

Fonte: www.cinemateca.gov.br.



Figura 1 – *Divórcio à brasileira* (1974), de Ismar Porto.



Figura 2 – *Ainda agarro esta vizinha* (1974), de Pedro Carlos Rovai.



Figura 3 – *O marido virgem* (1974), de Saul Lachtermacher.



Figura 4 – *A virgem e o machão* (1974), de J. Avelar (José Mojica Marins).

Cartazes de filmes – Pornochanchadas: lista de destaques (1974b)

Fonte: www.cinemateca.gov.br.



Figura 1 – *O super manso* (1974), de Ary Fernandes.

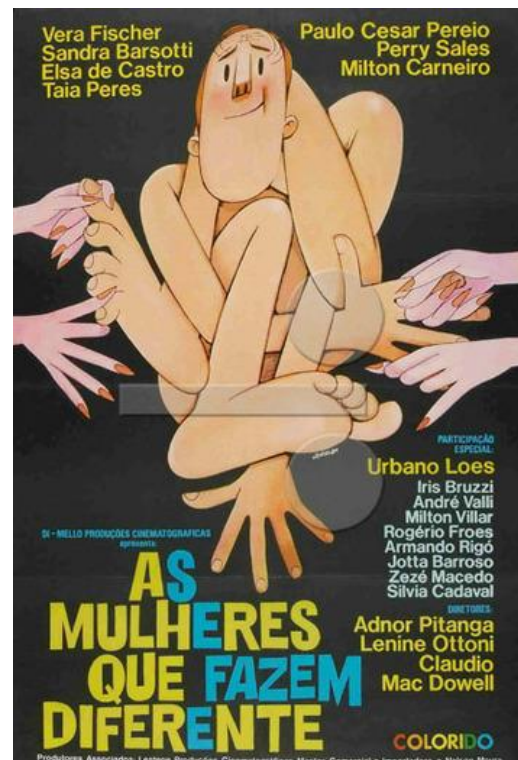


Figura 2 – *As mulheres que fazem diferente* (1974), de Cláudio MacDowell, Adnor Pitanga e Lenine Ottoni.

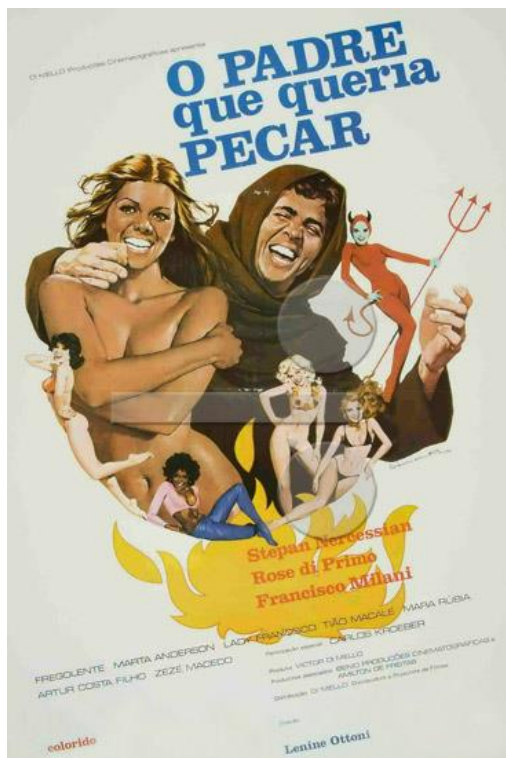


Figura 3 – *O padre que queria pecar* (1974), de Lenine Ottoni.



Figura 4 – *Gente que transa* (1974), de Sílvio de Abreu.

Cartazes de filmes – Pornochanchadas: lista de destaques (1975a)

Fonte: www.cinemateca.gov.br.



Figura 1 – *Cada um dá o que tem* (1975), de Silvio de Abreu, Aníbal Massaini Neto, Adriano Stuart e John Herbert.



Figura 2 – *Um soutien para o papai* (1975), de Carlos Alberto Souza Barros.

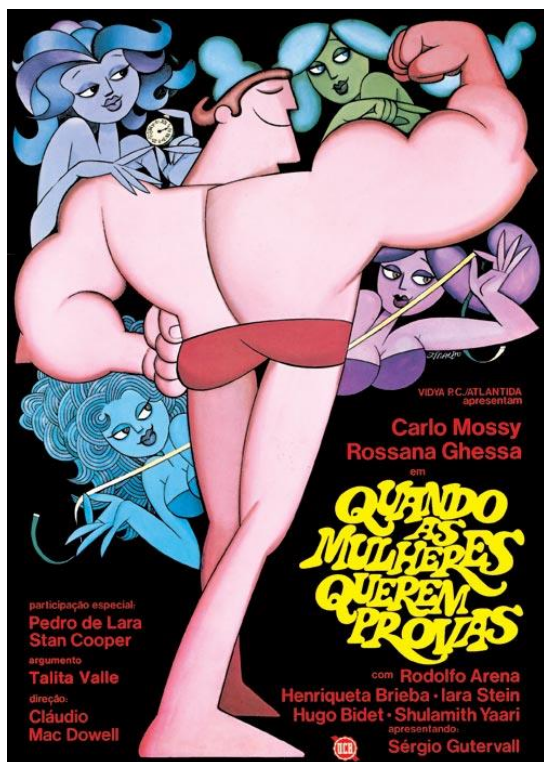


Figura 3 – *Quando as mulheres querem provas* (1975), de Cláudio MacDowell.

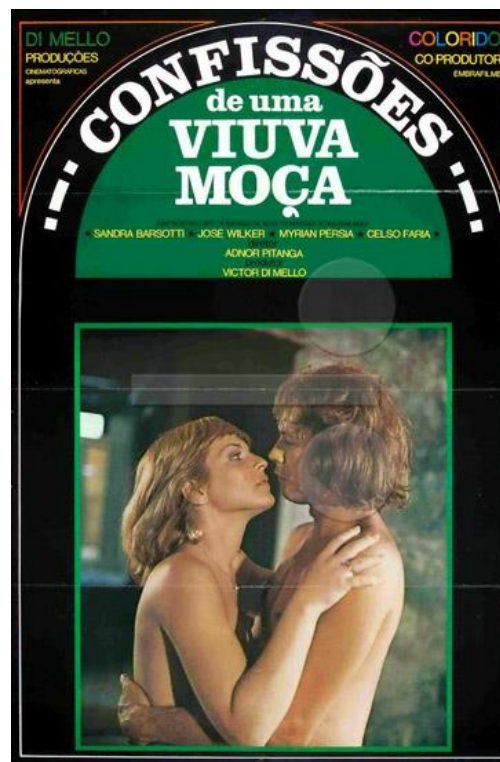


Figura 4 – *Confissões de uma viúva moça* (1975), de Victor di Mello.

Cartazes de filmes – Pornochanchadas: lista de destaques (1975b)

Fonte: www.cinamateca.gov.br.

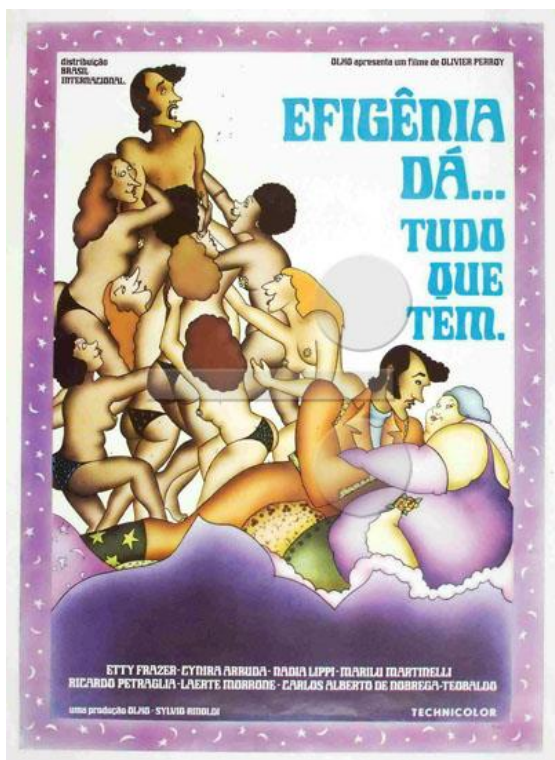


Figura 1 – (1975), de Silvio de Abreu, Aníbal Massaini Neto, Adriano Stuart e John Herbert.



Figura 2 – *Eu faço... elas sentem* (1975), de Clery Cunha.



Figura 3 – *O sexo mora ao lado* (1975), de Ody Fraga.



Figura 4 – *O sexualista* (1975), de Egydio Eccio.

Cartazes de filmes – Pornochanchadas: lista de destaques (1976a)

Fonte: www.cinemateca.org.br.



Figura 1 – *Ninguém segura essas mulheres* (1976), Anselmo Duarte, Jece Valadão, José Miziara e Harry Zalkowstch

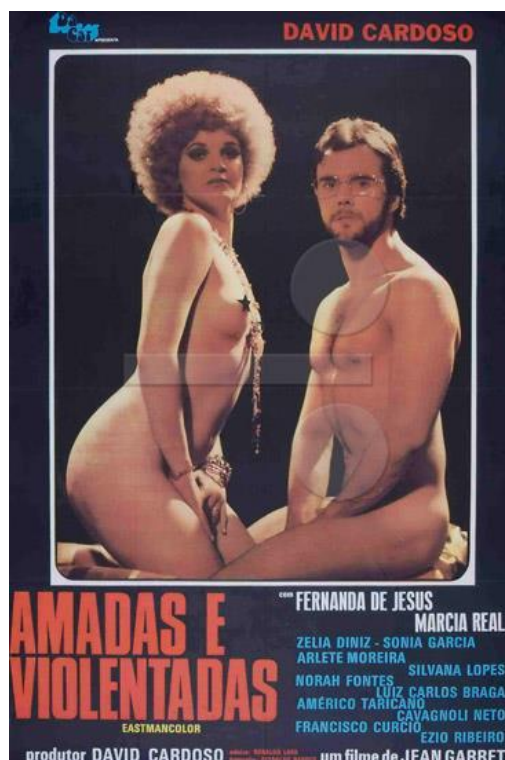


Figura 2 – *Amadas e violentadas* (1976), de Jean Garrett.



Figura 3 – *Socorro! Eu não quero morrer virgem* (1976), de Roberto Mauro.

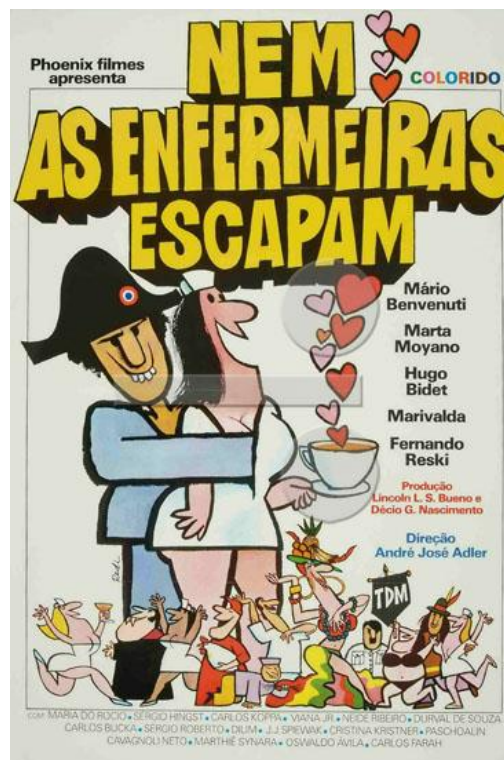


Figura 4 – *Nem as enfermeiras escapam* (1976), de André José Adler.

Cartazes de filmes – Pornochanchadas: lista de destaques (1976b)

Fonte: www.cinemateca.gov.br.



Figura 1 – *Como consolar viúvas* (1976), de J. Avelar (José Mojica Marins).



Figura 2 – *As desquitadas em lua de mel* (1976), de Victor di Mello.

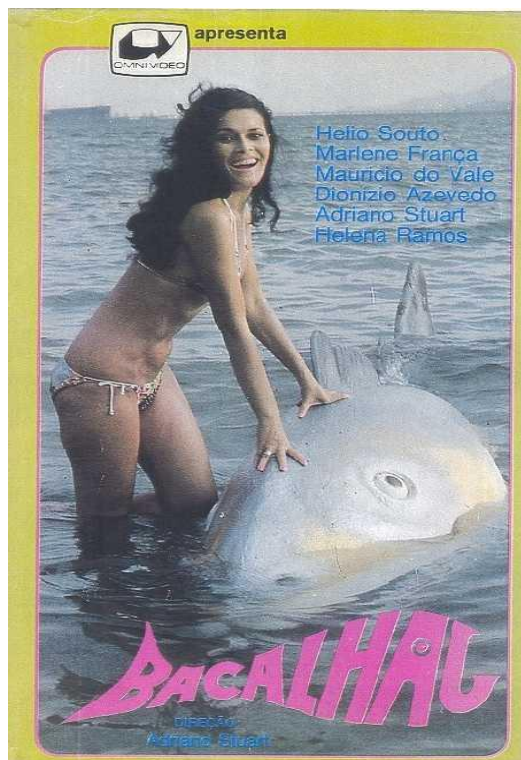


Figura 3 – *Bacalhau* (1976), de Adriano Stuart.

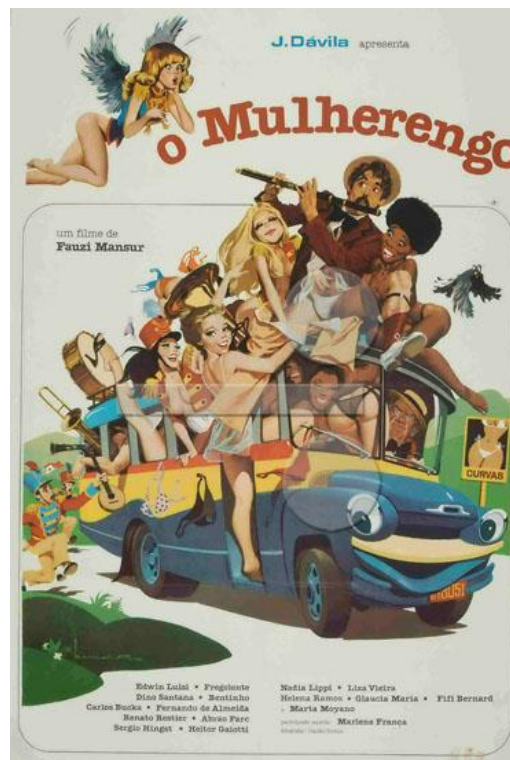


Figura 4 – *O mulherengo* (1976), de Fauzi Mansur.

Cartazes de filmes – Pornochanchadas: lista de destaques (1977a)

Fonte: www.cinemateca.gov.br.



Figura 1 – *Gente fina é outra coisa* (1977), de Antônio Calmon.

Figura 2 – *Um marido contagiante* (1977), de Carlos Alberto de Souza Barros.



Figura 3 – *19 mulheres e um homem* (1977), de David Cardoso. (Cartaz em língua estrangeira)

Figura 4 – *Elas são do baralho* (1977), de Sílvio de Abreu.

Cartazes de filmes – Pornochanchadas: lista de destaques (1977b)

Fonte: www.cinamateca.gov.br.



Figura 1 – *As eróticas profissionais* (1977), de Mozael Silveira.

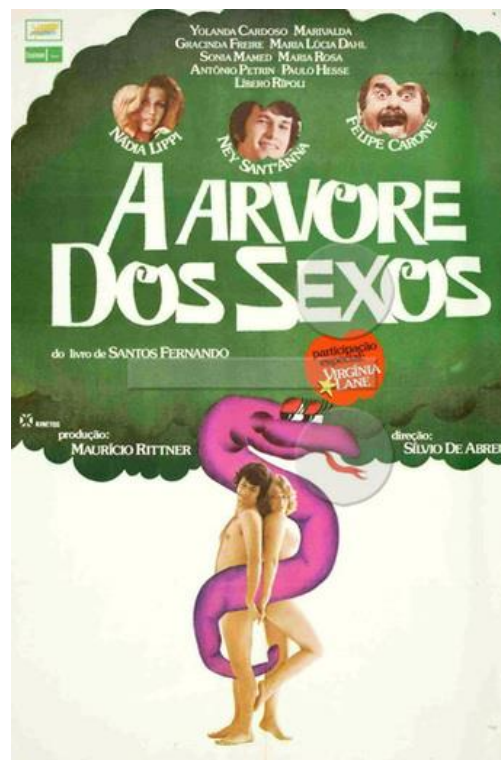


Figura 2 – *A árvore do sexo* (1977), de Sílvio de Abreu.



Figura 3 – *Deu a louca nas mulheres* (1977), de Roberto Machado.

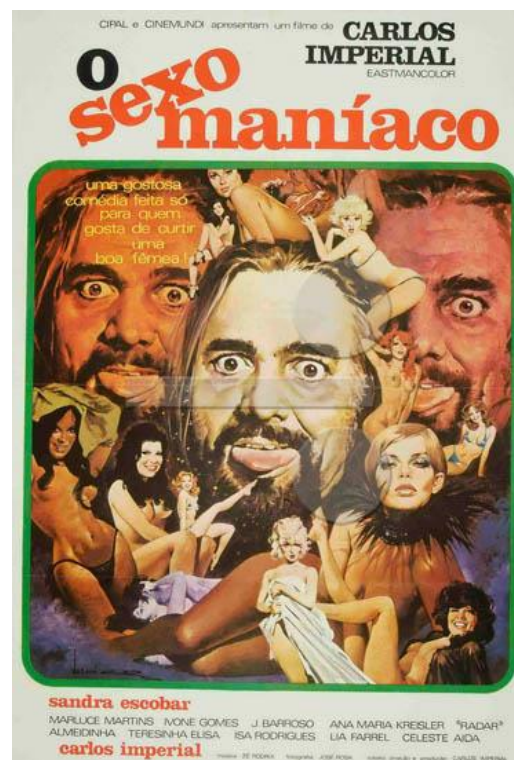


Figura 4 – *O sexo maníaco* (1977), de Carlos Imperial.

Cartazes de filmes – Pornochanchadas: lista de destaques (1978a)

Fonte: www.cinamateca.gov.br.



Figura 1 – *O bem dotado: o homem de Itu* (1978), de José Miziara.



Figura 2 – *Amada amante* (1978), de Cláudio Cunha.

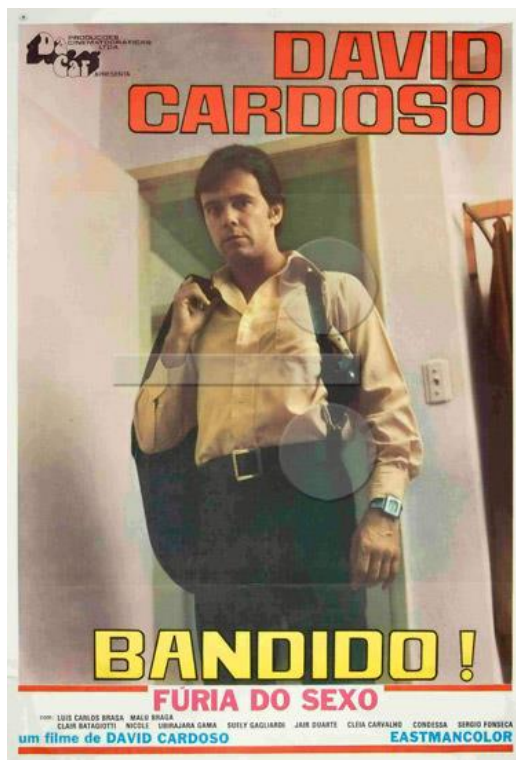


Figura 3 – *Bandido! Fúria do sexo* (1978), de David Cardoso.

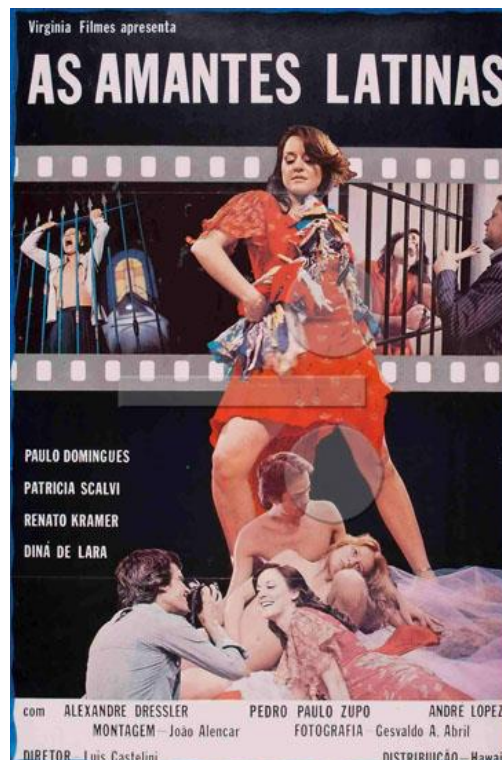


Figura 4 – *As amantes latinas* (1978), de Luiz Castellini.

Cartazes de filmes – Pornochanchadas: lista de destaques (1978b)

Fonte: www.cinemateca.gov.br.



Figura 1 – *A mulher que põe a pomba no ar* (1978), de Rosângela Maldonado.



Figura 2 – *Empregada para todo o serviço* (1978), de Geraldo Gonzaga.



Figura 3 – *Seu Florindo e suas duas mulheres* (1978), de Mozael Silveira.



Figura 4 – *Perversão* (1978), de José Mojica Marins.

Cartazes de filmes – Pornochanchadas: lista de destaques (1979a)

Fonte: www.cinemateca.gov.br.



Figura 1 – *Nos tempos da vaselina* (1979), de José Miziara.



Figura 2 – *Sábado alucinante* (1979), de Cláudio Cunha.



Figura 3 – *Embalos alucinantes: a troca de casais* (1979), de José Miziara.

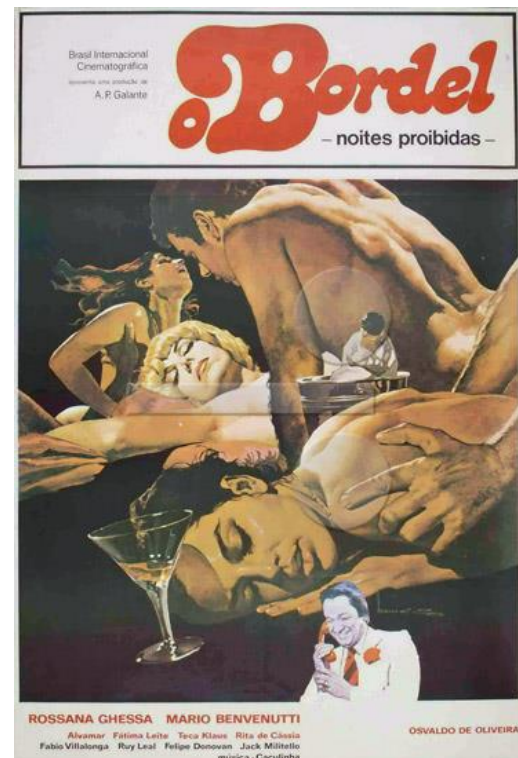


Figura 4 – *O bordel, noites proibidas* (1979), de Oswaldo de Oliveira.

Cartazes de filmes – Pornochanchadas: lista de destaques (1979b)

Fonte: www.cinematca.gov.br.

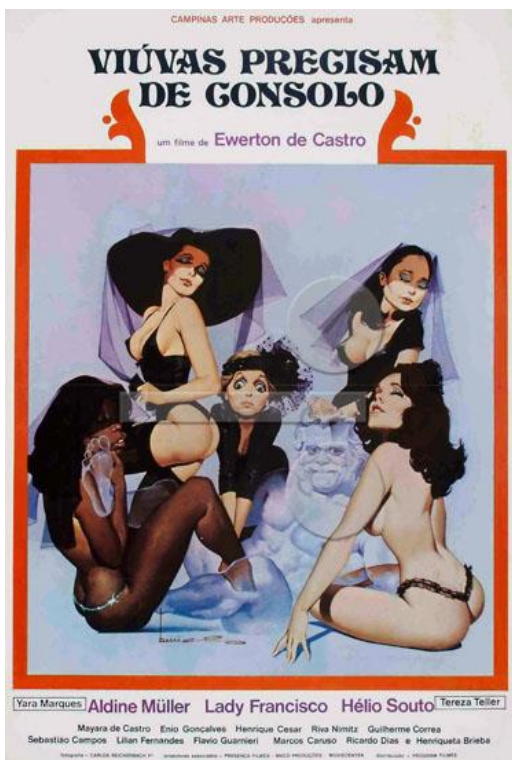


Figura 1 – *Viúvas precisam de consolo* (1979), de Ewerton de Castro.



Figura 2 – *Colegiais e lições de sexo* (1979), de Juan Bajon.



Figura 3 – *Damas do prazer* (1979), de Antônio Meliande.



Figura 4 – *Essas deliciosas mulheres* (1979), de Ary Fernandes.

Cartazes de filmes – Pornochanchadas: lista de destaques (1980a)

Fonte: www.cinemateca.gov.br.

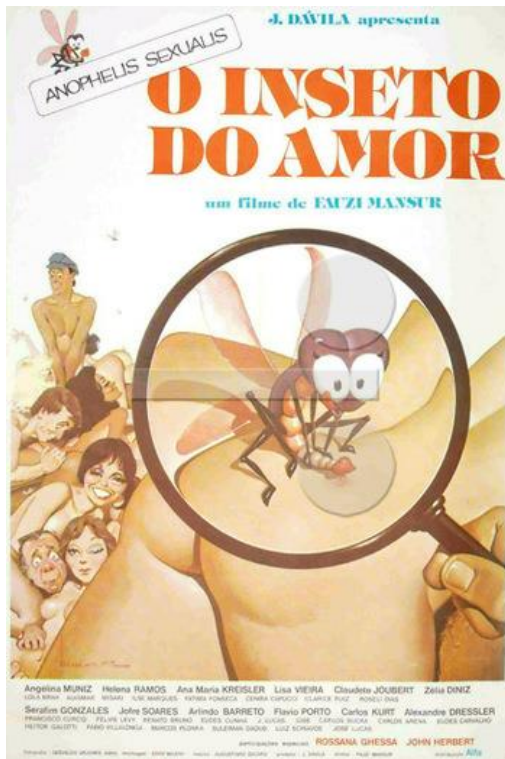


Figura 1 – *O inseto do amor* (1980), de Fauzi Mansur.

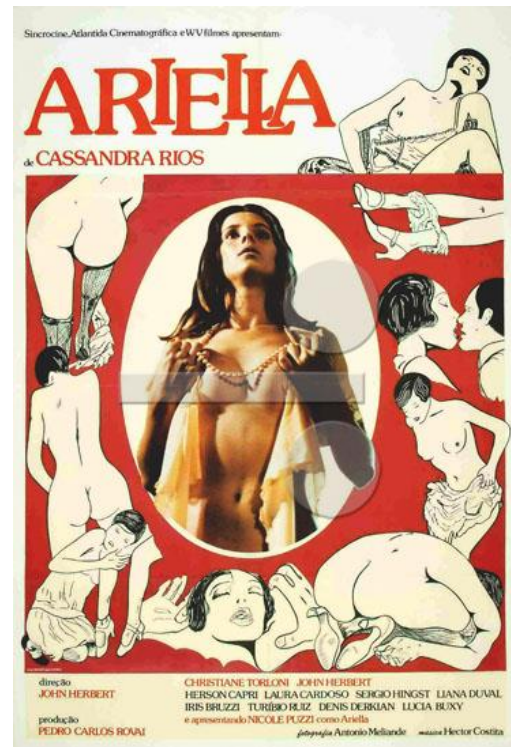


Figura 2 – *Ariella* (1980), de John Herbert.

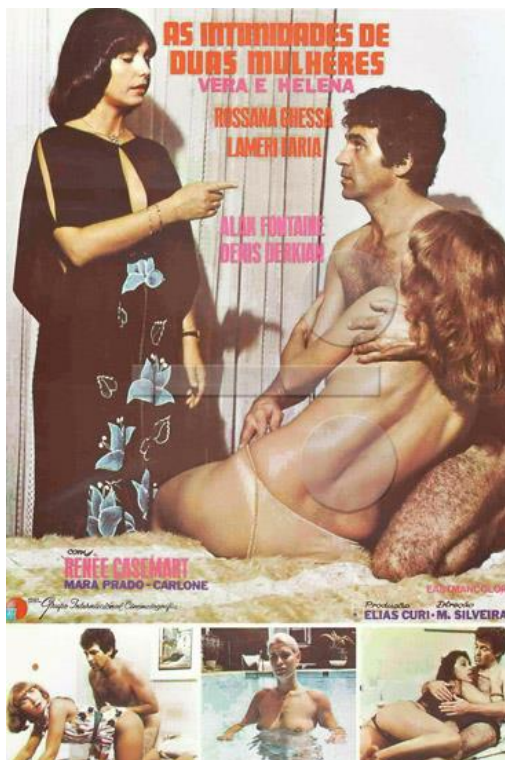


Figura 3 – *As intimidades de duas mulheres* (1980), de Mozael Silveira.



Figura 4 – *Gugu, o bom de cama* (1980), de Mário Benvenuti.

Cartazes de filmes – Pornochanchadas: lista de destaques (1980b)

Fonte: www.cinemateca.gov.br.

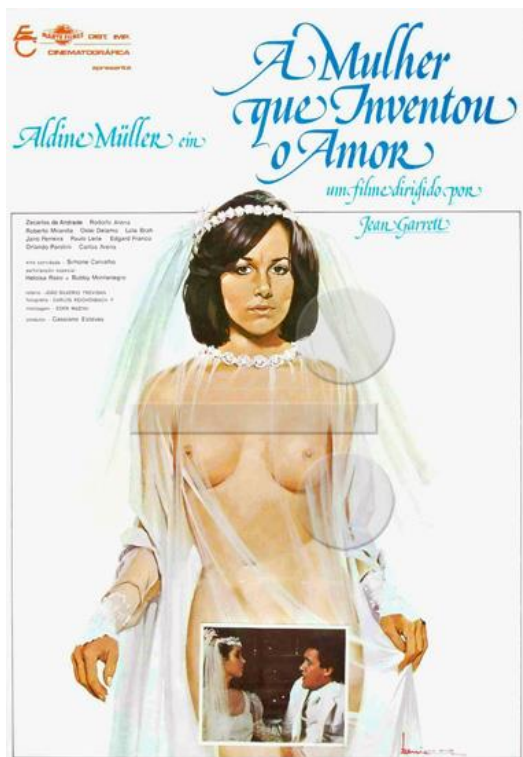


Figura 1 – *A mulher que inventou o amor* (1980), de Jean Garret.

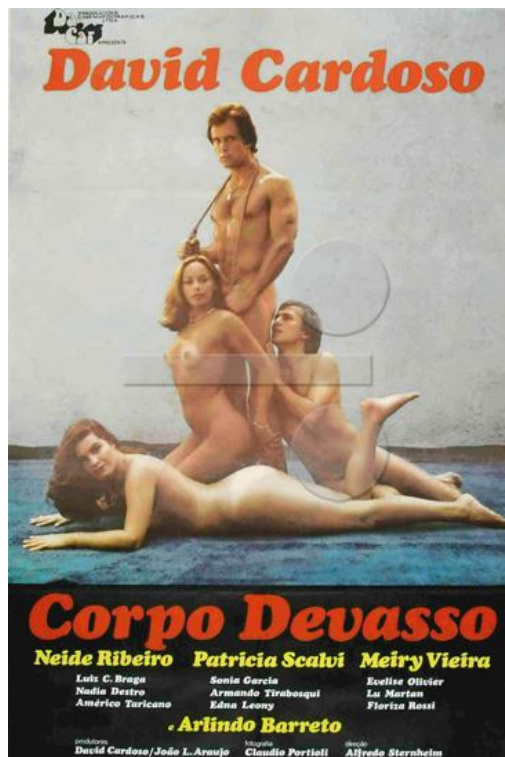


Figura 2 – *Corpo devasso* (1980), de Alfredo Sternheim.

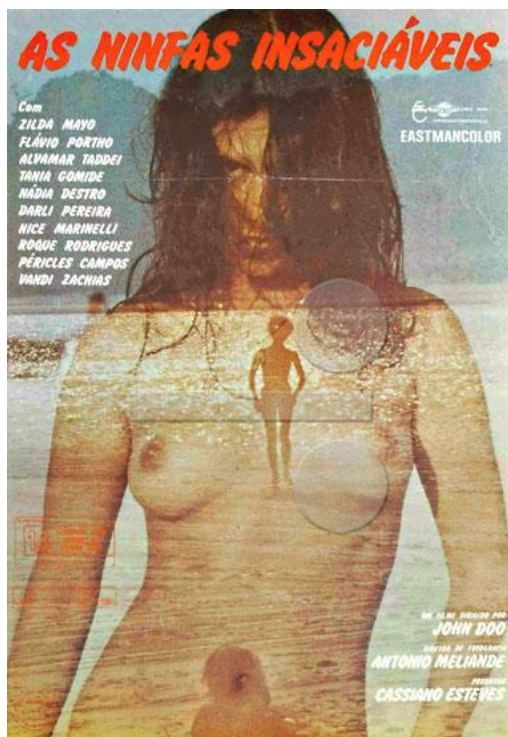


Figura 3 – *As ninfas insaciáveis* (1980), de John Doo.

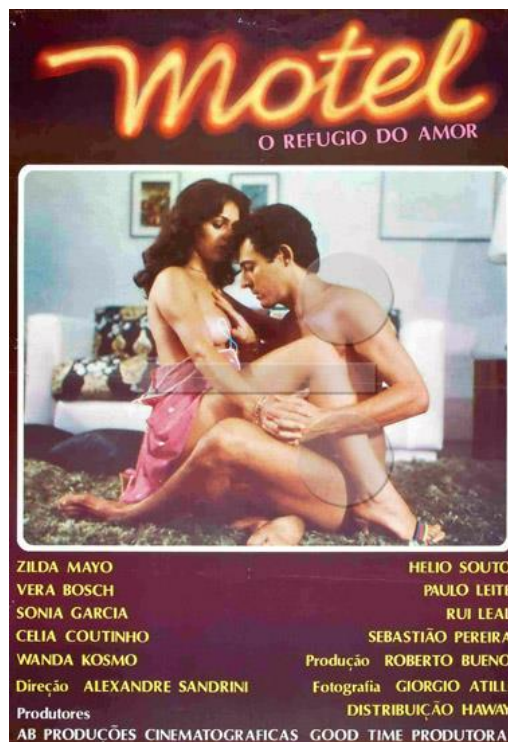


Figura 4 – *Motel, o refúgio do amor* (1980), de Alexandre Sandrini.

Cartazes de filmes – Pornochanchadas: lista de destaques (1981a)

Fonte: www.cinemateca.gov.br.

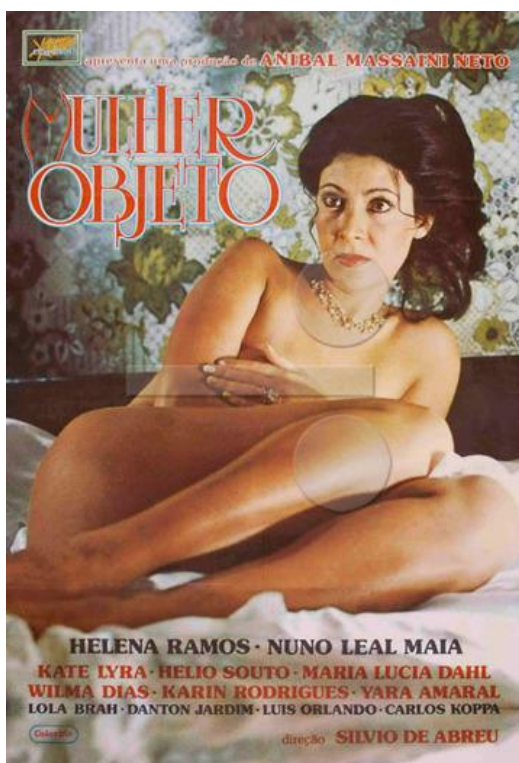


Figura 1 – *Mulher objeto* (1981), de Sílvio de Abreu.



Figura 2 – *Aluga-se moças* (1981), de Deni Cavalcanti.



Figura 3 – *Me deixa de quatro* (1981), de Fauzi Mansur.



Figura 4 – *Condenada por um desejo* (1981), de Tony Vieira.

Cartazes de filmes – Pornochanchadas: lista de destaques (1981b)

Fonte: www.cinemateca.gov.br.

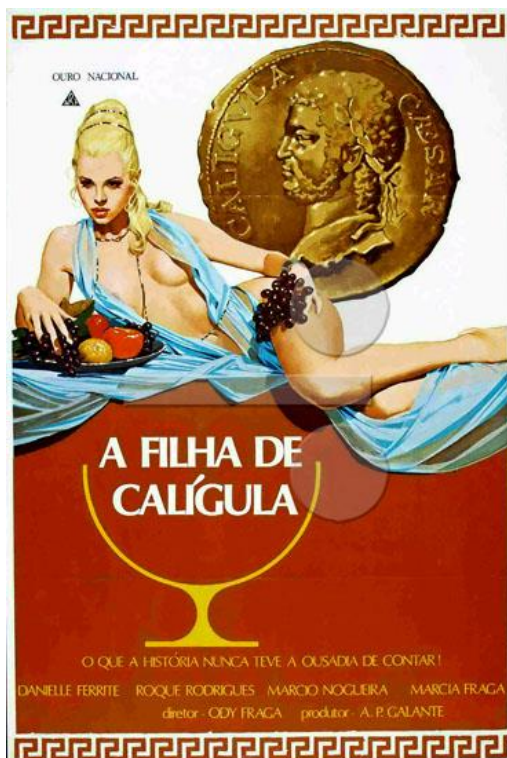


Figura 1 – *A filha de Calígula* (1981), de Ody Fraga.



Figura 2 – *Os anjos do sexo* (1981), de Levi Salgado.



Figura 3 – *Em busca do orgasmo* (1981), de Waldir Kopezky.

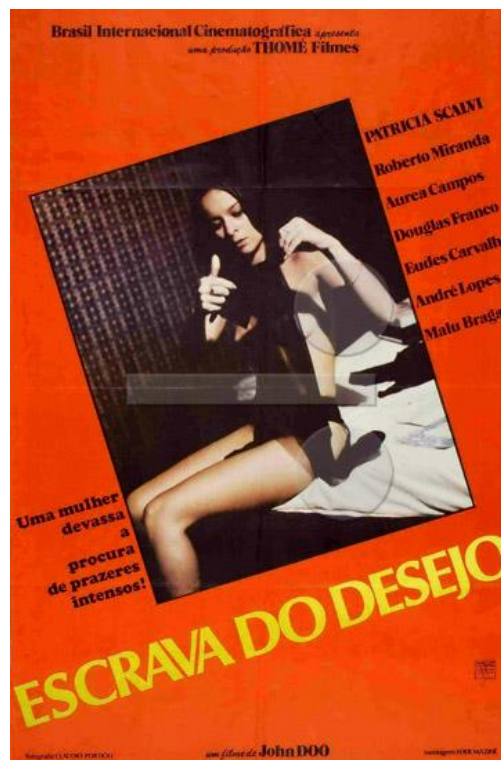


Figura 4 – *Escrava do desejo* (1981), de John Doo.

Cartazes de filmes – Pornochanchadas: lista de destaques (1982a)

Fonte: www.cinematica.gov.br.



Figura 1 – *Karina, objeto de prazer* (1982), de Jean Garrett.



Figura 2 – *As vigaristas do sexo* (1982), de Ary Fernandes.



Figura 3 – *Banquete de taras* (1982), de Carlos Alberto



Figura 4 – *Curral de mulheres* (1982), de Osvaldo de Oliveira.

Cartazes de filmes – Pornochanchadas: lista de destaques (1982b)

Fonte: www.cinemateca.gov.br.

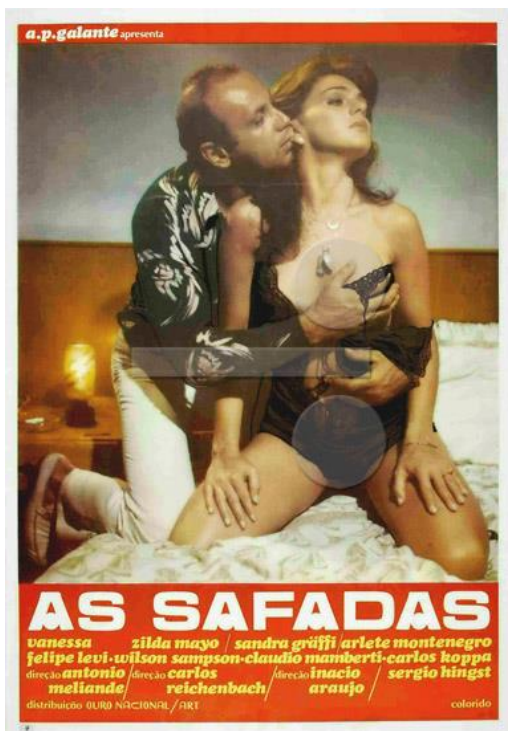


Figura 1 – *As safadas* (1982) Antônio Meliande, Carlos Reichenbach e Inácio Araújo.



Figura 2 – *Pecado horizontal* (1982), de José Miziara.



Figura 3 – *Vadias pelo prazer* (1982), de Antônio Meliande.

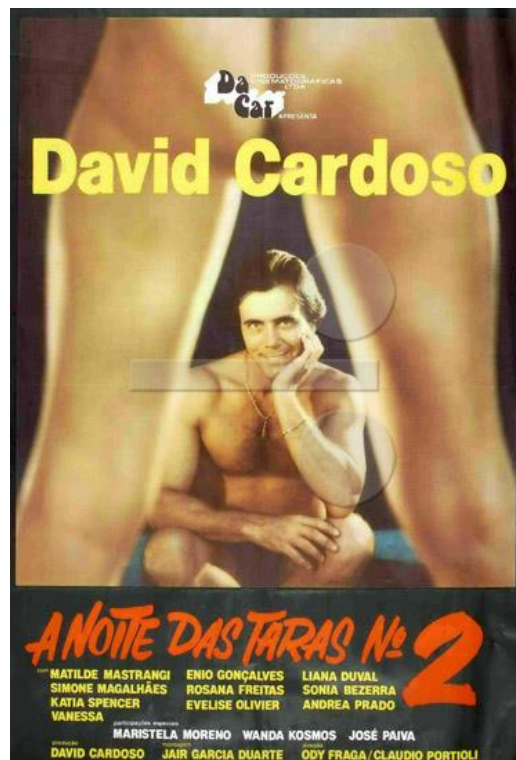


Figura 4 – *A noite das taras 2* (1982), de Cláudio Portioli e Ody Fraga.

Cartazes de filmes – Transição do erótico para o pornô explícito I (fase soft)

Fonte: www.cinemateca.gov.br.

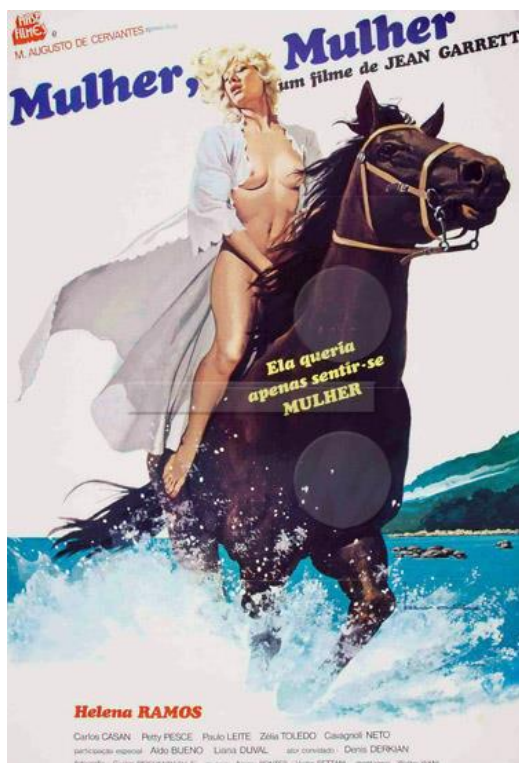


Figura 1 – *Mulher, mulher* (1979), de Jean Garrett.



Figura 2 – *Depravação: orgia das taras* (1980), de Luiz Castellini.



Figura 3 – *Aqui, tarados!* (1980), de John Doo, Ody Fraga e David Cardoso. Lançado em 25/05/1981.

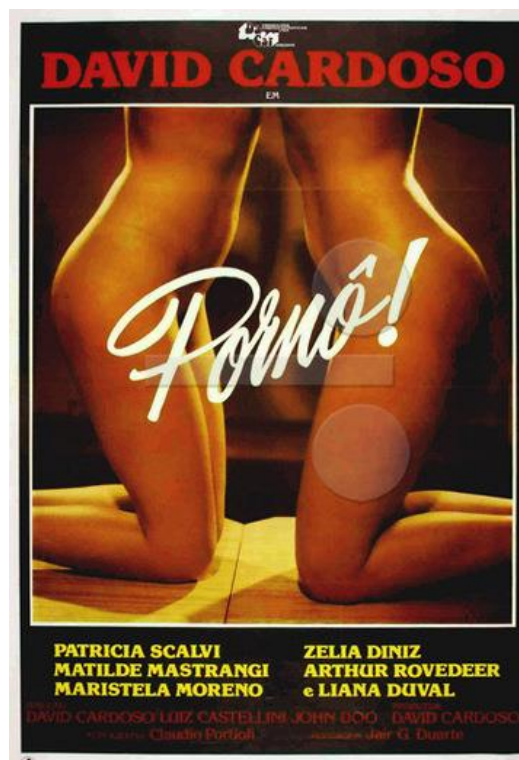


Figura 4 – *Pornô!* (1980), de Luiz Castellini, David Cardoso e John Doo. Lançado em 29/06/1981.

Cartazes de filmes – Transição do erótico para o pornô explícito II (fase soft)

Fonte: www.cinemateca.gov.br.

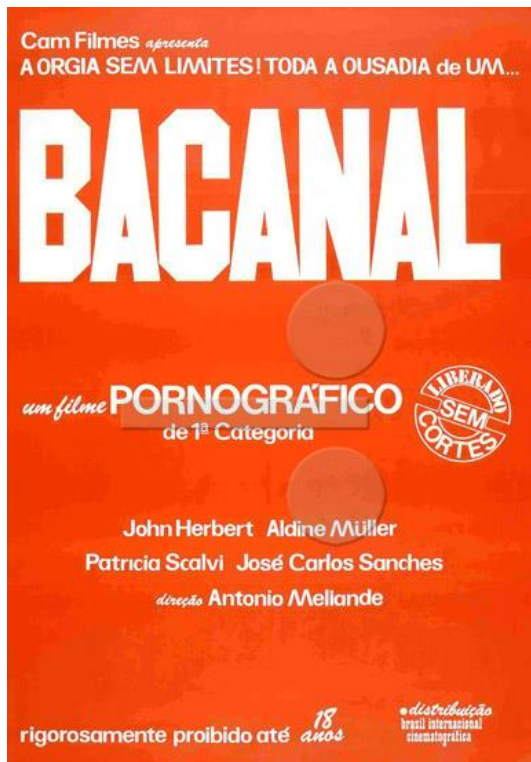


Figura 1 – *Bacanal* (1980), de Antônio Meliande.



Figura 2 – *A reencarnação do sexo* (1981), de Luiz Castellini. Lançado em 01/03/1982.



Figura 3 – *Mulher tentação* (1982), de Ody Fraga.



Figura 4 – *Sexo às avessas* (1982), de Fauzi Mansur.

Cartazes de filmes – Transição do erótico para o pornô explícito (fase *hard*)

Fonte: www.cinemateca.gov.br.



Figura 1 – *Boneca cobiçada* (1980), de Raffaele Rossi.



Figura 2 – *A noite dos bacanaís* (1981), de Fauzi Mansur.

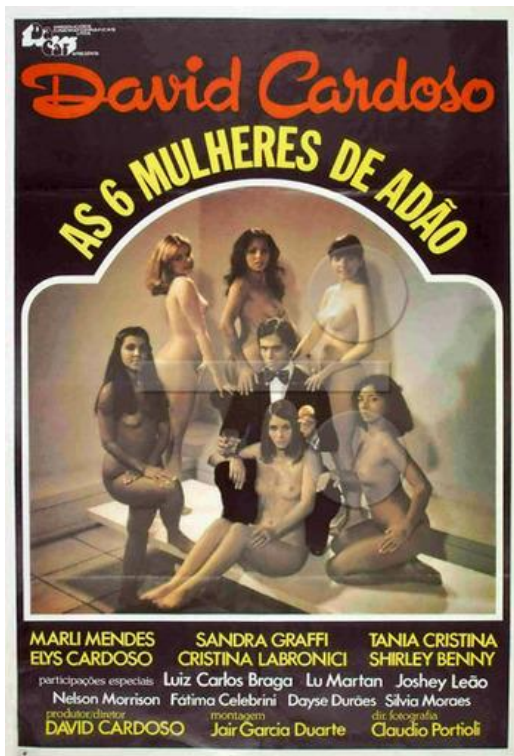


Figura 3 – *As 6 mulheres de Adão* (1981), de David Cardoso.

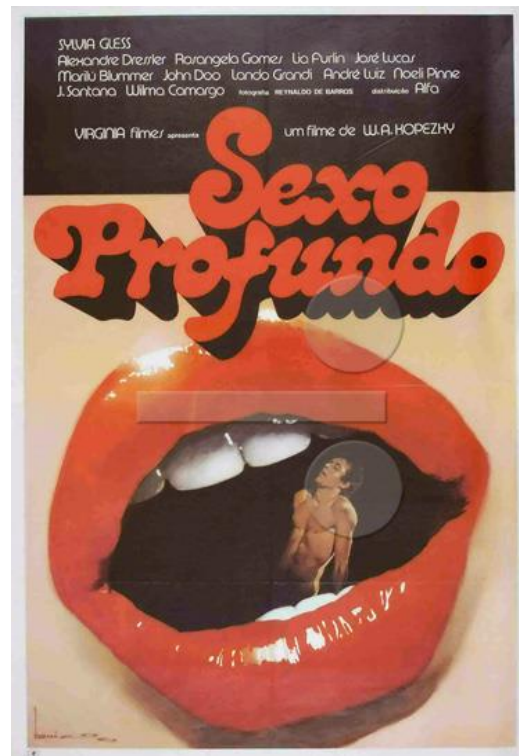


Figura 4 – *Sexo profundo* (1981), de Waldir Kopezky. Lançado em 20/10/1982.

Fotogramas – Transição do erótico para o pornô explícito I (fase *soft*)

Fonte: Montagem do autor.



Fotograma 1 – *Mulher, Mulher* (1979), de Jean Garret.



Fotograma 2 – *Depravação: orgia das taras* (1980), de Luiz Castellini..



Fotograma 3 – *Aqui, tarados!* (1980), de John Doo, Ody Fraga e David Cardoso.



Fotograma 4 – *Pornô!* (1980), de Luiz Castellini, David Cardoso e John Doo.

Fotogramas – Transição do erótico para o pornô explícito II (fase *soft*)

Fonte: Montagem do autor.



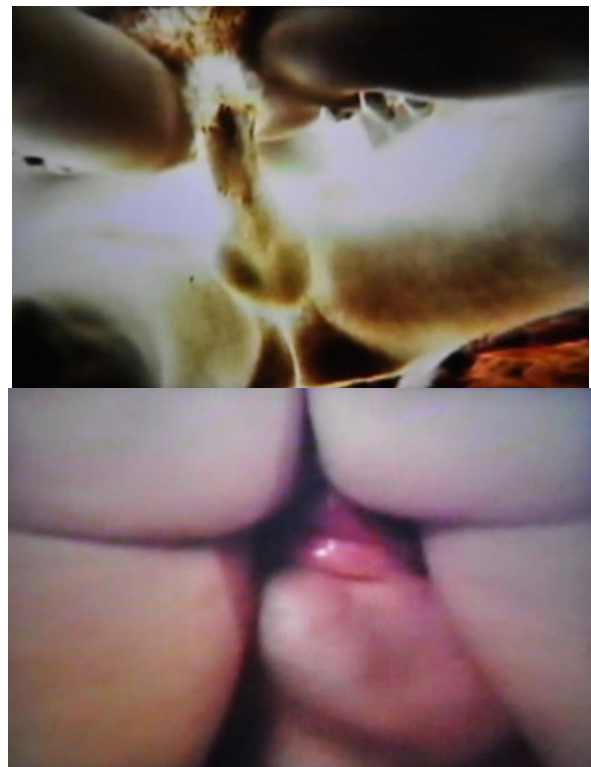
Fotograma 1 – *Delícias do sexo* (1981), de Carlos Imperial.



Fotograma 2 – *Mulher tentação* (1982), de Ody Fraga.



Fotograma 3 – *A reencarnação do sexo* (1981), de Luiz Castellini. Lançado em 01/03/1982.



Fotograma 4 – *Sexo às avessas* (1982), de Fauzi Mansur.

Fotogramas – Transição do erótico para o pornô explícito I (fase *hard*)

Fonte: Montagem do autor.

Filme *As 6 mulheres de Adão* (1981), de David Cardoso.



Fotograma 1 – Sequência de sexo oral (cena explícita).



Fotograma 2 – Sequência de sexo oral (cena explícita).



Fotograma 3 – Sequência de cena real de penetração (cena explícita).



Fotograma 4 – Sequência de cena real de penetração (cena explícita).

Fotogramas – Transição do erótico para o pornô explícito II (fase *hard*)

Fonte: Montagem do autor.

Filme *A noite dos bacanais* (1981), de Fauzi Mansur.



Fotograma 1 – Sequência de *ménage à trois*, com a participação de um travesti.



Fotograma 2 – Sequência de sexo grupal.



Fotograma 3 – Sequência de cena de orgia (*ménage à trois*).



Fotograma 4 – Sequência de cena de orgia (dupla penetração explícita).

Fotogramas – Transição do erótico para o pornô explícito III (fase *hard*)

Fonte: Montagem do autor.

Filme *Sexo profundo* (1981), de Waldir Kopezky. Lançado em 20/10/1982.



Fotograma 1 – Sexo oral (cena enxertada).



Fotograma 2 – Sexo oral (cena enxertada).



Fotograma 3 – Sequência de *ménage à trois* (cena enxertada).



Fotograma 4 – Cena de penetração real (cena enxertada).

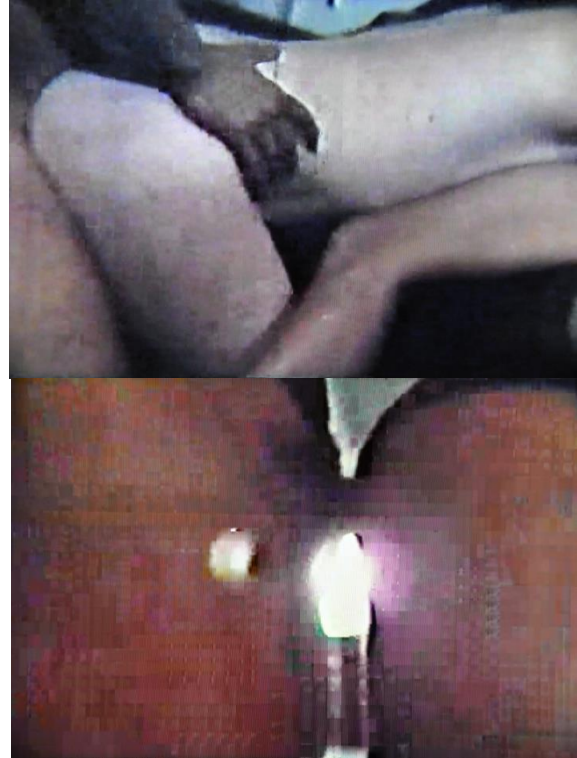
Fotogramas – Transição do erótico para o pornô explícito IV (fase *hard*)

Fonte: Montagem do autor.

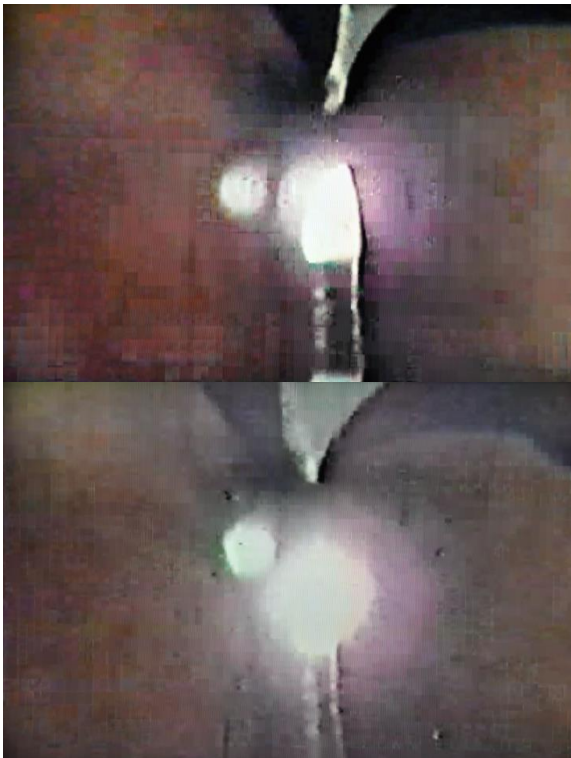
Filme *Boneca cobiçada* (1980), de Rafaele Rossi.



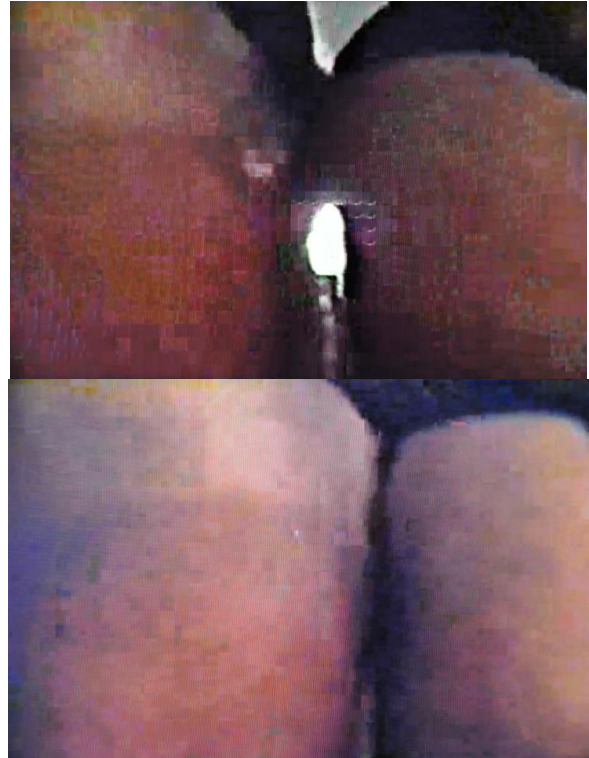
Fotograma 1 – Cena de *ménage à trois*.



Fotograma 2 – Cena de *ménage à trois* e penetração real.



Fotograma 3 – Cena de penetração real.



Fotograma 4 – Cena de penetração real.

Cartazes de filmes brasileiros de sexo explícito I

Fonte: www.cinemateca.gov.br.

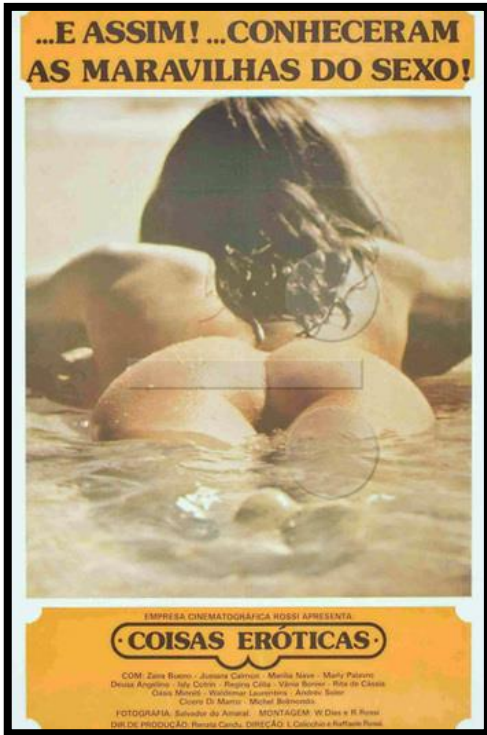


Figura 5 – *Coisas eróticas* (1981), de Raffaele Rossi. Lançado em 07/07/1982.

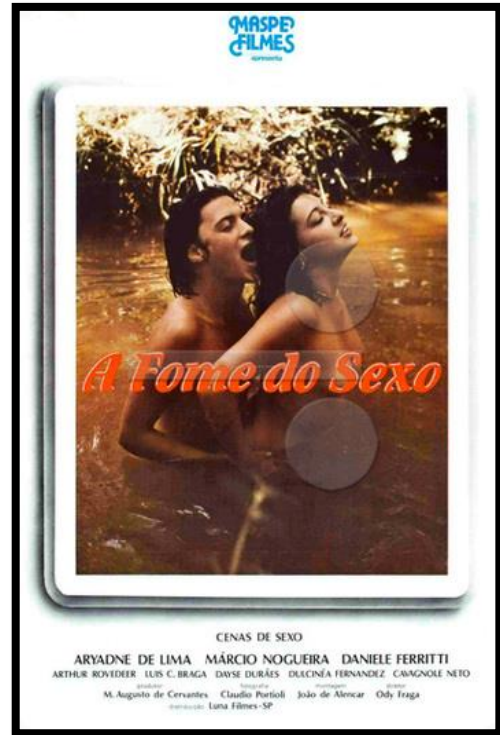


Figura 6 – *A fome de sexo* (1981), de Ody Fraga. Lançado em 23/09/1982.

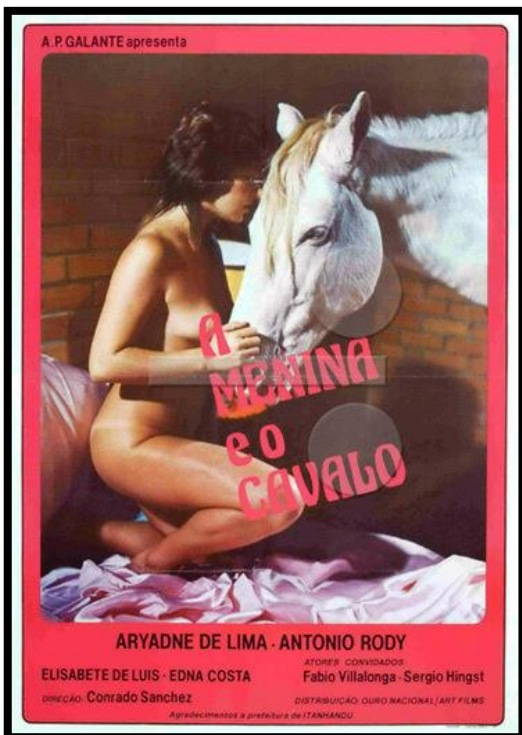


Figura 7 – *A menina e o cavalo* (1983), de Conrado Sanches. Lançado em 12/03/1984.



Figura 8 – *Oh, rebuceteio!* (1984), de Cláudio Cunha.

Cartazes de filmes brasileiros de sexo explícito II

Fonte: www.cinematica.gov.br.



Figura 9 – *Coisas eróticas 2* (1984), de Raffaele Rossi.



Figura 10 – *O analista de taras deliciosas* (1984), de Izauf Rusnam (Fauzi Mansur). Lançado em 21/01/1985.

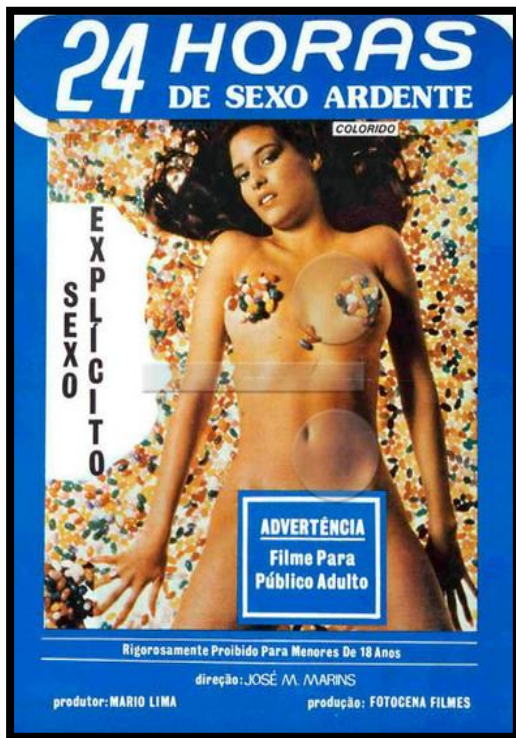


Figura 11 – *24 horas de sexo ardente* (1985), de José Mojica Marins (Zé do Caixão).



Figura 12 – *Gozo alucinante* (1985), de Jean Garrett.

Cartazes de filmes brasileiros de sexo explícito III

Fonte: www.cinematica.gov.br.

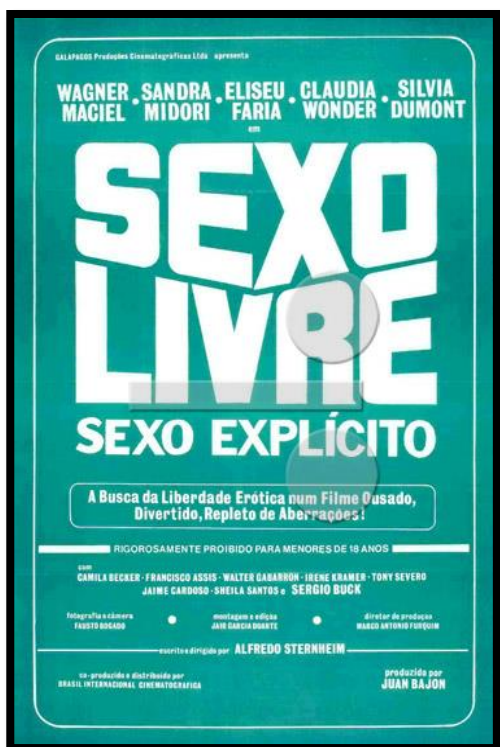


Figura 9 – *Sexo livre* (1985), de Alfredo Sternheim.

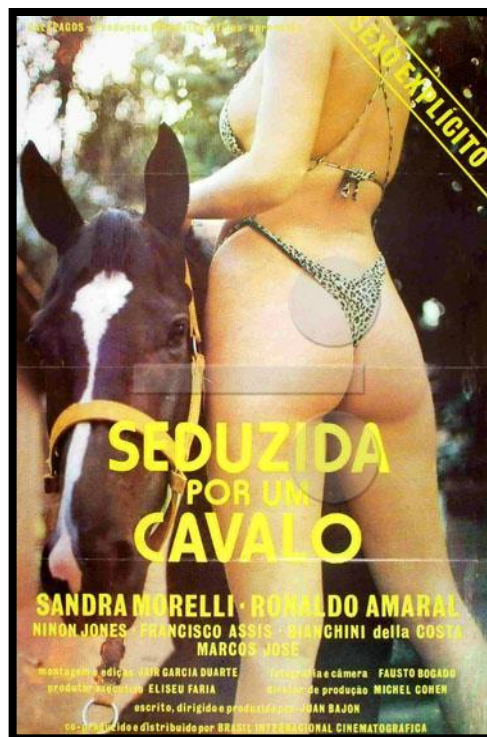


Figura 10 – *Seduzida por um cavalo* (1986), de Juan Bajon.



Figura 11 – *As meninas da B. doce* (1986), de Mauri Queiroz (Tony Vieira).

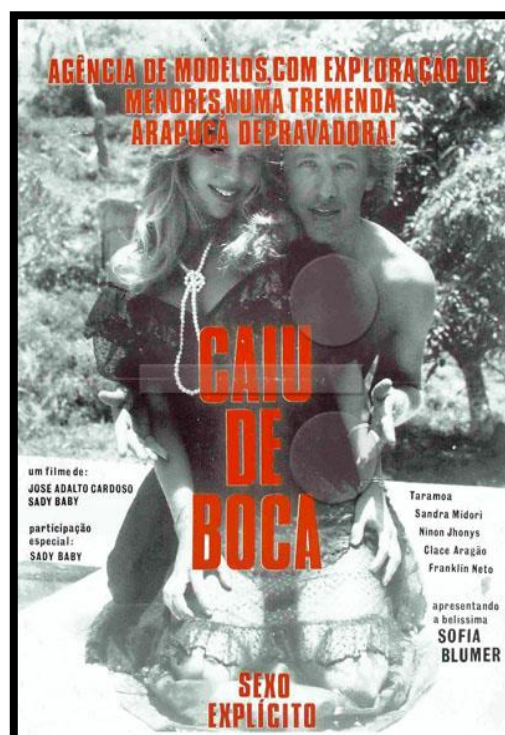


Figura 12 – *Caiu de boca* (1986), de José Adalto Cardoso e Sady Baby.