

O que dá pra rir, dá pra chorar...¹,

Heitor Capuzzo ²

No início da década de 1970, o saudoso semanário carioca *O Pasquim* editou uma charge do artista Ziraldo que se tornou uma das mais contundentes sínteses daquele período: uma autoridade empresarial encontra-se numa mesa rodeada de outros executivos e tenta explicar que a frase norte-americana “*love or leave*” funciona porque “tem uma aliteração, um certo ritmo”. Então ele sugere que o slogan oficial da era Médici, “Brasil, ame-o ou deixe-o”, mude para “Brasil, ame-o ou mame-o”.



¹ Ensaio publicado anteriormente em *Arte e Cultura da América Latina*, Revista da Sociedade Científica de Estudos da Arte, v. XXV, p. 11-24, 2011. (impresso)

² Professor Titular (Full Professor - Tenure) na School of Art, Design and Media da Nanyang Technological University – Singapore. E-mail: hcapuzzo@hotmail.com.

Mais do que jogar com as palavras, Ziraldo apontava os descaminhos do governo militar, que iria, anos mais tarde, desmoronar, chafurdando em denúncias de corrupção e torturas. Ao mesmo tempo, revelava que parte da sociedade daquele período estava literalmente “mamando” nas benesses do Estado, compactuando com a dança macabra que ceifou algumas das melhores personalidades brasileiras.

Naquela mesma década, Paulo Emílio Salles Gomes alertava para o fato de o Brasil ter como uma de suas melhores qualidades a incapacidade de copiar. Daí a vocação para a paródia, o escracho, a ridicularização da cultura do colonizador. Segundo seu pensamento, esses subprodutos deveriam ser lidos como um debater-se em relação à condição de subdesenvolvimento. E afirmou numa entrevista a Carlos Reichenbach, Éder Mazini e Inácio Araújo, publicada no único número do fanzine paulista *Cinegrafia*, em 1974:

Nós tentamos seguir de perto toda a produção brasileira atual, sem nenhuma exceção. Eu compreendo que isto é uma coisa laboriosa, difícil, freqüentemente ingrata, mas que em última análise é culturalmente muito mais satisfatória. A gente encontra tanto de nós num mau filme (brasileiro) – que pode ser revelador em tanta coisa da nossa problemática, da nossa cultura, do nosso subdesenvolvimento, da nossa boçalidade - inseparável da nossa humanidade, que em última análise é muito mais estimulante para o espírito e para a cultura cuidar dessas coisas ruins do que ficar consumindo no maior conforto intelectual e na maior satisfação estática o produto estrangeiro.

Tendo em vista essa nossa incapacidade de copiar, alguns estudos propuseram uma revisão crítica do ciclo das chanchadas das décadas de 1940 e 1950 no cinema. Haveria algo a ser observado atentamente naquelas paródias aos filmes do chamado primeiro mundo cinematográfico. Produções como *Matar ou correr* (1954), *Nem Sansão nem Dalila* (1955), ambas dirigidas por Carlos Manga, entre outros títulos, estariam debatendo-se com o nosso subdesenvolvimento, cujas raízes remontam ao colonialismo instalado no país pelas nações economicamente hegemônicas. Na impossibilidade de mudanças estruturais, sobraria o deboche como um elemento virótico, que poderia aos

poucos contaminar a chamada cultura erudita, que até hoje funciona como um elemento de dominação. Nessa atitude estaria embutida a tentativa de uma resistência possível – embora seja discutível se isso era ou não intencional por parte dos artistas da época em que esses filmes foram produzidos.

Entretanto, Paulo Emílio Salles Gomes alertava que era possível verificar no ciclo das chanchadas reflexos da impotência da sociedade brasileira frente à modernização crescente dos países do chamado primeiro mundo. Muitos filmes dos estúdios da Atlântida imitavam os musicais norte-americanos, não apenas com o intuito de parodiar. Na tentativa de superar o grau de profissionalismo possível frente aos recursos existentes, algumas produções explicitaram o quanto Hollywood ainda era o modelo a ser perseguido, apesar do desastre econômico da experiência industrial proposta pelos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, na primeira metade da década de 1950.

No início dos anos 1960, o Brasil assistiu a um otimismo nacionalista que flertou com a industrialização dos bens de consumo. Essa época, marcada pelos movimentos culturais, como a bossa nova, a MPB, o cinema novo, os grupos experimentais de teatro, assim como com as organizações políticas do movimento estudantil, dos sindicatos e das ligas camponesas, revelou a necessidade de o Brasil ser redescoberto pelos brasileiros, algo que a literatura regionalista já havia apontado nas primeiras décadas do século XX.

Procurou-se o afastamento dos modelos culturais hegemônicos. Na música, a bossa nova se impunha sem a necessidade clássica dos conservatórios musicais na formação dos novos artistas. O cinema novo contrapunha-se ao modelo do cinema industrial. Os grupos de teatro desenvolveram opções dramáticas e de encenação alternativas ao teatro profissional clássico. O Brasil ensaiou algo diferenciado, encontrando ecos no resgate da auto-estima, produzindo uma das mais expressivas contribuições culturais na construção de uma identidade própria.

Entretanto, o Brasil não ficou impune a esse crítico distanciamento político-cultural das nações hegemônicas. Já na segunda metade da década de 1960, o retrocesso político instalou-se na forma de uma ditadura militar que

durou cerca de 20 anos. As atividades culturais foram alvo de perseguições políticas, muitas vezes resultando em prisões, torturas e assassinatos de artistas, intelectuais e líderes das organizações de classe. O então existente órgão de censura federal recebeu significativos investimentos, intensificando a sua ação no controle da liberdade de expressão, restringindo severamente os direitos civis democráticos.

Neste contexto de pós fervor cultural identitário, seguido da opressão e autoritarismo, surgiu na produção cinematográfica do início da década de 1970, um ciclo denominado *pornochanchada*. Esse termo sugere uma fusão entre pornografia e as clássicas chanchadas dos estúdios da Atlântida. Entretanto, essas produções iriam se distanciar de ambos os modelos, pois a generalização desse termo acabou sendo base para a rápida classificação da maior parte da produção eclética de uma específica área da cinematografia paulista sediada numa região conhecida como “a boca do lixo” ou, para os mais íntimos, “o cinema da boca”.

No início da década de 1970, a região da boca do lixo, nos arredores da Rua do Triunfo, era a sede paulista das principais distribuidoras das companhias cinematográficas estrangeiras como a Columbia Pictures, a Paramount, a Universal, a United Artists, a Warner Bros, entre outras. Estrategicamente localizada entre o antigo terminal rodoviário de São Paulo e as estações ferroviárias da Luz e Sorocabana, essa região concentrava o fluxo dos programadores cinematográficos dos principais circuitos de exibição e dos chamados cinemas independentes da região metropolitana da grande São Paulo e do interior paulista, responsáveis pelo movimento de mais de 40% do mercado nacional de exibição daquele período.

Por estar rodeada pelos grandes terminais de transporte, essa região conheceu uma rápida decadência física, sendo comum o convívio dessa atividade comercial com a marginalidade local, principalmente a baixa prostituição. Era também o local da sede do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS-SP), um dos órgãos policiais responsáveis pela institucionalização da tortura política. Naquele prédio, em 1975, o jornalista Vladimir Herzog foi

assassinado sob tortura. Pode-se dizer que o sonho de uma Hollywood tupiniquim era ali ofuscado pelo holocausto político e humano.

Na década de 1960, o cinema italiano conquistou boa parte do público adulto brasileiro, apresentando comédias de costumes que logo migraram o foco para temas mais ousados, com ênfase no comportamento sexual da classe média. Mesmo em seu declínio artístico, na década seguinte, essa modalidade de filmes encontrou eco no público paulistano. Nos cinemas da elite localizados na região da Avenida Paulista, era comum verificar o estrondoso sucesso de títulos italianos, como *Quando as mulheres tinham rabo* (*Quando le donne avenano la coda* - 1970), de Pasquale Festa Campanile, *O padre que queria casar* (*Il prete sposato* - 1971), *O super macho* (*Homo eroticus* - 1971), ambos de Marco Vicario, *O transplante* (*Il trapianto* - 1970), de Steno, entre outros. Os temas desses filmes giravam em torno de transplantes de pênis, padres atormentados por constantes ereções e beatas fogosas, homens agraciados com três testículos; sempre tratados de forma sensacionalista, com ênfase no gosto duvidoso.

Nessa mesma época, a síndrome nacionalista permitiu que segmentos organizados da sociedade brasileira reinvidicassem apoio para a produção nacional. O mesmo ocorreu com o cinema, que teve conquistas fundamentais pela aprovação de diversas leis de obrigatoriedade de exibição do produto nacional nas telas. Com a reserva de mercado garantida, o sonho de fortalecimento industrial do cinema brasileiro começava a ser realidade. Essa conquista dos produtores independentes possibilitou o surgimento de um importante ciclo de produções que colocou o Brasil novamente no calendário dos mais importantes festivais internacionais, com recordes históricos em relação ao público interno. Enquanto *Dona flor e seus dois maridos* (1976), de Bruno Barreto, venceu no mercado interno os diversos “tubarões” estrangeiros (incluindo o próprio *Tubarão* - *Jaws*, EUA, 1975 - de Steven Spielberg), filmes críticos em relação às desigualdades da sociedade brasileira, como *A queda* (1976), de Ruy Guerra, *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), de Hector Babenco, *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, *O homem que virou suco* (1981), de João Batista de Andrade, *Memórias do Cárcere* (1984), de Nelson

Pereira dos Santos, entre outros, receberam alguns dos principais prêmios dos mais renomados festivais internacionais de cinema – respectivamente, em Berlim, Biarritz, Veneza, Moscou e Cannes. Esses títulos tiveram a participação direta da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima), uma empresa de capital misto com o controle do Estado, vinculada ao Ministério de Educação e Cultura. A Embrafilme foi responsável por centenas de produções independentes nos mais de 20 anos de sua existência. Ironicamente, o decreto-lei de criação dessa empresa foi assinado em 1969 pelos Ministros da Marinha de Guerra do Exército e da Aeronáutica Militar, usando das atribuições que lhes conferia o Ato Institucional Número 5, o mesmo que “institucionalizou” a ditadura militar no Brasil.

A reação das companhias estrangeiras foi imediata. Entre as inúmeras batalhas legais, os circuitos exibidores aliados a essas distribuidoras estrangeiras resolveram em represália bancar seus próprios produtos. Usaram como modelo os filmes baratos, de sucesso imediato, com apelos típicos dos subprodutos descartáveis. Um dos exemplos cultivados foi a comédia erótica brasileira.

Em suas origens, que serviriam de modelo para as futuras pornochanchadas, encontram-se alguns sucessos de público. Na década de 1950, a malícia ingênua das produções estreladas por Zé Trindade procurava o diálogo com a comédia de costumes italiana. Filmes como *Massagista de Madame* (1958), *Mulheres, cheguei!* (1959), ambos dirigidos por Victor Lima, assim como *Marido de mulher boa* (1960), de J. B. Tanko, já apresentavam os clichês do homem casado, de meia-idade e com a libido maior do que a conta bancária, mas ainda capaz de atrair a atenção de mocinhas interesseiras. Filmes independentes como *Todas as mulheres do mundo* (1967), de Domingos de Oliveira, *Adultério a brasileira* (1970), de Pedro Carlos Rovai, ou mesmo *Os paqueras* (1969), de Reginaldo Faria, inspirariam produções que iriam delinear melhor esse gênero.

O marco inicial foi o filme carioca *A viúva virgem* (1972), do paulista Pedro Carlos Rovai - por sinal, o mesmo diretor de *Adultério a brasileira*. A

imprensa da época cunhou o termo “pornoanchada”, renegado por Rovai, mas que serviu de parâmetro para um cinema que pretendia aproveitar das ingênuas chanchadas o caráter popular, agora apimentado com o erotismo permitido pela moral da época. Como as situações dramáticas beiravam a mesma vulgaridade de algumas das mais apelativas produções italianas do período, a denominação “porno” alertava para o gosto duvidoso. De certa forma, a pornoanchada teve a sua gestação e nascimento no eixo Rio de Janeiro – São Paulo.

A resposta do público foi imediata e *A viúva virgem* tornou-se um sucesso de bilheteria, tanto nos circuitos populares como nos cinemas freqüentados pela elite urbana. Esse fato chamou a atenção de parte da intelectualidade brasileira que logo percebeu estar ali uma fórmula para se atingir o grande público, acreditando ser possível acrescentar elementos críticos que permitissem um salto qualitativo, sem a perda do apelo popular.

Vários dramaturgos e produtores culturais tentaram investir nas possibilidades do gênero. O mais famoso deles foi Oduvaldo Vianna Filho, conhecido pela classe artística como Vianinha, um dos mais respeitados intelectuais da esquerda política brasileira, autor de peças ícones, como *Rasga Coração* (1974) ou *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1965). Atento à necessidade de reconquistar o espaço de comunicação perdido com o grande público, principalmente pelo controle rígido da censura federal, Vianinha polemicamente participou do roteiro da produção *Ainda agarro esta vizinha* (1974), também dirigida por Pedro Carlos Rovai. O resultado demonstrou as contradições desse tipo de estratégia política, tão frágil e facilmente criticável. Mas nem por isso essa ação pode ser considerada menos importante enquanto resistência cultural e ocupação do espaço de expressão possível num momento em que a repressão estava em seu ápice. O desespero já havia se instalado nos setores críticos da produção cultural brasileira.

Essa postura política de Vianinha estava em sintonia com alguns exemplos do próprio cinema italiano da época, quando intelectuais roteiristas de esquerda emprestaram o seu talento a produções populares. Um exemplo foi

Franco Solinas, conhecido pelos roteiros de filmes como *O bandido Giuliano* (*Salvatore Giuliano* - 1962), de Francesco Rosi, *A batalha de Argel* (*La battaglia di Algeri* - 1966), *Queimada* (1969), ambos de Gillo Pontecorvo, *Estado de sítio* (*État de siège* – França/Itália - 1972), de Costa-Gavras, e que também participou de produções italianas do ciclo denominado *western-spaghetti* como *Tepepa* (1968), de Giulio Petroni, *Gringo* (*Quién sabe?* - 1966), de Damiano Damiani, ou *Os violentos vão para o inferno* (*Il mercenario* - 1968), de Sergio Corbucci.

Entretanto o ciclo da pornochanchada logo mostrou a que veio. Não havia lugar para sutilezas ou complexidades. O ponto de influência não foi o ciclo das comédias de costumes italianas do início da década de 1960, dirigidas por talentos como Pietro Germi, mas sim a decadência deste gênero. A euforia industrial do cinema brasileiro alternava-se entre a sofisticação artesanal de *Dona Flor e seus dois maridos*, representando o cinema independente, e títulos pouco sutis como *As secretárias... que fazem de tudo* (1975) e *Oh! Que delícia de patrão* (1974), ambos dirigidos por Alberto Pieralisi, *Eu dou o que ela gosta* (1975), de Braz Chediak, *As meninas querem... os coroas podem* (1976), de Oswaldo de Oliveira, e tantos outros exemplos, resultado da introdução do capital exibidor nas produções da segunda metade da década de 1970.

Comprometidos com as multinacionais e contrários à obrigatoriedade do produto nacional, os exibidores resolveram fechar o espaço ao filme brasileiro independente. Foi privilegiado um tipo de subproduto predador, de baixíssimo orçamento, com os mais discutíveis apelos sensacionalistas, concentrando-se num público essencialmente masculino, cujo acesso ao mercado pornográfico ainda estava terminantemente proibido. Com isso, a produção nacional dividiu-se entre aqueles que resistiam, fazendo um cinema independente possível, e os que se associavam ao capital exibidor. O Estado teve um papel dúbio ao financiar a produção independente sem enfrentar o boicote das distribuidoras estrangeiras, confirmando o comprometimento da ditadura militar com o capital externo.

Esses subprodutos financiados pelos exibidores traziam à tona momentos constrangedoramente estapafúrdios, como, por exemplo, assistir a uma cena de sexo em que a voz masculina era a mesma que dublava em português o personagem Fred Flintstone da série animada de TV da década de 1960. Como muitos atores das pornochanchadas não estavam preparados para expressar qualquer diálogo, eram dublados por profissionais da área, que por sinal eram poucos, e cujas vozes se mesclavam nas diversas oportunidades de trabalho possíveis. Isso acabava proporcionando momentos insólitos, como ouvir Fred Flintstone gemendo de prazer na cama.

Outra característica esdrúxula era a forma rudimentar com que os diálogos eram escritos, o que tornava radiofônicas algumas cenas de sexo. Os personagens descreviam dialogicamente tudo o que faziam, causando uma ridícula sensação de pleonasma audiovisual. Era a apologia do sexo redundante e, às vezes, fora de sincronia entre a imagem e o som, por defeitos técnicos comuns nesse ciclo de produções.

Como a censura federal alternava-se entre a permissividade libidinosa e a proibição da consumação da prática sexual nas telas, muitos filmes incluíam cenas de sexo consumado com os casais protagonistas vestidos com suas roupas íntimas. Um exemplo de sexo mais do que seguro difundido pela ditadura militar.

Outro exemplo curioso encontra-se na produção *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1979), de Carlos Coimbra, baseada na obra de José de Alencar, em que a personagem título era protagonizada pela atriz Helena Ramos, então uma das musas da pornochanchada. Era necessária muita licença poética da parte do espectador para admiti-la novamente como uma virgem.

Se Lando Buzzanca era o *Super macho*, na produção italiana, Vera Fischer era a *Super fêmea* (1973 - de Anibal Massaini Neto) no nosso produto interno bruto. E se Steven Spielberg ameaçava as platéias com *Tubarão*, o Brasil as alimentava com *Bacalhau* (1975 - de Adriano Stuart), uma sátira ao peixe norte-americano glutão.

No entanto, essa pseudo libertinagem foi incapaz de encobrir a profunda repressão instalada. E alguns cineastas da produção independente foram atentos a essa armadilha. Em 1968, Roberto Santos realizou *O homem nu*, revelando o quanto o moralismo da época era impermeável aos avanços sociais, suprimindo qualquer beleza na naturalidade do corpo humano. *Amante muito louca* (1973), de Denoy de Oliveira, denunciava o poderoso conservadorismo das estruturas familiares. Joaquim Pedro de Andrade dirigiu, em 1975, *Guerra conjugal*, um dos filmes mais críticos ao gênero da comédia erótica, denunciando acidamente a incapacidade da classe média brasileira de se liberar sexualmente da herança castradora do próprio modelo que ela admira. Em *Perdida* (1976), o cineasta Carlos Alberto Prates Correia apresentou a trajetória de uma empregada doméstica no interior de Minas Gerais, que, após ser seduzida por um dos membros da mesma juventude brasileira que ninguém segurava, se refugia num bordel à beira da estrada, na esperança de que, um dia, seja ainda possível reconstruir sua vida na cidade grande.

Enquanto isso, a censura continuava cortando ou proibindo também alguns dos filmes estrangeiros mais importantes do período. Produções assinadas por nomes como Gillo Pontecorvo, Costa-Gavras, Elio Petri, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Bernardo Bertolucci, Sergei Eisenstein, e tantos outros foram banidas ou mesmo mutiladas nas telas. *Laranja mecânica* (*A clockwork orange* – Inglaterra – 1971), de Stanley Kubrick, foi liberado cerca de 10 anos após o seu lançamento mundial, com o recurso hilário das bolinhas pretas pintadas nos fotogramas para encobrir os órgãos genitais dos personagens. Poucas vezes a censura foi alvo de tantos risos, ridicularizando de vez a absoluta insanidade oficial da época. E o Brasil logo providenciou um similar nacional, em 1974, intitulado *Banana mecânica*, de Braz Chediak.

A lista de filmes brasileiros proibidos ou mutilados também foi extensa, como por exemplo *Nenê Bandalho* (1971), de Emilio Fontana, *O país de São Saruê* (1971), de Vladimir Carvalho, *Vozes do medo* (1972), filme coletivo coordenado por Roberto Santos, *Toda nudez será castigada* (1973), de Arnaldo Jabor, *Iracema - uma transa amazônica* (1976), de Jorge Bodanzky e Orlando

Senna. O mais famoso incidente internacional ocorreu com *Pra frente, Brasil* (1982), de Roberto Farias, selecionado pelo Festival de Cannes daquele ano como representante brasileiro na mostra competitiva e retirado na última hora por exigência do governo militar. Curiosamente, havia a participação da Embrafilme naquela produção sobre a prática da tortura nos presos políticos, o que causou a imediata demissão de Celso Amorim, então diretor-geral daquela empresa.

Clandestinamente, as reuniões privadas masculinas exibiam em super-8 versões editadas dos sucessos internacionais, como as libertinagens da “anti- virgem” *Emmanuelle* (França - 1974), de Just Jaeckin, *Garganta Profunda* (*Deep Throat* – EUA – 1972), de Gerard Damiano, e *O último tango em Paris* (*Le dernier tango à Paris* - Itália/França - 1972), de Bernardo Bertolucci. O gosto do proibido ajudava a criar falsos mitos e também a adulterar obras importantes do cinema, numa histeria que, hoje, soa mais patética do que folclórica.

Entre as principais reiteraões temáticas das pornochanchadas destacam-se tramas com obsessões pelas vizinhas fogosas, secretárias permissivas, viúvas desesperadas, esposas frígidas, colegiais depravadas, virgens atrevidas, todas disponíveis para que um bom macho as saciassem. Como os títulos dos filmes anunciavam, elas queriam fazer de tudo, e o prazer sexual nunca se mostrou tão fácil e permissivo, apesar das cuecas e das calcinhas durante o ato. E assim como os similares estrangeiros, os desfechos eram sempre moralistas, punindo os excessos dos que desafiavam as regras do decoro.

Os personagens gays eram sempre alvos do ridículo e, segundo os roteiros, faziam por merecer a violência física que inspiravam nos machos. As mulheres não mereciam confiança, pois nasceram com especial vocação para a traição. O negócio era mesmo levar vantagem em tudo. Se possível, ter a sorte de iniciar uma virgem nos prazeres mundanos. O amor era medido por centímetros ou polegadas. O hedonismo era a virtude maior dos espertos. Casamento mesmo, só para os que aspiravam ao status de corno num futuro

bem mais próximo do que o desejado. A regra era simples: o esperto come, enquanto o idiota sustenta. A infidelidade estava ao alcance de todos. Um arremedo tacanho da visão crítica e contundente que Nelson Rodrigues denunciou em relação ao universo suburbano carioca nas décadas anteriores.

Aqueles anos de chumbo da ditadura exploravam simultaneamente outros tipos de perversões. Nos relatos dos presos políticos que foram torturados não faltam descrições macabras sobre choques elétricos nos órgãos genitais, estupros com cabos de vassoura ou animais, órgãos genitais femininos penetrados por ratos vivos, além da utilização de visitas dos filhos, que, mais tarde, seriam usados pelos torturadores como elemento de ameaça psicológica, caso os pais continuassem a não colaborar. Nesse caso, os gemidos não eram de prazer. E o público não teve acesso a essas sessões privadas. Somente os torturadores treinados pela Operação Condor tinham o privilégio de se excitarem com tais práticas.

Alguns cineastas que realizaram filmes na boca do lixo conseguiram manter uma independência criativa e ousaram tocar nesses temas de forma metafórica, procurando driblar os censores, cuja maldade só não era maior do que a estupidez. Um dos diretores mais contundentes foi Carlos Reichenbach que realizou alguns clássicos daquele período, como *A ilha dos prazeres proibidos* (1979) e *Extremos do prazer* (1984); assim como Ozualdo Candeias que dirigiu *A freira e a tortura* (1983). Debaixo da fachada de títulos apelativos, as produções denunciavam essas práticas, numa bem sucedida metalinguagem sobre a própria condição humana.

Como em toda batalha, as baixas ocorreram. E foram muito significativas. Neste embate o Brasil perdeu cineastas como Luís Sérgio Person, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Roberto Santos, Leon Hirszman, Denoy de Oliveira, entre tantos outros nomes que ajudaram a construir o melhor do nosso cinema.

Como não há nada que dure para sempre, a sobrevivência desse ciclo de produções foi eclipsada com a lenta, mas gradual, abertura política no início da década de 1980. A essa altura, a pornochanchada esgotava-se enquanto atrativo

de público, cedendo espaço para um gênero híbrido que cultivava temas sobre a marginalidade, o crime, a traição, sempre com o necessário apelo sexual. Os títulos agora eram diferentes, sem o abuso dos trocadilhos, como *A menina e o estuprador* (1982), de Conrado Sanchez, *Corrupção de menores* (1983), de Toni Vieira, entre outros.

Enquanto o filme brasileiro de qualidade lutava em desigualdade por mais espaço nos circuitos exibidores, o público médio do cinema afastou-se do produto nacional sem sequer ter conhecido o melhor de nossa cinematografia. Desavisadamente, ele acabou referendando o preconceito de que a nossa produção era por demais apelativa e de mau gosto. Uma vitória suicida dos exibidores, no intento de desmoralizar a produção nacional, pois, ironicamente, esses mesmos circuitos acabariam também vítimas do capital estrangeiro que tanto defenderam. Já no início dos anos 2000, o mercado exibidor brasileiro seria majoritariamente dominado pelo capital externo, visto que antes os circuitos de exibição eram quase que inteiramente nacionais.

O tiro de misericórdia veio justamente com a abertura política, sendo que alguns circuitos de exibição resolveram substituir boa parte dessa produção pelo similar estrangeiro - o ciclo de filmes pornográficos retidos por vários anos pela censura federal. Aliado à queda das leis de obrigatoriedade de exibição do produto nacional, o resultado foi o desemprego em massa e o desmonte de uma estrutura de produção já fragilizada.

Foi assim que surgiu o pornô nacional, ou seja, filmes pornográficos com cenas de sexo “explícito”, ao contrário da pornochanchada, cujas cenas eróticas eram “implicitamente seguras”. O marco inicial foi *Coisas eróticas* (1981), de Raffaele Rossi - um título que faz juz ao filme, pois aqui sexo é mesmo tratado como “coisa”. Seguiram-se muitas outras produções, *Como afogar o ganso* (1981), de Conrado Sanchez, *A mulher que se disputa* (1985), de Mario Vaz Filho, *A galinha do rabo de ouro* (1987), de Levi Salgado, *Oh! Rebuteteio* (1984), de Claudio Cunha, ou mesmo *A B... profunda* (1984), de Álvaro de Moya, que nem sempre cumpriam com as expectativas sugeridas em seus títulos.

A introdução do videocassete permitiu que o consumo da produção pornográfica fosse agora a domicílio, dentro do ambiente privado, o que ajudou a esvaziar ainda mais os cinemas. No desespero, alguns filmes eróticos nacionais apelaram para a bestialidade, procurando oferecer o que a produção estrangeira ainda não ousava. Títulos como *A menina e o cavalo* (1983), de Conrado Sanchez, *Mulheres taradas por animais* (1986), de Ody Fraga, *Minha cabrita, minha tara* (1986), de José Adalto Cardoso, *Meu cachorro, meu amante* (1986), de Custódio Gomes, além de desrespeitarem de forma cínica e suicida os direitos humanos e dos animais, tornaram essa uma etapa da história da produção nacional de que ninguém se orgulha.

As bilheterias, por sua vez, também minguaram. Os cinemas que optaram por esse tipo de programação eram frequentados por um público predador e essencialmente masculino. Na região da Rua Aurora, em São Paulo, algumas salas apresentavam, nos intervalos dos programas duplos de filmes pornográficos estrangeiros, números ao vivo de *strip-tease*, protagonizados, muitas vezes, pelas atrizes desempregadas do cinema erótico nacional. Esses cinemas chegavam a oferecer mais de 8 shows diários entre as sessões que começavam às 9 horas da manhã e terminavam por volta da meia-noite.

Na porta dessas salas, os cartazes anunciavam “delírios frenéticos de virgens ninfomaníacas desesperadas pelos prazeres da carne”. Muitos títulos eram trocados, sendo que o que menos importava era o filme em exibição. Alguns títulos falsos eram trocadilhos inacreditáveis, como *Toco crú pegando fogo*. Algumas vezes, equivocadamente, por conta dos infelizes títulos em português, essas salas exibiam filmes clássicos, como *A ilha nua* (*Hadaka no shima* – Japão - 1960), de Kaneto Shindo, ou mesmo *Quando duas mulheres pecam* (*Persona* – Suécia - 1966), de Ingmar Bergman. Esses raros enganos causavam fúria na platéia que urrava durante toda a exibição.

Ao final de cada sessão, as luzes coloridas do palco se acendiam e as atrizes, pouco a vontade, começavam a exhibir o que ainda restava de seus “dotes artísticos”. Era patético ver a platéia correndo para o palco, disputando a famosa fila do gargarejo. Músicas bregas insistiam na modernidade sintetizada

da década de 1980 e o constrangimento dominava aqueles que ainda possuíam um mínimo de sensibilidade.

Agora as atrizes e as prostitutas da Rua do Triunfo começavam a se mesclar. Produtores agenciavam os artistas para festas privadas. O uso indiscriminado de drogas e a AIDS dizimaram grande parte dessa geração. Uma cruel similaridade com o horror que acontecia nos porões do prédio ao lado, poucos anos antes. A diferença foi que as vítimas do DOPS sonharam um Brasil mais humano e mais justo, e tiveram seus corpos anônimos enterrados de forma clandestina, enquanto as vítimas desse ciclo de subprodutos conheceram o pesadelo ao sonhar um cinema possível, e muitos sequer tiveram os seus nomes impressos nos cartazes dos filmes.

Minha memória sobre esse período possui muitas lacunas. Talvez alguns desses fatos não tenham se dado exatamente nessa ordem. E talvez muitos daqueles que ali viveram não concordariam com essa minha leitura. O que posso dizer é que aos 15 anos eu andava por aquelas ruas, procurando cartazes nas distribuidoras de filmes. E as prostitutas locais distraíam a minha atenção ao passar em frente ao DOPS, que tanto me assustava. Era comum se deparar com o Zé do Caixão nas ruas rodeado de louras jovens, vestidas de forma sensualmente brega, pelo menos para o imaginário daquele garoto. Tenho uma forte comoção por tudo que pude observar, pois era o mais próximo do cinema que podia estar. E, de certa forma, as imagens daquelas pessoas encontram-se profundamente enraizadas em minha memória, não pelo que foram, mas pelo que poderiam ter sido e ousaram sonhar. Algo que carrego como uma lição daquilo que também foi o cinema no Brasil. Neste aspecto, essas “luzes e sombras” marcaram-me muito mais do que alguns dos melhores filmes estrangeiros a que pude assistir e que, por sinal, tanto aprendi a amar.