



**COLEÇÃO CINEMA ESTRONHO  
VOLUME 12**

**TODOS OS DIREITOS DA OBRA RESERVADOS A ANDREA ORMOND**

**AUTORA**

Andrea Ormond

**PREFÁCIO E APRESENTAÇÃO**

João Carlos Rodrigues e Adilson Marcelino

**REVISÃO**

Marcelo Amado

Heidi Gisele Borges

**PROJETO GRÁFICO E CAPA**

Marcelo Amado

**FOTOGRAFIAS INTERNAS**

Quando não creditadas na foto, são fotos e/ou pôsteres de divulgação do estúdio ou retiradas das películas das quais fazem parte.

**EDITOR RESPONSÁVEL**

Marcelo Amado

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

Ormond, Andrea;

Ensaaios de Cinema Brasileiro: os anos 1980 e 1990... - São José dos Pinhais, PR: Editora Estronho, 2017. 228 pg.

ISBN: 978-85-9458-023-8

1. Ensaaios Brasileiros. 2. Ormond, Andrea I. Título

CDD-B869.4

**índice para catálogo sistemático:1. Ensaaios Brasileiros. CDD-B869.4**

1ª edição - 2017

**Todos os direitos desta edição reservados à Editora Estronho  
São José dos Pinhais - Paraná - Brasil**

 [estronhobook](#)  
 [estronho](#)  
 [estronho](#)  
 [editora.estronho.com.br](#)

  
EDITORA  
**ESTRONHO**

# ENSAIOS DE CINEMA BRASILEIRO

## OS ANOS 1980 E 1990



2

ANDREA ORMOND




EDITORA  
**ESTRONHO**  
ALÉM DO ESTRANHO

SÃO JOSÉ DOS PINHAIS, PR - BRASIL



LEANDRA LEAL EM *A OSTRAS E O VENTO* (1997)



**ESTA É UMA VERSÃO DE  
DEGUSTAÇÃO (em baixa resolução)  
CONTENDO O SUMÁRIO, PREFÁCIOS  
NOTA DA AUTORA E OS DOIS  
PRIMEIROS FILMES ABORDADOS.**

---

**EDITORA ESTRONHO**  
[www.lojaestronho.com.br](http://www.lojaestronho.com.br)  
[www.estronho.com.br/blog](http://www.estronho.com.br/blog)

9 AMAR O CINEMA SOBRE TODAS AS COISAS, POR JOÃO CARLOS RODRIGUES  
11 APERTEM OS CINTOS, POR ADILSON MARCELINO  
15 NOTA DA AUTORA  
19 GISELLE (1980)  
23 VIOLÊNCIA NA CARNE E O CINEMA DE ALFREDO STERNHEIM  
27 PROVA DE FOGO (1980)  
29 DEU PRA TI, ANOS 70 (1981)  
33 MULHER OBJETO (1981)  
37 EROS, O DEUS DO AMOR (1981)  
39 OS RAPAZES DAS CALÇADAS (1981)  
41 AMOR, PALAVRA PROSTITUTA (1981)  
45 EU TE AMO (1981)  
47 A MULHER DO CINEMA POPULAR DA BOCA DO LIXO  
51 KARINA, OBJETO DO PRAZER (1981)  
55 O IMPÉRIO DO DESEJO (1981)  
59 COISAS ERÓTICAS E VIAGEM AO CÉU DA BOCA: A ABERTURA DO CINEMA EXPLÍCITO  
65 O SONHO NÃO ACABOU (1982)  
67 PECADO HORIZONTAL (1982)  
71 NEVILLE D'ALMEIDA, ONTEM E HOJE  
75 MENINO DO RIO: A HISTÓRIA OCULTA DE UMA AMIZADE  
85 DAS TRIPAS CORAÇÃO (1982)  
87 PRA FRENTE, BRASIL (1982)  
89 ESCALADA DA VIOLÊNCIA (1982)  
91 TORMENTA (1982)  
93 BAR ESPERANÇA (1983)  
95 LONGA NOITE DO PRAZER (1983)  
97 VERDES ANOS (1984)  
99 AMOR MALDITO (1984)  
101 JEITOSA, UM ASSUNTO MUITO PARTICULAR (1984)  
103 ESTRELA NUA (1984)  
107 BETE BALANÇO (1984)  
109 ESPELHO DE CARNE (1984)  
111 NUNCA FOMOS TÃO FELIZES (1984)  
113 OH! REBUCETEIO (1984)  
115 ÁGUIA NA CABEÇA (1984)  
117 O REI DO RIO (1985)  
119 AQUELES DOIS (1985)

121	ALÉM DA PAIXÃO (1985)
123	ESTOU COM AIDS (1985)
125	PEDRO MICO (1985)
129	O HOMEM DA CAPA PRETA (1986)
133	A COR DO SEU DESTINO (1986)
135	O CINEMA FALADO (1986)
139	VERA (1986)
141	A MARVADA CARNE (1986)
145	BAIXO GÁVEA (1986)
147	ANJOS DA NOITE (1986)
149	EU (1986)
151	COM LICENÇA, EU VOU À LUTA (1986)
153	RÁDIO PIRATA (1987)
155	ROMANCE DA EMPREGADA (1987)
157	UM TREM PARA AS ESTRELAS (1987)
159	DEDÉ MAMATA (1988)
161	FESTA (1989)
163	STELINHA (1990)
165	CÉSIO 137: O PESADELO DE GOIÂNIA (1990)
167	REAL DESEJO (1990)
169	NÃO QUERO FALAR SOBRE ISSO AGORA (1991)
173	CARLOTA JOAQUINA, A PRINCESA DO BRAZIL (1995)
177	SÁBADO (1995)
179	CINEMA DE LÁGRIMAS (1995)
183	O QUATRILHO (1995)
187	UM CÉU DE ESTRELAS (1996)
189	QUEM MATOU PIXOTE? (1996)
191	COMO NASCEM OS ANJOS (1996)
193	O AMOR ESTÁ NO AR (1997)
195	A OSTRA E O VENTO (1997)
197	O QUE É ISSO, COMPANHEIRO? (1997)
201	COMO SER SOLTEIRO (1998)
203	CINDERELA BAIANA (1998)
205	CENTRAL DO BRASIL

209 BIBLIOGRAFIA

213 ÍNDICE DE NOMES

223 ÍNDICE DE FILMES, PROGRAMAS DE TV E PEÇAS TEATRAIS



**PRA FRENTE  
BRASIL**

REGINALDO FARIA  
ANTÔNIO FAGUNDES  
NATALIA DO VALE

ELIZABETH SAVALLA  
CARLOS ZARA  
CLAUDIO MARZO

Direção:  
ROBERTO FARIAS

Produção: R. F.

Mov. e Vídeo  
distribuição  
  
Instituto de Cinema Brasileiro  
Tel.: 011 308-9322



Por João Carlos Rodrigues\*

**EXISTEM MOTIVOS** irresistíveis para ler as críticas e resenhas de Andrea Ormond, aqui reunidas no segundo volume de seus imperdíveis *Ensaio de Cinema Brasileiro*. Vamos lá.

Em primeiro lugar, ela escreve muito bem, ao contrário de muitos da sua geração aos quais falta a fluência que ela esbanja. No cinema brasileiro, independente de concordarmos ou não com suas opiniões, há críticos que escrevem muito bem (Paulo Emílio, Moniz Vianna) e outros bem menos. Andrea pode sem pestanejar ser incluída no primeiro grupo. Destila uma ironia fina sempre presente mesmo nos filmes que admira, imaginem nos que condena. Assuntos pertinentes tratados com humor e profundidade. Domina totalmente a arte de escrever e parece amar o cinema sobre todas as coisas. Quem escreveu melhor sobre Khouri, Neville ou Ugo Giorgetti? Biscoitos finos para as massas.

Dito isso, me parece também interessante assinalar que La Ormond é muito mais uma crítica-cinéfila do que uma crítica-historiadora ou uma crítica-semióloga. Como os então jovens que fizeram o *Cahiers* e *Positif* nos anos 1950. Sorte nossa. Isso significa não ter preconceitos quanto a gêneros e estilos, comentados sem hierarquia, descobrindo qualidades ocultas mesmo em produtos do último escalão. O que importa para ela é o filme em si, bem mais que a posição deste dentro da sociedade ou a ideologia do fotograma. Há também outra característica interessante: a maioria dos filmes foi vista anos depois da estreia, libertando a ensaísta das influências paradoxais de uma boa campanha de *marketing* ou uma irritante entrevista megalômana de algum cineasta apenas mediano. E como Andrea surgiu bem depois das principais polêmicas idiossincráticas do cinema brasileiro, não o vê com o reducionismo político do grupo X versus o grupo Y. Mas não deixa de emitir sua opinião nas entrelinhas.

Este segundo volume de seus *Ensaio*s abrange o período 1980-90. Ainda o apogeu da Boca do Lixo e da Embrafilme, prestes a se desmilinguarem no governo Collor (o primeiro eleito depois de décadas de ditadura militar). Produção diversificada. Grande circuito exibidor. Público presente. Um dos ciclos mais fecundos do cinema nacional. O livro reúne 68 textos sobre filmes representativos da época e é desde já uma obra de referência. Podemos discordar disso ou daquilo, mas não há como resistir à leitura. Andrea Ormond veio para ficar. E ficará.

\* Jornalista, pesquisador e crítico de cinema, autor de *O negro brasileiro e o cinema*, atualmente na terceira edição.



**BRANDÃO FILHO E BETTY FARIA EM ROMANCE DE EMPREGADA (1987)**

Por **Adilson Marcelino\***

**SEMPRE QUE QUESTIONADOS**, os amantes da literatura logo apontam escritores como Machado de Assis, João Guimarães Rosa e Graciliano Ramos como nomes luminosos das nossas letras. E isso vale para muitos entusiastas, que ainda que jamais tenham lido *Grande sertão: veredas*, por exemplo, não se intimidam em elencar esses autores como nomes de ponta – ainda que eles realmente sejam.

Mas um nome que raramente aparece nessa seleção é o de José de Alencar, homem em que pesa a biografia por ter sido político conservador, e, além disso, escritor com forte teor nacionalista em sua obra. Diante daqueles grandes citados, é como se ele fosse um vistoso patinho feio. Mas o leitor que enfrentar esses entraves e se arriscar na jornada literária de Alencar conhecerá, em livros como *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875), um autor de pena rica em registro de sua época, sobretudo no recorte urbano. Aprende-se muito, por exemplo, sobre os costumes e as gentes do Rio de Janeiro do século XIX, a cada página virada de um desses romances. Enfim, a literatura de José de Alencar é, ainda dois séculos depois, um rico baú a ser desvendado.

Agora, caro leitor, faça uma ponte desse universo para o cenário do cinema e encontrará mais semelhanças do que possa imaginar. Expressão artística que seduz as massas desde sua invenção, nos quatro cantos do planeta, por aqui os amantes do cinema logo apontam Hollywood, o cinema europeu e mesmo o asiático como os de mais alta expressão artística. E aí nomes como John Ford, Jean-Luc Godard e Akira Kurosawa são elencados de pronto. Bom, mas aí estamos falando de mestres, não é? Sim, mas mesmo um cineasta de terceiro escalão do cinema americano, por exemplo, pode ser igual e facilmente elencado. E assim vem o cinema brasileiro. Olha mais um patinho feio, de novo. Porque, claro, os amantes apontariam gênios como Humberto Mauro, Mário Peixoto e Glauber Rocha. Mas pergunte a eles se conhecem a obra de cineastas como Aurélio Teixeira, Paulo Porto e Zózimo Bulbul. E aí percebe-se, como na literatura, como também o cinema brasileiro é um baú fundo e cheio de camadas a serem escavadas.

Para essa difícil, mas sedutora missão, é que nomes de diferentes linhagens e fôlegos vêm se lançando nas diversas décadas e momentos no Brasil. O número de pesquisadores, felizmente, vem crescendo, e o de críticos também. Ainda que haja muito iniciante se intitulando como pesquisador de estofos e muito crítico que jamais conseguiu ultrapassar o registro da resenha. O cinema brasileiro já foi revisto por abordagens singulares e riquíssimas. E nesse

universo podemos citar as revisões críticas indesejáveis de Paulo Emílio Sales Gomes, Glauber Rocha e Jairo Ferreira. Cada um deles nos apresentou visões desconcertantes e de alta cepa. E é nesse panteão que figura o nome de Andrea Ormond, carioca também paulista com ramagens mineiras, gaúchas e nordestinas, já que seus feitos como escritora, curadora e debatedora se ramificam nessas terras.

Há 12 anos, ela vem fazendo uma revisão do cinema brasileiro de tirar o fôlego. Isso sobretudo em seu incontornável blog *Estranho Encontro*, endereço da Internet amado por cinéfilos, pesquisadores e “descobridores” da nossa cinematografia e também em outras publicações. Há uma corrente de críticos que constrói e defende seu olhar para os filmes a partir, intrinsecamente, do que está na tela. E há outra que leva para sua construção também o entorno desses filmes. A pena de Andrea Ormond se situa na segunda corrente, daí a menção aos romances urbanos de José de Alencar, pois, como ele, também na revisão proposta em seus textos críticos e/ou ensaísticos todo um universo extra-tela se revela, sobretudo o registro da época de cada filme e/ou obra analisados. Lendo os textos de Andrea, não se apreende apenas o que está posto nos filmes em primeiro plano, mas também suas sublinhas, seus subtextos e, mais que isso, a temperatura de uma época, de um universo, dos vários Brasis.

Andrea Ormond se sobressaiu no planeta Internet a partir dos textos no blog *Estranho Encontro*, pois era, para muitos, a garota desconhecida – e a presença de mulheres na crítica ainda era escassa – que se debruçava e falava de filmes considerados menores e de outros desconhecidos por muita gente. E, sobretudo, filmes do chamado cinema popular, principalmente os das décadas de 1970 e 1980. Com o tempo, os leitores perceberam que o radar de Ormond era muito mais amplo, desafiador e desconcertante, daí ser perfeitamente possível, a cada visita ao blog, deparar-se com um olhar cuidadoso, caudaloso e, mais que tudo, sedutor para as mais diferentes fases do cinema brasileiro e sua rica fauna de filmes e realizadores. Figuravam lado a lado textos acachapantes sobre a fase muda, o cinema policial e a diversidade sexual, resgates de autores como Alberto Salvá, Xavier de Oliveira, Alfredo Sternheim e Afranio Vital, e mergulhos apaixonantes e apaixonados na obra de Walter Hugo Khouri. Um olhar mais atento percebeu, e percebe, a radiografia que Andrea Ormond vem fazendo de todo um país a partir de seus escritos, desde quando o cinema se fez por aqui até os dias atuais. A revisão crítica de Ormond é definidora de um país, no que ele é entendido como território, não na sua frágil e limitadora identidade de geografia, mas território como pertencimento e identidade ou, pelo menos, da sua busca. Em seus textos sobre cinema, ela fala da gente e de gentes, do povo brasileiro, tanto daquele em crise existencial como daquele que embrulha o peixe no jornal e, ainda, daquele à margem de ambos os estados, o da crise da alma e o da crise do pão, mas ainda em luta pela sobrevivência em estado primitivo.

A melhor notícia agora é que Andrea Ormond vem publicando uma antologia de textos – muitos inéditos – que abrange todas as décadas do cinema brasileiro. Aqui,

neste volume 2, o leitor vai se deliciar com a produção dos anos 1980 e 1990. Época da abertura e de transição política, de uma Boca do Lixo se reconfigurando em mergulho fatal no sexo explícito, das deliciosas adaptações de Nelson Rodrigues, do Brock, de algumas das personagens femininas mais bem construídas do nosso cinema, como a Fausta, de *Romance da empregada*, a Clara e a Ana, de *Baixo Gávea*, do chamado Neon-realismo, do cinema indesejável de Ana Carolina e Carlos Reichenbach, dos mergulhos de Lael Rodrigues e Antonio Calmon no musical e no cinema juvenil, do horror da Aids, do protagonismo da periferia, dos filmes premiados em festivais internacionais, do Cinema da Retomada.

Caro leitor, prepare-se. À sua frente está o cinema brasileiro em toda a sua gama de significados e significantes. A leitura que começa aqui é sobre o cinema, mas é também sobre história, geografia, política, filosofia, psicanálise, arquitetura, jornalismo, música, teatro, costumes. É sobre território. Ah, e também sobre sexo e erotismo, pois do contrário não se falaria de cinema brasileiro, ainda mais dos anos 1980 e 90, que herdaram todas as “safadezas” maliciosas da década anterior. Mas fique tranquilo. Nesse emaranhado todo, você será conduzido pela pena hábil e sedutora de Andrea Ormond. Segure firme nas mãos dela, pois, com certeza, vez ou outra, ela vai recolhê-las e te deixar sozinho com seus fantasmas e também os alheios. Garanto: ainda que alarmantes, esses poderão ser os melhores momentos dessa revisão, que é do cinema, de um país, de mim e também de você.

Melhor dizendo, fique tranquilo não. A montanha-russa acaba de ser acionada.

\* Jornalista, pesquisador e criador do *site Mulheres do Cinema Brasileiro*.



**DO DECLÍNIO** da pornochanchada às ilusões no Oscar, passando pela matança da Embrafilme. De 1980 a 1999, em inúmeros ensaios inéditos. Vinte anos do cinema brasileiro, um minuto antes de batermos na porta dos 2000 – que serão objeto do terceiro volume desta trilogia sobre o nosso cinema.

No primeiro livro, acompanhamos o batismo de fogo da era silenciosa, o ciclo da Vera Cruz, o Cinema Novo, o Beco da Fome, a Boca do Lixo, os insólitos, os brutos, os gênios, os deixados à margem pela *intelligentsia*, os deixados à margem pelo público, os abraçados ao cinema popular e toda a cáfila do século XX, nas inúmeras guerrilhas que lamberam as telas. Propositadamente, paramos no auge do erotismo, no crepúsculo de 1979. Após isto, o que houve?

Os anos 80 respondem. A década que seguiu à anistia ampla, geral e irrestrita trouxe conflitos que vão além do divã e transbordam em uma geração de cineastas. Temos o *bubblegum* (*Bete balanço*) e o pós-hippismo (*O sonho não acabou*); a urgência da homossexualidade, mesmo que no *exploitation* (*Os rapazes das calçadas*; *Amor maldito*); grupos surgindo, por exemplo, no sul do país (*Deu pra ti, anos 70*; *Verdes anos*; *Aqueles dois*), na velha Piratininga (*A maravilhada carne*; *Anjos da noite*; *Festa*).

Nomes antigos continuaram. Logo de início, por volta de 1980/1981, conseguiram juntar os resquícios da catarse sexual (*Giselle*; *Mulher objeto*; *Eu te amo*). Alguns cineastas ainda acompanharam de perto, inclusive, o fim da Boca do Lixo (*Violência na carne e o Cinema de Alfredo Sternheim*) – aquele território em que a mulher era múltipla (*A mulher no cinema popular da Boca do Lixo*). Com a chegada do sexo explícito (*Coisas eróticas e Viagem ao Céu da Boca: a abertura do cinema explícito*), o passado teve que se readequar ao novo mundo estarecido (*Estou com Aids*), à angústia entre liberdade e liberalidade (*O império do desejo*), aos mistérios profanos na urbe destruída (*Neville D’Almeida, ontem e hoje*).

Desgarrados como Walter Hugo Khouri (*Eros, o deus do amor*; *Eu*) e Antonio Calmon (*Menino do Rio: a história oculta de uma amizade*) prosseguiram, cada qual a seu modo. Outros foram interrompidos pela brutalidade do pesadelo – Jean Garrett, o nome mais pungente (*Karina, objeto do prazer*). Cinemanovistas diversificaram-se na poeira das cédulas eleitorais, incluindo Carlos Diegues (*Um trem para as estrelas*) e Roberto Pires (*Césio 137: o pesadelo de Goiânia*).

O fato é que o clima pesava, os ventos tremiam e a Nova República inaugurada por José Sarney trouxe o término da censura formal – porque, obviamente, a censura *substancial* continuava (*Com licença, eu vou à luta*). Trouxe, também, um sucessor juvenil. De bochechas coradas, saudáveis e ainda mais popularresco. A Era Collor inaugura os anos 90, enterrando de vez a estrutura da Embrafilme, que tanto ajudara alguns e tanto desprezara outros.

Independente das diatribes, a rocambolesca Embra cumpria um papel que, diante de sua agora total ausência, precisou ser reinventado. *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* é representativo do período ao qual se convencionou dar o nome de “Retomada”. Como dito, se o caos já era conhecido por muitos, razão não há em considerar a quebra da Embrafilme um marco zero para o qual se deva “retomar” algo. Não pensemos em nome tão homogeneizador; as estruturas foram e sempre serão tão peculiares.





É por isso que, nos anos 90, Ugo Giorgetti continuou com um evangelismo único no cinema brasileiro (*Sábado*) e o capixaba Amylton de Almeida levou às telas um exemplar solitário (*O amor está no ar*). A Boca do Lixo e o Beco da Fome continuaram mortos, não foram retomados em termos de produção e geraram órfãos que a nova crítica resgata aos poucos, dando-lhes novas opiniões e uma nova história.

Estreias de peso também se fizeram presentes. Tanto no baixo orçamento (*Um céu de estrelas*) quanto em odes triunfais, voltadas ao mercado externo e à frustração reiterada na perda do Oscar (*O quatrilho*; *Central do Brasil*). Felizmente, também houve o cinema popular, pululando que só, como na inspiração *trash* de *Cinderela Baiana*. Rindo de nós mesmos, nervosos e insuspeitos do futuro, chegaríamos ao bólido dos anos 2000. Mas este é um tema, em breve, para outro volume da nossa história.

A.O.



FERNANDA MONTENEGRO E VINÍCIUS DE OLIVEIRA EM *CENTRAL DO BRASIL*

FOTO: VIDEOFILMES



**ALBA VALÉRIA E CARLO MOSSY**



**CARLO MOSSY, RICARDO FARIA E  
ALBA VALÉRIA**



**ALBA VALÉRIA E MONIQUE LAFOND**

**CENAS DE *GISELLE* (1980)**

**QUEM ESTIVESSE** em alguma grande cidade brasileira, entre os meses de novembro de 1980 e março de 1981, dificilmente conseguiria não ouvir falar de *Giselle*. Tal como os russos precisaram de dez séculos de história para ver surgir um Dostoiévski, um Tolstoi, a grande década que a pornochanchada atravessou nos anos 70 culminou, em 80, com o lançamento em centenas de cinemas, no Brasil e no mundo, de *Giselle*.

O balé *Giselle* vivia sendo apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e isso deve ter causado ideias na Vidya Produções, empresa de Carlo Mossy e seu irmão, Bernardo Goldszal. Certo é que Mossy um dia chegou na produtora, localizada no coração de Copacabana, e propôs ao diretor Victor di Mello uma espécie de versão nacional para *Emmanuelle* (1973), de Just Jaeckin. O “algo mais” ficaria por conta dos cenários: Machu Picchu. Levantaram um orçamento e descobriram que filmar no Peru demandaria muita grana. Isso não foi problema. *Giselle* se limitaria ao Rio, no máximo aos arredores do estado. Havia muito a criar, mesmo sem ir para tão longe.

Os primeiros *teasers* de *Giselle* já eram um primor de criatividade: anunciavam um contrato milionário da atriz Alba Valéria com a Vidya por sete anos. Também davam conta de que, em exhibições particulares, a plateia costumava gritar “Mengo! Mengo!”, em bizarra associação entre o time mais querido do país e o filme. Por conta desse “fenômeno”, Alba Valéria declarava que “viraria a casaca”, deixando de torcer pelo Vasco (!). Mossy, sabemos, era um seguidor do método Carlos Imperial de promoção pública. Quanto mais absurdo, melhor. A coisa prosseguiu em pequenos boxes publicados no Jornal do Brasil e no Globo, que davam conta que casais se entusiasmavam para o sexo após conhecerem a história; que um “conhecido político” havia afirmado que *Giselle* “inaugurava uma nova política do amor”; e que Carlo Mossy virara um galã sem preconceitos, pois beijara outro homem na boca. Essa última parte, talvez o único fato verossímil. No início da década de 80, o beijo homossexual era completo tabu no país. Mas não era inédito. Em *República dos assassinos* (1979), de Miguel Faria Jr., Anselmo Vasconcellos já tascara uma bitoca em Tonic Pereira.

A idade da estrela Alba Valéria era outro fenômeno inventivo: ora ela tinha 16 anos, 17, 18. Anunciada como “a ninfeta brasileira” dizia-se que deixava “homens e mulheres excitadíssimos” e que, se mulher fosse produto de exportação, Alba “equilibraria a balança comercial brasileira”. Vocês acham que acabou? Não acabou. Um anúncio publicado no dia 24/08/1980, na sessão de turfe (!)

dava conta de que o filme possuía cenas de sexo entre cavalos. Dias depois, um príncipe árabe – Mohamed Abdan Khaliff – queria comprar Alba Valéria com petrodólares. Apaixonado, o príncipe mandara construir um cinema em Bahr-El-Gazam – por incrível que pareça, existe mesmo uma região no Sudão com nome parecido – exclusivamente para que *Giselle* fosse exibido. Felizmente, antes que fosse anunciado um complô interplanetário de incas venusianos, o filme estreou no dia 10 de novembro de 1980. Antes, ardeu na Censura, mas com uma ida providencial de Mossy a Brasília, tudo se resolveu.

*Giselle* é um filme impressionante, em todos os sentidos. Merece um livro para estudá-lo, por suas múltiplas e ricas leituras. Cinema *trash*, panfleto libertário, carnaval do absurdo. Não há rótulo possível para a obra e quem consegue rotulá-la é porque não a compreende em sua totalidade. Vou optar pela via mais difícil de entendimento, que é a análise psicanalítica dos personagens. Colocar *Giselle* no divã talvez seja uma alternativa viável para seu tom de Pirandello.

Direção de Victor di Mello, estrelada por ele, nosso homem nos anos 70, Carlo Mossy. A seleção da trilha sonora inacreditável também é de Mossy, com sucessos dos anos 60 interpretados por uma seleção *easy listening*. Coestrelando Maria Lúcia Dahl, Ricardo Faria, Nildo Parente, Monique Lafond e Alba Valéria, esta última a personagem-título e *leitmotiv* da trama.

*Giselle* é filha de Luchini (Nildo Parente) e tem Haydée (Dahl) de madrasta. Quando volta da Europa para o sítio do pai, encontra na madrasta não uma mãe, mas uma amante insaciável. Haydée é apresentada como uma dessas mulheres com TPN (Transtorno de Personalidade Narcísica), que encontra na jovem enteada seu refúgio para uma relação voraz e que amorteça sua frustração por envelhecer. *Giselle* não se nega a ser o espelho de Haydée; é uma quase adolescente amoral que, por trás de sua extrema felicidade e ingenuidade, esconde um comportamento parasitário e perverso.

Notem que não haveria *Giselle* sem o pai, Luchini. É ele quem a sustenta, quem a mantém em seu mundo hedonista. Haydée, a esposa, também o parasita, e Luchini é passivo a tudo porque também esconde um segredo. Enquanto Haydée e *Giselle* transam no quarto ao lado, Luchini trata a todos com bondade, tolerância e aspecto cordato. Antes de Haydée, no entanto, *Giselle* estava envolvida sexualmente com o capataz do sítio, Ângelo (Mossy). Com o planejamento das duas, Ângelo é trazido da “senzala” para dentro da casa grande, e os três formam um daqueles trisais típicos de quem vê a vida com bons olhos.

Ângelo esconde, por trás da sua aparência de capataz fiel, uma personalidade bombástica, pronta a explodir. É bissexual, libertário, ama *Giselle* e Haydée como se daquilo dependesse sua vida (e dependia). Quando o filho de Haydée, Serginho (Ricardo Faria), chega do Rio, o teatro se completa. Ângelo domina a tudo e a todos com sua masculinidade insinuante e decreta aos discípulos embevecidos uma ditadura falocêntrica.

Em suma, Ângelo transa com Serginho, Haydée e Giselle. Os três o adoram e ele responde à adoração com proteção. Quando marginais tentam bater em Serginho, uma briga tem início e Ângelo quase morre para defender o amigo. No fim das contas os quatro são estuprados pelos marginais, em uma das cenas mais absurdas e grotescas do cinema mundial.

Por outro lado, Giselle é uma daquelas personalidades que tem o poder de transformar com seus atos a vida das outras pessoas. A madrasta Haydée é quase sua escrava. Serginho tem uma relação simbiótica com ela, com quem compartilha seus desejos. Ângelo, por sua vez, respeita Giselle como uma igual e os dois transitam por todos os universos, cientes de seu domínio sobre os outros.

O que chama muita atenção no filme, mais do que um enredo tão rocamboloso quanto envolvente, é a pretensão libertária que involuntariamente adquire aos poucos, mesmo que por trás de um alerta conservador nas primeiras cenas (respirem fundo): “Assim como na antiga civilização romana, como em Sodoma e Gomorra, todas as vezes que uma sociedade está em decadência, a principal característica, é a falta de valores morais, a promiscuidade sexual, o desamor, as frustrações, e os desencontros. Os dias que hoje estamos vivendo, não diferem muito daqueles que antecederam a destruição daquelas sociedades”.

Esse blábláblá meio “O Homem do Sapato Branco” é esquecido ao longo da história, demonstrando a obviedade de que o texto moralista foi plantado ali apenas para agradar aos velinhos censores. Victor di Mello, Mossy e todos que atuaram, na verdade simpatizavam era com a liberdade sexual e, no seu estilo pitoresco, trabalharam em uma ode a ela.

A trilha sonora repete insistentemente *San Francisco*, o hino hippie da geração *flower power*, em uma versão de Frank Pourcel. É necessário que se escreva um *Afinal, quem faz os filmes brasileiros*, parodiando a obra clássica de Peter Bogdanovich, para que entendamos melhor o que se passava pela cabeça dos intrépidos cineastas e suas inspirações duvidosas. À primeira vista, fica a pergunta: *San Francisco* durante longas cenas foi uma maneira “sutil” de evocar outra época recente, mais libertária? E por que quando Mossy e Giselle estão em plenos trabalhos na cachoeira, escutamos ao fundo o clássico dos Beatles, *Let It Be*?

Acentuando o aspecto libertário, temos além das cenas de bacanal, outras em que o consumo de maconha é farto. Monique Lafond vive uma guerrilheira, falando frases perdidas sobre “socialismo”, que propositadamente não cabem no seu fôlego. Giselle, Ângelo e Serginho, em certo momento, partem para o fight com Zózimo Bulbul, o negro-fetiche das mulheres e dos homens brasileiros dos anos 70. Bulbul se deixa chicotear pelos três, pede mais, Mossy fumando um baseado entra em êxtase e em seu complexo de onipotência dá uma surra em todos. “Bate machão, bate!” – Serginho pede, e a gente se pergunta por que não é a Vidya quem manda no cinema brasileiro hoje em dia.

O filme termina com a separação, a dissolução daquele arranjo sexual fabuloso. Haydée, a narcísica, abandona o marido e vira traficante de drogas. Serginho dá vazão à homossexualidade e surge como vedete carnavalesca. Ângelo e Giselle entregam-se à realização plena dos seres, mas Ângelo parece ter apanhado uma doença sexual, em cena final duvidosa.

Resta Luchini, que, abandonado por todos e pego em flagrante de pedofilia – sim, até isso conseguiram encaixar: ele lê uma revistinha com o título de “O Amiguinho do Rei” –, assume sua condição de provedor dos parasitas e sustenta a felicidade (?) de todos. Se me contassem que *Giselle* existe, eu duvidaria. Mas foi filmado no Rio de Janeiro em meados de 1979. E, segundo os responsáveis, vendido para quase trinta países. O crítico João Carlos Rodrigues o testemunhou, dublado em inglês, em um cinema de Nova York. Existia a ideia de um *Giselle 2*, e até de um *A filha de Giselle*. Infelizmente não se concretizaram, embora existam quase 30 minutos de cenas cortadas pela Censura. Se puderem um dia ser recuperadas, o que veremos? Tal como uma manchete do Notícias Populares, ninguém perde por esperar.



ALBA VALÉRIA

**TATEANDO O INÍCIO** da decadência cinematográfica na Boca do Lixo, *Violência na carne* (1980), de Alfredo Sternheim, traz uma razão de ser parecida com a de outros filmes lançados na mesma onda. Grunhidos, pêlos, cenas quase ginecológicas, um tico de nada para o achado irreversível do explícito.

Idiosincrasia dos 1980, achava-se que aquele seria um entreato, coisa breve. O sexo faturaria uns cobres, garantiria o acesso a obras “autorais”, livres na forma e no conteúdo. A pressão dos produtores era uma constante, fato inegável, mas em nada se comparou ao que surgiu em seguida, no apogeu de zoófilos, anões e outras traquitanas.

Sternheim era o mesmo de sempre: diretor-crítico cuidadoso, dos maiores talentos que o cinema brasileiro produziu. Em 1964 andava pelos corredores da Vera Cruz, como assistente de direção de Khouri em *Noite vazia*. Sete anos depois, dirigiu seu longa de estreia, *Paixão na praia*. Norma Bengell – a escorte de *Noite vazia* – foi escolhida para estrelá-lo. Sternheim aproveitou o pano de fundo da beira-mar – visível em *A ilha* (1963), também de Khouri, também auxiliado por ele –, voltando a essa ambientação em outro grande filme, *Pureza proibida* (1974), produzido pela atriz Rossana Ghesa.

Mas antes de *Pureza* houve *Anjo loiro*. Baseado no romance de Heinrich Mann, *O professor Unrat*, em 1973 Alfredo – aos 31 anos – resolveu ousar, e escreveu em parceria com o roteirista Juan Siringo uma versão paulistana da história que um dia inspirou o clássico *O anjo azul*, de Josef von Sternberg. Podemos dizer, sem qualquer sarcasmo, que o resultado esteve provincianamente à altura. Mesmo porque as intenções do jovem Sternheim eram essas mesmas: olhar a fábula universal do ponto de vista de São Paulo. Os problemas começaram quando a censura examinou o filme e cortou cerca de quinze minutos, além de alterar o título – originalmente *Anjo devasso*. Estreando adulterado, amputado, obteve enorme sucesso, e posteriormente foi suspenso dos cinemas sob alegações burocráticas. Covardes, os censores assistiam em sessões privadas com família, secretárias e amigos àquilo que impediam a população de ver. Quando reestreeou, em junho de 1974, *Anjo loiro* ganhou na crítica imbecil e míope outro inimigo. José Alvaro, da Tribuna da Imprensa, afirmou em 17/06/74 que “Vera Fischer estava cada vez mais cheia de celulites e estrias”. A Revista Veja, 05/06/1974, propôs palavra de ordem: “Sternberg sim, Sternheim, não”. Rubem Biáfara e Ely Azeredo compreenderiam o filme com melhor ânimo, mas àquela altura o público já se desinteressara dele.

Se não fosse pelo ar marítimo, *Pureza proibida* (1974) não guardaria muitas semelhanças com os anteriores. Uma das poucas formas de aproximação entre o conjunto de filmes surgiria com a presença de personagens femininas destacando-se como o fio condutor da narrativa: Norma Bengell (em *Paixão...*), Vera Fischer (em *Anjo...*) e Rossana Ghessa (em *Pureza...*). Ainda assim, as três protagonistas desempenham funções diferentes, em ambientes e motivações diferentes. A irmã Lúcia (Rossana) – baseada na peça *A branca e o negro*, de Monah Delacy (intérprete da Madre Superiora e coautora do roteiro, ao lado de Sternheim) – influencia uma locação rural por excelência, em contraposição às metrópoles de *Paixão...* e *Anjo...* O sexo depressivo de Norma, a fúria de Fischer também não podem ser associados à sensualidade represada e inacessível da pequena Lúcia, noviça que chega a um vilarejo e transforma a vida das crianças, dos pacientes do hospital, das colegas de convento e sobretudo da colônia de pescadores – para o bem, ao se aproximar de Chico (Zózimo Bulbul); para o mal, ao causar o ciúme da psicopática Anésia, ex-namorada do rapaz.

Bulbul, aos 37 anos, rivalizava em carisma com Rossana e Carlo Mossy (no papel de Padre) – casal de *Lucíola, o anjo pecador* (1975), também dirigido por Sternheim, mas que em *Pureza proibida* fica afastado tanto pela barreira religiosa quanto pelos cortes que a participação de Mossy sofreu após um grave acidente de carro durante as filmagens, que quase lhe custou a vida. Percebe-se da parte de Sternheim a delicadeza na composição dos quadros que, somada à fotografia de Ruy Santos, transforma as praias em algo pictórico, como se construído à mão, ora cinza-chumbo – em especial a cena em que Anésia caminha em direção à câmera –, ora solar – tonalidade esperada em se tratando do lugar paradisíaco.

Passado o início irretocável, *Lucíola, o anjo pecador* (1975) e *Mulher desejada* (1978) são bons, mas não propriamente inesquecíveis. No final da década dirige *A herança dos devassos* (1979). Loucuras no financiamento – binacional, Brasil-Argentina –, alucinações da vedete borderline, Sandra Bréa. Em *Corpo devasso* (1980) – acreditem, o adjetivo “devasso” era campeão – aborda a homossexualidade masculina: tabu em que a Dacar, de David Cardoso, ousou mexer e esquecer. O galã geralmente o omite no rol das nonchalances corajosas do passado.

Com essas duas fitas vizinhas na biografia, Sternheim chega ao *Violência na carne*. Guerrilheiro cândido (Tércio), cáften (Paulão) e assaltante (Jorge) fogem de penitenciária desconhecida. Armas em punho, isolam um grupo de artistas em um bangalô, na beira da praia. Tudo deve durar até o dia seguinte, porque Tércio declama no look condoreiro: “É que amanhã, 500 metros daqui, um barco estará nos levando para outro país. Para a liberdade total. Adeus, prisões. Adeus, medo. Adeus, sonhos. Adeus... pátria amada”.

Entre as prisioneiras, Letícia Simmons (Helena Ramos). Oportunidade rara de se conferir Helena Ramos com a voz que Deus lhe deu – via de regra, sofria na dublagem. A começar pelo nome, Letícia Simmons tem fôlego de *starlet* americana do time de



Darryl Zanuck. Atriz, “não sabe quando atua ou quando fala a sério”, vive em depressão. Uma Gene Tierney que poderia nadar até o meio do lago em *Amar foi minha ruína*, mas prefere as encucações de *Malu mulher*, debatendo sobre o amor. Sabem como é, o amor. O verdadeiro amor. Tudo é consumismo e “o que estou fazendo na rua com essas pessoas”, poderia assobiar, imitando a canção de Evinha.

Letícia recebe um alento de Tércio. Apaixonam-se. Ali mesmo no cativo, psicologismo que o roteiro mal consegue descrever mas que acontece. Libertação. Libertação para ambos, cansados do mundo hipócrita, sem perspectivas. E a toda hora, dá-lhe Letícia falando sobre o amor. O assassinato de Tércio por Letícia, o suicídio de Letícia: por um verdadeiro amor, para fugirem do sofrimento, para alcançarem a paz. Estratégia que teria outra dimensão e acerto se houvesse credibilidade no namoro dos dois. Algo que evanesce e não atinge o alvo. Semelhante a assistirmos a um presidiário com marca de sol (Jorge), revelada no *skinny dipping* pelas redondezas.



Sternheim demonstra cuidados ocasionais na composição, como no pequeno prólogo. Paulo, Jorge e Tércio queimam um carro encharcado de gasolina. As chamas, a fumaça subindo para o céu, promessa de uma escuridão anterior, fatalismo para o que vai ser contado. *Violência na carne* amarra, inseguro, um enredo que aponta para a tal violência e para a tal da carne, sem resultados convincentes do cinema de um e de outro gênero. A violência carece da montagem – fria, de Jair Garcia Duarte, parceiro de Juan Bajon –; carece da engenharia dos planos – convencionais, previsíveis. A carne segue

o mesmo princípio. Estupros que dão bocejos no público acostumado aos exploitations hardcore que começavam a estalar nas poeiras. Os arroubos podem ter provocado algum calor, mas a curiosidade permanece no quesito – este sim interessante, de novo – da intimidade dos casais gay e lésbico. Tratada com a naturalidade necessária, soma uns pontos no polaroide em que todo filme acaba se transformando, no cair do tempo.

Carinhos, ciúmes, postura protetora de uma com outra – Sandra e Ana. Dançarino (Fábio) orgulhoso da carreira do protetor (Renato, Luiz Carlos Braga). Mimos afins, nuances de cotidiano e que na hora de o bicho pegar fogo não somem, continuam. Seria cômodo para o diretor colocar apenas as meninas sendo atormentadas pelos agressores. Encaixa, porém, a curra em Fábio, a pegação de Sandra e Ana ordenada por Paulo, o voyeurismo que sai às claras, varrido do tapete.

O problema é que a deixa para entrar no desfiladeiro é jogada fora por um excesso de didatismo – “estes sustos, estes pesadelos, ocorrem devido a um sentimento de culpa. Intimamente você ainda não aceitou a nossa relação”. Piora muito, mas muito mesmo, na atuação precária dos atores, resguardada sempre a figura de Luiz Carlos Braga – por sinal, apaixonado por David Cardoso em *As seis mulheres de Adão* (1982, direção do próprio Cardoso). Ao invés do escracho que reina em *Adão* ou de uma ofensiva corporal bombástica e teorizável, *Violência na carne* tenta se levar na dureza, filosofando como a estudante de sociologia da USP. E o que seria crível ou encantamento, ganha um contorno metódico, cambaleante, impedindo a fluência que poderia tê-lo salvado.

A partir dos anos 80, devemos ter atenção ao falar sobre o trabalho de Alfredo. Podemos cair, sem querer, na esparrela de um preconceito frágil. Mergulhando de cabeça no erotismo e na pornografia, tornou-se alvo predileto de um estereótipo: o do cineasta talentoso da Boca do Lixo que se afundou no explícito, esse ácido sulfúrico das reputações alheias. Jean Garrett, Ody Fraga e toda a turma participaram da bacanal. No entanto, tinham o cuidado de assinarem com pseudônimos. Alfredo prosseguiu sendo Alfredo Sternheim. Um espectador desavisado pode ficar confuso entre *Pureza proibida* e *Sexo dos anormais* (1984), como alguém que repentinamente descubra em Douglas Sirk um espírito de John Stagliano. *Violência na carne*, portanto, foi a lagarta que em breve se transformou na lúbrica borboleta, cercada de garantões.

**FIM DO ARQUIVO DE  
DEGUSTAÇÃO**

---

**ADQUIRA COM DESCONTOS  
COMPRANDO NA LOJA OFICIAL  
DA EDITORA ESTRONHO**

**[www.lojaestronho.com.br](http://www.lojaestronho.com.br)**

**OU VEJA OUTRAS LOJAS EM**

**[www.estronho.com.br/blog](http://www.estronho.com.br/blog)**

**f** [estronhobook](#)  
**t** [estronho](#)  
**i** [estronho](#)  
**g** [estronho.com.br](#)

  
**EDITORA  
ESTRONHO**