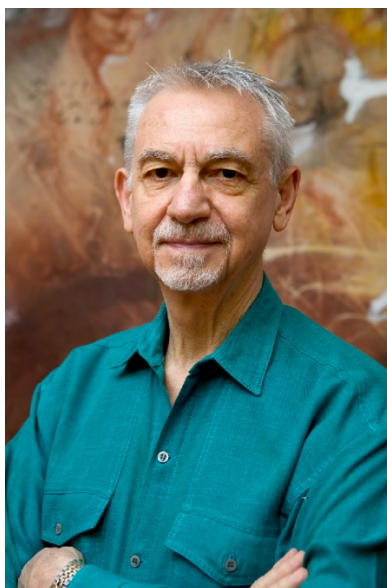




## ENTREVISTA COM JOÃO SILVÉRIO TREVISAN: BOCA DO LIXO, CINEMA NOVO, CINEMA MARGINAL

Caio Lamas

A entrevista transcrita abaixo foi realizada por Caio Lamas<sup>i</sup> para a dissertação de mestrado *Boca do Lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1985)*, defendida em setembro de 2013 na Escola de Comunicações e Artes da USP.



João Silvério Trevisan, oriundo de Ribeirão Bonito, interior de São Paulo, é um escritor, ensaísta e cineasta, cuja obra é marcada pelo ensaio *Devassos no Paraíso* (lançado em 1986 simultaneamente na Inglaterra e no Brasil), e romances como *Ana em Veneza*, *Rei do Cheiro*, *Em Nome do Desejo* e *Vagas Notícias de Melinha Marchiotti*. Em 1978, após ter voltado de uma viagem de cerca de três anos, morando entre a Cidade do México e a Califórnia, onde entrou em contato com o movimento gay norte-americano, organizou em São Paulo o grupo *Somos pelos Direitos dos Homossexuais Brasileiros*, e fundou o jornal *Lampião da Esquina*, voltado ao público homossexual e incorporando também o ponto de vista de outros grupos excluídos.

No cinema, participou no final da década de 1960 da Boca do Lixo, polo de produção cinematográfico localizado no centro de São Paulo, principal responsável pela vasta extensão de títulos eróticos que permeou a cinematografia brasileira de meados da década de 1960 até a década de 1980.<sup>ii</sup> Como integrante do movimento denominado

Cinema Marginal,<sup>iii</sup> destaca-se o longa-metragem *Orgia ou O Homem que Deus Cria* (1971), cujo enredo gira em torno de um grupo de pessoas de diferentes origens – um cangaceiro, uma travesti, um rei negro paraplégico, um anjo, uma prostituta, entre outros – que viajam sem rumo por uma estrada alegórica, terminando seu destino em um cemitério. Ligado ao debate político e estético que se estendia no período de sua produção, em que pesem a crise das narrativas teleológicas,<sup>iv</sup> a proeminência da contracultura e a crise das esquerdas após o golpe de Estado de 1964, Trevisan dialoga e procura superar o Cinema Novo, a essa altura já referência de qualidade da cinematografia brasileira, sobretudo pela crítica nacional e estrangeira.

Além disso, notam-se no filme cenas que procuram uma clara transgressão moral, como aquela em que dois atores mostram suas nádegas de costas para a câmera. Grunhidos, palavras ininteligíveis e personagens situados entre o humano e o grotesco compõem um universo alegórico de um país em crise política. A imposição de diversos cortes pela Censura,<sup>v</sup> e a recusa de João Silvério Trevisan em aplicá-los, foi considerada pelo cineasta Carlos Reichenbach como aquela que encerrou o ciclo do Cinema Marginal, juntamente com a proibição do longa-metragem de Carlos Ebert (*República da Traição*, 1970).<sup>vi</sup> A entrevista abaixo tem como foco os bastidores e a produção fílmica da *Boca do Lixo*, a atuação da Censura no contexto brasileiro do período da ditadura militar e as diferenças entre as concepções estéticas e políticas do Cinema Marginal e o Cinema Novo.

**Caio Lamas:** O que você acha que incomodou especificamente a Censura, no caso do seu filme?

**João Silvério Trevisan:** Bom, como eles dizem na carta que me enviaram, eles viram que o filme é quase totalmente obsceno, acho que é esse o termo que eles usam. Eles mandaram cortar alguns trechos em especial, eles indicam inclusive quais rolos têm problemas. E aí eles dizem que só depois de fazer os cortes é que eles poderiam emitir o certificado de filme nacional. A minha impressão, na verdade, é que eles não tinham muita certeza do que estavam vendo. Eles sabiam que vinha tiroteio, mas não sabiam muito bem de onde. Há algumas coisas óbvias, por exemplo, há uma mulher nua, há dois caras cagando com a bunda para a câmera, há uma travesti negra. O que mais poderia ser considerado por eles obscenidade? Há dois caras aparentemente trepando, de

uma maneira um pouco fetichista: um goza enquanto o outro rasga a roupa. Mas eles não se contentaram com essas cenas [...] eliminação de palavrões, dois atores limpando as nádegas, supressão de pornografias na terceira parte. Quinta parte: corte das tomadas alusivas ao cangaceiro tendo uma criança e da sequência que mostra os canibais devorando o recém-nascido logo após o parto. Quer dizer, não ia sobrar nada do meu filme. Mas ele “foi considerado inconveniente em quase toda a sua totalidade”. Essa era a ideia objetiva que eles tinham, mas existia provavelmente um substrato, porque se trata de um filme muito crítico ao Brasil, um filme muito desesperado com a situação brasileira. E eu acho que eles perceberam que eu não estava fazendo exatamente propaganda do Brasil, do milagre brasileiro, como era corrente na época chamar aquele período, por parte dos governantes.

**CL:** E o que você lembra da época, na Boca? Você se lembra se discutiam bastante sobre a Censura, se esse era um tema recorrente?

**JST:** A Censura era temida, e a minha impressão é que os produtores eram muito subservientes e preocupados com a interferência dela. Um exemplo – não é um exemplo muito bom – é o meu próprio filme. Eu digo “não é um exemplo muito bom” porque o próprio produtor desprezava o filme. Na Boca, eu era conhecido como “o louco”, depois de ter feito aquele filme, alguém viu o copião e espalhou. E o meu produtor sequer moveu uma palha para tentar entrar com uma solicitação de revisão do processo. Ele simplesmente se calou, engavetou o projeto do cartaz, que já tinha um esboço, e acabou a conversa, nunca mais tocou no assunto. Ele lavou as mãos, não era com ele. Apesar de ele estar envolvido como coprodutor, era muito comum na Boca, eles faziam um pacote, e entregavam para o estúdio e para o laboratório, e acertavam um preço para o pacote. Meu filme entrou nesse pacote. Então ele não gastou nada de especial, e não teve problemas especiais com relação ao meu filme. Para ele, tanto fazia como não fazia. Eu o conhecia pouco, ele não tinha nenhuma possibilidade de defender as ideias que eu estava expondo no filme, assim como o clima geral da Boca. Ele era uma pessoa conservadora tanto quanto a Boca, não se distinguia em nada, era um produto típico de lá. Enfim, a coisa ficou nesse pé: eu tive dívidas, porque eu comprei os negativos...

**CL:** O filme foi feito com seu dinheiro?



**JST:** Não, na verdade eu peguei emprestado dinheiro no banco. Os atores, a produção era toda por minha conta. E aí um cineasta, que na época era meu sócio, um diretor muito famoso, avalizou o meu empréstimo. Com a proibição da Censura, com a interdição, eu não pude lançar o filme, e sequer ter acesso às possibilidades que a bilheteria me ofereceria, então eu não pude pagar. E esse cara ficou atrás de mim para me matar. Literalmente, ele mandava recado: “se encontrar o Trevisan, eu o mato!”. Porque obviamente ele ia pagar a dívida. Que nem era uma dívida grande, porque eu comprei o mínimo possível de negativo, era o mais barato, era acho que Agfa-Gevaert. E eu não tinha nenhuma folga para filmar, era tudo filmado um por um. Eu ensaiava, e se essa tomada saiu errada, fodeu, até logo... Então era muito pouco, e eu só usei o nome do produtor porque a minha produtora já tinha encerrado carreira, a Tecla Produções Cinematográficas. Para entrar na Censura como filme brasileiro, eu tinha que ter um produtor inscrito lá. E foi uma coisa meio circunstancial. Tanto que mais tarde eu tive problema na Ancine, porque o filme constava em nome dele, era uma produtora que não existe mais há muito tempo, e eu tive que assinar um termo de compromisso que eu era na verdade o produtor, eu era pelo menos o responsável pelo filme perante a Ancine.

**CL:** E era comum essa oposição entre diretor e produtor? Porque pelo que você fala...

**JST:** No meu caso foi. Mas veja só: a Boca só sobreviveu porque havia um ponto de contato entre produtores e diretores. O que significa que, em geral, os diretores tinham que contemplar os projetos dos produtores. Os produtores, em geral, tinham muito pouco dinheiro, porque não havia nenhum subsídio da parte do governo, da Embrafilme, era dinheiro totalmente privado, de empresários ou assim chamados empresários, porque eles eram todos, ou quase todos, de baixo nível do ponto de vista da profissionalização empresarial. Alguns inclusive pediam adiantamento das distribuidoras, que se tornavam de certo modo coprodutoras, e eles faziam um filme com a garantia perante a distribuidora de que esse filme daria dinheiro. Então o que norteava o cinema da Boca era a necessidade de fazer sucesso a qualquer custo. Mesmo os diretores que trabalharam lá, e que poderiam ter algum tipo de intervenção criativa, como era o caso do Carlão [Carlos Reichenbach], tinham que se submeter a certas exigências. Por exemplo, o Carlão teve que fazer filme, eu acredito que mais de uma vez, dentro de casa ou na praia. Aí aproveitava-se uma casa emprestada na praia, ou uma casa do próprio produtor no interior, e filmava-se ali. Essa era uma exigência do

produtor para que o roteiro seguisse essas orientações. É claro que dentro desses parâmetros, você podia filmar o que quisesse. No meu caso não houve nenhuma exigência, porque eu nem mostrei o roteiro. Na verdade, o cara colocou o meu filme no pacote. Mas havia a certeza da parte dele de que era um filme baratíssimo. Tanto que o filme não tinha iluminação.

**CL:** Foi tudo com luz natural, né?

**JST:** Foi tudo em externa, e quando houve uma interna, que é o começo do filme, não me lembro se nós tiramos o teto do casebre, mas não havia luz, não havia parque de luz, absolutamente, nem de longe. Era iluminação natural. Esse é um dos problemas do filme, porque às vezes entrava uma nuvem, diminuía a luz e aí havia uma diferença na fotografia. E até hoje não foi feita uma equalização de fotografia, porque nunca foi feita uma primeira cópia. A cópia que existe é a cópia de trabalho. Não foi feita uma primeira cópia para exibição, e era só nessa primeira cópia que o laboratório fazia as marcações para equalização de luz. Então meu filme está cheio de desníveis de luz, de iluminação. A fotografia é muito desigual.

**CL:** Com relação ao termo “Boca do Lixo”, já ouvi palestras e produtores reclamando. O que você acha, acha que esse termo é controverso? Depreciativo?

**JST:** Ele é depreciativo, mas o cinema da Boca do Lixo ficava na Boca do Lixo. Quando se fechavam as portas das produtoras...Você imagine a cracolândia. Fecham-se as portas do comércio, e se inicia a atividade da cracolândia. Naquele tempo era a mesma coisa, fechavam-se as portas das empresas, e aí começava a prostituição nas ruas. E os hotéis funcionando, obviamente. Havia uma quantidade enorme de hotéis de programa. Prostitutas pelas ruas. Então, era de fato a Boca do Lixo. Tanto que havia uma zona de prostitutas de alta categoria, em torno de uma boate chique, La Licorne, ali na Major Sertório. Lá era chamado de Boca do Luxo. Eram mocinhas belas, e que trabalhavam nessa boate muito famosa, frequentada pela elite de São Paulo, ou pelos filhos da elite de São Paulo, que passaram todos pelas camas daquelas mulheres. E, em contraposição a isso, havia a Boca do Lixo, que eram prostitutas muito envelhecidas, muito maltratadas, migrantes, frequentemente. Tinham roupas muito simples. E era exatamente o nível do cinema da Boca do Lixo: as pessoas não tinham dinheiro, eram miseráveis, era espantoso. E os técnicos, por exemplo, ficavam girando em torno dos

possíveis projetos para obter trabalho. Eram quase todos permanentemente desempregados. Eles só tinham um emprego quando aparecia um filme. Terminava esse filme, eles ficavam ali, na “boca”, na “butuca”, vendo qual o próximo projeto em que poderiam se enquadrar. E ganhando uma miséria, obviamente, porque o nível financeiro dos produtores da Boca era baixíssimo, eles tinham pouquíssimo dinheiro, e pagavam pouquíssimo, portanto.

**CL:** Com relação à contraposição entre o Cinema Marginal e o Cinema Novo, qual é a diferença entre os dois? Pegando o seu filme, em relação à proposta do Cinema Novo...

**JST:** Bom, a primeira coisa que aparece aí é a recusa do Cinema Novo em incorporar São Paulo. Cinema Novo era a reunião de cineastas da Bahia e do Rio de Janeiro, cariocas e baianos que com muita dificuldade permitiam a entrada de invasores. Mesmo nordestinos que faziam cinema em São Paulo não entravam no Cinema Novo, caso do Geraldo Sarno, que era um documentarista famoso na época. O Maurice Capovilla, nem se fala. E o Roberto Santos, que tinha sido colega do Nelson Pereira dos Santos aqui em São Paulo. O Nelson participava do Cinema Novo, mas não o Roberto, porque o Nelson tinha se mudado para o Rio de Janeiro muito tempo atrás. Ele já vinha fazendo filmes cariocas. E o Roberto Santos fazia filmes paulistas, ou filmes ligados à produção, na pior das hipóteses, de São Paulo. Mas o filme que lançou o Roberto Santos, e que o tornou um cineasta de importância, era *O Grande Momento* (1958), um filme sobre a baixa classe média de São Paulo, o proletariado ligado à classe média, que morava naquela região do Brás, etc. Esse é o primeiro aspecto, a recusa do próprio cinema, porque São Paulo projetava para eles a imagem da Vera Cruz, que o Cinema Novo detestava até os últimos fios de cabelo. Em *Revisão do Cinema Brasileiro*, o Glauber Rocha lança diatribes contra a Vera Cruz. É um troço impressionante, como ele desanca a Vera Cruz. Porque a Vera Cruz era ligada a um cinema hollywoodiano, tinha uma pretensão de cinema industrializado nos moldes de Hollywood, e o Cinema Novo queria inovar, com a linguagem inclusive. Aí havia o outro lado, que era o lado propositivo do Cinema Marginal. E as nossas propostas eram na verdade anti-propostas. Começava pelo próprio Cinema Marginal do Rio. Essa ideia ficava muito clara com o Cinema Marginal carioca, que englobava o Rogério Sganzerla – que na verdade começou a sua carreira aqui em São Paulo, através do *Bandido da Luz Vermelha* (1968) e *A Mulher de Todos* (1969). Depois ele se mudou pro Rio e abriu uma empresa junto com o Júlio



Bressane. Então eles eram os principais focos. Havia outros no Rio de Janeiro: Elyseu Visconti, por exemplo, e o Torquato Neto, que tinha uma coluna no *Última Hora* do Rio de Janeiro, em que ele diariamente esculhambava com o Cinema Novo. Diariamente. Eu acho que tem até um livro sobre o Torquato, que trás muitos desses artigos. Então, era uma espécie de rixa mútua. Mas ao mesmo tempo que o Cinema Marginal era reativo às posições agressivas do Cinema Novo, do ponto de vista sobretudo geracional, ele também tinha uma posição própria frente ao Cinema Novo, que não era institucionalizada, porque nunca se criou um grupo de Cinema Marginal, como se criou um grupo de Cinema Novo. Esse era o problema: esse grupo do Cinema Novo era muito fechado. Ao contrário, o Cinema Marginal tinha gente da Bahia: o André de Oliveira do *Meteorango Kid* (1969) era da Bahia, e o Alvinho Guimarães, que também tinha feito um filme na Bahia, ambos sempre com uma ligação com São Paulo. E além da divergência geracional, havia uma divergência política muito séria. Nós não acreditávamos que o cinema devesse se tornar a vanguarda da revolução. Por um motivo simples: nós todos éramos muito politizados, mas não achávamos que o cinema tinha essa força. Não era a vocação do cinema. E era uma pretensão imensa do Cinema Novo, que na verdade não conseguia sequer uma comunicação com o público. Porque os filmes, se e quando chegavam aos espectadores, eram fracassos de bilheteria. Nós fazíamos uma crítica severa ao Cinema Novo, por estar muito mais voltado para um público de festivais internacionais do que propriamente para um público brasileiro. Ele queria um prestígio internacional, e conseguiu. Tudo o que não tivesse a grife do Cinema Novo não interessava aos festivais. Então meu filme, por exemplo, foi recusado várias vezes. Um crítico americano que estudava Cinema Novo, o Robert Stam, que era meu amigo, detestou o *Orgia*, quando viu uma cópia em 16 mm do filme que levei na minha viagem para os Estados Unidos. A referência deles era o Cinema Novo. Ou um crítico italiano que viu o meu filme aqui em São Paulo, em uma projeção especial para ele, e ele não tinha qualquer outra referência do cinema brasileiro senão o Cinema Novo, e achou que o meu filme era uma cópia do Pasolini. E eu, naquele período, só tinha visto o *Teorema* (1968), do Pasolini. Certamente ele estava se referindo aos filmes que só chegaram posteriormente, por exemplo *Porcile* (*Pocilga*, 1969), filmes mais desgarrados, e que rompiam com a linguagem do próprio cinema neorrealista. Tinha uma ruptura muito mais clara. E, claro, ele se referia também aos personagens marginais, provavelmente do *Mamma Roma* (1962), do Pasolini. Então eu fiquei assustado quando ele fez essa comparação, “ah, isso é um cinema imitando o Pasolini”.





Eram as referências que ele tinha, o cinema italiano e o Cinema Novo, e eu estava mais próximo do que ele conhecia do cinema italiano do que do Cinema Novo. Então, nós tínhamos essa divergência muito grande. Além de que nós não queríamos ter nenhum compromisso com determinado tipo de estilo ou escola. O Cinema Novo pretendia criar uma escola. Glauber era um verdadeiro ditador, ele era um controlador. Ele mais ou menos regia o grupo do Cinema Novo. Porque, obviamente, ele era um gênio, e ele era o grande líder do grupo. E a relação que o Cinema Marginal tinha com o Cinema Novo na verdade era umbilical, e nós queríamos cortar essa relação. Nós queríamos a morte do pai. Daí porque o *Orgia* tem toda essa referência ao pai. Começa com a morte do pai. O pai, ali, era o Glauber Rocha, o cangaceiro grávido era uma gozação ao cangaceiro do *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), tanto que eu dei ao meu ator a mesma marcação que o Glauber deu ao Othon Bastos, que era uma marcação meio brechtiana, exagerada, uma interpretação meio histórica, em que o personagem às vezes rodava... Isso eu fiz no meu personagem, só que o meu personagem era um cangaceiro que carregava uma bandeira com o símbolo da Volkswagen, fazendo uma gozação ao Santo Sebastião, do *Deus e o Diabo*, e ele estava grávido, fazendo uma gozação ao machão do cinema do Glauber Rocha. Então, obviamente, essas referências eram muito pontuais, como no meu caso. O Glauber Rocha ficou furioso quando viu o filme, em uma apresentação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e ele queria me bater. Foi o Cosme Alves Neto, o diretor da Cinemateca, que me avisou: “olha, o Glauber está aí, e ele está puto com você, e quer te bater, você quer ir lá?”, e eu respondi: “de jeito nenhum, não quero briga com esse encenqueiro”. Eu tenho um outro momento em que eu faço crítica ao Cinema Novo, é quando os meus personagens supostamente estão drogados, e eles têm um diálogo absolutamente surreal, *nonsense* absoluto, todos falam ao mesmo tempo e ninguém conversa com ninguém. Eles estão em uma estrada, e de repente a câmera vira de ponta cabeça. Essa sequência tenta mimetizar a viagem que os personagens estavam tendo, apesar de em nenhum momento eu mostrar a droga, e termina com um personagem fazendo sinal do enquadramento da câmera e mencionando que o cinema não pode fazer a revolução, não cabe ao cinema fazer a revolução. E toda a teoria do Glauber, a *estética da fome*, era em função de uma revolução brasileira. Claro que depois ele se aproximou dos militares, Glauber era uma pessoa muito ambígua, muito contraditória, fazia parte da genialidade dele. Mas o problema é que nós amávamos tanto *Deus e o Diabo na Terra do Sol* quanto *Terra em Transe* (1967). Nós tínhamos paixão. Eu inclusive vi várias vezes *Deus e o Diabo*. Vi o filme em uma sessão de pré-





estreia, não sei como consegui entrar, no antigo cine Windsor, nunca me esqueço. E saí de lá em estado de graça com o filme. Claro que eu nem pensava em fazer cinema na época. Era 62, 63, eu tinha vindo passar férias do seminário, e coincidiu com essa pré-estreia. Então essa contraposição existia sim. Em algumas pessoas de uma maneira mais pessoal, em outras menos. Rogério Sganzerla, por exemplo, tinha horror ao Glauber Rocha. E eu tenho impressão que ele talvez disputasse o espaço do Glauber Rocha como líder. Ele era provavelmente o mais crítico de todos. Chegava a usar um termo que era muito maldoso com relação ao Glauber, ele dizia “as glauberices”, mais uma “glauberice”. Ele falava abertamente contra o Glauber Rocha. E é curioso que ele tenha casado com a ex-mulher do Glauber, a Helena Ignez. Então é isso o que eu posso te dizer. Tem a questão da droga também, que obviamente permeava a nossa visão de mundo. Nós usávamos droga, eu por exemplo várias vezes usei maconha. Apesar de me sentir muito mal com a maconha, fazia viagens horríveis, mas nós tínhamos uma perspectiva que, de um modo ou de outro, estava ligada à contracultura. E o Cinema Novo não tinha chegado até lá. A contracultura era uma coisa de 67, 68, e o Cinema Novo não só não aceitou, como não tinha chegado, do ponto de vista estético ou ideológico, até a contracultura. E nós já tínhamos toda a contracultura na bagagem. Por exemplo, a questão da droga é típico da contracultura. E os personagens são muito loucos. Se você pega o *Meteorango Kid*, por exemplo, é um personagem completamente alucinado. Você pega mesmo o *Gamal*, o *Delírio do Sexo* (1970), do João Batista de Andrade, que ele meio que refuga o filme, parece que o Batista nem coloca na filmografia dele, eu não tenho certeza, mas ele realmente não tem muita paixão pelo *Gamal*. Porque o *Gamal* foi o ápice da relação do Batista com o Cinema Marginal, e era um cinema drogado. Era um filme completamente louco. Eu por exemplo amava o *Gamal*. Não sei o que eu acharia hoje, mas eu achava um filme muito provocador, que tinha também muita influência do cinema japonês. Nós todos tínhamos muita influência do cinema japonês, porque São Paulo era naquele momento, fora do Japão, a cidade que mais exibia filmes japoneses. Nem Paris tinha ideia, eles pensavam no Akira Kurosawa, ou talvez no Ozu, mas eles só entraram com tudo no cinema japonês muito depois. Para nós era natural, não porque nós éramos mais bacanas, mas porque nós tínhamos uma enorme colônia japonesa, e vários – eu acho que 5 ou 6 cinemas – que só exibiam filmes japoneses. Então nós acompanhávamos praticamente tudo, coisas que os europeus não tinham a menor ideia ainda. A *nouvelle vague* japonesa, por exemplo, com Nagisa Oshima, Shohei Imamura, Eizo Sugawa e outros, eles desconheciam, só muito

depois foram descobrir, eles estavam mais com os clássicos. E essa influência foi muito importante para nós, do cinema japonês mais inovador. Cinema japonês do Tadashi Imai, por exemplo, que apesar de ser um diretor de temática muito política, era um diretor que arrebatava a linguagem.

**CL:** Com relação ao termo “pornoanchada”, tem um pesquisador chamado Nuno César de Abreu que o considera como um abrigo de gêneros: todo tipo de filme que falava de sexo na época era rotulado dessa forma. Você concorda com isso?

**JST:** Eu não tenho certeza se eu concordo não, porque a pornoanchada na verdade era uma coisa muito específica. A Boca era um abrigo de gêneros. Você tinha desde o faroeste italiano imitado aqui, até filmes de época, meio como a anchada da década de 50 fazia. E tudo muito barato. Agora, a pornoanchada tinha mais ou menos uma fórmula, que era uma fórmula comercial. Antes de mais nada, a bilheteria. Você visava a bilheteria, através de algum tipo de escândalo, algum tipo de sensacionalismo relacionado com os costumes da época. Não por acaso a pornoanchada era extremamente moralista, ela tinha uma fachada e o que ela vendia era uma coisa muito moralista, muito machista, era homofóbica, mas eram situações típicas da época. Com certeza tinha o lado “pornô”..., eles visavam uma pornografia *soft*, só mais tarde é que alguns produtores iniciaram a produção de filmes realmente pornográficos. Então era como se a pornoanchada fosse mais um pacote do que o conteúdo. Muitas vezes, os produtores injetavam em um filme já pronto uma cena mais quente, mais apimentada. Ou então faziam o seguinte, o que era muito comum: vendiam para os distribuidores um título. E esse título era sensacionalista, porque eles achavam que o título era importantíssimo. Depois que as pessoas estivessem no cinema, não importava se elas gostassem ou não, o importante é que elas tivessem entrado. E o chamariz era o título. E o título era sempre retumbante: não politicamente retumbante, não culturalmente retumbante, era retumbante do ponto de vista de sexo. Tinha que provocar algum tipo de susto, algum tipo de surpresa ou novidade, do ponto de vista da sexualidade. Mas era pura embromação, porque era na verdade um cinema pornô *soft*, à altura inclusive do que a plateia daquela época podia receber. Era uma coisa que estava programada para não violentar o moralismo das plateias. Então, a pornoanchada era moralista já desde as raízes.

**CL:** Você acha que mesmo a forma como esses filmes trabalhavam com a família, também era por esse viés moralista?

**JST:** Claro, havia ainda a mesma dicotomia entre a mãe de família e a puta. Havia as escapadas das mulheres casadas, mas em última análise, o ideário que continuava norteando era o ideário conservador do período. Às vezes se podem mencionar algumas exceções, mas eram exceções mais ligadas ao Cinema Marginal, como era o caso do Carlão, do João Callegaro, com *O Pornógrafo* (1970). De resto, eram produtores com uma pequeníssima margem de aceitação de aberturas ou de inovações do ponto de vista comportamental. Eles trabalhavam em cima do padrão e em cima dos cacoetes moralistas da época. Eu, por exemplo, fiz um roteiro metapornochanchada com o Jean Garret, e aí sim eu fiz a festa. Mas isso já era 82: é *A mulher que inventou o amor*, em que eu pego todos os cacoetes da pornochanchada e os utilizo para fazer uma bruta crítica. É um cinema buñuelesco, com toda aquela ironia e aquela postura cáustica do Buñuel. Mas isso não tinha nada a ver com a Boca do Lixo, quer dizer, foi o Jean Garret que fez, mas o Jean fez exatamente comigo pra poder adquirir uma certa consistência intelectual, coisa que ele estava querendo. Então, na pornochanchada era um pouco a ideia de uma certa masturbação. Um pouco a questão do beijo gay da Globo, nos dias de hoje: “ah, vai ter o beijo gay, vai ter o beijo gay...não, não, vai ser na próxima novela”. Então era um pouco assim: “nossa, esse filme vai arrasar, vai ter mulher pelada!” Não, aparecia só um pouquinho, porque aquilo era permitido, então você vai ao próximo filme, pra ver se tem mais que isso, e era sempre essa mesma receita. Uma receita que tinha muita mulher pelada, mas eram mulheres peladas exibidas como material de consumo. Que era a mesma mentalidade das pessoas que procuravam prostitutas na época.

**CL:** Isso também leva a uma coisa curiosa: a gente sabe que o cinema brasileiro enfrenta seríssimos problemas para entrar no circuito exibidor e distribuidor, e a pornochanchada foi uma exceção com relação a isso. Claro que o Estado aplicou medidas, como a cota de telas, por exemplo. Mas, para você, quais os principais fatores que devem ser considerados para entender esse fenômeno? Talvez o moralismo?

**JST:** Não acho que seja o principal. Imagina, o Cinema Novo era igualmente moralista. De uma outra maneira. Porque ele, por exemplo, evitava tocar na questão da sexualidade – sexualidade era uma coisa menor, o importante era a política. Mas o que

eu acho é que a pornochanchada conquistou a plateia porque ela trabalhava com esse veio da sexualidade enviesada, cacoetes moralistas, a partir da sexualidade. Havia uma “pseudo” abertura, e isso o público da época gostava porque era a única coisa que tinha à disposição. A pornochanchada era muito mais avançada que o cinema americano, desse ponto de vista. Só que o cinema americano era mais requintado, quando ele tocava em temas de sexualidade, por conta dos parâmetros de Hollywood, que tinha uma lista do que era possível ou não colocar nos filmes. Uma mulher de seio de fora, por exemplo, era impossível. Uma cena como aquela em que o Burt Lancaster e a Deborah Kerr rolam na areia em *From Here to Eternity* (*A um passo da eternidade*, Fred Zinnemann, 1953) foi um escândalo. E muitos outros filmes tiveram problemas com a censura americana. Mas, enfim, continuando a coisa do “por que a pornochanchada conseguiu furar o bloqueio?”. Exatamente porque ela oferecia aquilo que o público queria, e o produtor percebia isso, mas também porque o próprio distribuidor adiantava o dinheiro, de certo modo, e muito frequentemente como uma espécie de coprodutor, com a garantia do sucesso. Você vê no documentário sobre o Galante,<sup>vii</sup> ele fala isso claramente: “mais de uma vez eu vendi filme com o título do filme, só”. Não tinha nem a sinopse. Ele arranjava um título chocante, sensacionalista, e o exibidor dava dinheiro para realizar o filme. E garantia, obviamente, a exibição. Porque havia uma perspectiva de lucro. Tudo então já era preparado para ter bilheteria.

**CL:** Mas você acha que de certa forma existia um clima de tensão da época, a tortura, violência policial, a Censura, tudo isso, em que esses filmes de certa forma poderiam ser vistos como uma espécie de válvula de escape?

**JST:** Não, eu não creio que tivesse a ver com isso, porque quantas pornochanchadas foram censuradas? Pouquíssimas! Você conta nos dedos. Esse é meu raciocínio, eu começo por aí. Ela não preocupava o sistema, ou o governo militar, ou a Censura. Ela não preocupava porque a Censura trabalhava no mesmo nível da pornochanchada. Ou melhor: a pornochanchada trabalhava no mesmo nível da Censura. No nível do que seria aceitável pela Censura. Por exemplo, o meu filme se chamava inicialmente *Foi Assim que Matei Meu Pai*. O tal coprodutor disse: “de jeito nenhum, isso não vai passar pela Censura”. Aí eu coloquei um pior ainda: *Orgia ou o Homem que Deu Cria*. O primeiro, aliás, não era um título definitivo, na verdade. Isso que você está colocando como uma válvula de escape, eu não creio que fosse uma válvula de escape política, ela era uma

válvula de escape do moralismo da época. Independentemente da ditadura. Escape em grande estilo, escape criativo, eu acho que foram os Dzi Croquettes, o Ney Matogrosso, o próprio Caetano Veloso, mas eram escapes positivos, não eram escapes de fuga. Eram escapes de confrontação, mas uma confrontação que não batia de frente com a questão política. E era uma confrontação que os militares não entendiam ainda muito bem. No caso do meu filme, eles entenderam, a Censura entendeu, mas os Dzi Croquettes eram um fenômeno de grande projeção. Eles fizeram um grande sucesso. E é interessante, por exemplo, você saber que nessa mesma época os travestis começaram a invadir as ruas das grandes cidades. Então eu acho que foi uma evolução natural, não por conta da ditadura, mas por conta do período em que nós estávamos vivendo, nós estávamos sendo chocados num ninho de explosão sexual, que se configurou claramente nas rebeliões estudantis e na contracultura, que inseriu a sexualidade como um elemento de grande importância. Não que os produtores da Boca soubessem disso. Justamente por isso, eles trabalhavam com os cacoetes do moralismo da época. Mas o escapismo, que você poderia chamar de válvula de escape, eram na verdade os elementos sexuais trabalhados como elementos de virulência. Eles não eram, de modo algum, inocentes. Isso que eu acabei de citar, tanto o Ney como os Dzi Croquettes, e muitos outros grupos de teatro, por exemplo, já estavam trabalhando num outro parâmetro. O Zé Celso também, apesar dele pisar com mais cuidado no período. Mas teve toda a questão do grupo americano Living Theatre que foi hospedado pelo Zé Celso, e depois acabou preso em Ouro Preto, porque vários atores se apresentaram nus. Mas essas eram situações em que havia confronto direto com a ditadura. E os outros casos passavam batido. O caso do Ney Matogrosso, com o Secos e Molhados, foi um sucesso estrondoso no Brasil. As pessoas de 8 até 80 anos tinham paixão pelo Secos e Molhados. Então, a ditadura não tinha como achar que isso era uma subversão, ou achar que isso era um tema de primeira importância para a repressão.

**CL:** Dá para dizer, na sua opinião, que de certa forma a Censura indiretamente favoreceu a Boca e a pornochanchada?

**JST:** Eu não diria isso, de modo algum. Eu acho que os produtores da Boca eram espertos o suficiente para não cutucar a onça com vara curta. Eles tinham sempre um olho no que a Censura pudesse achar. Então eles estavam com o pé no breque o tempo todo, mesmo porque eles já tinham naturalmente o pé no breque. Era o máximo até onde

eles podiam chegar. Isso vai além, por exemplo, em um filme do Claudio Cunha como *Oh! Rebuteteio* (1984), que é interessantíssimo, mas aí já é o pornô. E por que o Claudio fez isso? Porque a Censura tinha proibido um filme anterior dele, uma coisa rara, e ele achava injusto. E aí ele ficou muito furioso e deprimido, e resolveu fazer um filme quase caseiro, com um grupo de pessoas em um palco, ele no papel de diretor, e as pessoas trepando. O filme é lindo, porque de repente os homens começam a ficar de pau duro e você vê o desejo crescendo. É um filme de uma inocência que o cinema pornô em geral não conhece, porque já vem com tudo pronto. Por isso o filme foi muito bem recebido lá em Roterdã.

**CL:** A começar que ele busca construir uma história, diferente do pornô convencional...

**JST:** Exato. É uma história montada em função do que era possível, mas aí ele realmente atravessou a fronteira para o explícito. Ele realmente fez um pornô.

**CL:** Eu participo de um grupo de pesquisa, e nós discutimos bastante se existe censura hoje ou não. Claro que os termos são outros, ela não viria de um órgão federal, como foi o caso dos anos de ditadura. Mas o que eu queria saber é se você acredita que hoje existe algum tipo de censura, no sentido mais amplo do termo.

**JST:** Não existe um departamento de censura como tinha na época, em que os filmes eram submetidos a um censor. Mas você tem a censura não explícita. O beijo gay na Globo, o que é? É um esquema de censura furioso. Não passa, o próprio Aguinaldo Silva, que é um autor gay, fala: “não é a hora”. Ele assume a censura. Estou dando um exemplo, mas há uma censura mais comercial, provavelmente. Eu tenho roteiros que nunca vou conseguir filmar. Vários. Já submeti a vários editais.

**CL:** Por tocar em questões...

**JST:** Questões de sexualidade muito atrevidas. Já apresentei também para vários produtores, vários me devolveram ou nunca mais tocaram no assunto. Então, eu acho que a censura hoje é muito mais comercial do que propriamente moral. Por que a Globo não apresenta o beijo gay? Não é porque ela não gosta do beijo gay, é porque ela teme que possa perder público. O raciocínio é o mesmo da pornochanchada. Eles não faziam nada que atravessasse certo limite para não afugentar o espectador. A Globo faz a mesma coisa.

CL: Mas ao mesmo tempo provocava...

JST: Claro! É o que eu chamo de masturbação. Era um cinema masturbatório.

---

<sup>i</sup> Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, integrante do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura (OBCOM) e colaborador do Laboratório de Crítica e Investigação Audiovisual (LAICA), ambos da ECA.

<sup>ii</sup> Alguns dos títulos da Boca do Lixo de notável bilheteria: *A Noite das Taras* (David Cardoso, John Doo e Ody Fraga, 1980), *Mulher Objeto* (Sílvio de Abreu, 1981), *Mulher Mulher* (Jean Garret, 1979), *Amada Amante* (Cláudio Cunha, 1978), *O Bem dotado: o homem de Itú* (José Mizziara, 1978), *Histórias que Nossas Babás não Contavam* (Osvaldo de Oliveira, 1979), *Coisas Eróticas* (Raffaele Rossi e Laerte Callichio, 1981), entre muitos outros.

<sup>iii</sup> Também chamado de *cinema de invenção*, *cinema marginalizado*, *udigrudi*, *underground*, *subterrâneo* ou ainda *tupiniquim*, com manifestações igualmente em estados como Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia.

<sup>iv</sup> Cf. XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

<sup>v</sup> Quando for aplicado o termo “Censura”, com a inicial maiúscula, faz-se referência ao Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), futuramente denominado Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão estatal responsável pela censura aos meios de comunicação e às artes de 1946 até 1988, quando foi promulgada a nova constituição, que extinguiu oficialmente a censura como incumbência do Estado.

<sup>vi</sup> Cf. STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca: dicionário de diretores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Fundação Padre Anchieta, 2005.

<sup>vii</sup> O filme a que João Silvério Trevisan faz referência é *O Galante Rei da Boca* (2003), documentário dirigido por Alessandro Gamo e Luís Rocha Melo sobre o polo cinematográfico da Boca do Lixo, com destaque para a trajetória de Antonio Polo Galante, produtor cujas atividades no local começaram já em 1968, quando funda junto com o sócio Alfredo Palácios a Servicine – Serviços Gerais de Cinema. Nela, inicia sua carreira de produtor, em que passa a estipular como critérios de realização cinematográfica os baixos custos financeiros, os prazos curtos de filmagem e, principalmente, a resposta de público e de mercado. Sua empresa procurou atender a vários tipos de público, com filmes de gênero – de cangaço, sertanejos, comédias, melodramas – marcados pelo crescente apelo erótico.