

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO  
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

CAEL BARBOSA GRACIE CORTE IMPERIAL

**ATUAL ESTADO DA OBRA CINEMATOGRAFICA DE CARLOS IMPERIAL**

Territorialização e levantamento dos dez filmes realizados pelo cafajeste

Niterói  
2020

CAEL BARBOSA GRACIE CORTE IMPERIAL

**ATUAL ESTADO DA OBRA CINEMATOGRAFICA DE CARLOS IMPERIAL**

Territorialização e levantamento dos dez filmes realizados pelo cafajeste

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez

Niterói  
2020

## PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

<b>Aluno:</b>	CAEL BARBOSA GRACIE CORTE IMPERIAL		
<b>Curso:</b>	CINEMA E AUDIOVISUAL	<b>Matrícula:</b>	215057094
<b>Título</b>			
Atual estado da obra cinematográfica de Carlos Imperial: Territorialização e levantamento dos dez filmes realizados pelo cafajeste			
<b>Banca Examinadora</b>			
<b>Prof. Orientador</b>	Fabián Rodrigo Magioli Núñez		
<b>Prof.</b>	Rafael de Luna Freire		
<b>Prof.</b>	Pedro Butcher		
<b>Data de Apresentação</b>	11 de dezembro de 2020.		
<b>Parecer</b>			
<p>A banca destaca a qualidade do texto, o seu caráter articulado e conciso, assim como o mérito da pesquisa ao relacionar dois eixos, o da história do cinema brasileiro e o da preservação audiovisual. Também sublinha o esforço de reflexão e seu diálogo com os estudos sobre a pornochanchada e a perspectiva de concretizar o projeto para além da monografia. A banca estimula os desdobramentos da investigação, com a análise dos filmes e a criação do <i>site</i> dedicado ao Carlos Imperial.</p>			
<b>Nota Final</b>	<b>Dez (10,0)</b>		
<b>Assinaturas da Banca</b>			
<b>Prof. Orientador</b>			
Rafael de Luna Freire			
Pedro Butcher			



## AGRADECIMENTOS

À minha família por seu apoio incondicional. Veet pelo companheirismo, Leila por ser guardiã da cultura, Zé Carlos pela amizade, Gusta pela presença, Marco e Luiza pelo incentivo.

Aos moradores de Marte. Tanto The, Vini e Ziggy, quanto todos que por ali também se aglomeraram e nos ajudaram a construir um lar: Gabes, Du, Henrique, Pedro, Mari, De e Alex, vocês foram essenciais para que essa caminhada tenha sido tão boa;

Aos amigos que continuaram juntos mesmo depois da vida nos ter levado a caminhos diversos;

À Universidade Federal Fluminense, por proporcionar uma educação pública. Também por ter me permitido realizar um intercâmbio, ampliando minha visão não só na área de cinema, mas através de toda a vivência que tive durante um ano e meio. E pela orla do Gragoatá, que me deu forças durante toda a graduação.

Aos Docentes do curso de Cinema e Audiovisual que apoiam os alunos e acreditam na pluralidade de saberes. Em especial Fabián Nuñez, por sua prontidão e orientação; Rafael de Luna, pela seriedade; Pedro Butcher, por me mostrar – ainda calouro – o interior do mercado; Elianne Ivo, pelo apoio aos alunos; e Heloísa Toledo, pelas trocas durante o intercâmbio.

Ao Grupo de Estudos de Preservação Audiovisual do LUPA, organizado por Laura Batitucci, e sob a orientação dos professores Fabián Núñez, João Luiz Vieira e Rafael de Luna. Essencial para a realização desta monografia.

Ao escritor e pesquisador Denilson Monteiro, pela ajuda e pela excelente pesquisa sobre Imperial, que se tornou base fundamental para grande parte desse trabalho.

Ao Fábio Vellozo, Coordenador de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do MAM, pela ótima assistência e pelos aprendizados durante a pesquisa. O cinema brasileiro é plural.

## RESUMO

Esta monografia se propõe a fazer um levantamento dos materiais filmicos da obra cinematográfica de Carlos Imperial e discutir o motivo dela ter sido invisibilizada há tanto tempo. Chegamos em tal discussão a partir de um resgate dos estudos acerca da Pornochanchada, gênero da maioria dos filmes de Imperial, e sua contextualização. Seguimos elucidando a origem e recepção dos filmes a partir de sua biografia, de críticas referentes a eles e estudos científicos. Para assim, expor a atual situação dos seus materiais filmicos, tanto analógicos quanto digitais. Propõe-se, por fim, etapas para que sua obra seja devidamente preservada.

**Palavras-chave:** Carlos Imperial; Pornochanchada; Preservação Audiovisual; Restauração.

## SUMÁRIO

Introdução	7
1. Pornochanchada	9
2. Imperial e o Cinema	21
3. Preservação	34
3.1 Necessidade de preservar	34
3.2 Preservação da obra cinematográfica de Carlos Imperial	39
Conclusão	53
Referências	54
Anexos	59

## Introdução

Carlos Eduardo Corte Imperial foi produtor musical, teatral, cinematográfico e televisivo; além de dançarino, músico, ator, diretor de televisão e cinema, apresentador de TV, jornalista, jurado de escola de samba, preso político e vereador da cidade do Rio de Janeiro. Enquanto realizador cinematográfico levou à tela grande dez filmes entre 1968 e 1981, participando ativamente da época marcada pelas pornochanchadas no mercado brasileiro.

Entretanto, há pouca pesquisa acadêmica acerca de tal figura e de seus filmes. Nem mesmo no mundo cinematográfico das ficções biográficas seu nome é colocado como um dos principais articuladores. Quando é retratado como personagem nessas releituras é sempre como um coadjuvante de pequena influência, como pode ser observado nos longas *Tim Maia* (Mauro Lima, 2014), *Simonai* (Leonardo Domingues, 2018) e *Minha Fama de Mau* (Lui Farias, 2019).<sup>1</sup>

Portanto, pretende-se nessa monografia expor o atual estado de preservação dos seus filmes, como também realizar rápido levantamento do que se foi estudado sobre o realizador Carlos Imperial. Para tal, consideramos necessário discutir e desmistificar o gênero brasileiro *pornochanchada* através dos trabalhos realizados por Prior (2011), Melo (2009), Freire (2010 e 2011), Avellar (1979), Dias Júnior (2013), Bernardet (2009), Abreu (2002) e Pessoa (2020). Mostrando como os filmes brasileiros dialogavam com o cenário histórico e como eram/são tratados pelo meio acadêmico e pela população. Seguido de um resumo da atuação de Imperial no cinema brasileiro, com o foco na sua obra de realizador cinematográfico. É utilizada a extensa pesquisa feita por Denilson Monteiro (2008), os materiais correlatos presentes na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e dos trabalhos de Duhau (2017), Nascimento (2015) e Silva (1999), que têm os filmes de Imperial como objeto de análise.

Após a territorialização dos filmes, discute-se a preservação audiovisual a partir de Edmondson (2017), Usai (2011), Fossati (2018), Barthes (1977), Foucault (1977) e Crary (2016). Indicamos também a disparidade entre a valorização da cultura dos países colonizadores em comparação com a dos colonizados. Por fim, apontamos onde estão as

---

<sup>1</sup> Vivenciado por Luis Lobianco, Leandro Hassum e Bruno de Luca, respectivamente.

películas dos dez filmes de Imperial, quais foram digitalizados e suas especificações técnicas. Também desenvolvemos a base de um projeto para assegurar a preservação e restauração dos mesmos.

Essa monografia é um desenvolvimento do trabalho e das discussões que ocorreram na disciplina *Preservação, memória e políticas de acervos audiovisuais*, lecionada pelo professor Rafael de Luna Freire, no primeiro semestre de 2019 na Universidade Federal Fluminense. Foi nela que surgiram muitas das discussões aqui apresentadas, como também a proposta do amplo acesso ao material.

## Capítulo 1 – Pornochanchada

Os filmes de Imperial foram lançados entre os anos de 1968 e 1981. Nessa época, o panorama cinematográfico brasileiro foi povoado por filmes populares que ganharam o selo de “Pornochanchadas”:

O sufixo *porno* deriva de pornografia, que é definida como:

- 1 – Qualquer coisa (arte, literatura etc.) que vise explorar o sexo de maneira vulgar e obscena;
- (...)
- 4 – Caráter obsceno de uma publicação;
- 5 – Atentado ou violação ao pudor, ao recato; devassidão, imoralidade, libertinagem.<sup>2</sup>

Chamar esses filmes de pornográficos soa um tanto exagerado, pois não havia nenhum ato sexual sendo exibido, as relações eram somente implícitas. Para ser mais exato, é na década de 1980 que é liberada no Brasil a exibição de filmes que continham sexo explícito. Perto deles, as pornochanchadas são no máximo lidas como eróticas.

A historiadora Mary del Prior, em seu livro *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*, dedica o capítulo “Pão & Circo ou Pão & Pornochanchada?” ao tema. A autora faz uma leitura sobre o que levou à produção desses filmes e como eles eram lidos pelos brasileiros. Assim, ela localiza e define os longas:

Na rua do Triunfo, nossa Hollywood doméstica, instalou-se uma indústria que respondia por 40% dos filmes nacionais nessa época: média de noventa filmes por ano. Mas o que era a pornochanchada? Um gênero de filmes populares de baixíssima ou péssima qualidade conceitual, formal e cultural, caracterizados por cenas de nudez e diálogos mesclando pornofonia e humor escatológico. (PRIOR, 2011, n.p.)

Como se pode observar a pornochanchada representava grande parte da produção cinematográfica brasileira; seu baixo custo e sua facilidade de distribuição – pois a Boca do Lixo era localizada ao lado da Estação da Luz, facilitando assim o

---

<sup>2</sup> Dicionário Michaelis Online. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/pornografia/> Acesso em: 15/05/2020.

escoamento desses filmes para o interior de São Paulo e do Brasil<sup>3</sup> – eram ingredientes que permitiam entregar aos espectadores os discursos sexuais apresentados em tela:

(...) explorava-se a ambiguidade, os limites entre malícia e ingenuidade. Um exemplo: em *A Super Fêmea* [Anibal Massaini Neto], de 1973, um homem pergunta para a personagem de Geórgia Gomide: “Quer ver meu peru?”. Em resposta, a moça, assustada, leva as mãos ao rosto e grita: “Nossa!”. O plano seguinte mostra a ave dentro de uma gaiola. A mesma imprecisão marota via-se nos títulos: *Quando abunda não falta* [1984, Antônio Meliande] ou *A mulher que se disputa* [1985, Mário Vaz Filho]. (PRIOR, 2011, n.p.)

A historiadora deixa claro que a pornochanchada foi uma confluência de fatores, ao invés de certas teorias que afirmam que a Ditadura Militar “queria controlar as massas por meio de sua imbecilização” (ibid). Os filmes representavam as mudanças da época, como a pílula anticoncepcional e a liberação dos costumes. A identificação do espectador masculino com os galãs retratados como predadores sexuais e cafajestes, junto com a exibição em tela grande de assuntos cotidianos de mesa de bar – mas tidos como tabus em filmes – como traições, impotência sexual, homossexualidade, o desejo sexual feminino, entre outros, atraíam o público. Chocava mais abordar os tópicos em tela grande do que o discurso apresentado, uma vez que os arquétipos ali encarnados eram praticamente sempre os que a moralidade da época permitia.

A autora cita também a importância da forma: como mostrar o corpo feminino se torna mais importante do que o próprio corpo, a câmera simula não um olhar qualquer, mas a observação através dos olhos da moralidade masculina da época, exatamente daqueles que seriam os principais consumidores dos filmes. Portanto:

No Brasil fez-se o que já se fazia no resto do mundo: alimentou-se um mercado de consumo que tinha no erotismo o seu produto preferido. Seriam tais filmes pornográficos? Nem tanto. Eles cabiam como uma luva nos limites impostos pela censura. (ibid)

Chanchada, por sua vez, evoca um retorno aos filmes de comédias musicais e carnavalescas das décadas de 1940 e 1950 que eram desprezados pela crítica (FREIRE, 2011, p. 66-67). *Chanchada* vem do Castelhana e atribui:

1 – Peça teatral burlesca que visa apenas ao humorismo barato;

---

<sup>3</sup> MELO, 2009, p. 60.

- 2 – Filme ou espetáculo em que predomina humor de caráter popular e até pornográfico;
- 3 – Filmes ou programas de televisão considerados de má qualidade;
- 4 – Comportamento ou atitude pouco sérios.<sup>4</sup>

É fácil reparar que todas as definições levam a uma visão pejorativa dessas obras. O fato é que são chamadas assim exatamente porque durante seus lançamentos eram tidas como filmes de péssima qualidade. Diferente das Pornochanchadas que pouco tempo depois que adentraram o circuito comercial já eram rotuladas dessa forma, as Chanchadas tinham uma pluralidade de sinônimos (negativos): também eram referenciadas como “abacaxis”, “borracheira” e “pochade”.<sup>5</sup> Ela só seria amplamente reconhecida como gênero nacional após longa discussão:

(...) podemos dizer que a partir do uso reticente e em itálico da palavra chanchada na imprensa dos anos 1940 e posteriormente no livro de Alex Viany (1959), e da difusão de seu uso nos anos 1960 (como desvalorização) e 1970 (para reabilitação), foram estudos consagrados como os de João Luiz Vieira e Sérgio Augusto que consolidaram a regenerificação definitiva da chanchada ao longo dos anos 1980, reinterpretando, redefinindo e reavaliando o gênero e, finalmente, lhe consagrando um status hoje absoluto, positivo e indiscutível não apenas de gênero, mas, sobretudo, de gênero nacional. Obviamente que esse processo só se consumou com o reconhecimento geral e a ampla adoção pela comunidade de críticos, acadêmicos e comentaristas culturais dos limites e fronteiras estabelecidos por esse novo mapa genérico. (FREIRE, 2011, p. 82)

O trecho acima é um pequeno resumo da análise de Rafael de Luna Freire sobre “como a chanchada foi definitivamente estabelecida como um gênero nacional”.<sup>6</sup> Em seu texto, Freire aborda a existência de gênero a partir da leitura pragmática sobre generificação sugerida por Rick Altman, que considera que se deva:

(...) levar em conta os múltiplos agentes que constantemente criam, utilizam e reconfiguram as terminologias genéricas, como espectadores, críticos, cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, instituições, entre outros. Uma mesma nomenclatura genérica poderia ser utilizada, portanto, com objetivos completamente diferentes, dependendo do usuário ou do contexto histórico em que o mesmo está inserido (ALTMAN, 1999, p. 207-210 apud DIAS JÚNIOR, 2013, p. 48-49)

<sup>4</sup> Dicionário Michaelis *Online*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/chanchada/> Acesso em: 15/05/2020.

<sup>5</sup> FREIRE, 2011, p. 68.

<sup>6</sup> FREIRE, 2011, p. 82.

O gênero, portanto, existe enquanto a discussão sobre ele é levantada. Seja em textos acadêmicos, críticas, conversas casuais, etc. Fazendo com que as obras transitem entre os vários encaixes possíveis a elas. Sendo assim, o gênero se mostra como um aglutinado de variáveis estabelecidas em acordo entre os interlocutores, podendo ele próprio – em uma outra discussão – perder características fundamentais que lhe retiraria a titularidade se as novas variáveis adentrassem à primeira conversa. Portanto se faz essencial a constante discussão e elaboração daquilo que se mostra presente na nossa vivência.

Foi através dessa troca entre múltiplos agentes que foi possível a criação da alcunha pornochanchada. Uma de suas características marcantes é de não ser formada apenas de comédias, como indica o sufixo *chanchada*, “mas uma produção diversificada que incluía também filmes de suspense e aventura, policiais, sertanejos, melodramas, dramas, faroestes, horror, filmes de cangaço, etc.” (FREIRE, 2010, p. 563) “O critério básico de inclusão era o desenvolvimento de roteiros com ênfase em situações eróticas e na exibição das formas femininas” (ABREU, 2002, p. 165). Mas não só, o nome também era uma categorização de algo malfeito, medíocre.<sup>7</sup> Uma vez que os filmes não tinham uma unidade de forma e discurso bem definida, os pesquisadores focaram seus estudos sobre o tema no seu modelo de produção:<sup>8</sup>

(...) o chamado cinema da Boca do Lixo de São Paulo e seu equivalente carioca, isto é, o cinema do Beco da Fome, foram certamente os mais destacados núcleos de produção estruturados a partir desse conjunto de fatores, que incluíam o aproveitamento das brechas de mercado abertas pelas leis estatais, o financiamento privado e a aposta no retorno quase sempre garantido de bilheteria. (MELO, 2009, p. 59)

Quem propõe uma análise formal é José Carlos Avellar em seu texto *Teoria da Relatividade*, recheado de informações úteis, análises interessantes e total desprezo pelas obras. Define as pornochanchadas como “uma consequência do impedimento de conversar livre e abertamente, uma acomodação a este impedimento” (AVELLAR, 1979, n.p); decreta três datas como nascimento do gênero: março e outubro de 1969, e janeiro de 1970, marcadas pelo decreto-lei que tornou obrigatória a propaganda da ditadura no

<sup>7</sup> ABREU, 2002, p. 165.

<sup>8</sup> FREIRE, 2010, p. 567.

cinema e na televisão, a Emenda Constitucional nº. 1, que permite a censura à esfera pública, e o Decreto-lei que estabelece a censura prévia à imprensa.<sup>9</sup> Para Avellar, tais intervenções militares junto com “as boas maneiras” da propaganda ditatorial levaram à linguagem escrachada da pornochanchada que se apresenta como um desmonte da “voz do governo”, desmascarando a situação caótica pela qual se passava o Brasil.

Exemplo que ele utiliza é a de um comercial de cigarros em que há, no topo de um prédio em Nova York, ao lado de uma piscina e cercado de mulheres, um homem fumando seu cigarro. No áudio, o locutor declara que “riqueza é como mulher, só não se preocupa quem já tem o bastante”. A pornochanchada não ia contra os ideais machistas e patriarcais que ressoam nesta propaganda, somente os emanavam de forma diferente. Por isso, a alta sociedade brasileira, assim como os militares, a negavam:

Para o governo militar, que via as pessoas comuns como incultas e brancas, a forma mal-acabada da pornochanchada equivalia a um desmonte dos privilégios das elites militares e econômicas que impunham: a grosseria deve ser civilizada. O espectador defendia na pornochanchada principalmente a grosseria da composição que parecia um revide à brutalidade civilizada que batia nele a todo instante com o apelo para consumir mais e para participar da riqueza do país — que não estava, como nunca esteve, ao alcance das pessoas comuns. O tom debochado da pornochanchada devolvia às claras a sensação imprecisa que tomava conta do espectador depois da propaganda do cigarro: a sensação de que do alto do edifício dourado da *Park Avenue*, da borda da piscina, estavam debochando dele. (AVELLAR, 1979, n.p.)

A indicação de quem seria o herói dentro de tal realidade tem sua síntese em uma cena de *Os Paqueras* (1969), de Reginaldo Faria, em que o protagonista:

(...) é apanhado em flagrante na cama com a amante. O marido invade a casa com a polícia. Saem todos para a delegacia e na porta do edifício os vizinhos vão o marido enganado, aplaudem a mulher e carregam em triunfo o conquistador até o carro da polícia. (...) nesta anedota do conquistador carregado em triunfo, surgiu um tipo capaz de representar a insatisfação popular, de liderar não uma oposição mas uma desordem popular contra o sistema. (...). Viram nele o extremo oposto do que era exigido pelo poder. Viram nele um avanço de sinal, um descompromisso, um cuspir pela janela, um palavrão gritado para o céu, o lixo jogado na rua: os maus modos, o franco deboche contra um poder que educadamente debochava de toda gente. (AVELLAR, 1979, n.p.)

---

<sup>9</sup> Ibid.

Se a presença constante da figura do personagem cômico e do carnaval se apresentam como “a mola mestra da maioria das chanchadas”<sup>10</sup>, como afirma João Luiz Vieira ao diferenciá-las das comédias musicais estadunidenses, poderíamos então dizer que se transformam (guardadas as proporções) na presença do pilantra e do escracho dentro da pornochanchada. Imperial realiza um filme dedicado a tal herói.

Em *O rei da pilantragem* (1968), dirigido por Jacy Campos e com roteiro, produção, supervisão musical, voz e atuação de Carlos Imperial, o Pilantra (Paulo Silvino), ao ser erroneamente detido como subversivo declara para o policial “Ô, padre, eu não sou a favor nem contra ninguém. Pra mim eu quero que os ricos sejam cada vez mais ricos e os pobres cada vez mais pobres!”, se volta para o espectador “O meu negócio é mulher! Mulher!”. Duas cenas a seguir, incumbido de ser o árbitro de um jogo entre os times do Professor e do Padre, assim que a torcida do Maracanã clama por “Militares! Militares!”, o Pilantra se levanta e reprime tal grito, como quem diz Sim para o “sistema dos espertos”, e Não para a “ordem e progresso”.

Enquanto em *Os Paqueras*, o arco dos protagonistas termina de forma moralista quando “se apaixonam e de um certo modo se regeneram”<sup>11</sup>, o Pilantra deixa por onde passa um caos completo e não aprende absolutamente nada durante o filme: na última cena, em meio à “maior confusão do mundo”, faz o que todo pilantra faria, sai de perto para não ter que arcar com a responsabilidade. É exclusivamente um agente da confusão.

A pilantragem também invade a imagem: ao caminhar pelas ruas do Rio de Janeiro, a câmera, em ponto de vista subjetivo, percorre de cima a baixo mulheres que cruzam a calçada. Não há nenhuma função narrativa nesse momento, somente a repetição do olhar objetificador e viciado em explorar os corpos femininos. Mecanismo que se mostra presente durante todo o “ciclo” da pornochanchada.

A maneira de olhar para as coxas, as calcinhas ou os seios seria mais importante do que as coxas, os seios, a mulher em si mesmo. O que teria valor no mecanismo de narração das pornochanchadas é o tom de deboche, que se sobrepõe através da maneira de ver, identificando o olhar do espectador com o olhar fetichista da câmera. (ABREU, 2002, p. 147)

<sup>10</sup> VIEIRA apud FREIRE, 2011, p. 80.

<sup>11</sup> Ibid.

Tais ingredientes cativaram um grande público. Ao contabilizar os espectadores dos anos 1974, 1975, 1976 e 1978, Avellar revela que dos 325 filmes exibidos comercialmente no Brasil aproximadamente 46%, ou seja, 151 filmes eram pornochanchadas. E de estrondoso sucesso: se observamos o documento *Listagem dos Filmes Brasileiros com mais de 500.000 espectadores 1970 a 2019*<sup>12</sup> verifica-se que a pornochanchada teve enorme aceitação popular. Várias orbitam a casa de um milhão de espectadores, como *Banana mecânica* (1974) com 1.157.590 e *Delícias do sexo* (1981) com 911.491 – já indicando os números que os filmes de Imperial alcançaram, que estão respectivamente nas posições 213º e 284º dos filmes brasileiros mais vistos – e elas não pararam por aí, a atual 6ª bilheteria brasileira de todos os tempos é ocupada por *A dama do lotação* (Neville d’Almeida, 1978) que teve 6.509.134 espectadores. Embora Avellar não cite *A dama do lotação* em seu texto, provavelmente por não a considerar uma pornochanchada, Jean-Claude Bernardet em entrevista para Nuno César Abreu a define como “pornochanchada de luxo”<sup>13</sup>, se referindo aos filmes de maior orçamento e estrelismo que se encaixam na definição do imaginário coletivo de que as pornochanchadas se constituem de “exploração do erotismo, um certo questionamento dos costumes na esfera da sexualidade e a incorporação de novas tendências de comportamento”.<sup>14</sup> Evidenciando que da mesma maneira que o rótulo de pornochanchada foi imposto a contragosto nas produções de baixo orçamento, ele também é associado a grande produções com a participação da Embrafilme.

O fim da pornochanchada ocorre durante a década de 1980. Sua duração reforça a tese de Avellar que ela seria fruto da ditadura, e assim que a censura perdesse poder seria decretado o fim do gênero que, em suas palavras, “existiu entre o ato institucional número 5 e a abertura”. O relaxamento da censura também acarretou a abertura para filmes pornográficos estrangeiros, mas que curiosamente não fariam tanto sucesso quanto a pornochanchada. O que reforça a potência do “contrato” entre as produções brasileiras e seu público. Essa debandada frente aos filmes sexuais estrangeiros leva a crer que o que atraía o brasileiro a lotar as salas de cinema era muito mais do que uma repressão sexual ou política explorada pelos filmes. O espectador se identificava pelo

---

<sup>12</sup> ANCINE, Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/cinema>. Acessado em: 26/07/2020.

<sup>13</sup> BERNARDET apud ABREU, 2001 p. 16 do "Anexo I".

<sup>14</sup> Ibid., p. 167.

que ocorria em tela, enxergava o Brasil nu e cru, com todos os seus paradoxos e absurdos.

Porém, tais afirmações se mostram limitadas ao explorar pouco as variáveis que regiam o mundo cinematográfico da época. Uma leitura complementar e mais aprofundada revela que:

Os fatores que conduziram ao colapso da "indústria da Boca do Lixo" foram (...): o esgotamento do modelo da pornochanchada, o fim do prêmio adicional de bilheteria, a pressão americana da Motion Pictures (...) contra as medidas protecionistas; a inflação galopante; o aumento dos preços do ingresso; o contra-ataque das grandes distribuidoras americanas, forçando os exibidores a entrar no comércio de liminares contra a lei de obrigatoriedade (obrigando-os, desse modo, a sair da produção); a fragilidade da aliança com os exibidores e distribuidores; a invasão dos filmes de sexo explícito, disputando o mercado exibidor da pornochanchada; a "destruição" das salas de exibição dos grandes centros urbanos (também pelo sexo explícito) e, evidentemente, a crise econômica mundial que se abateu sobre o país a partir de 1982. (ABREU, 2002, p. 146)

Desde então, esses filmes ficaram distantes do público, no máximo passavam em sessões de madrugada nos canais de televisão. Dentre elas, podemos citar a faixa “Como era gostoso o nosso cinema” do Canal Brasil. Exclusiva para as pornochanchadas, esteve no ar de 2005 até 2019. Em seu início, a exibição era diária, de segunda a sexta às 0h30 e sábado e domingo à 1h.<sup>15</sup> No fim de seu ciclo, porém, só era veiculada nas quartas e quintas-feiras.<sup>16</sup> Por ser uma faixa de canal fechado, o público era limitado, mas foi por um bom tempo a campeã de audiência do canal<sup>17</sup>, incentivando palestras dos realizadores e lançamentos de DVDs.<sup>18</sup> Mostrando que diferente da produção industrial da pornochanchada, seu apelo público não ficou restrito aos anos 1970.

Hoje, quase cinquenta anos após serem abertas, as portas para assumirmos esses filmes como documentos históricos que carregam em si uma potência de releitura e crítica estão escancaradas, esperando somente que adentremos, como fizeram os autores aqui já mencionados. Fora do mundo acadêmico destaca-se o trabalho da realizadora Fernanda Pessoa com o filme *Histórias que nosso cinema (não) contava*, lançado em

---

<sup>15</sup> SÁ, 2005, n.p.

<sup>16</sup> RICCO, 2019, n.p.

<sup>17</sup> ZUCCOLOTTO, 2008, n.p.

<sup>18</sup> MOUSSE, 2008, n.p.

2018. É uma narrativa sobre a ditadura militar através de uma montagem de cenas de nada menos que vinte e sete pornochanchadas. Mas não somente uma colagem; ela o define como um filme de montagem de imagem e som, uma vez que o áudio não necessariamente é do mesmo filme que a imagem exibida.

Em entrevistas para a 20ª Mostra de Tiradentes<sup>19</sup> e para o canal Fora de Sintonia<sup>20</sup>, Fernanda levanta questões pertinentes sobre a utilização das pornochanchadas como material para a construção de outras narrativas, o diálogo que o filme teve com o público grego e francês, da presença de uma ou outra película que desafie a mentalidade patriarcal e sua experiência ao lidar com o estado da preservação dos filmes brasileiros. É uma visão interessante sobre as possibilidades desses documentos.

Comenta que a ideia para o longa surgiu ao ver o filme experimental *The Fall of Communism as Seen in Gay Porn* (EUA, 1998), de William E. Jones, que possui a frase “mesmo em um lugar inusitado é possível encontrar traços da nossa história recente”. Dessa reflexão, saiu com o objetivo de utilizar as pornochanchadas como matéria-prima, através de sua ressignificação, para falar sobre a ditadura militar brasileira, gerar debates e interpretações: “é no encontro com o público que esses sentidos e questionamentos vão se dando”.<sup>21</sup> Para tal, utiliza como exemplo as exposições internacionais. No Festival de Cinema Documentário da Tessalônica, na Grécia, conta que ocorreu a identificação do público com o filme por terem:

(...) uma história muito parecida com a gente na década de 70, eles também tiveram uma ditadura militar no período, eles também tiveram filmes eróticos na época, eles também estão passando agora por uma crise econômica. (...) Eles se identificaram muito, acharam o filme muito grego. (PESSOA, 2018)

Por outro lado, aponta que no Festival *Brésil en Mouvements*, na França, a recepção foi menos calorosa. Pessoa não adentra nas questões dos regimes políticos do país, sobre o histórico de censura – do qual Avellar se baseia para explicar o surgimento

<sup>19</sup> Entrevista com Fernanda Pessoa. Disponível em: [https://youtu.be/g\\_8Cd1lggI0](https://youtu.be/g_8Cd1lggI0). Acesso em: 15/07/2020. Transcrição nossa.

<sup>20</sup> Entrevista com Fernanda Pessoa. Disponível em: [https://youtu.be/wa\\_FOquMkzo](https://youtu.be/wa_FOquMkzo). Acesso em: 15/07/2020. Transcrição nossa.

<sup>21</sup> PESSOA, 2017.

das pornochanchadas – e nem sobre a produção cinematográfica francesa dos anos 1970, se atendo ao eurocentrismo e colonização. Sua análise para a recepção é de que:

Os franceses, eles têm um pouco mais de dificuldade de ver porque eles querem descolonizar o olhar: “vamos olhar para os países de terceiro mundo com olhar descolonizado”. Mas eles não conseguem, sempre querem a América latina exótica: “somos pobres, porém felizes e coloridos, com música latina”. Então a França tem um pouco de dificuldade de pegar um filme tão denso com tanto conteúdo e que não tenha essa visão de Brasil que talvez eles imaginem. (PESSOA, 2018)

O seu relato contido no texto *O dia em que a Índia conheceu a pornochanchada*<sup>22</sup> expõe que os mesmos preconceitos existentes aqui também se manifestam por lá:

(...) um homem mais velho e vestido de forma mais tradicional pede o microfone e fala que, ao contrário dos outros, não quer dar parabéns, e sim uma “desculpa” (“*apology*”) ao filme. Ele diz não entender qual a necessidade de retrabalhar esses filmes, que para ele são “lixo” (“*garbage*”). “Se alguns estão no Youtube e outros não existem mais, que fiquem assim”, conclui. (PESSOA, 2020, n.p)

O comentário gera “um embate entre a geração mais nova e a geração mais velha” dos indianos, focada na nudez, mas não no fato central do filme: a ditadura brasileira. O tema só seria então tratado após a sessão de debate, fora do cinema e somente com os jovens. Pessoa nos leva a crer – de forma implícita – que o único comentário dentro da sala de cinema ligando a situação política do filme ao país asiático foi de um homem que afirmou “Isso é o que está acontecendo na Índia agora”. Independente do referido ser uma repressão militar ou um novo ciclo da pornochanchada – agora indiana – é importante apontar que o filme impulsionou um debate político que provavelmente só ocorreu por não ser obrigatório aos filmes estrangeiros participantes de festivais passarem pela censura indiana.

Sobre sua pesquisa, Pessoa indica que a maior surpresa foi descobrir que nas pornochanchadas existem (poucos) pontos fora da curva quando o assunto é a manutenção do *status quo*:

---

<sup>22</sup> PESSOA, 2020.

A maioria deles tem uma visão muito machista e racista, homofóbica. (...) O que me surpreendeu mais foram os filmes que tinham uma outra visão, eram os filmes que estavam tentando entender as mulheres que estavam descobrindo seu desejo sexual, querendo uma liberdade maior. Um dos filmes que eu uso (...) é *As aventuras amorosas de um padeiro*, de Waldyr Onofre, e que não são “as aventuras amorosas de um padeiro”, são “as aventuras amorosas de uma mulher casada suburbana que casou virgem e descobriu que não quer nada daquilo, tem um caso com um homem negro, quer abortar, quer divorciar”. Vários assuntos que ainda estão em pauta. O aborto ainda não é legalizado no Brasil, e nos anos 70 eles já estavam falando sobre isso (...) de botar realmente mulheres independentes, mulheres querendo ser donas da sua sexualidade em cena também. Apesar desses filmes serem minorias eles existem. (PESSOA, 2018)

O trecho acima pode levar a crer que, ou um filme é progressista, ou ele é conservador. Entretanto, cada obra apresenta narrativas diferentes sobre uma constelação de discussões sociais, sendo assim formados de uma mescla de discursos, como poderemos observar no capítulo dois com a análise de Nascimento (2015). Não pretendemos enquadrar a pornochanchada como possuidora de apenas uma única visão, mas sim ilustrar que um discurso progressista e contra-hegemônico também se apresentou dentro da investigação desses documentos históricos, reforçando assim a característica plural desse gênero.

Devido à imersão em filmes dos anos 1970, a diretora teve contato com a multiplicidade de situações que os materiais filmicos se encontram. Faz o seguinte depoimento sobre o estado de nossa memória cinematográfica:

Muitos desses filmes só existem em [fita] beta. Fizemos as digitalizações e depositamos na cinemateca do Rio, porque a de São Paulo está um caos. Muitos dos filmes só existem em película. Um dos filmes que a gente usa só tem uma cópia em U-matic, ainda estamos buscando a cópia em 35mm para fazermos uma cópia digitalizada melhor. Então vários desses filmes estão ficando perdidos. Na época, nos anos 70, ainda não tínhamos a noção de que precisamos preservar nossos filmes (...) Esses filmes considerados pornochanchadas menos ainda, porque eles não eram tidos como um objeto cultural digno de serem preservados, então vários desses filmes estão perdidos, se deteriorando, vários dos diretores estão morrendo, estamos em um momento que esse capital cultural vivo não estará mais disponível. O Cláudio Cunha era um que estávamos negociando para conseguir os direitos de *Snuff – vítimas do prazer*, enviamos um e-mail e uma hora depois ele morreu. Percebemos o quanto é importante fazer isso nesse momento, enquanto eles ainda estão vivos, ainda podem falar sobre os filmes, ainda podem ver as cópias separadas. Como o Calmon que não tinha cópia do *Terror e êxtase*, conseguimos uma cópia da TV Brasil, enviamos e ele ficou

emocionado. É um momento importante de se fazer o resgate desses filmes. Bem ou mal, podemos falar o que quiser: é bom, é ruim. Não é juízo de valor. Esses filmes são parte do cinema brasileiro. Durante um tempo no Brasil foram os filmes mais produzidos e mais vistos, isso é muito importante, não podemos ignorar isso, fingir que não existe. (PESSOA, 2018)

Tal posicionamento ressoa com os questionamentos colocados por Edmondson de que:

Qualquer arquivo audiovisual de alguma importância contém materiais que ofendem provavelmente alguma pessoa. É quase certo que os arquivistas audiovisuais não compartilhem valores, padrões morais e pontos de vista inerentes a pelo menos alguns itens de sua coleção. Porém, o racismo, o sexismo, o paternalismo, a imoralidade, a violência, os estereótipos etc. fazem parte da história da humanidade e se manifestam em produtos da sociedade, entre eles as produções audiovisuais. A questão é: permitindo acesso a essas produções, eu estou endossando – ou pelo menos dando a impressão de endossar – os valores que elas veiculam? Ou estou endossando o direito de acesso a elas? (EDMONDSON, 2017, p. 78)

O nosso posicionamento é de que os valores citados acima são parte da história e, portanto, devem ser discutidos. A preservação das pornochanchadas como documentos históricos tem como objetivo possibilitar o acesso para que toda e qualquer reflexão sobre elas seja possível. Em suma, para evitar o apagamento de uma parte da memória brasileira.

## Capítulo 2 – Imperial e o Cinema

O cinema brasileiro dos anos 1970 era povoado por trabalhadores de diversas origens e estratos sociais. Pessoas nascidas no interior, na cidade, ricas e pobres, todas buscavam uma forma de viver pelo cinema. Dentre essas várias trajetórias nos deparamos com a de Carlos Imperial. Através da pesquisa de Denilson Monteiro – que culminou no livro *Dez! Nota Dez! Eu sou Carlos Imperial*, e conseqüentemente sua adaptação no filme *Eu sou Carlos Imperial* (2014), de Renato Terra e Ricardo Calil – podemos verificar como o herdeiro de um banqueiro se torna um cineasta da pornochanchada.

Gabriel Corte Imperial, seu pai, trabalhou durante toda sua vida no meio das finanças. Foi de bancário em Cachoeiro de Itapemirim a banqueiro no Rio de Janeiro, com seu Banco de Reservas Populares e Responsabilidade Fiscal, além de gozar da simpatia de Getúlio Vargas e ter seu nome cogitado para o Ministério da Fazenda.<sup>23</sup> Dinheiro nunca foi um problema para a família Imperial, e como era costume na alta sociedade brasileira nas primeiras décadas no século XX, a família frequentava ambientes culturais regularmente. Sua mãe, Maria José Corte Imperial, era da área de Letras; lecionava Português, Inglês e Francês. Foi no carnaval de 1940 que ela ficou em primeiro lugar nas duas categorias “samba” e “marcha” no primeiro concurso de músicas de Carnaval de Cachoeiro de Itapemirim. Carlos com quatro anos de idade ficou em 3º lugar em concurso de fantasia.<sup>24</sup> No Rio de Janeiro, ainda quando muito novo, juntou dinheiro com as outras crianças do prédio para construir um teatrinho onde encenavam peças.<sup>25</sup> A primeira menção que se tem da relação de Imperial com cinema é de suas escapadas da escola para ir ao Roxy<sup>26</sup>, em Copacabana, mas é certo que já frequentava os cinemas de Cachoeiro quando lá residia. A junção dessa formação em contato com o meio artístico, com a extrema vontade de fazer sucesso com as mulheres e ter o máximo de atenção possível para si o levou a buscar o que estava mais em evidência naquele momento: ser ator de cinema.

Em seu livro, Denilson Monteiro expõe como Carlos conseguiu sua primeira aparição na tela grande:

---

<sup>23</sup> MONTEIRO, p. 31 e 38.

<sup>24</sup> Ibid, p. 21.

<sup>25</sup> Ibid, p. 24.

<sup>26</sup> Ibid, p. 34.

(...) frequentando no Centro o ponto de encontro da turma do cinema, descobriu que o diretor Watson Macedo iria começar a rodar um filme chamado “O petróleo é nosso”. Decidiu ser ator de cinema. Partiu para a Tijuca, onde ficava o estúdio Vita Filmes, na Rua Conde de Bonfim, 1.331. Lá, sem a menor cerimônia, pediu uma oportunidade como ator. Watson Macedo foi com sua cara e o deixou fazer figuração numa cena de briga de bar.

A enorme disposição de Carlos agradou bastante ao diretor, que no final daquele dia de filmagem falou para seu assistente de direção, Roberto Faria:

- Manda voltar amanhã aquele cara que topa tudo.

Com a estreia do filme, (...) Imperial passou a se considerar um ator nato. Quis dar continuidade à carreira. Na verdade, seu maior desejo era ficar famoso, da maneira que fosse. (MONTEIRO, 2008, p 36-37)

Nesse trecho possivelmente Monteiro se refere ao Beco da Fome quando cita o “ponto de encontro da turma do cinema”; foi batizado assim a região em torno da Cinelândia, entre as ruas Senador Dantas, Evaristo da Veiga, Álvaro Alvim e suas transversais (MELO, 2009, p. 59). Era pelos restaurantes e bares dessas ruas que as conversas informais entre trabalhadores do cinema, teatro e TV aconteciam. Como Melo explica em seu ensaio “A Boca e o Beco”, poucos são os trabalhos acadêmicos que adentram essa temática, diferente do que ocorre com a famosa Boca do Lixo em São Paulo. Sua hipótese para esse acontecimento é de que “inspirou, na maior parte dos estudiosos e historiadores do cinema brasileiro, muito mais o desprezo que a admiração” (Ibid, p. 64). O fato é que essa região teve importante papel no desenvolvimento do cinema do Rio de Janeiro, de acordo com sua biografia, Imperial era um dos frequentadores do local. Além da passagem já citada acima outras duas explicitam essa assiduidade:

A chance de Erasmo Esteves veio através de uma participação em “Minha sogra é da polícia”, do baiano radicado no Rio Aloísio Teixeira de Carvalho. Imperial conheceu o diretor no ponto de encontro dos cineastas no centro da cidade. Aloísio simpatizou com ele e o convidou para trabalhar no filme. (...)

Numa cena filmada num colégio na Usina transformado em clube de rock, Imperial, Roberto e Erasmo aparecem como músicos do conjunto que acompanhava o cantor Cauby Peixoto durante “Let’s Rock”, mais um dos roquinhos compostos por Carlos. (MONTEIRO, 2008, p. 72)

Pouco tempo depois, Eduardo (Araújo) aparecia nos cinemas cantando “Prima Daisy”, rock do Imperial, no filme “Mulheres, cheguei”, outra chanchada estrelada por Zé Trindade e dirigida por Vitor Lima. O mineirinho era o mais novo membro do “Clube do Rock”, e, junto

com o irmão Aurino, tornava-se parceiro de aventuras com Imperial na noite carioca. O trio circulava por boates como o Little Club, Le Bateau, Le Candelabre e Plaza. Invariavelmente terminavam a jornada boêmia forrando o estômago com a comida simples, mas gostosa e barata, de um dos boxes do Beco da Fome. (MONTEIRO, 2008, p. 114)

Os trechos acima também demonstram o que veio a ser uma das principais contribuições de Imperial para o cinema: sua ligação com a música. Foi embarcando no entretenimento que o cinema proporcionava que Carlos acabou descobrindo e adentrando o *Rock 'n' Roll* estadunidense. Os filmes *Sementes de violência* (*Blackboard jungle*, EUA, de Richard Brooks, 1955) e *Juventude transviada* (*Rebel without a cause*, EUA, de Nicholas Ray, 1955) tiveram grande impacto no jovem ator. Ia a várias sessões de *Sementes* para decorar os passos de rock que eram apresentados em uma rápida cena, levando o conhecimento para casa e continuando o treinamento com os amigos.<sup>27</sup> A partir do seu interesse no movimento estadunidense foi alçado à fama de entendedor de rock, criou o “Clube do Rock”, ambiente na casa de música para jovens “Copa Golf” que acabou sendo o local que todos os curiosos iam procurar o roqueiro.<sup>28</sup>

Com vontade de continuar no meio audiovisual, foi até a TV Tupi e pediu um emprego para o diretor Jacy Campos, responsável pelo programa de suspense *Câmera Um*. De lá, saiu com seu primeiro emprego fixo no meio, carregador de cabos na emissora.<sup>29</sup> Por se mostrar disposto a trabalhar em várias funções, Jacy Campos o dava pequenos papéis em seu programa. Sua primeira ascensão dentro da TV foi quando Daniel Filho, na época assistente de direção de Jacy, pediu demissão. Imperial ocupou o lugar deixado pelo futuro diretor.<sup>30</sup> Mas sua grande oportunidade se mostrou fruto do rock:

Graças ao sucesso do rock no Copa Golf, Jacy resolveu dar a Imperial um quadro em outro programa que iria dirigir, o “Meio-dia”, um show de variedades que exibiria receitas culinárias, cães amestrados, fisiculturismo e números musicais, Imperial recebeu quinze minutos para apresentar seus artistas do Copa Golf. Batizou o quadro como “Clube do Rock”. (MONTEIRO, 2008, p. 53)

---

<sup>27</sup> Ibid, p. 42-43.

<sup>28</sup> Ibid, p. 44.

<sup>29</sup> Ibid, p. 47-48.

<sup>30</sup> Ibid, p 51-52.

O rock assim como a TV eram suas principais ocupações. Tanto que no lançamento do filme *Ao balanço das horas* (*Rock around the clock*, EUA, produzido por Sam Katzman, 1956), famoso por apresentar sessões com adolescentes depredando as salas por todo o globo<sup>31</sup>, que a influência e o espírito publicitário de Imperial foi apontado como culpado pela confusão em um dos cinemas:

Tinha gente que jurava que Imperial e seu amigo, o produtor de discos Armando Pitigliani, um mestre em inventar jogadas publicitárias que andou frequentando o Copa Golf, seriam os responsáveis pelo início da baderna no Rian. Diziam que a dupla teria orientado um pessoal do “Clube do Rock” para que começasse a dança no cinema. (MONTEIRO, 2008, p. 60)

Por ter se tornado referência do *rock 'n' roll* no Rio de Janeiro, foi convidado para figurar em momentos dançantes de alguns filmes. Carlos Manga o chamou para participar de *De vento em popa* (1957), filme protagonizado por Oscarito, com sua música “*Calipso Rock*”.<sup>32</sup> Watson Macedo, o mesmo que lhe deu seu primeiro papel no cinema, o convocou para além de participar das cenas musicais, ter um papel de destaque no seu novo filme *Alegria de viver* (1958), entretanto, foi substituído por Sérgio Tenius, considerado mais atraente para a tela. Mesmo assim sua participação no filme foi considerável, estão na trilha sonora três músicas de sua autoria: “*I Hate Square Things*”, “*Rock for Lilly*” e “*So Happy*”.<sup>33</sup> Participava de cinema de várias formas nesse início de carreira e o seu lado musical lhe ajudava, graças às suas composições. O seu biotipo corporal, grande e a cada dia com mais peso, lhe rendiam papéis de capanga ou de vilão, reforçando o estereótipo de pilantra que construiria durante toda sua carreira.

A grande maioria desses papéis era nas inúmeras chanchadas. Quando se iniciou a época das pornochanchadas, na década de 1970, Imperial também foi figura muito presente. A discussão sobre a carga negativa carregada pelo nome chanchada extrapola para a biografia:

Carlos Eduardo continuou fazendo suas pontas em chanchadas (“porcaria” em espanhol latino-americano) – nome dado às despreziosas comédias nacionais por seus detratores, amantes do

<sup>31</sup> Disponível em: [acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,o-rock-proibido-do-ao-balanco-das-horas,11698,0.htm](http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,o-rock-proibido-do-ao-balanco-das-horas,11698,0.htm). Acesso em: 10/02/2020.

<sup>32</sup> Ibid, p. 63.

<sup>33</sup> Ibid, p. 67.

“bom cinema”. Foi capanga de um bicheiro em “E o bicho não deu”, de Vitor Lima, (...), formou uma dupla de caipiras americanizados em “Aguenta o Rojão”, de Watson Macedo. (MONTEIRO, 2008, p. 76)

A visão de Imperial acerca do “bom cinema” é escancarada na entrevista concedida à Fátima Turci em 05 de agosto de 1978<sup>34</sup>, na qual afirma categoricamente “Não me preocupo com a minoria inteligente do Brasil”. A entrevista é voltada para o retorno de Imperial para a televisão, mas acaba se desdobrando em suas atuações cinematográficas:

Não faço filmes para agradar jornalistas, meus amigos de classe. Um cineasta não deve procurar agradar o crítico. Não me preocupo com a minoria inteligente do Brasil e fazendo o que a maioria gosta, que é diversão, sexo, erotismo e agressão, consigo sucesso (...) se o público diz que estou certo, para que vou me importar com a crítica que diz que estou errado?

O que explicita a vontade de Imperial estar aliado e relacionado com o sucesso de público acima do sucesso de crítica. Logicamente, uma vez que o sucesso nas salas de cinema gera o que é importante na indústria cinematográfica: lucro.

Mas não deixemos de contextualizar, esse comentário foi feito quando Imperial já estava consolidado dentro da indústria midiática. Quando seus primeiros filmes como realizador foram lançados, buscava uma aceitação geral para poder ser considerado artista pelo meio elitista, e não só alguém que buscava dinheiro das classes populares. Tal era sua preocupação que ao conseguir uma carta de Alex Viany (consagrado cineasta, produtor, roteirista, autor, jornalista e ator) com elogios sobre seu filme *O esquadrão da morte*, mostrava-a como certificado de qualidade.<sup>35</sup> Até chegar nesse patamar foram anos de trabalho.

Por participar e consumir tantos filmes e programas de televisão, é difícil indicar qual foi a principal influência que guiaria sua direção. Monteiro indica que um bom candidato a ocupar tal posição é J. B. Tanko:

(...) foi o iugoslavo naturalizado brasileiro J. B. Tanko que quem lhe proporcionou melhores oportunidades. O cineasta, considerado um artesão entre os colegas e dono de grande senso de organização, observou a disposição para o trabalho e espírito de cooperação de

<sup>34</sup> Ver Anexo I.

<sup>35</sup> MONTEIRO, 2008, p. 292.

Carlos. Além de um papel em sua comédia *Mulheres à vista*, como “escada” dos comediantes Zé Trindade e Grande Otelo, designou-o seu assistente de direção. Imperial foi uma verdadeira esponja durante as filmagens nos estúdios Herbert Richers (anteriormente Vita Filmes, onde fez sua primeira aparição no cinema). Procurou aprender tudo do ambiente cinematográfico e tomou Tanko como parâmetro (MONTEIRO, 2008, p. 76)

Outra influência em seu léxico visual foi ter participado como ator, roteirista e cenógrafo nas fotonovelas da revista *Sétimo Céu*.<sup>36</sup> Como se pode observar Imperial se apresentava como “faz-tudo”, sendo sua principal ocupação cinematográfica a atuação. A primeira vez que se insere em um filme como produtor – e não como contratado – é em *O Tropeiro* (1964), de Aécio F. Andrade, investindo nas despesas de finalização do filme. A produção e o lançamento se confundem com a turbulência do golpe militar brasileiro. Leonel Brizola tinha se interessado em adquirir o filme ao enxergar a possibilidade de ser uma propaganda da reforma agrária, mas o acordo acabou não acontecendo. Logo após a estreia, os produtores foram convocados pelos militares a depor sobre o filme, “Mas quando souberam que Osaná era filho de um latifundiário em Minas Gerais e Imperial de um banqueiro, liberaram a dupla. Apenas a lamentar a medíocre bilheteria do filme” (Ibid, p. 135).

Depois do resultado inexpressivo de sua primeira empreitada, somente volta a investir no cinema anos depois, com *O rei da pilantragem* (1968):

(...) Imperial terminava suas noites na cantina La Fiorentina, (...) E foi lá que surgiu a ideia do filme que Carlos decidiu produzir. Numa noite, enquanto saboreava uma massa, ouviu da mesa ao lado o ator Edson Silva contar sobre a ocasião em que emprestara seu apartamento para o amigo Jorge Dória ter um encontro amoroso, e, ao recebê-lo de volta, encontrou-o completamente alagado devido a um vazamento na descarga do banheiro que transformou a privada numa Fontana di Trevi jorrando água sem parar. Imperial adorou a história. (...) Decidiu, a partir dela, criar o argumento do seu filme. Seria a história de Beбето e suas infrutíferas tentativas de levar uma estonteante mulher casada para a cama. Convidou seu amigo Adolpho Chadler para entrar na empreitada da produção e Jacy Campos, seu antigo chefe na Tupi, para a direção. Paulo Silvino faria o azarado dom-juan. (MONTEIRO, 2008, p. 196)

Sobre o processo de filmagem, Mario Jorge, seu assistente de direção, relata que “Ele fazia um filme sem roteiro. Ele tinha a ideia, a gente escrevia a ideia. Ele chegava

---

<sup>36</sup> Ibid, p. 76.

no *set* sem roteiro e as coisas iam sendo criadas ali na hora”.<sup>37</sup> Esse método de produção está muito mais de acordo com a forma de feitura do cinema brasileiro do que com a produção industrial hollywoodiana, em que o filme já tem sua montagem estabelecida antes mesmo de sua filmagem, bastando aos trabalhadores ali presentes executarem o que já estava determinado.

A recepção do filme não foi muito diferente do que ocorreu com *O Tropeiro*. Também não surtiu efeito utilizar da alcunha de ser “o primeiro filme do cinema marginal”. Foram poucos dias em cartaz e pouco interesse do público em uma “chanchada anárquica”, como definiu Monteiro (2008, p. 211).

Outros quatro anos separaram Imperial da produção cinematográfica. Em 1972, fazia enorme sucesso – e dinheiro – com a produção teatral. A de maior relevância foi a peça *Um edifício chamado 200*, escrita por Paulo Pontes, que teve tanto respaldo com o público que ficou em cartaz ao mesmo tempo no Rio de Janeiro e em São Paulo.<sup>38</sup> Mas sua produção teatral não parou por aí:

Estava com “Check-up” no teatro Gláuco Gil, “Cordão umbilical” no Senac, “Marido matriz e filial” no Santa Rosa, em Ipanema, e “Um edifício chamado 200” no Casa Grande e no Paiol, em São Paulo. Era indiscutível que havia sido a figura mais importante no teatro carioca em 1972. (MONTEIRO, 2008, p. 262)

Foi realmente um ano de sucesso. No cinema, o estrelismo foi tanto que era dado a ele a autoria do filme *A viúva virgem* (1972), de Pedro Carlos Rovai. O diretor foi perguntado algumas vezes se já tinha visto “o novo filme do Carlos Imperial”.<sup>39</sup> Tamanha identificação com o filme não vinha somente de sua encarnação como o coronel Alexandrão, o fazendeiro que morre na noite de núpcias, sem consumir o matrimônio, e volta para assombrar a viúva e o pilantra que tenta conquistá-la, mas também por ter se encarregado da trilha sonora do filme (Ibid, p. 250).

Com o respaldo do público ao seu papel na tela grande, Imperial resolveu produzir um novo filme. *Como abater uma lebre* passou pelo mesmo processo de filmagens que *O rei da pilantragem*: a criação da história foi em conjunto com Braz

---

<sup>37</sup> Relato de Mario Jorge para o filme *Dez, Nota Dez! Eu sou Carlos Imperial* (2014), de Ricardo Calil e Renato Terra.

<sup>38</sup> Ibid, p. 255.

<sup>39</sup> Ibid, p. 251.

Chediak (o diretor), Jesus Chediak e Sindoval Aguiar, enquanto ocorriam as filmagens.<sup>40</sup>

Estava tão animado com o cinema que bastou terminar as filmagens desse para começar a produzir a adaptação cinematográfica de *Um edifício chamado 200*. Para Imperial era lógico: se a peça tem lotado teatros a meses, o mesmo aconteceria nos cinemas. Sentiu-se seguro e resolveu ele mesmo dirigir o filme; nada poderia impedir o sucesso dessa empreitada.<sup>41</sup> Os problemas começaram logo após o término das filmagens quando Imperial tirou os direitos autorais de Ipojuca Pontes, criador do roteiro, que em resposta atravanca todo o lançamento do filme (Ibid, p. 272-273).

Tal contratempo não o desanimou, emendou outro longa: *Ele, ela e o etc*, mais uma adaptação do teatro, a peça em questão era *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*. Diferente dos outros dois filmes, esse teve a participação da Embrafilme. Imperial utilizou de uma verba para filmes infantis, afirmando que estava rodando *A guerra dos heróis*. Depois de visto o resultado final, engaveta esperando um momento oportuno para lançá-lo (Ibid, p. 276-277).

Enquanto os filmes não entravam no circuito exibidor, Imperial atuou em *O monstro da Caraíba* (1975), de Júlio Bressane, que foi proibido pela censura, *O palavrão* (1975), de Cleto Mergulhão e outros longas:

Em “Cassy Jones, o magnífico sedutor”, além de uma ponta, foi o responsável pela trilha sonora, elaborada com o auxílio de Leonardo Bruno. O trabalho rendeu o prêmio de melhor autor e partitura musical no Instituto Nacional de Cinema. Ele também fez o Capitão Gancho em “O picapau amarelo”, (...), dirigido por Geraldo Sarno. A interpretação do Gordo foi um dos poucos elogios que o filme recebeu.

Outro trabalho do ator Carlos Imperial foi “As depravadas” (...) A crítica e atriz Joana Fomm comentava no Última Hora de São Paulo: “Carlos Imperial não é ator, é acontecimento. Mas, apesar do seu despreparo físico, consegue atravessar o filme com alguma dignidade”. (MONTEIRO, 2008, p. 277-278)

O primeiro dessa nova leva produzida por si a ser lançado foi *Um edifício chamado 200* (1974), que seguiu o mesmo destino do *O rei da pilantragem*. A crítica o definiu como “meio-termo entre a lição do rádio brasileiro e do cinema americano” que

---

<sup>40</sup> Ibid, p. 270.

<sup>41</sup> Ibid, p. 271.

“Fala-se demais, e tropeçando nas próprias palavras o filme anula a crítica mais positiva que a loucura do personagem contém”<sup>42</sup>, recebendo uma nota 2 de 5 por Luzia Miranda Alvarez no jornal *O Liberal*, em 15 abril de 1975.<sup>43</sup>

*Como abater uma lebre* teve seu nome alterado para *Banana mecânica*, surfando na proibição do filme *Laranja mecânica* (*A clockwork orange*; EUA/Reino Unido, 1971), de Stanley Kubrick, assunto que criou no público imensa curiosidade.<sup>44</sup> A publicidade em cima do filme foi diversificada e teve até personagem em quadrinhos no jornal e faixas no Maracanã durante um final de semana.<sup>45</sup> No fim, foi sucesso de público, finalmente tinha acertado com os espectadores! Enquanto a crítica continuava a apontar falhas:

(...) Os roteiristas e o montador de um filme como *A Banana Mecânica*, de Carlos Imperial, têm também como objetivo provocar o riso, mas não sabem construir as situações. A imaginação é pouca para elaborar as gags. O espectador prevê conclusões e piadas (que então deixam de ser piadas) e o montador nada faz para se antecipar ao espectador: quando o montador chega ao desenlace da piada, o espectador já está noutra. (BERNARDET, 2009, p. 211)

O sucesso de *Banana...* não foi o suficiente para que se recuperasse do prejuízo que teve com o fracasso de *200*.<sup>46</sup> A luz no fim do túnel se apresentou com a novela *Anjo Mau*, da TV Globo, que lançava Mário Gomes – o ator principal de *Ele, ela e o etc* – ao estrelato.<sup>47</sup> Precisava que o filme fosse um sucesso, então apostou no que sempre fazia: a polêmica. Alterou o nome para *O sexo das bonecas* (1976) e fez um cartaz com Mário Gomes caracterizado como travesti. O ator não gostou nada dessa alteração e entrou na Justiça para a retirada dos cartazes e embargar o filme, que seria liberado somente com um novo cartaz dois meses depois (Ibid, p. 289-290). Outra vez as críticas faziam coro às salas vazias. Sendo recomendado somente para aqueles que não viram a peça e se “não se importar de ver um filme “parado””<sup>48</sup>, que Imperial “procura vencer na vida sem muito esforço, explorando o teatro, e gritando, em amplos e repetidos

<sup>42</sup> Crítica de José Carlos Alves para o *Jornal do Brasil*, em 27 set 1974.

<sup>43</sup> Ver anexo II.

<sup>44</sup> MONTEIRO, 2008, p. 278.

<sup>45</sup> Ibid, p. 279.

<sup>46</sup> MONTEIRO, 2008, p. 287.

<sup>47</sup> Ibid, p. 288.

<sup>48</sup> Ver Anexo III.

movimentos de zoom: ‘me chama de cinema’” (AVELLAR apud. MONTEIRO, 2008, p. 290).

Não satisfeito, Imperial lança outro longa, *O esquadrão da morte* (1976), antes nomeado como *Massacre*. Buscava atrair o público pela atenção midiática das execuções do grupo paramilitar homônimo, que na realidade “contava a história de uma sangrenta disputa pelo produto de um assalto”.<sup>49</sup> Nem a sua presença como o vilão pudera alterar o destino do filme, que foi mais um fracasso de bilheteria. O único ponto positivo apontado foi a conexão feita com Alex Viany, do qual recebeu a carta já mencionada e um convite para atuar em *A noiva da cidade* (1978).

O grande impacto financeiro que suas produções causaram sobre si não foi forte o suficiente para que desistisse de ser diretor. Foi a Petrópolis e conseguiu verba com os comerciantes da cidade para o novo filme, intitulado *Férias amorosas*. Conseguiu administrar tão bem o dinheiro que logo após a filmagem emendou na produção de *Um marciano em minha cama*, baseado no roteiro de Paulo Silvino, e que ficaria engavetado até 1981 (Ibid, p. 295).

O lançamento de *O sexomaniaco* (1976) foi positivo, tanto em bilheteria quanto em crítica. Não alterou sua situação financeira, mas foi tido com alívio. Assim, era definido pelo jornal *A Notícia*, em 4 de agosto de 1977:

Trata-se então de um bom filme? Não, mas o suficiente para se situar, sem qualquer dúvida, entre os mais destacados nacionais deste ano. Ele mostra avanços sensíveis na técnica de Imperial [...], Houvesse clima e razões para que um filme nacional fosse neste momento trabalhado, e aí estaria uma realização capaz de despertar grande interesse. No que havia para ser feito, entretanto, o roteirista-produtor-diretor Carlos Imperial saiu-se extremamente bem.<sup>50</sup>

A crítica evidencia a negação dos jornalistas ao cinema nacional, colocando-o sempre em segundo patamar, mesmo quando tenta elogiar. Um ponto curioso é que ao ser questionado a prestar contas para os patrocinadores que bancaram *Férias amorosas*, Imperial deu a seguinte resposta: “eu filmei *O sexomaniaco*. O contrato que foi assinado é referente a *Férias amorosas*, que ainda não foi feito. Quando isso acontecer, farei a

---

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Ver anexo IV.

prestação de contas sem problema.” (Ibid, p. 301). Deixando os investidores com a sensação de fundo perdido.

Seu próximo filme foi *Loucuras...* (1979), que nada mais era do que várias esquetes de comédia interpretadas por estrelas. Entre elas, Wilza Carla, o próprio Imperial, Pedro de Lara, Clóvis Bornay, Jô Soares e Hugo Bidet (em seu último papel), entre outros.<sup>51</sup> Assim como Doutor Ferrão aparece em *O sexomaniaco*, o ator Pato Preto faz uma aparição, possivelmente interpretando o Marciano que só chegaria às telas dois anos depois.

Quando Imperial realiza *Delícias do sexo* (1981), o panorama político brasileiro é outro. A censura estava mais permissiva e filmes como *Laranja mecânica* e *O império dos sentidos* (*Ai no korida*; Japão/França, 1976), de Nagisa Oshima, começaram a ser exibidos no país. Prometia uma obra recheada de sexo explícito, mas como sempre a promessa foi bem maior do que a execução.

A estreia foi marcada por um protesto da Liga da Moral e da Decência – criada por Imperial na noite anterior –, representada por duas kombis lotadas de senhoras que “foram para porta do cine Vitória protestar com cartazes contra a estreia daquele filme repleto de imoralidades” e pela aparição de um homem correndo nu no meio da exibição. Ambos os acontecimentos foram relatados pelos rádios e levou uma multidão ao cinema. (Ibid, p. 333). *Delícias* é retomado em duas dissertações: em 2015, por Jairo Carvalho do Nascimento em seu doutorado em História pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), “Erotismo e relações raciais no cinema brasileiro: a pornochanchada em perspectiva histórica”; e em 2017 por Rodrigo Soares Duhau, para seu mestrado em Ciência Política pelo Centro Universitário Euro-Americano (UNIEURO), “Homossexualidade, representação e censura no cinema brasileiro (1972-1988)”.

Duhau (2017, p. 138-140) relata que o filme foi censurado por cinco censores da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), que pedem interdição devido à presença de masturbação, “homossexualismo”, masoquismo, cunilíngua e outras “depravações sexuais” presentes na película. O filme foi liberado depois de um apelo ao Conselho Superior de Censura (CSC) que julgou que “A mostra abundante de filmes deste gênero constitui-se no melhor remédio para a sua progressiva rejeição pelos espectadores” (RAMOS, 1981, p. 19 apud. DUHAU, 2017, p. 140).

---

<sup>51</sup> Ibid, p. 301-302.

Por sua vez, a leitura de Nascimento indica pontos políticos e sociais que podem surgir através de análises filmicas: depois de fazer um breve resumo do longa, indicando que Toni (Ubirajara Alcântara), personagem negro, e Tetê (Sônia Montenegro) foram contratados pelo burguês Werneck (Carlos Imperial) para “servirem de delícias” aos seus convidados Paulo (Celso Faria) e Vera (Ana Maria Kreisler), conclui que:

De modo geral, o filme coloca Toni como um “animal sexual”. Só um negro é capaz de fazer aquela mulher paralítica ter orgasmo. O filme constrói a representação do mito do negro-viril. Aborda a questão de classe também. O discurso de Werneck atinge Toni e Tetê do ponto de vista de classe, não se refere à cor dos “contratados”. Já o discurso de Paulo e Vera contra Toni é totalmente racista, preconceituoso e discriminatório. Eles assumem que são brancos, que são superiores pela cor, mas também porque têm dinheiro, apontando outro elemento de diferenciação, o de classe social. Toni se vinga usando o sexo, sua única arma contra o poder econômico de Paulo. O mulato fez Vera gozar, mas a cena foi concluída pelo marido. Por outro lado, o filme não deixa de exaltar a figura do negro. Além de ele ser capaz de resolver o problema de Vera, teve a dignidade e a coragem de dizer desaforos, de se fazer valer como pessoa, ao encarar Paulo e passar por cima de seu discurso racial e de classe. (NASCIMENTO, 2015, p. 257-258)

Em uma referência à sua obra cinematográfica, Imperial insere a cena que uma mulher usa uma cenoura como objeto sexual. Tal cena se conecta indiretamente com *O sexo das bonecas*. Em resposta a ação judicial movida por Mário Gomes, Imperial plantou anonimamente a notícia que contava que o galã teria sido hospitalizado ao se masturbar com o vegetal. O ataque homofóbico surtiu efeito e o ator ficou em ostracismo por um bom tempo (MONTEIRO, 2008, p. 298-299).

Seu último filme como diretor foi *Mulheres... Mulheres* (1982). Era dito ser uma adaptação do conto *Morire d'amore* de Pier Paolo Pasolini e que famosos tinham adorado o filme. Nos vários cartazes com críticas positivas de artistas destacam-se Pelé “O filme é muito bom e as cenas de sexo explícito são lindas. Parabéns!”, Jorge Ben “O Imperial fez o melhor filme brasileiro de todos os tempos. Sensacional!”, Roberto Carlos “O Imperial vai ganhar prêmios internacionais com este filme. Parabéns”, entre outros.<sup>52</sup> Tanto o conto, quanto as críticas foram fabricações de Imperial.<sup>53</sup> A crítica especializada leu o filme de outra forma:

<sup>52</sup> Ver anexos V e VI.

<sup>53</sup> MONTEIRO, 2008, p. 337.

(...) O que houve, pois, foi uma adaptação livre e mal acabada em que os três estados psíquicos de Fausto, o homem que a esposa defunta quer carregar para o outro mundo, servem de pretexto para desfile de nus e pornografia. (...) Cinema erótico ainda continua a ser confundido por Carlos Imperial e outros diretores brasileiros com apelação ao grotesco. (PORTINARI, s.d., Anexo VII)

Pesquisando os trabalhos acadêmicos que abordam o Imperial, nos deparamos com outro filme que foi relacionado à sua autoria. No trabalho “Um olhar diferente sobre a branca de neve e os sete anões – um recurso didático sobre o funcionamento mental”, apresentado no 48º Congresso Brasileiro de Enfermagem, e no VI Ciclo de Debate sobre o Ensino em Enfermagem, discutindo os funcionamentos mentais estimulados nos contos de fadas, os autores comentam que:

Lamentavelmente, a indústria brasileira, através de uma contribuição negativa de Carlos Imperial, fez um filme de deboche sobre cada Anão e Branca de Neve, em um clima de promiscuidade sexual. Como os contos de fada têm sempre um cunho educacional e também moral, de uma certa forma esse deboche contribuiu com a inclusão da delinquência, tema que não é absorvido nessa literatura para crianças, em especial. (SILVA, 1999, p. 2)

Acreditamos que o filme em questão se chama *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), de Oswaldo de Oliveira, no qual Imperial não tem participação alguma. O filme de conto de fadas que Imperial participou foi *O Pica-pau amarelo* (1973), de direção de Geraldo Sarno, em que o personagem do Capitão Gancho (Imperial), captura o príncipe da Branca de Neve. Entretanto, é um filme realizado para crianças e não contém tal “clima de promiscuidade sexual”. Também não é um filme que teve interferências de Imperial no roteiro ou direção, portanto a informação equivocada do artigo serve apenas a uma pessoa: o próprio Imperial, que desejava sempre estar em evidência.

## Capítulo 3 – Preservação

### 3.1 – Necessidade de preservar

Vimos, até o momento, a expressividade das pornochanchadas na década de 1970, assim como também a história cinematográfica de Imperial nesse contexto. Preservar essas histórias é buscar pelo acesso a dados que ajudam a entender a identidade nacional, potencializando a possibilidade de observar, ressignificar e raciocinar sobre o Brasil com mais fontes e informações possíveis.

Ray Edmondson em seu livro *Arquivística audiovisual: filosofia e princípios*, assim define preservação:

*Preservação [...] um conceito preciso e fundamental: a totalidade das atividades necessárias para assegurar o acesso permanente – para sempre – a um documento audiovisual em sua máxima integridade. Não é um processo fechado. No contexto digital, mais do que nunca, é uma tarefa de manutenção que jamais termina. Um documento nunca está preservado – mas está sempre em preservação. Contudo, a preservação nunca é um fim em si: sem o objetivo do acesso, ela não faria sentido. (EDMONDSON, 2017, p. vii)*

Entretanto, preservar tantas informações, sejam elas em formas de documentos textuais, filmicos, imagéticos, etc, não seria um apego exacerbado frente à produção atual? Se já somos bombardeados por tanto conteúdo, guardar o que foi feito há décadas não traria mais problemas? O crítico e ensaísta Paolo Cherchi Usai escreveu um manifesto<sup>54</sup> durante a migração da indústria cinematográfica da película para o digital, do qual gostaria de ressaltar quatro – de quatorze – tópicos:

“9 – Nós estamos fazendo imagens constantemente; nós estamos perdendo imagens constantemente, como qualquer corpo humano gerando e destruindo células no curso de sua vida biológica. Nós não somos conscientes disso, o que é bom e inevitável.

12 – Os governos querem economizar e não dar dinheiro. Ofereça a eles soluções econômicas; logo, explique a eles porque o dinheiro que dão para digitalização em massa é desperdiçado. Dê a eles melhores opções. Tratando com o máximo cuidado

<sup>54</sup> Disponível em <https://preservacaoaudiovisual.blogspot.com/2012/11/o-manifesto-de-lindgren-o-curador-de.html>. Acesso em 05/09/2020.

o que sobreviveu. Melhor ainda, não fazendo nada. Deixe as imagens em movimento viver e morrer em seus próprios termos.

2 – Preservar tudo é uma maldição para a posteridade. A posteridade não ficará grata por uma acumulação desmedida. A posteridade quer que nós façamos escolhas. Logo, é imoral preservar tudo; selecionar é uma virtude.

3 – Se o filme tivesse sido tratado apropriadamente desde o início, haveria muito menos necessidade para sua preservação hoje e os cidadãos teriam acesso à história do cinema que escolhessem.”

Os tópicos trazem uma visão de transitoriedade da própria matéria. Da qual tem grande respaldo científico, uma vez que não há nenhum material que não sofra de degradação, independente de quão longa ela seja. Atrela-se o fato de que os suportes fílmicos nunca foram pensados para durar; as películas que são formadas por polímeros se degradam em contato com o oxigênio<sup>55</sup>, ou seja, ao saírem da linha de produção eles já estão em processo de destruição.

A essência da transitoriedade está presente em várias culturas, como no titã Cronos<sup>56</sup> na mitologia grega, a tríade Brahma – Vishna – Shiva no Vedanta<sup>57</sup>, e a “Impermanência de todas as coisas” por Buda.<sup>58</sup> Uma vez que se é instituída pela ciência e pelas várias sociedades que tudo chega ao fim, por qual motivo a preservação se torna necessária? Não seria mais adequado simplesmente permitir que tudo se degrade sem nenhuma supervisão?

O ato de selecionar o que será preservado e a forma com que se lida com os materiais fílmicos durante a história do cinema se mostrou extremamente influenciado por questões socioeconômicas. Diferente do que o ensaísta dá a entender, existe uma enorme disparidade da sobrevivência de documentos histórico-culturais entre os países herdeiros do colonialismo e àqueles que foram historicamente subjugados, como demonstrado abaixo.

A preservação toca em vários aspectos sociais. Entre eles, a memória é uma das mais importantes, uma vez que a construção da narrativa social se dá através desta. O

---

<sup>55</sup> HEFFNER em entrevista para o filme *Juliana na Cinemateca* (Brasil, 2017), de Diego Quinderé.

<sup>56</sup> PLUTARCO, 1936, p. 77.

<sup>57</sup> SANKARACHARYA, n.p.

<sup>58</sup> HINNELLS, 1989, p. 25.

que é observado é que as identidades nacionais e regionais são influenciadas através do que é veiculado na mídia hegemônica, seja nos grandes jornais, agências de notícias internacionais, rádio, televisão, cinema e, agora, Internet e mídias sociais. O que faz com que toda perda de informação sobre culturas não pertencentes às potências econômicas mundiais acabe sendo noticiada brevemente, dando lugar a outras preocupações. É o caso do incêndio no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, ao ser comparado com o incêndio da Catedral de Notre-Dame, em Paris. O primeiro ocorreu em 2 de setembro de 2018, enquanto o segundo em 15 de abril de 2019. A pequena distância temporal entre os dois eventos acentua ainda mais a diferença entre a veiculação de notícias de incêndios em patrimônios culturais de ambientes socioeconômicos distintos.

O Museu Nacional teve o maior acervo de história natural da América Latina destruído e sua arquitetura abalada<sup>59</sup>, enquanto as perdas da catedral francesa se concentraram na estrutura do telhado e nenhum acervo foi perdido.<sup>60</sup> Entretanto, uma rápida pesquisa nos *sites* google.com e reuters.com trazem os seguintes resultados:<sup>61</sup>

Palavras pesquisadas	Resultados	Site
incêndio notre-dame	136.000	Notícias Google
incêndio museu nacional	74.600	Notícias Google
notre dame fire	247	Reuters
National Museum Brazil fire	21	Reuters

A gigantesca discrepância, quase o dobro de notícias em Português sobre a catedral francesa e mais de onze vezes na maior agência internacional de notícias, evidencia o foco midiático ainda voltado para os países historicamente colonizadores. Sendo assim, o manifesto de Paolo Cherchi Usai encaixa no que Roland Barthes chama de “mentira ideológica” que “consiste em fazer passar por natural o que é intrinsecamente cultural, ou seja, histórico.”<sup>62</sup>

Como muito bem coloca Edmondson, em consonância com Derrida:

<sup>59</sup> Disponível em: <https://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/atualidades/ciencia-o-que-o-brasil-perdeu-com-o-incendio-do-museu-nacional.htm>. Acesso em 27/05/2020.

<sup>60</sup> Disponível em: <https://apnews.com/article/92db19558da04f09b94cc31fb5ce16a5> Acesso em 27/05/2020.

<sup>61</sup> Pesquisa feita no dia 27 de maio de 2020 nos endereços: google.com (somente considerados os resultados dentro da aba “notícias”). reuters.com/search.

<sup>62</sup> ROGER, 2005, p. 34.

Em outras palavras: a preservação consciente e objetiva da memória é um ato intrinsecamente político e pleno de valores. “Não há poder político sem controle sobre os arquivos, sobre a memória. A democratização efetiva se mede sempre por este critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação.” (EDMONDSON, 2017, p. 6)

Acentua-se o problema ao constatar que o acesso ao audiovisual é dominado principalmente por grandes empresas, das quais podemos citar as estadunidenses Google, Disney, Warner, Netflix, Amazon<sup>63</sup> e a brasileira Globo, enquanto a história cinematográfica brasileira é negada a sua própria população.<sup>64</sup> Conclui-se que a decisão do que é perene na memória social é tida por poucas pessoas, em vez de um consenso social horizontalizado e democrático. Portanto, é de suma importância que os mais variados acervos sejam preservados, permitindo o acesso das diversas visões da história para aqueles que irão analisá-la no futuro.

Percebendo a territorialização como “pertencente às dinâmicas sociais”:

Raffestin (1993) propõe entender as territorialidades como uma problemática relacional, pautada na interdependência entre o mundo, os seres vivos e estes articulados a um coletivo. “Territorialidade poder ser definida como um conjunto de relações que se originam num sistema tridimensional sociedade-espaco-tempo.” (RAFFESTIN, 1993, p. 160). Diferenciando espaço de território, Raffestin constata que território é a produção a partir do espaço e pressupõe um local de relações. A apropriação e o uso de um espaço por parte dos atores promovem processos de territorialização. (REIS; ZANETTI, 2017, p 10)

Filmes – sendo eles materiais ou digitais – compõem o corpo comunicacional de uma sociedade no tempo espaço, do qual:

Na visão de Raffestin (1993,p. 203) “um dos trunfos do poder na contemporaneidade é informacional (...)”. Esse aspecto também revela um deslocamento do poder em direção à invisibilidade de suas estruturas. Todas as redes que interessam à comunicação de massa e à comunicação interpessoal, obedecendo a uma estrutura formal, são instrumentos de poder, estreitamente controlados na maioria dos casos, pois permitem encerrar uma população numa trama informacional que as superdetermina em relação às estratégias das organizações (RAFFESTIN, 1993, p. 218). Tanto Santos como

<sup>63</sup> Notícia sobre a divisão do mercado de *streaming* nos Estados Unidos: <https://www.forbes.com/sites/johnkoetsier/2020/04/07/netflix-beating-amazon-hulu-disney-with-42-share-as-streaming-doubles/?sh=37e153e36cec> Acesso em 26/08/2020.

<sup>64</sup> Carta aberta em defesa da Cinemateca Brasileira (SP) e da Cinemateca Capitólio (RS). Disponível em <http://www.abpreservacaoaudiovisual.org/site/noticias/63-carta-aberta-em-defesa-da-cinemateca-brasileira-sp-e-da-cinemateca-capit%C3%B3lio-rs.html> Acesso em 26/08/2020.

Reffestin compreendem os meios de comunicação como sendo capazes de estabelecer diferentes territorialidades a partir do modo como a informação é produzida e posta em circulação no tempo e no espaço, num determinado contexto social. (REIS; ZANETTI, 2017, p 18)

Já existem ferramentas tecnológicas que permitem com que cada pessoa possua poder sobre “deixar as imagens nascer e morrer em seus próprios termos”. As conexões *peer to peer* – pelas quais cada usuário funciona como “servidor” e “cliente” ao mesmo tempo<sup>65</sup> – descentralizam os arquivos virtuais dos grandes servidores para acervos pessoais, abrindo caminho para múltiplas curadorias, sendo cada pessoa guardiã do que para si é relevante a ser preservado. É evidente que tal tecnologia vai de encontro a fatores como o alto custo de armazenamento pessoal, do custo para o acesso à rede e das leis de direito autoral. Tais pontos devem ser trabalhados para que o material que chegue nas futuras gerações seja escolhido democraticamente, sem que haja queimas de arquivos.

É curioso observar que mesmo os documentos de países periféricos que reforçaram o *status quo* das potências e receberam enorme respaldo de bilheteria, como é o caso de vários filmes de Imperial, também são deixados para serem esquecidos. O apagar da história não é só do discurso, mas de toda a memória que não seja produzida pelas potências mundiais.

O audiovisual se coloca como uma síntese para a análise de um povo, nele estão embutidos a fala, os sons criados ou captados, os corpos, a arquitetura, tudo que pode se ver e ouvir, além das escolhas de narrativa e forma que as obras apresentaram em sua época e como são lidas hoje. Em um período em que o texto cede espaço para ao som e imagem em vídeos espalhados pela rede, nos aproximamos cada vez mais da previsão de Abel Gance de que “os deuses do futuro falarão em imagens” (DAHL 2015, p. 26).

Torna-se, portanto, de extrema importância incluir a preservação na cultura do audiovisual através de abordagens diversas, como a educacional, histórica e comercial. No modelo de produção industrial já se nota que uma obra não para de arrecadar após a pequena janela do seu lançamento, fazendo com que a indústria esteja indo cada vez mais na direção da *cauda longa*<sup>66</sup> – em que um produto é continuado para ser acessado sempre que algum consumidor deseje.

<sup>65</sup> SHIRKY apud. FARIA p. 1.

<sup>66</sup> SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL, 2009, p. 47.

### 3.2 – Preservação da obra cinematográfica de Carlos Imperial

Para esse trabalho se entende que o recorte necessário da obra corresponde aos filmes que Imperial tem direito sobre e que também teve ampla interferência criativa, seja por produção, roteiro, música, direção, atuação, enfim, todo filme em que teve uma significativa função autoral.<sup>67</sup>

Durante a disciplina “Preservação, Memória e Políticas de Acervo Audiovisuais” do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense, realizada no primeiro semestre de 2019 e lecionada pelo professor Rafael de Luna Freire, foi feita uma pesquisa sobre a localidade das películas dos dez filmes que Imperial tem direitos sobre, como também um breve planejamento de preservação e acesso sobre elas. As informações foram coletadas em entrevistas com Denilson Monteiro e Marco Imperial, respectivamente o biógrafo e o filho de Carlos Imperial. Ambos afirmam que as películas dos filmes *O rei da pilantragem* (1968); *O sexo das bonecas* (1974); *Banana mecânica* (1974); *Esquadrão da morte* (1975); *O sexomaniaco* (1976); *Loucuras, o bumbum de ouro* (1979); *Delícias do sexo* (1981); *Um marciano em minha cama* (1981); e *Mulheres... Mulheres* (1981) foram depositadas à Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro por Marco Imperial, sendo alguns de seu acervo pessoal e outras transferidas da Cinemateca Brasileira entre os anos de 2004 e 2008.<sup>68</sup> Durante a realização da pesquisa estava faltando somente a localização de *Um edifício chamado 200* (1974), que felizmente durante a realização desse trabalho, em entrevista com Marco Imperial, foi informado que há uma cópia na Cinemateca Brasileira. Apesar da informação de seu paradeiro ser de grande valor, a atual situação da instituição que a preserva é de extrema preocupação, uma vez que não há sequer trabalhadores supervisionando o acervo.<sup>69</sup>

É válido ressaltar que a transferência dos filmes da Cinemateca Brasileira para a Cinemateca do MAM se deu exatamente por conta do eterno estado de crise e instabilidade da instituição pública, além da intenção de que os filmes de Imperial, que construiu sua história e morada no Rio de Janeiro, fique na capital fluminense. Esses

<sup>67</sup> FOUCAULT, 1977, p. 125.

<sup>68</sup> BARBOSA, ZANÚNCIO, RODRIGUES, STAIGER, SANCHES, CASTRO p. 3.

<sup>69</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/08/13/funcionarios-da-cinemateca-sao-demitidos-apos-governo-federal-assumir-gestao-do-orgao.ghtml> Acesso em 01º/11/2020.

dois fatores levaram a Marco retirar os filmes da Cinemateca Brasileira na época em que a instituição tinha muitos recursos, prevendo que a pequena estabilidade que existia logo acabaria. A decisão se mostrou acertada.

Outra adição importante a se fazer é que através de uma troca de e-mails com Hernani Heffner – conservador-chefe da Cinemateca do MAM – foi informado que as películas de *Um marciano em minha cama* e *Esquadrão da morte* não se encontram no Museu de Arte Moderna. É uma informação que entra em conflito direto com o depoimento de Denilson Monteiro e Marco Imperial. Ao ser questionado sobre os outros sete filmes de Imperial, Hernani afirmou que estava em regime de trabalho remoto devido à pandemia do novo coronavírus e que assim que retornasse – dia 12 de setembro de 2020 – responderia com precisão. Houve mais uma tentativa de contato após a data indicada e não se obteve resposta. Fica, portanto, assim a tabela das películas:

Ano	Filme	Digitalizado	Observações
1968	O Rei da Pilantragem	Sim	Cópia em 16mm no MAM
1974	Um Edifício Chamado 200	Não	Cópia na Cinemateca Brasileira
1974	O Sexo das Bonecas	Sim	Cópia 16mm no MAM
1974	Banana Mecânica	Sim	Cópia em 35mm no MAM; Foi criada uma nova cópia para a mostra de Hélio Silva
1975	O Esquadrão da Morte	Não	Conflito de Informações  Cópia em 35mm sem alguns trechos da trilha sonora;  Cópia em 16mm;
1976	O Sexomaníaco	Sim	Cópia 16mm no MAM
1979	Loucuras...	Sim	Cópia 35mm no MAM
1981	Delícias do Sexo	Sim	Cópia 35mm no MAM
1981	Um Marciano em Minha Cama	Não	Conflito de Informações

			Cópia 35mm somente áudio; Cópia 16mm com imagem
1981	Mulheres, Mulheres	Sim	Cópia 35mm no MAM

O próximo passo a ser realizado, assim que seja possível pesquisar o acervo de forma segura, é de encontrar as películas e inspecioná-las para determinar seu atual estado. Paralelamente ao que for feito na Cinemateca do MAM, é preciso realizar uma pesquisa em outros locais, sejam acervos de instituições ou de indivíduos, para encontrar o máximo de materiais e assim identificar os que estão em melhor estado. Tal passo é primordial, já que existe a possibilidade de haver materiais de melhor qualidade, para assim aplicar métodos de preservação a fim de combater os vários problemas do envelhecimento dos rolos de filme, entre eles o seu encolhimento, que pode impossibilitar tanto sua projeção, quanto sua cópia e digitalização.

Dentre os filmes, sete foram digitalizados em parceria com o Canal Brasil, com a telecinagem realizada pelo laboratório Casablanca em São Paulo. Os três filmes que estão unicamente em película são *Um edifício chamado 200*, *Esquadrão da morte* e *Um marciano em minha cama*. Os motivos para tal diferem de cada filme:

*200* não foi digitalizado por não se saber o paradeiro do filme e por imbróglis com um dos produtores do mesmo.

A cópia em 35mm de *Esquadrão* possui todo o filme, exceto pela faixa de áudio de uma das cenas, que está presente em uma cópia de 16mm. Foi decidido não juntar os dois materiais, inviabilizando a telecinagem do filme.

*Marciano* tem somente um rolo de áudio em 16mm. Denilson Monteiro afirma que durante sua pesquisa na Cinemateca do MAM se deparou com um rolo que teria imagens do filme, mas não se recorda se estava completo. Acredita que se perdeu dentre tantos outros rolos do acervo.

É necessário, portanto, uma busca no acervo da Cinemateca do MAM para a localização dos materiais, sua catalogação e intensificação de métodos para sua preservação. Por sua vez, a situação do *200* se mostra tão ou mais delicada que os outros

filmes. A incerteza de qual medidas serão tomadas pelo governo federal faz com que o filme fique inacessível até segunda ordem. Vale sempre ressaltar que a não ação é por si só uma ação deliberadamente danosa, já que a degradação das películas ocorre sem a interferência humana.

Quanto ao material digitalizado, eles foram entregues a Marco Imperial em suporte de DVD, do qual foi transferido para um HDD externo em busca de facilidade de acesso, uma vez que os leitores de DVD estão cada vez mais fora do mercado consumidor. O disco rígido externo sofreu uma queda e necessita de reparo técnico especializado e não se sabe a localização dos DVDs. Há dois anos, entretanto, foram feitas cópias dos filmes *O rei da pilantragem*, *O sexo das bonecas*, *Sexomaníaco* e *Loucuras...* para outro disco externo, esse ainda em pleno funcionamento.

As especificações técnicas das cópias desses quatro filmes seguem:

Filme	<i>Pilantragem</i>	<i>Bonecas</i>	<i>Sexomaníaco</i>	<i>Loucuras</i>
Recipiente	.vob			
Codec	MPEG 4:2:0			
Resolução de tela (proporção)	720px por 480px (4:3 <sup>70</sup> )			
Quadros por segundo	29,97			
Áudio	Stereo 48000 Hz 16bit		Stereo 48000 Hz comprimido	
Bitrate vídeo	8536 kbps		9656 kbps	
Bitrate áudio	1536 kbps		256 kbps	
Nº de arquivos	3 arquivos	4 arquivos	3 arquivos	
Tamanho em disco	3.209.875.456 bytes	3.476.084.736 bytes	2.779.303.936 bytes	2.900.510.720 bytes

<sup>70</sup> A divisão 720/480 nos leva à proporção 3:2, mas como os pixels estão configurados com a proporção D1/DV NTSC (0,9091) a imagem final resulta em 4:3.

Duração total hh:mm:ss:ff	01:14:56:06	01:21:16:23	01:16:19:28	01:19:19:28
------------------------------	-------------	-------------	-------------	-------------

A única diferença notável entre eles é a compressão do áudio, no qual os dois primeiros possuem seis vezes mais informação que os últimos, enquanto nas informações de vídeo a diferença é de apenas 11,6%. Esses desencontros provavelmente estão conectados com o fato de que as versões de *Sexomaniaco* e *Loucuras* tiveram uma grande intervenção do Canal Brasil: possuem uma marca d'água no canto superior esquerdo, além de uma introdução de dois minutos apresentada por Leona Cavalli para o programa Brasil Cult.



(figura 1. captura da apresentação de *Loucuras*; figura 2. captura de um quadro com a marca d'água do Canal Brasil)

Outra característica que evidencia que ocorreram alterações são os 29,97 quadros por segundo. Como todos os filmes foram gravados originalmente em 23,97, a nova taxa indica foco na exibição televisiva do material. Também é de se estranhar a proporção de tela 1,33:1 e não 1,37:1, mais utilizada na época. Só será possível averiguar a verdadeira proporção de tela ao entrar em contato com as películas, mas já esperamos constatar que houve um corte na imagem.

Não se sabe se a telecinagem dos filmes teve como saída um arquivo já em 29,97 ou se esse foi um outro processo realizado pelo Canal Brasil. Ao entrar em contato com a produtora responsável pelo laboratório que realizou a telecinagem, foi afirmado que o maquinário e os documentos do laboratório foram levados para a Cinemateca Brasileira e que não havia nenhum arquivo que guardasse a memória dos processos realizados. Além do fato de que nenhuma pessoa que trabalhava na época da digitalização ainda está efetivada, mostrando que assim como no meio público brasileiro, o privado também não prioriza a documentação da cadeia produtiva da

preservação audiovisual. Também houve a tentativa de contato com o Canal Brasil, que não respondeu.

Ao buscar pelos outros três filmes, foram encontradas as seguintes versões:

*Banana mecânica* na plataforma YouTube, inserido em 26/11/2018. Conta com 13,128 visualizações, 79 “gosto” e 7 “não gosto”, 11 comentários – todos relacionados com problemas de áudio, e uma ficha técnica no corpo da descrição.<sup>71</sup>

*Delícias do Sexo* no fórum Makingoff, com uma ficha técnica organizada, e 8 comentários – sua maioria em agradecimento pela disponibilidade do filme raro.

*Mulheres... Mulheres* em um site de vídeos pornográficos antigos.<sup>72</sup> Contendo 88 “gostei”, 55 “não gostei”, 174 mil visualizações, 0 comentários e uma descrição em Inglês contendo boas informações sobre o filme e o Imperial.<sup>73</sup> Está na colocação 1,059 mais visto entre os 97,995 filmes disponíveis no site.

Ambos os sites que disponibilizaram *Delícias do Sexo* e *Mulheres... Mulheres* permitem o *download* do vídeo, enquanto o YouTube necessita de uma ferramenta de terceiros. Os arquivos que foram baixados apresentam tais especificações:

Filme	<i>Delícias do sexo</i>	<i>Banana mecânica</i>	<i>Mulheres... Mulheres</i>
Recipiente	.mkv	.mp4	
Codec	MP4/MOV H.264 4:2:0		
Resolução de tela	700px por 480px (4:3 <sup>74</sup> )	854px por 480px (16:9)	573px por 432px (4:3)

<sup>71</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WHpza1zSRcU> Acesso em 27/05/2020.

<sup>72</sup> Disponível em: <https://tubepornclassic.com/videos/148970/mulheres-mulheres/> Acesso em 10/11/2020.

<sup>73</sup> Tradução nossa da descrição: “É um drama *softcore* (quase explícito) escrito, dirigido e estrelado por Carlos Imperial, um importante nome da cultura brasileira, um dos primeiros talentos de polêmica e multimídia ao inovar em música, teatro, televisão, política e, é claro, cinema.: Esse filme é supostamente adaptado de uma história de Pier Paolo Pasolini. Ah, qual é! Carlos Imperial disse isso para trazer algum prestígio para seu filme. Claro que os críticos odiaram. Mas quem se importa? A exuberância de um maravilhoso elenco de atrizes nuas faz de *Mulheres... Mulheres* um deleite. : É a história de Fausto e de Gilda que são casados há muito tempo e se amam profundamente. Mas Gilda morre, deixando Fausto sozinho com sua filha de 15 anos e a governanta. A médica de Fausto é a única que os visita, depois que ele começa a sonhar toda noite que está fazendo amor com sua falecida esposa. Porém, quando Fausto está quase chegando ao orgasmo, Gilda desaparece. Em pouco tempo, Fausto não consegue distinguir mais o que é realidade ou sonho.”

<sup>74</sup> Mesmo caso que ocorre com os filmes em DVD.

(proporção)			
Quadros por segundo	23,97	29,97	25
Áudio	Ac3 Stereo 48000 Hz comprimido	Mp4a Stereo 44100 Hz comprimido	Ac3 Mono 44100 Hz comprimido
Bitrate vídeo	2000 kbps	776 kbps	490 kbps
Bitrate áudio	192 kbps	128 kbps	48 kbps
Tamanho	1.496.528.890 bytes	546.857.189 bytes	268,303,705 bytes
Duração hh:mm:ss:ff	01:23:38:00	01:32:49:20	01:11:58:01

Pouco se sabe dos processos que os arquivos sofreram, mas é possível afirmar que os três foram capturados em exibições no Canal Brasil, mas apenas o arquivo de *Mulheres...* indica que o filme estava passando na programação “Como era gostoso o nosso cinema”;

*Banana...* passou por compressão ao ser colocado no YouTube e outra ao ser baixada da plataforma.

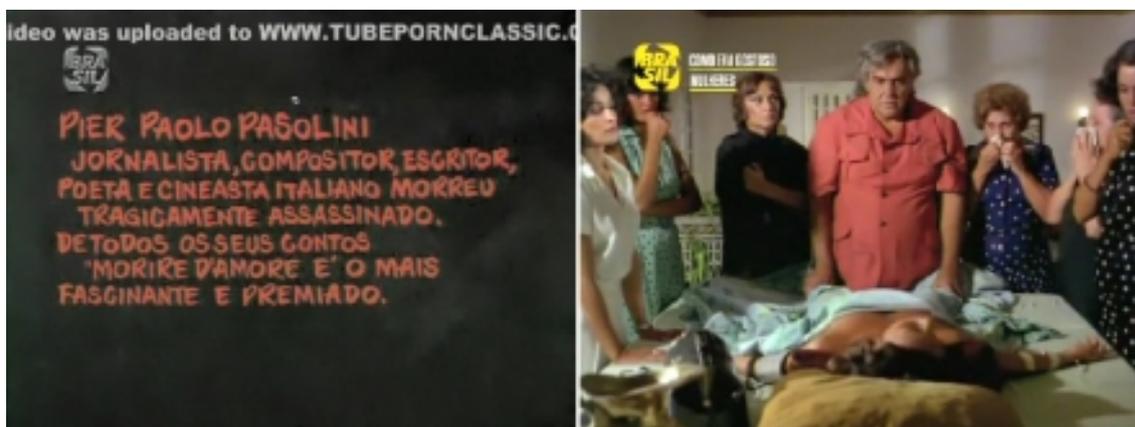
*Delicias...* passou somente pela captura da televisão e é o único filme que possui um grafismo indicando o nome do filme no meio de sua exibição.

*Mulheres...* passou por uma compressão para ser colocada *online*, já que seu arquivo final tem somente 255 MegaBytes de tamanho. Teve também a inserção de um grafismo que se repete a cada cinco minutos – totalizando quinze inserções – indicando o *site* que foi publicado. Como também cinco inserções da logomarca não transparente do Canal Brasil indicando a programação em que estava inserido.

Estão longe das configurações técnicas das cópias digitais dos DVDs, o que era esperado dada as condições. Entretanto, mesmo possuindo menos qualidade, foram

essas versões através da rede descentralizada que permitiram que os filmes não estivessem perdidos até agora.

Mas é preciso ressaltar dois pontos: *Banana mecânica* apresenta uma proporção de tela em 16:9 somente porque possui duas tarjas pretas em sua lateral, logo, a imagem do filme continua em 4:3. É curioso que *Delícias do sexo* apresente 23,97 quadros por segundo. Certamente é a taxa original, mas se ela foi retirada de uma exibição de televisão – que no padrão analógico é exibida em 29,97 – e os arquivos entregues a Marco Imperial também estão em 29,97, como ela foi capturada em 23,97? Não é possível responder com certeza, mas pode-se especular que o Canal Brasil tenha duas versões, uma original em 23,97 e outra em 29,97, a segunda para ser veiculada quando a televisão analógica ainda era dominante, e assim que o digital tomou conta passou a exibir em 23,97. Essa resposta, hipotética e provavelmente equivocada, não soluciona o porquê das versões em DVD estarem com quadros duplicados, muito menos do motivo de terem entregue dois filmes com alterações de marca d'água e introdução, e os outros dois sem tais intervenções, mas ainda com a taxa de quadros diferente do original. Questão mais difícil ainda ao observar que *Mulheres...* apresenta 25 quadros por segundo. Independente das respostas para essas inquietações é positivo ter os filmes digitalizados.



(figura 3. captura das interferências em *Mulheres... Mulheres*)



(figura 4. captura das interferências em *Delícias do Sexo*)

A partir desses arquivos já é possível submetê-los a outras intervenções para se obter resoluções maiores através dos programas de inteligência artificial que estão em constante evolução.<sup>75</sup> É importante frisar que esses programas criam informações que nunca existiram antes. É entendido, portanto, que essas técnicas podem servir melhor a filmes que tiveram suas películas perdidas. No caso de Imperial deve-se focar em preservar os arquivos materiais conhecidos que possuem o máximo de informações, retirando deles tais dados, em vez de criar pixels utilizando algoritmos.

Adentramos então na discussão sobre a restauração dos filmes. As técnicas e questões filosóficas acerca do tema são desenvolvidas por vários autores. Tomaremos como referência para esse trabalho o livro *From Grain to Pixel* de Giovanna Fossati, no qual realiza uma aglomeração das questões técnicas e filosóficas acerca da preservação e restauração audiovisual. A autora busca a definição de restauração por Paolo Cherchi Usai:

RESTAURAÇÃO é o conjunto de processos técnicos, editoriais e intelectuais voltados para a compensação de perda ou degradação do artefato fílmico, trazendo-o de volta para o estado mais perto o possível da sua condição original. (USAI, 2000 apud FOSSATI, 2018, p. 96)

Fossati complementa com a definição do livro *Restoration of Motion Picture Film*, no qual é afirmado que a restauração também engloba todas as duplicações, seja película para película ou película para digital, uma vez que todas elas possuem decisões

<sup>75</sup> Deixo aqui como exemplo o artigo “DeepRemaster: Temporal Source-Reference Attention Networks for Comprehensive Video Enhancement” de IIZUKA e SIMO-SERRA, apresentado na conferência SIGGRAPH Asia 2019. Disponível em: <http://iizuka.cs.tsukuba.ac.jp/projects/remastering/en/index.html>. Acesso em: 16/10/2020.

a serem tomadas que influenciam o resultado final.<sup>76</sup> Ao se pensar em uma duplicação de uma película nova em bom estado, essa definição pode soar um tanto precipitada, mas se levarmos em conta nosso objeto – as poucas películas dos filmes de Imperial que existem há no mínimo 39 anos – a duplicação se torna necessariamente um passo da restauração pela segurança de manipulação que o novo suporte proporciona.

Como Usai coloca, restauração traz consigo a noção de retorno, busca pela possibilidade de contato com o original. Reflexões sobre o que é original/autenticidade têm grande influência de Walter Benjamin. Em sua dissertação, Marco Dreer demonstra que Benjamin não enxerga autenticidade nas cópias, por faltar “o aqui e agora da obra de arte, sua existência única” e que “A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica”.<sup>77</sup> Tal afirmação leva a crer que devemos ignorar por completo a noção de original, da presença da “aura”, e lidar com uma realidade de infinitas cópias quando interagimos com uma mídia de alta reprodutibilidade. Uma leitura mais interessante é feita por Groys:

Benjamin vê a distinção entre original e cópia somente como uma distinção topológica e, como tal, completamente separada da existência física do objeto de arte. O original tem uma localização específica e é devido a esse local que o original encontra seu lugar como um objeto único na história. A formulação de Benjamin é bem conhecida: “Falta uma coisa, mesmo na reprodução mais perfeita: o aqui e agora da obra de arte - a sua presença única na sua localização”. Pelo contrário, a cópia é virtual, sem localização, sem história. Desde o início, a cópia parece ser uma multiplicidade potencial. A reprodução é um deslocamento, uma desterritorialização - carrega a obra de arte para a rede da circulação topologicamente incerta. [...] Dessa forma, a nova interpretação de Benjamin sobre a distinção entre original e cópia não apenas oferece a possibilidade de fazer uma cópia do original, como também de fazer um original de uma cópia. De fato, se só há diferença topológica, contextual, entre original e cópia, não é somente possível deslocar e desterritorializar um trabalho de arte, mas também reterritorializar uma cópia. (GROYS, 2002 apud FOSSATI, 2018 p. 162-163; a tradução é nossa)

Tal leitura ressoa com o texto *A morte do autor*, de Roland Barthes, no qual traz a reflexão de que a autoria está mais ligada àquele que observa a obra do que àquele que a fez. É evidente que o texto não tenta retirar o mérito dos artistas envolvidos na criação da obra, mas sim dar ao espectador a potência de agente histórico.<sup>78</sup> É ele quem vai ao

<sup>76</sup> REED, MEYER, 2000 apud FOSSATI, 2018, p. 97.

<sup>77</sup> BENJAMIN, 1996, apud DREER, 2011, p. 14.

<sup>78</sup> BARTHES, 1977, p. 148.

fim absorver, refletir, ressignificar, territorializar a experiência. É somente com o leitor/espectador que a obra vem a existir de fato. Do que vale um filme se ele não é visto? O espectador traz para a obra toda sua bagagem histórica interpretativa, fazendo-o assim assumir a função de autor junto com todos àqueles que o antecederam na “cadeia processual”.

Sobre o contexto do ensaio, Marcelo Jacques de Moraes traz sua leitura:

Em *A morte do autor*, Barthes buscara demonstrar que a consideração do autor como origem absoluta do texto literário e, portanto, como personagem em torno da qual seu sentido deveria ser buscado, é histórica, e está ligada à emergência e ao prestígio crescente do indivíduo burguês após a Idade Média. (MORAES, 2005, p 99-100)

Ou seja, a inércia do sentido da obra estar fixa em seu autor se conecta com a valorização econômica do material que consiste a obra, e não das interações que ela tem com indivíduos e contextos diversos.

Essas reflexões nos encaminham naturalmente para o enquadramento<sup>79</sup> de *filme como dispositivo*, proposta por Fossati (2018, p. 171): “Dessa perspectiva, a identidade do filme se torna a variável que ocorre somente dentro de um *dispositivo*, uma situação se achar melhor, em que o filme encontra o usuário”. Assim, o visionamento de filme projetado em 35mm em uma sala de cinema comparada com o visionamento em uma viagem de ônibus através de um celular deixa de estar “certo” ou “errado”, e adentra à análise de contextos históricos/territoriais diferentes.

O que reforça a importância da preservação do aparato técnico<sup>80</sup> como um dispositivo histórico, já que influencia diretamente a relação espectador-filme. Possui, portanto, a potência de entregar experiências diferentes das promovidas pelos atuais aparatos tecnológicos responsáveis pela “sincronização em massa’ da consciência e da memória” (STIEGLER, 2004, apud CRARY, 2016, p. 59), rompendo assim a “estridência ininterrupta do estímulo monótono”<sup>81</sup> da forma em que a sociedade atualmente consome audiovisual. Ou seja, a preservação cria (ou mantém) ambientes plurais e heterogêneos, acarretando a não dependência de poucas – ou somente uma – formas de interagir com a

<sup>79</sup> No original, “*Framework*”.

<sup>80</sup> Tradução de “*Appareil de base*” (BAUDRY apud FOSSATI) p. 173.

<sup>81</sup> CRARY, 2016, p. 43.

obra, incentivando a existência de sensações variadas. O que potencializa a criatividade individual frente a padronização das massas.

Partindo do princípio que os filmes de Imperial devam ser disponibilizados nos mais diversos dispositivos possíveis, incluindo os analógicos e digitais, foi elaborado o seguinte plano de restauração:

É proposta a criação de um contratipo de cada película através de uma cópia fotoquímica em “janela molhada” (*wet gate*).<sup>82</sup> Deste, sairão outros três másters, todos monocromáticos de um dos canais de cor: amarelo, ciano e magenta (YCM). Tal abordagem tem como objetivo garantir que a película original não precise sofrer nenhum outro desgaste se houver a necessidade de digitalização ou da realização de outra cópia. Ter os três canais de cores gera uma quantidade maior de materiais físicos, mas se mostra fundamental ao ser o método em que se tem a previsão de conseguir preservar o material por cem anos ou mais.<sup>83</sup> Possibilita também a manipulação de cada canal cromático sem que se dependa de algoritmos para separá-los digitalmente. Todos os novos materiais deverão ser de poliéster específico para a preservação de películas, visando sua maior durabilidade possível. A película original deve ser armazenada em um ambiente com todas as características de umidade, temperatura e ventilação necessárias para sua sobrevivência.

Serão escaneados os três canais de cor e digitalmente haverá intervenções para estabilizar a imagem, remover manchas, ajustar cor e som, etc. Após o tratamento serão criadas três cópias digitais, duas para *backup* e uma para acesso e duas cópias analógicas, uma para exibição e outra para preservação. Assegurando assim a proteção da versão encontrada (película original, contratipo e os três canais de cor) e da restaurada (película positiva e cópias digitais). Não é possível afirmar qual será o suporte utilizado pelas versões digitais. Tende-se a buscar pelas fitas magnéticas para as cópias de *backup* e um disco externo para a de acesso, mas isso só será definido quando houver a certeza da realização do projeto, uma vez que os preços de armazenamento em cada um desses suportes tendem a flutuar.

---

<sup>82</sup> “Técnica aplicada (...) para eliminar arranhões superficiais” (FOSSATI, 2018, p. 384).

<sup>83</sup> SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL, 2009, p. 48.

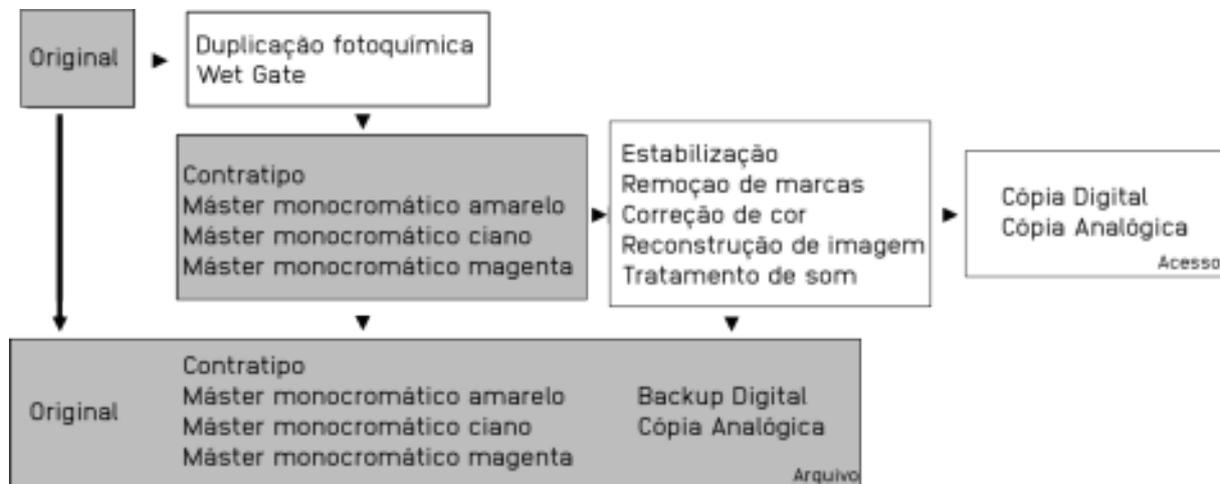
O mais importante, porém, é deixar claro que não houve contato direto com as películas. Portanto pode haver alterações dependendo do estado em que se forem encontradas.

O processo é melhor exemplificado abaixo:

- Interferências analógicas:
  1. Duplicação fotoquímica para negativo através de uma “janela molhada” (*wet gate*) para a remoção dos riscos provenientes de danos físicos, gerando assim um contratipo e três másters monocromáticos de cada matriz de cor (YCM);
  2. Escaneamento desses três canais a partir de uma “janela molhada” (*wet gate*) na maior resolução possível;
  3. Guarda dos materiais em um arquivo com as características de temperatura, umidade e ventilação necessárias para a sua preservação.
- Interferências digitais:
  1. Estabilização;
  2. Remoção de marcas provenientes de fungos ou outro tipo de dano que não foi solucionado pela etapa analógica;
  3. Correção de cor para reduzir o impacto da degradação de cada matriz de cor;
  4. Reconstrução de imagem;
  5. Manutenção dos canais de som originais;
  6. Criação de um *backup* digital e de uma cópia digital para acesso, como também a impressão de duas cópias em película 35mm do filme, uma para servir de matriz e outra para poder ser exibida em sistemas analógicos.
- Em ambas as etapas é necessário o registro de todas as intervenções realizadas, como também a manutenção periódica de ambos os arquivos físicos e digitais.

No caso de *Esquadrão da morte* e *Um marciano em minha cama*, já se sabe que haverá necessidade de trabalhar com duas ou mais películas em cada filme. No caso de *Esquadrão...* será preciso copiar o áudio de uma cena que está presente em uma cópia

de 16mm. Para *Marciano...*, por sua vez, deve ocorrer uma busca pelas imagens, e se não encontradas será digitalizado o áudio, para que seja salvo o máximo de informações possíveis.



Importante frisar que esse processo não é a realidade que a preservação brasileira está acostumada, seja pela falta de uma cadeia produtiva, seja pelo alto valor, mas sim uma indicação do que seria o ideal para que não se perca os filmes e que as películas originais não precisem de novas interferências. Para que sejam feitas as etapas, necessita-se de apoio, que pode vir através de editais públicos ou parcerias privadas – como ocorreu com o Canal Brasil.

Assim que a etapa de restauração estiver concluída, passa-se para o acesso. Acerca disso, Fossati (2018, p. 25) afirma que “o espectador que os arquivos conhecem estão se transformando em usuários que esperam participar ativamente e ter acesso aberto à coleção arquivística.”<sup>84</sup> O impacto do *streaming* no consumo do audiovisual faz com que seja pretendido a disponibilização dos filmes em plataformas que têm amplo público brasileiro. O que não exclui a participação em festivais, cineclubes, exibições públicas, entre outros.

No trabalho realizado para a disciplina de preservação foi proposta a criação de um portal *online* “Carlos Imperial”, em que estariam reunidos, além dos filmes e seus materiais correlatos, as músicas de sua autoria, seus textos e os programas de TV que forem possíveis recuperar, a fim de entregar aos usuários o máximo de informação possível, um local para acessar a memória de Carlos Imperial.

<sup>84</sup> No original: “the film spectators that film archives have know are changing into users who expect to participate actively and have open access to archival collections” (a tradução é nossa).

## Conclusão

O presente levantamento de arquivos e sua territorialização tem em vista servir como base, um primeiro passo, para que efetivamente seja possível a preservação das obras cinematográficas de Carlos Imperial. Reflete-se no texto a atual situação vivida pelo país, tanto em relação à Cinemateca Brasileira, quanto a pandemia do SARS-COV-2, que impossibilitaram o contato direto com o material fílmico. O escopo da monografia acaba deixando de lado muitas possibilidades de pesquisa ainda a serem exploradas acerca do cinema de Imperial: realização de análises fílmicas de sua obra; sua atuação na publicidade dos seus filmes; sua estratégia frente à distribuição e exibição; sua carreira como ator e como compositor; entre outros.

Também nos é claro que Carlos Imperial não pode ser definido somente por seus filmes, e que a dissertação aborda um pequeno trecho de sua contribuição para o meio cultural brasileiro. Ainda está para ser melhor explorado sua relação com a música, teatro, jornalismo, televisão, rádio, e tantos outros meios que tiveram sua participação.

Ao discutir o papel da Pornochanchada durante a ditadura militar e os seus reflexos, entendemos que assim como outros realizadores, Imperial e sua obra ficaram invisibilizados da história cinematográfica brasileira pelo desprezo social voltado ao gênero. Esperamos que a monografia sirva como mais um ponto de reflexão sobre o nosso cinema, e que continuemos caminhando para o fim da negação da nossa própria história, permitindo assim um amplo acesso aos documentos potentes de fomentar leituras e interpretações críticas sobre a cultura brasileira.

## Referências

### Bibliografia

ABREU, Nuno César. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora Unicamp, 2002.

AVELLAR, José Carlos. A teoria da relatividade. In: BERNARDET, Jean-Claude, AVELLAR, José Carlos; MONTEIRO, Ronald. *Anos 70: cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1979. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/a-teoria-da-relatividade/> Acesso em: 30/06/2020.

BARBOSA, Cael; CASTRO, Rogério; RODRIGUES, Francine; SANCHES, Nicolas; STAIGER, Gabriel; ZANÚNCIO, Daniela. *Projeto Carlos Imperial*. Niterói: UFF. 2019.

BARTHES, Roland. *Image, music, text*. Londres: Fontana Press, 1977.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu, 2016.

DAHL, Gustavo. O Diabo Torto. In: HEFFNER, Hernani; D'ANGELO, Raquel Hallak; D'ANGELO, Fernanda Hallak (Org.) *Reflexões sobre a Preservação Audiovisual*. Belo Horizonte: Universo Produção, 2015, v. 2, p. 24-27.

DIAS JÚNIOR, Jocimar Soares. Neochanchadas (?): as supostas novas chanchadas no cinema comercial da retomada. *Rascunho*, Niterói: UFF, 2013, v. 5.

DUHAU, Rodrigo Soares. Homossexualidade, representação e censura no cinema brasileiro (1972-1988). Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos, Cidadania e Violência) - Centro Universitário Euro-Americano, Brasília, 161f. 2017.

EDMONDSON, Ray. *Arquivística audiovisual: filosofia e princípios*. Trad. de Carlos Roberto Rodrigues de Souza. Brasília: UNESCO, 2017.

FARIA, Maximiliano Martins de. *Lidando com tráfego egoísta em redes BitTorrent*. Rio de Janeiro: Unirio, 2010. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/12857/MI%2010%20-%202010.pdf?sequence=1>. Acesso em: 01/11/2020.

FOUCAULT, Michel. *Language, counter-memory, practice*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

FOSSATI, Giovanna. *From grain to pixel: the archival life of film in transition*. 3ed. Amsterdã: Eye Filmmuseum/Amsterdam University Press, 2018.

FREIRE, Rafael de Luna. Descascando o abacaxi carnavalesco da chanchada: a invenção de um gênero cinematográfico nacional. *Contracampo*, Niterói: UFF, n. 23, 2011.

\_\_\_\_\_. A ideia de gênero nacional no cinema brasileiro: a chanchada e a pornochanchada. In: FABRIS, Mariarosaria; SOUZA, Gustavo; FERRARAZ, Rogério (Orgs.). *Estudos de cinema e audiovisual Socine*. São Paulo: Socine, 2010.

HINNELLS, John R. *Dicionário das religiões*. São Paulo: Cultrix, 1989.

IIZUKA, Satoshi; SIMO-SERRA, Edgar. 2019. DeepRemaster: Temporal Source-Reference Attention Networks for Comprehensive Video Enhancement. *ACMTrans. Graph.*38, 6, Article 176 (Novembro 2019), 13p. Disponível em: <http://iizuka.cs.tsukuba.ac.jp/projects/remastering/en/index.html>. Acesso em: 16/10/2020.

MELO, Luís Alberto Rocha. A Boca e o Beco. In: GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna. (Org.). *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis, 2009, v. 1, p. 58-75.

MONTEIRO, Denilson. *Dez! Nota Dez!:* eu sou Carlos Imperial. São Paulo: Matrix, 2008.

MOUSSE, Simone; LEITÃO, Gustavo. Pornochanchadas atraem legião de fãs. *O Globo*.

Publicado Online, 31 ago. 2008. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/cultura/pornochanchadas-atraem-legiao-de-fas-3606962>

Acesso em: 03/08/2020.

MORAES, Marcelo Jacques de. O rumor do autor em fragmentos de um discurso amoroso. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla; MELLO, Maria Elizabeth Chaves de (Org.). *De volta a Roland Barthes*. Niterói: EdUFF, 2005. p. 83-111.

NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. *Erotismo e relações raciais no cinema brasileiro: a pornochanchada em perspectiva histórica*. Salvador: UFBA, 2015

PESSOA, Fernanda. O dia em que a Índia conheceu a pornochanchada. *Revista Rosa*, 27 jul. 2020. Disponível em: [revistarosa.com/1/o-dia-em-que-a-india-conheceu-a-pornochanchada](http://revistarosa.com/1/o-dia-em-que-a-india-conheceu-a-pornochanchada) Acesso em: 18/09/2020.

PLUTARCO. *Moralia*. volume V: Isis and Osiris. The E at Delphi. The Oracles at Delphi No Longer Given in Verse. The Obsolescence of Oracles. Trad. Frank Cole Babbitt. Loeb Classical Library 306. Cambridge: Harvard University Press, 1936.

PRIOR, Mary del. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2011. (E-book).

RICCO, Flávio. Canais da TV paga não têm mais o menor respeito por seus assinantes. *UOL*, Online, 05 ago. 2019. Disponível em: <https://www.bol.uol.com.br/entretenimento/2019/08/05/canais-da-tv-paga-nao-tem-mais-o-menor-respeito-por-seus-assinantes.htm> Acesso em: 03/08/2020.

SÁ, Xico. “Como era gostoso” revive a pornochanchada. *Folha de São Paulo*, Online, 18 mar. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1803200527.htm>. Acesso em: 03/08/2020.

SANKARACHARYA, Sri. *Atmabodha*. Sessa, 2015 (online). (Ebook). Disponível em: <http://mindfulnessadvaita.com.br/wp-content/uploads/2017/05/ATMABODHA-Portugu%C3%AAs-Sessa.pdf> Acesso em: 24/10/2020.

SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL OF THE ACADEMY OF MOTION PICTURES ARTS AND SCIENCES. *O dilema digital: questões estratégicas na guarda e acesso a materiais cinematográficos digitais*. Trad. Fernanda Paiva Guimarães. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2009. Disponível em: [http://cinemateca.org.br/wp-content/uploads/2016/08/Dilema\\_Digital\\_1\\_PTBR.pdf](http://cinemateca.org.br/wp-content/uploads/2016/08/Dilema_Digital_1_PTBR.pdf). Acesso em: 20/07/2020.

SILVA, Waldine Viana da; SILVA, Antônio Carlos Vieira da. Um olhar de estudo sobre ensino de enfermagem psiquiátrica e saúde mental. *Revista Brasileira de Enfermagem*. Brasília. 1999. p. 265-270.

ZANETTI, Daniela; REIS, Ruth. Comunicação e Territorialidades: em torno do poder e da cultura In: ZANETTI, Daniela; REIS, Ruth (Orgs.). *Comunicação e Territorialidades: em torno do poder e da cultura*. Dados eletrônicos. -a. ed. - Vitória: EDUFES, 2017.

ZUCCOLOTTO, Simone. A cara do canal brasil. *O Tempo*. Publicado online, 13 dez. 2008. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/a-cara-do-canal-brasil-1.284500> Acesso em 03/08/2020.

## **Videografia**

20ª MOSTRA de Tiradentes - Fernanda Pessoa fala sobre Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava. *YouTube*. 29 mar. 2017. (19min15s). Disponível em: [https://youtu.be/g\\_8Cd1lggI0](https://youtu.be/g_8Cd1lggI0) Acesso em: 15/07/2020.

FERNANDA Pessoa: Histórias que nosso cinema (não) contava. *YouTube*. 22 maio. 2018. (24min44s). Disponível em: [https://youtu.be/wa\\_FOquMkzo](https://youtu.be/wa_FOquMkzo) Acesso em: 15/07/2020.

### **Filmografia**

A Dama do Lotação (Brasil, 1978), de Neville d’Almeida

Delícias do Sexo (Brasil, 1979), de Carlos Imperial

Histórias que nosso cinema (não) contava ( Brasil, 2018), de Fernanda Pessoa

Juliana na Cinemateca (Brasil, 2017), de Diego Quinderé

Loucuras... (Brasil, 1979), de Carlos Imperial

Minha Fama de Mau (Brasil, 2019), de Lui Farias

O Rei da Pilantragem (Brasil, 1968), de Jacy Campos

O Sexomaníaco (Brasil, 1976), de Carlos Imperial

Simonal (Brasil, 2018), Leonardo Domingues

Tim Maia (Brasil, 2014), de Mauro Lima

# Anexos

Todos os anexos foram obtidos no arquivo de material correlato da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

## I.

45 387

SUPLEMENTO ESPECIAL DE ÚLTIMA HORA PAGINA 1  
SABADO-DOMINGO 11 E 12 DE AGOSTO DE 1978

Carlos Imperial será de volta à televisão para o programa (ou programas) de debate. Ele vai comandar um programa para jovens mas quer manter o seu programa de manhã. Imperial e Lacerda, redondo de mulheres brancas com pouco cabelo. Ele ainda tinha que usar o famoso terno para o casamento.

# O PLANETA

## “Não me preocupo com a minoria inteligente do Brasil”

O planeta, o planeta, a terra, o planeta e a inteligência... Carlos Imperial está de volta à televisão e promete garantir a maioria dos jovens, a maioria dos jovens, a maioria dos jovens... (text continues with similar phrasing)

“Não faço filmes para agradar jornalistas”

Imperial não se preocupa com a minoria inteligente do Brasil... (text continues)



“Terá um programa de debates... (text continues)

Imperial não se preocupa com a minoria inteligente do Brasil... (text continues)

Imperial vai falar na TV... (text continues)

Felipe Turel

II.

**RAMA** LUZIA MIRANDA ALVAREZ  
O LIBERAL - 79 - 15/4/75



Kate Lira e Tania Scher: "Um Edifício Chamado 200"

### "Um Edifício Chamado 200"

Este filme, como todos sabem, competiu no "1º Festival do Cinema Brasileiro de Belém", levado a efeito na gestão do então Prefeito Octávio Cascaes, em outubro do ano passado.

Na época, a maioria do júri foi favorável à peça de teatro filmada por Carlos Imperial.

Lembramo-nos, ainda, que a cada membro do mencionado júri foi dada uma folha de julgamento para que se assinalasse as impressões sobre o filme e que seriam computadas no dia da votação final.

Felizmente, para nós, ainda guardávamos a nossa folha, a qual passamos aos leitores para que assim tirem com mais objetividade suas conclusões a respeito. Antes, porém, desejamos ressaltar que não só "Um Edifício Chamado 200" mas todos os filmes exibidos no Festival de Belém, vêm passando por aí sem qualquer menção a este Festival. Ora, sabendo que se anuncia abertamente que tal filme foi premiado em Gramado, tal filme em Guarujá, tal filme "não sei onde", por que não se colocar na publicidade em torno do filme "x" ou "y" que ele recebeu um prêmio em Belém do Pará? Tomamos a omissão por menosprezo ao Festival realizado em nossa terra e que o próprio INC reconhece como um dos melhores feitos no país em 1974.

Vamos ao nosso "fichário":

Filme longa metragem "Um Edifício Chamado 200"	NOTA	JUSTIFICATIVA
	2	De qualquer maneira o filme é divertido e tem o grande mérito de se comunicar com todas as plateias.
Diretor Carlos Imperial	3	Revelação de um diretor que pode realizar coisa muito boa daqui por diante.
Ator Milton Moraes	5	Inegavelmente numa grande situação. Consegue fazer milagre num papel bastante teatral.
Atriz Tania Scher Kate Lira	1	Com algum esforço próprio ou imperito do diretor, conseguem levar o filme até o fim.
Ator coadjuvante Carlos Imperial	3	Bastante expressivo na "ponta" que faz.
Atriz coadjuvante Miriam Pêrsia	1	Não consegue aparecer.
Fotografia Murilo Sales	1	Comum. Sem criatividade.
Roteiro Imperial, Ipojuca, Ghivelder.	3	Há bastante coerência entre o roteiro e a direção.
Música	1	Comum, sem projeção.

Cotação: BOM.

## III.

7494 **Um texto que o teatro mostrou melhor**  
**JORNAL DA TARDE-SP-27-8-76**

**O Sexo das Bonecas** (Marrocos, Augustus e Gazetinha — Centro) — O diretor Carlos Imperial dá uma de Alfred Hitchcock: logo no início de **O Sexo das Bonecas**, ele aparece rapidamente como um transeunte qualquer numa cena na estação rodoviária do Rio de Janeiro, onde um dos personagens deste seu filme está desembarcando — exatamente como as famosas aparições fugazes que o mestre do cinema de suspense se habituou a fazer em suas obras. Mas, se Imperial deu uma de Hitchcock, é bom saber que foi apenas uma. Pois, no restante, **O Sexo das Bonecas** revela, principalmente, a falta de uma mão mais talentosa para dirigir esta adaptação da peça **Greta Garbo, Quem Diria, Acabou no Irajá**.

Faltou sobretudo ritmo à versão cinematográfica do texto de Fernando Mello que reúne um homossexual que sonha ser Greta Garbo, um rapaz ingênuo recém-chegado do interior e, após algum tempo, uma prostituta fazendo se passar por "moça de família". Era de se esperar



Mário Gomes, bem no papel.

algo melhor nesta segunda incursão de Imperial no terreno da transposição para o cinema de comédias teatrais brasileiras de sucesso (a primeira foi a peça de Paulo Pontes, **Um Edifício Chamado 200**). Porém, Imperial pouco ou nada acrescentou ao texto, limitando-se somente a fazer uma filmagem do que poderia ser mais uma representação rotineira. Portanto, para quem já viu a peça o conselho para dispensar a fita já está implícito acima. Para quem não a viu, há a possibilidade de conhecer, ao que parece, um dos poucos textos salváveis da grande e rendosa moda homossexual que assolou nossos palcos recentemente. Isso, é claro, se o espectador não se importar de ver um filme "parado" demais, com uma cansativa parte musical comandada por Zé Rodrix, só valorizado pelas atuações de Nestor Montemar e Mário Gomes afinal, bastante habituadas aos papéis que encenaram por diversas vezes na montagem carioca.

Rogério Proost Pereira

## IV.

CINEMA



Escobar, Imperial: em busca de um caminho compatível

## “O Sexomaniaco”

Os letrados de apresentação agradecem três vezes ao então Prefeito de Petrópolis, Paulo Rattes, inclusive cobrindo-o de adjetivos. Não é um bom sinal. Mas no primeiro plano do filme, a câmara passeia pela cidade até chegar ao interior de um apartamento, enquanto os efeitos sonoplásticos vão de uma gritaria meio abstrata até um bom instante do programa *Haroldo de Andrade* na Rádio Globo. Não é um momento brilhante, mesmo porque as circunstâncias excluem os momentos brilhantes do cinema nacional. Mas existe na limpeza da seqüência uma indicação de que há uma certa preocupação em não errar.

As condições para que isso aconteça começam a ser dadas na simplicidade do roteiro. Elaborado pelo próprio diretor, Carlos Imperial, ele pede poucos atores, locações pequenas e simples, mínima ação. É visível a determinação de não complicar as coisas.

Mas o que se pode extrair desses elementos? A princípio, um filme de «paga», com estrutura narrativa algo semelhante a dos humorísticos clássicos da televisão. Isso é mais ou menos o que acontece e não há razão para que se torça o nariz: os personagens são convenientemente construídos, as situações não são forçadas e as piadas funcionam. Existem mesmo alguns momentos de bom humor, sobretudo nos textos dos poemas radiofônicos, onde, na forma tradicional, são sociados absurdos como a queda de 30 por cento nos preços dos gêneros alimentícios, a conquista de um campeonato pelo Corinthians ou uma vitória do Botafogo sobre o Flamengo.

Isso não é só. Formalmente, Imperial preocupa-se em criar ambientes e situações. Quando uma participante de um ritual entra em cena com um estridente grito, ela é enquadrada num grande primeiro plano; se um telefone é o elemento mais importante em cena, seu ruído é ampliado; nos momentos em que o roteiro sugere suspense, joga-se com os elementos básicos para o surgimento desse clima. Em suma, nota-se que Imperial tem ido ao cinema e o que deveria ser a regra torna-se virtude.

Não há atores particularmente bons, mas não se pode dizer que qualquer um esteja ridículo ou rigorosamente mal dirigido. Os planos que envolvem um conjunto de pessoas fluem naturalmente, sem ninguém muito constrangido. E, para colaborar com tudo isso, Imperial conta com Zé Rodrix, um compositor de extraordinárias virtudes, e José Rosa, um fotógrafo sempre correto e em alguns momentos especialmente brilhante.

Tratar-se então de um bom filme? Não, mas o suficiente para se situar, sem qualquer dúvida, entre os mais destacados nacionais deste ano. Ele mostra avanços sensíveis na técnica de Imperial — sobretudo se considerados momentos mais infelizes, como *Um Edifício Chamado 200* e outros — e prova que não há razão alguma para que sua filmografia seja dogmatizada. Houvesse clima e razões para que um filme nacional fosse neste momento trabalhado, e aí estaria uma realização capaz de despertar grande interesse. No que havia para ser feito, entretanto, o roteirista-produtor-diretor Carlos Imperial saiu-se extremamente bem.

V.

# MULHERES

Uma história de  
**PASOLINI.**  
Um filme de  
**CARLOS IMPERIAL**

---

**SARGENTELLI**

MULHER LINDA E NUA É  
SEMPRE BEM RECEBIDA.  
É UM FILME DE CATEGORIA  
INTERNACIONAL.

**REGINALDO FARIAS**

MUITO BEM FEITO. UMA  
PRODUÇÃO DE ALTÍSSIMO  
GABARITO. PARABÉNS!

**CHICO BUARQUE**

O IMPERIAL ACERTOU EM  
CHEIO COM ESTE FILME.  
AS MÚSICAS SÃO LINDAS.

**TEREZINHA SODRÉ**

O FILME É REALMENTE UMA  
LOUCURA. UMA LOUCURA  
MARAVILHOSA.

# MULHERES

Este filme venceu os  
Festivais de Friburgo,  
Teresópolis, Cabo Frio e  
Guarapari.

---

**PAULO GRACINDO**

SE ESSE FILME PASSAR EM  
SUCUPIRA, O CINEMA VAI  
PEGAR FOGO! UMA LOUCURA!

**CIDINHA CAMPOS**

ONDE TERMINA O AMOR E  
ONDE COMEÇA O SEXO?  
"MULHERES" ABORDA COM  
CORAGEM ESSE PROBLEMA.

**PELÉ**

O FILME É MUITO BOM E AS  
CENAS DE SEXO EXPLÍCITO  
SÃO LINDAS. PARABÉNS!

**CHICO ANÍSIO**

NUNCA VI FILME TÃO  
ERÓTICO, SENSUAL E  
EXCITANTE. MARAVILHOSO!

VI.

# MULHERES

Uma história de  
**PASOLINI.**  
Um filme de  
**CARLOS IMPERIAL**

---

CLÓVIS BORNAY

O EROTISMO DE "MULHERES"  
SUPERA "O IMPÉRIO DOS  
SENTIDOS". SENSACIONAL!  
LINDO! MARAVILHOSO!

JORGE BEN

O IMPERIAL FEZ O MELHOR  
FILME BRASILEIRO DE TODOS  
OS TEMPOS. SENSACIONAL!

AGNALDO TIMÓTEO

É UM FILME QUE HONRA O  
ARTISTA BRASILEIRO.  
PARABÉNS AO IMPERIAL.

ARACY DE ALMEIDA

O IMPERIAL SABE FAZER AS  
COISAS. É UMA AULA DE BOM  
CINEMA. EXCELENTE!

# MULHERES

Nunca mais você vai ver  
um filme assim!!!  
**Erótico! Sensual!**  
**Lindo! Maravilhoso!**

---

LADY FRANCISCO

MARAVILHOSO!!! É O MELHOR  
FILME QUE EU VI EM TODA A  
MINHA VIDA. LINDO!

ROSEMARY

É UM AVANÇO EM TERMOS  
DE CINEMA NO BRASIL.  
ESTOU EMOCIONADA.

ZICO

"MULHERES" É UM FILME QUE  
ME SACUDIU. NO FUNDO É  
UMA HISTÓRIA DE AMOR.

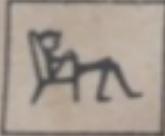
ROBERTO CARLOS

O IMPERIAL VAI GANHAR  
PRÊMIOS INTERNACIONAIS  
COM ESTE FILME. PARABÉNS.

## VII.

MULHERES - 3.5

## Mulheres



Não deu certo a tropicalização do conto de Pier Paolo Pasolini, "Morire d'amore", tentada por Carlos Imperial. Aliás não se trata apenas de tropicalização já que no original os personagens do delírio são homens e não mulheres. O que houve, pois, foi uma adaptação livre e mal acabada em que os três estados psíquicos de Fausto, o homem que a esposa defunta quer carregar para o outro mundo, servem de pretexto para desfile de nus e pornografia. A intenção ficou, assim, na pre-

tensão e o espectador nada recebe além da dose habitual de grosserias e imagens escandalosas que povoam outras produções semelhantes. O que se vê na tela em matéria de mulheres e cenas de mau gosto apenas prova que houve erro na rota pois ninguém reconheceria os personagens de Pasolini sob um tratamento de tão baixo nível. Cinema erótico ainda continua a ser confundido por Carlos Imperial e outros diretores brasileiros com apelação ao grotesco.

MARIBEL PORTINARI