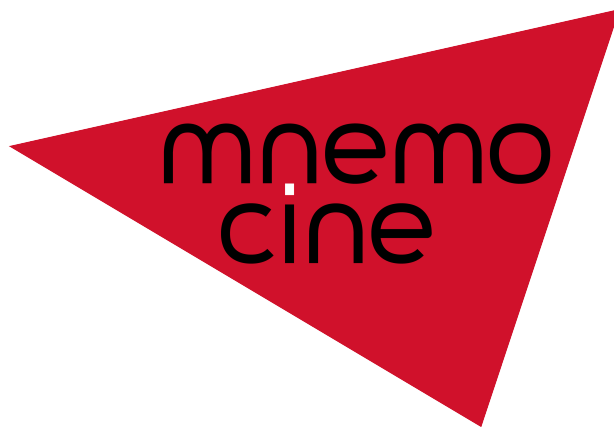


JOSÉ INACIO DE MELO SOUZA

# PROIBIDO PARA MENORES E SENHORITAS



[www.mnemocine.com.br](http://www.mnemocine.com.br)

2017

**RESUMO:** O artigo tem por objetivo a discussão dos filmes eróticos considerados pelos exibidores como “proibidos para menores e senhoritas” durante os anos 1920 e 1930. Embora fosse uma prática irregular e ilegal durante muitos anos, os exibidores se apegavam a este tipo de proibição como um chamariz para o público masculino e voyeur. A produção proveniente de diversos países, inclusive da Argentina, recebia um “tratamento” especial em Buenos Aires antes de seguir para o Rio de Janeiro ou São Paulo, onde casas “especializadas” em “filmes realistas” se encarregavam de exibi-las e distribuí-las pelo país.

**PALAVRAS-CHAVE:** Erotismo, Censura, Salas de cinema.

**ABSTRACT:** The article aims to discuss the erotic films considered by the exhibitors as "banned for minors and mistresses," during the 1920s and 1930s. Although irregular and illegal for many years, exhibitors clung to this kind of prohibition as a gimmick for the male patron. Features and documentaries from various countries received a special "treatment" in the film studios of Buenos Aires, Argentina, before moving to Rio de Janeiro or São Paulo, where "specialized" houses in "realistic films" were in charge of exhibiting and distributing them throughout the country.

**KEY WORDS:** Erotic film, Censorship, Movie theater.

O impedimento para que menores de idade de ambos os sexos ou mulheres adultas comparecessem a sessões de cinema foi algo muito raro ao contexto do espetáculo cinematográfico das primeiras décadas de sua existência. As formas narrativas desenvolvidas a partir de dramas os mais lacrimejantes e descabelados, as comédias e os “naturais” (documentários e cinejornais) que compunham a maior parte da programação de uma sala exibidora eram palatáveis a uma variada gama de idades e gerações. Além do mais, os “espetáculos brejeiros” estavam circunscritos a cinemas e teatros exclusivos aos quais o sexo feminino já estava devidamente impedido de adentrar, excetuando-se as prostitutas devidamente caracterizadas<sup>1</sup>, fazendo com que os exibidores que seguissem pela trilha do filme ligeiramente erótico já classificassem suas sessões como pertencentes ao “gênero alegre”, isto é, destinada somente a homens maiores de idade.

O “Ministro das Diversões do Rio de Janeiro”, Paschoal Segreto, esmerou-se na rotulação de reprises como integrantes do “gênero alegre”, fazendo com que fitas já exibidas em São Paulo, ou mesmo no Rio, em 1901 ou 1905, como *Encontro imprevisto*, da Pathé Frères, ou *Le bain de la parisienne*, de Eugène Pirou, fossem apresentados no Salão de Novidades Paris no Rio em “sessões só para homens” em 1908-9. Filmes que contivessem velhos assanhados, noites de núpcias ou cenas de banhos de mar, entravam no cardápio devidamente estigmatizadas por outra casa de Segreto, o Moulin Rouge, quando não serviam para ambulantes de permanência esporádica, dedicados expressamente ao gênero como a Empresa Vertulli, em janeiro de 1909, com sua série de películas sugerindo colegiais em pensões, mulheres surpreendidas no banho, o pintor e sua modelo e outras com a mesma voltagem do que era considerado erótico na época.<sup>2</sup>

As restrições ao sexo feminino, no entanto, poderiam adentrar por outras formas narrativas. Durante a exibição de uma série de quatro filmes sobre as operações cirúrgicas do Dr. Doyen realizadas no Hôpital-Dieu de Paris (nem o cirurgião, nem o autor das filmagens, nem o proprietário dos filmes, que provavelmente vinha da Argentina em excursão, foram mencionados), Segreto determinou que ela seria aberta somente “aos homens”.<sup>3</sup> O sucesso deve ter sido estrondoso porque no dia seguinte a imprensa alardeava a presença de mais de mil espectadores no cineminha pioneiro da rua do Ouvidor, público composto, com certo exagero, por médicos e estudantes de medicina, mas, de qualquer forma, exclusivamente masculino.<sup>4</sup> A proibição para que os menores fossem afastados da visão de uma trepanação ou de uma cesariana era uma medida correta, porém a explicitação de que “senhoritas” também fossem proibidas de adentrar ao Salão de Novidades, subentendendo o gênero feminino, criava uma formulação que ficaria estatuída pelos anos seguintes quando outras restrições foram estabelecidas pelos controladores oficiosos ou oficiais. Ao contrário dos dias correntes, sabe-se que o número de mulheres médicas era pequeno no período pós-escravista e pré-industrial. Em São Paulo, entre 1892 e 1943, 1,3% dos médicos registrados era formado de mulheres, um número pequeno, porém maior que o da Espanha (0,1%), mas, no entanto, menor que o dos Estados Unidos

---

<sup>1</sup>. Ver a descrição da revista *Paz e amor* onde desfilava “uma viúva alegre em direção a um cinema penumbroso”. Paiva, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado*, p.154.

<sup>2</sup>. O Cinema William Henvelius na rua do Lavradio, 40, também dedicado ao “gênero alegre”, ao contrário de Vertulli, declarava expressamente a proibição à entrada de “menores e senhoritas”. Ver *O Paiz*, 14/11/1909, p.12.

<sup>3</sup>. *Gazeta de Notícias*, 1/8/1901, p.1. As sessões se deram entre 1 e 4/8/1901. A proibição se restringiu ao Rio de Janeiro; no ano seguinte, quando o lote de fitas foi exibido em São Paulo no Cassino Paulista, ela não ocorreu.

<sup>4</sup>. Na sessão do dia 4 de agosto os filmes passaram para uma segunda parte da programação, ainda com o aviso de proibição para as mulheres.

(4%).<sup>5</sup> Para o Rio de Janeiro a relação profissional entre os sexos provavelmente era bem mais aguda. Seja dito, porém, que além das mulheres médicas, outras profissionais da saúde estariam aptas às sessões de Paschoal Segreto como as parteiras, enfermeiras, dentistas, farmacêuticas e, até as irmãs de caridade, presentes em grande número nos hospitais do início do século, ou as estudantes maiores de qualquer destas profissões. Mesmo assim, a pressão indireta estabelecida pela classificação “menores e senhoritas” afastava as “senhoras” (as mulheres maiores de idade) destas sessões “só para homens”, transformando-as em objeto exclusivo do voyeurismo masculino, ainda que rotulado de “científico”.

Outro caso em que o Rio foi mais rígido do que São Paulo deu-se em 1911 com a apresentação de *O Abismo/Afgrunden*, filme escolhido para as comemorações do quarto aniversário do cinema Parisiense de J. R. Staffa. Nesta película dinamarquesa de Urban Gad, estrelada por Asta Nielsen, a protagonista principal, Magda, é uma professora de piano que se deixa seduzir por um filho de pastor luterano. Levada ao campo para conhecer a família, a jovem se recusa a participar do culto familiar. Para definir o seu estigma de mulher só e independente, ela se encanta com um artista equestre de circo. Apesar do interesse do rapaz de boa família, ela acaba fugindo com a atração do espetáculo mambembe. Tempos depois, o antigo pretendente a encontra numa “pensão de artistas”. O sedutor a tinha trocado por outra atriz da trupe teatral, lutando Magda por manter sua posição de mulher principal no coração do amado. Para demonstrar tal poder, ela faz uma dança sensual no espetáculo de variedades em que ele se apresentava, numa clara alusão de que ela “dançava” melhor que a concorrente, enchendo a tela de meneios e requebros de quadris, o que deve ter instilado ideias pecaminosas nos exibidores do Parisiense (provavelmente no preparador do resumo para a imprensa que é claro, não destacou a cena da dança do “Gaúcho”, como se intitulava o número de palco). A rival pede que Magda seja despedida, usando de seus encantos junto ao empresário. Magda consegue emprego como pianista de um chope ao ar livre (biergarten), enquanto o ex-artista amestrador de cavalos bebia com gente de má fama. Novamente o antigo pretendente a encontra nesta decadente situação, pedindo um encontro num dos quartos da choperia. Avisado pelo garçom, o amante se precipita para ali no momento em que o rapaz tentava entregar algum dinheiro para ajudar Magda. Ela luta com o amante, matando-o com uma facada. Presa pela polícia, o antigo pretendente a vê descer as escadas da pensão do biergarten, selando a sua queda como mulher, depois de percorrer a senda da fuga, tornando-se amante e assassina (mesmo que em legítima defesa).

Mulheres pecaminosas, sexualmente livres e “vampiras” destruidoras de lares apareciam com certa constância nos dramas do cinema mudo. Mas a dança do “Gaúcho” desempenhada por Asta Nielsen deve ter sido considerada um excesso pelos cariocas, proibindo-se a presença de menores na sala do Parisiense. Como em São Paulo nem menores nem senhoritas estavam impedidos, é possível que a cópia tenha tido a sequência expurgada.

Esta tutela de gênero e idade foi se agravando ao longo das décadas, ganhando um contorno exacerbado na primeira metade da década de 1930. O objetivo deste ensaio é a exposição e

---

<sup>5</sup>Mott, Maria Lucia et alii. Perfil dos médicos e médicas em São Paulo (1892-1943), in: Mota, André e Marinho, Maria Gabriela S.M.C. *Práticas médicas e de saúde nos municípios paulistas*, p.109.

discussão do significado destas sessões “só para homens” em que uma parcela sensível da população brasileira se via excluída da frequência ao espetáculo cinematográfico.

Até 1916, data da proclamação do primeiro código civil, o estatuto de mulheres e menores estava num vácuo jurídico. Na constituição de 1891, a República possuía somente cidadãos, sem especificação de gênero, e podiam votar os maiores de 21 anos, o que estabelecia um limite entre idades. Dessa forma, os textos legais externavam um mundo arcaico e consuetudinário com vieses ultrapassados sobre a presença da mulher na sociedade: o homem tinha todos os direitos e a mulher dependia exclusivamente de sua boa vontade para permanecer viva. Os menores ganharam uma pequena diferenciação, no entanto, sendo incapazes para certas atividades legais entre os 16 e os 21 anos, fato que permitiu que filmes ainda fossem proibidos para menores de 21 anos na década de 1950 (somente aos 21 terminava a menoridade, capacitando o indivíduo para a plena posse de seus direitos legais; a incorporação ao Exército aos 18 anos foi que deu certo status ao patamar “18 anos” para a proibição censória, a que foi mais comumente usada).<sup>6</sup> Portanto, quando Paschoal Segreto e J. R. Staffa impuseram suas barreiras para a entrada de mulheres e menores nas sessões cinematográficas, estavam escudados na ausência de uma legislação clara para os entraves que criavam, empregando um juízo exclusivo e privado na proibição. No entanto, caso um pai ultrajado apelasse ao Chefe de Polícia provavelmente bateria numa sólida parede de incompreensão.

Na década seguinte, ampliou-se a presença do Estado, de um lado, afrouxando-se a rigidez, de outro. Espetáculos impróprios para menores de 14 anos de ambos os sexos estavam liberados desde que fossem acompanhados dos pais ou responsáveis (art.59 do Decreto 14.529 de dezembro de 1920).<sup>7</sup> Em 1926 foi redigido o Código de Menores, reforçando-se as proibições para os menores de 18 e 21 anos (Decreto 5.083 de 1/12/1926), cuja consolidação foi promulgada no ano seguinte (Decreto 17.943-A de 27/12/1927). Espetáculos pornográficos estavam vedados para menores de 18 anos e a frequência aos cabarés e cafés-concertos a ambos os sexos até os 21 anos. Mantinha-se o espírito liberal da abertura aos espetáculos para os menores de 14 anos, desde que acompanhados de responsáveis e desde que eles assim fossem classificados.

Em São Paulo, a reorganização da Polícia por Washington Luiz estabeleceu um Serviço de Censura Teatral e Cinematográfica, cujos cargos eram de nomeação do Chefe de Polícia (Lei 2.034 de 30/12/1924). Em 1926 o Serviço estava subordinado à Delegacia de Costumes e Jogos (serviço realizado por um único censor, diga-se de passagem, o antigo cinegrafista Antonio Romão de Souza

---

<sup>6</sup>.Baseado no conceito de “estado de puberdade” ainda aos 18 anos foi que o juiz carioca Mello Matos proibiu a entrada deles em espetáculos teatrais em 1927, por considerá-los malsãos, motivando uma ação dos empresários junto ao 2º. Delegado auxiliar, Cf. *Folha da Manhã*, 31/12/1927, p.8. O conceito de adolescência era bem elástico, permitindo que Gilberto Freyre, lançando um opúsculo aos 22 anos, se considerasse ainda adolescente.

<sup>7</sup>.Juizes de Menores, contudo, caso de Arthur Whitaker em São Paulo, estabeleciam 12 anos como idade mínima para os meninos nas vesperais e 14 para as meninas, acompanhados dos responsáveis nos espetáculos noturnos; lembre-se que a idade mínima era de 14 anos para ambos os sexos. Os cinemas das Empresas Reunidas, no entanto, anunciavam que as vesperais de domingos e feriados eram livres para qualquer idade. Whitaker foi zeloso também na colaboração com a “censura policial”, indicando-lhes nomes de comissários do Juizado e de uma comissão da Liga das Senhoras Católicas.

Campos).<sup>8</sup> Três anos depois, em 1929, ele ganhou um auxiliar (o modernista Cassiano Ricardo passou pelo cargo, assim como outro cinegrafista e produtor do período mudo paulista, Armando Pamplona), além de um projetorista para o exame das fitas pelos censores. Circulares foram mandadas para os delegados do interior do Estado para que os cinemas exibissem o certificado de censura emanado do órgão. Portanto, no segundo semestre de 1927 o Serviço de Censura paulista estava estruturado com um censor, dois auxiliares, um projetorista e um 3º. escriturário, ao contrário da capital federal que ainda dependia dos delegados auxiliares. A Censura também se transformou numa fonte de renda para o Estado, já que se pagava Rs 50\$000 (cinquenta mil réis) por peça teatral ou título de filme censurado.

A censura aos filmes foi federalizada em 1934, quando da criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (Decreto 24.651 de 10/7/1934)<sup>9</sup>, restando ao Serviço paulista somente a censura teatral e o controle local das casas de espetáculo (cinemas e teatros).

Antes da federalização da censura apareciam nos anúncios os avisos complementares de “impróprio para senhoritas”, caso da peça *Cabeleireiro de Senhoras* da Companhia Leopoldo Fróes, ou os “impróprios para menores”, pespegado no filme distribuído pela UFA, *As que não se casam*/Madchen, die mann nicht heiratet, com uma Louisa Mengers que não consta da ficha técnica de IMDb, ao lado dos já conhecidos “impróprios para senhoritas e menores”, como na peça do Cassino Antartica, *As Pilulas de Hércules*, que já se anunciava com as luzes piscantes de “Gênero Livre” (mesmo que fosse traduzida pelo “saudoso escritor Arthur Azevedo”).<sup>10</sup>

Cortes de cenas ou de partes inteiras como em *O terceiro degrau*/The third degree, de Michael Curtiz, provocavam a ira da imprensa, numa luta inglória que tinha começado com o cineminha dos salesianos no Liceu Coração de Jesus duas décadas antes. No lançamento de *A Carne e o diabo*/Flesh and the devil, com Greta Garbo, filme escolhido para a abertura do cine Alhambra, na rua Direita, o censor Genolino Amado foi acusado não só de retalhar a película, como ainda de interdita-lo para “senhoritas”. Na polêmica que se seguiu pelo *Diário Nacional*, o chefe censor foi obrigado a se defender, afirmando que não tinha procedido aos cortes, mas somente à classificação de gênero.<sup>11</sup> Genolino, um meteco na capital paulista, continuaria no foco ainda no mesmo ano quando liberou *O crime da mala*, o segundo ocorrido na cidade, um filme brasileiro sobre um rumoroso caso policial. Portanto, proibindo, liberando ou se ausentando a censura estava constantemente sobre o crivo da imprensa, motivando um dos “desabafos” do Juca Pato na *Folha da Manhã*. Tendo comparecido a uma das “matinês” famosas de um cinema no centro de São Paulo, “apontada como a maior escola de ‘modernices’ em S. Paulo”, posto que frequentada por almofadinhas e melindrosas, o Juca participou de uma sessão em que a

“música é das mais excitantes e sensuais que o Juca já ouviu em sua longa carreira de técnico especial em tais assuntos. Quando aquilo se fazia ouvir até as abas dos fraques se

---

<sup>8</sup>.Somente a documentação teatral do Serviço foi salva graças ao teatrólogo Miroel Silveira, estando hoje acessível no acervo da Escola de Comunicações e Artes. Ver Costa, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*.

<sup>9</sup>.Analisando-se as classificações utilizadas pela censura federal temos: aprovado, impróprio para crianças, impróprio para menores, aprovado com cortes, filme educativo e proibido. O “proibido para menores e senhoritas” tornava-se ilegal, porém em uso pelos exibidores.

<sup>10</sup>.Ver *Folha da Manhã*, 8/1/1927, p.12 e 15/12/1927, p.8.

<sup>11</sup>.*Diário Nacional*, 21 e 22/7/1928, p.7 e 6.

punham a dançar... Santo Deus [...]. Mas o pior eram as fitas... Duas eram de puro adultério e uma terceira estudava um complicado caso de bigamia. Onde é que anda a censura? Naquele tempo, em mãos delicadas de literato [Cassiano Ricardo] e quase futuro deputado. Mas agora ouvimos dizer que não. É urgente, senhores da censura, espiar um pouco este negócio das ‘matinês’ infantis. Nós que não somos nem infantis, nem trouxas, saímos de lá mais vermelhos que rabanetes”.<sup>12</sup>

O Brasil da década de 1920 estava em plena ebulição. O contexto internacional decorrente da carnificina da I Guerra Mundial tinha esgotado a *Belle Époque*. A ascensão do bolchevismo e dos soviets da classe operária deram um novo impulso ao movimento social, antes dominado pelo anarquismo e o anarco-sindicalismo dos imigrantes espanhóis e italianos, cujo ápice tinha se dado na greve de 1917. Forças sociais provindas dos estratos médios insatisfeitos com os entraves propostos pelas oligarquias estaduais foram se avolumando nos movimentos dos militares tenentistas, que sacudiram o país nos anos de 1922 e 1924, oxigenando a vida política que era mantida num quase permanente estado de sítio (a criação da polícia política em dezembro de 1924, dentro da reorganização do aparelho policial do qual surgira o Serviço de Censura, entrosava-se ao controle geral que o Estado tentava impor a uma sociedade em agitação permanente com os fantasmas do anarquismo, do comunismo e do tenentismo). Por fim, o movimento modernista de 1922 integrava a literatura aos avanços que a pintura e a música vinham realizando desde 1917, unindo as vanguardas artísticas aos movimentos sociais que sacudiam a nação.

O modernismo foi a palavra mágica que uniu e destravou todos os feixes de forças que tentavam retirar o país do atraso. Era a vitória da burguesia industrial paulista que saíra engrandecida da I Guerra Mundial, aproximando o Brasil da nova ordem internacional do capitalismo. Continuávamos a depender do café, mas não mais só dele. Continuávamos importando de tudo e de tudo criávamos uma nova matéria dentro dos nossos padrões de conduta e viver que receberia um novo influxo com a revolução liberal de 1930. O fim do partido único representado pelo Partido Republicano-PR e seus afiliados nos estados abriu espaço para novas manifestações políticas, cuja experiência terminaria no golpe de 1935 e na ditadura de 1937.

Esta passagem a voo de pássaro sobre a década serve-nos para a introdução de mudanças culturais que se processavam. O nu e os vícios foram tematizados, inscrevendo-se na ordem do espetáculo. A tendência para a exploração do nu feminino vinha de 1915, durante a I Guerra Mundial, portanto, quando a revista *Banho de Venus* explorou quadros “artísticos” em que ele estava incluído, embora Salvyano Cavalcanti de Paiva os deplorasse pela “pobreza de concepção e feiura”.<sup>13</sup> Tratava-se da grossura do “gênero livre” e da exposição de pobres coristas de “corpos feios”. Salvyano não esclarece se eram quadros estáticos ou dinâmicos, ou seja, se havia somente a apresentação do nu ou um strip-tease completo. Provavelmente era um nu estático porque somente com a chegada em 1922 da companhia francesa de revistas Ba-ta-clan, dirigida por uma certa Madame B. Rasimi foi que houve uma “mostra generosa do nu feminino”, nas palavras de Salvyano, que a censura vigente decidiu não impedir, posto que estrangeira. A partir das apresentações da Ba-ta-clan, continuou o

---

<sup>12</sup>. *Folha da Manhã*, 30/12/1930, p.6.

<sup>13</sup>. Paiva, Salvyano Cavalcanti. Op.cit., p.181. Contradizendo Salvyano, Veneziano escreveu que o chamado “nu artístico” da década de 1920 consistia na exibição das pernas pelas coristas. Ver. Veneziano, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*, p.43.

historiador dos espetáculos de revista carioca, foi que as coristas abandonaram definitivamente as meias e malhas que cobriam o corpo, deixando de lado uma prática que vinha do século XIX.<sup>14</sup>

Desconhecemos as fontes do alentado cartapácio descritivo de Salvyano Cavalcanti de Paiva. Se confiarmos em alguns jornais cariocas nada havia a temer do que vinha da França emprezado por José Loureiro para o Teatro Lírico. A revista *Paris-Chic*, dividida em quatro shows e dezenas de quadros, vinha precedida de ótimas matérias de Buenos Aires. *Paris-Chic*, tinha como uma das suas atrações entre dançarinos, acrobatas, cômicos e coristas, Mistinguett, a atriz que era uma das estrelas do cinema mudo francês.<sup>15</sup> O espetáculo fora criada para um “público mais requintado e mais exigente em matéria de moral. Foram as senhoras que em Buenos Aires primeiro compreenderam o espírito que preside a estas extraordinárias representações de um esplendor nunca visto até agora”.<sup>16</sup> Madame Rasimi não era uma simples orquestradora de mutações em cena, comédias extravagantes, danças, nem da “beleza plástica de haréns finais de atos”. Era também uma modista que num guarda-roupa de 3.000 peças tinha criado 400 trajes e talvez a inventora da frase de que a melhor maneira de despir uma mulher é vestindo-a. Antecipada por tais notícias, a censura não tinha como proibir qualquer coisa, mas recolher-se a sua insignificância.

Inspirada pela referência estrangeira, em novembro a revista *Vamos pintar o sete*, incluiu o nu de Pepita de Abreu. Porém, como no caso do Ba-ta-clan tratava-se do estático ou do dinâmico do strip-tease? O show de strip-tease, que no burlesco americano tivera suas primeiras iniciativas em 1896, funcionava na década de 1920 como um salva-vidas contra a decadência do teatro de variedades norte-americano.<sup>17</sup> Entre nós era uma novidade que fora se aclimatando ao longo de dez anos sem que saibamos exatamente o momento de sua consolidação. O importante a se destacar, no entanto, é que o corpo nu das coristas, fantasiado por jogos novos de luzes e melhor distribuição no palco, entrosava-se com as antigas liberdades da dubiedade linguística das estrofes das revistas, acrescentando mais liberdade visual ao que antes se devia somente ao auditivo. Revolucionavam-se os costumes, máscaras caíam ao chão e ninguém mais precisava ficar envergonhado de participar de um espetáculo de “gênero livre”, como expressaram os comentaristas de *Banho de Venus*. Com a Revolução de outubro de 1930 adentrava-se a um novo estágio da vida cultural nacional que, em termos de liberação erótica, somente seria comparável à abertura ao cinema pornográfico na década de 1980.

Embora possamos comumente considerar São Paulo menos cosmopolita do que o Rio de Janeiro, os ventos do modernismo também se esbateram sobre a produção erótica. Segundo o escritor Menotti del Picchia, diretamente envolvido na produção do primeiro deles, *Vício e beleza* (1926), as fitas classificadas por ele, pelo próprio roteirista, de “meio safadas” que começaram a ser realizadas, decorriam do esgotamento da fonte financeira provida pela cavação política.<sup>18</sup> A sugestão tem que ser vista com reservas porque os dois principais cinejornais produzidos em São Paulo, os maiores beneficiários da cornucópia governamental, o *Rossi Atualidades*, de Gilberto Rossi, e o *Sol e*

---

<sup>14</sup>. O Juiz de Menores Melo Matos, contrariando o tempo, ainda em 1928 ordenou que as coristas voltassem ao uso de malhas. Ver Paiva, Salvyano Cavalcanti de. Op.cit., p.292-3.

<sup>15</sup>. Mistinguett se apresentou neste ano e não no seguinte como declarou Veneziano.

<sup>16</sup>. *Correio da Manhã*, 3/6/1922, p.5.

<sup>17</sup>. Allen, Robert C. *Horrible prettiness*, p.243 e seguintes.

<sup>18</sup>. Citado por Galvão, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*, p.257.



*Sombra*, dos irmãos del Picchia, por sinal, somente desapareceram com o fim do Partido Republicano Paulista-PRP após a Revolução de Outubro de 1930, caso do primeiro, e em 1929, caso do segundo. Seria mais correto encontrar a produção erótica na década de 1920 dentro deste movimento geral de novos padrões políticos, culturais e comportamentais que se digladiavam. A influência da produção estrangeira, com seus vários casos de “proibido para menores e senhoritas”, despontou, principalmente, por meio do intercâmbio com Buenos Aires, tráfico cinematográfico internacional muito ativo no período.

A maioria dos estudos existentes sobre o trânsito comercial de películas entre o Brasil e a Argentina tomam o fenômeno a partir dos anos 1930.<sup>19</sup> Para a década anterior, uma das poucas abordagens existentes é a de Paulo Emilio que explicou o predomínio do comércio argentino no período pela preferência dada pelos Estados Unidos aos distribuidores platinos.<sup>20</sup> Mas aqui estamos apenas falando de uma setor, o da exibição, em que o estudo de Paulo Emilio, centrado nos articulistas de *Para Todos* e *Cinearte*, destaca o predomínio dos argentinos já inseridos na ordem dos *movie palaces*, que os cinemas cariocas ainda não tinham alcançado, forçando uma inferioridade nacional. Assim que tivéssemos casas exibidoras à altura, o mercado norte-americano se voltaria com mais atenção ao Brasil, fazendo com que Buenos Aires perdesse a centralização comercial, que nos impunha películas com ágio de 50% sobre os títulos. O que podemos perceber, no entanto, é que o trânsito de fitas no campo do filme B era muito intenso, e podemos localizar o fenômeno por volta de 1924-25 com o filme *A esposa do solteiro/La mujer de medianoche*, do diretor italiano Carlo Campogalliani com produção de Paulo Benedetti e locações no Rio e Buenos Aires.<sup>21</sup> Outra película brasileira que teria passado pelas mãos dos distribuidores portenhos foi *Barro humano*, primeira produção e direção de Adhemar Gonzaga antes da fundação da Cinédia, que “al parecer se introdujeron más escenas de contenido erótico”, segundo Cecilia Mariño, ganhando o nome “realista” de *Los venenos sexuales*.<sup>22</sup>

Como escreveu Andrea Cuarterolo, para fugir da censura, dando-se ao mesmo tempo ares “educativos”, apelava-se para a ciência como um dos passaportes para a produção erótica e pornográfica.<sup>23</sup> *Vício e beleza*, ao contrapor dois rapazes, Luiz, estudante de medicina e conhecido esportista, e Antonio, um estroina e viciado em cocaína, aproveitava-se do internamento do segundo para o discurso sobre o vício. Antonio também era um mulherengo descuidado, de forma que, ao lado dos resultados do excesso do que se chamava na época “vício elegante”, mostrava-se ainda uma aula na Santa Casa de Misericórdia em que se expunha tratamentos para doenças venéreas. Por fim, o bem acaba prevalecendo com Luiz se graduando em Medicina e Antonio se casando. O resultado para o diretor Antonio Tibiriçá não poderia ser mais profícuo. Somente na estreia no cinema Avenida da rua de São João, o filme ficou duas semanas em cartaz, correndo

---

<sup>19</sup>.Ver, por exemplo, os artigos de Arthur Autran e Cecilia Nuria Gil Mariño que estabelecem o ano de 1935 como uma baliza para o início de uma proximidade comercial por meio de coproduções. Autran, Arthur. *A guerra gaúcha*, p.139-58 e Mariño, Cecilia Nuria Gil. *Primeiros intercâmbios entre la indústria cinematográfica argentina y brasileña*, p. 74-101. Os estudos universitários nacionais sobre as relações entre o Brasil e a Argentina não se preocuparam com o tema. Agradeço a Arthur Autran pelas indicações.

<sup>20</sup>.Gomes, P. E. Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, p.297 e seguintes.

<sup>21</sup>.Esta produção, depois dos enxertos apropriados, provavelmente é a mesma que apareceu na filmografia de Campogalliani com o título de *El consultorio de Madame René*.

<sup>22</sup>.Mariño, Cecilia Nuria Gil. Art. cit., p.86.

<sup>23</sup>.Cuarterolo, Andrea. *Fantasia de nitrato*, p.119.

depois todo o circuito de casas da cidade, numa época em que o produtor também podia ser o próprio distribuidor da fita.<sup>24</sup> Para um cinema de 1.200 lugares em média, que na estreia foi obrigado a chamar a polícia para dispersar os espectadores que não tinham conseguido ingresso, às 23 horas, diga-se de passagem, não é difícil de se imaginar uma renda final de quase 90 contos de réis que, dividida com o exibidor, deve ter dado um resultado mais do que satisfatório para o produtor e diretor (o comentarista da *Folha da Manhã* se perguntou porque a exibidora, Empresas Reunidas, evitou o lançamento no República, que tinha quase o dobro da capacidade do Avenida; a resposta é simples: por que “queimar” um cinema destinado à elite da cidade com uma programação voltada para o populacho?). Obviamente as sessões eram exclusivas do gênero masculino.

A preparação para a exibição no Rio de Janeiro foi tonitruante: “é um filme vibrante, onde se encontram o ‘jazz’, a cocaína, morfina, champanhe e faustosas cenas de cabaré. Lindas bailarinas em loucos bailados! Nu artístico! Belezas! Prazeres!”<sup>25</sup> Anunciado para o Parisiense de Jacomo Rosario Staffa a partir de 15 de outubro, já veio com o aviso de “sessões especiais só para homens” em que “fica proibida a entrada de senhoritas e crianças”. O comentarista da seção “Telas e palcos” do jornal carioca escreveu uma matéria, ferindo uma nota bem particular:

“No Parisiense, de instante a instante, o telefone tilinta e vozes femininas curiosas: por que não podem as senhoras assistir esse filme ‘Vício e beleza’? E os empregados que também não sabem, limitam-se a dizer que é porque a polícia não permite... Ora, de fato a censura policial proibiu a entrada apenas de crianças e senhoritas. Mas por que? Indagarão curiosas as leitoras, que estão curiosas a telefonar. Porque é impróprio. Impróprio por que? Principalmente pelas cenas fortes, pela parte científica em que se veem os resultados das loucuras da mocidade. É intuito dos donos do filme retirar breve essas cenas de hospital, que aliás, compõem a parte menor do filme, para depois exibi-lo se a polícia o permitir, para todo o público de modo a satisfazer a necessidade geral. Em nada diminuiria o valor de ‘Vício e beleza’ que, por pintar todos os desvarios da mocidade de agora, não deixa de ter um fundo moral, pois mostrando o vício, o combate em prol da beleza e do futuro da raça. Mas, por enquanto, o filme continuará a ser exibido completo em sessões especiais...”<sup>26</sup>

O resultado da nota revelou-se no circuito secundário, quando a película atingiu os bairros: os anúncios traziam o aviso: “as senhoras acompanhadas poderão assistir a este filme”, deixando-se de fora as senhoritas, é claro. Quantas terão se atrevido a romper com as categorias de exceção formadas por crianças, senhoritas e senhoras?

Outra indicação importante foi fornecida por um cronista paulistano de *A Gazeta*. No seu comentário ele destacou que o filme “[...] é mais natural do que posado. Em realidade, não passa de uma breve concepção dramática, desenvolvida com o pretexto de apresentar quadros realistas interessantíssimos, quer sob o ponto de vista científico, quer sob o ponto de vista social. Por isso

---

<sup>24</sup>.Na própria cidade este expediente funcionava bem, mas para fora de São Paulo, Tibiriçá foi obrigado à contratação de agentes viajantes, sendo que um deles, Armando Pires do Rio, desapareceu com uma cópia.

<sup>25</sup>.*Correio da Manhã*, 16/9/1926, p.7.

<sup>26</sup>.Idem, 19/10/1926, p.7.

mesmo pode ser visto por moças e crianças”.<sup>27</sup> Tais informações aproximam de Tibiriçá o coprodutor José del Piccia, irmão do argumentista Menotti. José era cinegrafista e diretor da Independência Omnia Filmes, produtora do cinejornal *Sol e Sombra* e de vários documentários, os tais “naturais” aos quais se refere o cronista. O *stock footage* da Independência deve ter sido retalhado ao máximo para uso principalmente do personagem Luiz, o esportista. Para tanto cenas na Sociedade Hípica, onde o personagem praticava hipismo, o Clube de Regatas Tietê, com suas competições de regatas à beira do rio na época ainda navegável, da Faculdade de Medicina e talvez da Santa Casa de Misericórdia, onde ocorria a aula sobre doenças venéreas, preencheram boa parte da narrativa, enquanto ao cocainômano Antonio sobravam as cenas de interiores e as mais dramáticas, quando se entregava ao vício e ao assédio das mulheres disponíveis, onde deveriam entrar os “nus artísticos”. Que moças e crianças estivessem aptas para a assistência da película era uma liberalidade do comentarista, do qual não compartilhava a censura policial.

No ano seguinte *Cinearte* anunciou que Luiz de Barros pretendia iniciar uma nova fita com a sua produtora, a Guanabara Filmes, entabulando negociações com Gilberto Rossi.<sup>28</sup> Diante do sucesso de *Vício e beleza* os objetivos da nova cavação eram claros. *Venenos da humanidade*, esse era o título do projeto de Lulu de Barros, pretendia utilizar o seu elenco de *vaudeville* e *music hall* do Moulin Bleu nas cenas eróticas, e do acervo de Rossi, para o entrecho “científico”. O projeto não foi adiante, naquele momento.<sup>29</sup>

Quem seguiu na seara aberta por Tibiriçá foi Luiz Seel, um pioneiro desenhista de animação e cinegrafista de cinejornais carioca, produtor do *Brasil animado*. Em sociedade com Francisco Manoel Areal e Rubens Ribeiro Santos, em junho de 1929 declarava que a fita *Veneno branco* estava quase concluída. Sabe-se pouco sobre essa produção. Além de rigorosamente proibida para menores e senhoritas, ela fora sonorizada pelo sistema de discos, gravados na RCA Victor<sup>30</sup>, para cinemas com o processo Vitaphone, tendo como assunto o estudo do vício da cocaína, pautando-se, portanto, dentro da área do “filme científico”. Houve problemas com o primeiro galã, Luiz Barreiras, e Odilon Azevedo, refilmou as partes em que ele intervinha, atrasando o lançamento. A estrela era Olivette Thomas, mulher de Seel, que declarava um currículo de participações no cinema americano, embora Pedro Lima, pelas páginas de *Cinearte*, duvidasse de tal afirmação.<sup>31</sup> Os personagens secundários estavam caracterizados de forma desapropriada, levando Pedro Lima a escrever que havia muito tempo não aparecia um filme que atentasse tanto contra a “lei dos tipos”.<sup>32</sup> Além do tema “científico” de combate à cocaína, *Veneno branco* intercalara nus entre sequências, todos de uma “sordidez que dá pena” (quando da exibição em São Paulo, Octavio Gabus Mendes diminuiu o impacto erótico, escrevendo que “bailarinas horríveis dançam mais ou menos à frescata”). O crítico carioca deixa entender que a produção brasileira encontrara

<sup>27</sup> *A Gazeta*, 30/7/1926, documentação da Cinemateca Brasileira.

<sup>28</sup> *Cinearte*, 13/4/1927, p.32. Agradeço a Luciana Araújo pela referência.

<sup>29</sup> Possivelmente deu certo com os irmãos del Picchia, Victor e José, no filme *Depravação*, cuja filmagem teria se iniciado em 1926, mas somente foi exibido em 1932. O título consta da filmografia de Luiz de Barros, mas suas *Memórias de um cineasta* não trazem informação alguma.

<sup>30</sup> A gravadora norte-americana de discos tinha chegado ao Brasil em 1928, começando suas operações comerciais em 1929.

<sup>31</sup> *Cinearte*, 30/10/1929, p.8.

<sup>32</sup> O conceito de tipo, estabelecido por Pedro Lima de forma incipiente nas suas críticas para *Selecta* em 1924-25, consistia na identificação do ator com uma personagem determinada. Ver Autran, Arthur. *Pedro Lima-1924 a 1932*, p.19 e Xavier, Ismail. *Sétima arte*, p.179.

dificuldades de exibição, recebendo guarida num cinema especializado, o Teatro Phênix. Voltaremos ainda a esta importante casa exibidora.

A narrativa “sem pé nem cabeça” de Luiz Seel tinha um desenho animado apresentado antes do seu início, *A mulher nua na arte*, glorificando o corpo feminino desde Eva até os dias correntes do diretor. Como nenhuma das duas películas sobreviveu, pode-se lastimar mais a perda da animação do que o “filme científico”, motivo para uma sonora gargalhada do crítico correspondente de *Cinearte*, Octavio Gabus Mendes, quando da exibição, em São Paulo, no cinema “especializado” Triângulo da rua 15 de Novembro.

Sobre *Messalina*, a terceira produção brasileira a explorar o cinema erótico “só para homens”, temos menos informações ainda. Na sua biografia, *Minhas memórias de cineasta*, o título consta da filmografia porém, no corpo do texto, o autor apenas se lastima de um produtor carioca que comprou uma cópia, acrescentou “algumas cenas, tornando o filme pornográfico”.<sup>33</sup> A fita era sonorizada em discos Parlophon<sup>34</sup> pela SincrocineX, associação, agora frutuosa, de Lulu de Barros e José del Picchia, sendo o argumento tirado do livro de Félicien Champsaur, *L’Orgie latine*, novamente pelo irmão Menotti del Picchia. Nas *Memórias*, Luiz de Barros sugere que os cenários da *Messalina* do império romano foram os arcos e volutas do Teatro Sant’Anna, aproveitados na baixa temporada, momento em que a casa estava sem espetáculos. As possíveis antigas “girls” da companhia do Moulin Bleu, Gerta Walkyria e Mado Mirka, exibiam na fita as suas plásticas.<sup>35</sup> Os anúncios alardeavam “maravilhosas cenas de nu artístico”, quando do lançamento no Teatro Santa Helena em 21/4/1930.

Andrea Cuarterolo escrevendo sobre o cinema erótico e pornográfico argentino apontou para o caráter marginal de suas exibições na década de 1910.<sup>36</sup> Apoiando-se em uma literatura variada (artigos, memórias, letras de músicas de tangos e jornalistas de passagem pelo país platino), ela notou a importância de um cineminha na Ilha Maciel, El Farol Colorado ou Farol Rojo. Situado em Buenos Aires, na margem sul do rio da Prata, era alcançado por botes. Policiais revistavam os frequentadores em busca de armas de qualquer espécie. No interior, havia prostituição, comandada pela organização de cáftens judeus da Zwi Migdal, cantores e a projeção de filmes pornográficos, ou seja, era um misto de prostíbulo e cinema. Para a década seguinte a autora nos descreve tanto sobre a importância de Buenos Aires como da cidade interiorana de Rosario, distante 300 km do Distrito Federal, elevadas às condições de “centros nevrálgicos” para a produção de películas eróticas. Com isso, o cinema pornográfico abandonou o perfil marginal do início para chegar aos mais seletos cinemas portenhos. As informações aportadas por Cuarterolo são importantes para o nosso ensaio, porque podemos perceber uma corrente direta entre a produção argentina dos anos 1926-32 com o que era exibido no Rio de Janeiro e São Paulo na mesma época.

O Rio de Janeiro, e muito menos a provinciana São Paulo, não conheceram qualquer paralelo com o Farol Colorado da década de 1910. Paschoal Segreto e os poucos ambulantes praticantes do cinema

---

<sup>33</sup>Barros, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*, p.103.

<sup>34</sup>Parlophon era uma fábrica ligada ao selo Odeon de Fred Figner, pioneiro das gravações em disco no Rio de Janeiro com a Casa Edison, depois de ser igualmente pioneiro na exibição de filmes Edison.

<sup>35</sup>O Moulin Bleu, misto de cabaré e teatro de revista, fora dirigido por Luiz de Barros na sua fase paulistana, funcionando em 1928 no Salão Egípcio, situado no subsolo do Teatro Santa Helena da praça da Sé.

<sup>36</sup>Cuarterolo, Andrea. Art. cit., p.108 e seguintes.

de “gênero alegre” utilizaram-se de cinemas centrais para as suas exhibições. Ao contrário de Buenos Aires ou Rosário, o Rio, e muito menos São Paulo, nunca foram centros produtores de filmes eróticos. Como vimos, as realizações foram esparsas e espaçadas, revestindo-se de cavações bem orquestradas, algumas de alta rentabilidade.

A importância das salas centrais para a difusão do erotismo pode ser avaliada pela notícia publicada pelo *Correio da Manhã*, em novembro de 1929, sobre o embarque de Alejandro Sonschein para Buenos Aires em busca de “material” para a próxima “temporada de inverno” do Teatro Phenix.<sup>37</sup> Sobre a personagem portenha pouco sabemos. Mas o Phenix carregava uma história que datava dos anos 1910.

O Teatro Phenix continuava o nome de um teatro do século XIX, o Phenix Dramática, demolido em 1905 para a abertura da Avenida Central.<sup>38</sup> O terreno foi adquirido por Eduardo Guinle com a condição, determinada pela Prefeitura do Distrito Federal, da construção de um novo teatro no local, aproveitando-se o resto do terreno para qualquer uso. Guinle construiu o teatro na parte interna do lote, dando para a Avenida Almirante Barroso, 53 ou 65, e o Palace Hotel, dando fachada para a Avenida Central, depois Rio Branco (aberto em 1920). O projeto da construtora Antonio Januzzi, Filhos e Cia. previa um bom teatro em estilo eclético classicamente alambicado, o tal “ecletismo internacional” de que fala o arquiteto e historiador Carlos Lemos. Foi erguido com três pavimentos, plateia com 320 lugares, balcões de 1ª e 2ª. classe, camarotes e frisas, somando ao total cerca de 800 a 900 lugares (quando foi reaberto como Cine-Teatro Ópera a capacidade era de 1.086 espectadores). A boca de cena tinha 10 metros. Os artistas contavam com 17 camarins distribuídos pela altura do palco e dos dois andares. A cortina do palco era em veludo bordado a ouro; outra tela de ferro fora instalada como prevenção de incêndio entre palco e plateia. Mármore de Carrara, espelhos e a decoração em estuque dourado completavam o revestimento interno. Os críticos são unânimes em declarar que, ao lado do Teatro Municipal, o Phenix era o segundo da cidade em qualidade. Todo este aparato ficava à disposição dos arrendatários, que o sublocavam ao seu bel prazer. Desta forma, o primeiro deles, H. Balloni e Cia, não o abriu como teatro. A empresa arrendatária, depois dos bailes de carnaval de 1914, inaugurou-o em 26 de fevereiro com espetáculos cinematográficos no final de fevereiro daquele ano. Porém, graças a variedade de espaços, ele servia para qualquer coisa: além do carnaval, festas de despedida, banquetes, números musicais, conferências deram ensejo para uma dúbia carreira que se estenderia por muito tempo.

Antes da volta de Sonschein de Buenos Aires, o Phenix tinha filmes de entremeio com variedades no palco. No carnaval de 1930 ele foi palco para uma “grande parada de travestis”, em que o rapaz que “melhor e mais perfeitamente se apresentar fantasiado de mulher receberá um riquíssimo prêmio”.<sup>39</sup> Passado o carnaval, ocupavam o teatro desde a cia. de operetas Clara Weiss até uma exposição de bordados da Escola Koehler, enquanto um ginásio de boxe ocupou a cúpula do terceiro andar. Um dancing funcionou no segundo piso, o Phenix Dancing. Havia uma barbearia. Um frequentador do Phenix, portanto, escolhia uma gama de diversões que dificilmente uma casa de espetáculos fornece nos dias de hoje.

---

<sup>37</sup>. *Correio da Manhã*, 29/11/1929, p.9.

<sup>38</sup>. Esta e outras informações sobre o Phenix são de Dias, José. *Teatros do Rio de Janeiro*, p.124-33.

<sup>39</sup>. *Correio da Manhã*, 25/2/1930, p.8.

Entre março e novembro de 1929 provavelmente Alejandro Solscheim sublocou o teatro arrendado à empresa J. R. Staffa, nesta altura gerida por seu filho.<sup>40</sup> O esquema geral se mantinha intacto, vivendo o palco ao sabor dos espetáculos de vaudeville, operetas e sketches, enquanto o cinema inaugurou uma nova linha. Munido de um estoque de meia dúzia de filmes eróticos, ele deu início, em 5/4/1929 a sua “temporada de filmes realistas”.<sup>41</sup> O primeiro deles foi *Afrodite*. Em 1921 o Rio já tinha assistido a uma *Afrodite* alemã estrelada por Annie Goth, e agora tínhamos uma anunciada como produção francesa. Contudo, seguindo a pista aberta por Cuarterolo, deve-se desconfiar do *pedigree*, que talvez se mantivesse somente no romance de Pierre Louys, publicado em 1896. O primeiro romance de sucesso do escritor francês foi ambientado na helenística cidade de Alexandria do ano 57 AC, narrando o amor de Chrisis, uma cortesã, e Demetrios, o escultor favorito da rainha. Em Buenos Aires, o brilho francês também foi usado, identificando-se a direção como sendo de Pierre Marchal. Desde 1978, contudo, se sabia que a fita fora dirigida por Luis Moglia Barth, autor ainda do primeiro longa-metragem argentino a fazer uso do som ótico em *Tango!*. Quando uma cópia de *Afrodita* foi exibida no Museo de Arte Latinoamericano-MALBA em 2009, houve um total desprezo do resenhista da programação cinematográfica (estaria *Afrodita* conspurcando o MALBA?).<sup>42</sup> *Afrodite* trazia uma série de nus, embora Cuarterolo os classificasse dentro da linha erótica e não pornográfica. O sucesso foi imediato, iniciando-se uma campanha contrária pela imprensa, que acabou proibindo-o. Proibido em Buenos Aires, foi para o Rio sendo anunciado desde o início com a qualidade chamativa dos “nus artísticos” e a rubrica de “proibido para menores e senhoritas”. Na estreia em 5 de abril, o anúncio garantia: “magistrais nus artísticos na tela e no palco com os belíssimos quadros plásticos: 1º. – A Fonte – seminuas. 2º. – As Tanagras – seminuas. 3º. – As três Graças – nuas. 4º. A Vida – seminuas. 5º. – As Bacantes – seminuas. 6º. – Afrodite – nua.”<sup>43</sup> O resultado não se fez esperar.

“O Teatro Phenix registrou ontem duas colossais enchentes, coisa que nunca havia acontecido neste teatro. ‘Acabou-se o azar do Phenix’, era a frase que corria de boca em boca entre a multidão que enchia a sala de espetáculos da Avenida Almirante Barroso. Tudo, desde a plateia até as torrinhas, estava literalmente ocupado e ainda grande quantidade de gente voltou da porta sem encontrar localidades. O espetáculo apresentado agradou plenamente, tendo começado pelo filme, *Afrodite*, e terminado pela apresentação, pela primeira vez entre nós, de belos quadros de nu artístico. [...] Todos estes quadros foram apresentados com muita arte e admirável gosto. As poses são esplêndidas e o grupo plástico está formado de jovens realmente interessantes”.<sup>44</sup>

Solscheim imediatamente dobrou o número de sessões que passaram para quatro: duas à tarde e duas à noite. O drama erótico helênico ficou duas semanas em cartaz.

---

<sup>40</sup>.Dias indica Staffa como arrendatário entre 1926 e 1927, mas é possível que ele mantivesse o contrato pelos anos seguintes, porque em 1932 entrou com pedido para funcionar como teatro. Ver *Correio da Manhã*, 11/2/1932, p.8

<sup>41</sup>.Embora possa parecer que a expressão “filme realista” tenha sido importada de Buenos Aires, a imprensa especializada europeia já tratava fitas eróticas com Asta Nielsen dentro destes termos na década de 1910. Nos Estados Unidos a produção era chamada de *exploitation*, filmes B nascidos à sombra de Hollywood. Ver *Cine Journal*, (167), 4/11/1911, no site: media history digital project e Schaefer, Eric. “*Bold! Daring! Shocking! True!*”, p.2-4.

<sup>42</sup>.Ver [http://intranet.malba.org.ar/web/cine\\_película.php?id=3445&subseccion=películas\\_proyectadas](http://intranet.malba.org.ar/web/cine_película.php?id=3445&subseccion=películas_proyectadas).

<sup>43</sup>.*Correio da Manhã*, 5/4/1929, p.16.

<sup>44</sup>.Idem, 6/4/1929, p.8. Em São Paulo, seis anos depois, a tecla a ser premiada era a mesma: “A obra mais sensual da literatura francesa. O filme onde revive, com luxo desusado, a antiga Grécia, com todos os vícios e refinamentos sensuais com cenas de fortes emoções e ótimos quadros de nu artístico”. Ver *Folha da Manhã*, 14/4/1935, p.7.

A segunda fita “realista” também era da produção argentina de Moglia Barth. *A Higiene do casamento* vinha envolvida pelo rótulo de “filme científico”: “Um grito de alarme aos casados. Uma advertência aos solteiros. E um conselho para todos...”<sup>45</sup>. O tema não era novo. No ano anterior, o Pathé tinha exibido *Em defesa da maternidade*, uma película longa (6 partes) classificada dentro da categoria do “científico”, sem deixar de ser “instrutivo e emocionante”.<sup>46</sup> Embora um aviso informasse que “por ordem da censura policial é proibida a entrada de menores e senhoritas” tratava-se de um caso de repetição das exibições “científicas” de Segreto empreendidas em 1901, porque o filme continha partos normais, anormais e cesarianas em que o higienismo e o orgulho nacional se misturavam.<sup>47</sup> Do lado higienista *Em defesa da maternidade* era um libelo aos cuidados que se devia dar à mulher grávida, “[...] a fim de que de futuro possamos nos orgulhar como uma raça forte e respeitosa. Fugamos, pois de que nos aconteça ter os dissabores de ter uma prole raquítica e atrofiada, como os casos que este filme apresenta”. Do lado nacionalista sul-americano, os espectadores estariam diante de casos de partos complicados resolvidos com “admirável perícia” por um dos “maiores operadores parteiros sul-americanos que vem sobremodo, honrar a cirurgia desta parte do continente”. Tal informação nos leva a pensar que a fita possivelmente fez um giro por Buenos Aires antes de chegar ao Rio de Janeiro.

No final da primeira série de “filmes realistas” *Em defesa da maternidade* compôs um programa duplo no Phenix com *A higiene do casamento*.

No caso da película de Luis Moglia Barth, diversos médicos eram chamados para avaliar o seu caráter “científico” como o Dr. Pehan, diretor da Clínica de Mulheres da Universidade de Viena, Dr. Spitz, do Hospital Ortopédico de Budapeste, Dr. Oskar Frankel, catedrático de Anatomia Patológica da Faculdade de Viena, mais os Drs. Noll ou Moll e Tandell, esse diretor do Instituto Consultivo sobre o Casamento na Alemanha. Essa coleção de nomes de difícil localização e identificação acadêmica fora agregada com os artificios da cavação, desta vez portenha. Segundo Cuarterolo, Moglia Barth reuniu uma série de curtas científicos alemães, filmou algumas cenas ficcionais em Buenos Aires nos estúdios da Unión Cinematográfica Argentina e pronto, saía da forma *La higiene del matrimonio/A Higiene do casamento*. Ainda de acordo com o entrecho transcrito por Cuarterolo, os pares de casais sãos e doentes se faziam presentes como em *Vicio e beleza*. Para tanto, havia um casal jovem que se amava, porém descuidava das regras de higiene ligadas à relação sexual, e outro que as observava:

“Finalmente o doloroso desenlace do casal que esqueceu, andando por caminho equivocado, os princípios de moral que no amor existem, mostrando o que pode acontecer quando se torce os sábios desígnios da mãe natureza, enquanto que o outro casamento, que contemplou e praticou as regras do amor correto, vê florescer no prolongamento do seu idílio, o poema da vida feito carne na forma de um belo e robusto bebê, expressão suprema do carinho dos seres.”<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup>.Idem, 15/4/1929, p.10.

<sup>46</sup>.Idem, 15/7/1928, p.7.

<sup>47</sup>.No circuito dos bairros a fita passava somente às 23 horas.

<sup>48</sup>.Cuarterolo, Andrea. Art.cit., p.121-2.

Este entrecho idílico suportava o “caráter puramente científico” da fita, “que trata de operações de cirurgia ginecológica e obstétrica e que ensina os cuidados que os pais devem ter no cumprimento do seu nobre apostolado e o tratamento imediato que deve prestar ao recém-nascido para fazer dele um ser são e forte, para o bem da pátria e da raça [...]”, ou seja, uma política higienista que o nazismo levaria aos maiores extremos.

O erótico e o “científico” foi seguido por um outro erótico, sobre o qual não há nenhuma informação: *A volúpia do prazer*. Sua única referência é que teria permanecido 41 semanas seguidas no California Theatre de Los Angeles, enquanto no Phenix, aguentou uma única.

Na sequência, Sonschein trouxe uma película filmada nas colônias africanas da França, *A Cruzada negra*, destacando-se, é claro, ao lado das “maravilhas do sertão”, “belos tipos de nu exótico, verdadeiras deusas de ébano”.<sup>49</sup> Para abrilhantar a produção, o anúncio dizia que o presidente francês e altas autoridades tinham estado na estreia, acontecida no Grande Teatro da Ópera de Paris. Dentro dos filmes “científicos” a subsérie etnográfica tem um peso difícil de ser aquilatada, posto que ainda mal mapeada. *Bali, a ilha das virgens nuas* foi exibida no Alhambra em 1934 e, dois anos depois, outra subsérie, a de filmes sobre colônias nudistas, *O que é o nudismo na Europa/La marche au soleil, Elysia ou O vale do nudismo e Paraíso do nudismo*, foram exibidos nos cinemas cariocas. *Elysia* tomava como assunto o nudismo nos Estados Unidos e o segundo na Alemanha, sendo que para essas películas não havia restrições para senhoras ou senhoritas. *A Cruzada negra* mal chegou a completar uma semana em cartaz.

Em seguida foi apresentada a produção americana *No caminho do prazer*, mais tarde reapresentada com os títulos *Caminho da perdição* ou *Mulheres viciosas*. *The road to ruin*, o seu título original, está disponível na internet.<sup>50</sup> Na reapresentação em 1930 foi anunciado como tendo sido filmado sob os auspícios do Juizado de Menores de Los Angeles, sendo um “[...] libelo tremendo contra a liberdade que goza as meninas de hoje que jogam, bebem, se intoxicam nas drogas entorpecentes, frequentam ‘garçonnières’, enfim, levam uma vida de grande desregramento, na falta do cuidado dos pais, que, por sua vez, ou são confiados em demasia, ou se entregam também a uma vida de farras.”<sup>51</sup> *Cinearte* acrescentou uma informação que não consta da cópia existente: “intercalação de trechos confeccionados aqui com figuras e cenas lamentáveis”.<sup>52</sup> Os “trechos intercalados” teriam sido de nus? O comentarista da “Tela em revista” contudo devia se enganar quanto aos enxertos. Provavelmente teriam sido rodados em Buenos Aires, posto que pertencia ao mesmo lote inaugural de Sonschein, somando-se a outros que seriam produzidos ao longo da vida da película.

*No caminho da perdição* pertencia ao esquema das produções rápidas e de baixo custo do cinema industrial norte-americano, com versões em 1928 e 1934 (a versão de 1934 é a que está disponível no Youtube). Um diretor e um elenco de segunda classe, servidos por uma narrativa simplória. Quatro estudantes, Helen Foster/Ann a única atriz com carreira no cinema e claramente identificável na narrativa, Eve, Tommy e um quarto rapaz formam dois casais em que Eve é a mais

<sup>49</sup>. *Correio da Manhã*, 5/5/1929, p.8. Um crítico musical do jornal, provavelmente reproduzindo material da imprensa francesa, tinha destacado, três anos antes, o valor da coleta folclórica de Leon Polsier (sic) na África, trabalhada na trilha sonora por André Petiot.

<sup>50</sup>. <https://www.youtube.com/watch?v=RJUKIP0VWB0>.

<sup>51</sup>. *Correio da Manhã*, 2/12/1930, p.11.

<sup>52</sup>. *Cinearte*, 14/1/1931, p.28.



“moderninha”. Ann é atraída para o grupo por Tommy, aprendendo a fumar e a beber. Tommy a desvirgina. Em seguida, Ann é seduzida por um homem mais velho, sendo presa numa “festinha de embalo” em que havia bebidas, strip-poker e banhos “todo mundo nu” na piscina da casa (talvez aqui tenham sido inseridos os nus criticados por *Cinearte*). A polícia é chamada pela vizinhança para acabar com a sem-vergonhice. Durante a batida, o amante foge do local. No serviço social (Juvenile Hall Clinic) sua ficha é marcada como “sex delinquent”. Um exame de Wasserman para sífilis resulta negativo para Ann e positivo para Eve (sequência datada para 1933, índice de manipulação da película). Contudo Ann engravida e o amante a leva a um aborteiro. No leito de morte, Ann pede a presença de Tommy, mas que recua diante da inutilidade de sua presença.<sup>53</sup>

Após a carreira do dramalhão juvenil, que durou uma semana, o Phenix apresentou *As leis do amor*, um “filme científico”. “A perversidade sexual entre os animais é tão grande como entre os homens!”, anunciava o *Correio da Manhã* sobre as “revelações” da fita caracterizada pela “assombrosa revolução científica”.<sup>54</sup> O comentarista do jornal ficou extasiado com o que assistiu na tela:

“Definitivamente o Phenix é o teatro do momento. Ontem estreou-se um programa e as sessões se esgotaram. Verdade é que os filmes que aí se exibem, além de formidáveis, são extraordinariamente curiosos. Em ‘As leis do amor’, filme que está no programa de hoje, há cenas verdadeiramente assombrosas. A multiplicação dos seres é cinematografada com uma paciência e perfeição maravilhosas. O sapo e a rã, o louva-deus, os escaravelhos, os corações (sic), os camarões, as víboras, enfim todos os mais íntimos seres da natureza são vistos em suas expansões amorosas. Em contraste com estas cenas são apresentadas outras onde se veem mulheres verdadeiramente esculturais nuas, figurando quadros ou passagens da história. No palco, novo programa de nu artístico”.<sup>55</sup>

Algo estranho, porém sintomático do momento, encontra-se no fato de o cine Rialto exibir um pouco antes do Phenix a fita alemã de produção UFA, *Amor e natureza* que continha os mesmos elementos de *As leis do amor*, sendo naturalmente proibido para menores e senhoritas. “Do unicelular ao mamífero. O instinto do amor como lei da vida”, anunciava a página de anúncios dos cinemas cariocas. Este não era um filme “científico”, porém “cultural”, com os devidos respeitos e cuidados para não ferir quaisquer sentimentos: “Este filme trata do aparecimento e do desenvolvimento da vida sobre a terra – da criação ao homem. Não contesta as teorias das transformações (sic) nem põe em dúvida os princípios da crença religiosa”.<sup>56</sup> Estamos falando do mesmo filme com os enxertos eróticos? O comentário de *Cinearte*, assinado por P.V., já tinha assinalado que em *As leis do amor* as “únicas cenas interessante já foram vistas e num conjunto mais homogêneo em ‘Amor e natureza’”, porém não denuncia se ambos são iguais, com as intercalações de um narrador e de nus artísticos.<sup>57</sup> “São também cenas intrusas”, limita-se a declarar. Dentro do contexto da época, somos tentados à constatação de que são versões do mesmo filme, *Natur und Liebe*, com os enxertos mais picantes tendo sido operados em Buenos Aires sem o

<sup>53</sup>.O crítico P.V., que viu a versão de 1928, publicou que “Da série do Phenix é o único que pode ser visto por todos, sem receio”. Ver *Cinearte*, 22/5/1929, p.29.

<sup>54</sup>.*Correio da Manhã*, 21/5/1929, p.16.

<sup>55</sup>.Idem, 22/5/1929, p.8.

<sup>56</sup>.Idem, 9/5/1929, p.16 e 12/5/1929, p.16.

<sup>57</sup> *Cinearte*, 5/6/1929, p.9.

conhecimento da UFA (mas como ficava o distribuidor local da produção alemã, o Programa Urânia, em São Paulo e V. Sorrentino/Art Films, no Rio, quando trazia uma cópia legal, e via outra, pirateada à vontade, importada de Buenos Aires por Sonschein? Veremos mais à frente este problema quando se fechou o cinema Tabaris em São Paulo).

A última película da série inicial de Sonschein foi *Carne de todos*. O título era condizente com a temática: a prostituição. As chamadas dos anúncios reforçavam a imaginação: “o sensacional filme de combate à prostituição e ao tráfico de mulheres. A vida horrível das mulheres de todos! Um filme que é uma guerra aberta aos exploradores do lenocínio”.<sup>58</sup> E, novamente, “lindas cenas de nu artístico”. Completava o programa um espetáculo no palco com um “bailado fantasia” intitulado “Mercado de escravas”, com duas “esculturais” dançarinas, uma russa da Ópera de Moscou e outra francesa, do Follies Bergères. Sonschein sabia vender o seu produto.

Segundo a coluna “No mundo da tela”, *Carne de todos* fora produzida na Alemanha pela Stadmunich Film, “casa alemã que se dedica especialmente à confecção de filmes desse gênero”.<sup>59</sup> *Cinearte*, pela pena do crítico P.V., foi cáustica em relação à produção internacional:

“Mais um nojento exemplar dos falsos filmes científicos. É a coisa mais nauseante que o cinema tem dado ultimamente. A sua história é horrível e está contada da pior maneira possível. [...] Pois bem, não contentes com tanta imundície, os proprietários ou quem possui os direitos de exibição no Brasil introduziram cenas simplesmente condenáveis, no mínimo filmadas aqui mesmo, em algum ateliê fotográfico da última categoria e com o concurso de gente sem classificação. A polícia já devia ter posto um termo aos abusos desta espécie”.<sup>60</sup>

De São Paulo, onde o filme tinha circulado antes pelo cinema “especializado” Avenida do largo do Paissandu, Octavio Gabus Mendes, o O.M. da página “De São Paulo” de *Cinearte*, somente registrou as reações do público afeito aos espetáculos sórdidos e “bandalhos”: “como o filme não tinha ‘nem sal nem pimenta’, resolveram, gritar e patear à farta”, motivando a intervenção da polícia com espadeiradas a torto e a direita.<sup>61</sup>

Mais uma vez tínhamos o caso de uma fita alemã enxertada de cenas provavelmente filmadas em Buenos Aires, que não deviam ser pornográficas diante da reação dos espectadores paulistanos, porém suficientemente agressivas para que ambos os críticos se manifestassem de forma negativa. A censura policial era chamada às falas, contudo novamente estava ausente. Com este conjunto de filmes Sonschein cobria quase toda a gama de filmes realistas possíveis: higiene sexual, nudismo, uso de drogas, aborto, faltava o homossexualismo.

Como já foi dito, no final de 1929 Alejandro Sonschein voltou a Buenos Aires para renovar o estoque de “filmes realistas” para uma segunda temporada carioca. Faz-se necessário, portanto, um primeiro balanço sobre a oferta inicial de filmes eróticos.

---

<sup>58</sup>. *Correio da Manhã*, 11/10/1929, p.11.

<sup>59</sup>. *Idem*, 11/10/1929, p.8. Em 1936 a “casa alemã” tinha se transformado em “maravilhosa produção da cinematografia moderna francesa”.

<sup>60</sup>. *Cinearte*, 13/11/1929, p.29.

<sup>61</sup>. *Idem*, 20/3/1929, p.6. Esta exibição não foi localizada na imprensa diária.

Nenhum dos oito filmes exibidos pelo Phenix entre abril e novembro de 1929 era pornográfico. Todos eles satisfaziam o prazer voyeurista dos espectadores sem atingirem o grau mais profundo da escopofilia, segundo os enunciados da teoria crítica feminista, ou seja, evitava a ligação imediata entre o olhar e o prazer de ver outras pessoas no ato sexual.<sup>62</sup> Os temas abordados por este elenco de filmes cobriam uma temática variada: prostituição, etnografia, eugenia, decadência familiar, etc. Muitos deles vinham desenvolvidos em narrativas melodramáticas, caso de *O caminho da perdição*, ou de divulgação científica travestida em assunto sério, quando não deviam passar de melodramas disfarçados como vimos em *Vício e beleza* de Antonio Tibiriçá. Com exceção de *Afrodite*, nenhum deles se constituiu num verdadeiro sucesso de bilheteria, servindo apenas como introdução aos espetáculos de palco, numa espécie de preparação visual do que seria visto ao vivo. O conjunto do espetáculo de tela e palco é que garantia a sobrevivência do exibidor. Um filme de viés etnográfico como *A cruzada negra* atraía muito menos público do que a nudez modulada por uma narrativa melodramática ao estilo de *Afrodite*.

Enquanto Sonschein não retornou de Buenos Aires, o que aconteceu somente no segundo semestre de 1930, o Phenix voltou a funcionar com sketches, operetas, faquirismo, ilusionismo, a trupe de Alda Garrido e outros espetáculos do mesmo naipe. Na sua volta, a programação anterior retomou o leito original. Embora tenha abandonado os sketches de nus após os filmes, esgotado o estoque ele foi obrigado a apelar para o palco.

Para a abertura da nova “temporada realista” trouxe a fita paulista de Luiz de Barros, *Messalina*, com “maravilhosas cenas de nu artístico”. A fita estreou em 26 de agosto, permanecendo duas semanas em cartaz.

As confusões entre as procedências dos títulos seguiram no diapasão anterior. Uma fita alemã de Martin Berger, *Filhos malvintos/Kreuzzug des weibes* foi apresentada como o “primeiro filme americano no gênero realista”, porque a cópia tinha sido adquirida da Himark Film Sales de Nova York.<sup>63</sup> Por outro lado, *Vício e perversidade* abandonou o trecho norte-americano, base da fita exibida aos cariocas com o título de *Mocidade desenfreada* em 9/6/1930, sofrendo uma bricolagem em Buenos Aires. De acordo com *Cinearte*, que estabeleceu seu comentário com o que tinha visto na primeira versão:

“A história da fita é regular. No entanto, aqui, com os trechos intercalados, na mesma forma se tornou realmente sórdida. Nesta, então, chegam à perfeição de entrar pelo franco da baixeza (sic), apresentando aspectos dos mais revoltantes. Ainda, além disso, dizem os reclames que a fita se passa em Paris e, pela primeira vez desvendam-se os mistérios noturnos da grande cidade com a exibição de determinados *templos* obscuros... A fita passa-se numa aldeia americana e a pequena vai para New York ou coisa semelhante, apenas!”<sup>64</sup>

Tendo abandonado o “apelo moral” do drama anterior, os anúncios de novembro de 1930 fizeram carga sobre os aspectos mais picantes enxertados, criando-se uma espécie de passeio etnográfico

<sup>62</sup>.Ver a propósito Kaplan, Ann E. *A mulher e o cinema*, p.33 e seguintes.

<sup>63</sup>.*Correio da Manhã*, 27/9/1930, p.8.

<sup>64</sup>.*Cinearte*, 14/1/1931, p.28. O título citado de memória pelo comentarista da revista foi *Desatinos da juventude*.

pelos bordéis parisienses, citando-se o Chabanais, mas também a casa de uma tal Madame Celeste, onde se dava um “desfile dos esculturais modelos nus”.<sup>65</sup> Helen Foster antes atuando em *No caminho da perdição*, agora voltava no mesmo filme com o título trocado, *Mulheres viciosas*, continuando a ser atraída para a “senda do vício e da devassidão”. O tema da prostituição era exposto pelo filme argentino *Os traficantes de carne humana*, identificado por Cuarterolo como de direção do prolífico Julio Irigoyen, um especialista na rodagem de fitas “sem esmero e com um exclusivo espírito de negócio”.<sup>66</sup> Em *Traficantes* a “objetiva cinematográfica acompanha passo a passo os planos dos tenebrosos membros da [Zvi] ‘Migdal’, a infame organização para no mundo inteiro explorar o tráfico das infelizes escravas brancas. Numerosos quadros de nu artístico, em surpreendentes poses de pura arte”.<sup>67</sup> Filmes “científicos” sobre eugenia também voltavam às telas como *O Despertar dos sexos*: “Que trata com delicadeza o difícil problema da educação sexual da mocidade moderna. Demonstrando num exemplo com os quais oferece a cada passo, na vida diária, as fatais consequências da educação que os pais dão aos filhos, cheias de falsos preconceitos, que em vez de amparar e prevenir, atira-os justamente para a estrada do mal, vítimas exclusivamente de sua própria inexperiência”.<sup>68</sup> E, é claro, “lindos quadros de nu artístico”.

Nos meses seguintes a tela do Phenix dividiu a atenção dos espectadores com uma série de peças com a Cia. de Brejeirices Sincronizadas de A. Viviani, encenando títulos como *Hotel do Corno de Ouro*, *Grita mais*, *Marocas* e outras com o mesmo tradicional duplo sentido do mundo do teatro de revistas.

A segunda temporada realista de Sonscheim foi até 31/12/1932.

Nos 28 meses de sublocação do Phenix o empresário argentino trabalhou com um elenco de 26 fitas. Quase todas receberam o tratamento apropriado para conterem “lindos quadros de nu artístico”, ou seja, mesmo sendo de procedência alemã, americana, argentina ou brasileira, elas possuíam um substrato erótico comum ao qual nenhum espectador deveria ficar imune. São filmes cuja identificação torna-se difícil por se situarem na fimbria da produção de cada país, fosse pelo gênero, fosse pelas sucessivas manipulações sobre a narrativa, fosse pela troca constante dos títulos. Como vimos no caso das vicissitudes de Ann/Helen Foster, ela poderia começar sua carreira nos Estados Unidos como *The road to ruin* para se transformar no Rio de Janeiro em *No caminho da perdição* e mais tarde em *Mulheres viciosas*. Podemos desconfiar que um *Cabaret do vício* possa ser o mesmo *Antros da perdição*, mas a documentação que nos dê um chão sólido está ausente. O mesmo pode ser dito em relação aos vários filmes sobre prostituição ou a exploração sexual de mulheres como *Mercado do prazer*, *Traficantes de carne humana*, *Carne de pecado*, *Vendedoras de carícias*, *Borboletas do desejo*, *Memórias de uma escrava branca* e *Escola da volúpia*. Há um ar comum nestes títulos e ficamos satisfeitos quando outros pesquisadores determinam que *Traficantes de carne humana* é uma produção argentina e *Mercado do prazer* é alemã.

---

<sup>65</sup>. *Correio da Manhã*, 15/12/1930, p.14. *Vício e perversidade* tinha parentesco com o subgênero da moça interiorana na cidade grande, tema de *Castidade e luxúria*, que tratava da “vida infeliz de uma ingênuo provinciana que, achando-se numa grande cidade, torna-se vítima dos mais e perversos companheiros de uma sua tia”. Ver *Correio da Manhã*, 16/10/1935, p.16.

<sup>66</sup>. Cuarterolo, Andrea. Art.cit., p.122.

<sup>67</sup>. *Correio da Manhã*, 3/4/1931, p.7.

<sup>68</sup>. Idem, 1/5/1931, p.6.

Do grupo exibido por Alejandro Solschein dois deles estão acessíveis no mercado das cópias legítimas ou piratas, ainda que terrivelmente desfigurados. Tais são os casos de *Mercado do prazer*/*Die Rothausgasse* e *Sexos invertidos*/*Anders als die Andern*, curiosamente dois filmes do mesmo diretor: Richard Oswald.<sup>69</sup> Ambas foram salvas da perdição, literalmente falando, pelo Gosfilmfond, a cinemateca russa, que dispunha de uma cópia quase completa do primeiro, com letreiros russos, e fragmentos do segundo. *Sexos invertidos* foi objeto de uma trabalhosa reconstituição pelo Filmuseum München em 1999, que obrigou o uso de extensos letreiros para o estabelecimento da narrativa, de stills de produção (fotos de cena) para o preenchimento das falhas e restauro do material fílmico existente. Sobre 26 películas é muito pouco, mas é o que temos para a construção de uma imagem sempre incompleta do que viram os cariocas e paulistas no início dos anos 1930.

Richard Oswald (Richard W. Olstein, Viena, 1880-Dusseldorf, 1963), fazia parte deste conjunto de diretores produzindo muito e rápido para o mercado interno, que na fase de incentivo às produções nacionais, ganharam apoio do estado com a legislação protecionista. Na Inglaterra, país dominado pelo filme americano, essa classe de películas ganhou o apelido de *quota quickies* (filmes quota de tela de produção rápida e barata).<sup>70</sup> A questão do protecionismo não era desconhecida no Brasil, porque Paulo Emilio, comentando os textos de Mário Behring em *Para Todos*, destacou o “temor na indústria americana diante dos filmes alemães de baixo custo”, numa forma enviesada de aproximação ao problema.<sup>71</sup>

Richard Oswald tem uma filmografia de 114 títulos no IMDb. Podemos reconhecer estas similaridades no nosso Luiz de Barros. Depois de vários trabalhos como ator, Oswald entrou em 1914 para a Vitascope alemã como roteirista e diretor.<sup>72</sup> Em 1916 podia fazer seu voo solo, fundando a Richard-Oswald Film com a realização de uma média de 8 a 10 filmes por ano, tomando como temas adaptações literárias (*Hoffmanns Erzählungen*, *Der hund von Baskerville*, *Lucrezia Borgia*) e filmes de detetive (primeiro inglês e com a I Guerra Mundial, alemão). A sua fase mais combativa, podemos dizer, foi no final da guerra, quando popularizou as ideias do sexólogo judeu Magnus Hirschfeld. O país estava esfaçalhado pela I Guerra, humilhado pelas recompensas pedidas pelos governos aliados e o início de um levante comunista foi ferozmente reprimido. Graças ao apoio da Sociedade Alemã para a Luta contra as Doenças Sexualmente Transmissíveis Oswald produziu uma série em quatro episódios sobre os parágrafos 218 e 219 do *Reichstrafsetzbuch* de 1871 (no código penal alemão os artigos legais recebiam o nome de parágrafos) que tratavam da proibição do aborto e sua liberação conforme aconselhamento médico. Sob a orientação de Hirschfeld, as doenças venéreas poderiam ser enquadradas nos casos de permissão para aborto, resultando em libelos sob o título de *Es Werde Licht* (1917-18). Sobre prostituição dirigiu *Das Tagebuch einer verlorenen*, (1918) que mais tarde, em 1929, seria filmada exitosamente por G. W. Pabst com Louise Brooks. Dentro da mesma série seguiu-se *Mercado do*

---

<sup>69</sup>.Um terceiro filme seria *Pudor e volúpia*, com Ita Rina. O título original talvez fosse *Frühlings erwachen* de 1929. Baseado numa peça teatral de Frank Wedekind, *Despertar da primavera*, continha suficiente erotismo para atrair Oswald.

<sup>70</sup>.No Brasil o incentivo foi direcionado para o documentário, classificado dentro de um genérico “filme educativo” que, junto com os cinejornais, faziam obrigatoriamente parte da programação estrangeira.

<sup>71</sup>.Gomes, P. E. Salles. Op. Cit., p.354, nota 15.

<sup>72</sup>.A maioria desta informações são de [Cinegraph.de/lexikon/oswald\\_richard/biographie.html](http://Cinegraph.de/lexikon/oswald_richard/biographie.html).

prazer e, em dois episódios, *Die Prostitution* (1919). De novo aliado a Magnus Hirschfeld dirigiu *Sexos invertidos* ou *Diferente dos outros* como está titulado na cópia atualmente em circulação, filme de enfrentamento do parágrafo 175 do código, que criminalizava a homossexualidade (a fita foi proibida somente em 1921). Por um período, foi também exibidor.

A produtora de Richard Oswald cresceu entre 1921 e 1925, quando foi transformada em sociedade anônima. Com a inflação galopante durante os anos da República de Weimar, ela faliu. Passou a dirigir sob encomenda, trabalhando para diversas distribuidoras, até que a chegada do filme sonoro deu-lhe um novo alento com a produção de operetas.

A ascensão do nazismo em 1933 fez com que abandonasse a Alemanha, optando primeiro pela Holanda. Mas dirigiu também na Inglaterra, Áustria e França. Transferiu-se para os Estados Unidos em 1938. Na década de 1950 tentou a produção de seriados para a TV, mas sem sucesso. Voltou para a Alemanha em 1962, morrendo no ano seguinte.

*Sexos invertidos* foi analisado pelo lado da teoria *queer* por Roberto Acioli de Oliveira.<sup>73</sup> Conrad Veidt, que esteve envolvido em alguns projetos de Richard Oswald, era o ator principal, e maior nome do elenco, no papel do violinista Paul Körner.<sup>74</sup> Fritz Schulz (o aluno de música Kurt Sivers) e Reinhold Schunzel (Franz Bollek, o chantagista) completavam o naipe principal, já que, excetuando-se o mordomo de Paul, os outros atores ou tinham papéis menores ou apareciam somente nas fotos ilustrativas pela falta das sequências respectivas. O sexólogo Magnus Hirschfeld faz palestras em um auditório e aconselha.<sup>75</sup> O que sobreviveu do original é a chantagem que Franz faz sobre o músico homossexual. A trama paralela com a irmã de Kurt, Else Sivers (Anita Berber), que também tinha se apaixonado pelo músico, tentando salvá-lo do drama homossexual, perdeu-se, restando somente alguns stills.

A narrativa se abre com Paul lendo várias notícias na imprensa de suicídios cometidos por pessoas que ele identifica como homossexuais. O início já prenuncia o destino de Paul. Ele é um virtuose do violino, sendo um artista consagrado. Um aficionado, Kurt, quer ser seu aluno. A identificação entre professor e aluno vai além do ensino. Durante um passeio por um jardim, eles são vistos de braços dados por Franz, que faz uma indireta. Na sequência, ele visita Paul, iniciando a chantagem. Franz tinha sido michê de Paul no passado, pois frequentava os meios homossexuais, dando oportunidade ao diretor para mostrar um bar homossexual onde casais das duas tendências dançavam e bebiam. Na noite de estreia de Kurt como solista, Franz arromba a casa de Paul em busca de dinheiro. De retorno, Paul e Kurt pegam o chantagista em pleno roubo. Antes da luta entre os dois, Franz insinua que o platonismo amoroso de Kurt teria um fim, deixando o rapaz desesperado. A luta e a expulsão de Franz dão ensejo para um flashback sob o passado de Paul, sua vida pregressa no colégio interno e na universidade, quando se revelou o seu homossexualismo. Max Hirschfeld, que já tinha interferido por imagem fixa quando a família Körner se aconselhou

---

<sup>73</sup>.Oliveira, Roberto Acioli. Diferente dos outros: quando a Alemanha saiu do armário. *Revista Universitária do Audiovisual*, 15/6/2012.

<sup>74</sup>.Veidt ficaria famoso no *Gabinete do Dr. Caligari*, como o personagem do sonâmbulo Cesare.

<sup>75</sup>.O *Correio da Manhã* não se restringiu a destacar a direção da fita por Magnus Hirschfeld, agregando outros colegas do Instituto de Ciências Sexuais de Berlim (Institut für Sexualwissenschaft), os doutores Kraft, Walter Kohler e Herman Berk, mais o Dr. Vachet, da Escola de Psicologia de Paris. Sobre o Instituto ver Cuarterolo, Andrea. Art.cit, p.99, nota 6.

com ele sobre o destino do filho, agora aparece como um lenitivo sobre o destino de Paul, posto que não havia solução outra para o seu caso que não fosse “sair do armário”. Numa festa gay, infelizmente Paul escolheu para a libertação justamente Franz, que exige dinheiro para o encontro amoroso. É nesse momento que se explicita o problema do parágrafo 175, quando Paul o ameaça de prisão por chantagem e Franz retruca que o acusará nos termos da lei sobre o homossexualismo. A chantagem de Franz continua até que Paul o leva às barras do tribunal, fazendo-o prender, porém destruindo a sua carreira de intérprete (Paul pega uma semana de prisão e Franz três anos). De volta a sua casa, só lhe resta o suicídio ingerindo pastilhas de um tubo.

Entre os vários cenários empregados pela narrativa, alguns apenas sugeridos pois o uso da íris praticamente focava nos atores, numa bela economia de cenografia, o curto espaço da sala de Paul com uma porta de entrada à esquerda e uma escadaria de fundo concentra quase toda a dramaturgia do material sobrevivente. A porta da esquerda significava uma abertura para o mundo e a escadaria já denotava intimidade entre os personagens. Quando Franz entra pela porta aberta pelo mordomo ocorre a chantagem, mas quando vem pela escadaria demonstra uma intimidade que terminará também na chantagem da “primeira vez”. O mesmo esquema é repetido com Kurt. Neste espaço mínimo ele ensaia, lê cartas, jornais, é chantageado e se suicida. Portanto, como em todas as produções rápidas e baratas, a economia dos deslocamentos de câmera por vários cenários é evitada. A dramaturgia se satura deste espaço para atingir o seu maior efeito, tornando o resto apenas elementos de distração ou de curiosidade (o espaço do baile gay ou o bordel, por exemplo, onde os corruptores da fita provavelmente enxertaram os “quadros de nu artístico”).

*Sexos invertidos* é um filme de combate, mesmo que sua tese seja confirmada pelo suicídio de Paul, reafirmando o que sabíamos desde a primeira cena: o destino dos homossexuais na Alemanha era trágico. O conformismo do filme pioneiro atraiu espectadores, porque do lote de Sionsheim ele não foi o sucesso de *Mercado do prazer*, a maior bilheteria entre todos os cinemas que o exibiram (221 dias), mantendo uma média interessante de permanência em cartaz (118 dias), quase o triplo de um *Messalina* de Luiz de Barros e seus “nus artísticos” (45 dias). Os promotores do filme fizeram coro com o conformismo. Mesmo considerado um “cancro da humanidade” o homossexualismo podia ser visto também como “uma enfermidade” que atingia todas as camadas sociais, amplidão um pouco demagógica, posto que o ambiente artístico é bem demarcado.<sup>76</sup>

Já *Mercado do prazer* (1928), o segundo filme de Oswald disponível de visualização, trata da prostituição. A atriz principal é Grete Moscheim (no papel de Milada Rezek), filha de uma prostituta vivida por Marija Leiko (Katherine Rezek). Os papéis mais importantes foram dados a Gustav Frohlich (Gustav Brenner), que tinha sido o ator principal de *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, e Oskar Homolka (Dr. Horner), que faria carreira no cinema americano, emprestando a sua catadura eslava para os piores criminosos do Leste europeu durante os anos 1940 e 50. *Cinearte* criticou o “passeio” da fita por Buenos Aires, denunciando a “completa nudez” em certas cenas, realizadas no “[...] próprio Fênix, talvez, e as dublês terrivelmente feias, continuam aparecendo... O filme é alemão e não tem valor algum. [...] Pena é que intercalaram aqueles trechos terríveis, em

---

<sup>76</sup>.Correio da Manhã, 26/6/1934, p.9.

confeção e arte, porque, caso contrário, o filme poderia perfeitamente ser exibido em público. Assim como está, porém, só se justifica na finalidade da temporada...” de filmes realistas.<sup>77</sup>

O beco do bordel compõe o cenário principal, que quando se enche com as carruagens dos visitantes, mostra bem as limitações do estúdio de filmagem. O interior do bordel com os quartos e o salão de recepção são bem apresentados, seguindo-se os interiores da casa da família Brenner e do Dr. Horner.

O filme começa com a jovem mãe prostituta pegando um cliente na rua. A mãe Rezek criou a menina até onde a sua beleza aguentou, mas quando perdeu os encantos naturais, foi obrigada a cede-la como empregada no bordel da casa Roth, no “acolhedor beco” que dá título ao filme. Dessa forma, dezessete anos depois ela se apresenta para uma seleção na casa Roth, mas é escrutinada como “muito velha”. Desesperada, implora à madame para que a menos a filha, Milada, fosse aceita como criada da casa, o que lhe daria meios de subsistência. O Dr. Horner é um frequentador da pensão alegre, instilando o gosto pela leitura na jovem Milada, emprestando-lhe a boa literatura de Schiller e Goethe. Ao fim de um árduo expediente a gata borralheira tenta a leitura na sua mansarda, mas é vencida pelo cansaço. O estafante trabalho no bordel faz com que Milada anuncie à madame que vai procurar outro emprego. Ela sugere o de puta. Numa confeitaria, ela nota o preconceito que a envolve ao ser apontada pelos clientes e expulsa do estabelecimento. O estigma social e a falta de perspectivas fazem que retorne à pensão alegre. Enquanto é preparada pelas “colegas” para entrar no mundo do vício, chega ao bordel um grupo de estudantes de medicina, entre eles, Gustav. A agitação entre as meninas chega ao máximo quando uma delas desmaia. Gustav pede para Milada ir até a farmácia em busca de um remédio, reparando na literatura que a moça recebeu do Dr. Horner. Ele insiste para que Milada abandone aquela vida, embora não acredite que ela seja ainda virgem. Gustav abandona o local, mas a moça insiste para que ele volte. Na sequência em que Milada está sendo envolvida por outro cliente, chega um policial pedindo para que ela vá até o hospital onde sua mãe agoniza, sob os cuidados do pai de Gustav. Ou seja, Milada foi salva da queda na prostituição com a agonia da mãe. Antes de morrer ela pede para a filha abandonar a vida que levava, sendo ouvida por Gustav. O estudante insiste para que ela respeite o desejo da mãe, e a instala num quarto. O namorico inocente segue neste enlevo até que a caftina põe a polícia no encalço de Milada por ter abandonado o bordel. A dona do quarto a despeja por puro preconceito. Gustav a leva para um hotelzinho, embora não tivesse recursos para as diárias. A família Brenner é contra o namoro. O Dr. Horner também faz o cerco de Milada. Quando Gustav chega ao hotel, o porteiro diz que a conta já foi paga por Horner. O estudante enraivecido pelo ciúme, discute com a moça, jogando na sua cara que o pai estava certo: ela nunca deixaria de ser uma prostituta. Horner resolve a situação de Milada junto à madame, programando uma viagem com a moça. Gustav desesperado vai até a casa de Horner, e a juventude ganha do velho, pois Milada sai da casa nos seus braços. Gustav arruma emprego em outra cidade e Horner fica só.

A aula de moral representada por *Mercado do prazer*, respaldada pelo sucesso contínuo do filme nas casas de filmes realistas em que foi exibido, atestam o êxito do empenho na exploração da vitória do bem contra o mal. “Salutar profilaxia social”, gritou pelas suas colunas a seção “No Mundo da Tela” do *Correio da Manhã*:

---

<sup>77</sup>. *Cinearte*, 4/3/1931, p.32.



“Como nos filmes anteriores, que demonstraram os perigos e os males causados pelo álcool, drogas entorpecentes e levandades da mocidade, o de hoje ataca a prostituição, apresentando uma jovem desamparada e escarnecida pelos falsos moralistas, que apesar de ter os mais cruéis exemplos nas suas companheiras de vida, cujo fim é fatalmente o abandono e morte nos leitos dos hospitais, e tendo feito esforços para procurar uma vida honesta, é atirada pela impiedosa maledicência pública, ao lupanar. Porém, a sua ânsia de vida honesta consegue vencer todos os tropeços que o mundo se lhe antepara e por fim consegue a sua regeneração”.<sup>78</sup>

A busca de uma alternativa ao prostíbulo é um elemento altamente valorizado pelos comentaristas, que contrapõem a decadência da personagem Ann de *No caminho da perdição* com o de Milada, que luta para escapar de sua sina. Quando foi exibido no Tabaris de São Paulo, o anúncio da *Folha da Manhã* destacava justamente este fato: “Um filme que mostra todas as vicissitudes por que passa uma jovem que quer fugir à tara hereditária”.<sup>79</sup> Os elementos de um drama predestinado pela “sina”, pela “tara hereditária”, valorizam para o espectador os aspectos de alta moralidade da trama, onde o exagero insistente vai além do discurso melodramático de Richard Oswald. Infelizmente não podemos cotejar a fita de Oswald com outras de mesma temática e ainda que o comentário de *Cinearte* tenha sido sumamente cáustico, *Mercado do prazer* possuía uma fatura articulada que a destacava no horizonte do “filme realista”. Outros títulos pertencentes ao quadro da prostituição como *Traficantes de carne humana* salientavam a Zvi Migdal; *As vendedoras de carícias* caminhava na mesma linha por apresentar a luta sem tréguas que as polícias de “[...] todo o mundo dão aos hediondos mercadores de carne humana e as tramas que esses tenebrosos membros da ‘Migdal’ urdem para enganar moças inexperientes”. As duas narrativas se parecem muito semelhantes e divergentes da produção de Richard Oswald. Neste sentido, o nosso único índice é o sucesso de público.

Com estas observações sobre os filmes exibidos por Alejandro Sonschein no Rio de Janeiro praticamente encerramos o nosso ensaio. Outros cinemas continuaram a explorar a temática durante a década de 1930 e somente com a agudização das tensões sociais no ano de 1935 foi que os cinemas “especializados” em filmes realistas começaram a ser vigiados mais de perto, encerrando, até onde sabemos, esta fase de liberdade do *sex exploitation*.

No Rio de Janeiro, terminado o contrato de Sonschein com o Phenix, imediatamente se abriu o Tabaris, na rua Pedro I, 25, junto à praça Tiradentes.<sup>80</sup> O espaço vinha de uma fase de cassino com Pinto Goulart e Cia, que faliu por dívidas. Carlos Machado o adaptou para teatro em agosto de 1932, com o nome de Moulin Rouge. Talvez ele fosse alguma coisa a mais, pois a imprensa o declarava como uma verdadeira “boite” “como as que existem nos grandes centros europeus”, apresentando números de variedade e sketches de mulheres nuas por miss Venus, Alice Ferreira ou R. Dreny.<sup>81</sup> Os nus apresentados não deviam ser estáticos já que se anunciava o acompanhamento musical, ou mais exótico ainda, eram acrobáticos. Esta fase durou pouco porque no fim do ano de 1932 já se anunciava a reabertura como exibidor de filmes realistas, “só para adultos”. O primeiro

<sup>78</sup>. *Correio da Manhã*, 16/1/1931, p.8.

<sup>79</sup>. *Folha da Manhã*, 9/12/1934, p.7.

<sup>80</sup>. Sala com 396 lugares de propriedade de Alexander Sonchein, segundo *Palácios e poeiras* de Alice Gonzaga.

<sup>81</sup>. *Correio da Manhã*, 22/9 e 27/9/1932, p.12 e 10.

deles foi o nacional *Vício e beleza*, anunciado com “poses de plástica perfeita”. O Tabaris ganhou outras variações de nome durante a sua existência, Bal Tabaris, Cine Casino Tabaris, Cine Tabaris, explorando basicamente o acervo de Alejandro Solsheim. Mesmo quando anunciou uma nova fase de produções em janeiro de 1935, a película anunciada foi a argentina *Afrodite*, uma reprise que vinha do Phenix. Somente na metade do ano foi que se anunciou um *Degeneração*, “com quadros de nu artístico colorido”, reconhecendo-se agora uma nova leva de películas, seguidas pelo “científico” *Flagelo da humanidade*<sup>82</sup>, *A derrocada da virtude*, *Inferno das pecadoras* e outras de igual valor. Entre o elenco de 11 fitas novas reconhece-se a argentina *Entre o vício e a virtude*/Entre el amor y el placer do infatigável Luis Moglia Barth e Carlos Roberto de Souza identificou *As semi-virgens* como de procedência francesa e direção de Armand du Plessy, já apresentada aos cariocas no Pathé em 19/5/1926 (proibição policial ilegal aos menores de até 15 anos; a legislação, como vimos, impunha os 14 anos e entrada livre quando acompanhado dos pais).

Em São Paulo inaugurou-se em 7/8/1934 um outro Tabaris, no antigo endereço do Kursaal Bife do vale do Anhangabaú, na rua Formosa, 18-A (o termo de origem germânica indicava diversões ao lado de alimentação e bebida). O Kursaal tinha tido uma trajetória conturbada porque fora construído praticamente à margem da legislação sobre edificações urbanas. Sua intenção inicial era um bar e café, passou para sorveteria, abrindo finalmente como chope, restaurante e cinema em 1/10/1927, uma espécie de “chope-berrante” como havia no Rio de Janeiro no começo do século XX, posto que as exhibições eram gratuitas.<sup>83</sup> Somente no fim do ano a Prefeitura pediu o seu fechamento e a demolição do palco do 18-A.

No segundo semestre de 1934 o espaço defronte ao Frontão Brasileiro foi reaberto. Provavelmente reaproveitava os restos mais sólidos da construção anterior, agora sob a denominação de Tabaris. Contudo, somente no ano seguinte José Bonelli Barbosa, proprietário da Empresa Cinematográfica Tabaris Ltda., requereu a licença para o “templo realista” paulistano. A abertura se deu com o filme alemão *Sexos invertidos* e o aviso de que “os filmes deste cinema não passarão em nenhum outro da Capital”, o que era falso.<sup>84</sup> A ligação entre o Tabaris do Rio e o de São Paulo ia além do nome comum. Como ficou claro pela primeira fita, o Tabaris de São Paulo integrava uma rede incipiente de cinemas “realistas” com os mesmos títulos, anúncios chamativos e preço de ingresso barato. *Degeneração* também abriu a “nova temporada de filme de forte realismo”, apontando para o caráter de filial paulista da programação carioca.

O cerco aos cinemas realistas começou no final de 1935. Primeiro em São Paulo, mais provinciana e sujeita às pressões oficiais, por ordem do Dr. Furtado de Mendonça, chefe do Departamento de Censura Teatral e Cinematográfica do Gabinete de Investigações. Segundo o noticiário da *Folha da Manhã*, dois filmes considerados “pornográficos” foram apreendidos no Tabaris e no Cine Recreio da praça João Mendes. Um dos títulos era *Depravação*, que o cônsul alemão, por demanda da UFA, mandou recolher por conter “enxertos escandalosos”, que devemos imaginar graças ao “passoio” por Buenos Aires.<sup>85</sup> Já *Cinearte*, citando *A Gazeta*, informou que o pedido tinha vindo de V.

---

<sup>82</sup>.O *Flagelo da humanidade*, produção UFA, foi censurado em outubro de 1934, mas sem o título original. Foi considerado como impróprio para menores. Ver *Diário Oficial da União*, (244): 21.517, 20/10/1934.

<sup>83</sup>Ver o verbete respectivo em Salas de cinema de São Paulo em <http://www.arquiamigos.org.br/bases/cine.htm>.

<sup>84</sup>.*Folha da Manhã*, 8/8/1934, p.13.

<sup>85</sup>.Idem, 5/10/1935, p.8. Provavelmente trata-se de *Degeneração*.

Sorrentino e Cia., representante da UFA no Rio, encarregado da apresentação de *Amor e natureza*/Natur und Liebe. Ele constatou que a película “estava completamente deturpada”, já que plena de “enxertos”. Artur Leite de Barros, secretário da Segurança Pública, imediatamente cassou as licenças das duas salas paulistanas. Até onde se percebe, Bonelli Barbosa impetrou um mandado de segurança inútil.

No Rio, depois de longos anos de complacência de *Cinearte*, que se lastimava tardiamente dos “[...] inúmeros prejuízos causados ao povo brasileiro, com a exibição de suas películas pornográficas pelo famigerado Programa Bal-Tabaris”, conclamava-se ao Instituto Nacional do Cinema Educativo-INCE o fechamento do cinema em 1938, apontando para a curvatura da espinha depois do golpe de outubro de 1937.<sup>86</sup> Depois de proibido para menores e senhoritas, reforçava-se o proibido para todos. No entanto, desde março daquele ano se perdem os rastros das exibições do Tabaris carioca que somente teria o seu encerramento de atividades anunciado formalmente em 1939, por um comunicado do Departamento Nacional de Propaganda-DNP: a seu pedido, o Chefe de Polícia do Rio de Janeiro fechou o Tabaris.<sup>87</sup>

## CONCLUSÃO

Pedro Veriano localizou na sua cidade, Belém do Pará, a exibição de *A Higiene do casamento* em 1931 no cinema Nazareth em sessões também “só para homens”.<sup>88</sup> Exibido pela primeira vez em 1929 no Rio de Janeiro, a circulação da fita argentina de Luis Moglia Barth continuava firme dois anos depois, antecipando-se à apresentação na cidade de São Paulo, que só ocorreu em 1933. O crítico belenense cita ainda a presença de um argentino com “um velho filme sobre doença venérea”, com o qual fez algum dinheiro na cidade. Novamente a ligação com o país platino se fazia presente num período indeterminado, mas resultante da onda comercial que se estabelecera entre o Brasil e a Argentina nos anos 1929-37. É difícil de se afirmar que se tenha formado um circuito de casas “especializadas” em filmes eróticos na primeira metade dos anos 1930, mas percebe-se a ampla circulação destas películas, que uma pesquisa mais abrangente poderá detectar em outras cidades brasileiras.

Como apontou Schaefer, o conjunto de filmes formados pelo exibidor Sonschein e outros investidores dos Tabaris carioca e paulistano, visava um público ávido por um espetáculo sensacionalista e de baixo custo. Não chegava a ser pornográfico, porém, graças aos artificios da bricolagem cinematográfica eles ganhavam um cunho erótico que nenhum filme de Hollywood conseguia prover. É certo que a maioria destas fitas não fazia parte do catálogo de nenhuma grande produtora que pudesse controlar com mão de ferro a qualidade do produto visto pelo público mantendo, em consequência, o prestígio da marca entre espectadores mais educados, que voltariam na semana seguinte para a apreciação de outro filme da mesma produtora consagrada. O fato de se proceder ao fechamento do cinema Tabaris em São Paulo justamente com uma película da UFA, a grande produtora da Alemanha na época, devia-se a uma conjuntura aziaga em que se misturavam

---

<sup>86</sup>. *Cinearte*, 1/4/1938, p.5.

<sup>87</sup>. *Correio da Manhã*, 13/8/1939, p.3.

<sup>88</sup>. Veriano, Pedro. *Fazendo fitas*, p.67.

os interesses geopolíticos nazistas e o estreitamento das liberdades civis no pós-1935. Proteger a Alemanha nazista de uma imagem negativa num estado-chave como São Paulo espicçou a queixa contra o Tabaris, mais do que os direitos feridos do representante local da Universum Film.

Outro ponto de difícil avaliação encontra-se na prática do “enxerto” promovida pelos argentinos e, em parte, copiada por aqui, como indicou, talvez ressentido por não ter tido a ideia, Luiz de Barros. Schaefer comentou que o uso do “acrécimo” se tornou tão comum na produção *exploitation* dos Estados Unidos, que estabeleceu um padrão para a indústria do filme B.<sup>89</sup> Como não tivemos acesso a nenhum dos filmes alterados, apenas às suas versões quase originais, torna-se difícil um comentário mais agudo sobre o significado do trabalho de bricolagem sul-americana. Até onde teria ido o resultado das alterações realizadas sobre um original europeu ou norte-americano, em total desrespeito às regras do mercado ditadas por eles? *A Higiene do casamento* de Moglia Barth parece ser o caso em que o processo foi mais longe, porque tratava-se praticamente de um filme de montagem de diversos fragmentos filmicos germânicos sobre higiene sexual para a criação de um terceiro material a que se deu um título novo. Barth ia além da bricolagem para se deter sobre o sucateamento e a reciclagem da produção estrangeira para a realização de um filme, agora, argentino. Era um processo industrial levado ao seu extremo e ao infinito, porque Barth trabalhava com a reciclagem. Essas lições de desrespeito com um original pretensamente mais sofisticado – nada nos garante que os filmes alemães também não passassem de grossa porcária – fornece indícios sobre o desenvolvimento industrial das cinematografias latinas, em que a argentina se saiu melhor do que a brasileira talvez em razão deste entendimento do que é indústria e do que é cultura. A revista *Cinearte*, e possivelmente podemos acrescentar a imprensa em geral, é bem emblemática do respeito que se tinha para qualquer filme estrangeiro, e muito tarde ela se deu conta do que havia a ser combatido nos filmes do Phenix ou do Tabaris. Bastava vir do exterior para ser levada a sério, coisa que nenhum filme brasileiro conseguiu assim tão rápido. Veja-se, por exemplo, a trajetória carioca de Humberto Mauro, cerceada por temáticas fora do cânone elitista (a favela, o morro) ou então entendido como um “Freud de Cascadura” pela cena de estupro em *Ganga bruta*, filme de um erotismo que devia muito ao espírito liberal do período anterior a 1935.

À margem das classificações estabelecidas pelo serviço de censura federal, os exibidores continuaram a proibir a entrada das mulheres nos filmes em que exploravam o erotismo. A situação submissa do gênero feminino aos ditames do mercado exibidor não se alterou durante todo o período analisado, apesar de algumas conquistas femininas como o direito ao voto.

Porto aberto às cinematografias e gêneros de todo o mundo, paradoxalmente nunca tivemos a noção concreta do que seria o cinema industrial. A avalanche de filmes B que corroía o mercado exibidor viu no erotismo a penúltima porta (a última foi o pornô) para a entrada de um grupo de filmes que durante alguns anos criou um pequeno nicho nas principais cidades brasileiras. Nunca houve uma reflexão sobre esta produção industrial que, apesar de tudo, encerrava lições facilmente apreensíveis a qualquer produtor nacional.

---

<sup>89</sup>.Schaefer, Eric. Op.cit., p.32.

## BIBLIOGRAFIA

ALLEN, Robert C. *Horrible prettiness: burlesque and American culture*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1991.

AUTRAN, Arthur. *Pedro Lima – 1924 a 1932: estudo sobre a formação ideológica do cinema brasileiro*. São Paulo, 1994.

\_\_\_\_\_. A guerra gaúcha: o cinema argentino no Brasil (1935-1945). *Intercom*, 39 (1): 139-58, jan/abr 2016, acessível em [www.portcom/intercom.org.br](http://www.portcom/intercom.org.br).

BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro, Artenova/Embrafilme, 1978.

COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo, Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial, 2006.

CUARTEROLO, Andrea. Fantasias de nitrato, In: *Vivomatografias*, 1 (1): 96-125, dec. 2015, acessível em [www.vivomatografias.com/ndex/php/vmfs//article/view/37](http://www.vivomatografias.com/ndex/php/vmfs//article/view/37).

DIAS, José. *Teatros do Rio de Janeiro: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro, Funarte, 2012.

GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo, Editora Ática, 1975.

GOMES, P. E. Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1974.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*. Rio de Janeiro, Record, 1996.

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.

MARIÑO, Cecilia Nuria Gil. Primeiros intercâmbios da indústria cinematográfica argentina y brasileña en la década del treinta. *AdVersus*, XI, dez. 2014, acessível em [www.adversus.org/portada.html](http://www.adversus.org/portada.html).

MOTT, Maria Lúcia et alii. Perfil dos médicos e médicas em São Paulo (1892-1943), In: MOTA, André e MARINHO, Maria Gabriela S. M. C.. *Práticas médicas e de saúde nos municípios paulistas: a história e suas interfaces*. São Paulo, Faculdade de Medicina/Casa das Soluções e Editora, 2011.

OLIVEIRA, Roberto Acioli de. Diferente dos outros: quando a Alemanha saiu do armário. *Revista Universitária do Audiovisual*, 15/6/2012, acessível em [www.rua.ufscar.br/tag/roberto-acioli-de-oliveira](http://www.rua.ufscar.br/tag/roberto-acioli-de-oliveira).

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1991.

SCHAEFER, Eric. *“Bold! Daring! Shocking! True!”: a history of exploitation films, 1919-1959*. Durhan, Duke University Press, 1999.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas, Editora da Unicamp/Pontes, 1991.

VERIANO, Pedro. *Fazendo fitas: memórias do cinema paraense*. Belém, Editora Universitária UFPA, 2006.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo, Perspectiva/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

## FILMOGRAFIA

*O Abismo/Afgrunden*. Dinamarca, 1910. Cp.: Kosmorama; dir.: Urban Gad; el.: Asta Nielsen, Robert Dinesen, Paul Reumert (IMDb).

*Afrodite/Afrodita*, Argentina, 1928. Dir. Luis Moglia Barth (Cuarterolo).

*Afrodite/Aphrodite*. Alemanha, 1916. Cp. Deutsche Bioscop; dir.: Robert Reinert; el.: Annie Goth (IMDb).

*Amor e natureza/As Leis do amor/Natur und Liebe*. Alemanha, 1927. Cp.: UFA, d.: Wolfram Junghaus e Ulrich K. T. Schultz; el.: Lisa Benedikt, Siegfried Dietrich e Werner Kahle (IMDb).

*Antros do prazer* (sem informação).

*Bali, a ilha das virgens nuas* (sem informação).

*Le bain de la parisienne*. França, 1896. D.: Eugène Pirou ou Georges Méliès (IMDb).

*Barro humano/Los venenos sexuales*. Brasil, 1929. Cp.: Benedetti Filme; dir.: Adhemar Gonzaga; el.: Gracia Morena, Lelita Rosa, Eva Schnoor (Filmografia brasileira).

*Cabaret do vício* (sem informação).

*Carne de todos*. Alemanha. Cp.: Stadmunich Film.

*A Carne e o diabo/Flesh and the devil*. Estados Unidos, 1926. Cp.: Metro-Goldwyn-Mayer; d.: Clarence Brown; el.: Greta Garbo, John Gilbert (IMDb).

*Castidade e luxúria* (sem informação).

*A Chama do desejo*, Argentina. El: Roberto Ducal, Leon Hall, Alba Alvarado, Dora Dora e Aristides de Vivar (Cuarterolo).

*A cruzada negra/La croisière noire*. França, 1926. Cp.: Gaumont; dir.: Léon Poirier (IMDb).

*Depravação*. Brasil, 1926-32. Dir.: Luiz de Barros; el.: Ricardo Cardoso, Virginia Doll, Antonio Barros e Diana Carlo (Filmografia Brasileira).

*O Despertar do sexos* (sem informação).

*Elysia ou o vale do nudismo* (sem informação).

*Em defesa da maternidade* (sem informação).

*Encontro imprevisto/Rencontre imprévue*. França, 1905. Cp.: Pathé Frères (Catálogo Bousquet).

*Entre o vício e a virtude/Entre el amor y el placer*, Argentina, 1925. Prod: Italo Fattori; dir: Luiz Moglia Barth (Cuarterolo).

*A Esposa do solteiro/La mujer de medianoche/El consultório de Madame René*. Cp.: Bendetti Film; p. Paulo Benedetti, d.: Carlos Campogalliani; el: Letizia Quaranta, Carlo Campogalliani (Filmografia Brasileira).

*Filhos malvintos/Krezzug des Weibes*. Alemanha, 1926. Dir. Martin Berger; el: Conrad Veidt, Harry Liedtke e Werner Krauss (IMDb).

*A Higiene do casamento/La hygiene del matrimonio*, Argentina, 1928. Dir: Luis Moglia Barth (Cuarterolo).

*O Instante do pecado/El instante del pecado*, Argentina, 1927. Dir: Luis Moglia Barth; el: Lyda Garden, Elena Parets, Carlos Rocha e Alberto Ray (Cuarterolo).

*Memórias de uma escrava branca* (sem informação).

*Mercado do prazer/Die Rothausgasse*, Alemanha, 1928. Cp.: Richard Oswald Produktion; dir. Richard Oswald; el: Grete Mosheim (Milada Rezek), Marija Leiko (Katherine Rezek), Gustav Froelich (Gustav Brenner), Oskar Homolka (Dr. Horner), Paul Otto (Dr. Brenner) (IMDb/cópia russa).

*Messalina*. Brasil, 1930. Cp.: SincrocineX; dir.: Luiz de Barros; el.: Gerta Walkyria, Mado Myrka, Vincenzo Caiaffa (Filmografia brasileira).

*A Mulher nua na arte*. Brasil, 1929. P.: Luiz Seel.

*Mulheres viciosas/No caminho da perdição/The road to ruin*. Estados Unidos, 1928 (IMDb)-1934 (cópia); P.: Cliff Broughton; dir.: Dorothy Devenport/Melville Shiyer (cópia/IMDb); el: Helen Foster (Ann), Nell O'Day, Florence Turner (sem crédito-cópia), Virginia Roye (sem crédito-cópia) e Grant Withers (sem crédito-cópia) (IMDb/Youtube).

*Paraíso do nudismo/Au-delà du Rhin* (sem informação).

*Pudor e volúpia*. Alemanha. Dir.: Richard Oswald; el: Ita Rina (Cinearte).

*O que é nudismo na Europa/La marche au soleil* (sem informação).

*As que não se casam/Madchen, die mann nicht heiratet*, Alemanha, 1924. Cp.: Filmhaus Bavaria GmbH; d.: Gèza von Bolváry; el.: Ellen Kurti, Albert Steinruck, Paul Otto (IMDb).

*Sexos invertidos/Anders als die Andern*. Alemanha, 1919. Cp.: Richard-Oswald Produktion; dir: Richard Oswald; el.: Conrad Veidt, Leo Connard e Ilse Von Tasso-Lind (IMDb/cópia).

*Tango/Tango!* Argentina, 1933. Cp.: Argentina Sono Film; dir.: Luis Moglia Barth; el.: Libertad Lamarque (IMDb).

*O terceiro degrau/The third degree*, Estados Unidos, 1926. Cp.: Warner Bros.; d.: Michael Curtiz; el.: Dolores Costello, Louise Dresser, Kate Price (IMDb).

*Os Traficantes de carne humana/Traficantes de carne humana*. Argentina, 1931. Dir: Julio Irigoyen (Cuarterolo).

*Vendedoras de carícias* (sem informação).

*Veneno branco*. Brasil, 1929. P.: Luis Seel; dir.: Luiz Seel; el.: Olivette Thomas, Odilon Azevedo (Filmografia brasileira).

*Venenos da humanidade*. Brasil, 1927 (projeto). Dir.: Luiz de Barros.

*Vício e beleza*. Brasil, 1926. Cp.: Iris Filme; p.: Antonio Tibiriçá; dir.: Antonio Tibiriçá; el.: Lelita Rosa, Anita Sabatini, Antonio Sorrentino (Filmografia brasileira).

*Vício e perversidade/Mocidade desenfreada/mores degenerados/Desatinos da juventude/Trial marriage*. Estados Unidos, 1928. Cp.: Imperial Productions; dir. William Hughes Curran; el: Corliss Palmer, Jack Richardson, Ruth Robinson (IMDb).

*A Volúpia do prazer* (sem informação).



ANEXO

TABELA COM A EXIBIÇÕES DE FILMES ERÓTICOS

AFRODITE	Teatro Phenix	5/4/ a 18/4/1929 14/10 a 20/10/1929	Cine Casino Tabaris	26/3 a 7/4/1935 22/7 a 28/7/1935 28/10 a 3/11/1935	Cine Tabaris (SP)	14/4 a 21/4/1935
A HIGIENE DO CASAMENT O	Theatro Phenix	15/4 a 2/5/1929 21/10 a 27/10/1929 29/4 a 15/5/1932 17/6 a 24/6/1932 31/8/1932 19/12/ a 25/12/1932	Cine Casino Tabaris	10/2 a 16/2/1933 5/6 a 11/6/1933 6/11 a 19/11/1933 13/3 a 19/3/1934 3/9 a 10/9/1934	Cine Tabaris (SP)	18/11 a 25/11/1934
A CHAMA DO DESEJO/CHA MAS DO DESEJO	Theatro Phenix	12/9 a 2/10/1930 11/5 a 23/5/1932 2/6 a 12/6/1932 1/7 a 7/7/1932 29/8 a 30/8/1932 7/10 a 13/10/1932 26/12 a 28/12/1932	Cine Casino Tabaris	10/3 a 16/3/1933 11/9 a 17/9/1933 3/1/ a 7/1/1934 1/1/ a 6/1/1935 22/4 a 28/4/1935 4/11 a 17/11/1935	Cine Tabaris (SP)	12/11 a 18/11/1934 18/2 a 24/2/1935 13/5 a 19/5/1935 5/8 a 11/8/1935?
CASTIGO DA LUXÚRIA/C ASTIGO DE LUXÚRIA	Theatro Phenix	23/10 a 13/11/1930? 13/6 a 16/6/1932 25/6 a 30/6/1932 7/9 a 9/9/1932	Cine Casino Tabaris	17/3 a 23/3/1933 17/7 a 23/7/1933 20/11 a 26/11/1933 12/4 a 15/4/1934 8/8 a 15/8/1934 10/12 a 16/12/1934 18/3 a 25/3/1935 14/10 a 27/10/1935 13/4 a 20/4/1936	Cine Tabaris (SP)	17/9 a 23/9/1934 21/1 a 27/1/1935 8/4/1935 a ? 22/7 a 28/7/1935

				27/4 a3/5/1936 14/9 a 20/9/1936 19/10 a 25/10/1936 15/2 a 21/2/1937 23/3/1937?		
VÍCIO E PERVERSÍD ADE	Theatro Phenix	14/11 a 3/12/1930 24/4 a 30/4/1931 17/8 e 23/8/1931 29/12 a 11/1/1932 16/5 a 17/5/1932 29/7 a 31/7/1932 22/8 a 23/8/1932 28/10 a 30/10/1932	Cine Casino Tabaris	31/3 a 6/4/1933 26/6 a 2/7/1933 23/10 a 29/10/1933 29/1 a 4/2/1934 28/5 a 3/6/1934 24/9 a 1/10/1934 14/1 a 20/1/1935 29/4 a 5/5/1935 2/12 a 8/12/1935 15/6 a 21/6/1936 16/11 a 23/11/1936	Cine Tabaris (SP)	3/9 a 9/9/1934 31/12/1934 a 6/1/1935 25/3 a 31/3/1935 10/6 a 16/6/1935 16/9 a 21/9/1935?
MERCADO DO PRAZER/ME RCADORAS DO AMOR/MER CADORAS DE AMOR	Theatro Phenix	15/1 a 12/2/1931 28/6/1931 4/7/1931 10/9/1931 4/12 a 8/12/1931 25/12 a 28/12/1931 19/3 a 21/3/1932 1/8 a 4/8/1932 20/8 a 21/8/1932 14/10 a 20/10/1932	Cine Casino Tabaris	27/1 a 2/2/1933 15/5 a 21/5/1933 9/10 a 15/10/1933 5/3 a 12/3/1934 2/7 a 8/7/1934 24/12 a 30/12/1934 15/4 a 21/4/1935 24/6 a 31/6/1935 15/8 a 1/9/1935 25/11 a	Cine Tabaris (SP)	10/12 a 16/12/1934 25/2 a 3/3/1935 20/5 a 26/5/1935 12/8 a 18/8/1935 3/9 a 15/9/1935?

				1/12/1935 9/12 a 15/12/1935 4/5 a 10/5/1936 22/6 a 28/6/1936 5/10 a 11/10/1936 23/11 a 29/11/1936 10/3 a 14/3/1937?		
SONHOS DE LUXÚRIA	Theatro Phenix	19/2 a 13/3/1931 20/7 a 24/7/1931 25/11 a 27/11/1932	Cine Casino Tabaris	3/3 a 9/3/1933 2/10 a 6/10/1934	Cine Tabaris (SP)	22/10 a 28/10/1934
VIRGENS PERVERSAS	Theatro Phenix	17/3 a 5/4/1931 6/7 a 12/7/1931 8/9/1931 18/1 a 21/1/1932 28/11 a 7/12/1932	Cine Casino Tabaris	17/2 a 23/2/1933 29/5 a 4/6/1933 8/1 a 14/1/1934 14/5 a 20/5/1934 15/10 a 21/10/1934 28/1 a 3/2/1935 27/5 a 30/5/1935 20/1 a 26/1/1936 12/10 a 18/10/1936 17/3 a 19/3/1937?	Cine Tabaris (SP)	1/10 a 7/10/1934 11/2 a 17/2/1935 29/4 a 5/5/1935 15/7 a 21/7/1935
OS TRAFICANTES DE CARNE HUMANA	Theatro Phenix	6/4/ a 23/4/1931 13/7 a 19/7/1931 9/9/1931 19/10 a 21/10/1931 12/1 a 18/1/1932 22/3/1932 23/7/ a 24/7/1932 26/8 a 28/8/1932 24/10 a 27/10/1932 29/12 a 31/12/1932	Cine Casino Tabaris	3/2 a 9/2/1933 1/8 a 6/8/1933 30/10 a 5/11/1933 26/2 a 4/3/19134 18/6 a 24/6/1934 22/10 a 28/10/1934	Cine Tabaris (SP)	8/10 a 14/10/1934
O	Theatro	1/5 a 22/5/1931	Cine	7/4 a	Cine	22/8 a 26/8/1934

DESPERTAR DOS SEXOS	Phenix	10/8 a 17/8/1931 4/11 a 10/11/1932	Casino Tabaris	16/4/1933 24/7 a 30/7/1933 4/12 a 11/12/1933 30/4 a 6/5/1934 10/9 a 16/9/1934 19/11 a 25/11/1934 28/9 a 4/10/1936 28/2 a 6/3/1937	Tabaris (SP)	
SACERDOTI ZAS DO PRAZER	Theatro Phenix	8/6 a 28/6/1931 7/9/1931 17 a 19/11/1931 11/11 a 17/11/1932	Cine Casino Tabaris	1/5 a 7/5/1933 7/8 a 13/8/1933 27/11 a 3/12/1933 16/4 a 22/4/1934 16/8 a 19/8/1934 3/12 a 9/12/1934 11/3 a 17/3/1935 12/8 a 14/8/1935 29/6 a 5/7/1936	Cine Tabaris (SP)	29/10 a 4/11/1934 28/1 a 3/2/19135 22/4 a 28/4/1935
CARNE DE PECADO/CA RNE E PECADO	Theatro Phenix	24/8 a 6/9/1931 25/8 a 4/9/1931 18/4 a 24/4/1932 18/8/1932 21/10 a 23/10/1932	Cine Casino Tabaris	23/1 a 26/1/1933 28/8 a 3/9/1933 27/12/1933 a 2/1/1934 23/4 a 29/4/1934 20/8 a 29/8/1934 17/12 a 23/12/1934 8/4 a 14/4/1935	Cine Tabaris (SP)	10/9 a 16/9/1934 7/1 a 13/1/1935
PUDOR E VOLÚPIA/FA LSO PUDOR	Theatro Phenix	10/9 a 6/10/1931 7/4 a 13/4/1932 25/7 a 28/7/1932	Cine Casino Tabaris	19/1 a 22/1/1933 17/4 a	Cine Tabaris (SP)	24/9 a 30/9/1934 14/1 a 20/1/1935 4/2 a 10/2/1935

		24/8 a 25/8/1932		23/4/1933 18/9 a 24/9/1933 19/2 a 25/2/1934 11/6 a 17/6/1934? 9/7 a 24/7/1934? 29/10 a 4/11/1934 21/1 a 27/1/1935 4/2 a 10/2/1935 13/5 a 19/5/1935 8/7 a 14/7/1935 6/1 a 12/1/1936 10/8 a 16/8/1936 4/1 a 10/1/1937		1/4 a 7/4/1935 27/5/1935 a ? 24/6 a 30/6/1935 26/8 a 31/8/1935
VENDEDOR AS DE CARÍCIAS/V ENEDORA DE CARÍCIAS	Theatro Phenix	7/10 a 18/10/1931 1/9 a 6/9/1932	Cine Casino Tabaris	12/12 a 18/12/1933 14/6 a 23/6/1935 18/11 a 24/11/1935 25/5 a 31/5/1936 26/10 a 1/11/1936	Cine Tabaris (SP)	7/7 a 14/7/1935
O INSTANTE DO PECADO	Theatro Phenix	27/10 a 16/11/1931 22/1 a 24/1/1932 25/4 a 28/4/1932 10/9 a 15/9/1932 31/10 a 3/11/1932	Cine Casino Tabaris	24/4 a 30/4/1933 15/1 a 21/1/1934 21/5 a 27/5/1934 17/9 a 23/9/1934 7/1 a 13/1/1935 6/5 a 12/5/1935 21/4 a 26/4/1936 21/9 a	Cine Tabaris (SP)	5/11 a 11/11/1934 19/8 a 25/8/1935

				27/9/1936 24/2/1937?		
SÁTIRO DO PRAZER	Theatro Phenix	20/11 a 3/12/1931 27/1 a 31/1/1932? 14/4 a 17/4/1932 19/8/1932 12/12 a 14/12/1932	Cine Casino Tabaris	24/3 a 30/3/1933 21/8 a 27/8/1933 14/2 a 18/2/1934 4/6 a 10/6/1934 20/5 a 26/5/1935 27/2 a 1/3/1936 30/11 a 6/12/1936	Cine Tabaris (SP)	6/5 a 12/5/1935 29/7 a 4/8/1935
VICIOSOS E DEGENERADOS/VICIOSAS E DEGENERADAS/VÍCIO QUE MATA	Theatro Phenix	9/12 a 24/12/1931	Cine Casino Tabaris	4/9 a 10/9/1933 26/3 a 1/4/1934 25/7 a 29/7/1934 12/11 a 18/11/1934 25/2 a 2/3/1935 1/7 a 7/7/1935 23/12 a 30/12/1935 17/8 a 23/8/1936 11/1 a 17/1/1937	Cine Tabaris (SP)	12/8 a 21/8//1934 3/12 a 9/12/1934 11/3 a 17/3/1935 3/6 a 9/6/1935 1/9 a 2/9/1935
BORBOLETAS DO DESEJO/MARIPOSAS DO DESEJO	Theatro Phenix	13/2 a 1/3/1932	Cine Casino Tabaris	25/9 a 8/10/1933 2/4 a 11/4/1934 30/7 a 7/8/1934 26/11 a 2/12/1934 5/3 a 10/3/1935 5/8 a 11/8/1935 24/8 a 31/8/1936 25/1 a 31/1/1937	Cine Tabaris (SP)	27/8 a 2/9/1934 20/12 a 23/12/1934 18/3 a 24/3/1935 ? a 2/6/1935

PARAÍSO ARTIFICIAIS	Theatro Phenix	5/8 a 17/8/1932 8/12 a 11/12/1932	Cine Casino Tabaris	24/2 a 2/3/1933 6/11 a 19/11/1933 13/3 a 19/3/1934 3/9 a 10/9/1934	Cine Tabaris (SP)	18/11 a 25/11/1934
SEXOS INVERTIDOS	Theatro Phenix	16/9 a 6/10/1932 15/12 a 18/12/1932	Cine Casino Tabaris	8/5 a 14/5/1933 16/10 a 22/10/1933 20/3 a 25/3/1934 25/6 a 1/7/1934 5/11 a 11/11/1934 18/2 a 24/2/1935 29/7 a 4/8/1935 16/12 a 22/12/1935 27/7 a 2/8/1936 18/1 a 24/1/1937	Cine Tabaris (SP)	7/8 a 12/8/1934 26/11 a 2/12/1934 4/3 a 10/3/1935 17/6 a 23/6/1935
ESCOLA DA VOLÚPIA	Theatro Phenix	12/6 a 24/6/1931 29/7 a 9/8/1931 22/10 a 26/10/1931 25/1 a 26/1/1932 18/11 a 24/11/1932	Cine Casino Tabaris	14/8 a 20/8/1933 19/12 a 26/12/1933 7/5 a 13/5/1934 27/8 a 2/9/1934		
MULHERES VICIOSAS/N O CAMINHO DA PERDIÇÃO/O CAMINHO DA PERDIÇÃO	Theatro Phenix	13/5 a 19/5/1929 4/12 a 20/12/1930	Cine Casino Tabaris	30/9 a 13/10/1935 31/12/1935 a 5/1/1936 8/6 a 14/6/1936 9/11 a 15/11/1936		
CARNE DE TODOS	Theatro Phenix	10/10 a 20/10/1929	Cine Casino Tabaris	27/1 a 9/2/1936 6/7 a 12/7/1936 7/12 a 13/12/1936		

MESSALINA	Theatro Phenix	26/8 a 11/9/1930 8/7 a 22/7/1932	Cine Casino Tabaris	19/6 25/6/1933 22/1 28/1/1934	a a		
FILHOS MALVINDOS	Theatro Phenix	3/10 a 22/10/1930 23/5 a 7/6/1931	Cine Casino Tabaris	22/5 28/5/1933 7/10 14/10/1934	a a		
REVERSO DO PRAZER	Theatro Phenix	11/3 a 29/3/1931	Cine Casino Tabaris	5/2/ 13/2/1934	a		
ANTROS DE PERDIÇÃO	Theatro Phenix	18/5 a 1/6/1932	Cine Casino Tabaris	3/7 16/7/1933	a		
O FLAGELO DA HUMANIDADE/OS FLAGELOS DA HUMANIDADE			Cine Casino Tabaris	12/6 18/6/1933 11/2 17/2/1935 15/7 21/7/1935 29/6 5/7/1936	a a a a	Cine Tabaris (SP)	17/12 23/12/1934
DEGENERACÃO			Cine Casino Tabaris	31/5 13/6/1935 4/11 10/11/1935 1/6 7/6/1936 2/11 8/11/1936	a a a a	Cine Tabaris (SP)	1/7 a 7/7/1935
A DERROCAD A DA VIRTUDE			Cine Casino Tabaris	2/9 15/9/1935 13/1 19/1/1936 13/7 19/7/1936 14/12 20/12/1936	a a a a	Cine Tabaris (SP)	22/9 a 29/9/1935?
INFERNO DAS PECADORAS			Cine Casino Tabaris	16/9 29/9/1935	a	Cine Tabaris (SP)	6/10 a 8/10/1935
A VOLÚPIA DO PRAZER	Theatro Phenix	29/4 a 7/5/1929					
A CRUZADA NEGRA	Theatro Phenix	8/5 a 12/5/1929					
AS LEIS DO AMOR	Theatro Phenix	20/5 a 28/5/1929					
EM DEFESA DA MATERNIDADE	Theatro Phenix	21/10 a 27/10/1929 4/11 a 20/11/1932					



DE/COMO SE VEM AO MUNDO						
AMORES DEGENERADOS	Theatro Phenix	21/12/1930 a 14/1/1931				
CABARET DO VÍCIO	Theatro Phenix	2/3 a 18/3/1932				
VIRGENS AMOROSAS	Theatro Phenix	23/3 a 6/4/1932				
VÍCIO E BELEZA			Cine Casino Tabaris (RJ)	3/1 a 18/1/1933		
CASTIDADE E LUXÚRIA			Cine Casino Tabaris (RJ)	14/10 a 27/10/1935		
NO TURBILHÃO DAS ORGIAS			Cine Casino Tabaris	10/2/1936 a ?		
AS SEMI-VIRGENS			Cine Casino Tabaris	2/3 a 15/3/1936 20/7 a 26/7/1936 28/12 a 3/12/1936		
NO MOMENTO DE PECAR			Cine Casino Tabaris	16/3 a 29/3/1936 3/8 a 9/8/1936 21/12 a 27/12/1936		
ENTRE O VÍCIO E A VIRTUDE			Cine Casino Tabaris	30/3 a 12/4/1936 1/9 a 6/9/1936 1/2a 7/2/1937		
MEMÓRIAS DE UMA ESCRAVA BRANCA			Cine Casino Tabaris	11/5 a 3/6/1936 7/9 a 13/9/1936 11/2 a 14/2/1937		
VENENO BRANCO (Cocaína)	Theatro Phenix	Não foi exibido				