

PUCRS

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

GABBIANA CLAMER FONSECA FALAVIGNA DOS REIS

“A PORNOCHANCHADA DEVE SER HEDIONDA”: O ESTUDO DESSE GÊNERO
CINEMATOGRAFICO POR MEIO DAS CRÍTICAS ESPECIALIZADAS

Porto Alegre
2018

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

GABBIANA CLAMER FONSECA FALAVIGNA DOS REIS

“A PORNOCHANCHADA DEVE SER HEDIONDA”: O ESTUDO DESSE GÊNERO
CINEMATOGRAFICO POR MEIO DAS CRÍTICAS ESPECIALIZADAS

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do grau de Mestra em História pelo
Programa de Pós-Graduação em História pela
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande
do Sul

Área de Concentração: História das Sociedade
Ibéricas e Americanas

Linha De Pesquisa: Sociedade, Ciência e Arte

Orientadora: Prof. Dr. Carolina Martins Etcheverry

Porto Alegre

2018

GABBIANA CLAMER FONSECA FALAVIGNA DOS REIS

“A PORNOCHANCHADA DEVE SER HEDIONDA”: O ESTUDO DESSE GÊNERO
CINEMATOGRAFICO POR MEIO DAS CRÍTICAS ESPECIALIZADAS

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do grau de Mestra em História pelo
Programa de Pós-Graduação em História pela
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande
do Sul

Área de Concentração: História das Sociedade
Ibéricas e Americanas

Linha De Pesquisa: Sociedade, Ciência e Arte

Aprovada em 19 de julho de 2018

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carolina Martins Etcheverry – PUCRS (orientadora)

Prof. Dr. Alexandre Busko Valim – UFSC

Prof. Dr. Miriam de Souza Rossini – UFRGS

Porto Alegre

2018

Ficha Catalográfica

R375p Reis, Gabbiana Clamer Fonseca Falavigna dos

"A pornochanchada deve ser hedionda" : o estudo desse gênero cinematográfico por meio das críticas especializadas / Gabbiana Clamer Fonseca Falavigna dos Reis . – 2018.

169f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Carolina Martins Etcheverry.

1. Pornochanchada. 2. Críticas cinematográficas. 3. Cultura Visual. 4. Imprensa carioca. I. Etcheverry, Carolina Martins. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Salete Maria Sartori CRB-10/1363

Dedico aos meus “parceirinhos”,
Raul e Ned.

AGRADECIMENTOS

Com esta dissertação, encerro mais um ciclo e não poderia deixar de agradecer a quem sempre me apoiou e me fortaleceu. Agradeço, portanto:

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul pela oportunidade e acolhimento nestes dois últimos anos. Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) que me concedeu uma bolsa de dedicação exclusiva que viabilizou esta pesquisa.

À “Henri” – Henriet Ilges Shiohara – sempre tão disposta e atenciosa para resolver minhas questões.

Agradeço a minha orientadora, Carolina Martins Etcheverry, por ter confiado no meu trabalho e, em todos os momentos de insegurança, ter me dado conforto. Acredito que nossa relação deu muito certo!

Aos membros da minha banca, Alexandre Busko Valim e Miriam de Souza Rossini.

Às duas professoras que eu mais admiro, Muriel Matahari e Maria Cristina dos Santos: um dia quero ser metade da profissional que vocês são. E aos demais professores que contribuíram para meu crescimento pessoal e acadêmico, em especial, ao Luís Carlos Passos Martins, Hélder Silveira, Marçal de Menezes Pereira e Charles Monteiro.

Às minhas amigas empoderadas do Bloco das Sereias: é um privilégio poder confiar, debater e construir na companhia de vocês. Quando tantas mulheres se unem, não tem como não ser maravilhoso!

Aos meus melhores amigos, Eduardo, Lucas e Ricardo.

Aos meus três melhores presentes que a PUCRS me deu, minhas amigas Janyne, Pricila e Vitória.

Ao exemplo de mulher forte e professora dedicada que tive dentro de casa, minha mãe, Giana.

Ao meu pai, Roberto.

Aos meus pais de coração, Thenio e Rosane, pelo carinho e cuidado!

Ao irmão mais velho que eu sempre quis e a vida gentilmente me deu, Braulio.

Por fim, ao Bruno, meu companheiro e meu “benzinho”, que, mesmo pegando esse “bonde andando”, nunca mediu esforços em me lembrar que tudo iria dar certo.

LISTA DE SIGLAS

DOPS: Departamento de Ordem Política e Social

INCE: Instituto Nacional de Cinema Educativo

CFC: Conselho Federal de Cultura

MEC: Ministério da Educação e Cultura

INC: Instituto Nacional De Cinema

GEICINE: Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica

CONCINE: Conselho Nacional de Cinema

EMBRAFILME: Empresa Brasileira de Filmes

CNMC: Comissão Nacional da Moral e Civismo

EMC: Educação e Moral Cívica

EPB: Estudos dos Problemas Brasileiros

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa Jornal Movimento, edição 75, 06 de novembro de 1976. Ilustrações: Jayme Leão.	43
Figura 2: Esquema do véu, Jacques Lacan	65
Figura 3: <i>Woman Walking Down Stairs</i> (1887) conjunto de fotografias pertencente à série <i>Primitive Motion Studies</i> (1884-1887)	68
Figura 4: Imagem cena <i>The Kiss</i> (1896) com direção de William Heise. Considerado o primeiro beijo exibido da história do cinema.	69
Figura 5: pôster de divulgação do filme <i>DeepThroat</i> em 1972.....	74
Figura 6: Fotografia dos diretores remanescentes entre as ruas Triunfo e Vitória para entrevista realizada a plataforma online Uol. Disponível em: < http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/02/1412269-remanescentes-da-boca-do-lixo-se-reunem-para-realizar-filme.shtml >. Acesso em: 20 mar. 2018.	90
Figura 7: propaganda do filme nas estreias da semana, no Jornal do Brasil, ed. 00021, Caderno B, p. 8, 29 abr. 1978.....	122
Figura 8: Cena de estupro de Solange, <i>A dama da lotação</i> (1978). Início/fim: cerca de 12min36s/14min52s decorridos do longa-metragem.	123
Figura 9: Bar <i>Oba Oba</i> : show com as mulatas que não estão no mapa Início/fim: cerca de 37min29s/37min54s decorridos do longa-metragem	124
Figura 10: Após ouvir o grito de gozo de Solange, aparece à imagem da cruz, representando a transgressão da moral cristã e a relação entre prazer e culpa vivida pela personagem.Início/fim: 108min55s 111min05s decorridos do filme.....	128
Figura 11: Sonho de Solange. Início/fim: 111min05s/ 111min30s.....	128
Figura 12: Cartaz publicitário de <i>Gente fina é outra coisa</i> , divulgado no Jornal do Brasil, Caderno B, ed. 00181, p. 8, 20 set. 1977.....	134
Figura 13: Cena "passeio com cachorrinho Petit". Início/fim: 2min08s e 2min 34s decorridos do filme.....	135
Figura 14: Escala de planos entre Magali e Tadeu. Início/fim: 7min10s e 7min21s decorridos do filme.....	136
Figura 15: Adultério Magali e Tadeu. Início/fim: 24min01s e 24min04s decorridos do filme.	138
Figura 16: Cena "os dois". Início/fim: 54min17s e 54min29s decorridos do filme.	141
Figura 17: Cena troca de pontos de vista. Início/fim:59min29s a 59min44s.	142

Figura 18: Tadeu novamente desempregado. Início/fim: 89min25s a 91min37s.....	143
Figura 19: Em <i>contra-plongée</i> , a câmera assume o ponto de vista do pênis do personagem. Início/fim: 8min10s a 8min40s decorridos de filme.....	146
Figura 20: trajeto percorrido até o quarto de Lírio. Início/fim: 71min12s a 71min27s decorridos do filme.....	148
Figura 21: personagem Júlia assistindo pela janela a relação sexual dos empregados. Início/fim: 73min05s a 74min29s decorridos do filme.	149
Figura 22: "Usar bengala agora é moda", 75min decorridos do filme.	150
Figura 23: Enquanto os personagens fazem sexo atrás de uma pedra próxima à cachoeira, aparece um letreiro contendo "Afinal... Ela também é de Itu", dando a entender ao espectador que ela está gemendo de prazer porque compartilhava dos "dotes" da cidade. Último frame, 82min15s.	151
Figura 24: Fotografia encontrada acima das críticas da edição 00160, do Jornal do Brasil, seção Serviço, página cinema, ed. 00160, p. 2, 15 nov. 1978.	153

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Seleção palavras-chave "pornoanchada" e "pornoanchadas"	19
Tabela 2: Filmes brasileiros lançados entre 1967 a 1978. Fonte: extraído de Martins (2009).	83
Tabela 3: Receita de ingressos vendidos entre os anos de 1971 a 1978 no Brasil. Fonte: Martins, 2009.....	84
Tabela 4: Número de filmes produzidos e em co-produção com a Embrafilme entre os anos de 1969 a 1980. Fonte: Martins, 2009.....	92

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise dos discursos produzidos pelos críticos cinematográficos referentes às pornochanchadas publicadas, entre os anos de 1975 e 1979, nos jornais cariocas *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil* e *Jornal Movimento*. Em três capítulos, procuramos investigar como esta geração intelectual percebia e projetava o cinema nacional; as condições de produção e de circulação dessas comédias eróticas; os diferentes gostos, capitais e códigos compartilhados por meio destes textos divulgados na imprensa e o “produto” final deste gênero fílmico. Para evidenciar as distinções de fala desse grupo, buscamos também outras fontes, como os relatórios de censura e os longas-metragens *Gente fina é outra coisa* (1977), *A dama da Lotação* (1978) e *O bem dotado, Homem de Itu* (1978), que nos permitiu estudos de casos específicos. Observamos que esses agentes sociais, responsáveis pela mediação e construção de leituras sobre os filmes em cartaz no Brasil no período, vincularam ao nosso objeto a noção de subcultura, a partir de claras diferenciações entre cinema legítimo e ilegítimo. Para apurar essas hipóteses, utilizamos elementos oriundos da análise do discurso, a fim de compreender o papel e a forma discursiva destas críticas.

PALAVRAS-CHAVE: Pornochanchada. Críticas cinematográficas. Cultura visual. Imprensa carioca.

ABSTRACT

This work proposes an analysis of the discourses produced by film critics about the pornochanchadas, which were published between the years 1975 and 1979 in the cariocas newspapers *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil* and *Jornal Movimento*. In three chapters, we investigate how this intellectual generation used to perceive and project the national cinema; the conditions of production and circulation of these erotic comedies; the different tastes, social classes and codes shared through these texts released in the press and the final “product” of this film genre. To evidence the distinctions in the speeches of this group, we also searched other sources, such as the censorship reports and the full-length movies *Gente finaé outra coisa* (1977), *A dama da Lotação* (1978) and *O bem dotado, Homem de Itu* (1978), which allowed us to accomplish specific case studies. We observed that these social agents, who were responsible for the mediation and the construction of readings about the movies that were playing in the Brazilian theaters in that period, associated the notion of subculture to our target by creating clear differentiations between legitimate and illegitimate cinema. In order to ascertain these hypotheses, we use elements from the discourse analysis for the purpose of understanding the role and the discursive forms of these reviews.

KEYWORDS: Pornochanchada. Movie reviews. Visual culture. Carioca press.

Sumário

1 INTRODUÇÃO.....	17
1.2 Construindo o objeto: metodologia e revisão bibliográfica.....	20
2 CINEMA COMO OBJETO, CRÍTICA CINEMATOGRAFICA E APROPRIAÇÕES DO CORPO E SEXO.....	30
2.1 A “grande virada” e a Cultura Visual.....	30
2.1.1 Relações Cinema-História: questões teóricas.....	33
2.1 Apontamentos sobre uso dos jornais e Crítica Cinematográfica.....	39
2.2.1 O uso de jornais como fonte de pesquisa	39
2.2.2 A construção da crítica cinematográfica	44
2.2.3 Geração crítica nos jornais durante a década de 1960.....	47
2.3 Corpo e sexo: repressão, poder e consumo	50
2.3.1 O valor simbólico do corpo	50
2.3.2 Produções dos discursos sobre sexo	54
2.3.3 Os usos e consumo de imagens eróticas no cinema	58
3 SEXO À BRASILEIRA: CONSTRUÇÕES, PERCEPÇÕES E DISCURSOS SOBRE PORNOCHANCHADA	67
3.1 Os referenciais estéticos do erótico para gêneros cinematográficos	67
3.2 Políticas culturais: condições de produção e circulação das pornochanchadas.....	74
3.2.1 Os ânimos “pré-1964”	74
3.2.2 Políticas públicas e práticas cinematográficas.....	78
3.3 Moral e Civismo: a relação das pornochanchadas com a censura.....	101
3.3.1A “controversa” relação entre pornochanchada e Ditadura Civil-Militar	103
3.3.2 Estudo de caso: o processo censório do filme <i>Gente fina é outra coisa</i> (1977)....	109
3.4 O esgotamento das pornochanchadas	112
4 ANÁLISES FÍLMICAS: DISCURSOS SOBRE “COMÉDIAS ERÓTICAS” VERSUS “PORNOCHANCHADAS”	117

4.1 Condições gerais das críticas especializadas referente às pornochanchadas.....	117
4.4.1 A dama da Lotação: “era de todos para continuar amando seu marido”.....	120
4.4.2 Gente fina é outra coisa: a “vingança” das pornochanchadas	132
4.4.3 O Bem-dotado, o Homem de Itu: o local onde tudo era enorme.....	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
Anexo 1: Ficha técnica Gente fina é outra coisa (1977).....	158
Anexo 2: Relatório de Cortes filme Gente fina é outra coisa (1977)	161
Anexo 3: Parecer final divisão de Censura – filme Gente fina é outra coisa (1977).....	162
REFERÊNCIAS	163

1 INTRODUÇÃO

1.1 “A pornochanchada deve ser hedionda”: apresentação do objeto

Esta pesquisa tem por objetivo analisar os discursos¹ produzidos pelos críticos cinematográficos referentes às pornochanchadas, entre os anos de 1975 e 1979, publicadas nos jornais cariocas: *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil*, e *Movimento: Subúrbio Carioca*.

Rodadas com baixo orçamento, as pornochanchadas foram um gênero cinematográfico que explorou representações simbólicas sobre sexo a fim de garantir sua manutenção no cenário brasileiro, entre os anos de 1969 e 1983. Surgiram no Rio de Janeiro sob forte influência das chanchadas da década de 50, do cinema erótico norte-americano e dos filmes de episódio italiano, mas só ganharam proporções nacionais quando os produtores e diretores se mudaram para a região paulista chamada Boca do Lixo². Os longas-metragens privilegiavam o olhar masculino sobre o corpo feminino, criando diversos códigos com o público-consumidor, entre eles: o uso da câmera *voyeur*, trocadilhos durante os diálogos, recursos sonoros para enfatizar ejaculações, títulos apelativos como publicidade orgânica, etc. As temáticas recorrentes abarcavam alguns personagens caricatos – malandros, esposas fogosas, maridos cornos, viúvas virgens, freiras sedutoras, etc.

Utilizamos aqui o gênero fílmico pornochanchada e as críticas cinematográficas que as cercam como objeto e fonte, a fim de estabelecer como se constituíram as diferentes representações e distinções sociais – principalmente após percebemos o potencial (des)legitimador presente nesses discursos. Essa proposta se justifica pela noção compartilhada por Bourdieu (1983) e Chartier (1991), na qual percebem o cinema como um objeto que requer uma investigação acerca de sua repercussão na mídia, na tentativa de mapear seu impacto nos grupos sociais. Portanto, o consumo cinematográfico não se estabelece a partir do quão interessante um *único* indivíduo julgou um filme, mas de como determinado filme será interpretado por revistas, jornais, rádios e pela própria televisão.

¹Apropriamos-nos, neste sentido, da noção de discurso proposta por Foucault (2008): Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso [...] não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – *o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.* (FOUCAULT, 2008, p. 9-10, grifos nossos).

²Entendemos por *Boca do Lixo* um cinema que cresceu de forma autônoma, entre os cruzamentos da Rua do Triunfo com a Rua Vitória, em São Paulo, onde se instalaram pequenas empresas de comercialização cinematográfica (SIMÕES, 2007, p. 188). Caracterizado pelo substantivo “lixo” devido ao fato de ter surgido em uma região assim chamada depreciativamente por causado público que ali circulava: prostitutas, “malandros” e grandes aglomerados de pessoas em situação de rua.

O cinema, neste sentido, se caracteriza como uma prática, produto e representação cultural, inserido no interior do circuito comunicacional de diferentes contextos sócio-políticos. Os diversos usos dados a este objeto são responsáveis pela criação de diferentes identidades sociais e formas como os indivíduos ou grupos se percebem e percebem os demais³. Portanto, utilizamos em linhas gerais o conceito de representação proposto por Chartier (2002):

Por um lado, as representações coletivas incorporam nos indivíduos as divisões do mundo social e organizam os esquemas de recepção a partir dos quais eles classificam, julgam e agem; por outro, as formas de exibição e de estilização da identidade que pretendem ver reconhecida; enfim, a delegação a representantes (indivíduos particulares, instituições, instâncias abstratas) da coerência e da estabilidade da identidade assim firmada. A história da construção das identidades sociais encontra-se assim transformada em uma história das relações simbólicas de força (CHARTIER, 2002, p. 11)

Isto porque observamos que as críticas especializadas presentes nos três jornais analisados foram responsáveis pela criação de diferentes discursos de distinção cultural entre movimentos cinematográficos “legítimos” e “ilegítimos”. Segundo esses intelectuais, o sexo produzido pelas pornochanchadas ajudava a consolidar aspectos conservadores da nossa sociedade, entre eles: o machismo, o sexismo, valores familiares ligados à tradição cristã, vulgaridade do sexo, etc. Portanto, esses discursos se caracterizam como importantes indícios para a percepção de signos culturais construídos socialmente capazes de estabelecer e reconhecer uma ou várias identidades de grupo. As críticas contribuíram também para entendimento de como essa geração interpreta e internaliza estes diferentes símbolos.

A escolha do nosso recorte temporal, dos longas-metragens a serem analisados e dos jornais produzidos entre os anos de 1975 a 1979, ocorreu após uma revisão bibliográfica prévia sobre o objeto, selecionamos a fase⁴ correspondente ao período em que o gênero estava se difundindo nos jornais, na qual parte significativa das produções não estava recebendo incentivo das políticas públicas, não sofria nenhuma inserção de sexo explícito e a temática recorrente era a incitação do erótico - marcado principalmente pela “coisificação” das personagens femininas.

³ CHARTIER, Roger. A história ou a leitura do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 49.

⁴Após revisão da historiografia relacionada às pornochanchadas, observamos a existência de duas fases distintas de produção e comercialização: a primeira corresponde ao período de 1969 até 1979, a qual concentra em produções relacionadas à malandragem, adultérios, tráfico de drogas, homossexualidade, exposição do corpo feminino de forma pré-erótica reconhecida como “*picardia*”. Por outro lado, a segunda fase é partir de 1980 até o declínio do gênero, marcada pela introdução dos filmes abertamente pornográficos e o início do que ficou conhecido como *hard-core* do erotismo. Cabe destacar, contudo, que *não enxergamos* como nosso objeto qualquer filme que tenha o ato sexual em si, por acreditarmos que isso foge das características recorrentes destas comédias eróticas.

Optamos em trabalhar com a imprensa carioca por duas razões. A primeira, porque no período inicial de levantamento de dados o Museu de Comunicação Hipólito José da Costa estava em precárias condições de pesquisa. A segunda, observamos que os jornais do Rio de Janeiro reuniam em seus corpos editoriais o maior número de críticos expoentes do período, tais como: Jean-Claude Bernardet e Paulo Emílio Salles Gomes – ainda que não seja nossa intenção fazer uma biografia de nenhum destes intelectuais, devemos admitir sua importante trajetória neste ofício.

Os documentos que permitem a realização desta pesquisa encontram-se digitalizados no acervo da Biblioteca Nacional⁵ e foram organizados a partir de uma seleção quantitativa realizada através do recurso disponível pela Hermeroteca Digital, que seleciona os jornais a partir da busca por palavras-chaves.

Inserimos no campo de pesquisa as palavras: “*pornochanchada*” e “*pornochanchadas*”. Após este procedimento, constatamos que entre os cinquenta (50) jornais digitalizados do período, vinte e três (23) tinham publicações referentes ao nosso objeto. Dentre esse número total encontrado de periódicos, respondendo as exigências do recorte proposto, apenas quinze (15) eram oriundos do Rio de Janeiro e em somente cinco (5) havia publicações frequentes sobre o gênero cinematográfico, entre esses escolhemos o *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil* e *Movimento: Cena Brasileira: Subúrbio Carioca*. Os resultados podem ser observados na tabela abaixo:

Tabela 1: Seleção palavras-chave "pornochanchada" e "pornochanchadas"

Nome do Jornal	Localização	Ano de Publicação	Número de Ocorrências
Diário de Notícias	Biblioteca Nacional (digitalizado)	1975	02
Diário de Notícias	Biblioteca Nacional (digitalizado)	1976	15
Diário de Notícias	Biblioteca Nacional (digitalizado)	1977	51
Diário de Notícias	Biblioteca Nacional (digitalizado)	1978	40
Diário de Notícias	Biblioteca Nacional (digitalizado)	1979	13
Jornal do Brasil	Biblioteca Nacional	1975	279

⁵O processo de digitalização do acervo da Biblioteca Nacional iniciou do ano de 2011 e tem como principais objetivos ser um forte difusor da memória cultural brasileira, neutralizar barreiras físicas de pesquisa e preservar a informação através de sua disseminação. Site para consulta: <<http://bndigital.bn.br/>>.

	(digitalizado)		
Jornal do Brasil	Biblioteca Nacional (digitalizado)	1976	202
Jornal do Brasil	Biblioteca Nacional (digitalizado)	1977	111
Jornal do Brasil	Biblioteca Nacional (digitalizado)	1978	89
Jornal do Brasil	Biblioteca Nacional (digitalizado)	1979	126
Movimento	Biblioteca Nacional (digitalizado)	1975	21
Movimento	Biblioteca Nacional (digitalizado)	1976	07
Movimento	Biblioteca Nacional (digitalizado)	1977	02
Movimento	Biblioteca Nacional (digitalizado)	1978	06
Movimento	Biblioteca Nacional (digitalizado)	1979	04

Fonte: Elaborado pela a autora, a partir de dados recolhidos do acervo digital da Biblioteca Nacional em 13/05/2016.

Após o mapeamento dessas “ocorrências”, ainda durante a realização do projeto de pesquisa, fizemos uma “leitura geral” do seu conteúdo e observamos que mais de 87% dos resultados correspondiam a cartazes de divulgação e programação de cinema – principalmente, no *Jornal do Brasil*. Os demais dados totalizaram 124 palavras-chaves, divididas em: (76) artigos e resenhas⁶, (14) colunas não assinadas, (7) reportagens e (27) cartas ao leitor – todos analisados durante os dois anos de pesquisa.

1.2 Construindo o objeto: metodologia e revisão bibliográfica

As críticas cinematográficas publicadas nos Jornais *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil* e *Movimento*, entre os anos de 1975 e 1979, constituem as principais fontes desta pesquisa. Através dos usos dos conceitos referidos anteriormente, possibilidades metodológicas e demais fontes que se entrecruzam, buscamos pensar os diferentes discursos produzidos por esses agentes sociais.

⁶ Espaço destinado para as críticas cinematográficas.

Entendemos, neste sentido, o papel do crítico como um mediador da relação⁷ emissor (jornais e mensagens produzidas) e receptor (público que apropria, recodifica, e ressignifica a mensagem). Portanto, a partir da segunda metade do século XIX, estes intelectuais são responsáveis pela produção de textos em jornais ou revistas especializadas, que sediavam diferentes interpretações de símbolos, integravam valores já partilhados na sociedade e criavam leituras sobre o cinema nacional e estrangeiro.

Os textos produzidos nestes jornais são, portanto, um artefato que opera e contribui para a construção de representações sobre modos de viver, coletividade e empregam valor a renovações culturais no local e no período nos quais circulam (RECH; FELTES, 2005). O produto jornalístico evidencia as redes de relações entre os sujeitos e a história, produzindo um efeito social. A ação, reação e interação destes indivíduos na rotina das redações deve ser considerada no produto final a partir do local de fala, das imagens de si, de sua classe e das próprias orientações histórico-ideológicas⁸. Utilizamos, neste sentido, alguns elementos de um recurso metodológico próprio para a análise discursiva, buscamos identificar as formas como o sujeito – neste caso, os críticos – interpretam e significam as marcas linguísticas presentes no contexto de produção e como estas *falas* agem no coletivo, sendo compartilhados – ou não – os mesmos bens e capitais simbólicos/culturais.

Sobre isto, Bastos (2008) afirma que os discursos operam como conjunções de significação, a partir de:

[...] efeitos de sentido entre interlocutores diversos cuja historicidade não é auto-evidente. É uma estrutura invisível do discurso, um elemento de ordenação abstruso que conduz o tecido social. Pêcheux trabalha com uma rede de conceitos que vai ao encontro das mediações de Martín-Barbero: sujeito, contexto, ideologia e discurso (BASTOS, 2008, p. 88).

Uma das questões balizadoras da Análise do Discurso, que se constituiu como uma escola europeia idealizada por Michel Pêcheux, em 1969, é como um objeto simbólico produz sentidos, explicitando as relações discursivas presentes em textos, imagens ou som (REIS, 2014). Esse recurso metodológico não é engessado, o que viabiliza que, neste estudo, torne-se uma ferramenta a ser utilizada tanto na análise das críticas, como nos recortes dos filmes

⁷Com apogeu das linguagens específicas como fotografia ou cinema, sua popularização e “democratização” evidenciam discussões sobre o papel do emissor e do receptor, principalmente após a década de 1960. Os estudos referentes às teorias da comunicação são resultado de pesquisas iniciadas pelo Mass Communication, seguido por análises da Escola de Frankfurt, Estudos Culturais e Escola de Chicago. Para nós, na pesquisa desenvolvida tanto com as críticas especializadas quanto na própria análise fílmica, partimos do pressuposto de que toda relação estabelecida entre emissor e receptor não é operada de forma unidirecional ou com algum dos integrantes inativo, existe uma construção coletiva entre esses dois (ou mais grupos).

⁸ Ressaltamos, porém, que, muitas vezes, essas informações não são implícitas no jornal ou na “fala” produzida, é necessário buscar informações sobre a própria formação do editorial, membros, características palpáveis da fonte, depoimentos etc. em outros locais além da própria fonte.

selecionados para amostragem. A AD⁹ propõe uma reconstrução das marcas e rastros deixados pelo autor a partir da análise do texto por ele produzido. Algumas das contribuições que formaram essa metodologia de análise são oriundas do Marxismo, sobretudo a noção de que a ideologia é intrínseca às condições sociais e de produção; sendo, portanto, inseparável delas. Além disso, os debates acerca do inconsciente, conduzidos por Freud e Lacan, no campo da Psicanálise, auxiliaram nas alterações do conceito de “sujeito”. Este estruturaria seu discurso a partir de uma cadeia de significantes, de forma que toda fala seria atravessada por outra. Nesse sentido sempre haveria um “já dito” (SOUZA; BARBA, 2014)¹⁰.

A linguagem se constituiria na história a partir de três concepções. A primeira delas percebe a linguagem como uma forma de representação da realidade que a cerca; a segunda, como um instrumento de comunicação; e, por fim, como uma possibilidade de interação. Essas leituras referentes à linguagem foram apropriadas pela Análise do Discurso a partir da noção de que:

O indivíduo age, reage e interage através da linguagem, a saber; as pessoas não só consideram a comunicação, a expressão do pensamento, mas também consideram o lugar de onde estão falando, as imagens que os interlocutores têm de si, dos outros e ainda o contexto (SOUZA; BARBA, 2014, p.31).

Buscamos, portanto, com o uso de certos recursos propostos por essa metodologia, compreender a formação discursiva de nossas críticas e como elas se relacionam com outros textos destes jornais, analisando uma a uma, evidenciando a enunciação, o enunciador e as polifonias. A proposta compreendida nesta pesquisa abriu mão de estudar as frases de forma isolada, dando primazia à análise do texto completo afim de buscar o entendimento da presença dos críticos e seus conjuntos de representações coletivas presentes nos jornais selecionados¹¹.

Para os procedimentos de análise fílmica, utilizamos Penafria (2009), que afirma que o método é dividido em dois movimentos: o primeiro deles, em decompor e descrever as cenas

⁹ Abreviação utilizada para tratar da Análise do Discurso.

¹⁰ Análise do Discurso: O que é? Como se faz? E para quê serve? SOUZA, Marinho Celestino Filho; BARBA, Clarides Henrich, Revista Gestão Universitária, 2014.

¹¹ O ofício dos jornalistas enquanto membros dessa cultura compartilhada se orienta por pressupostos para construção das notícias que, geralmente, são fornecidos pelo próprio espaço no qual trabalham. Essas balizas que auxiliam os profissionais no processo de construção do material final – por exemplo, os *critérios de noticiabilidade* – servem como um aparato empírico que emprega códigos culturais, regras, fórmulas aplicadas para realização do trabalho. São *valores-notícias* que os jornalistas partilham e utilizam para determinar se um acontecimento tem potencial para publicação ou não, para realizar sua seleção a partir do destaque dramático, notabilidade ou proximidade do público com a notícia (TRAQUINA 2008). Esses critérios e valores não são sólidos. Eles variam conforme os contextos históricos-políticos; precisam ser coerentes e previamente estipulados conforme o público que se deseja alcançar e o compromisso ideológico do jornal; isto porque são eles que garantem a circulação dos jornais.

e o segundo, estabelecer relações e interpretar entre esses fragmentos. Entendemos, portanto, a decomposição de um longa-metragem como uma descrição plástica de elementos encontrados no filme como som, ângulos, enquadramentos, planos, cenas, sequências, etc. Desta maneira, a análise de um filme não deve atribuir juízo de valor, o objetivo desse procedimento é propor uma interpretação possível.

A análise é uma actividade que perscruta um filme ao detalhe e tem como função maior aproximar ou distanciar o filme uns dos outros, oferece-nos a possibilidade de caracterizarmos um filme na sua especificidade ou naquilo que o aproxima, por exemplo, de um determinado gênero. E essa oportunidade poderia ser melhor aproveitada (PENAFRIA, 2009 p. 4-5).

A análise fílmica é uma atividade que surgiu quase que concomitante com as primeiras projeções do cinema. Alguns exemplos são as primeiras considerações de Ricciotto Canudo (1877-1923), nos volumes *L'Usine aux Images* (1905), o qual reivindicou a legitimação do cinema como a sétima arte e enquanto linguagem universal que traria para a tela situações diárias. Cabe, contudo, considerarmos também as noções de fotogenia descritas por Louis Delluc (1889-1924). Os dois autores trouxeram expressivas contribuições referentes aos papéis da análise, lançando um olhar individual sobre o filme, e como a partir delas podem surgir novas interpretações destes distintos olhares. A primeira decomposição fílmica que se tem notícia foi realizada por Eisenstein e publicado na *Cahiers du Cinéma*, n.º210, em 1969.

Segundo Susan Sontag (1961), a atividade crítica e a interpretação de obras possuem seu próprio estatuto, portanto, é inviável a utilização de uma “grelha” comum para duas questões tão distintas. Caso desrespeitada essa “regra”, o resultado seria uma análise redutora. A autora esclarece também que o cinema deveria ser interpretado não pela história que é contada ou pelo conteúdo, visto que todas as formas de expressão artísticas também partilham de contextos culturais e históricos específicos, mas se deter nos aspectos formais. No entanto, isso pressuporia que o trabalho do crítico cinematográfico seja pautado por uma atribuição de valores subjetivos e impessoais passíveis de serem aplicados a qualquer longa-metragem - contrariando completamente a leitura que propomos que percebe o ofício crítico enquanto mediador e resultante de práticas culturais. Cabe destacar, contudo, que concordamos quando a autora percebe a crítica como um elemento necessário para consistência da análise fílmica. Portanto, tanto o crítico quanto o teórico que decompõem um filme, procuram na análise mecanismos de confirmar suas hipóteses (PENAFRIA, 2009).

Cada filme deve receber o tipo de análise que melhor responda aos objetivos de sua decomposição, e para isso, existem formas diversas para tal procedimento. Destacamos os dois procedimentos utilizados a *análise externa* – a forma como trabalhamos nesta pesquisa

com as pornochanchadas, a partir do uso das críticas cinematográficas a fim de compreender seu contexto de produção e circulação dentro de um panorama cultural, político e econômico; e a *análise interna*, a partir de uma análise estética e referências do realizador. Na lista abaixo seguem os elementos que integram nossas análises:

- Elencar os elementos *extra-fílmicos* (contexto de produção, história do filme, principais críticas sobre a estética ou ideologia sobre o filme em questão, se houve, dados referentes à exibição, produção e distribuição do filme);
- Decompor os principais elementos *intra-fílmicos* (enquadramento, iluminação, montagem, espaço, música, diálogos, etc);
- Reunir informações referentes à produção, extraídas da Ficha técnica;
- Verificar nas críticas cinematográficas referências e/ou informações com demais filmes do mesmo período;

Após a definição do nosso objeto de pesquisa e escolha metodológica, realizamos um levantamento preliminar de algumas pesquisas no Portal de Periódicos da CAPES, e constatamos que *não* há dissertações ou teses sobre crítica cinematográfica e pornochanchada. Inventariamos a partir das seguintes palavras-chave: “crítica cinematográfica e pornochanchada”, “crítica e pornochanchada” e “Jean-Claude Bernardet ¹², crítica cinematográfica e pornochanchada”, surgiram 313 resultados, porém nenhum deles se ligava aos temas solicitados, apontando apenas estudos sobre críticas em revistas femininas dos anos de 1900 até 1985, pesquisas sobre censura e pornochanchada, análises sobre desenvolvimento econômico na Boca e presença de homossexuais nesse gênero fílmico. Neste sentido, alguns títulos “gerais” sobre estas comédias eróticas serviram de baliza inicial para a composição desta dissertação, abaixo trazemos os mais significativos.

As primeiras pesquisas que utilizamos para construir nossa narrativa são oriundas dos estudos do professor e cineasta Nuno Cesar Abreu, que publicou o livro *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*, em 1996, no qual são traçados, cronologicamente, a produção e o consumo da pornografia no cinema e no vídeo. O autor inicia sua análise com a preocupação de conceituar o pornô como um produto da cultura de massa e um reflexo de uma necessidade do mercado. No decorrer de seu argumento, preocupa-se em conceituar e diferenciar o *erótico*, o *pornográfico* e o *obsceno* para compreender como essas formas de consumo da sexualidade se estruturam. O pornográfico é

¹² Conforme veremos em breve, ele foi um dos críticos que mais produziu no período.

percebido por Abreu (1996) como um discurso que coloca em evidência o obsceno, aquilo que não pode ser mostrado; um convite à provocação. As pornochanchadas são apresentadas no texto a partir de uma revisão realizada pelo autor para compreender como surge o sexo no cinema, a partir da década de 1930 até os anos 1990 com transição dos filmes eróticos sendo exibidos dentro de salas de projeção para o *vídeo home*, a partir dos quais a pornografia ganha um novo apelo. Outro trabalho que serviu como baliza para esta pesquisa foi a tese de doutorado de Abreu, publicada em 2002, que, mais tarde, em versão resumida, viraria livro em 2006. O objeto de sua tese se refere ao cinema produzido na Boca do Lixo. Diferente da primeira obra apresentada, que tinha uma abrangência geral sobre “pornografia, cinema e vídeo”, esta tem um caráter restrito ao estudo do consumo e recepção pelas classes populares dos filmes produzidos na Boca do Lixo. O trabalho se divide em três partes: a primeira delas, mais teórica, busca compreender o ambiente político e a censura durante o ciclo de produção das pornochanchadas; a segunda reserva um espaço para um caderno de entrevista com diretores da Boca; e, por fim, a terceira traz um banco de dados composto pelas fichas técnicas de todos os filmes do nicho produzidos durante o período compreendido entre 1969 e 1982.

Outros estudos que serviram para orientação, num aspecto mais geral, do que foi o gênero – como se desenvolveu, quem era o público consumidor, como se apresentou e suas características gerais – foram os trabalhos de Inimá Ferreira Simões. Dentre eles, destaco *Sexo à brasileira e Imaginário da Boca*: ambos partem de uma análise fílmica para compor o discurso e apresentar ao leitor o que foi esse gênero com intenções eróticas dentro de um período marcado por uma Ditadura Civil-Militar e pela censura. A interpretação de Simões sobre o gênero merece destaque por introduzir a noção de *código compartilhado* entre o que está em cena e o público. Segundo o autor (2007), é essa a garantia inicial do sucesso das pornochanchadas que, em menos de três anos, conseguiram se afirmar como preferência popular. Esse código é resultado de uma sequência de características estéticas que agradavam o público consumidor, majoritariamente masculino. Entre essas características, estavam o fornecimento de ângulos privilegiados do corpo feminino, roteiros compostos por anedotas picantes e tramas envolvendo o adultério, a viúva, a paquera, etc. (SIMÕES, 2006).

No artigo *Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro* e na dissertação *O Brasil é feito de pornôs: o ciclo da pornochanchada no país do governo dos militares*, a professora Flávia Seligman trata o apogeu das pornochanchadas como resultado do contexto histórico do período e como resposta direta às demandas da

revolução sexual do decorrer da década de 1970. Assim como outros autores, ela classifica o ciclo do gênero em duas vertentes: a “*soft core*” dos anos finais da década de 1960 até os anos 1980, caracterizada por insinuações e temáticas mais “ingênua” dos filmes; e a “*hard core*” a partir dos anos 1980, definida pela exposição do sexo explícito. É a partir dessa divisão que a autora estabelece as características de cada um dos períodos e as questões ligadas à produção e à circulação das pornochanchadas.

Ainda nessa leva de estudos introdutórios ao gênero, Marcel Almeida Freitas publica no periódico *Intexto*¹³ um ensaio que retoma as origens e o referencial estético do gênero. Freitas enfatiza, num primeiro momento, o uso do cinema como recurso metodológico capaz de trazer referências sobre contextos históricos passados e situa nesse discurso a produção nacional erótica das décadas de 1970 e 1980. Segundo Freitas (2004), as pornochanchadas são resultado de um acúmulo de fatores; dentre eles, o gênero se apropria de características oriundas das chanchadas¹⁴, porém adicionando um toque mais “atrevido”.

Na obra *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*, organizada por Cláudio Betolli Filho e Muriel E. P. Amaral, esses autores compilaram vários ensaios sobre o gênero dividindo-os em três eixos: o primeiro, *Reconhecendo território*, pontua as referências culturais e as relações das Pornochanchadas com a censura. O segundo, *Começando a se despir*, analisa filmes, estudos sobre o gênero, sexualidade e estereótipos em filmes como *A dama da zona*, a paródia *Nos tempos da vaselina*, *Um pistoleiro chamado Papaco* etc. O último eixo, *Depois de tudo*, dedica-se a duas pesquisas de Gustavo Padovani e Carolina Kaus Luvizotto, referente aos anos pós- pornochanchada nos quais o vídeo, a Internet e as novas formas de mídias vinculam a pornografia dialogando ainda mais com o gênero.

Grande parte das pesquisas desenvolvidas cuja temática é a pornochanchada trata de sua relação ambígua com a censura de seu período de produção. A tese *Boca do Lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1985)* e o ensaio *Poder e prazer: um estudo da relação entre a censura e a pornochanchada*, ambos de Caio Túlio Padula Lamas, advertem que, ao mesmo tempo em que o gênero era sucesso de bilheteria entre as classes populares, tendo representado 29% da produção cinematográfica

¹³ Periódico quadrimestral do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, lançado em 1977.

¹⁴ Gênero que ganhou popularidade nacional através da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, entre as décadas de 1940 e 1950, com toques suaves de picardia, uma comédia pastelão que mesclava outros gêneros como o melodrama, aventura, policial, musicais etc. Cf. LYRA, Bernardette. *A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas*.

brasileira¹⁵ em 1979, outros setores da sociedade promoveram abaixo-assinados, marchas da família e deputados até mesmo se manifestaram publicamente contrários às pornochanchadas em nome da moral e da família brasileira. Conforme destaca o autor, a censura passou por processos de transformações no período que abrange as produções dos filmes, variando entre a imposição de interdições parciais ou totais de cada obra. Os critérios de censura eram imprecisos: apontava-se, geralmente, a temática ou o título da obra como uma afronta aos costumes tradicionais, uma ofensa ao decoro público, uma ofensa a religiões etc.

Os pressupostos que moldam o trabalho de Lamas (2012), assim como os abordados por Seligman, Abreu, Simões e tantos outros, estabelecem a noção de censura sempre retomando características que marcam o poder e as relações de força tomando Michel Foucault (1979) como referencial. Os autores destacados partem sua análise da pornografia do ponto de vista foucaultiano sobre os discursos da sexualidade no Ocidente, principalmente no período pós-Contrarreforma. Segundo Lamas (2012):

O poder, neste sentido, não é estável e nem atua necessariamente através da força, mas também em uma relação contínua e mutável de negociação e acumulação de saberes, em que procedimentos estratégicos e movediços marcam o terreno de uma luta entre adversários, em uma espécie de jogo pela dominação (LAMAS, 2012, p. 7).

Em uma tentativa de compreender essa dinâmica entre produção, circulação e censura das pornochanchadas, Rômulo Gomes (2003) destaca quatro hipóteses para o insucesso dos censores na avaliação de alguns filmes produzidos¹⁶. Seriam elas: 1) os diretores das pornochanchadas desafiaram a censura e a repressão; 2) o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), órgão responsável pela censura, estava em vias de ser extinto; 3) as pornochanchadas estabeleciam um regime similar ao do “pão e circo”; 4) as pornochanchadas seguiam as tendências normativas do período. Acreditamos que esse tipo de análise estabeleça alguns conflitos necessários para pensar a relação do que podia ser colocado à mostra e do que era suprimido. A falta de categorias formais na avaliação de cada filme estabelecia uma

¹⁵ Dados extraídos de um quadro apresentado na obra de Ortiz Ramos (1983), *Cinema brasileiro 1908-1978*, no qual contabiliza filmes produzidos ou lançados no ano de 1979.

¹⁶ Ressalto que, quando comecei a me interessar pela pesquisa sobre cinema erótico e relações de poder, este foi um dos primeiros ensaios a que tive acesso. Hoje, após leituras mais densas de autores que pensam a representação da sexualidade, o surgimento do discurso sobre o aparato sexual e a relação de cultura e a censura, considero a “lista de razões”, apresentada pelo ensaio, limitada para abarcar todo o panorama político e cultural do período. Ainda assim, optei por colocá-lo neste capítulo por ser o mais “popular” do Google quando se busca por Pornochanchadas e uma amostra considerável dos trabalhos, em seu início, parte desses mesmos pressupostos.

subjetividade a cada novo censor, que, por vezes, apenas cortava cenas, riscava negativos ou proibia a exibição total da obra¹⁷.

Outros trabalhos que circunscrevem a relação do gênero com a censura ou que priorizam estabelecer discussões referentes a características estéticas ou mercadológicas que merecem destaque são os ensaios do Antonio Reis Júnior, *A censura no Brasil e os percalços de Os Garotos Virgens de Ipanema*, e o do professor Jairo Carvalho Nascimento, *Pornochanchada, cinema e censura no Brasil: estudo do filme “Histórias que nossas babás não contavam (1979)*. Além desses ensaios, a monografia *Pornochanchada, alegria do povo: análise das maiores bilheterias* de Pablo Fernandes Estanislau Vaz e, por fim, a dissertação do Wesley Pereira de Castro referente ao estudo das relações ambíguas entre vendabilidade e contestação política nos filmes produzidos pela Boca do Lixo na primeira metade da década de 1980.

Parte significativa das pesquisas desenvolvidas sobre o tema se insere na área da Comunicação Social, principalmente nas do Cinema e da Publicidade e, por isso, destacamos alguns trabalhos referentes ao design de cartazes no cinema marginal e na pornochanchada, sobretudo o de Simone Albertino da Silva e o de Tatiana Trad Netto, *Representações de gênero nos cartazes de filmes da pornochanchada e do cinema marginal*.

Buscando uma melhor proposta que reunisse todas essas e demais questões levantadas ao longo do período da pesquisa, estruturamos a presente dissertação em três capítulos, nos quais uniram questões da fundamentação teórica e do tratamento dado às fontes.

O primeiro capítulo intitulado “Cinema como objeto, crítica cinematográfica e apropriações do corpo e sexo” é um capítulo exclusivamente teórico dividido em três momentos: discutimos a respeito da renovação historiográfica trazida pela Escola dos *Annales*, que introduziu ao ofício do historiador novas possibilidades de objetos e fontes, destacando assim, os principais aportes sobre a relação cinema-história; apresentamos os jornais como fonte, evidenciando o surgimento da crítica cinematográfica dos anos 60/70; e por fim, traçamos um panorama referente à criação de discursos sobre corpo e sexo, principalmente do século XVIII em diante, a fim de compreender como eles passam a ter valor mercadológico dentro do cinema.

O segundo capítulo intitulado “Sexo à brasileira: construções, percepções e discursos sobre pornochanchada” realizamos uma revisão bibliográfica a respeito das representações imagéticas sobre pornografia, a fim de compreender como as pornochanchadas se

¹⁷ Alguns filmes que tiveram cenas cortadas, diálogos sem o áudio ou negativos raspados acabaram virando sucesso de público justamente pela propaganda em cima da censura que haviam sofrido.

apropriaram de referenciais estéticos para compor seus longas-metragens. Procuramos também apresentar como se construiu este gênero fílmico, inserindo já algumas críticas cinematográficas, para pensar os diferentes *capitais* e *lutas simbólicas* presentes nesta relação, partindo dos pressupostos de Roger Chartier e Pierre Bourdieu. Conforme veremos em breve, a temática mais recorrente sobre as comédias eróticas nas pesquisas realizadas hoje no Brasil é a respeito da censura, portanto, escolhemos um dos títulos presentes na nossa análise fílmica e criamos um breve estudo de caso.

Dada a impossibilidade de abordar todos os conteúdos dispostos nas críticas cinematográficas que compõe nosso corpo documental, durante o terceiro capítulo “Estudos de casos: discursos sobre “comedidas eróticas” versus “porno-chanchadas” selecionamos três longas-metragens para realizarmos uma análise fílmica: *Gente fina é outra coisa* (1977), *A Dama da Lotação* (1978) e *O bem dotado, Homem de Itu* (1978). Reconhecendo a impossibilidade de fazer uma análise sobre todos os filmes produzidos na Boca do Lixo entre as décadas de 1960 e 1970, se fez necessária a seleção de alguns critérios para a escolha do que iríamos analisar. Optamos por filmes produzidos entre os anos de 1975 a 1979, para estabelecer um diálogo com demais fontes; a possibilidade de cópia e armazenamento; todos deveriam ter receita superior a 500.000 espectadores conforme triagem realizada pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual¹⁸; que possuíssem ficha técnica completa assegurada no acervo Cinemateca Brasileira; e informações salvaguardadas sobre os processos de Censura disponíveis no site da Memória da Censura no Cinema Brasileiro (1964-1988).

¹⁸Informações extraídas da “Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2016” disponíveis no site da Agência Nacional do Cinema (ANCINE). O público de cada filme respectivamente: *A dama da Lotação* (1978) 6.509.134, *Gente fina é outra coisa* (1977) 1.611.723 e *O bem dotado Homem de Itu* (1978) 2.409.162 espectadores. Conforme Abreu (2002), as informações referentes às receitas, circuitos de distribuição são de difícil acesso e muitas vezes conflituosas. O autor destaca que devido a troca órgãos responsáveis, ou pelos acordos firmados entre distribuidor e produtor dos filmes da Boca que não arquivavam os números ou se o faziam alteravam os números para obterem maiores lucros. Ainda que haja esta divergência entre “números oficiais” optou-se nessa pesquisa utilizar os dados disponíveis pela agência reguladora de cinema.

2 CINEMA COMO OBJETO, CRÍTICA CINEMATOGRAFICA E APROPRIAÇÕES DO CORPO E SEXO

Este capítulo é dividido em três momentos distintos, o primeiro tem por objetivo retomar questões teóricas introduzidas a partir da “virada temática” proposta pela *Escola dos Annales*, além de levantar apontamentos iniciais sobre os novos estudos da imagem, com a noção de Cultura Visual, em virtude do bombardeamento imagético impulsionado principalmente após a década de 1990. Procuramos também evidenciar o papel dos críticos e a forma como a geração dos anos 60/70 se inseriu nos jornais e revistas especializadas. Apontamos também como se construiu os principais discursos sobre corpo e sexo – principalmente, a partir da Revolução Industrial – observando a forma que a indústria encontrou de se tornar vendável e os valores psicológicos agregados aos produtos erótico-pornográficos.

2.1 A “grande virada” e a Cultura Visual

Segundo Jean-Claude Carrière (1995), mesmo quando estamos com os olhos fechados, as imagens nos perseguem; embora presentes em todos os vestígios históricos conhecidos, elas sofrem (ainda) uma séria desvalorização e apresentam problemas metodológicos quando usadas pelos historiadores. Marcada por uma criteriosa análise documental, a tradição positivista, que buscava imparcialidade e verdades históricas partindo de documentação oficial, passou por mudanças de cenários históricos que colocaram em prova sua viabilidade. A partir do esgotamento desse modelo surgem, com a primeira geração dos Annales, novas considerações epistemológicas que viriam a influenciar a chamada *virada cultural*.

Com esse impulso de renovação trazido pela abertura de novas correntes historiográficas, embora ainda no âmbito da história francesa dos Annales, surge a História Cultural ou a Nova História Cultural (PESAVENTO, 2003). Cabe notar que com essa nova corrente se abriram novas possibilidades de análise e objetos de pesquisa no campo da História; uma delas foi o retorno da História Política sob a perspectiva da interação de diferentes áreas do conhecimento proposta pela História Cultural. Conforme Pesavento (2003), a partir dos anos 1990¹⁹, o Brasil assistiu uma mudança significativa de eixo de pesquisa, com cerca de 80% da produção historiográfica passando a ser composta por estudos pelo viés da História Cultural. Evidenciaremos no decorrer deste estudo que o significado de “cultura” é amplo e multifacetado; de forma geral, a cultura é entendida como um conjunto de significados partilhados e construídos pelo indivíduo na tentativa de explicar o mundo

¹⁹Ainda que, desde a década de 1960, já se tenha registrado um alargamento de possibilidades e estudos sobre os mais diversos objetos e fontes historiográficas devido aos pressupostos herdados pela a Escola de Annales.

(PESAVENTO, 2003). Nesse sentido, ela é responsável por relações sociais, pela forma como os indivíduos se relacionam entre si e se colocam na sociedade. Segundo a autora:

A cultura é ainda uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentam de forma cifrada, portando já um significado e uma apreciação valorativa (PESAVENTO, 2003, p. 15).

Conduzir um estudo no campo da História a partir desse viés permite mudar a forma de manusear a fonte, desligar-se de verdades totalizantes e, principalmente, considerar a “movimentação e manifestação” social presentes em cada contexto histórico analisado. A partir desses novos paradigmas da História Cultural, passamos a enxergar nas produções culturais um indício possível para fomentar as investigações sobre a sociedade que as produziu e as consumiu. Essa alteração de paradigmas parte do pressuposto de que toda prática social é associada a um significado, e este é construído na dinâmica cultural desta prática (LUNARDELLI, 2008).

Por meio desses novos indícios, estudos sobre história da arte, mídias, práticas sociais de visualização e recepção, fotografia e cinema contribuem para a pesquisa histórica e seus novos domínios. Para o professor Paulo Knauss (2006), o estudo das imagens serve de contraponto a uma teoria social que reduz o processo histórico à ação de um sujeito social exclusivo e define a dinâmica social por uma direção única. Surge na década de 1990, nos Estados Unidos, um novo campo interdisciplinar preocupado com a renovação dos estudos da imagem. O constante bombardeamento de visualidades ao qual estamos submetidos atualmente – pela Internet, pela televisão, pelas redes sociais, pela multiplicação e pela facilidade de acesso à fotografia e aos filmes pelos celulares, obriga-nos a criar novos mecanismos para a leitura dessas imagens. No seminário chamado de “Cultura Visual”, o professor W.J.T. Mitchell questionou as formas por meio das quais as pessoas enxergavam o mundo, as circulações das imagens, e desencadeou um pensamento crítico sobre o visual. De acordo com Mitchell,

Cultura visual não se limita ao estudo das imagens ou mídias, mas estende-se a práticas cotidianas do ver e mostrar, especialmente aquelas que tomamos por instantâneas ou imediatas. Ela está menos preocupada com o significado das imagens do que com suas vidas e amores [dimensão social] (MITCHELL, s/d, p. 236).

Knauss (2006), em revisão bibliográfica, afirma que não há consenso entre os pesquisadores do campo da “cultura visual”, nem orientações de trabalho que se completem para explicação desse conceito. Porém, identifica dois eixos comuns dentre os estudiosos: um

que entende a cultura visual de um modo mais restrito, observando a cultura visual como a cultura dos tempos recentes; este eixo corresponderia apenas ao ocidente; e o segundo, seguido por diversos autores, que considera a cultura visual uma possibilidade de estudar diferentes formas de ver ao longo da história (KNAUSS, 2006).

Na obra *Una introducción a la cultura visual* (2003)²⁰, Nicholas Mirzoeff destaca que a experiência humana atualmente é muito mais visual do que há algumas décadas e inicia sua análise apresentando pequenas amostras de câmeras de segurança ou programas de televisão que auxiliaram de alguma forma a resolver questões “de controle”²¹ cotidianos. Há um regime de vigilância sobre essas imagens divulgadas e produzidas. Essa nova forma de experiência visual que se desenvolveu na cultura pós-moderna cria a necessidade de converter a cultura visual em um campo de estudos (MIRZOEFF, 2003). Segundo Mirzoeff:

Ahora surge La necesidad de interpretar la globalización pós-moderna de lo visual como parte de la vida cotidiana [...]. La cultura visual se interesa por los acontecimientos visuales em los que el consumidor busca La información, el significado o el placer conectados com la tecnologia visual (MIRZOEFF, 2003, p. 19).

Ainda que os estudos culturais estejam segmentados entre vários pesquisadores, entende-se que o campo pega para si a noção da imagem como representação visual, resultado de contextos distintos. Mirzoeff (2003) afirma que a visualidade é a responsável por distinguir um período histórico do outro, especialmente na pós-modernidade. Para a cultura visual, o sentido não é intrínseco aos objetos, mas às relações humanas. Não basta apenas observar o *visível* (as práticas, artefatos ou hábitos): é necessário fazer uso dele para tentar mensurar o *não visível*.

Nesse sentido, surge o que Ulpiano T. Bezerra Meneses (2003) chamar de “Antropologia Visual”, transformando o visível em visual. Isso ocorre quando se reconhece a necessidade de pensar a produção, a circulação e o consumo de imagens. A proposta apresentada pela cultura visual permite estudar o lado subjetivo dessas relações sociais, a partir do observador e do observado (MENESES, 2003). Caberia ao historiador, em seu ofício, buscar a relação que os indivíduos estabelecem com a visualidade em um período específico. No entanto, o autor admite que essa prática no âmbito da História ainda seja tumultuada e há os que persistem em utilizar imagens como ilustrações. Torna-se, então, um dos desafios dessa pesquisa utilizar as imagens como objeto e fonte para pensar a dimensão

²⁰ MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 2003, Barcelona.

²¹ O autor traz como exemplo o caso de um menino sequestrado em um centro comercial de Liverpool, no qual as câmeras de segurança gravaram o ocorrido. Nesse sentido, Mirzoeff alerta para os usos cotidianos e suas aplicações práticas do bombardeamento de imagens e usos da chamada Cultura Visual.

visual da sociedade brasileira da década de 1970 sem abrir mão de fazer uma História Social com as imagens.

Para que o uso das imagens possa ser elevado ao seu potencial máximo, Meneses (2005) aponta três eixos norteadores a serem seguidos: o visual, que englobaria a produção, a circulação, o consumo, as instituições visuais e os produtos visuais; o visível, que corresponderia à esfera do poder, ao ver/ser visto e ao dar-se/não se dar a ver; e a visão, que se referiria aos instrumentos de observação, às técnicas e às modalidades do olhar.

2.1.1 Relações Cinema-História: questões teóricas

Aliada às mudanças destacadas anteriormente, suscitadas por esse pequeno grupo de historiadores vinculados principalmente à Revista dos Annales, a invenção dos irmãos Lumière, que culminou em uma imagem-movimento, tornou-se objeto e fonte de pesquisa para os historiadores. Conforme destacam Barros e Nóvoa (2012), as primeiras relações entre cinema e história se estabeleceram quando as imagens produzidas remetiam à períodos históricos e, em um segundo momento, os historiadores se apropriaram dessas imagens como oportunidades metodológicas.

Segundo Ferro (1992), embora atualmente haja um constante bombardeamento imagético, o historiador consegue, a partir do uso do cinema, vê-lo como um agente histórico que age e interfere no próprio evento histórico. O autor, pioneiro nos estudos da relação cinema-história, afirma que o cinema não é somente um produto cultural, mas também um vetor utilizado para influenciar aqueles que o consomem. As imagens, nesse sentido, “espelham” a mentalidade e a ideologia, além de exercer influência sob a sociedade que a produz, ideia que fica conhecida como “zonas ideológicas não visíveis” da sociedade. De acordo com Ferro (1992):

O que é evidente no caso dos “documentos”, os filmes de notícias, não é menos verdadeiro no caso da ficção. [...] Esses lapsos de um criador, de uma ideologia, de uma sociedade, constituem reveladores privilegiados. Eles podem se produzir em todos os níveis do filme, como também em sua relação com a sociedade. Assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não-visível através do visível (FERRO, 1992, p. 88).

Essas contribuições iniciais levantaram questões sobre as possibilidades de estudar filmes enquanto *representação* de expressões culturais específicas da época que os produziram, das práticas ou da imaginação dos diretores. Ferro (2002) vincula a hipótese de que o cinema serve como uma “contra-imagem da sociedade”, viabilizando seu uso como um

documento histórico e salienta sua posição como “testemunho” de seu período de produção. Além disso, pode-se pensar o uso político atrelado aos discursos e aos seus empregos nessas obras cinematográficas.

Retomando o conceito introduzido aos historiadores por Émile Durkheim e Marcel Mauss, fazemos uso de representação a partir das contribuições de Chartier que, em seus ensaios sobre a Biblioteca Bleu, apontou que os Cordéis não eram lidos somente por camponeses, mas que, a partir de práticas culturais, eram compartilhados por grupos socialmente distintos. O conceito, que até a década de 1970, era utilizado majoritariamente pela história das mentalidades, ganhou uma nova leitura possível a partir das pesquisas de Chartier (1991). Essas “práticas” se constroem a partir das “formas de leitura sobre o real” criadas pelo próprio indivíduo e pelo grupo a que pertence e/ou no qual circula. De acordo com o autor:

As práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais "representantes" (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe. [...] À representação que cada grupo dá de si mesmo, logo a sua capacidade de fazer reconhecer sua existência a partir de uma demonstração de unidade (CHARTIER, 1991, p. 183-184).

Conforme destaca Chartier (1991), o uso do termo cria dois sentidos distintos: o de que a representação agiria na ausência, na qual haveria uma distinção entre o que representa e o representado; e o da leitura de algum objeto ou pessoa. Todavia, a representação não teria função de ser uma cópia do real, mas uma construção feita a partir dela, um regime de verossimilhança. É nesse movimento que grupos sociais e indivíduos procuram estabelecer uma chave para sua unidade por meio da qual se reconheçam. O historiador, nesse sentido, só consegue se aproximar do passado por representações e indícios que se colocam no lugar do acontecido (PESAVENTO, 2005). Só é possível “representar” o que já foi vivido; caso contrário, estaríamos estudando o imaginário de uma determinada sociedade em um determinado contexto. As representações teriam, assim, a capacidade de se tornarem presentes ou ausentes por meio de seu carregamento simbólico interiorizado historicamente.

Segundo Valim (2012), esse conceito no cinema é pensado a partir da noção de que o filme está sempre atrelado a um “circuito comunicacional”. Isso significa, portanto, que o espectador consegue estabelecer relações entre as cenas, a temática e o conteúdo do filme e o contexto no qual elas estão inseridas. Após a construção dessa leitura do “todo”, as

representações sociais e a compreensão do público surgem nesse circuito. O uso do representado não age apenas em nível individual, mas também em nível coletivo, com sua difusão, auxiliando na compreensão das motivações que orientam as ações dos indivíduos em determinados contextos e conjunturas, além de contribuindo para o entendimento dos diferentes usos do cinema como objeto cultural (VALIM, 2012).

Segundo Bernardet (2014), o cinema garante nas primeiras projeções seu sucesso com o público por sua aproximação com a exposição do “real”, assim como ocorreu nos primeiros anos da fotografia. A impressão atribuída ao universo projetado se aproximava de relações comuns do cotidiano – como funcionários fazendo seu caminho até as fábricas – e gerou um suplemento interessante às classes detentoras dos meios de produção. Conforme sugere o autor:

Ao dizer que o cinema expressa a realidade, o grupo social que encapou o cinema coloca-se como que entre parênteses, e não pode ser questionado. [...] A classe dominante, para dominar, não pode nunca apresentar a sua ideologia, mas ela deve lutar para que essa ideologia seja sempre entendida como a verdade (BERNARDET, 2014, p.20).

Simultaneamente à Revolução Industrial, a burguesia precisava produzir uma imagem de sua classe e utilizou o cinema como forma de reprodução da realidade. A noção predominante²² foi a de que tudo o que era filmado perdia a intervenção humana, logo garantiria a objetividade e a neutralidade. E, nesse sentido, filmes produzidos em diferentes períodos históricos, com mecanismos de políticas distintas, elevam-se a instrumentos promotores de uma ideologia. O cinema age como mecanismo de controle social por meio da dominação de emoções, dos jogos psicológicos a partir do registro imaginário de cada indivíduo, de criações e de manipulações de uma realidade “necessária” a essas camadas que controlam, direta ou indiretamente, e detém esses meios de produção (NÓVOA, 2012).

O uso do cinema como atributo de propaganda ideológica em eventos históricos específicos garantiu, além da manutenção do *status quo*, novas relações sociais, políticas e econômicas (NÓVOA, 2012). E é partindo dessa premissa²³ que historiadores, a partir da década de 1970, passam a buscar a legitimidade de utilizar a documentação fílmica como

²²O cinema se apropriou de estéticas já reconhecidas, o teatro, por exemplo. Conforme Barros afirma foi necessário introduzir uma nova “gramática cinematográfica” para os espectadores que não estavam acostumados a ler imagens em movimento. A narrativa, assim como a linguagem cinematográfica, passa por constantes alterações desde Griffith, o primeiro a introduzir mudança de planos no cinema. Foi necessário aprender a ver cinema no decorrer dos anos.

²³ É válido ressaltar que não ignoramos o potencial do uso da linguagem cinematográfica em suas funções didáticas e pedagógicas no auxílio da formação histórica, mas em consequência da temática desta dissertação é necessário priorizar questões políticas do uso da imagem produzida pelo cinema.

fonte ou objeto de seu ofício. Logo, essa nova possibilidade de análise contribui para se aproximar da verossimilhança de rede de poderes e micropoderes, representações culturais que surgem espontaneamente ou aquelas que são introduzidas pela mídia (BARROS, 2012).

Conforme destaca Valim (2012), o cinema não se desenvolve independente de forças tecnológicas, econômicas e ideológicas. Portanto, é prudente esclarecer o conceito de ideologia empregado por nós e sua relação com o cinema. Segundo Thompson (1995), as formas simbólicas que constituem o mundo social a partir da Era Moderna, com a consolidação do capitalismo e com o início de uma construção de meios de comunicação em massa, permitem a distinção de dois períodos no que concerne o conceito de ideologia: no primeiro deles, a ideologia é vista como um sistema de ideias (socialismos, comunismos etc.); e, no segundo, a negação da ideologia e sua revisão crítica – pautada pelo quão ambíguo seria atrelar ideologia aos “ismos” – que resulta em seu abandono. O autor faz uma revisão do conceito a partir das obras de autores clássicos – como Marx, Lenin, Mannheim – e constrói sua leitura do termo atrelada às formas como ele se relaciona com o poder.

Para Thompson (1995), a ideologia seria o *sentido* a serviço do poder, logo, estudar o conceito seria levar em consideração a maneira como as formas simbólicas são utilizadas para implantar e manter relações de dominação. Essa ideologia operaria por meio de cinco processos²⁴: o de *legitimação*, no qual as relações de poder são apresentadas como tradição; o de *dissimulação*, no qual se negaria ou ocultaria as relações de dominação; o de *unificação*, que permitiria a criação de uma unidade coletiva; o de *fragmentação* – que, por vezes, sobrepõe-se à unificação – cuja ideia é manter o indivíduo em diferentes segmentos, realizando uma forma de expurgo do outro, criando a noção de *inimigos externos e internos*; e por último, o de *reificação*, pelo qual se estabelece uma leitura de que determinado período histórico durará para sempre, que é imutável.

Embora o conceito de ideologia seja complexo, e que demais autores afirmem que nem toda crença ideológica está interligada a relações de poder entre classes dominantes e dominadas, empregá-lo nesta pesquisa garante a reflexão crítica acerca da produção cinematográfica sobre as relações sociais, os envolvidos nela e o contexto que se produz. Thompson (1995) ainda reitera que o caráter ideológico não deve ser pensado apenas no estudo de instituições ou nas mensagens produzidas por elas, mas também em sua recepção.

²⁴Thompson destaca cinco processos de operação ideológica, em alguns deles estão presentes subdivisões internas que aqui não foram destacadas propositalmente por não acharmos necessário realizar uma revisão completa da obra do autor considerando o escopo deste trabalho.

Seguindo neste viés, para Nelson J. Garcia (1985), a ideologia serve como forma de compreensão de uma realidade e como modelo de conduta para o indivíduo e para o grande grupo; para ele, a ideologia se traduziria em um conjunto de ideias a respeito de uma determinada leitura sobre essa realidade social. O “modelo de conduta” nunca surge de forma homogênea entre os grupos sociais: progressivamente, ele é cooptado entre seus membros para formar um coletivo com valores e objetivos partilhados. A ideologia garante uma consciência de classe, que só é possível a partir de uma propaganda ideológica²⁵.

Na aproximação entre o conceito “político” de ideologia e o nosso objeto de estudo, utilizamos as reflexões de Lebel (1972), o qual parte sua análise da forma como se constrói a ideologia dentro de um filme. Inicialmente, o autor parte do entendimento de que, se a câmera não produz nenhuma ideologia, ela seria capaz de filmar alguma já existente. Segundo ele, a ideologia no cinema não se manifestaria sobre a noção de impressão ou de reprodução do real, mas sim por um longo processo na sua própria fabricação. As imagens que são produzidas nos filmes estabelecem um real induzido, uma realidade que só funciona dentro de si mesma. O cinema usa referências palpáveis de um mundo real; por isso, muitas vezes, essas “realidades” são parecidas. Portanto, segundo o autor, a ideologia se estabelece em todas as fases de produção de um filme.

Essas fases se dividiriam em três, sendo a primeira delas o *nível da contingência*, que se refere a fatores externos que surgem durante a produção de um filme, que se manifestam por questões econômicas ou políticas – por exemplo, a censura (QUINSANI, 2015). O segundo nível é o da *intenção ideológica*, resultado da recepção do público pelo filme. O último seria o *nível estético* por meio do qual, intencionalmente, o diretor pode procurar estabelecer diálogos com o real e passar pequenas mensagens ideológicas – a partir da cenografia usada em cena, por exemplo.

Nesse sentido, retomando pressupostos trazidos por Valim (2012), enxergamos o cinema como uma instituição inscrita no meio social, que não apenas projeta uma prática social, mas também a gera. O cinema tem a capacidade de projetar representações e modelos de leituras próprias de contextos históricos. E isso demanda a compreensão dos processos de produção, mediação e consumo de filmes. Segundo Valim (2012):

O cinema além de testemunho de formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade, é também um agente que suscita certas transformações, veicula

²⁵ Segundo Garcia (1985), a propaganda ideológica é ampla e global. Sua função é formar a maior parte das ideias e convicções dos indivíduos, orientando, desta forma, seu comportamento social. Suas mensagens apresentariam versões de realidade que podem servir para a manutenção da situação atual ou ter o intuito de gerar transformações econômicas, sociais ou políticas.

representações ou propõe modelos. Sendo assim, investigar os meios pelos quais os filmes buscam *induzir* os indivíduos e identificar as ideologias, as posições e as representações sociais e políticas dominantes e quais as rejeições a essas tentativas de dominação propicia uma visão mais crítica da sociedade. A resistência aos significados e mensagens dominantes pode favorecer novas leituras e novos modos de apropriação do cinema, usando a cultura como recurso para o fortalecimento e a invenção de significados. (VALIM, 2012, p. 185, grifos nossos).

Conforme Ramos (1983) existiria dois possíveis usos do cinema: o primeiro, com uma tradição fundamentada na semiótica, e que tem como ponto de partida questões internas dos filmes, é quase uma análise da estrutura da obra. Já o segundo uso – que é o que nos interessa e que dá sentido a esta pesquisa – é aquele que percebe os filmes como um produto cultural ou como um bem simbólico, que caminha ao lado do contexto de sua produção. Norteado por essas questões, temos como objetivo traçar as condições políticas, sociais, além das de circulação e de produção que permearam o contexto de produção e recepção das pornochanchadas a partir do estudo das críticas cinematográficas. Conforme sugere Valim (2012):

Apesar de os filmes serem uma fonte documental importante para o estudo das representações, eles não nos dizem muita coisa sobre o público que os viu e menos ainda sobre o sistema em que foram produzidos. Por isso, os filmes em si mesmo têm pouca serventia como objeto de análise para esse tipo de investigação (VALIM, 2012, p.287).

Dito isso, esta pesquisa se justifica em função de que, para compreendermos o contexto no qual ela se insere, é necessário conduzir um estudo detalhado sobre a história do cinema, da teoria cinematográfica e da crítica cinematográfica. Portanto, nosso interesse é como a crítica especializada, na segunda metade da década de 1970, percebeu essas produções²⁶. Pretendemos também, por meio da análise fílmica de três filmes – *A dama da Lotação* (1978), *Gente fina é outra coisa* (1977) e *O bem dotado, Homem de Itu* (1978) –, fazer um estudo de caso capaz de analisar individualmente quais eram os discursos produzidos por essa geração crítica nos jornais analisados. Cabe destacar, contudo, que nosso objetivo não é compor uma biografia de nenhum crítico, mas sim fazer uma análise no coletivo do período.

²⁶Segundo o pesquisador Nuno César Abreu, neste caso o termo “gênero” é aplicado como um *abrigo* de estilos diversos, sugerindo um perfil “padrão” característico de pornochanchada. Isso incluiu todas as produções do período cujos enredos e roteiros abordassem de forma enfática exposições femininas e situações com erotismo e com produção “aparentada”.

2.1 Apontamentos sobre uso dos jornais e Crítica Cinematográfica

2.2.1 O uso de jornais como fonte de pesquisa

Como citado anteriormente, com o significativo deslocamento de possibilidades e abordagens vindos da terceira geração de *Annales*, a imprensa também passa a ganhar relevância em discussões sobre novos problemas e métodos no campo da História. A autora Tânia Regina de Luca(2005) aponta que, até 1930, os jornais não eram vistos como uma fonte confiável para abordagem do passado, por serem vistos apenas como uma “enciclopédia do cotidiano” e, conseqüentemente, meros meios de uma exposição passível de paixões, conflitos de interesses etc. Porém, a renovação na disciplina resulta em rupturas epistemológicas, que alteram efetivamente a situação dos jornais como objeto de pesquisa no Brasil, em especial a partir de 1970, quando, ao lado da História da Imprensa e por meio da Imprensa, o próprio jornal se tornou objeto de pesquisa histórica (LUCA, 2005).

Visando desarticular a noção atrelada à imprensa como um “veículo de informações” ou fonte “confirmadora” de estudos realizados a partir de outras fontes, Maria Regina Capelato e Maria Ligia Prado propõem entender a função prática de seu uso:

A escolha de um jornal como objeto de estudo justifica-se por entender-se a imprensa fundamentalmente como instrumento de manipulação de interesse e de intervenção na vida sócia; nega-se, pois, aqui, aquelas perspectivas que a tomam como mero “veículo de informações”, transmissor imparcial e neutro dos acontecimentos, nível isolado da realidade político-social na qual se insere (CAPELATO;PRADO, 1980, p.121)

Segundo Capelato (1988), a imprensa se impõe como uma força política, que carrega consigo o que se tornou notícia. Nesse sentido, o documento será sempre portador de um discurso. Propormo-nos aqui a pensar este fator, o da circulação em massa de periódicos enquanto atores políticos, responsável por comentar determinados períodos da história. Portanto, podemos afirmar que o significado do impresso não pode ser visto como transparente, mas sim forjado pela contextualização de seu cenário de inserção (CARDOSO; VAINFAS, 1997).

Dito isso, cabe pensarmos sobre o “contexto comunicacional” no qual se inserem nossos críticos especializados. Durante a década de 1950, a imprensa brasileira sofreu mudanças estruturais, principalmente no pós-Segunda Guerra, abrindo mão de seu compromisso com partidos políticos e ganhando um caráter comercial. Essa rápida transformação acompanhou o clima de modernização e industrialização presentes no slogan e

no governo de Juscelino Kubitschek, “cinquenta anos em cinco”²⁷. Instaura-se um jornalismo empresarial comprometido exclusivamente com o mercado, a fim de garantir sua sobrevivência. Algumas estratégias adotadas foram o aumento das publicidades presentes no corpo do jornal; aumento de tiragens; generalizações dos temas para cooptar mais leitores; a apropriação de práticas discursivas do jornalismo norte-americano para se afastar de uma narrativa literária, criando, desta forma, um texto objetivo; e uma construção do ponto de vista “neutro” a fim de garantir um espaço “legítimo” para escrever sobre economia e política.

Com a instauração do Regime Civil Militar, vingou, no interior dessa nova forma de imprensa, um espaço ocupado por jornalistas no qual mecanismos de resistência buscavam brechas para apresentar uma outra interpretação de nação. Desse movimento, surge um eixo de jornais alternativos que buscavam denunciar violações aos direitos humanos e inflexibilidade da censura. Paccola especifica:

A imprensa alternativa era feita por jornalistas ligados a movimentos populares ou a correntes de partidos políticos de esquerda que estavam na clandestinidade. Eram jornalistas que tinham clareza do que pretendiam com o jornalismo e invariavelmente haviam perdido emprego na grande imprensa. Criavam assim um meio de trabalho, de denúncia da repressão e de pregação de uma outra sociedade (PACCOLA, 2004, p. 9).

No âmbito dessas alterações e contextos sócio-políticos, apresentaremos, brevemente, os três jornais analisados nesta pesquisa, a saber: *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil* e *Movimento*.

O *Diário de Notícias* foi um jornal de tamanho standard, fundado em 1930, no Rio de Janeiro, por Orlando Ribeiro Dantas, Nóbrega Cunha e Alberto Figueiredo Pimentel. Suas primeiras edições se inserem no contexto da “Revolução de 30”, período no qual se declarou favorável ao fim das oligarquias, à instauração do voto secreto e à livre oferta e procura. Mesmo com a instauração do Governo Provisório, o *Diário* permaneceu fiel ao liberalismo e passou a contestar medidas adotadas por Getúlio Vargas, o que resultou em problemas financeiros e sérios entraves de censura. Em 1954, após críticas ferrenhas ao homicídio do major-aviador Rubens Vaz, no atentado da Rua Toneleros, o jornal foi acusado de ser um dos responsáveis pelo suicídio de Vargas.

A postura contrária aos presidentes e seus projetos de governos seguiram sendo uma prática rotineira do jornal até a eleição de Jânio Quadros, o qual recebeu apoio integral a sua candidatura, a tal ponto que o jornal chegou a aplaudir a postura do presidente de procurar

²⁷ Pretendia modernizar o Brasil, fazendo um trabalho de construção do país que levaria cinquenta anos em apenas cinco; resume o processo que tomou conta das redações dos principais jornais do Rio de Janeiro na década de 1950 (BARBOSA, 2007, p.149).

reatar as relações diplomáticas do Brasil com países comunistas, visando à abertura de novos mercados (BRASIL, 2015). Essa breve fase “governista” acabou com a tentativa de escolher um novo ministério. O Diário passa a apoiar a renúncia de Jânio e enxerga nas reformas de base do sucessor, João Goulart, a saída mais coerente para o Brasil. O “clima” entre o Diário e Jango se encerra pelos arranjos civis e militares que culminaram no Golpe de 1964, que, ironicamente, foi apoiado pelo jornal com base na justificativa de que o novo governo provisório acolheria e respeitaria a Constituição. Em 1970, o jornal, insatisfeito com a política internacional conduzida por Costa e Silva, tornou-se freguês do aparato censório. Em razão de fragilidades econômicas, constantes episódios de censura e após declaração de falência, o jornal foi vendido em 1972 ao Deputado Ricardo Fiúza, tendo suas atividades suspensas quatro anos mais tarde.

O *Jornal do Brasil* (JB) foi fundado em 1890, sendo o mais antigo dentre os três analisados. Inicialmente, era dividido em dois cadernos: o primeiro destinado a notícias nacionais e internacionais e o segundo, ao cotidiano, lazer e esportes (GANSTER, 2017). Uma característica presente até a década de 1930, cujo objetivo era garantir recursos financeiros e estabilidade em um momento de crise, foi a presença de anúncios nas primeiras quatro páginas, o que só se alteraria a partir de 1956, quando se assume um modelo norte-americano no Jornal. Essa reforma gráfica foi resultado de uma viagem da proprietária do Jornal, condessa Pereira Carneiro, ao exterior, que culminou na modernização de seus maquinários e na reformulação da materialidade de suas páginas.

Segundo Brasil (2015), tradicionalmente, o *Jornal do Brasil* assumiu “posições” no decorrer de sua trajetória. Em 1957, primeiro se colocou como oposição ao Governo de Juscelino, acusando-o de irregularidades e corrupção durante a construção de Brasília, inaugurando, assim, uma série de pequenos “comentários” contrários aos Presidentes Jânio Quadros, em 1961, e favoráveis (pelo menos num primeiro momento) a João Goulart, em 1963. O autor destaca que esse jornal não perdeu, ao longo de nenhuma de suas reformas, a postura liberal-conservador de ênfase católica e veemente ligada à iniciativa privada, mantendo também uma posição privilegiada na imprensa carioca do período. Nas vésperas do Golpe de 1964, o JB rompe com o projeto de governo de Jango e passa a defender a intervenção militar, sob pretexto de continuidade democrática (BRASIL, 2015, p.6). Cabe destacar, contudo, que isso não significava uma posição favorável a um governo de caráter autoritário, inclusive, o JB repudiaria o governo do General Médici e, mais tarde, também o Ato Institucional n.º 5. Notou-se que durante o período analisado por nós, o Jornal travou

sérios embates com o então presidente militar Ernesto Geisel, o que resultou em um boicote econômico, como concessões para rádio e televisão sendo negadas.

Nesse contexto de produção e no que tange ao período que analisamos, a equipe editorial responsável por delimitar a identidade era composta pelos proprietários condessa Pereira Carneiro e seu genro, Nascimento Brito, que mais tarde se tornou editor-executivo, eo jornal era dividido nos cadernos *Político, Nacional, Cidade, Econômico, Internacional, Esportes, Agenda* e *Avisos Religiosos, Caderno B* (onde se encontra as críticas que analisaremos), *Revista de Domingo, Caderno Especial*, além de seções destinadas aos *Classificados*.

O último jornal analisado foi o *Movimento*, o único dentre os três que fez parte da imprensa alternativa. Criado no dia 07 de julho de 1975, no Rio de Janeiro, tendo atuado ativamente na resistência contra o regime ditatorial instaurado no Brasil naqueles últimos onze anos. Pode-se dizer que o jornal surgiu junto com um grande movimento de massas. Esse movimento desmantelou os limites impostos pela “distensão lenta, gradual e segura” da dupla Geisel-Golbery, derrotou a censura e, afinal, forçou a ditadura a um recuo maior (AZEVEDO, 2001)²⁸.

²⁸Ver mais: Azevedo, Carlos *Jornal Movimento: uma reportagem* / Carlos Azevedo; com reportagens de Marina Amaral e Natalia Viana. -- 1. ed. -- Belo Horizonte, MG : Editora Manifesto, 2011. Acesso público: http://www.oficinainforma.com.br/movimento/livro_movimento.html



Figura 1: Capa Jornal Movimento, edição 75, 06 de novembro de 1976. Ilustrações: Jayme Leão.

As edições publicadas foram assinadas pelo diretor editorial Raimundo Pereira Rodrigues; Tônico Ferreira (secretário de Redação); Marcos Gomes (editor sobre temas relacionados ao Rio de Janeiro); Chico Pinto (editor sobre temas relacionados a Brasília); Bernardo Kucinski (editor especial); Fernando Peixoto (editor de cultura e comportamento); Flávio Aguiar e José Miguel Wisnik (editores assistentes de cultura e comportamento).

Cabe destacar, contudo, que o Movimento nasceu contemporâneo e, ao mesmo tempo, refém dos aparatos censórios. Sua primeira edição teve vinte e um mil exemplares vendidos e uma repercussão considerável no prédio da Polícia Federal. No total, foram quatro capas, dezoito matérias, oito fotografias, dez ilustrações e doze charges vetadas pelos censores (AZEVEDO, 2011). Segue trecho com o parecer do Ministro da Justiça, Armando Falcão, datando de 1º de julho de 1975, referente à primeira edição do jornal:

Sobre o novo jornal, Movimento, dirigido por um grupo de elementos esquerdistas, entre os quais o ex-deputado Francisco Pinto, determinei ao Departamento de Polícia Federal as seguintes providências:

1: Apreensão do primeiro número do jornal, com circulação anunciada para o próximo dia 7

2: Instauração de inquérito policial, para enquadramento na Lei de Segurança Nacional

3: Estabelecimento de censura prévia. Motiva este procedimento o fato de o jornal, no espelho que chegou ao meu conhecimento, estampar matéria em que se ensina como incendiar vagões da Central do Brasil, incitando, pois, o povo à depredação de trens (a PF descobriu ontem que exemplares do jornal já estão circulando em universidades). (FALCÃO apud AZEVEDO, 2011, p. 12).

O Movimento circulou no Brasil oficialmente até 1981, saindo de cena devido a uma série de atos violentos e mensagens anônimas – escritas nas bancas de jornais nas capitais dos estados de São Paulo, Paraná, Bahia e Goiás – acusando os jornalheiros de estarem auxiliando na propagação do “comunismo”. Conforme afirma Azevedo (2011), este terrorismo da direita foi fator decisivo para o fechamento do jornal; visto que não recebia subsídios de partidos e de empresas privadas ou cartas de crédito bancário, o Movimento dependia exclusivamente da fidelidade do leitor²⁹ para sobreviver. Com dívidas avassaladoras, conflitos internos entre os membros do corpo editorial e, a despeito do clima em ascensão de “abertura política”, o jornal encerraria suas atividades naquele ano.

2.2.2 A construção da crítica cinematográfica

Conforme Lunardelli (2008), a profissionalização da crítica cinematográfica³⁰ é oriunda da indústria cultural do século XVIII, a partir do jornal francês *La Presse*, tendo iniciado como notas de rodapé em folhetins e, à medida que o consumo da prática foi se

²⁹ As vendas em bancas, que foram de 6.850 exemplares por semana em média, em julho, caíram para 5.750 em agosto, 5.940 em setembro, 4.350 em outubro, 4.900 em novembro. As assinaturas também ficaram abaixo da previsão de 750 em todos aqueles meses. Cinco meses depois, em avaliação de novembro de 1980, a situação era considerada “crítica”. A meta de vendas em bancas passava a ser reduzida para 4.500 exemplares por semana. Para compensar, foi proposto “o aumento imediato do preço de capa”, ou, adiando o aumento para 31 de janeiro de 1981, vender no período novembro-dezembro-janeiro 450 assinaturas a mais por mês. O resultado era considerado pelo Departamento Financeiro “tanto pior” porque, se não houvesse ocorrido uma doação de Cr\$ 832 mil, o déficit operacional teria alcançado Cr\$ 894 mil em 31 de novembro de 1980, o equivalente a R\$ 142 mil, tomando o ano de 2011 como referência (AZEVEDO, 2011, p. 57).

³⁰ Devemos advertir que o nascimento da crítica nas sociedades modernas, conforme avalia Jürgen Habermas, desenvolveu-se no seio da sociedade burguesa do século XVII. Isso porque ela surgiria sob a forma de debates em cafés, salões ou teatros, tendo como referente os costumes e valores da alta burguesia. Vale lembrar que esses lugares de sociabilidade eram privados a uma esfera da população que tinha acesso à arte. Os anos pós-Iluminismo garantem aos artistas uma liberdade maior para expor sua sensibilidade, criar vários tipos distintos de arte, o que resulta em diferentes tipos de leituras possíveis. Por sua vez, isso resultou no surgimento de uma nova categoria profissional capaz de mediar essa relação entre a cultura e o indivíduo: o crítico de arte (SILVA, 2007).

especializando, ganhando legitimidade. Cabe destacar, entretanto, que antes deste primeiro espaço destinado ao cinema, havia as críticas (generalistas) de arte, no pós-século XVII, resultado das evoluções das artes e de uma nova consciência do artista e do público. Esse movimento abriu um espaço subjetivo entre os atores e criou novas posições, em que um lado criava livremente e o outro, preso a convenções obsoletas não conseguia compreender a obra. O papel do crítico, nesse contexto, é reformular, em uma linguagem mais acessível, questões mal elaboradas pelo público em relação a tais obras. De acordo com Leenhardt (2000):

Faz com que a crítica de arte [neste sentido] coloque seu papel como *mediação* entre um público qualificado na época burguês, em princípio capaz de reações sensíveis mais insuficientes livre para deixar que elas se expressem por si mesmas, os artistas, que afirmam cada vez mais a irreprimível transcendência de sua subjetividade (LEENHARDT, 2000, p.20).

A noção de mediação é pensada aqui a partir das contribuições de Martín-Barbero. Assim como esse autor, entendemos que a posição do crítico não é a de parte passiva entre obra e público, mas sim, a de sujeito cuja cultura é compartilhada com estes (LUNARDELLI, 2008). Neste sentido, o crítico não cria novas significações: ele apenas integra e descreve aquilo que já é partilhado no sistema de valores no qual obra, público e ele próprio estão inseridos.

Eu não negava a importância dos meios, mas dizia que era impossível entender a importância, a influência nas pessoas, se não estudássemos como as pessoas se relacionavam com os meios. O que eu comecei a chamar de mediações eram aqueles espaços, aquelas formas de comunicação que estavam entre a pessoa que ouvia o rádio e o que era dito no rádio. [...] Mediação significa que entre estímulo e resposta há um espesso espaço de crenças, costumes, sonhos, medos, tudo o que configura a cultura cotidiana (MARTÍN-BARBERO, 2000, p.154).

Segundo Leenhardt (2000), o texto crítico funcionaria como uma “pedagogia da sensibilidade”. Fomos educados com a leitura e a escrita, mas apresentamos um déficit considerável de “olhar”. O mediador, portanto, teria como função inicial achar um significado e o comunicar por meio de uma linguagem verbal. Ele descreveria um objeto, evocando sensações e lhe atribuindo conceito e sensibilidades.

Culturalmente, por parte do senso comum ou dos artistas que ficaram desgostosos com a resposta suscitada por seu trabalho, vinculou-se a noção de que o papel do crítico sempre vem acompanhado da noção de *juízo* ou *juízo*. Porém, veremos ao longo desta pesquisa que, na verdade, trata-se de um campo muito mais amplo. Segundo Pozo (1970), é requisito desta profissão colaborar para o progresso da arte e funcionar como representante do público.

No Brasil, a crítica cultural ganha espaço público a partir dos jornais, sobretudo na segunda metade do século XIX, quando esse meio de comunicação abriu espaço para intelectuais como Lima Barreto, José de Alencar ou Machado de Assis. Estes (agora) críticos eram fidedignos às tradições advindas dos folhetins, um espaço destinado às variedades sobre o cotidiano, com um tipo de narrativa que ficava no meio do caminho entre ficção e informação. É por herança desses folhetins que jornais e revistas passaram a dedicar um espaço para os cadernos de cultura (SILVA, 2007).

Aproximando do nosso tema, na obra *Dicionário teórico e crítico do cinema* (2006), a definição elencada pelos autores afirma que crítica cinematográfica é o exercício que examina uma obra para determinar seu valor em relação a um fim (a verdade, a beleza etc.), podendo se dividir em duas formas críticas: a externa, que é objeto de análise desta pesquisa, pois considera o contexto de produção e recepção, e a interna, que examina a obra esteticamente.

La labor del crítico es, primordialmente, la de consejero o asesor del espectador. Sin entrar a fondo en el contenido de la película, lo que quitaría a esta el elemento sorpresa o por lo menos de novedad que constituye uno de sus alicientes, dirige la atención del futuro espectador hacia determinados aspectos del film, tanto positivos como negativos, para lograr que su vivencia cinematográfica sea más completa (POZO, 1970, p.16).

Nessa lógica, na qual o crítico está entre o produtor e o público, Pozo (1970) elenca algumas condições necessárias para a prática da profissão: vocação e afeição natural pelo cinema; honestidade profissional; humildade; gosto estético pessoal e conhecimento acima do comum de cultura e linguagem cinematográfica.

Conforme Lunardelli (2008), a noção de crítico como decifrador de um conteúdo simbólico foi decisiva, durante a década de 1960, para legitimar essa profissão, visto que ele é um espectador que transforma seu conhecimento de filmes em uma atividade rentável. É atribuído a ele, por essa razão, uma autoridade discursiva. Nessa lógica, a atividade crítica responde a uma série de interesses, sejam eles dos jornais, da prestação de serviço ao leitor, dos produtores ou dos investidores dos jornais. É somente com a criação deste “jornalismo opinativo” da imprensa diária, como sugere a autora, que a crítica ganha sentido e significado. É por ocupar esse cargo regularizado em jornais ou revistas que o ofício ganha reconhecimento.

Como parte dos críticos estudados eram oriundos de uma primeira formação em Jornalismo, cabe destacar que, em consonância com Bourdieu (2001), o jornalista não é apenas um intermediário durante a produção da notícia e informação. Ele é quem escolhe dar ênfase ou não ao cinema brasileiro, criticar ou não determinado filme, com base nos valores-

notícias da redação à qual se dirige. O crítico é agente ativo no processo de produção de poder simbólico e construção de leituras sobre o cinema e imaginário do leitor (ADAMATTI, 2008). Dessa forma, por seu reconhecido capital simbólico e cultural³¹, tem sua atividade atrelada à formação de opinião do espectador e seu alcance varia conforme as tiragens do jornal ou da revista, de seu status e de seu reconhecimento pessoal. Para que essa formação de opinião possa ser feita, devido ao excesso de gêneros cinematográficos criados ao longo dos anos, foi necessário que se fizesse uma especialização da crítica cinematográfica, pois cada gênero necessita de conhecimento prévio para evitar o prejuízo de conteúdo analisado. Essa segmentação é corriqueira em gêneros mais específicos como documentários, filmes infantis, cinemas amadores (POZO, 1970, p.24). Por vezes, o trabalho desses agentes sociais é mais coletivo e acontece em equipe do que individualmente.

2.2.3 Geração crítica nos jornais durante a década de 1960

Os jornais que se preocuparam em dar espaço para os intelectuais, junto com a sociedade do século XX, seguiram o fluxo de mudanças e ganharam um caráter de relatos mais objetivos, trocando o espaço opinativo pelo informativo e passando por uma simplificação. Segundo Silva (2007), a linguagem do jornalismo cultural, durante a década de 1930, ganha uma lógica de produto e passa a seguir regras do mercado consumidor. Os intelectuais que haviam ganhado esse espaço nos jornais passam por um deslocamento para revistas especializadas e, mais tarde, para dentro das universidades, visto que não queriam se adequar às novas exigências das redações. Esse novo tipo de aproximação entre universidades e jornais, durante a década de 1960 e 1970, produziria um novo tipo de crítica que colaboraria com os cadernos culturais do período.

A cultura cinematográfica que se desenvolveu após a Segunda Guerra Mundial é marcada principalmente pela ascensão dos chamados cineclubismos³², em ascensão desde 1910 na vanguarda francesa artístico-literária desde a consolidação da indústria francesa e estadunidense. A geração dos anos 1960 e 1970, estudada aqui, ainda que não seja nosso objetivo biografar nenhum crítico em específico, é uma geração que formada principalmente pelas Universidades de Filosofia de São Paulo e do Rio de Janeiro, com bases em tradições

³¹Entende-se aqui por capital cultural e capital simbólico formas de analisar situações de classe dentro da sociedade e a quantidade de força dos agentes sociais dentro de seus campos. Serviria para caracterizar subculturas de classe ou de setores de classe. A obra de Bourdieu se dedica à descrição da cultura – em um sentido amplo de gostos, estilos, valores, estruturas psicológicas etc. decorrente das condições de vida específica das diferentes classes, moldando as suas características e contribuindo para distinções (SILVA, 1995, p. 24). No decorrer da pesquisa, retomaremos esses conceitos para analisar a produção dos críticos na década de 1970.

³² Cineclube é toda associação não comercial cuja finalidade exclusiva é contribuir, por todos os meios, para o desenvolvimento da cultura, dos estudos históricos e da técnica da arte cinematográfica promovendo o intercâmbio cultural cinematográfico entre os povos (FELDMAN, 1990, p.14).

culturais literárias anteriores e com um esclarecimento pessoal sobre linguagem cinematográfica. Esses fatores, atrelados à sensibilidade das novas ondas cinematográficas da década de 1960, tais como a Nouvelle Vague, Nuevo Cine Español, New American Cinema e o Cinema Novo, exemplo brasileiro, passaram a dividir os mesmos projetos ideológicos.

Desde Diderot até os contemporâneos, os textos produzidos por esses críticos os colocam como mediadores de códigos que estão sempre em ruptura e em renovação e encontram diferentes significados entre os diversos jornais pelo mundo (LEENHARDT, 2000). Observamos que parte significativa dos estudos sobre as críticas cinematográficas no Brasil não são conclusivos. Apoiamo-nos na obra de Pozo (1970), referencial neste estudo, para analisar algumas especificidades do ofício crítico. O autor evidencia as diferenças entre a função do crítico de cinema e do resenhista³³ na rotina dos jornais. O primeiro responderia ao realizador da obra e seus colaboradores; seus textos estariam vinculados a revistas semanais ou mensais sobre cinema, e ele seria detentor do capital simbólico legítimo. Já o resenhista desempenharia aquela função típica das publicações diárias, em teoria criando textos objetivos, tendo um compromisso vinculado exclusivamente ao público dito não especializado.

O cinema enquanto prática social e os agentes sociais em análise – os críticos cinematográficos – como membros de culturas partilhadas, em relação uns com outros, levando em consideração as tendências e os condicionamentos sociais de cada um deles, como intelectuais³⁴ em constante formação. De acordo com Lunardelli (2008), ao pensarmos quem eram esses críticos nos jornais e nas revistas da década de 1960:

[*Os críticos fazem parte de*] uma elite para a qual o cinema é diversão, mas também reflexão, e que se demarca como grupo social e geracional através

³³ As mudanças promovidas pela aceleração da informação, causada pelo advento da Internet, o jornalismo que, já desde a década de 1980 passava por algumas transformações estruturais, precisou criar plataformas e conteúdo mais rápidos e com interface dinâmica. Assim sendo, a noção empregada por Pozo (1970) é diferente da noção atual de uma resenha-crítica nos jornais. Esta, hoje em dia, tem como função ser mais informativa e menos analítica (ALCANTARILLA; VENTURA, 2009).

³⁴ O conceito de *intelectuais* é empregado a partir de leituras prévias sobre Gramsci, sobretudo da obra *Os intelectuais e a organização da cultura* (1982), capítulo *A formação dos intelectuais*. Para entender como o autor emprega o conceito de intelectual, é necessário compreender a noção de cultura proposta por ele. Esta seria predominantemente a cultura burguesa, na qual os intelectuais emergiriam no interior de sua classe, ou seja, produto da sociedade/classe na qual vivem e teriam um “compromisso” de a representar classe e de a conscientizar. Gramsci destaca dois tipos de intelectuais: os orgânicos e os tradicionais. Os primeiros seriam aqueles que estão entrelaçados nas relações sociais pertencentes a uma classe, estão conectados com o mundo do trabalho e compete a eles “construir um projeto da sua classe”. Por outro lado, os intelectuais tradicionais são aqueles de origem pequeno-burguesa tanto fundiária quanto cidadina. Segundo o autor, todos os indivíduos são intelectuais, mas nem todos desempenham a função de ser intelectual. Para exercer a *função social*, o intelectual deve elaborar direta e criticamente a atividade intelectual, participar de forma ativa na vida prática como construtor, organizador e “persuasor permanente”. Por isso, muito provavelmente, a hegemonia de uma classe esteja ligada ao papel que seus intelectuais desempenham.

de filmes que consome e dos espaços públicos que frequenta para discuti-los (LUNARDELLI, 2008, p.38, grifos nossos).

Essa geração, do final da década de 1950 e 1960, sofreu uma forte influência francesa na forma como inauguraram o modernismo com o cinema novo (LUNARDELLI, 2008). Os críticos eram divididos entre *críticos historiadores* e *esteticistas*. Os primeiros apontavam a mensagem implícita ou explícita como ponto crucial de análise crítica de um filme; já os esteticistas se recusavam a ligar o cinema a conceitos estéticos oriundos de outros gêneros artísticos, pois consideravam que este tinha leis distintas (AUTRAN, 2003).

Segundo Bernardet (1979), além das duas distinções entre os grupos de críticos, existia outro fator determinante em jogo: a preferência pelo cinema estrangeiro. A análise crítica feita sobre os filmes brasileiros que, de antemão, eram vistos como produções precárias, não tinha a mesma rigidez comparada aos demais filmes comercializados no circuito. Independente do contexto sócio-cultural, o filme estrangeiro se tornava uma eventual obra de arte (ADAMATTI, 2008). Conforme veremos em breve, essas questões são caras aos críticos que construía possíveis leituras sobre a estética dos filmes aqui analisados.

A má qualidade que este público atribui ao cinema brasileiro não é apenas um julgamento sobre a má qualidade da realidade brasileira. É também uma maneira de reafirmar e consolidar o complexo de inferioridade, portanto de nos instalar no amargo, porém confortável estado de irresponsabilidade: fazemos mau cinema, somos dominados, dependentes, inferiores, logo não podemos nos assumir e criar nossa perspectiva histórica. Em última instância, temos que rejeitar, não digo os filmes, mas a própria realidade: e argumento do tipo “brasileiro não presta para fazer cinema” (BERNARDET, 1979, p.19).

Essa diferenciação ocorre devido ao fato de que os críticos viverem a realidade brasileira, ou seja, o cinema nacional tocava na imagem que tinham de si mesmos. Os filmes estrangeiros, devido aos complexos e ressentimentos causados por essa imagem de sociedade brasileira, estavam acima das discussões sobre qualidade moral e estética. O cenário só se altera conforme a crítica se aproxima do papel de agente ativo no processo de fazer filmes brasileiros, inicialmente com a Vera Cruz e, depois, com a consolidação do Cinema Novo.

Esses mesmos críticos, que conviveram com as transformações de percepção geradas pelos críticos dos movimentos dos cinemas novos em vários locais, entram em contato com as teorias do crítico de cinema e editor-chefe dos *Cahiers Du Cinéma*³⁵, André Bazin. Em linhas

³⁵ Revista sobre crítica cinematográfica fundada em 1951 por Andre Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Joseph-Marie Lo Duca, editada na França. A *Cahiers du Cinéma* foi responsável por defender a Política de Autores, ou seja, o filme deveria representar a visão pessoal de cada diretor.

gerais, o autor rompeu com a tradição do cinema dos anos 1920 e 1930, na qual era comum a manipulação da realidade pelo cinema, trazendo novas noções de como o cinema se servia da realidade e de como um filme deveria representar a visão pessoal de um cineasta. A montagem de um filme, portanto, deveria ser formada de planos gerais e planos-sequência garantindo continuidade de ação para que o espectador pudesse tirar suas próprias conclusões. Segundo Bazin (1991), a função do crítico não é darem uma bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar, o máximo possível, o impacto da obra de arte.

Esta interpretação pressupõe que o conteúdo fílmico seria uma obra de arte e que sempre que um público não especializado tivesse acesso a ele seria uma experiência em aberto, a qual só se completaria pela a presença do crítico (LUNARDELLI, 2008). Os debates sobre a obra de arte no período ganham ainda mais destaque devido ao projeto de lei proposto pelo senador Geraldo Lindgren, em 1960, na Câmara Federal, que para que todos os filmes estrangeiros recebessem Dublagem no território nacional. A discussão estendeu-se pela primeira metade da década de 1960; entre os críticos, a opinião era deque, caso a lei fosse aprovada, as “obras de arte” perderiam seu caráter original e seriam desonradas. O resultado desse debate reforçou, como destaca Lunardelli (2008), uma elitização das qualidades artísticas do cinema, visto que a lei não foi aprovada e os filmes permaneceram sendo apenas legendados no máximo.

2.3 Corpo e sexo: repressão, poder e consumo

2.3.1 O valor simbólico do corpo

As representações imagéticas do corpo ou do sexo estão intrinsecamente relacionadas ao tratamento histórico e ao controle ideológico aos quais foram submetidas. O corpo assume valores simbólicos específicos, é local de formas de sociabilidade e corresponde à vida social da comunidade na qual está inserido. Estudar eventos históricos sempre é levar em consideração o uso que se faz do corpo. O indivíduo, nesse sentido, não é produto de seu próprio corpo, nem de transformações naturais, ele é um objeto de construção social, cultural e individual (MALYSSE, 2002).

O corpo é pauta de discursos em diversas áreas do saber. No escopo desta dissertação, buscamos, a partir de uma revisão bibliográfica, autores que impulsionaram pesquisas nesse sentido no campo da história, com estudos sobre os usos do corpo, sobre o que deveria ser escondido ou controlado. Durante a segunda metade da Idade Média ocidental, ganha um caráter quase exclusivamente religioso, podendo ser responsável pela salvação ou pela

condenação do indivíduo. O imaginário relacionado ao corpo se ligava à noção de pecaminoso, perverso, culpado, desvalorizado, algo implorando por purificações. No decorrer dos séculos, as primeiras mudanças de concepção remontam ao período renascentista, a partir das quais o corpo ganha um valor estético em detrimento do valor religioso. Destacamos as esculturas que passam a valorizar corpos nus, além de obras literárias e pinturas que se apropriam da vida terrena; além disso, investimentos em um pensamento científico e o estudo inicial da anatomia do corpo estabelecem novas compreensões e o desvincula apenas de questões morais.

Somente a partir do século XVIII passa a existir uma espécie de “descoberta” do corpo pela ciência, como resultado de um longo processo histórico, iniciado em primeira instância com a abertura das Escolas de Medicina italianas e, em segunda, com um disciplinamento corporal e uma consciência interiorizada na sociedade. Conforme Elias (1994), na própria constituição das sociedades europeias as questões do corpo passaram por um longo processo “civilizador”, inicialmente nas classes privilegiadas e, mais tarde, nas demais. Condutas corporais passam a ser percebidas como necessárias; por exemplo, boas maneiras à mesa, códigos de sociabilidade, decoro ou normas de gentileza.

Cabe, contudo, esclarecer que o período destacado é aquele que abarca as transformações das cidades, a industrialização, a aceleração do tempo, a ressignificação da esfera cultural e os novos aparatos técnicos (grande imprensa, fotografia e, mais tarde, o próprio cinema), que suscitam novas relações entre os indivíduos e a sociedade. Nessa lógica – que engatinhava para uma era – industrial, a organização e divisão do trabalho afetam as relações com o corpo, visto que este se transforma em uma mercadoria. O culto do corpo se torna extremamente comercial e capitalista (MALYSSE, 2002). Um dos primeiros a elaborar questões que tangem à relação do corpo como força de trabalho foi Marx, em apontamentos dentro de *O Capital*.

Dentre vários pressupostos, a obra indica possíveis respostas para as questões psicológicas da nova relação do corpo com a sociedade capitalista em formação e destaca certos fenômenos, como a exploração da força de trabalho deteriorando a integridade do corpo, subjugando, violando e deformando. A *forma mercadoria*, conceito desenvolvido por Marx na tentativa de compreender as relações sociais envolvidas nos mecanismos de produção, diz que, na lógica da exploração e consumo, toda mercadoria é construída socialmente como algo necessário. Surge, a partir desta nova relação de “necessidade”, outros

tipos de interação entre o corpo e o indivíduo, inclusive o próprio desejo de suprir uma ausência de objetos e a própria mercadoria.

Inaugurada a sociedade capitalista, com todos seus objetivos e métodos, assegura ao corpo se torna um importante indicador social responsável pela distinção entre classes. Segundo Bourdieu (1977), o *habitus*³⁶, conforme retomaremos em breve, é elemento de diferenciação social. Nesse sentido, o comportamento entre as relações sociais nada tem de natural: são condicionamentos inseridos em nosso cotidiano por meio de regras banais (normas de alimentação, hábitos de higiene, modo de vestir, formas de lazer), convertidas em atividades habituais e, em meio a essa aculturação, faz-se o corpo (BORDIEU, 1977, p.97).

Os estudos sobre o valor simbólico do corpo ganham impulso principalmente a partir das considerações feitas por Foucault (1999). O autor afirma que, apesar da hipótese repressiva freudiana, a partir do século XVII, prevaleceu uma intensa colocação do sexo em discurso (FOUCAULT, 1999). As sociedades modernas capitalistas em ascensão sofreram com uma tentativa de silenciar a vontade do saber referente ao sexo e ao corpo; o resultado foi a crescente incitação do tema.

Trata-se do tipo de poder que exerceu sobre o corpo e o sexo, um poder que, justamente, não tem a forma da lei nem os efeitos da interdição: ao contrário, que procede mediante a redução das sexualidades singulares. Não se fixa fronteiras para a sexualidade, provoca suas diversas formas, seguindo-as através de linhas de penetração infinita. Não a exclui, mas inclui no corpo à guisa de modo de especificação dos indivíduos. Não procura esquivá-la, atrai suas variedades com espirais onde prazer e poder se reforçam (FOUCAULT, 1999, p.68).

Os países católicos, a partir da Contrarreforma, intensificam as práticas de confissões anuais. Isso significa que competia ao homem dizer tudo sobre o sexo e sobre os usos de seu corpo. Criou-se uma aparelhagem específica, capaz de garantir o controle sobre os lugares onde os discursos seriam feitos, os seus componentes e quais efeitos surtiriam.

O essencial é a multiplicação dos discursos sobre o sexo no próprio campo do exercício do poder: a incitação institucional a falar do sexo e a falar cada vez mais; obstinação das instâncias do poder a ouvir falar e a fazê-lo falar ele próprio sob a forma da articulação explícita e do detalhe infinitamente acumulado (FOUCAULT, 1999, p. 22).

³⁶ Segundo Bourdieu, *habitus* é “[...] um sistema de disposições duráveis e intransponíveis que, exprime, sob a forma de preferências sistemáticas, as necessidades objetivas das quais ele é produto [...] constituído num tipo determinado de condições materiais de existência, esse sistema de esquemas geradores, inseparavelmente éticos ou estéticos, exprime segundo a sua lógica própria a necessidade dessas condições em sistemas de preferências cujas oposições reproduzem, sob uma forma transfigurada e muitas vezes irreconhecível, as diferenças ligadas à posição na estrutura da distribuição dos instrumentos de apropriação, transmutadas, assim em distinções simbólicas” (BOURDIEU; SAINT-MARTIN, 1976, p.43).

Os discursos lícitos ou ilícitos ganharam um potencial político, a partir do qual cabe ao Estado o conhecimento do sexo e do corpo de seus cidadãos, seu uso e o controle de suas práticas. A tríade Estado, sociedade e indivíduo convencionou uma disputa pública – questão que mais tarde será retomada. Portanto, o corpo se situa como parte pertencente à genealogia do poder, passível de ser treinado e moldado a partir de um controle político da corporeidade (TRINCA, 2008). Nas palavras de Foucault:

Aprender a comportar-se, movimentar-se, ser preciso e ter ritmo. Gestos são fabricados e sentimentos são produzidos. Esse adestramento é resultado da aplicação de técnicas positivistas de sujeição baseadas em saberes pedagógicos, médicos, sociológicos, físicos etc. O corpo torna-se útil e eficiente, mas ao mesmo tempo se torna dócil e submisso: o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso (FOUCAULT, 1987, p.28).

Em sua obra *Vigiar e punir* (1999), o autor destaca a existência de instituições disciplinadoras modernas responsáveis por fabricar o denominado corpo “dócil”. O destaque são as prisões³⁷, que serviam como modelo a ser seguido por outros tantos espaços de obediência como escolas, hospitais e fábricas e instituições como o exército. O poder de disciplinar atuaria, nesse sentido, diretamente sobre o corpo do indivíduo e não em seu exterior. Em contrapartida a essa forma de controle, cresceria uma onda de reivindicações quanto à democratização do prazer em oposição a questões da moral conservadora – assim, vê-se as ascensões de movimentos feministas, da luta pelo direito ao aborto etc.

Tendo em vista que o objeto desta pesquisa são as comédias eróticas produzidas no Brasil, conhecidas como pornochanchadas, majoritariamente durante a década de 1970, as discussões apresentadas até esse momento funcionam como questões iniciais nas quais irão se inserir o dispositivo da sexualidade. Portanto, neste momento, proponho-nos a refletir como se construiu uma imagem relativa ao sexo, como ele foi posto em discurso e quais foram os critérios morais em diferentes períodos, mas, para o escopo desta pesquisa, sobretudo nos séculos XVII a XIX. O produto erótico-pornográfico no cinema é uma manifestação cultural específica de cada época, que se relaciona com as políticas, com as instituições disciplinares e com a própria aplicação desse poder, como sugere Foucault (1999). Por meio de uma revisão bibliográfica sobre a temática, pretende-se utilizá-la como ponto de partida para pensar a forma que a sexualidade se relacionou com os críticos, sociedade civil e censura do período.

³⁷ Foucault (1999) destaca que as práticas de controle social e disciplinares são anteriores e não exclusivas às prisões, o autor evidencia que é a partir da modernidade que elas se tornaram a experiência mais palpável de dominação.

2.3.2 Produções dos discursos sobre sexo

Por meio de um mapeamento histórico sobre o processo civilizatório das relações humanas e suas estreitas afinidades com o poder, o presente estudo parte de dois autores-chave como referencial teórico. A diferença entre eles é a existência e o papel da repressão, seja pela própria condição do sujeito em coletividade ou pelas instituições fundadas. Para Freud (1981), a condição necessária para viver em sociedade é a sublimação dos impulsos sexuais. Para Foucault (1999), a partir de discursos controlados sobre sexo, a partir das sociedades modernas, o poder se espalha junto com o crescimento do capitalismo. Ambos autores tomam as sociedades modernas como marcos para suas análises e podem ser considerados grandes expoentes na discussão; portanto, antes de abordá-los diretamente, faz-se necessário retomar algumas questões referentes às primeiras interpretações e discursos ligados ao sexo.

Na Grécia Antiga, o sexo mantinha estreita relação com a religiosidade e com a pedagogia. As relações poligâmicas, pederastias ou a prostituição não eram vistas como amorais. A escolha sexual não precisava ser definitiva. Para o homem, relações com o outro podiam ser homossexuais, heterossexuais ou bissexuais. Para a mulher, eram destinadas relações com seu marido que, em teoria, devia-lhe fidelidade. As relações homoafetivas femininas eram consideradas obscenas. Eros, Afrodite, Hímeros e Dionísio eram os estereótipos da sensualidade, da paixão e do próprio desejo.

Essa relativa permissividade, característica durante praticamente toda a Antiguidade, altera-se com a ascensão do discurso judaico-cristão, a partir do qual a noção de *pecado original* passa a vigorar. A origem está descrita no Gênesis, quando Adão e Eva habitavam no paraíso, ambos nus e em pureza, segundo a lenda. O pudor é oriundo do momento em que Eva prova o fruto proibido, acarretando a expulsão do casal do Jardim do Éden. Edificou-se, a partir da perspectiva judaico-cristã, uma longa lista de orientações para a conduta moral por Adão e Eva terem se entregado ao desejo. Ao homem, foram atribuídos os cuidados com a terra e, para a mulher, a gravidez e as dores do parto.

Seguindo essas premissas que regularizaram os comportamentos, viver em sociedade significa compartilhar regras claramente identificáveis por todos os integrantes do grupo. As violações destas são passíveis de punições, o que, nessa lenda, é ilustrado bem pela expulsão do casal. Práticas consideradas transgressoras – como relações homossexuais, intercuro indivíduo e animais, incestos ou relações extraconjugais – passam a ser disciplinadas. O sexo, assim como o corpo, está sob controle (ABREU, 1996).

A valorização deste pecado original serve de ponto de partida para Freud (1981), que interpreta a “culpa” de Adão e Eva como forma de condenação. Haver experimentado o fruto proibido foi resultado de ceder a seus *impulsos* ao prazer e à sua energia sexual. A maçã é apenas a figura simbólica quando tratamos de “impureza”. Para o autor, o sentimento de culpa é construído socialmente e, em termos morais, todo indivíduo deve interiorizá-lo, para que, sempre que ceder ao sentimento de prazer, exorcizá-lo.

É forçoso reconhecer a medida em que a cultura repousa sobre a renúncia das satisfações instintivas: até que ponto sua condição prévia radica-se precisamente na satisfação (por suspensão, repressão ou algum outro processo) de instintos poderosos. Essa frustração cultural rege o vasto domínio das relações sociais entre os seres humanos, e já sabemos que nele reside a causa da hostilidade oposta a toda cultura. (FREUD, 1981, p.12)

Segundo Freud (1981), o indivíduo persegue invariavelmente felicidade, tentando se aproximar de experiências agradáveis e se afastando de situações de sofrimento. No entanto, essa felicidade é inalcançável, visto que, para viver em sociedade moralmente, devemos castrar nossos impulsos de prazer. Os progressos civilizatórios inibem a livre manifestação de instintos de agressividade, e a própria autenticidade do nosso “lado” animal, visto que somos resultado de um processo de seleção natural que deu certo. Conformados em viver em regime de repressão, o instinto do prazer busca meios alternativos para se manifestar de uma forma mais “civilizada” (MANTEGA, 1981).

Por esse viés psicanalítico, ainda que prevaleça lacunas e algumas teorias já foram reavaliadas por outras correntes, o prazer em seu instinto embrionário é sublimado e passa a se manifestar a partir do trabalho. Logo, para viver em sociedade essa disposição instintiva agressiva deveria ser suprimida e recolocada como “forma produtiva”. O trabalho, nesse sentido, recebe uma nova forma de sentir prazer. Nesse processo de transformação, parte da carga erótica se perderia no caminho. Inevitavelmente, o prazer que se sente ao trabalhar é incomparavelmente inferior ao aquele causado pelos prazeres “do corpo”:

Voltando a Freud, existiria no ser humano uma disposição instintiva agressiva que deve ser reprimida para permitir a vida em sociedade. Trata-se, sem dúvida, de uma ameaça maior para a vida comunitária do que os instintos de prazer, visto que impulsionaria o indivíduo, em certas ocasiões, a maltratar seu semelhante, a obrigá-lo a práticas sexuais sem seu consentimento, a forçá-lo a trabalhar sem retribuição, a martirizá-lo e até matá-lo (MANTEGA, 1981, p.13)

Essa repressão, com o passar do tempo é apropriada pelo indivíduo, sob símbolos morais aos quais ele se atenta diariamente e se fazem necessários para conter possíveis impulsos agressivos, destaca Freud (1981). O próprio sentimento de culpa, como dito anteriormente, tem sua eficiência comprovada na garantia de autoridade – esta, em um

primeiro momento, centrada na figura do pai e depois transferida para a do Estado e para o controle social. Os códigos morais, assim como o nível de repressão, variam e têm suas peculiaridades conforme o local e o contexto.

Opondo-se à Freud e à própria noção de *hipótese repressiva*, Michel Foucault, na obra *História da Sexualidade* (1999), propõe um estudo sobre os discursos referentes ao sexo, postos em prática quando a sociedade se desvincula da moral vitoriana. Conforme o autor, não haveria uma censura latente na sexualidade; pelo contrário, em uma tentativa de controlar a comunidade, colocar o sexo em discurso foi uma das formas de estabelecer poder sobre os indivíduos. Os limites e a importância dessa multiplicação de falas sobre sexualidade se estruturam principalmente na escolha do que será exibido e escondido.

Não digo que a interdição do sexo é uma ilusão; e sim que a ilusão está em fazer dessa interdição o elemento fundamental e constituinte a partir do qual se poderia escrever a história do que foi dito do sexo a partir da Idade Moderna. [...] A partir do fim do século XVI, a “colocação do sexo em discurso” em vez de sofrer um processo de restrição foi, ao contrário, submetida a um mecanismo de crescente incitação. (FOUCAULT, 1999, p. 17)

O autor, no Volume I da obra citada, como destacado na subseção anterior, desloca sua análise para os séculos XVII até XIX, buscando, a partir do dispositivo da sexualidade, compreender a relação de poder entre os sujeitos. Na Era Vitoriana, o único lugar viável da sexualidade estava restrito aos lares. As falas sobre a sexualidade são convencionadas ao silêncio. Foucault (1999) não nega que, nesse período, ocorre uma espécie de “repressão” devido à incompatibilidade da relação sexo e do trabalho. Dessa forma, mais do que uma expressão de pudor, a repressão se torna uma questão política. O sexo é negado, mas passa a nutrir estreitas relações com o poder.

O sistema de pregação e de confissão, estabelecido após a Contrarreforma, institucionalizou que o indivíduo falasse sobre suas práticas sexuais. O essencial desse mecanismo foi a criação de um novo poder ligado à multiplicação e estímulos aos discursos produzidos sobre sexo. Esse uso passa não apenas a enquadrá-lo em um discurso moral, mas principalmente racional. O sexo não se julga, administra-se (FOUCAULT, 1999). O autor ressalta que, em nenhum outro momento histórico, falou-se tanto de sexo. Os agentes desse poder visavam a interrogar e regulamentar tais discursos.

O Estado “institucionalizou” e “medicalizou” o falar da sexualidade. Essa prática discursiva estimulou as instituições a investirem em estudos na área da medicina, psiquiatria, psicologia, sexologia e direito (MANTEGA, 1981). A criação de condutas morais atreladas ao ato sexual, estudos sobre as áreas erógenas do corpo, tipologia das sensações, classificação de

atitudes e detalhamento fisiológico das genitálias – visando ao adestramento, controle do tempo e regulação de comportamento – tornaram-se uma preocupação. Projetou-se no inconsciente do indivíduo uma culpa ou sentimento de erro. Essa mecânica do falar é própria às sociedades modernas, que estimulam os discursos, mas sempre os valorizando como segredo e discurso codificado.

A partir desses investimentos em áreas do saber para controlar a sexualidade, nas primeiras décadas do século XIX, desenvolveu-se uma onda estimulando relações monogâmicas heterossexuais. O casal considerado legítimo, com sua atividade sexual regular, tinha sua intimidade garantida. Diferentes práticas consideradas amorais recebiam tratamentos distintos e eram passíveis de condenação em tribunais: estupro, infidelidade, sodomia, incesto e homossexualidade. Essa última entra na categoria de uma sexualidade periférica, sendo os homossexuais considerados aberrações e “contra-a-natureza”³⁸.

Esse período, no qual se estreitaram laços entre medicina e direito, correspondem a uma mudança da função do Estado, com a Igreja perdendo parte de sua influência na vida íntima do casal, acarretando diretamente mudanças no próprio mecanismo de poder. Foucault (1999) destaca que o prazer e o poder mantêm relações íntimas, um se apoia no outro: prazer em fiscalizar, questionar e se submeter aos mecanismos de controle.

A proliferação das sexualidades por extensão do poder; majoração do poder ao qual cada uma dessas sexualidades regionais dá um campo de intervenção: essa conexão, sobretudo a partir do século XIX, é garantida e relançada pelos inumeráveis lucros econômicos que, por intermédio da medicina, da psiquiatria, da prostituição e da pornografia, vincularam-se ao mesmo tempo a essa concentração analítica do prazer e a essa majoração do poder que o controla. (FOUCAULT, 1999, p. 48).

Segundo o autor, existe uma espécie de relação perversa entre poder e prazer. Um controle que não se manifesta na forma de lei, mas de uma maneira muito mais sutil que a repressão escrachada. A faceta de *liberdade* que o capitalismo assume se fez necessária para garantir sua hegemonia e a criação destes mecanismos ideológicos psíquicos. Essas relações de prazer no poder ocorrem entre, por exemplo, psiquiatra-paciente, professor-aluno ou advogado-cliente. Situações nas quais haja certa hierarquia entre o detentor do poder e quem quer se beneficiar dele.

De forma resumida, a teoria política clássica enxerga no poder uma estrutura política ligada sempre ao monopólio do Estado. O argumento de Foucault (1999), e que retomaremos em breve, é de que o poder não está ligado a nenhum tipo de contrato jurídico ou político com

³⁸ Discursos normativos referentes às relações homossexuais criam raízes históricas nesse período. Foi durante a década de 1980 e 1990 que, no combate a Aids o governo dos Estados Unidos, governados no período por Ronald Reagan e George Bush, mostram que essa herança do “contra-a-natureza” ainda vigora. Parte das falas produzidas assentados em “questões médicas” culpabilizando gays pela propagação da doença. O resultado desse tipo de discurso é o “fenômeno” homofobia.

qualquer instituição, mas sim a uma prática social inscrita historicamente, colocando em pauta a relação entre indivíduos. Não se trata de uma ação negativa ou punitiva, mas resultante de relações entre membros de uma comunidade que por meio da disciplina estabelecem, por exemplo, a figura do opressor e do oprimido. O autor não nega a existência de um Estado, todavia, opõe-se à noção de que o poder se relaciona com ele apenas de forma vertical. A relação entre poder e Estado se constituiria como uma relação flutuante que provocaria ações entre indivíduos, não caracterizando apenas o poder como um instrumento de “privilégio”.

A aproximação do dispositivo da sexualidade com nosso objeto de pesquisa se delineou a partir dos pressupostos trazidos por Foucault (1999) para pensar o erótico, o sexo ou o pornográfico enquanto formas de poderes simbólicos que atuam sobre e entre os indivíduos. Por ora, não nos interessa pensar o cinema e as formas que ele usou para construir uma narrativa sobre a sexualidade, mas pensar como seu valor simbólico atua na relação e/ou interação entre público consumidor e os próprios filmes eróticos. O cinema, em geral, além de estabelecer o caráter mercadológico potencialmente desenvolvido pelo sexo, garante um espaço democrático para debater essas questões e produzir um novo tipo de discurso sobre seus saberes.

2.3.3 Os usos e consumo de imagens eróticas no cinema

As questões que abordam a apropriação de elementos erótico-pornográficos pela fotografia ou pelo cinema devem partir das reflexões sobre como os próprios meios de comunicação e a cultura em si se mercantilizaram. Portanto, consideramos estritamente necessário pensar as primeiras críticas dirigidas à Indústria Cultural, provenientes de um grupo de intelectuais da Escola de Frankfurt, composta em um primeiro momento por Adorno, Horkheimer, Marcuse e Benjamin. O grupo tinha base marxista, ainda que não reivindicassem essa herança e nem se visse ligados aos teóricos do marxismo ortodoxos da União Soviética. Os trabalhos iniciais dos membros foram criados durante o exílio de alguns deles nos Estados Unidos, em virtude do contexto da Segunda Guerra, e, sobretudo, em resposta ao slogan *american way of life* que se expandia, junto com seus pressupostos de livre competição, de livre mercado e de consumismo desenfreado.

O conceito de *indústria cultural*, conforme destaca Rüdiger (1998), passou a ter duas interpretações genéricas. A primeira se refere às empresas ou instituições cujo objetivo é produzir e vender bens culturais; a segunda corresponde aos meios de comunicação. Porém, o

sentido atribuído à indústria cultural pelos intelectuais da Escola refere-se às vendas, à difusão e à padronização de bens simbólicos. O fundamental seria compreender o processo que transforma a cultura em bem de consumo. Em *Dialética do esclarecimento* (1985), obra de Adorno e Horkheimer, a indústria cultural é caracterizada pela dissolução da obra de arte, pela reprodução em massa de bens culturais e sua venda pela imprensa, rádio, fotografia, cinema, televisão etc. Isso porque haveria um interesse particular de um segmento burguês em conseguir se autoperpetuar e do próprio mecanismo do capitalismo. Segundo os autores:

A fim de tornar os trabalhadores dóceis e submissos, não bastava recorrer à dicotomia entre civilização e cultura, entre escassez material externa e riqueza espiritual interna. Tornou-se imperioso mudar os padrões de organização da produção cultural que foi sendo gradativamente cooptada pela esfera da civilização, isto é, sendo absorvida pelo sistema de produção de bens materiais que reestruturou inteiramente as formas de circulação e consumo da cultura (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.68).

O resultado de tal padronização e mercantilização é uma espécie de atrofia no agir de quem consome esses bens culturais. Conforme os autores, haveria uma pré-disposição da indústria cultural em criar, para os indivíduos, uma oposição entre trabalho e lazer, que sustentaria o mecanismo de consumo destes bens no tempo livre como forma de descanso, preparando os trabalhadores para, no dia seguinte, continuar a produção em seu ambiente de trabalho. Assim, a indústria cultural seria uma forma de controle social que não permitiria a construção de um conhecimento emancipatório (WALTZ, 2006).

Segundo Marcuse (1997) os usos da arte em uma sociedade de massa teriam a capacidade de carregar consigo a promessa de felicidade, porém, perde seu potencial e assume função alienante por estar submetida às “regras da indústria cultural”. A autora Bárbara Feitag (1989), em estudo sobre a teoria crítica dos intelectuais de Frankfurt, afirma que a arte teria um caráter singular para eles, ligado à expressão de genialidade e à angústia do produtor (poeta, pintor, diretor de cinema etc.) e essa singularidade se perderia no processo de lucratividade. No caso específico do cinema, segundo os autores:

O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. [...] A velha experiência do telespectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio produzir rigorosamente o mundo da percepção cotidiana, tornou-se a norma da produção. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114-118).

Este fragmento se refere à facilidade de assimilar a ilusão daquilo que se assiste no filme a um prolongamento da vida real e a ideia de que o valor estético da singularidade abre

espaço para o que Adorno chama de *prazer culinário*: assistiríamos um filme por ele ser “agradável”.

As teorias desenvolvidas pela Escola de Frankfurt foram severamente criticadas entre as décadas de 1970 e 1980, principalmente devido à sua visão reducionista da função do receptor desses bens culturais: estes eram vistos apenas como vítimas alienadas desse processo, assumindo assim uma postura passiva no consumo. Um dos críticos desse mito do receptor passivo é Thompson (1995) que, em um primeiro momento, coloca em questão o uso do conceito *ideologia* pelos intelectuais de Frankfurt. Segundo ele, os autores criam um “cimento social” pelo qual o indivíduo é sempre atrofiado e não participa do processo de *apropriação*³⁹ das mensagens da mídia, que ocorre quase de forma inconsciente e que auxilia na compreensão do mundo e de sua própria identidade. Essas novas relações de massa passam a servir como promotoras de novas formas de sociabilização.

Michel de Certeau (1990), em resposta à teoria do consumidor passivo, propõe-se a analisar o uso e o consumo de bens culturais. Ele inicia sua análise trazendo o exemplo das imagens distribuídas pela TV e questiona o que os telespectadores absorvem e como ocorre a absorção da informação. Seguindo o modelo teórico da Escola de Frankfurt, teríamos um “consumidor-esfinge”⁴⁰, resultado de um afastamento do telespectador sob o produto, excluído da manifestação (CERTEAU, 1990). Em oposição a essa afirmação, o autor propõe que a cultura muitas vezes é difundida pelas elites, porém em um movimento espontâneo, outros grupos sociais as percebem e as ressignificam. Portanto, teríamos um receptor ativo que, ao se apropriar de um bem, o interioriza e (re)cria uma nova prática cultural dentro de seu grupo social, mesmo que as intenções do produtor daquele bem não tenham sido as mesmas no momento da recepção.

Indo ao encontro à análise de Certeau (1990), a partir do objeto deste estudo, o cinema entre narrativas e concessões estéticas, tende a agir entre discursos políticos, relações de poder e, principalmente, no estoque de imagens com o qual conta cada indivíduo. O consumo do sexo, no audiovisual, é intrínseco ao arcabouço dessa indústria cultural da sociedade de massa. É nosso objetivo compreender como ocorre essa apropriação do produto erótico-pornográfico pelo receptor a partir de seu “estoque de imagens” prévio.

³⁹Entendemos aqui o conceito de apropriação a partir de Chartier (1992). Retomando questões anteriormente levantadas, para o autor, o termo *apropriação* significaria dominação, confisco – seja por instituições ou por grupos sociais de um discurso. Ele afirma ainda que a apropriação da forma como conhecemos é uma história social dos usos e das interpretações de eventos. Nesse sentido, seria uma chave de leitura de uma produção cultural. A luta para se apropriar de uma representação de uma leitura de um evento passado, por exemplo, tem caráter cultural e político, porque se torna uma luta pela legitimidade de um significado.

⁴⁰ Expressão utilizada por Certeau, extraída da obra *A invenção do Cotidiano* (CERTEAU, 1990, p. 94).

O adjetivo *erótico* surge no século XX, tendo seu significado relacionado ao amor sensual e lascivo, que provoca desejo sexual. Já a pornografia, originária do vocábulo *pornógrafos* – “escritos sobre prostitutas” –, está relacionada à obscenidade, indecência, violação ao pudor (ABREU, 1996). O erótico e o pornográfico ficam no limite do secreto. Ambos se materializam pela transgressão e estão contidos um no outro. Classificar gêneros em longas-metragens com a temática sexualidade, por exemplo, torna-se uma tarefa complexa, porque os limites entre os dois dependem das mensagens produzidas quanto a como se dará a recepção.

De qualquer modo, a característica essencial aos dois conceitos é a sexualidade. Ao erotismo é deixada uma porta aberta ao sentimento amoroso, embora em situação urgente, de experiência extremada. A pornografia supõe uma certa capacidade de experiência extremada. A pornografia supõe uma certa capacidade de excitar os apetites sexuais de seus consumidores, algo que fale a libido (ABREU, 1996, p.18).

A relação tênue entre o erótico e o pornográfico se limita aos valores morais ligados à própria noção de obsceno. Se o erótico se manifesta a partir da incitação da sexualidade, o pornográfico seria a transgressão em si. Mais interessante do que compreender as diferenças entre eles é compreender o que permite sua coexistência. O *obsceno* é colocar algo que estaria fora de cena em primeiro plano, aquilo que sai do escondido, em uma tentativa desesperada de sedução pela evidência grosseira da verdade, e não pelo uso sutil dos signos disponíveis, como uma efusão e uma provocação ao mesmo tempo (BAUDRILLARD, 1989, p. 6). O conceito, assim como seu próprio efeito, é uma construção cultural mutável com o tempo. A pornografia, em uma aplicação prática, pode ser entendida como o discurso que carrega e media a obscenidade.

A obscenidade é uma convenção, o que transforma uma obra em transgressora é a percepção que o indivíduo atribui a ela. O status erótico ou pornográfico só é determinado pelo resultado da receptividade do público e pelo contexto moral em que se insere. Segundo Hunt (1999), a pornografia deve ser considerada produto das novas formas de regulamentação e dos novos desejos de saber. O produto final dessa recepção e ressignificação é também uma convenção cultural, geralmente ligada a algum tipo de perturbação dos instintos de desejo.

Embora o desejo, a sensualidade, o erotismo e até mesmo a representação explícita dos órgãos sexuais possam ser encontrados em muitos, senão em todos, tempos e lugares, a pornografia como categoria legal e artística parece ser um conceito tipicamente ocidental, com cronologia e geografia particulares (HUNT, 1999, p.10).

A pornografia adquire status de pesquisa, prática visual ou tradição literária acompanhando eventos característicos da modernidade ocidental, como o Renascimento,

Revolução Científica, Revolução Francesa etc. Seu aparecimento não foi espontâneo e nem seu significado político e cultural pode ser separado de seu advento como categoria de pensamento, representação e regulamentação (HUNT, 1999). A pornografia surge durante o século XVI difundida pela cultura material impressa, não por coincidência em momento de plena ascensão do Iluminismo e anos após Revolução Francesa. A chamada *tradição pornográfica* é intrinsecamente ligada aos romances, livros pornográficos e panfletos que atacavam autoridades durante a modernidade.

O elemento pornográfico não é exclusividade da modernidade ocidental; porém, em pouco tempo, nesse contexto, inserindo-se entre os fatos históricos mencionados, cresceu e galgou um espaço político. Isto porque durante um período do Antigo Regime era comum o uso de panfletos e de ilustrações pornográficas que difamassem a imagem de autoridades, o que constituía mais um expoente adicionado à crise da falta de controle do Estado sobre tais publicações. A pornografia parece não ter sido exatamente uma tática de propaganda democrática, mas um instrumento de crítica, que se ajustava às circunstâncias locais (HUNT, 1999, p.45).

Durante a primeira década da Revolução Francesa, principalmente com a eliminação das restrições à imprensa, ela teve seu público e temática alterado. Anteriormente era destinada apenas a um segmento da sociedade, a alta burguesia. Com a gradual popularização das ilustrações e panfletos pornográficos, embora o público consumidor fosse quase estritamente masculino, difundiu-se entre artesãos e demais ofícios da classe média.

A Revolução Francesa expôs o perigo da ampla circulação de material impresso. Durante a Revolução, a pornografia política proliferou cada vez mais e estendeu seu público até as classes populares. Ao mesmo tempo, contudo começou a ser afastar da política. Talvez em consequência do grande sucesso do ataque pornográfico contra o Antigo Regime. Paradoxalmente, logo que a pornografia política se democratizou, deixou de ser política (HUNT, 1999, p.335).

As funções sociais e políticas da pornografia se alteram após os primeiros anos revolucionários. Antes usada como energia política e arma imoral para difamar figuras públicas durante o Antigo Regime, a pornografia passa a ser um nicho em ascensão. O impacto causado pelo aumento de publicações e livre circulação da pornografia durante as primeiras décadas do movimento revolucionário estimulou a repressão ao seu conteúdo em todos os países da Europa. Seus discursos e práticas foram associados desde o início à noção de imoralidade, à transgressão dos comportamentos socialmente aceitos e a um ataque à religiosidade. É somente durante a Revolução Francesa que a pornografia se *democratiza* e,

apesar dos esforços em barrar a circulação consegue alcançar camadas até então excluídas. O papel fundamental da censura foi incitar o crescimento do gênero, que, nesse contexto, ganhou base a partir de seu espaço na imprensa e, mais tarde, na fotografia e no cinema, e para incitar o desejo do leitor – conforme veremos em breve.

A representação pornográfica e obscena dialoga com outros fatores psicológicos e sociais para compor sua apropriação, dentre eles destacamos o imaginário, a fantasia e a ficção. Estendemos por essa tríade como uma construção individual que se aloja posteriormente no coletivo, vivendo em constante intercâmbio e não se limitando a uma obra ou criação da imaginação, representação de imagens ou invenção.

O erotismo vive sua plenitude no domínio da fantasia e se realiza plenamente no terreno da ficção. O exagero pornográfico, por vezes, prenuncia o erótico, e talvez seja melhor compreendido se referido ao universo da imaginação, onde o excesso pode se constituir na essência de sua mensagem (SONTAG⁴¹, 1987, p.62).

Os produtos dessa relação erótica-pornográfica, unindo-se à fantasia e ao imaginário, serviriam para suprir uma *ausência*, a do desejo sexual. Representar, pensar ou criar discursos sobre sexo a partir de imagens permite ao consumidor construir um imaginário pornográfico e pensar sobre a sexualidade. Destacamos aqui a foto e o cinema e sua contribuição para a percepção que temos hoje do corpo (MALYSSE, 2002). Os longas-metragens eróticos ou pornográficos sugerem uma aproximação entre os desejos e fetiches de sedução com o imaginário de cada consumidor. Surge um código compartilhado entre produtores e consumidores dessa imagem erótica. Ela potencializa o obsceno e investe em um discurso alusivo a fantasias em torno do ato sexual. O cinema erótico não foca na prática sexual em si, mas naquilo que vem antes dela: o desejo. Os filmes eróticos são um mundo de sonhos onde vivemos, sem pecado ou vergonha, as infinitamente gratificantes fantasias sexuais que não são verdades na vida real (KEESEY; DUNCAN, 2005).

O consumo de pornografia age de forma psicológica e viabiliza o acesso aos desejos suprimidos por questões morais, sempre se abastecendo da incitação do prazer pelo secreto. Portanto, a curta duração dos filmes na sala de cinema ou vídeo é o espaço de tempo livre de o indivíduo se apropriar das imagens e dar vida a suas fantasias⁴². A pornografia estimularia a

⁴¹A crítica de arte Susan Sontag (1977), na obra *Sobre fotografia*, pensa a câmera fotográfica como uma forma de participação no ato de fotografar. O exemplo que ela utiliza é o do voyeurismo sexual, utilizado em primeira instância na fotografia e depois adaptado para o cinema. Segundo ela, a câmera voyeur estimula o que estiver acontecendo a continuar. Ou seja, é construída como um falo, uma parte representativa da *fantasia* masculina; nesse sentido, existiria um aspecto predatório em tirar fotografias (SONTAG, 1977, p. 22-23).

⁴²Conforme abordaremos posteriormente abordado, o consumo do sexo ainda que “pós-liberdade sexual”, ainda se vincula ao sentimento de culpa, de medo do proibido e da transgressão. Por essa razão, a apropriação e consumo se deliberam no plano do secreto.

imaginação do leitor/espectador ao simular uma atividade sexual real, mesmo se tratando de uma situação completamente imaginada (HUNT, 1999). Dessa maneira, as questões associadas ao nosso objeto podem despertar discussões significativas sobre como comédias eróticas conseguiram garantir espaço e circularidade em um contexto de Ditadura Civil Militar.

A noção de *ausência*, conforme mencionada anteriormente, é retomada a partir de alguns pontos levantados por Freud nas obras *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) e no artigo *Fetichismo* (1927). Em síntese, para Freud, o homem tem forte tendência a sempre procurar um *objeto perdido* – a saber, o objeto genital. O que liga o homem a essa constante tensão fundamental, à procura desse objeto, é a nostalgia, a lembrança afetiva, uma satisfação passada. Nesse ponto, podemos retomar aquilo que ressaltávamos no início deste capítulo: para viver em uma sociedade civilizada o homem priva-se de alguns de seus instintos.

O fetiche, na verdade, é um substituto para o pênis. Trata-se de um pênis que em casos normais deveria ter sido abandonado ao longo do desenvolvimento, mas que o fetiche tem a função de preservar. O fetiche é substituto do pênis da mulher [da mãe] em que o menininho outrora acreditou e do que qual – bem sabemos o porquê – não quer de modo algum abdicar (FREUD, 2007, p. 162-163).

Existe, nessa citação, uma referência à castração e, principalmente, ao medo dela. A criança, quando percebe que a mãe não tem o mesmo órgão genital, inicia a angústia da castração, buscando um substituto para essa falta, um *falo simbólico*. Esse “falo” representa, no viés psicanalítico, a troca por uma ausência. O fetichismo é o símbolo de alguma coisa, nesse caso o pênis. Por isso, tantos outros autores sempre direcionam o fetiche para uma prática quase normativa aos homens e apenas raramente às mulheres.

O psicanalista francês, Jacques Lacan, com fortes influências freudianas, retoma alguns desses pontos referentes ao fetichismo proposto por Freud. O autor ressalta que o fetiche é um símbolo, quase em pé de igualdade com o sintoma neurótico e com o da perversão (LACAN, 1995). O problema encontrado nessa análise é que, tanto Freud quanto tantos outros autores, hesitaram em desenvolver mais profundamente respostas para o fetichismo. Lacan, em relação a esse aspecto, desenvolve o *Esquema do véu*, aquilo que estaria no mais além, no subjetivo, materializado em uma imagem.



Figura 2:Esquema do véu, Jacques Lacan

Fonte: (LACAN, 1995, p. 158)

A cortina funcionaria como um “véu”, simbolizando tudo aquilo que se encontra na falta e assume a função de projetar o objeto que assumirá o lugar de ausência. O fetiche trabalha na instância do simbólico (OUROFINO, 2015). A leitura que fazemos desse esquema aplicado ao nosso objeto de pesquisa é a de que a relação entre o sujeito-objeto [o erótico, o fetiche] seria separado e materializado por essa cortina [o consumo e suas implicações psicológicas de produtos erótico-pornográficos]. É na ausência que surge a tensão do desejo, beirando a neurose, de suprir essa lacuna entre o sujeito e o objeto.

Portanto, é na própria tentativa de administrar as produções, tratar o produto e organizá-lo para distribuição que foram criadas algumas demarcações sobre os produtos. Segundo Abreu (1999), produtos que expunham mais ações sexuais explícitas ganham a nomenclatura de *hard core* (pornográficos) e aqueles que tinham o sugerido, relações sexuais implícitas a de *soft core* (eróticos). Essa organização técnica-mercadológica responde à relação de oferta e procura, na qual produto erótico-pornográfico só se legitima no mercado por meio de um consumo exacerbado, quase uma espécie de “necessidade do público consumidor”.

A sexualidade encontra nesses novos gêneros fílmicos a possibilidade de um veículo para se expor publicamente, de ser produzida e de ter suas representações consumidas. O produto erótico-pornográfico em uma indústria cultural ganha proporções de massa. O culto do corpo se torna forte no sentido comercial e capitalista (MALYSSE, 2002).

O corpo só se dá para ver [quando] se apresenta como objeto de arte e a ideia do corpo enquanto objeto de arte funciona culturalmente como um estereótipo [...] As imagens do corpo são capazes de reproduzir e sugerir sentimentos, crenças e valores, elas podem ser utilizadas para desestabilizar o leitor em suas próprias representações do corpo e orientá-lo em novas direções de pesquisa (MALYSSE, 2002, p.72).

De forma quase caricata, a indústria pornográfica *hard core* traz uma visão limitada do sexo, geralmente focada apenas no ato sexual repetitivo, no show genital, filmado para o consumo e excitação sexual (GERACE, 2016, p.16). Como dito anteriormente, o produtor e

consumidor partilham de um código atrelado à perversão, às provocações ao proibido, construídas a partir de um excesso. Esse exagero serviria de gatilho para o elemento subjetivo presente no desejo. Segundo Bazin (1991), a pornografia em si reduz o ato sexual a uma representação *fake*. Portanto, o consumir a ação é uma situação real, a representação de satisfação do prazer é falsa. É necessária à imagem pornográfica a dúvida entre o mito de realismo ou o ficcional:

Se invertermos os vetores realismo x factual e ficcional x fantasia, percebemos que a fantasia pornô se funda na cena sexual explícita, cuja matriz é sua carga de impressão da realidade, a forte presença do referente na imagem.[...]. Enfim, a pornografia exige uma dose excessiva de verdade e realismo. Apresentando soluções pragmáticas para os problemas que trata em geral, referidos à fantasia [fetiche], ao imaginário. (ABREU, 1999, p. 118-189)

O potencial desse gênero é justamente a expectativa seguida da frustração, é a combinação do ápice de um desejo sexual e o resultado da não satisfação do mesmo.

3 SEXO À BRASILEIRA: CONSTRUÇÕES, PERCEPÇÕES E DISCURSOS SOBRE PORNOCHANCHADA

Com este capítulo pretendemos evidenciar os principais movimentos cinematográficos que construíram a partir do elemento erótico suas narrativas e como elas serão apropriadas pelas pornochanchadas. Procuramos também analisar a construção deste gênero cinematográfico que atravessou uma Ditadura Civil-Militar, inserindo aos poucos as críticas presentes nos três jornais analisados (Jornal do Brasil, Diário de Notícias e Movimento), a fim de identificarmos os principais discursos desse grupo intelectual.

3.1 Os referenciais estéticos do erótico para gêneros cinematográficos

É nosso objetivo compreender como se construíram as representações do sexo em movimentos cinematográficos distintos e de que forma, a partir deles, as pornochanchadas se apropriaram de estéticas recorrentes do cinema erótico-pornográfico para compor seu produto final. Conforme sugere Abreu (1996), o erotismo se insinuou desde as primeiras projeções cinematográficas em Paris e Nova York, nas quais os espectadores conseguiam assistir, sem nenhum tipo de censura moral, a bailarinas dançando com roupões de banho. O próprio corpo em movimento se transformou em um espetáculo capaz de aguçar a fantasia do público masculino.

Precursora do cinema, a fotografia explorou o corpo nas séries fotográficas *Photography* (1877-1885) e *Primitive Motion Studies* (1884-1887) de Eadweard Muybridge. Os ensaios respondiam a vários interesses, dentre os quais o de buscar entendimento científico, latente no período, agrupando informações sobre anatomia. Muybridge elaborou uma fotografia através da silhueta de uma fechadura, produzindo uma imagem da qual o público se apropriou como uma forma de espiar a realidade do corpo humano e de animais em diferentes posições. Na tentativa de capturar o movimento, o fotógrafo utilizou mais de vinte câmeras e criou o *zoopraxiscópio*⁴³ para estabelecer a ilusão de os personagens estarem se deslocando. Segundo Gerace (2015), as imagens produzidas por ele geraram um inquestionável prazer visual, que unia o visível (o corpo em si) e o invisível (a nudez em movimento) por meio de um dispositivo mediador do prazer, criando uma espécie de primeiro vínculo com o público.

⁴³ Um dispositivo que não capturava a imagem, apenas a projetava através de uma manivela, intercalando fotos de um mesmo corpo em diferentes movimentos ou posições. O invento de Muybridge, que geralmente contava com 24 fotografias em sequência de algum movimento com intervalos regulados entre elas, promoveu, embora não intencionalmente, avanços fotográficos e técnicos usados mais tarde pelo cinema.

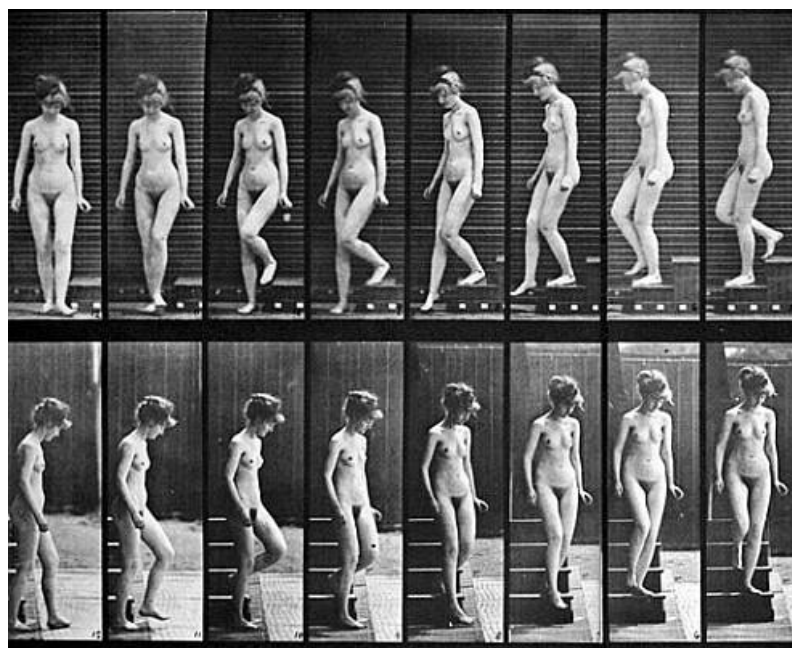


Figura 3: *Woman Walking Down Stairs* (1887) conjunto de fotografias pertencente à série *Primitive Motion Studies* (1884-1887)

Influenciado por Muybrigde e outros fotógrafos que expunham a nudez, o cinema de atrações surge como um gênero não narrativo, entre os anos 1885 e 1906, objetivando exibir (ingenuamente) o corpo, em uma primeira tentativa de atrair o público. O curta-metragem *The Kiss* (1896), dirigido por William Heise, foi acusado de obscenidade dentre o circuito exibidor devido à primeira cena de beijo no cinema; no período, o ato de “beijar” era limitado à esfera privada. Além disso, a linguagem cinematográfica utilizada causou estranhamento em função da aparição dos corpos em *close*: isso porque o enquadramento com o qual se tinha familiaridade era aquele herdado do teatro, no qual todo o corpo aparecia em plano médio. Em seus (quase) cinquenta segundos de duração, o curta-metragem exhibe um casal de meia idade se beijando com feições (insinuadoras) de prazer. Conforme Gerace (2015), exibir um beijo nesse período era o equivalente a um flagra sexual.



Figura 4: Imagem cena *The Kiss* (1896) com direção de William Heise. Considerado o primeiro beijo exibido da história do cinema.

A representação do sexo nas imagens surge em pé de igualdade com as inovações dos aparatos tecnológicos disponíveis, os debates políticos e sociais do período e as mudanças estéticas. Na primeira década do século XX, temas como drogas, escravas brancas e um gérmen do que chamaremos em breve de cinema pornô hollywoodiano se confundem com uma função pedagógica. Às margens de outros gêneros produzidos neste período, surge um circuito caseiro e ilegal, exibido em ambientes fechados, os *stag films*, ancestrais precursores dos filmes de sexo explícito contemporâneos.

O gênero tinha suas raízes nos Estados Unidos e, rapidamente, difundiu-se para outros países entre os anos de 1896 a 1912. Tratavam-se de filmes curtos, com sete ou oito minutos, sem cor e mudos, que exploravam cenas de sexo explícitas com cortes abruptos entre as tomadas e sem nenhuma preocupação com linearidade na trama. Segundo Abreu (1966), os *stags* criavam um prazer visual, tinham como função primária incitar o espectador a buscar satisfação fora das cenas apresentadas na tela e, por isso, a maioria dos circuitos clandestinos eram estabelecidos em bordéis. Nota-se, portanto, que desde as primeiras representações do sexo no cinema, o *desejo* é vinculado às práticas e aos discursos do obsceno. O autor afirma ainda que, no gênero, criou-se uma espécie de “pedagogia da pornografia”, que se propunha a estimular a iniciação à masculinidade, visto que os *stags* exploravam, exclusivamente, o corpo feminino como objeto de prazer e forma de despertar para o sexo. Sobre os primeiros usos do

corpo feminino para estabelecer um código entre o público e o gênero, Williams (1989) afirma:

O primeiro é o prazer masculino de expressar (em grupo) seu desejo heterossexual pelos corpos das mulheres em exibição. Neste prazer, o corpo feminino faz a mediação da realização da identidade masculina. O segundo polo de prazer consiste em aproximar-se, mas nunca plenamente, de uma identificação com o protagonista masculino que realiza atos sexuais com o corpo feminino que se mostra ao espectador (WILLIAMS, 1989, p.80).

Nesse sentido, a partir desse uso, o estudo da pornografia transforma e legitima seu potencial histórico no estudo dos saberes e discursos sobre sexualidade. Esse “valor documental” é fundamental para quem estuda as manifestações do erótico; isso porque é ele que cria uma matriz iconográfica, padrões de beleza e critérios estéticos presentes em todo tipo de visualidade sobre o sexo no cinema, seja *soft* ou *hard core*. Conforme Abreu (1996), os *stags*, observados em longo prazo, não se constituíram como pornográficos se comparado às leituras que temos hoje do que é pornográfico, ainda que fizessem parte de uma grande indústria que no período violou os padrões morais vigentes a partir da exploração do corpo como objeto de desejo. Nosso compromisso é compreender quais foram as apropriações estéticas das pornochanchadas em relação a esse gênero – por exemplo, os usos do *close* em plano fixo, como agente convidativo ao espectador a participar simbolicamente da ação; atuações geralmente desprovidas de interpretação do “sentimento de prazer”; a constante exposição do corpo feminino; a exibição e cortes abruptos ao filmar partes das genitálias; a não conclusão das tramas relatadas nas histórias e a presença de relações entre duas ou mais mulheres ou *ménages*.

Segundo Abreu (1996), o Brasil na década de 1910 acompanhou o mercado clandestino dos *stags*, exibindo esse tipo de filme também em um circuito “restrito”, em horários boêmios e tolerados pela polícia – apesar de usar salas de projeções comuns às famílias. Devemos esclarecer que estudar a trajetória das imagens erótico-pornográficas brasileiras é considerar a relação que se desenvolveu entre produtores, público e formas de censura, fator esse que ainda será uma preocupação para as comédias eróticas dos anos 1970. Nesse período, a censura era inicialmente feita pelos próprios exibidores que selecionavam o tipo de público para cada sala de cinema e, mais tarde, pelas polícias que buscavam coibir filmes com temas políticos ou com alta repercussão social que ultrapassariam limites da “moral e bons costumes”. Os filmes *Lucíola*, dirigido por Franco Magliani, e *Alma Sertaneja* (1919), de Luiz Barros, gravado no Rio de Janeiro, iniciam uma sequência de filmes brasileiros que continham cenas de nudez.

A visibilidade do sexo, principalmente nos *stag films*, agarrou-se não apenas ao status de obscenidade, mas passou a fazer parte de uma cultura visual de mercantilização das imagens sexuais, motivadas pelo estímulo, pelo consumo e pela repressão (GERACE, 2015, p.71).

Entre as décadas dos anos 1920 e 1930, a indústria pornográfica foi ganhando espaço na cultura de massas, devido a uma série de melhorias tecnológicas acompanhadas pelo advento da cor e do som. Simultaneamente ao gênero erótico-pornográfico, em Hollywood⁴⁴, crescia o número de produções que ilustravam o *American way of life* que construía um *star system* admirado pelo público. Alguns filmes dessa leva temática se tornaram clássicos por suas longas cenas de beijo, metricamente coreografadas, e simbolismo relacionado ao ato físico de prazer, principalmente após a instauração do Código Hays.

O Código Hays, sancionado 31 de março de 1930, representou a união de grupos religiosos e políticos que reivindicaram publicamente “decência no cinema” e passaram a controlar as imagens vinculadas ao sexo, ao funcionamento dos estúdios, ao corte de cenas com beijos, abraços ou sobre a cama. O governo norte-americano atuou junto a esses grupos controlando a distribuição de filmes considerados libertinos. O tabu vinculado às imagens produzidas sobre sexo foi utilizado como mecanismo de censura, e espontaneamente ganhou mais espaço simbólico em cenas que, mesmo sem mostrar corpos ou gestos de modo explícito, cada vez mais se fazia alusão ao ato sexual em si. Ainda que não seja nosso objetivo fazer uma história da censura cinematográfica mundial, mas sim compreender a forma como esse tipo de visualidade erótico-pornográfica foi tratada ao longo de sua existência, devemos destacar que o Código Hays não representou o primeiro entrave relacionado às questões morais e a grupos religiosos. Durante a década de 1920, Estados Unidos e Inglaterra já haviam desenvolvido filmes antipornografia, os *sex hygiene films*, uma série temática assentada sob um discurso moral e higienista, distribuídos para a população a fim de “controlar a imagem vinculada” ao sexo e retrair desejos homossexuais, orgias, masturbação, lesbianismo, fetichismo etc. (ABREU, 1996). Servido dessa referência, o Código Hays se preocupou com a criação da imagem de um comportamento sexual sadio, relacionando a maternidade a um ideal de vida e legando o prazer físico ao período após o casamento, excluindo a possibilidade de envolvimento com prostitutas.

Em concorrência ao Código Hays, surgiu na década de 1940, também nos Estados Unidos, outro gênero com provocações eróticas, conhecido como *exploitation*, exibido,

⁴⁴ Neste período de glamorização e crescimento de uma indústria erótica-pornográfica, Hollywood foi vista como a “cidade do pecado” em virtude de suas “tramas sexuais”, ou quase isso, e pelos escândalos nos bastidores envolvendo atores e produtores.

legalmente, em salas de cinema para um público que preferia “não se expor”. A nudez nesse tipo de produção era velada. O sexo só aparecia em portas fechadas entre casais, e o elemento câmera estava presente quase como espectador do ato. Outra tentativa pedagógica foi evidenciar debates acerca da produção sobre a prostituição, as mazelas sociais, a loucura, as doenças sexuais, o nascimento de bebês ou o alcoolismo.

Lutas sociais, discussões sobre liberdade sexual e empoderamento feminino ganharam significativa visibilidade; e o Código Hays gradativamente caiu em obsolescência frente a novas formas de comunicação que expunham e distribuía tipos de pornografia, por exemplo, a Revista Playboy, que, a partir do uso de corpos femininos, ganhava espaço desde 1953. A nudez, reconhecida nos Estados Unidos, na década de 1950, não foi considerada ofensiva desde que apresentada de forma discreta e sem cenas de exposições frontais –um tipo de censura e discurso recorrentes quando tratarmos da relação entre pornochanchada e Estado na década de 1970. A situação mais picante que aparecia nos *exploitation* eram cenas com pelos pubianos à mostra. O resultado dessa onda “liberal” garantiu a um grupo de empresários responsável pelo gênero, os “40 Ladrões”, a continuidade de altos faturamentos. Os filmes acompanharam uma estética naturalista do período e eram filmados em campos abertos, onde homens e mulheres conviviam nus em paisagens naturais – praias, montanhas, campos. Esse tipo de linguagem cinematográfica só se alterou nos primeiros anos após a Segunda Guerra.

Os movimentos que sucedem o dos anos 1950, principalmente com a criação dos “Cinemas Novos”, vão aos poucos substituindo a nudez naturalista das duas décadas precedentes, por esgotamento temático ou desinteresse do público consumidor. Russ Meyer, diretor estadunidense, viu nesta brecha uma oportunidade para causar um deslocamento do elemento natureza para o da libido de intenção mais explícita. O filme *O imoral Mr. Teas* (1959), ícone da história do cinema pornográfico, retratava a vida de um entregador de encomendas no interior dos Estados Unidos que, após uma ida ao dentista, passou a ver todas as mulheres da rua peladas – capacidade que é compartilhada com o público. Criado um novo nicho de mercado, o grupo “40 Ladrões” tinha se dissolvido e o segmento erótico que, mesmo sem apresentar sexo explícito, dividiu-se em diversos circuitos alternativos de exibição durante a década de 1960, copiando o modelo projetado por Meyer.

Nesse cenário de indústria cultural, crescia um circuito clandestino de contracultura pornô, os *beavers*, uma gíria para vagina difundida em São Francisco (cidade considerada, a partir dos anos 1960, o berço e a capital da pornografia). Os filmes eram curtos e exibidos em clubes masculinos, contendo pequenos excertos de mulheres fazendo *strip-tease*, com pernas

abertas mostrando sua genitália em *close*. Ainda que considerados ilegais, alguns desses filmes foram distribuídos em grandes salas de cinema de São Francisco entre os anos 1960 e 1970.

Quando eu comecei, eu era fotógrafo de um jornal e conheci uma garota que queria fazer um desses filminhos. Eu disse a ela que poderia fazer algo muito melhor que aquilo. Fizemos o filme e eu o vendi para um desses cinemas, isso em 1967. E aí, de repente, eu já estava fazendo isso o tempo todo, até chegar o dia em que percebi que havia sete cinemas em San Francisco, todos passando meus filmes. Então eu disse para mim mesmo: “preciso arrumar meu próprio cinema”. Arrumei uma sala e o que fizemos foi ir cada vez mais longe: mais sexo, mais buceta, por aí afora. Era como um seriado, excitante, porque a cada semana que passava estávamos mostrando mais! E o pessoal fazia fila nas ruas todas as quintas-feiras, quando mudávamos a programação. (DE RENZI, 1993 apud ABREU, 1996, p. 60)

Nesse fragmento, o “ir cada vez mais longe” refere-se à ação que foi incorporada nos *beaver*; ainda que sem penetração e com problemas judiciais, esse gênero foi liberado ao grande público em circuitos de massa. Os limites entre o visível e o proibido foram reajustados e, a partir daí, na pornografia *hard core* ficou permitida a exibição do pênis excitado e da penetração. Vale ressaltar que, nesse mesmo período de produção, os *stags*—que, desde os anos 1950, continham cenas de sexo explícito — continuavam em circulação nesses mesmos mercados clandestinos.

O sucesso da transição para filmes explicitamente pornográficos está atrelado aos novos paradigmas trazidos pela revolução sexual⁴⁵ e pela onda de permissividade que o acompanhou. *Garganta Profunda* (1972), do diretor Gerard Damiano, é o filme pornô mais aclamado pelo público até os dias atuais, ignorando as diversas acusações da atriz principal Linda Lovelace sobre ter sido violentada em diversas das cenas filmadas. Trata-se de uma produção de pouco mais de 24 mil dólares, gravada em apenas seis dias em Miami, apresentando a história de uma mulher que, incapaz de ter orgasmos por penetração, descobre que seu clitóris ficava na traquéia, recorrendo ao sexo oral em diversas ocasiões para sentir prazer. O público consumidor foi similar àqueles dos *stags* e dos *beavers* que, àquela altura longe dos circuitos clandestinos, tinha um encontro fálico explícito.

⁴⁵ A primeira Revolução Sexual surgiu na década de 1960, impulsionada pelo advento da pílula anticoncepcional feminina e pelo crescimento de movimentos emancipatórios da mulher. Allyn (2000) afirma que a Revolução foi o momento em que a sociedade “saiu do armário” e passou a questionar formas diversas de relações como a homossexualidade, a descriminalização do aborto e as relações sexuais sem obrigatoriedade do matrimônio. Essa contracultura ganhou espaço nos meios de comunicação e, mesmo não sendo aderida por todos os segmentos da sociedade, garantiu a diminuição de valores enraizados pelo patriarcado e tradições morais judaico-cristãs.

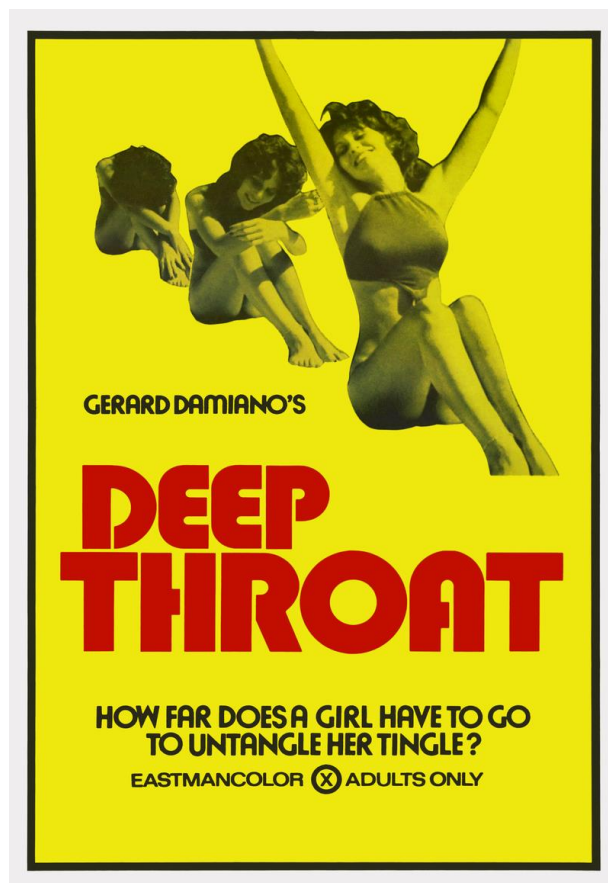


Figura 5: pôster de divulgação do filme *DeepThroat* em 1972

O filme *Garganta Profunda* serviu de impulso para inúmeras produções pornográficas com temáticas variadas que viriam a surgir, mas, junto com ele, dois outros filmes formam, conforme sugere Abreu (1996), a santíssima Trindade do pornô: *O diabo na carne de Miss Jones* (1972), também de Damiano, e *Atrás da porta verde* (1972), com direção de Mitchell Bros.

O sexo se delineou no Ocidente como pertencendo ao domínio privado. Esse novo regime de visibilidade que se forma a partir das produções erótico-pornográficas delineia novos mecanismos de poder e controle. Essas novas representações do corpo erotizado passam a corresponder ao interesse de grupos específicos que priorizam a manutenção de códigos morais e dos bons costumes conforme veremos ao decorrer deste capítulo.

3.2 Políticas culturais: condições de produção e circulação das pornochanchadas

3.2.1 Os ânimos “pré-1964”

O cenário político, econômico e social no Brasil na década de 1960 foi um dos fenômenos mais estudados por historiadores no apanhado historiográfico dos últimos anos. O contexto global se viu dividido em dois “hemisférios ideológicos”: de um lado, o capitalista e, do outro, o “perigo vermelho” – ou uma tentativa de resposta socialista a projetos de sociedade que encaravam os indivíduos como instrumentos de produtividade (RODRIGUES,

2013). Isso se intensifica principalmente após o lançamento das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, que inaugura a chamada *Guerra Fria*. O Brasil, nesse contexto, tentava se reestruturar economicamente, sobretudo no que tangia à inflação, que chegava a quase noventa por cento (90 %) e sair da crise institucional que se anunciava desde o governo de Juscelino Kubitschek. A ilusão de um salto industrial criou uma instabilidade generalizada no Brasil, e essa divisão ideológica entre as duas superpotências, Estados Unidos e União Soviética, fatores concretos para que uma parte da elite (econômica) brasileira (setores conservadores, empresários, forças armadas e alta burguesia) organizassem um discurso que culminaria no Golpe Civil-Militar.

Notadamente pela proximidade geográfica, a ideologia capitalista teve maior adesão e influência na América Latina, que passou a organizar um combate tenaz ao comunismo. Esse movimento era sustentado pelos detentores do maior capital econômico, que investiam em um discurso “de uma vida mais confortável” a fim de garantir adesão de parte significativa da alta burguesia que, apesar de não ter acesso aos mesmos privilégios, partilhava de elementos comuns, como a própria influência cristã, a ideia de ameaça a suas conquistas materiais etc. Em palestra proferida na Escola Superior de Guerra, o então Ministro da Justiça do governo Médici, Alfredo Buzaid, afirma que:

O comunismo instila sutilmente veneno para desintegrá-la [a sociedade]. Mina a família através da desenfreada propaganda do sexo, do amor livre e da obscenidade. Penetra na escola e difunde o tóxico para desfibrar a juventude. Procura dilacerar a severidade dos costumes através do teatro, do cinema, do rádio e da televisão. Espalha suas publicações em todas as livrarias. (BUZOID apud MARCONI, 1980, p. 14).

Pode-se inferir que era fundamental, para essa elite abastada, ter o apoio da classe média, posto que era numericamente inferior e não tinha popularidade entre as massas. Esse discurso de combate ao comunismo se tornou atrativo pela trajetória anteriormente vivida por esse segmento que, durante o governo de João Goulart, assistiu um aumento significativo do proletariado, ficando às margens de uma quase “comparação”⁴⁶.

Segundo Ridenti (2014), o contexto que abraça os anos 1960 é o de maior convergência entre política e cultura – não apenas no Brasil, mas em grupos intelectuais espalhados pelo mundo. O autor emprega o conceito de *romantismo revolucionário*⁴⁷, no qual nos basearemos

⁴⁶ Ver mais: REIS, Daniel Aarão. *A revolução faltou o encontro*. Editora: Brasiliense, 1990.

⁴⁷ Ridenti (2014) utiliza, para compor seu conceito de romantismo revolucionário, elementos desenvolvidos anteriormente por Michael Löwy e Robert Sayre (1995). Nesse sentido, quando falamos em intelectuais, para estes autores, estamos nos referindo aos produtores diretos da esfera ideológica, os criadores de produtos *ideológico-culturais*, o que englobaria “[...] escritores, artistas, poetas, filósofos, sábios, pesquisadores, publicitários, teólogos, certos tipos de jornalistas, certos tipos de professores e estudantes”. Ver mais em:

para apresentar leituras do imaginário no qual se inseriu a sociedade brasileira que produziu, consumiu e, no caso específico de nossa pesquisa, também criticou as pornochanchadas. Esse conceito foi adotado como fio condutor para compreender movimentos da ação política e cultural de artistas e intelectuais ligados direta ou indiretamente a movimentos ou partidos de esquerda. Dentre esse conjunto de “ações”, estava a busca utópica pelas raízes nacionais do povo brasileiro.

Ainda conforme o autor, embora não fosse prática homogênea, parte significativa dos intelectuais – aqui inclusos os críticos de cinema – e dos artistas se apropriaram desse compromisso em buscar no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, marcada pela modernidade. Uma busca no passado que serviria como arma na luta do futuro. O romantismo revolucionário, para o autor, é uma autocrítica da modernidade, uma reação formulada em seu próprio meio. Pode-se inferir que, nesse contexto, há a criação de um tipo de “*homem novo*”, nos termos de Marx e do ícone do “perigo vermelho”, Che Guevara. Esse “novo” era centrado no passado, na idealização de um indivíduo com raízes rurais, do interior, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. Essa busca paradoxal por raízes seria uma alternativa ao fetichismo da mercadoria e do dinheiro gerador de consumismos, desumanização etc. Portanto, a identidade nacional buscava no inócuo elementos para romper o subdesenvolvimento:

Instaurar um futuro *novo*, no qual a humanidade encontraria uma parte das qualidades e valor que tinha perdido com a modernidade: comunidade, gratuidade, doação, harmonia com a natureza, trabalho como arte, encantamento da vida. “No entanto, tal situação implica o questionamento radical do sistema econômico baseado no valor de troca, lucro e mecanismo cego do mercado: o capitalismo. (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 325)

Conforme Napolitano (2006), a questão da busca por uma cultura e identidade estaria ligada à necessidade de respondermos, para nós mesmos e para o resto do mundo, às questões *quem somos e o que queremos* como projeto de Brasil. Nesse sentido, as diferentes gerações de intelectuais ensaiam respostas com seus respectivos projetos de nação: nos anos 1920, buscando uma brasilidade; na década de 1930, formando essa brasilidade; e estas duas décadas legando, para as gerações dos anos 1960 e 1970, discussões sobre a necessidade de conscientizar a nação.

O fator brasilidade também é um fenômeno resultante de um cenário internacional particular. No contexto da Guerra Fria, os países que não se alinhavam nem à órbita norte-americana, nem às soviética, tentam se organizar em uma espécie de “terceiro-mundismo”.

Eles viviam, então, o clima de libertação nacional frente ao colonialismo, fusão entre a vida pública e privada, libertação sexual, desejo de renovação, ânsia de viver o momento, avanços tecnológicos, uma série de oposições a investidas imperialistas, além solidariedade entre povos subdesenvolvidos. Além disso, havia as mudanças próprias ao âmbito nacional brasileiro, como o sentimento de reformas de base no período pré-1964, uma crescente urbanização, um aumento das classes médias, uma consolidação de modos de vida cultural próprios de metrópoles; a sociedade brasileira, ainda predominantemente agrária até pelo menos 1960, vivenciava então a incorporação de eletrodomésticos ao cotidiano etc. Não apenas as mudanças materiais explicam o romantismo ou os movimentos de esquerda, mas essas alterações na organização social e política culminaram em estruturas sólidas para compor esse “sentimento revolucionário”.

Os artistas e os intelectuais identificavam nos deserdados da terra a principal personificação do caráter do povo brasileiro (RIDENTI, 2005). Recusavam a ordem social vinda dos latifúndios, faziam-se presentes na luta contra a (des)alienação das consciências, expressavam nostalgia por uma comunidade “pré-capitalista”, denunciavam a perda de humanidade e desejavam a busca pelo homem novo a partir da revolução brasileira. Eles tinham como “função de classe”, ainda que involuntariamente, representar segmentos médios e se tornar porta-vozes de outros marginalizados nesse processo político.

As pessoas que tinham forte interesse pela política terminaram levando esse interesse para a área da cultura [...]. A esquerda era forte na cultura e nada mais. É uma coisa muito estranha. Os sindicatos reprimidos, a imprensa operária completamente ausente. E onde a esquerda era forte? Na cultura. (Entrevista de Carlos Nelson Coutinho cedida no primeiro capítulo. Em busca do Povo Brasileiro, p. 40).

Com a instauração do Estado de exceção, novas formas de sociabilidade foram geradas entre produtores e produções que contestassem (ou não) a ditadura. Parte dos artistas brasileiros, por questões individuais de sobrevivência, deixaram de lado a construção da brasilidade e passaram a atuar em segmentos que acompanhassem o gosto do público – inclusive parte dos técnicos que logo trabalhariam nas pornochanchadas. Mas um segmento seguiu forte na luta e na tentativa de reorganizar a identidade nacional, mesmo que aquele romantismo supracitado tenha se alterado aos poucos: trata-se do segmento composto pelos críticos alvo de nossa análise que, como já mencionamos, não foram para a academia e buscaram espaços especializados para continuar sua militância.

Cabe notar, contudo, que, como destacamos anteriormente, essa cultura engajada produzida na década de 1960 não abarcou todos os setores da sociedade, os com maior capital

econômico desenvolveram seu próprio projeto de “brasilidade”, com mecanismos excludentes e elitistas que passaram a evidenciar e produzir um discurso que muito em breve auxiliaria na efetivação do Golpe. O cenário brasileiro do período era composto pelo elemento rural que passou a coexistir com centros urbanos e industrializados, principalmente entre os anos 1950 a 1980. Portanto, a elite brasileira passa a gestar uma face civilizada do povo brasileiro, detentor do “bom gosto”, negando a massificação causada pelo rádio desde o final da Segunda Guerra Mundial; por exemplo, oriundas dos anos 1940, as chanchadas de estética carnavalesca e os novos gêneros da música popular, como o baião e o xote, consolidavam-se pela audiência popular, mas ficavam às margens de manifestações da burguesia. Utilizar o potencial da cultura, nesse sentido, é um dos mecanismos capazes de refletir a realidade econômica e política brasileira (NAPOLITANO, 2006).

A dicotomia gestada entre os projetos de Brasil serviu de plano de fundo para a articulação das condições sócio-políticas para implementação do Golpe Civil-Militar no dia 1º de abril de 1964. Entre os anos de vigilância e de silenciamento, as alas da esquerda se perceberam abandonadas por uma parte da classe média urbana que optou por apoiar a “revolução” e assistiram à criação de novos órgãos governamentais que articulavam a censura, o controle de produção, a suspensão de direitos constitucionais e o fechamento do Congresso Nacional. Entre investidas e resistências, surge um cenário propício para o desenvolvimento artístico-cultural, a partir de políticas e de práticas públicas que, conforme veremos a seguir, seriam fundamentais para a criação do gênero pornochanchada e para a atuação dos críticos debatidos.

3.2.2 Políticas públicas e práticas cinematográficas

Os movimentos cinematográficos que atravessaram o período de Ditadura Civil-Militar se beneficiaram, em sua maioria, de políticas culturais que financiaram suas atividades e interagiam estrategicamente com os interesses estatais. Segundo Botelho⁴⁸, essa lógica de intervenções na cultura segue dois modelos: o de financiamento privado e o estatal. Esses diferentes modelos estão presentes em países como a França, onde tradicionalmente o governo tem responsabilidade financeira de sustentar movimentos artísticos e como os Estados Unidos, onde a arte é vista como um negócio que deveria se autossustentar. A autora destaca que as condições para a criação dessas políticas de financiamento cultural e artística variam conforme condição histórica e formação das instituições governamentais.

⁴⁸ BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: Funarte e política cultural 1976-1900*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

Os estudos do conceito de política cultural – tanto no Brasil quanto no resto do mundo – ao mesmo tempo em que são multidisciplinares, são recentes e inconclusivos. Conforme Urfalino (2004), o tema teria surgido em 1959, na França, com a criação do ministério dos Assuntos Culturais e significaria uma união entre ações e práticas públicas vinculadas à sociedade civil e ao Estado, cabendo a este último a preservação de tais políticas. Portanto, a intervenção estatal deveria contar com o máximo de participação de diversos atores sociais a fim de reger esse projeto de transformação em longo prazo.

Consta na Declaração do México, referente às políticas culturais estabelecidas na Conferência Mundial sobre Políticas Públicas, realizada em 1982, uma listagem com os princípios que regem essa prática; dentre eles, destacamos o respeito à identidade, democracia e patrimônio cultural; o entendimento da cultura como um processo de desenvolvimento e estímulo às criações artísticas. Portanto, por esse mecanismo, a cultura é considerada:

Como um conjunto de traços distintivos, espirituais e materiais. Intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. Ela engloba, ademais, as artes e as letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, tradições e crenças (Conferência Mundial sobre Políticas Públicas. Declaração do México sobre Políticas Culturais. México, 26 de julho a 6 de agosto, 1982 apud COSTA, 2011).

Nos anos seguintes ao Golpe Civil-Militar no Brasil foram decretadas leis, decretos-leis ou portarias que regularam a produção e a distribuição de bens culturais. Logo foram estabelecidas diretrizes para o incentivo financeiro à cultura, dentre elas, a criação do Conselho Federal de Cultura (1966), da Embrafilme (1968), do Plano Nacional de Cultura (1975) e do Conselho Nacional de Cinema (1976). Esses setores inauguram os interesses dos militares em controlar, regular e promover os ideais identitários do povo brasileiro não apenas por meio de uma educação cívica, mas também utilizando elementos da cultura nacional. Cabe destacar que, mesmo antes desse período, houve debates sobre o papel do Estado nos investimentos no cinema brasileiro; como a criação, em 1937, do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), por Roquete Pinto, visando ao uso didático do cinema e à valorização da brasilidade. Porém, os significativos fomentos públicos ao setor cinematográfico no país só foram estabelecidos durante o projeto “modernizador”:

Empenhados na legitimação econômica e cultural da atividade, e em enfrentar o predomínio da produção estrangeira, os realizadores – juntando pragmatismo e ideologia – procuraram trazer para sua esfera de influência a intervenção no mercado, o que se propunha transformar as frágeis estruturas produtivas existentes em sólidas instituições (ABREU, 2002, p. 20).

O primeiro setor criado foi o Conselho Federal de Cultura (CFC), a partir do Decreto-lei n.º 74, em 1966, que compreendia o cinema como uma indústria:

O problema do cinema brasileiro, à parte da questão artística, é a natureza nitidamente econômica e será resolvido com a formação de uma “economia do cinema”. Consiste essa economia do cinema em criar o governo condições bastantes e suficientes para impedir a competição, em nosso mercado, do produto estrangeiro com o produto brasileiro. (MARTINS, 2009, p. 74).

O Conselho foi criado com objetivo de sanar problemas administrativos dos órgãos culturais que estavam vinculados ao MEC (Ministério da Educação e Cultura), como o Museu Histórico Nacional e o Museu de Belas Artes, além de buscar alternativas ao Estado na criação e incentivo à cultura. O CFC acompanhou os mesmos moldes do já existente Conselho Federal de Educação. Era composto por 24 conselheiros indicados pelo presidente da República e divididos em quatro setores: artes, ciências humanas, patrimônio histórico e artístico nacional e letras.

No mesmo ano foi criado o Instituto Nacional de Cinema (INC), pelo Decreto-lei n.43, de 18 de novembro de 1966, responsável pela anexação de dois órgãos já existentes, o Instituto Nacional de Cinema Educativo e o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine), cujas funções eram a administração da política governamental, importações, distribuição e exibição de filmes tanto no território brasileiro quanto a promoção do cinema brasileiro no exterior (MARTINS, 2009). O Instituto, em dez anos, criou cerca de 110 resoluções que auxiliaram a regularizar o cinema brasileiro. Por exemplo, aumentou consideravelmente a obrigatoriedade de exibição de um filme brasileiro em salas de 63 dias para 112 dias; passou (mesmo que muitos dados tenham se perdido) a computar a bilheteria; criou o Prêmio Adicional de Bilheteria que garantia, de acordo com o número de espectadores, uma renda líquida faturada pelo filme; regulou a “cópia obrigatória”, que garantia que todo filme estrangeiro deveria ser registrado e documentado em laboratórios brasileiro, que, por sua vez, deveriam salvaguardar pelo menos um exemplar; incentivou a produção com premiações e, embora superficialmente, controlou o que era produzido. No que concerne às comédias eróticas:

O presidente do INC disse que, embora a autarquia não pretenda criar obstáculos maiores à produção das chamadas pornochanchadas, já que cabe à censura e não ao INC julgar da conveniência de sua exibição, pretende, porém submeter aos órgãos colegiados do Instituto visando amparar, de forma mais efetiva, os excelentes filmes que a indústria cinematográfica vem produzindo, tão aplaudidos no exterior mas infelizmente, carentes de apoio e do estímulo das plateias brasileiras (*Folha da Tarde*, São Paulo, 11 de outubro de 1975, p. 21).

O órgão passou a perder força a partir de 1969 em função do crescimento da Embrafilme, que desenvolvia atividades muito próximas àquelas que já vinham sendo

desenvolvidas. O esgotamento do INC se deu em 1975⁴⁹, quando este transferiu suas tarefas para uma nova Instituição, criada por Ernesto Geisel em 1976, o Conselho Nacional de Cinema (Concine), vinculado ao Ministério da Educação e Cultura e à própria Embrafilme que, a partir desta unificação, viveu sua época de ouro⁵⁰. Segundo Abreu (2002), as regras comerciais e burocráticas instauradas com a criação do INC formaram o embrião das políticas que seguiriam nas próximas agências de fomento.

Após a instauração do Ato Institucional n.º5 (AI-5), o Regime Militar, além de estipular uma política mais violenta, também se preocupou em enrijecer o controle social. Um ano após o AI-5, deu-se a criação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) pelo Decreto-lei, n.º 862 de setembro de 1969:

OS MINISTROS DA MARINHA DE GUERRA DO EXÉRCITO E DA AERONÁUTICA MILITAR, usando das atribuições que lhes confere o art. 1º do Ato Institucional nº 12, de 31 de agosto de 1969, combinado com o parágrafo 1º do artigo 2º do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, e, tendo em vista o disposto no art. 5º, item III, do Decreto-lei nº 200, de 25 de fevereiro de 1967, **decretam:**

Art 1º Fica autorizada a criação da Sociedade de Economia Mista denominada Empresa Brasileira de Filmes S A. - EMBRAFILME, com personalidade jurídica de direito privado e vinculado ao Ministério da Educação e Cultura.

Art 2º A EMBRAFILME tem por objetivo a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade.⁵¹

A Embrafilme surge baseada em uma economia mista, sendo 70% vinculada ao Estado, 29,4% ligada ao INC e, ainda que pouco, 0,6 % ficou sob a responsabilidade da iniciativa privada, que inauguram políticas de financiamentos de filmes. Os critérios para seleção não tinham propriamente a ver com a temática da obra, mas sim com o comprometimento do produtor. Cerca de 60% dos recursos eram destinados a empresas

⁴⁹ A transferência da coordenação aos incentivos, distribuição e produção da verba destinada à produção cinematográfica sob responsabilidade até então do INC para a Embrafilme ocorre através da aprovação da Lei n. 6281, 09 de dezembro de 1975.

⁵⁰ A segunda Embrafilme, aquela que absorveu o INC em 1975, foi criada para intervir diretamente no mercado. Resultado da coincidência do projeto nacionalista dos cineastas de esquerda com a geopolítica dos militares de direita estava protegido pela ideologia da identidade cultural, comum a ambos os grupos. Veio para substituir as pequenas distribuidoras privadas nacionais, incapazes de enfrentar o poderio econômico das congêneres estrangeiras (XAVIER apud ABREU, 2002, p. 23).

⁵¹ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De10862.htm>. Acesso em: 20 mar. 2018.

tradicionais⁵², 30% para produtoras independentes e 10% para estreantes (MARTINS, 2009). Essa atividade de financiamento foi fundamental para o desenvolvimento de vários setores do cinema brasileiro, dentre eles o Cinema Novo, que durante praticamente toda a década de 1970 tiveram estreitas ligações com a empresa.

O grupo dos cinema-novistas era, em sua maioria, composto de integrantes da Embrafilme ou recebia financiamento para rodagem de seus filmes. A criação dessas políticas culturais gerou nesse setor intelectual, em um primeiro momento, estranhamento sobre quais seriam as dimensões da intervenção estatal no cinema em si e questionamento se esse não seria apenas mais um mecanismo de censura e burocratização. No entanto, foi a partir desse custeio de produção que o Cinema Novo contrapôs a estética Hollywoodiana e inaugurou a “estética da fome”, agradou às críticas, estabeleceu laços com um público politizado e, principalmente, aderiu a um nicho alternativo às chanchadas⁵³. A aceitação das verbas da Empresa estava vinculada aquilo que Botelho (2000) chamou de herança da tradição francesa, portanto, esses intelectuais viam obrigatoriedade de a arte ser financiada pelo Estado.

A criação dessas políticas públicas culminou em um significativo impulso à economia cinematográfica no Brasil. Destacamos que, apesar de a Embrafilme ter sido criada em 1969, a liberação dos financiamentos ocorreu somente a partir de 1970. Como podemos observar a seguir, entre os anos de 1967 a 1978, foi registrado o crescimento de setecentos e oitenta e nove (789) filmes brasileiros:

⁵² Aqui entende-se por “tradicionais” as empresas que já tivessem prestígio e uma quantidade razoável de filmes produzidos.

⁵³ Na década de 1940, o nome chanchada designa um cinema em que tudo se constrói sobre a necessidade de negociar com o público e não de educá-lo ou de instruí-lo. E, sobretudo, sobre a necessidade de adaptar os gêneros filmicos a uma “brasilidade” que nada tinha de cópia dos modelos estrangeiros. Os espectadores das chanchadas ansiavam por filmes populares e alegres, sem se importar que fossem ou não profissionalmente bem-acabados ou que contivessem mensagens refinadas (LYRA, 2007, p. 153).

Tabela 2: Filmes brasileiros lançados entre 1967 a 1978. Fonte: extraído de Martins (2009)

Ano	Número de Filmes
1967	25
1968	51
1969	44
1970	74
1971	76
1972	68
1973	57
1974	74
1975	79
1976	87
1977	73
1978	81

A hipótese que levantamos a partir daqui refere-se à extensão da participação das pornochanchadas nesses números. A partir de 1973, o gênero ganha destaque de circulação na imprensa desencadeando repercussão entre a crítica e identificação e familiaridade por parte do público e aumentando seu volume de produção. Coincidentemente ou não, a partir desse recorte, os lançamentos tiveram crescimento significativo, de 1967 a 1969, de 25 filmes produzidos para 44, ano que começou a circulação das comédias eróticas cariocas e, após o reduto cinematográfico do gênero ter se modificado para a Boca, saltando de 74 filmes rodados em 1974 para 87 filmes em 1976, auge das pornochanchadas.

Nesse sentido, Abreu (2006) destaca que os anos 1970 se consolidaram como um momento de acumulação de capital financeiro, artístico e cultural, responsável por mudanças na dinâmica de produção e de consumo de bens culturais. O cinema acompanhou esse processo, assim como o de um aumento considerável do público em salas de cinema. Mesmo que os filmes estrangeiros representassem parte significativa da procura do espectador, notou-se um aumento na bilheteria de filmes brasileiros. Entre os anos de 1970 e 1975, dos vinte e cinco filmes com maior bilheteria, nove deles eram pornochanchadas:

Tabela 3: Receita de ingressos vendidos entre os anos de 1971 a 1978 no Brasil. Fonte: Martins, 2009.

Ano	Filmes Brasileiros	Filmes Estrangeiros
1971	28.082.358	174.937.911
1972	30.967.603	160.521.647
1973	30.815.445	162.562.206
1974	30.665.515	170.625.487
1975	48.599.308	226.521.138
1976	52.046.653	198.484.198
1977	50.937.897	157.398.105
1978	61.854.842	149.802.182

As pornochanchadas⁵⁴ surgiram no Rio de Janeiro a partir da releitura e apropriação dos filmes de episódios italianos e chanchadas, produzindo um novo tipo de comédia com toques de picardia,roteirizadas entre 1969 e 1982, e ganharam êxito de mercado pelos filmes que inauguraram o movimento como *Os paqueras* (1969),*Memórias de um gigolô* (1970) e *Adultério à brasileira* (1969). Este último, já rodado em São Paulo, inaugura o reduto cinematográfico Boca do Lixo, uma zona específica de São Paulo, no bairro Santa Cecília, entre as ruas Triunfo e Vitória, próximas às estações ferroviárias e rodoviárias, zona do meretrício e onde se instalaram escritórios de distribuidores, exibidores e produtores nacionais. Esse abrigo de gênero⁵⁵ se voltou a atender as demandas de um “público mais popular” – que abarcaria camponeses, operários, camadas médias baixas e outros segmentos com renda e consumo inferior aos da alta burguesia⁵⁶. A tematização característica desse tipo de produção foram as conquistas amorosas; as traições; as virgens colegiais; as freiras sedutoras; o adultério; e as viúvas fogosas (ABREU, 1997). Eram produzidas em larga escala pelos paulistas, e havia forte influência das chanchadas produzidas pela Vera Cruz, as comédias eróticas e *westerns* italianos, os filmes de lutas marciais importados de Hong Kong e sucessos de bilheteria de Hollywood. Segundo Avellar (1980):

Elas surgiram de repente, como se saíssem do nada, no exato instante em que a censura começava a se tornar mais forte, e tiveram vida intensa exatamente no momento em que cortes e proibições eram mais frequentes e atingiam em

⁵⁴ O termo pornochanchada, com conotação depreciativa, era usado para se referir à temática incorporada aos filmes e seu apelo à exposição da nudez e seus elementos eróticos. A produção ocorreu às margens de outros movimentos cinematográficos por ser considerado um produto mal-acabado e medíocre (ABREU, 2002).

⁵⁵ Conforme Abreu (2002), o termo “gênero”, neste caso, é usado como um abrigo de estilos diversos, sugerindo um perfil “padrão” característico de pornochanchada. Isso inclui todas as produções do período nas quais enredos e roteiros abordassem de forma enfática exposições femininas e situações com erotismo e com produção “aparentada”.

⁵⁶ Utilizamos, para definir o conceito de “populares”, as análises contidas em: VELHO, Gilberto; CASTRO, E.B. Viveiros de. O conceito de cultura e o estudo de Sociedades Complexas: uma perspectiva antropológica. *Artefato*, Rio de Janeiro, ano 1, n.1, 1978.

igual medida [a informação, os produtos culturais e os meios de comunicação]. [...] Irmãs gêmeas de comportamentos opostos, a Censura e a pornochanchada nasceram nos primeiros meses de 1969 [...]. Ao mesmo tempo, como o controle da informação já começava a desorganizar o quadro cultural, a ação do poder cria as condições propícias para o aparecimento desta linha de produtos mal-acabados e grosseiros, a chanchada meio pornô (AVELLAR, 1980, p.70).

O gênero não surgiu como uma inovação temática exclusiva do Brasil, mas como um sintoma do cinema erótico que estava em produção nos Estados Unidos desde a década de 1930, que refletia as mudanças nos discursos vinculados à sexualidade, conforme destacamos no subcapítulo anterior. O cinema nacional brasileiro tradicionalmente sempre dialogou com o produto de origem estrangeira, fosse isso reflexo de um mercado interno às vezes em crise ou de uma opção estética, mas alguns movimentos buscaram formas de “(re)inventar e traduzir a nossa moda”, ponto caro à crítica especializada. Segundo Abreu (2006), a publicidade que se vinculava aos lançamentos dos filmes do movimento era de uma simbiose entre a malícia das comédias italianas, a classe das comédias americanas e o humor característico brasileiro. Problematizar essa afirmação é pensar até que ponto não se pede um aval aos filmes estrangeiros, posto que os italianos seriam responsáveis pela malícia, os americanos pela classe e, aos brasileiros, restaria apenas fazer humor despolitizado. Esse tipo de propaganda alimentou parte significativa das críticas analisadas, que se manifestaram de forma negativa a essa “releitura”, e resultou em inúmeros discursos espontâneos sobre o gênero. Cabe questionar até que ponto isso não deslegitima as pornochanchadas e as submete à categoria de produto de segunda linha.

Essa espécie de dependência do gênero em relação ao cinema estrangeiro fica evidenciada inclusive na apropriação de alguns títulos majoritariamente americanos ou alusivos à cultura norte-americana a fim de atrair o público para as salas de projeção. Dentre vários, destacamos longas-metragens como *Banana mecânica* (1974), *Nos tempos da vaselina* (1979) ou o *Beijo da mulher piranha* (1986). Embora esses títulos se aproximassem do título original, essa espécie de política de “importação” gerou tensões entre o gênero e a crítica especializada. Conforme Abreu (2002), a substituição da produção estrangeira na área do cinema comercial, em vez de usar a estratégia de atrair o público oferecendo elementos que o filme estrangeiro não poderia oferecer, optou por copiar o mesmo modelo. Essa questão pode ser pensada a partir de duas hipóteses: a primeira é, se considerarmos que as pornochanchadas dependiam do sucesso de bilheterias, oferecer um produto que só pelo título venderia era uma estratégia de sobrevivência e uma forma de garantir espectadores. A segunda é refletir sobre a comparação que surgiria com o produto final dessa produção barata, com curto prazo de

realização e dotada do fator erótico. O produto nacional não terá as mesmas qualidades técnicas oferecidas pelo internacional, não terá a mesma linguagem, de releitura talvez somente o próprio título. Esse debate sobre cópias de modelos estrangeiros não é privilégio apenas das pornochanchadas: o questionamento existe desde o período da Vera Cruz até hoje, agora com filmes produzidos pela Globo Filme.

Esse “desconforto” mencionado produziu uma série de críticas sobre o valor estético e a qualidade das produções com apropriações de modelos estrangeiros. Pressupor essa afirmação é retomar questões oriundas da própria função do crítico enquanto agente ativo no processo de produção das possíveis leituras sobre cinema e do próprio imaginário do leitor. Para evidenciar o juízo de valores presentes nas reflexões dos críticos, segue fragmento extraído do *Jornal Manifesto*, da seção Cultura:

Foi examinado de forma pormenorizada e não houve a menor dúvida a respeito de tudo aquilo que tinha de *mau*: construção (estórias acumuladas e *incapacidade* de ordená-las): direção-interpretação (conseguiram fazer de Rutinéia de Moraes, para quem não a conhece, uma *má atriz*): e aí por diante, inclusive a maquilagem (uma senhora madura com problemas vira plasticamente um *dragão*). (SEM ASSINATURA, A alegria do mau filme brasileiro, Movimento, Rio de Janeiro, 01 set., 1975, p. 18)

Para contribuir com a análise, trazemos outro trecho retirado do jornal *Diário de Notícias*, da seção Cinema, do ano de 1975, assinado pelo cineasta Nelson Hoineff, que versa sobre as frases publicitárias do filme *O roubo das calcinhas* (1975):

Deve-se ver, então, nos roubos das calcinhas que diariamente invadem o mercado brasileiro, *um triste espelho do atual estágio da produção nacional* e também como um sintoma do que representou para essa indústria a criação de um mercado aberto não-competitivo. (HOINEFF, Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 1975, ed. 16407, Seção Cinema, p. 12)

Quando as pornochanchadas são taxadas como um elemento sem importância cultural se comparado às produções de produtores independentes⁵⁷ – que, por causa da temática, eram vistas como detentoras de considerável valor estético –, estabelece-se previamente que alguns tipos de cinema seriam legítimos e outros, ilegítimos. Conforme Bernadet (1974), surgiu nos anos 1950, no grupo de críticos do *Cahiers du Cinema*, um movimento que tentava elevar o cinema à categoria de arte, cobrando dos cineastas que mantivessem sua unidade independentemente das pressões da indústria cultural. Era uma investida em diferenciar arte de indústria; o autor seria autônomo em relação ao resto da equipe e deveria construir uma linguagem cinematográfica que se legitimasse enquanto arte. Logo, as definições de sucesso, para esse nicho de críticos dos anos 1960 e 1970, herdeiros do cinema dito de autor, iam

⁵⁷ SARRACENI, Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 1976, ed. 00055.

completamente de encontro àquilo que se produzia na Boca. Tendo esse quadro em mente, nossa hipótese se refere à busca pela questão autoral que, inevitavelmente, criou cisões no conceito de cultura e reproduziu as subdivisões de arte popular *versus* arte erudita. Contudo, cabe notar que manifestações culturais são todos os complexos conhecimentos, crenças, artes, leis, moral, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos desenvolvidos pelo homem dentro da sociedade (TYLOR, 1871). Essa noção de cultura estabelece um tipo de ligação espiritual que, muitas vezes, consciente ou inconscientemente, assegura parte de ações coletivas e permite a criação de um conjunto de códigos que serão compartilhados.

A noção de cultura, pensada como código, é entendida enquanto um conjunto de regras de interpretações diversas que criam uma possível leitura de realidade e se constroem a partir de aparelhos simbólicos. A decodificação destes últimos se daria no interior de cada grupo, a partir de um código comum. Segundo Velho e Castro (1978), a princípio, essa complexidade é pensada a partir de sociedades urbanas, industrializadas, contemporâneas e com uma divisão social do trabalho mais clara. Isto é, a produção simbólica é gerada a nível das relações de produção, que podem se alterar dependendo do tipo de sociedade, de comportamento social e de momento histórico. Nos debates atuais acerca do conceito de cultura, está cada vez mais presente a noção de *heterogeneidade* para pensar as diferentes (e possíveis) interpretações do fator simbólico. Devemos esclarecer que coexistem dentro da mesma sociedade uma vasta mobilidade e origens sociais e que, embora os indivíduos tenham ligações em comum, também existe um afastamento gigantesco entre eles. Segundo os autores:

A noção de subcultura normalmente está associada à sociedade complexa, que esteja se falando de classe, região, etnia, como por exemplo, cultura ou subcultura operária, gaúcha, negra, etc. Aí se coloca o problema da dominância. Em uma sociedade estratificada, organizada em torno de um Estado Nacional, há *desequilíbrios e distribuição desigual* em termos de poder, prestígio, recursos em geral (VELHO; CASTRO, 1978, p. 9).

Dito isso, reproduzir formas de distinção cultural – sejam elas eruditas, de elite, popular ou de massas –, é sinônimo de estabelecer diferenças qualitativas, fazer classificações formadas a partir de juízos de valores e (re)produzir preconceitos, sendo, portanto, uma das formas mais improdutivas de discutir os diferentes gostos sociais. Todavia, torna-se fundamental compreender, a partir das análises críticas, como esses indivíduos interpretam e internalizam esses diferentes símbolos.

É de suma importância reconhecer a existência de diferentes gostos e modos de vida, igualmente autênticos, dos diferentes grupos sociais, mas isso não deve se tornar ferramenta

para hierarquizar ou questionar preferências culturais. Segundo Bourdieu (1979), o *capital cultural* seria responsável por essa distinção e caracterização destes valores, estilos e estruturas psicológicas, decorrentes de condições de vida específica e que, conforme diferenças sociais entre as classes, molda-se e se distingue. Estas “pré-disposições” nas quais o indivíduo é envolvido são resultados de condicionamentos sociais, expressos pelo conceito de *habitus*. Conforme o autor:

Sistema de disposições inclui tanto a forma de percepção do mundo social mais ligadas a estruturas de personalidade, quanto formas de apreciação mais ligadas a gostos, preferências, escolhas (BOURDIEU apud BRUBAKER, 1985, p. 76).

O *habitus* é construído a partir das próprias experiências de cada classe; portanto, a partir de uma espécie de “inconsciência de classe”, que, aqueles mais prejudicados pelas desigualdades, estão pré-dispostos a reproduzir em suas condições de vida. O “gosto” atuaria, dessa forma, como uma característica de classe e um condicionamento social associado a classes particulares. Segundo Bourdieu (1979), existiriam três tipos de gostos: o das classes populares, o da classe média e o da classe dominante. Ao tratar das preferências populares, ele afirma que, em função de viver da satisfação de suas “necessidades imediatas”, haveria uma “despreocupação estética” e um pragmatismo rondando a classe e estes fatores serviriam para classificar e hierarquizar seus gostos. Portanto, os usos do adjetivo “mau” ou outras formas pejorativas de tratar nosso objeto, as pornochanchadas, por parte das críticas, a partir desse viés, poderiam ser pensados como um mecanismo de diferenciação. Utilizamos um fragmento da crítica de Jean Claude-Bernardet, no *Jornal Manifesto* para refletir sobre essa forma de hierarquização:

A luta atualmente travada contra as pornochanchadas não é contra sua moral tradicional e reacionária, mas justamente contra estes elementos de identificação e seu gosto “*mau*”. Luta que mobiliza espectadores, críticos, cineastas e áreas do governo, dando a oportunidade a setores da intelectualidade estarem unidos ao governo. Suponho que para as *peessoas bem pensantes a pornochanchada deve ser hedionda*. (Movimento, Rio de Janeiro, 1975, ed. 00029, 1975, p. 18, grifo nosso).

Conforme Silva (1995), o capital cultural tem outra acepção enquanto mecanismo de acesso a conhecimento e informações sobre outras formas de cultura que, quando apropriado por determinados grupos, agiria como “credencial” ao título de mais legítimo. Portanto, esse capital ganha um caráter arbitrário a contar do momento que se torna um elemento de distinção, instrumento de poder e de segregação de informações às demais classes. A circulação dessa cultura seria reservada apenas aos grupos que estariam munidos com mecanismos de “apreciação apropriados” e agiria como agente de exclusão a partir de

discursos que, aplicados ao nosso objeto de pesquisa especificamente, dificultariam o trânsito entre diferentes grupos sociais. Por essas questões, grifamos em itálico “pessoas bem pensantes”: existiria um afastamento entre o grupo social que consumiria as pornochanchadas e aqueles que as conheciam pelos meios de comunicação em massa.

Na tentativa de teorizar esse distanciamento entre quem produz, consome e critica, empregaremos alguns conceitos propostos por Bourdieu (1990; 2004). O primeiro deles é o de espaço social: este seria capaz de mapear os locais sociais de cada indivíduo a partir de seu capital e se constrói a partir da distância entre eles. O espaço social pode ser comparado ao geográfico: quanto mais próximos, mais pontos em comum; quanto mais longe, menos pontos em comum. As distâncias espaciais – no papel – coincidem com as distâncias sociais (BOURDIEU, 2004).

Outra questão a ser pensada é a da legitimação da fala de nossos críticos a partir de seus “gostos”, como forma de diferenciação de suas preferências sociais e culturais. Conforme Bourdieu (1979), o gosto classificaria, distinguiria, aproximaria ou afastaria as pessoas, produzindo assim diferentes formas de relações entre as classes. Essa distinção simbólica se reflete em âmbitos do cotidiano – como a escola onde os filhos estão matriculados ou o lugar para onde vão nas férias. A distinção não ocorre apenas pela dimensão estética, mas pela moral, uma vez que esta constitui um estilo de vida e espelha todas as escolas que dizem quem a pessoa é ou não é em todas dimensões da vida⁵⁸(SOUZA, 2012).

Conforme apresentaremos em breve, o público que consumia majoritariamente as pornochanchadas, a partir de revisão bibliográfica e seleção dos autores que melhor de adéquam a nossa hipótese, é vítima de uma distribuição desigual de recursos simbólicos, excluído da sofisticação nos hábitos de consumo (CANCLINI, 2005, p. 85). Cria-se, portanto, um distanciamento em relação aos capitais culturais partilhados pelas classes médias e elites. Sobre o gosto popular, o autor afirma:

Guiam-se por uma “estética pragmática e funcionalista”. Recusariam a gratidade e a futilidade dos exercícios formais, de toda arte pela arte. Tanto suas preferências artísticas quanto as escolhas estéticas de roupa, móveis ou maquiagem se submeteriam ao princípio de “escolha do necessário”, no duplo sentido daquilo que é tecnicamente necessário, “prático” e daquilo que “é imposto por uma necessidade econômica e social que condena as pessoas “simples” e “modestas” a gostos “simples” e “modestos” (CANCLINI, 2005, p. 84).

⁵⁸ “O filho ou a filha da classe média se acostuma, desde tenra idade, a ver o pai lendo jornal, a mãe lendo um romance, o tio falando inglês fluente, o irmão mais velho ensinando os segredos do computador brincando com jogos” (SOUZA, 2012, p.24).

Segundo Bernardet (1975), o uso desses adjetivos seria o mesmo que uma luta estética e moral digna de senhoras do Chá das Cinco⁵⁹: isto porque críticas dirigidas ao “seu mau gosto” para legitimar o “meu bom gosto” perdem o real sentido da função crítica que, neste período específico, era evidenciar os fatores ideológicos que ficavam de fora dos roteiros. Portanto, nota-se, que, nesta prática, era comum a presença de controversas entre o uso de “características” recheadas de juízos de valor e, na mesma crítica, uma fala sobre a importância simbólica do protagonismo desempenhado pelas pornochanchadas dentro do cinema brasileiro e um embate numérico com os filmes estrangeiros. Com essa relação tênue entre dois grupos, os críticos especializados e os produtores do gênero, é possível perceber, sem exceções, nos três jornais analisados, a reafirmação de que o combate moral deveria ser função objetiva do Estado e de que não se deveria questionar acabamentos técnicos para não criar subsídios para o aparato censório, que poderia se apropriar dos mesmos discursos e passar a combater outros gêneros produzidos.

Cabe lembrar que, nesse período, quando falamos em “cinema estrangeiro” sendo distribuído nas salas de cinema do Brasil, não tratamos somente de filmes americanos da Warner, Paramount ou Columbia. Na década de 1970, existia um hegemônico mercado de filmes europeus, japoneses e mexicanos. Além do crescimento de pequenas e médias distribuidoras de filmes brasileiros, que acompanhava o aumento de produção e público.



Figura 6: Fotografia dos diretores remanescentes entre as ruas Triunfo e Vitória para entrevista realizada a plataforma online Uol. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/02/1412269-remanescentes-da-boca-do-lixo-se-reunem-para-realizar-filme.shtml>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

A Boca, devido à circularidade de “coisas relacionadas com o fazer cinema”, passou a atrair no Bar Soberano, localizado na Rua do Trinfo, estudantes, cinéfilos (membros de

⁵⁹Movimento, Rio de Janeiro, 1975, ed. 00029, p. 18

cineclubes) e jornalistas. Entre intelectuais e boêmios, já estavam instaladas no perímetro a Servicine⁶⁰, desde 1968, uma produtora e uma distribuidora que investiu pesado em novos roteiristas, fotógrafos e montadores, garantindo o crescimento e o sucesso de vários títulos de pornochanchadas. Surge, portanto, na Boca um circuito, que ao seu modo, tenta dialogar com o público e com os espaços de criação do período. Em entrevista, Cláudio Portioli, um dos fotógrafos que fez parte da equipe dos filmes rodados na região, relata sua experiência diante da produção de uma pornochanchada na Boca:

A Boca era gostoso, porque você estava num bar e às vezes em meia hora a gente resolvia fazer um filme:

– O que você tem?

– Eu tenho uma câmera.

– Eu tenho dez latas de negativo.

– E você, o que é que tem?

– Ah, eu tenho uma notinha aqui.

– O Ody Fraga faz o roteiro. Fulano vê o que é que você tem pronto.

E saía o filme. Agora, se os filmes não tinham muita qualidade, não tinham muito isso ou aquilo... Mas era um cinema que dava um impulso, dava emprego. Muita gente aprendeu a fazer cinema, muita gente aprendeu a iluminar, muita gente aprendeu a ser eletricista, assistente de câmera. Muita gente aprendeu um monte de coisa. (PORTIOLI apud ABREU, 2002, p. 44-45).

Como trataremos em breve, as mesmas pornochanchadas, fruto dessa pluralidade geográfica, foram mutiladas pela censura, em resposta a uma parcela conservadora e a grupos religiosos que cobravam coerência ao projeto moral que se tentava instaurar no Brasil. Em resposta a essa parcela da sociedade, em 1973, o Ministro Jarbas Passarinho solicitou à Embrafilme que reconsiderasse os “aspectos culturais” vinculados a cada filme em vias de ser produzido e financiado no período. Nesse sentido, o erotismo poderia continuar aparecendo em pornochanchadas, desde que em doses leves, apropriadas às comédias⁶¹. Em reportagem do *Jornal do Brasil*, o então diretor-geral da Embrafilme, em 1975, o cineasta Roberto Farias, reiterou sua posição favorável à “arte livre” e afirmou que as comédias eróticas brasileiras eram um gênero válido, mas não a forma como as pornochanchadas tratavam as situações com deboche, fazendo uso de publicidade predatória e estimulando o público a diversas imoralidades⁶². No entanto, ressaltamos que a agência viveu mudanças significativas em

⁶⁰ Produtora criada por Antonio Polo Galante e Alfredo Palácios, ambos diretores coprodutores, que trabalharam juntos em estúdios paulistas em meados dos anos 1950.

⁶¹ *Jornal do Brasil*. 04 de julho de 1973.

⁶² FARIAS, Roberto. Diretor da Embrafilme diz que pornochanchada serve a inimigos do cinema nacional. *Jornal do Brasil*. 12 jul. 1975. 1º caderno. p. 33.

seucorpo administrativo e em seu posicionamento diante da censura, e seu discurso variou. Tomemos como exemplo a gestão de Celso Amorim (1979-1982), na qual a Embrafilme estabeleceu limites enquanto reguladora de capital de fomento e não tinha jurisdição e nem funções relacionadas aos aparatos censórios.

Contudo, devemos considerar que, embora houvesse esse importante mecanismo de fomento no período, submetido ou não diretamente à censura, parcelas significativas dos filmes produzidos no Brasil foram financiadas pelo capital privado que superou os investimentos estatais, principalmente entre os anos de 1975 a 1978, como podemos ver na tabela a seguir:

Tabela 4: Número de filmes produzidos e em co-produção com a Embrafilme entre os anos de 1969 a 1980. Fonte: Martins, 2009.

Ano	Filmes produzidos pela EMBRAFILME	Filmes co-produzidos pela em EMBRAFILME	Filmes Produzidos no Brasil
1969	0	0	69
1970	17	0	83
1971	12	0	81
1972	27	0	94
1973	23	2	75
1974	22	18	81
1975	5	10	88
1976	4	31	87
1977	3	7	119
1978	3	16	111
1979	21	20	94
1980	0	11	82

Inferimos, portanto, que parte significativa das pornochanchadas produzidas tenha se desenvolvido em resposta às necessidades de mercado, contando com o capital privado, e suas produções só foram escoadas em função das reservas de mercado ao cinema nacional criadas pelo INC. Em relação a esses números⁶³, Ramos (1995) afirma:

Entre 1970-1980, a produção independente de verbas do Estado ficou com parcelas da arrecadação que variaram de 62,1% (a menor porcentagem, em 1978) até 89,1% (em 1973). O Sindicato da Indústria Cinematográfica de São Paulo apontava, em 1979, que dos 96 filmes produzidos no ano, 56 eram paulistas e 34 do Rio, sendo que apenas 8 dos paulistas (1,43%) tiveram apoio da Embrafilme, enquanto 30% dos 34 cariocas contaram com a participação da empresa pública. (RAMOS, 1995, p.22)

Outro fator a ser considerado nessa soma é a distribuição e o acesso ao gênero no Brasil. Em depoimento cedido à tese de Abreu (2002), o diretor Aníbal Massaini afirma que durante a década de 1970 havia um mercado de 3.500 salas distribuídas entre cidades, nas

⁶³ É importante esclarecer que os números que compõem a Tabela 3 são referentes aos filmes produzidos no Brasil, e não se tratam exclusivamente de pornochanchadas, mas também de outros polos e temáticas produzidas fora no eixo Rio-São Paulo.

periferias e no interior. Mas principalmente em regiões com concentração de “populares”, nas quais o cinema brasileiro contava com maior aceitação.⁶⁴ O sucesso das pornochanchadas estaria, então, associado a essa “brecha de público”, ao Prêmio Adicional de Bilheteria e a uma associação entre os produtores e exibidores.

A Embrafilme significou, para os diretores das pornochanchadas, um mercado paralelo àquele desenvolvido pela Boca. Segundo Abreu (2002), em análise dos depoimentos de sua tese, a empresa estatal surgiu como um mecanismo de sustentação de privilégios, tanto econômicos quanto sociais, e os filmes eram produzidos em uma espécie redoma e não precisavam se preocupar com retorno de valores investidos. Essa produção que majoritariamente ganhava os editais de incentivo não representava problema frente àquilo que era produzido na Boca, o mercado para os filmes da Embrafilme era pouco competitivo e os segmentos de público consumidor também eram diferentes. Nas palavras de Cláudio Cunha, diretor da pornochanchada *Vítimas do Prazer* (1977):

A gente queria ganhar na exibição. Porque a gente sabia que tinha mercado. Nós éramos muito diferentes daquele pessoal ligado à Embrafilme, que já queria ganhar na produção[...]. Fazia um filme marreta com o dinheiro da Embrafilme, já pegava um tanto do orçamento e botava no bolso, entendeu? O pessoal botava meia dúzia de mensagens de esquerda lá pra fazer uma média com o pessoal que vivia falando mal do governo, mas mamando nas tetas dele. Nós, não. A gente vendia até a casa. (CUNHA apud ABREU, 2002, p. 223)

Outro aspecto que observamos na fala dos diretores de pornochanchada entrevistados e listados na tese de Abreu (2002) foi que, em sua maioria, estes se sentiram /afetados pelas mudanças estruturais significativas dentro da Embrafilme, em 1975. Essas mudanças excluíram o Prêmio Adicional de Bilheteria, criado pelo INC em 1966, que garantia parte do retorno financeiro do gênero e estimulava mais investimentos em novos filmes. Ainda conforme o depoimento de Cláudio Cunha, esse tipo de imposto retido na bilheteria dos filmes era uma forma de incentivo que ajudou muito o cinema brasileiro e, dentre todos os investimentos, esse era o mais democrático deles. Essa exclusão causou uma cisão entre os diretores: por um lado, alguns acreditavam que as medidas da Embrafilme acabaram sufocando pequenas empresas de distribuição brasileiras, visto que, sem incentivo do adicional de bilheterias, os exibidores diminuíram seus investimentos; por outro lado, havia os que viam o período sem adicional como um momento de estímulo à “criatividade e superação”, no qual, mesmo sem dinheiro, era possível fazer filmes, contanto com créditos, parcerias etc.

⁶⁴ Ver mais em: Caderno de Entrevistas, Abreu (2002).

Esse “potencial mercado aberto” no período garantiu um espaço para pequenas produtoras que começaram a fabricar em ampla escala de produção, aproveitando os espaços de obrigatoriedade. A pornochanchada, enquanto uma das matrizes do cinema marginal, viu nessa oportunidade uma forma de investir em filmes de baixo custo: tempo de filmagem reduzido, economia de negativos, contratos com coprodutores, distribuidores, atrizes e atores acertados antes do lançamento do filme etc. Essa economia de ensaios, de uma equipe profissional ou de negativos virgens explica muito sobre aquilo que os críticos chamavam de “nível de produção precária”⁶⁵, nunca havia tempo ou dinheiro para se deter na finalização de um filme. Sobre esse controle de custos o diretor Alfredo Sternheim aponta questões práticas:

Nós [da Boca] fazíamos uma produção, digamos, de 3 milhões, e os filmes da Embrafilme orçavam 30 milhões. As diferenças eram gigantes tanto na parte financeira quanto de tempo de execução, em tudo. Os filmes da Embrafilme demoravam de seis a sete meses para serem finalizados. Quer dizer, um ano, em geral para se fazer o filme, enquanto eu tinha de fazer tudo em quatro, cinco meses logo já estava lançado. [...] Eu me lembro da morte de Lola Brah. Ela morreu mal na primeira tomada, e o meu iluminador, que era um estreante, o Antonio Meliande, me diz: “Só tem negativo para mais uma”. Aí eu fiz uma coisa super errada como diretor, por nervosismo: eu pressionei demais, passei essa pressão negativa para a atriz. Eu falei: “Lola, trate de morrer bem!”. Resultado: ela morreu pior ainda que na primeira. (STERNHEIM apud ABREU, 2002, p. 225-233).

Cabe notar, portanto, que o que orientava esses diretores e pequenas produtoras era o lucro obtido pela exibição de seus filmes e, por conseguinte, o Prêmio Adicional de Bilheteria, que garantia um retorno de renda líquida faturada por meio da bilheteria – eis o porquê da fórmula *produção barata+ erotismo+ título apelativo* imperar: o acabamento não era a principal preocupação, mas sim a manutenção de um público consumidor. Esse fator, na prática, excluía o próprio panorama do cinema brasileiro, que tinha bases econômicas frágeis. A participação da Boca na quantidade de filmes produzidos oscilou entre 26 a 45 % por ano, e esses valores se fizeram fora da proteção Estatal do período (ABREU, 2002). O gênero se impõe como uma alternativa aos números de bilheteria, que até o período eram referentes a filmes estrangeiros⁶⁶.

Por isso, devemos considerar dois importantes fatores nessa manutenção financeira do gênero: o público espectador e os investidores privados. Conforme Simões (2007), as

⁶⁵BERNARDET, Jean-Claude. O Rei na tela: o que a crítica poderia dizer sobre o primeiro filme de Hector Babenco? Qualquer coisa, ou tudo jóia? Jornal Movimento, Rio de Janeiro, 1976, Ed. 00047. p. 20.

⁶⁶ “Mais de oitenta países formam esse mercado para os filmes americanos. Eles ocupam mais de 50% do tempo mundial de projeção (com exceção dos países socialistas). [...] A produção americana é relativamente pequena. Produzem anualmente 3.500 a 3.700 filmes de longa-metragem no mundo, e apenas cerca de 5% são filmes americanos. São esses 5% que ocupam 50% do mercado mundial”. A decência cultural norte-americana. Jornal Movimento, Rio de Janeiro, 1975, Ed. 00040, p. 16.

pornochanchadas optam preferencialmente por um tipo de consumidor⁶⁷ – homens adultos de baixa renda e baixa escolaridade, além de frequentadores das áreas centrais de médias e grandes cidades, nas quais houvesse salas de cinemas de rua. Criou-se essa preferência justamente pela tematização recorrente do corpo feminino fornecido em diferentes ângulos para que o espectador depositasse, durante a duração do filme, parte de suas fantasias na tela. Cabe lembrar que, durante a primeira fase do gênero, houve uma tentativa de manter um padrão estético melhor acabado para atrair um público da classe média. Portanto, quando afirmamos que era um movimento, na sua maioria, consumido por populares, entendemos que são dados bem generalizantes e que, sim, independentemente de diferentes motivações, diferentes grupos sociais circulavam por essas salas.

O tratamento dado pelos três jornais analisados ao “público consumidor” das pornochanchadas não apresentou divergências: todas as críticas sinalizavam o gênero como pertencente a um cinema popular e ofereciam estereótipos sobre quem eram esses consumidores “populares”. Assim, dizia-se que eram filmes para um público cuja liberdade sexual se mostra *distante*, para classes baixas⁶⁸; destituídos de importância cultural e artística; devem ser feitos filmes populares, mas não tão *vazios*⁶⁹, dentre outras afirmações. Ainda que as falas dos críticos reconheçam a importância do surgimento das pornochanchadas, devido sobretudo ao aumento dos dias de exibição e de seu papel de elemento integrador do público com o cinema brasileiro, notamos que, nos quatro anos analisados, os “populares” são vistos como um tipo social incapaz de compreender outras linguagens cinematográficas e diferentes temáticas. Segue trecho retirado do jornal Movimento, em 1975:

Parece que o público que assistiu a esse e mais dois episódios de “As Secretárias que fazem de Tudo” também se conforma e ri tranquilamente às quatro horas da tarde num cinema no centro da cidade, matando o trabalho de *vendedor* ou *moleque de recados* (ou descansando do bate-pernas a procura de emprego). (KEHL, 1975, p. 24)

Nota-se, portanto, que, diferente da censura moral, que visava a um controle dos discursos e representações do sexo para as massas, os críticos desses jornais construía suas falas deslegitimando o público das pornochanchadas, de forma a estabelecer uma diferenciação entre o que era oriundo e pertencente ao “terceiro mundo” e o que eles teriam “capacidade” de interpretar. Publicado em 1976, na seção Carta Aberta do jornal

⁶⁷ Para mais informações sobre o público consumidor, cf.: SIMÕES, Inimá. Sexo à brasileira. *Revista Alceu*, v.8, n. 15, p. 185-195, jul./dez., 2007.

⁶⁸ Ver mais: KEHL, Maria Rita. *Jornal Movimento*, Rio de Janeiro, 1975, ed. 00007, p.4.

⁶⁹ Ver mais: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1976, ed. 16.518, p. 14

*Movimento*⁷⁰, Furio Lonza responde a uma crítica escrita por Jean-Claude Bernardet ao filme *Bacalhau* (1976), afirmando que este último era uma produção destinada a um público de *menor nível*, logo seria compreensível o diretor não se esforçar em produzir uma releitura mais digna do filme original *Tubarão* (1975), visto que o público não compreenderia suas mensagens subliminares de qualquer forma, ao contrário de outros espectadores.

Sobre as representações, Chartier (1990) adverte que existe uma luta (simbólica) pelo poder de representar, o qual se construiria e difundiria a partir do interesse de quem as produz. As percepções do social não são neutras: elas criam estratégias e práticas que automaticamente conferem e legitimam as escolhas e as condutas de alguns grupos. As lutas pela representação têm tanta importância quanto as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, sua concepção do mundo social, os valores que são os seus e o seu domínio (CHARTIER, 1990). Essas práticas asseguram, portanto, um sentimento de pertencimento a grupos/lugares definidos a partir de identidades definidas por eles próprios:

[A identidade] é, ao mesmo tempo, sentimento e idéia, é sentida e pensada enquanto formulação de uma imagem de si mesmo, ou seja, como auto-representação. Essa consciência de si através de representações impõem limites às práticas sociais dos indivíduos (KERBER, 2010, sem numeração).

A ideia de pertencimento se forma, para além das representações comuns, também a partir da noção de alteridades enquanto grupo. Os jornais, como dito anteriormente, contribuem na construção e circularidade de uma identidade de grupo.

Conforme Souza (2012), existiria no Brasil dentro da classe popular um *hábito popular* relacionado involuntariamente a um hábito precário, visto que esse(s) grupo(s) sofreria(m) um abandono político e social:

O processo de modernização brasileiro constitui não apenas as novas classes sociais modernas que se apropriam diferencialmente dos capitais cultural e econômico. Ele constitui uma classe inteira de indivíduos não só sem capital cultural nem econômico em qualquer medida significativa, mas desprovida, este é o aspecto fundamental das condições sociais, morais e culturais que permitem essa apropriação. Essa classe social que designamos de *ralé* estrutural (SOUZA, 2012, p.25).

O autor sugere uma releitura “mais brasileira” dos “tipos” de gostos apresentados e teorizados por Bourdieu, sendo eles respectivamente: o gosto dos ricos, o dos batalhadores e o da *ralé*.

⁷⁰ LONZA, Furio. O Bacalhau pode delatar a dependência cultural. *Jornal Movimento*, Rio de Janeiro, 1976, seção Carta Aberta, ed. 00061, p. 21.

Referente ao consumo das pornochanchadas e o tratamento dos críticos, Bourdieu (1979) destaca que este último é um fator decisivo quando pensamos os espaços e constituições das diferenças sociais. Essas formas de “consumo” se originam justamente da concorrência entre esses grupos por práticas e bens culturais e gostos que podem variar conforme as condições sociais e econômicas, determinando diferentes identidades. Pressupõem, portanto, a interferência do consumidor no uso do produto, ou seja, uma apropriação pelo consumidor (PELISSARI, 2012, p.17). Isso posto, torna-se mais claro a razão do uso de expressões como “menor nível”, “falta de capacidade de interpretação”, “melhor acabamento estético”: é a lógica de um consumo legítimo e bens distintivos.

Outra questão a ser considerada quando falamos do público consumidor é a leitura feita por esses jornais da relação entre pornochanchada e espectadores. O crítico José Carlos Avellar, no texto *Produto nacional bruto*⁷¹, diz não existir qualquer novidade em exibição naquela semana. A falta de novidades se deve ao fato de que uma parcela do público tem interesse nessa repetição. Ninguém arriscava novas temáticas ou estéticas. Todos os envolvidos na produção, distribuição e no próprio consumo já estariam cientes do que assistiriam – fosse esse conhecimento consciente ou inconscientemente posto. Nesse sentido, as características estéticas do gênero tinham um caráter eficaz e vendável: fracionar os filmes em pequenos episódios, mais baratos de produzir, e garantir uma narrativa mais eficiente aos seus objetivos; personagens estereotipados ao redor dos quais o roteiro se desenrolaria; situações eróticas rápidas; e uma linguagem cinematográfica similar no uso de zoom e ângulos baixos para filmar as atrizes cruzando as pernas, por exemplo. Observa-se que para o crítico essa “padronização” é algo caro, mas o problema central das pornochanchadas não seria estético – ainda que o próprio fizesse uso de expressões como “comédias grosseiras, sujas e debochadas”⁷² para se referir ao gênero – seria um problema econômico, porque revelaria a instabilidade do mercado nacional cinematográfico e o próprio gênero ganharia mercado a partir dessa “fratura estrutural”.

Cabe, no entanto, destacar que não é apenas o *Jornal do Brasil* que inúmeras vezes chamou a atenção para essa repetição dos roteiros, como mostra o cronista do jornal *Movimento*, Cláudio Poles (1979):

Não cabe aqui prolongar as discussões sobre a questão do Cinemão versus Cineminha, seja o que for que isso signifique, mas puramente considerar que os apelos para um cinema popular não precisam ser eternamente os mesmos – sexo exacerbado, violência de espirrar sangue e humor barato. É

⁷¹ AVELLAR, José Carlos, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, ed. 00130, 16 ago. 1975.

⁷² Idem.

perfeitamente possível obter-se variações inteligentes e criativas sobre os mesmos temas – é o que este filme [*A ilha dos prazeres proibidos*] se propõe e consegue até certo ponto. (POLES, Movimento, Rio de Janeiro, 1979, seção Cinema, ed. 00186, p.23)

Dito isso, a partir da crônica publicada no Jornal Manifesto, intitulada *Ela dá o que eles gostam?*, do crítico de cinema Jean-Claude Bernardet, observamos como se evidenciam – ou não – questões ideológicas por trás do gênero para esses intelectuais do período. Nesse caso, o problema *ela* se refere às pornochanchadas e o *eles*, a uma parcela de críticos da imprensa do período, sociedade civil e ao Estado. Segundo Bernardet (1975), as imagens produzidas pelo gênero refletiriam as camadas sociais que o consomem e aquelas que ficariam desconfortáveis com as visualidades criadas sobre sexo. Os setores de sociedade civil e do Estado serão abordados no próximo tópico do capítulo, cabendo aqui as possíveis leituras dos críticos. Segue trecho extraído do jornal *Movimento*, de 1975:

A avalanche de comédias eróticas brasileiras, ao mesmo tempo que levou muita gente às salas, levou também muita gente a se pronunciar sobre cinema brasileiro, como que reivindicando uma participação na responsabilidade de fazer cinema no Brasil. [...]. Mesmo assumindo uma atitude apenas negativa, esses leitores revelam ter com a pornochanchada brasileira vínculos que não tem com a estrangeira exibida no Brasil. O que vem sendo questionado não são, portanto, os produtos colocados à disposição do público, mas sim o fato de que *se produzem pornochanchadas no Brasil*. [...] A pornochanchada não é um gênero, é um artigo de consumo que visa o lucro como qualquer outro qualquer, mas para ser aceito como vem sendo, é necessário que, justamente com toda a alienação e confirmação de preconceitos que ela traz, ela tenha elementos de identificação com a situação objetiva vivida pelo público. (BERNARDET, *Ela dá o que eles gostam?*, Movimento, 1975, ed. 00029, p. 18, grifo nosso).

Observamos nos três jornais que a cobrança ideológica na circulação das pornochanchadas girou em torno das formas de abordar o sexo e a própria liberdade sexual; os usos e a exposição do corpo feminino; e a própria auto crítica da categoria sobre elitizar suas críticas. Em entrevista ao Narciso Lobo, o diretor de *Terra em transe* (1967), Glauber Rocha afirma:

Veja a pornochanchada: você não pode criticar do ponto de vista moralista, mas pode defender do ponto de vista de repercussão psicossocial. O problema é complexo. Eu ataco as pornochanchadas simplesmente porque os produtores exploram o sexo das mulheres: as mulheres ficam nuas para dar dinheiro. [...] O aspecto sórdido é como isso é feito: *a pornochanchada é uma prostituição audiovisual*. [...] A crítica da pornochanchada tem que ser feita sob este aspecto, e não do ponto de vista moralista, até porque o brasileiro é liberado sexualmente, vive numa outra transa. (LOBO, Glauber Rocha está em outra, Movimento, Rio de Janeiro, ed. 00053, p. 13, 1976, grifo nosso).

Esse breve trecho elucidava pontualmente a preocupação da categoria, o preço da comercialização de determinados estereótipos ligados ao corpo e às visualidades do sexo. Como destacamos anteriormente, o gênero não trouxe nenhuma inovação de valor mercadológico sobre a questão sexual, era contemporâneo a outros movimentos então importados e lucrativos. Observa-se um padrão entre os críticos: sempre que possível, reitera-se o “tipo de sexo” produzido pelas pornochanchadas e como elas auxiliam a eternizar aspectos conservadores da nossa própria condição – o machismo, o sexo como vulgar e sujo, o sexismo, a família tradicional etc.

Acerca dessas questões, Maria Rita Kehl, membro do corpo editorial do jornal *Movimento*, afirma que essa “chanchada nacional”⁷³ era destinada a um público para o qual liberdade sexual era um monstro distante e muito perigoso, e esse “imaginário” era sustentado pelas próprias situações vivenciadas pelos personagens principais, os quais (geralmente) não obtinham êxito e ganhavam o estereótipo de “malandros”. Portanto, essa pedagogia visual nos episódios servia para evidenciar o discurso conservador de instituições religiosas e do Estado, que enxergavam esse excesso de liberdade como negativo. Isto porque, as pornochanchadas vinculam, simbolicamente, um sexo que não é palpável, mas que age apenas no imaginário se utilizando do corpo desnudo da mulher. Segundo Kehl (1975), o problema reside no uso do gênero como uma forma de castração, de impotência, e na exibição de situações que colocam o feminino em desigualdade. As mulheres eram representadas como moças fúteis, especialistas em cosmético; geralmente suas falas não eram significativas à trama; aquelas que já haviam tido relação sexual eram taxadas de devassas em contraste às figuras das virgens de pensamentos puros etc. Diferenças essas que se sustentavam por uma corrente simbólica com o público masculino.

O próprio crítico Bernardet (1979) assume que os discursos produzidos pela categoria criam uma hierarquização em função da expectativa depositada de que o gênero produzisse um tipo de sexo mais sofisticado, capaz de ser diferenciado da pornografia. Haveria nesse julgamento uma distância significativa entre quem produzia os textos especializados – uma pequena burguesia metropolitana razoavelmente universitária, jovem, supostamente progressista⁷⁴ – dirigida a um estrato social muito semelhante que consumia os jornais e um público e um movimento cinematográfico com apelos estéticos e a uma linguagem acessível.

⁷³ KEHL, Ordem, família e virgindade, *Movimento*, Rio de Janeiro, 1975, ed. 00007, p.4.

⁷⁴ Ver mais: KEHL, Maria Rita. Sauna, angústia e lanchonete. In: MANTEGA, Guido. *Sexo e Poder*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979.

Nos sentimos superiores. Como nos *julgamos* culturalmente superiores aos fazedores e consumidores de pornochanchadas, como nos julgamos politicamente diante dos fazedores e consumidores do cinema que consideramos “alienado”, também nos julgamos sexualmente superiores. *Impomos* o nosso ponto de vista sobre sexo e *condenamos* através da pornochanchada, o sexo dos outros, o sexo que está aí, o sexo do sistema (BERNARDET, 1979, p.96).

Conforme elencamos anteriormente, os bens de consumo estudados – sejam os filmes ou os próprios jornais – fazem parte da complexa relação de poder que determina as distinções entre essas duas classes. Segundo Bourdieu (1983), o “gosto” se manifesta aqui como forma de adaptar as preferências estéticas de um desses grupos envolvidos. Portanto, ambos estão unidos em uma inter-relação constante que tende a se repetir nessas críticas toda que vez– seja por um julgamento, imposição ou condenação de valores “legítimos” – reafirma-se a lógica da existência de valores “ilegítimos”, voltando novamente ao início.

Rech e Feltes (2005) destacam que textos jornalísticos retratam e refratam elementos presentes na cultura local, influenciando o agir coletivo a partir da fala do locutor:

Dialogando com a realidade que o cerca pela linguagem na medida em que esta representa o modo de viver e de pensar de uma coletividade, porque *o sujeito falante assume a sua “fala” reproduz realidades* culturais existentes na sociedade e, ao mesmo tempo, introduz valores e modos de pensar através *do que fala e do modo como fala* (RECH; FELTES, 2005, p. 272, grifo nosso).

Observamos também que nestes mesmos jornais pouco se falou a respeito do principal investidor do gênero. Os investidores privados que participavam ativamente da construção desse sucesso com o público espectador esperavam um retorno financeiro ou simbólico rápido. O “privado” aqui se refere a pequenos industriais – e, em casos específicos, até mesmo ao grupo Votorantim, comerciantes, fazendeiros etc. Esses investidores eram carinhosamente apelidados de “bois”. Além deles, havia outra forma prática que foi criada para captar recursos e viabilizar a filmagem de películas: o *merchandising* de empresas privadas, prefeituras, agências bancárias, hotéis, lojas, etc. Essa prática consistia em mostrar a fachada desses locais em partes do filme, com personagens passando em frente ou fazendo menção ao local em suas falas em troca de estada, alimentação e transporte. Os nomes dos investidores apareciam nos agradecimentos finais de todas pornochanchadas.

Outra forma que garantiu parte significativa de sucesso de bilheteria foi a aliança entre produtores, exibidores e distribuidores –de modo muito similar com o que já havia sido desenvolvido pela Atlântida, nos anos 1940 e 1950. Os exibidores que durante toda a trajetória do cinema brasileiro foram cautelosos quanto às produções locais, sempre priorizando as estrangeiras, viram nas comédias eróticas um mercado em ascensão e

aproximaram-se da Boca. Empresas como a Paris Filmes, Marte Filmes e Fama Filmes, que eram responsáveis pela distribuição de filmes estrangeiros, passaram a comercializar, contratar diretores e investir na produção de seus próprios filmes (ABREU, 2002).

Os produtores, portanto, tinham papel fundamental em viabilizar essas alianças, distribuir e exibir os filmes; eram investidores e, ao mesmo tempo, captadores de financiamentos, administradores, responsáveis pela manutenção e organização de material para as rodagens. Por vezes, para que um filme chegasse aos circuitos cinematográficos e ao público, esses produtores se subordinavam aos exibidores e distribuidores, criando uma espécie de cadeia produtiva interligada. Uma prática comum era a venda antecipada de 50% ao exibidor no lançamento do filme e, com esse valor, investia-se na produção de um próximo filme. Por um lado, isso garantia a manutenção do volume de produção e, por outro lado, abria-se mão de parte significativa do retorno financeiro dos filmes após sua exibição. A Embrafilme incorporou esse mecanismo em sua prática de “avanço sobre a distribuição”, adiantando a receita ao produtor, viabilizando seu uso no próprio filme em construção.

Outro importante pilar que auxiliou na promoção e manutenção das comédias eróticas brasileiras foi o aparato censório criado pelo Estado durante os anos de exceção. A função desse aparato era controlar a livre circulação de ideologias, de estéticas e de opiniões dentro das indústrias de massa, com base, obviamente, em um discurso moral, que respeitasse a instituição *família* e os segmentos privilegiados da sociedade civil e dos militares. Os censores, conforme veremos em breve, criaram a um só tempo uma política “linha dura” e um espaço de diálogo entre diretores e produtores de pornochanchada que garantiu a circulação e a publicidade espontânea ao gênero.

3.3 Moral e Civismo: a relação das pornochanchadas com a censura

Segundo Bertolli (2016), após a tomada de poder dos militares, a partir de 1964, delineou-se uma nova relação entre Estado e sociedade civil. Discursos de caráter messiânico compunham a representação do ideal de homem brasileiro “trabalhador”, amante da “ordem normal” aliado ao governo golpista, a Deus e à civilização cristã. A missão cívico-doutrinária se construiu em oposição à ameaça do inimigo interno; os comunistas, subversivos, destruidores da unidade brasileira e da ordem cristã. Para compor o discurso e criar sentimento de pertença, foram exaltados “grandes vultos do passado” como os bandeirantes, os tradicionalistas gaúchos, além de criados feridos nacionais.

Para evidenciar os discursos reproduzidos no período, segue abaixo o trecho da fala do então presidente Costa e Silva (1967), reproduzida no rádio e na televisão:

O nível da inteligência, a qualidade da fibra moral, o desenvolvimento da cultura e o sentimento de responsabilidade cívica do povo como um todo, são os fatores determinantes da grandeza das nações. [...] Sede fiéis à vossa fé cristã, aos vossos pais, aos vossos mestres, às paisagens familiares de vossa terra natal, às inspirações de sua gente honrada, simples e boa. E sendo fiéis a esses pensamentos e a essas imagens, sereis fiéis ao Brasil, e estareis sempre ao seu serviço, como ele pede e espera (COSTA E SILVA, 1967apud BERTOLLI, 2016, p. 21).

Assim como Costa e Silva, a educação cívica foi característica de todos os presidentes que estiveram à frente durante o tempo que compreendeu o Golpe Civil Militar, órgãos como Comissão Nacional da Moral e Civismo (CNMC), em setembro de 1969, ou disciplinas que garantissem a Educação e Moral Cívica (EMC) e Estudos dos Problemas Brasileiros (EPB) foram criadas a fim de garantir o projeto de povo brasileiro que visava ser construído pelo regime. Dessa maneira, a educação cívica foi vinculada nos meios de comunicação em massa, livros didáticos, sindicatos etc.

O espaço aberto entre o interesse cívico e uma censura gradativamente construída a partir de 1964, foi ocupado pela pornochanchada no final dos anos 60, por meio de seu apelo cômico e sensual, que evidenciaram um debate referente aos valores que se tentava construir no imaginário social. O gênero foi acusado de ruir a moral e a família brasileira, incentivar o aumento da criminalidade e construir o sentimento de ódio generalizado (SIMÕES, 1999). Objetiva-se, a partir deste momento, compreender como se desenvolveu a censura cinematográfica e como ela se relacionou com o gênero aqui estudado.

Pensar a censura na pornochanchada, por sua vez, remete-nos diretamente à necessidade de justificar como ele é pensado por nós. O conceito⁷⁵ é apresentado aqui como um fenômeno complexo que estabelece relações entre poderes diversos, que perpassa os indivíduos, um instrumento que transita entre o campo político e cultural. A fim de administrar e intervir nos efeitos de massa, o Estado se configura como instituição reguladora da ação dos censores, faz uso dos mecanismos que os envolve para privar a liberdade individual e coletiva, intervindo nos meios de comunicação, manifestações artísticas ou práticas culturais em nome do “bem comum”. Conforme Lamas (2013):

A palavra censura aponta para diferentes sentidos: o conflito entre indivíduo e sociedade; a dialética relação que se estabelece entre expressão individual e coletiva; os indivíduos em uma sociedade entendidos como jogadores, participantes de um jogo cujas regras coíbem a livre expressão, uma teia de relações de poder, dispersas e fragmentadas; a hegemonia de determinados

⁷⁵ Utilizamos Censura, com letra maiúscula, para nos referirmos ao órgão federal que regula a ação dos censores e seus estatutos. Ao empregar censura, com letra minúscula, estamos falando do ato de reprimir e coibir ações políticas ou culturais.

grupos, que delimitam (não sem negociação, lutas e embates) o que deve ou não ser dito, expressado ou legitimado (LAMAS, 2013, p. 127).

O ato de censurar é entendido aqui como um sintoma de reação a uma ameaça ao poder institucionalizado no Estado e, por vezes, sua manutenção não é garantida pela força, mas, conforme Foucault (1979) destacava, pelas *relações de força*, por meio das quais existiria um aparato capaz de garantir constante negociação entre dominados e dominantes. Segundo o autor, o poder não estaria ligado necessariamente a uma instituição, não teria uma identidade única: ele se geriria como práticas sociais historicamente construídas, que atuariam por dispositivos próprios, capazes de alcançar a todos. Ele impactaria todos os aspectos da vida social. Em sua obra, Foucault não buscou entender especificamente teorias sobre o poder, mas a forma como ele agiria sobre os sujeitos. Ainda que o poder seja, muitas vezes, “vinculado exclusivamente” ao Estado, o autor se preocupa em entender de que forma as relações sociais o atravessariam, criando a noção de *microfísica*. Conforme o autor:

O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas, os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder, e de sofrer sua ação; nunca são alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles. (FOUCAULT, 1989, p. 183)

Essa rede se legitimaria pela noção de que o poder se construiria de baixo para cima, sustentando e institucionalizando o Estado e a autoridade por ele desenvolvida. Para isso, as noções de disciplina e de organização social colaboram para sustentar as relações entre oprimido e opressor, por exemplo. Portanto, esse poder, uma vez que se legitima, passa a controlar meios de comunicação, grupos sociais, práticas sociais etc. Nessa perspectiva, o cinema se insere como agente se pensarmos na longa tradição de censura no Brasil.

3.3.1A “controversa” relação entre pornochanchada e Ditadura Civil-Militar

O dispositivo⁷⁶ da sexualidade, conforme destacado no capítulo anterior, garante a partir do século XX, uma nova forma de sociabilidade e padrões morais entre instituições que passam a questionar a visibilidade dos corpos e do sexo fora do caráter privado. A crescente inserção social da mulher, por exemplo, gera representações simbólicas em filmes estrangeiros e nacionais; com isso, a censura moral se torna cada vez mais latente nesse tipo de produção, visando proteger a família cristã e seus bons costumes.

⁷⁶ Conforme Foucault (2004), um dispositivo se configura como um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (Foucault, 2000, p. 244).

Conforme Carlos Fico (2001), o aparato censório utilizado pelos militares foi herdado dessa longa tradição de controle aos meios de comunicação e às diversões públicas, porém, com novas intenções de centralização em órgãos específicos, como já citado anteriormente. O próprio decreto de formação do INC, em 1966, realocava a censura cinematográfica novamente para a jurisdição federal⁷⁷. Em 1968, durante o governo de Costa e Silva, foi publicada a Lei n.º 5.536 referente à disposição da censura de obras do teatro e cinema, além disso, foi criado o Conselho Superior de Censura, no Diário Oficial da União n.º 226 de 22 de novembro de 1968 que estabelecia:

Art. 3º Para efeito de censura classificatória de idade, ou de aprovação, total ou parcial, de obras cinematográficas de qualquer natureza, levar-se-á em conta *não serem elas contrárias à segurança nacional, e ao regime representativo e democrático, à ordem e ao decoro público, aos bons costumes, ou ofensivas às coletividades ou às religiões, ou ainda, capazes de incentivar preconceitos de raça ou luta de classes.* (grifo nosso)

Essa lei, além de retomar questões políticas e morais encontradas anteriormente em decretos censórios de 1946, estabelecia um diálogo com a camada mais conservadora que via a luta de classes ou desobediência como um sintoma problemático do período, justificando, portanto, a necessidade da censura para “controlar os excessos”.

Mesmo que parcialmente, é possível distinguir nessa lei qual era o setor responsável pela censura e quem regia o Conselho Superior:

Art. 14. Fica alterada para Técnico em Censura a denominação das classes integrantes da atual série de Classes de Censor Federal, código PF-101, do Quadro de Pessoal do Departamento de Polícia Federal:

Para o provimento de cargo da série de Classes de Técnico de Censura, observando o disposto no artigo 95, 1º da Constituição, é obrigatória a apresentação de diploma, devidamente registrado, de conclusão de curso superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia (Diário Oficial da União, n.º 226, 22/11/1968).

Os técnicos de censura durante o período abarcado pelos governos militares eram nomeados por indicações políticas ou por concursos públicos, estavam destinados a serem responsáveis pelo controle do cinema e, mais tarde, também da programação da televisão. Segundo Pinto (2006), no mesmo ano de 1968, ocorre uma militarização dentro da Censura, transferindo o ofício para militares de alta patente com diploma de nível superior. O poder atribuído aos censores é legitimado por uma ideia de sociedade idealizada compartilhada pelo grupo e por setores civis conservadores para a manutenção da educação cívica, valores da família tradicional e religiosa. As reformulações sofridas dentro da Censura, a partir da

⁷⁷O órgão responsável pela a censura até 1966 era o SCDP (Serviço de Censura de Diversões Públicas) que, em resposta aos novos objetivos de centralização em 1973, sofre alterações e se torna o SCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas).

década de 1970, passam a exigir que um filme seja analisado por três censores diferentes e, caso houvesse ainda divergência entre eles, seria enviado ao diretor-geral do Departamento de Polícia.

Os critérios para censurar não eram claros e nem foram descritos um a um na Lei n.º 5.536. Uma obra poderia sofrer cortes parciais ou totais, como a exclusão de cenas com insinuação mais intensa ao sexo – por exemplo, pernas entrelaçadas, falas ou gestos entre personagens nus. Em entrevista cedida ao *Jornal do Brasil*, o chefe da censura em 1973, Rogério Nunes, destacou que, por ano, analisavam-se cerca de seis mil filmes e telenovelas e, diariamente, pelo menos dois longas passavam pelas mãos dos censores⁷⁸.

Conforme Fico (2001), a censura, enquanto interlocutora entre Estado e indústria cultural, continha em si duas instâncias: a política, que geralmente visava ao controle da imprensa, e a instância moral, que tratava das diversões públicas – mesmo que muitos filmes tenham sofrido cortes por sua carga política, a tônica que circunscrevia as películas era sua carga moral. A instância política perpassa os diferentes períodos da ditadura civil-militar. Durante os primeiros anos após o golpe, mesmo com forte herança burocrática, as produções artísticas ainda eram fecundas. Esse cenário se transforma por meio de uma *lutas por representações* gestada em crescentes discursos contra o “terror vermelho”, responsável pelo suposto avanço do comunismo, que rui princípios patrióticos.

Souza Pinto (2006) enxerga o ato de censurar como um significativo pilar de sustentação do regime, sobretudo no campo cinematográfico. Para o autor, o lema era proibir sempre que possível – essa afirmação, no entanto, é generalizante e concordamos apenas parcialmente: observamos a relação entre censores e o censurado como um espaço aberto ao diálogo, conforme veremos em breve. Em teoria, os censores garantiam a ordem através de cortes, classificações indicativas de permissões para exportação ou restrições a determinadas faixas etárias. Mesmo sob o pretexto de um governo provisório, durante o Governo do Castelo Branco, grupos compostos por artistas, setores da classe média, organizações de esquerda e estudantes organizaram formas de resistências. A necessidade de censurar os meios de comunicação e de diversões públicas crescia conforme os governos se sucediam e a disputa simbólica pela segurança interna se tornava cada vez mais violenta. Raros foram os filmes nesse período que sofreram censura *apenas* por questões políticas; no caso dos filmes eróticos, misturou-se uma censura moral com elementos políticos. Supostamente, estes dissolveríamos valores da nação.

⁷⁸ Informações extraídas de reportagem *Pontos-de-vista*, do *Jornal do Brasil*, publicada no dia 27/02/1973, disponível para consulta na Biblioteca Nacional.

Em reportagem publicada no *Jornal do Brasil*, em 1973⁷⁹, o Diretor da Censura, Rogério Nunes, afirma que o papel dos censores era impedir o interesse comercial em explorar temas como sexo, a fim de garantir a manutenção da moral coletiva. Segundo ele, haveria uma distinção entre arte e pornografia e o sexo poderia ser tema de filmes desde que fosse abordado com sutileza e sem “detalhes que ofendessem”. Notamos, na fala da jornalista que o entrevistou, o questionamento sobre a posição da Censura frente aos avanços e alcances dos meios de comunicação. Em resposta, Rogério Nunes (1973) afirmou:

Entendo que em certos filmes possam ser mostrados lá fora, em lugares onde já se atingiu um grau diferente de civilização. Nós estamos caminhando lentamente. É como o nosso desenvolvimento. Nosso momento chegou só agora, depois de alguns países. É agora que estamos vivendo. Temos formação religiosa, origem, condições diferentes. Nosso papel é retardar a decadência moral o mais possível (Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 27 fev. 1973).

O diretor concorda com a repórter que censurar é um ato obsoleto, mas na prática observamos que seu discurso transparece uma preocupação com o controle social “necessário” para a preservação da moral e em prol do bem-estar coletivo, sendo que os grupos sociais estariam, aparentemente, alheios e acrítico são ideário de nação que se tentava construir. Como recurso, sua fala retoma características que compõem a educação cívica anteriormente mencionada, visto que censurar seria comparável ao ato de educar um filho: os pais saberiam o melhor para seus filhos, assim como os governantes saberiam o melhor para nação. Nesse fragmento, fica clara a repetição de que a nação era uma grande família que, no caso brasileiro, recém estava aprendendo a ser civilizada.

A situação se torna mais cerrada com a instauração do Ato Institucional n.º 5 (AI-5), no dia 13 de dezembro de 1968, com a cassação por duração indeterminada de garantias constitucionais, fechamento do Congresso, impedimento à livre distribuição de jornais e revistas, suspensão do *habeas corpus* e suspensão de direitos políticos. Para Souza Pinto (2006), o período que inaugura os chamados Anos de Chumbo, compreendidos entre 1968 a 1974, corresponde ao momento em o órgão federal assume abertamente seu caráter político-ideológico, censurando com maior ênfase qualquer liberdade de expressão ou movimento cultural crítico e afunilando o contato entre as manifestações culturais e o público. A situação de caos e de paranoia coletiva se difundiu e se instaurou em espaços de sociabilidade como universidades, grupos artísticos, festivais etc. Qualquer atividade considerada subversiva poderia ser denunciada. Conflitos armados cresceram entre estudantes, civis e polícia, após a

⁷⁹Ver: *Diretor da Censura explica que proibição de filmes defende moral da população*, *Jornal do Brasil*, 27 fev. 1973.

promulgação do AI-5, e passaram a ser violentamente contidos. No ano de 1972, parte significativa de guerrilheiros como Rubens Paiva, Stuart Angel Jones, Carlos Marighela já haviam sido mortos, torturados ou se tornado presos políticos.

A situação interna no Brasil, no período, era de intensa repressão e controle social, a propaganda do governo golpista no exterior vendia uma ideia de um governo, apesar de militar, democrático em relação às liberdades individuais e aos órgãos administrativos (LAMAS, 2013). Existia, nesse sentido, segundo Simões (1999), um paradoxo entre proibir uma produção e, ao mesmo tempo, fomentá-la. A partir de 1973, órgãos estatais como Embrafilme e INC tinham como objetivo promover e regularizar o mercado cinematográfico, criando reservas de mercado para filmes nacionais, no mesmo passo em que restringiam e criavam entraves para a livre circulação de filmes. Havia casos em que, mesmo com 10 cortes sugeridos em uma película, os filmes eram liberados para exportação, garantindo assim uma imagem “democrática e liberal”. Era nessa lógica que se inseriram as censuras às comédias eróticas no período.

As pornochanchadas sofreram cortes pelas próprias condições de produção e o contexto que elas englobavam. Retomando questões apresentadas anteriormente, elas eram um subproduto específico desse regime:

[Existiriam] duas abordagens: a primeira, o regime, policiando as expressões artísticas de qualidade (em geral, politizadas), acabava por abrir as comportas para a produção da Boca do Lixo (em geral, erotizadas). Algo como: política não pode, sexo pode. A segunda, ao vigiar (e punir) os filmes que “continham” erotismo contribuía para criar expectativas, para aumentar a curiosidade, o que resultava em maior faturamento. O cinema da Boca do Lixo teria sido, assim, beneficiado pelo momento histórico, não tendo concorrentes, por força da censura, alcançou sucesso de público. (ABREU, 2002, p. 247)

Recorremos, neste momento, aos jornais, que compõem nossa fonte primária, para pensar de que forma eles abordaram a relação do gênero com a censura latente. Ainda que parte significativa das críticas demonstre outras preferências cinematográficas, o posicionamento destes intelectuais e críticos diante da censura foi percebida como uma forma de resistência, pois eles se colocaram favoráveis a qualquer forma cultural. Cabe esclarecer que, nas falas dos críticos analisados, é consenso que, em termos ideológicos, os conteúdos dos filmes de pornochanchadas eram “conservadores”, no sentido de que sua produção como um todo estava intrinsecamente ligada a mecanismos de repressão tão difundidos que perdiam seu efeito libertador⁸⁰. No excerto a seguir, o crítico Bernardet (1975) afirma que:

⁸⁰*Elas dá o que elas gostam?* Jornal Movimento, p. 24, ed. 00029, 1976.

O que de fato está em jogo nesta luta contra as pornochanchadas não é basicamente a pornochanchada, mas sim o dirigismo cultural do Estado e a posição de grupos dominantes, cineastas ou não, vinculados ao Estado ou não. Apoiar tais posições oficiais contra a pornochanchada é abrir um precedente contra qualquer tipo de cinema ou produção cultural outra que desagrade aos grupos culturalmente dominantes (BERNARDET, Movimento, Rio de Janeiro, 1975, ed. 00029, p. 20)

O plano de fundo dessas críticas são as próprias ampliações dos discursos sobre sexualidade e corpo. Giddens (1993) analisa as mudanças da intimidade na contemporaneidade e ressalta o papel em transição desempenhado por nós, mulheres. Devido a mudanças significativas a partir do século XX, as discussões a respeito do uso de anticoncepcionais garantiram possíveis alternativas à maternidade compulsória. Essa alteração leva a mulher a reivindicar o prazer, criando assim o elemento que o sociólogo chamaria de *sexualidade plástica*⁸¹. A emergência de novas reivindicações passou a ser vista pelos setores mais conservadores como um possível enfraquecimento daquilo que a censura moral tanto prezava:

Dos critérios adotados em Brasília, apesar de arbitrários e variáveis de acordo com o caso e o contexto, sabe-se algumas constantes: a Censura não tolera a visão de órgãos sexuais ou pelos pubianos; referências ou insinuações à homossexualidade e a outras formas de sexualidade consideradas “desviantes” e “imorais” não são toleradas, a não ser abordadas de formas jocosa; mulheres sexualmente ativas e independentes também tem alguma dificuldade para serem toleradas; o ato sexual não pode ser mostrado diretamente, a não ser de forma muito breve ou através de metáforas, que passam a se multiplicar nas produções (águas batendo nas pedras, som de rolha espocando, chuvas de fogos crepitando nos céus, e assim por diante). (LAMAS, 2013, p. 147)

Notamos, entretanto, a existência de um *espaço de negociação* entre os produtores, os diretores, o público e os censores; nele, as partes envolvidas tentavam fazer acordos para adaptar e assegurar a distribuição e produção de filmes, passando uma imagem de normalidade democrática para o exterior. Essas questões, na prática, explicam a garantia e a manutenção de um gênero com absoluto apelo erótico durante toda a Ditadura Civil-Militar. Na tentativa de aproximar a ação dos censores com as pornochanchadas, escolhemos um dos filmes que compõem nosso corpo documental, *Gente fina é outra coisa* (1977), para analisar como a censura moral, os contornos da produção e o diálogo entre censores e diretores dos filmes se estruturam.

⁸¹ O sociólogo Anthony Giddens (1993) faz uma leitura dos relacionamentos a partir da Revolução Sexual dos anos 1960, que inauguraria três formas inéditas de sociabilidade: o relacionamento puro, o amor confluyente e a sexualidade plástica. Esta última, que mais nos interessa, pressupõe a prática sexual independente da intenção reprodutiva. Cf.: GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

3.3.2 Estudo de caso: o processo censório do filme *Gente fina é outra coisa* (1977)

Com direção de Antônio Calmon, o longa-metragem *Gente fina é outra coisa* (1977) é a adaptação de uma peça de Antônio Bivar, tendo no elenco Ney Sant'anna, Selma Egrei, Maria Lucia Dail, Marieta Severo e outros atores globais. Calmon iniciou sua carreira como assistente de direção e produtor de curtas-metragens no contexto do Cinema Novo, como *O Capitão Bandeira contra o Doutor Moura Brasil* (1970) e *Paranoia* (1975). O diretor estreou no gênero das pornochanchadas com o filme que analisaremos e, posteriormente, com a direção de *Nos embalos de Ipanema* (1977) e *O bom marido* (1978). Hoje, ele atua como escritor de novelas.

Um problema recorrente para os que trabalham com o objeto e a fonte de pesquisa das pornochanchadas é sua (in)disponibilidade para venda em DVD. Por isso, a cópia analisada nesta pesquisa faz parte de uma gravação da programação do Canal Brasil, disponibilizada no YouTube⁸², com consulta local na Cinemateca Brasileira.

A estrutura *Gente fina é outra coisa* é dividida conforme os três empregos que Tadeu (Ney Sant'Anna) executava desde sua chegada do Nordeste. Cada emprego corresponde a um ato: o primeiro gira em torno de seu emprego de copeiro e babá do cachorrinho da patroa; o segundo, do de motorista que se envolve com a filha do patrão; e o terceiro, do de jardineiro e amante também de sua patroa (cf. Capítulo 3, seção referente às análises fílmicas).

O relatório contendo as informações de Censura do filme *Gente fina é outra coisa* encontra-se disponível no site Memória da Censura no Cinema Brasileiro 1964-1988⁸³; nesse site, consta sua primeira entrada no DCDP, dia 05 de maio de 1977, durante o governo do General Ernesto Geisel. Cada processo disponibilizado no site reúne uma ampla documentação dos técnicos censores, requerimentos e certificados de censura, pedidos de reexame, certificados para filmes e trailers (LAMAS, 2016). Diferente de outros filmes que ficaram “congelados” para a análise dos censores, o filme aqui examinado teve seu processo de Censura liberado quatro dias após a solicitação (09/05/1977).

O parecer n.º 1791, de 6 de maio de 1977, é assinado por três censores: Domingos S. Ferreira, Edite N. Pereira e Jeanete Maria Oliveira Farias. O documento é objetivo e traz consigo algumas informações referentes à classificação etária delimitada pelos censores, gênero, enredo, mensagem, observações quanto ao filme e trailer e lista de cortes. A temática

⁸² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-rXPT6kkKTY>>. Acesso em: 07 fev. 2018.

⁸³ O projeto, coordenado pela pesquisadora Leonor Souza Pinto, disponibiliza em plataforma digital mais de 300 filmes, bem como seus processos de censura, documentação referente aos mesmo no DEOPS e reportagens em jornais.

descrita pelos censores corresponde a um filme com cenas de nudez e relacionamentos sexuais – ainda que o filme estudado seguiu o padrão de mostrar apenas os seios das personagens. Sobre o enredo contém, faz-se a seguinte descrição:

Produção nacional, composta de três atos: “a GUERRA DA LAGOSTA”, “CHOCOLATE OU MORANGO” e “O PRÊMIO”, onde relatam as investidas amorosas de humilde copeiro às mulheres da society.

[...] O filme segue a linha das conhecidas pornochanchadas, sem qualquer mensagem positiva ou valor artístico-cultural. (Memória da Censura no Cinema Brasileiro, 1964-1988, sem página).

Na documentação, é possível perceber o emprego de juízo de valor na descrição, as análises trazem frases como “sem mensagem positiva ou valor artístico-cultural”. A pornochanchada sofreu uma marginalização por parte dos censores e por parte significativa dos meios de comunicação, devido a sua suposta falta de valor estético. Nesse contexto, quaisquer filmes com fragmentos de teor sexual, fosse nacional ou estrangeiro, sofriam igualmente censura, não somente por causa do apelo do corpo nu, mas por sua carga ideológica e política, ignorando as diversas condições de produção e mercantilização. O que perpassa os discursos é uma moral enraizada, é a noção de “cultura erudita” que, categoricamente, hierarquiza outras expressões artísticas, conforme já abordamos.

A seguir, a lista de cortes solicitados para o filme:

1° ROLO: - Cortar as cenas em que aparecem os pelos pubianos da mulher ao se levantar da banheira; Retirar a expressão “Ah: Puta”.

2° ROLO: - Retirar a expressão “filho da puta” e a palavra “puta”.

3° ROLO: - Cortar as cenas em que Alfredinho faz um gesto obsceno; Retirar as expressões “filho da puta” e “filhos da puta”;

4° ROLO: - Retirar expressão “filho da puta”, dita duas vezes;

5° ROLO: - Cortar duas tomadas intercaladas em que se vê o casal de amantes nu, sentados na cama, com as pernas entrelaçadas. (Memória da Censura no Cinema Brasileiro, 1964-1988, sem página).

Entendemos como censura moral todo filme que sofreu algum tipo de corte por trazer cenas que, segundo os censores, atentassem contra a moral cristã, a tradicional família hétero-normativa ou valores pátrios. No caso aqui analisado, temos um exemplo claro que se repetia em diversas comédias eróticas, como já citado anteriormente: a exclusão da cena em que aparecem pelos pubianos. Contudo, comparando com outros filmes do mesmo gênero, como o *Anjo Loiro* (1973), que demorou dez anos para receber seu Certificado de Censura, o filme aqui analisado sofreu cortes estruturais que não alteraram nenhum sentido das cenas. Cabe destacar que o sucesso de bilheteria do gênero dependia do apelo das cenas eróticas, sempre que houvesse cortes substanciais, isso refletiria diretamente na receita do filme.

Esse tipo de censura moral contou com a aprovação de uma parcela religiosa da sociedade civil, que, por meio de ações da *Liga pela Moralidade*, por exemplo, enviava cartas solicitando vetos a determinadas produções⁸⁴. Todo filme ou telenovela, antes de ser exibido, devia passar o Certificado de Censura, o que garantia certa familiaridade entre o público e a DCDP. Novamente, torna-se visível o espaço de negociação, visto que muitas vezes os censores se apropriavam das cartas de espectadores para legitimar seu trabalho. O conteúdo das cartas que citavam as comédias eróticas era composto por questionamentos quanto à liberação de tal gênero:

Não é justo que um grupo ganhe dinheiro dizendo que faz cinema nacional, porém, produzindo “pornoanchada” e agridem a sociedade, corrompem os jovens e aviltam a mulher brasileira. E, o que é mais grave, com o estímulo das nossas leis e a tolerância da Censura Federal (MARTINS, 2009, p. 78).

O fragmento apresentado foi escrito por Edmar José e o destinatário era o então presidente da República, Ernesto Geisel. José ainda solicita que se tome providências em relação às pornoanchadas:

Excelência: mande exibir pelo menos um filme para constatar a veracidade do que afirmo. Mas não o faça na presença de sua esposa ou filha para não passar vexames, como aconteceu comigo. O cinema nacional explora a imoralidade ignorando que somos uma nação com passado rico de homens célebres e de fatos heroicos. A família brasileira aguarda que as honradas mãos de seu presidente ponham cobro a esse escândalo. (Coordenação do Arquivo Nacional do Distrito Federal. Fundo: DCDP. Série: Censura prévia. Subsérie: Manifestações da sociedade civil. Ofício 00677, 23/03/1997, apud. MARTINS, 2009, p. 78).

Ainda que parte importante das pornoanchadas não tivesse recebido significativo investimento estatal, o espectador cobra do órgão público o que considera a má distribuição do dinheiro destinado ao cinema nacional. Nesses breves fragmentos, conseguimos perceber a diferença entre posições de sujeito⁸⁵: como um professor, dentro de sua noção de sociedade ideal, apropria-se de um contexto de produção específico, fala em nome de uma nação com passado “nobre” e da família brasileira. A hipótese que levantamos neste ponto, e que regerá toda esta pesquisa, é de que não existia homogeneidade entre as famílias brasileiras: estas apresentavam diferenças sociais e econômicas; portanto, “falas” que agrupam diferentes sujeitos são, no mínimo, conflituosas.

⁸⁴ Ver mais em: FICO, Carlos. “Prezada censura”: cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 250-283, set. 2002.

⁸⁵ Segundo Foucault (1997), as posições de sujeito se definem igualmente pela situação que lhe é possível ocupar em relação aos diversos domínios ou grupos de objetos. Portanto, não existiria uma identidade, mas uma construção heterogênea no interior dessas posições-sujeito, que poderia definir o indivíduo socialmente, mas não sua essência.

O recebimento de cartas em órgãos federativos não foi exclusividade do DCDP, que se esforçava para responder todas. Apesar de sua função oficial ser a de uma unidade de repressão, o órgão, pelo diálogo estabelecido com a população, tornou-se uma unidade mediadora dessas cobranças morais. Em réplica à carta mencionada, o Diretor da Censura, Rogério Nunes, conseguiu explicar em poucas palavras o papel, por vezes contraditório, dos censores:

A missão de censurar é árdua e espinhosa. E pela própria natureza do trabalho não agrada a todos. Muitos combatem a existência da censura, taxando-a de castradora de liberdade artística; outros, de excessivamente benevolente [...]. Como V.S. não ignora, existe uma empresa pública criada com a finalidade de formular e executar a política do desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, bem como cuidar do seu fomento cultural. O candidato à produção de um filme brasileiro, quando requer o financiamento naquela empresa, apresenta o projeto/roteiro da obra, entre outros documentos. Acreditamos ser este um dos melhores momentos de se evitar a geração de uma obra sem valor. Mas tal não ocorre. (Coordenação do Arquivo Nacional no Distrito Federal. Fundo DCDP. Série: Censura prévia. Subsérie: Informações sigilosas. Carta em resposta ao professor Edmar José, 23/05/1997, apud. MARTINS, 2009, p.79).

Não era viável sustentar uma indústria cinematográfica brasileira se todos os filmes que fossem produzidos recebessem censuras totais e não tivessem seu Certificado de Censura liberado. Além disso, o DCDP, não tinha jurisdição sobre as atividades da Embrafilme, ligada ao Ministério de Educação e Cultura. Portanto, além de tentar zelar por uma imagem exterior, o órgão, mesmo que contrariado, devia liberar a produção uma quantidade significativa de filmes. Por essa razão, foi alvo de muitas críticas da sociedade civil.

Outro documento analisado foi uma solicitação da Secretaria de Educação e Cultura, datando do dia 20 de julho de 1977, encaminhada ao Diretor da Censura, Rogério Nunes, pedindo a liberação especial para exibição em mercado de filmes. Ocorria entre o dia 25 a 31 de julho, o X Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, no Cine Brasília. Dentre os filmes convidados, cinco ainda não tinha tido seu Certificado de Censura liberado, inclusive o filme *Gente fina é outra coisa*. Em resposta, no dia 26 de julho de 1977, o filme foi liberado, mantendo classificação previamente definida.

3.4 O esgotamento das pornochanchadas

Conforme Simões (2007), pornochanchada foi um termo empregado a centenas de filmes realizados no intervalo de quase quinze anos e que, especificamente, entre os anos de 1972 e 1982, ocuparam quase metade de todo o mercado cinematográfico interno. O gênero sobreviveu aos anos de censura mais fraca, estabelecendo um espaço de negociação com os censores, buscando a iniciativa privada para financiamentos que permitissem sua manutenção

e contanto com seu público cativo para escoamento de produção. Elas saíram de cena devido a um esgotamento temático, a uma inserção de filmes de sexo explícito e a retrações econômicas.

Durante a década de 1980, o Brasil assistiu a uma “abertura” política e “afrouxamento” da censura oficial, viabilizando por via judicial a introdução de filmes estrangeiros com presença de sexo explícito, os *hard core*, um tipo de produção melhor acabada, oriunda principalmente dos Estados Unidos. Nesse mesmo período, o cinema brasileiro assiste ao início de uma crise econômica⁸⁶, com a diminuição de quase 50% do número de salas de exibição, à redução do público e aos últimos anos de Embrafilme, que progressivamente perdeu espaço político (ORTIZ, 1987). O final do chamado “milagre econômico” também acarretou a desarticulação de investimentos estatais e a produção e importação do produto nacional. Em resposta, as pornochanchadas tentaram sofisticar seu acabamento, porém, para segurar seu público tiveram que alterar estruturalmente suas temáticas⁸⁷.

Conforme observamos em fragmentos anteriores, Bernardet (1979) produz textos nos quais se coloca contrário às pornochanchadas, sobretudo em função do que ele chama de *ausência ideológica*, visto que, para ele, as manifestações culturais seriam um projeto – ligado à geração intelectual da qual faz parte – cuja função seria conscientizar a nação. Ainda assim, dentre todas as “falas” produzidas pelos jornais analisados, a postura desse crítico sempre se manteve favorável à cultura em geral, fosse Cinema Novo ou pornochanchada. Isto fica evidente no fragmento a seguir, no qual ele afirma que questionar este último gênero abriria precedentes para órgãos censores questionarem o cinema em geral. Outra questão que fica clara na fala de Bernardet (1979) é que o gênero não produziu pornografia propriamente dita, e isso, inclusive, configurou-se como um dos problemas que colaboraram para seu declínio:

[..] .a maior falha dessa pornochanchada não é ser pornô, mas ser muito pouco pornô. Preferível a todas estas sugestões, a esses lençóis medidos, é mostrar os órgãos sexuais masculinos e femininos fazendo o que podem fazer. Se bem não fizer, mal também não fará, e pelo menos num ponto será um bem: derrubar os múltiplos atos de censura federal e burocracia, mas também os atos dos bem-pensantes retrógrados e dos bem-pensantes

⁸⁶ Em uma tentativa de superar a crise econômica do setor cinematográfico, foram criadas duas cooperativas. A primeira delas, a Cooperativa Brasileira de Cinema, em 1978, tinha o objetivo de prestar assistência aos cooperados. Ela enfrentou problemas administrativos e, nos primeiros anos de 1980, foi desmantelada. A segunda cooperativa, a Embrapi, foi desenvolvida pela Boca, em 1981, e buscava unir diretores cariocas e paulistas e oferecer saídas reais para dar continuidade às produções pela cooptação de recursos de capital privado. Por diferenças ideológicas dos próprios cooperados, a Embrapi encerrou suas atividades em 1982.

⁸⁷ Conforme Abreu (2002), os filmes pornográficos no Brasil, realizados a partir dos anos 1980, tinham um acabamento e estética tipo “uma câmera na mão e uma suruba no sofá”, uma alegoria às produções advindas do Cinema Novo.

evoluídos. O gênero pornográfico é um gênero como outro qualquer, com suas particularidades, suas vedetes [...]. Questionar o gênero pornográfico leva a questionar todo o cinema comercial (BERNARDET, 1979, p.108).

Por esgotamento temático dos ciclos produzidos na Boca e como último recurso de resistência, as comédias eróticas alteram as formas de visualidade do sexo em suas novas produções. A escalonada do gênero para a pornografia explícita foi veloz. O público, que antes as absorvia, alterou seu gosto para o *hard core* e, na tentativa de reaver seu lugar de destaque, a indústria das pornochanchadas lançou o primeiro pornô brasileiro, o longa-metragem *Coisas Eróticas* (1981), de Rafaele Rossi. Depois desse, foram lançados mais de 500 títulos entre os anos de 1981 a 1989. Esse novo investimento temático seguiu alguns padrões estéticos já conhecidos por nós, como a presença dos machões e malandros caricatos, mas introduziu uma linguagem cinematográfica com enquadramentos focados na simulação de atos sexuais, nus frontais e no corpo, e saiu dos *sets* de filmagens da área urbana para explorar a rural. Conforme Abreu (2007):

Há neles a presença forte de um traço recorrente da cultura brasileira: a sacanagem, referida tanto à conduta (à ética) quanto ao terreno da sexualidade. Os filmes parecem ser feitos *de sacanagem sobre sacanagem*. Escracho e deboche são seus ingredientes essenciais, salvo algumas exceções com pretensões estéticas ou psicologizantes, que às vezes deslizam para o ridículo (ABREU, 2007, p. 86).

A cinematografia erótica brasileira, como ocorreu com tantos outros gêneros, colocava-se novamente como concorrente dos filmes estrangeiros, fosse por pressões do próprio exibidor – que viu na oportunidade da pornografia um mecanismo coeso de sucesso de público – ou em resposta à própria imagem “de falência” que passou a ser vinculada nos tabloides das grandes mídias. Essa alteração temática ao *de sacanagem* introduziu, além do sexo explícito alguns elementos e práticas sexuais que, mesmo que simulados, eram grotescos, por exemplo, a zoofilia. O público acompanhou essas novas abordagens e participou ativamente durante a exibição dos filmes com assovios e vaias, o que não ocorria com os longas-metragens estrangeiros com a mesma temática. As especulações do por que disso giram em torno de uma maior aproximação, mesmo que por pouco tempo, com a língua, identificação com as figuras caricatas ou simplesmente por se tratar de um produto nacional (ABREU, 2007). Cabe, contudo, destacar que não identificamos mais esse tipo de produção e temática como pornochanchada, uma vez que há a introdução do elemento “explícito”, embora parte dos autores utilizados para compor o embasamento teórico partilhe da noção de que essa nova roupagem seria apenas uma nova ramificação do mesmo gênero.

Durante a trajetória das pornochanchadas, alguns atores e atrizes se tornaram ícones populares, dentre eles: David Cardoso, Helena Ramos, Carlo Mossoy, Nicole Puzzi, Aldine Muller etc. Com o declínio do gênero, os rumos desses sujeitos foram variados: parte significativa das atrizes não se sentiu mais à vontade para contracenar em cenas de sexo explícito e passaram a renegar suas atuações naquele período e se dedicaram apenas a trabalhos na televisão, como Selma Egrei, Vera Fischer e Angelina Muniz.

Em depoimento à tese de Abreu (2002), o ator e diretor David Cardoso, considerado o Rei da pornochanchada, tece considerações sobre a decadência da Boca e, conseqüentemente, das pornochanchadas. Segundo ele, fazer filme de sexo explícito, mesmo que no período parecesse uma forma de sobrevivência, agilizou a decadência das comédias eróticas:

Eu estava perdendo dinheiro com os filmes e aí eu já comecei a apelar pro explícito. [...]. Dirigir pornô não tem muita graça. Quer dizer, graça tinha, no meu caso, porque apesar de ter cenas de sexo explícito no filme, eu fazia separado e depois era enxertado. A história era uma, as cenas de sexo eram outras (ABREU, 2002, p.152).

O problema que perpassará as produções da Boca será a forma como ela forjou o conteúdo “sexual”. O *hard core* pressupunha uma circulação e apropriação distinta daquela oferecida por comédias eróticas que “ficavam no limite do mostrar”, os efeitos psicológicos do explícito, e como eles interagem com o público, com o mercado e com a própria noção de obscenidade fogem do objeto de estudo aqui proposto, mas devemos esclarecer que essa nova roupagem alterou todas as relações envolvidas nesse gênero. Outra questão é o orçamento envolvido em uma produção explícita. Era mais vantajoso dentro desse mercado pornográfico importar até cinco filmes estrangeiros do que arcar com os custos de um produzido no território nacional. Isso porque a pornografia já era um *star system*, havia um *marketing* estrangeiro muito mais eficiente que o investimento do capital privado local, e um peso do próprio modelo estético, cujo tratamento técnico era melhor acabado e as projeções mais nítidas, fatores que aos poucos deslegitimaram as produções brasileiras e absorveram parcelas significativas de mercado.

Por fim, devemos esclarecer o fator mais relevante deles: as pornochanchadas foram um produto próprio do período no qual se circunscreveram. Alguns fatores colaboraram para isso, dentre eles: o proibido ligado à fantasia, imaginação e imoralidade sempre quando tratado do tema “sexo”, que produziu uma relação nitidamente conturbada com a censura. Observamos, portanto, que o controle por meio de discursos sobre o dispositivo da sexualidade não é uma característica apenas da Idade Média, mas que esteve presente também nas décadas que atravessam a circulação desse gênero cinematográfico. Nesse viés, existia

também uma estranha contradição entre órgãos que incentivavam as produções nacionais, reservando salas e financiando parte de algumas produções, com as produções marginalizadas das pornochanchadas majoritariamente produzidas por investimentos privados, que se beneficiaram dessa disponibilidade no cinema brasileiro. Esse panorama garantiu mercado e escoamento de produção, principalmente graças ao público masculino. As pornochanchadas inseridas na nova política econômica, pós-regime militar, perderam sua contemporaneidade e se torna, no mínimo, anacrônico questionar os meios que tentou resistir e se apropriou de modelos estrangeiros para (tentar) se manter no mercado.

4 ANÁLISES FÍLMICAS: DISCURSOS SOBRE “COMÉDIAS ERÓTICAS” VERSUS “PORNOCHANCHADAS”

Este capítulo tem como objetivo evidenciar as distinções, lutas simbólicas e representação presentes nos discursos dos críticos, a partir do estudo de caso de três filmes selecionados: *Gente fina é outra coisa* (1977), *A dama da Lotação* (1978) e *O bem dotado, homem de Itu* (1978). No decorrer desta análise, destacamos alguns intelectuais cuja crítica era recorrente nos jornais analisados, como Jean-Claude Bernardet, Maria Rita Kehl, Paulo Emílio Salles Gomes, Roberto Mello e Ely Azeredo – embora a biografia destes autores não faça parte do recorte temático, é importante levantar algumas informações sobre como eles percebiam seu ofício e como grupo.

4.1 Condições gerais das críticas especializadas referente às pornochanchadas

O *corpus documental*, composto dos filmes e dos veículos de comunicação selecionados, desta pesquisa se insere nas condições de produção e circulação do cinema brasileiro, com destaque especial para as pornochanchadas, discutidas no capítulo anterior. Os três jornais analisados – o *Jornal do Brasil*, *Diário de Notícias* e *Jornal Movimento* – trazem um conjunto de matérias sobre nosso objeto de pesquisa dividido em: resenhas, entrevistas e críticas.

Observamos até este momento que a relação entre pornochanchada e crítica especializada majoritariamente tenha se construído a partir de discursos de distinção, existiu no interior desses veículos selecionados, alguns discursos que evidenciam auxílio mútuo e uma espécie de fomento – ainda que pareça contraditório como a censura. Em entrevista ao jornal *Movimento*, Paulo Emílio Salles Gomes afirmou que, embora a Embrafilme não devesse financiar estas comédias eróticas, em função da presença do investidor privado, ela criava condições para o desenvolvimento de um cinema brasileiro capaz de ultrapassar filmes estrangeiros, além de promover um espaço de experimentação técnica. O crítico era um dos intelectuais do período que defendia ideias “radicais” referentes à valorização do produto nacional:

Existe uma certa vantagem também para os técnicos que trabalham nesse tipo de filme. Aí eles podem ter – o que é mais raro no cinema nacional – um trabalho mais constante, uma certa experiência. Eles não têm liberdade nenhuma, nem tempo, porque a maioria desses filmes são feitos às pressas. Mas pelo menos têm onde trabalhar e praticar com a continuidade (Entrevista com P.E. de Salles Gomes, Kehl, *Jornal Movimento*, 19 jan. 1979, ed.00029, p.19)

O crítico Paulo Emílio ainda afirma que, nas pornochanchadas, sustentava-se a clássica tradição do entretenimento popular brasileiro e que quem se chocasse com isso não

teria a menor noção do “campo da nossa cultura popular”. O gênero serviria como uma forma de *compensação* ao público consumidor – apesar de momentânea, visto que há a promessa de pornografia e o ofertado são apenas metáforas dela – porque o “homem brasileiro, principalmente o de classe média, fala muito mais de sexo do que vivencia”(GOMES, 1976, p. 19)⁸⁸.

A trajetória desse crítico se deu na sessão Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, entre os anos de 1956 e 1965. Paulo Emílio dedicou-se, nesse período, a produzir textos que chamassem a atenção do leitor para participar da criação da Cinemateca, justamente por acreditar que o cinema tinha a qualidade de compreender a dinâmica da vida social moderna, bem como de ser um meio que possibilitava e construía uma forma de superação das contradições existentes no tempo e no espaço social (ZUIN, 2012, p.227). Para ele, sua geração crítica tinha apenas na argumentação um mecanismo de ação política:

Os obstáculos que eventualmente encontramos e os estímulos que recebemos serão igualmente indicativos da utilidade da nossa função. Muito intelectual brasileiro foi arrancado de seu mundo e é preciso que encontre um terreno onde possa novamente se enraizar. A limitação de nosso campo poderá ainda ser restringida, mas sempre haverá um papel a ser cumprido pelo intelectual que resolva sair da perplexidade e se recuse a cair no desespero. Nascemos sem ilusões e não está em nosso programa nutri-las. A independência custa caro e não encoraja subvenções. (GOMES, 1986, p. 108)⁸⁹

Sobre a “função social” dessa geração, Jean-Claude Bernardet pensava o crítico como um agente social responsável pelo fortalecimento da democracia e pela transformação da sociedade (ADAMATTI, 2014, p.122). Desta forma, compartilhava dos pressupostos trazidos por Paulo Emílio e enxergava na crítica um espaço de produção e articulação de idéias necessárias ao cinema nacional. Bernardet, ainda como professor da Universidade de São Paulo, antes de ser afastado pelo regime militar, em relação a seus textos (geralmente escritos na primeira pessoa), afirmou que não fazia uso de apenas um único método de análise fílmica⁹⁰.

Observamos, nesse sentido que, no jornal *Movimento*, Bernardet desenvolveu uma crítica militante, em defesa do cinema nacional. Fica claro em sua “fala” a preferência recorrente pelo Cinema Novo em comparação às produções das pornochanchadas – assim como *todos* os demais críticos analisados aqui. Agradando ou desagradando, o fato é que este

⁸⁸Entrevista com P.E. de Salles Gomes, Kehl, Jornal Movimento 19 jan. 1979, ed.00029, p.19.

⁸⁹GOMES, Paulo Emílio. Contra fato há argumento. *Revista Argumento*, p. 108, 1986.

⁹⁰“Não encontrei até agora um método de trabalho que me satisfaça e que possa revelar ao máximo os filmes dos quais falo”. Declaração do autor. Acervo Jean-Claude Bernardet. Cinemateca Brasileira apud ADAMATTI, 2014, p.123).

gênero produzia pelo menos 56 filmes ao ano⁹¹, logo valia o mote de que melhor que “haja mais gente vendo filme nacional e menos gente, filmes estrangeiros” para ajudar na construção de um cinema local.

Segundo Adamatti (2014), para as críticas cinematográficas, a década de 1970 serviu para a consolidação da “cultura popular” como uma forma possível de conquistar o mercado brasileiro. No período, existia um fluxo de movimentos cinematográficos distintos, de maneira que os discursos produzidos criavam diferentes tratamentos e expectativas dentro dos jornais. Para discutir essa questão, a autora tece sua hipótese a partir do longa-metragem *O Amuleto de Ogum* (1974), de Nelson Pereira dos Santos, observando que os críticos dos jornais *Movimento* e *O Globo* debatiam a construção de um cinema *verdadeiramente* popular, sucesso não apenas entre o (e de) público, mas entre o povo (ADAMATTI, 2014). A partir disso, surgem algumas questões: quem era o público e quem era o povo mencionado pelos críticos? Qual era o tipo de “realidade” cultural que se objetivava mostrar? Por qual motivo se legitimava apenas uma forma de tratar o popular?

O que estava em jogo, aparentemente, era a luta simbólica pelo uso do termo “cinema popular” que, por vezes, foi apropriado como uma forma de traduzir a visão do “povo”. Segundo Avellar (1985), os debates produzidos pelos críticos e diretores veteranos do Cinema Novo percebiam o “popular” como mecanismo de resistência ao regime militar, ao projeto de nação que se forjava, e abriam mão da aceitação (ou não) dos filmes pelo público-consumidor. O objetivo do cinema popular seria discutir como as pessoas reagiriam e reelaborariam as informações do sistema recebidas sob pressão do poder (ADAMATTI, 2014). Portanto, forja-se um debate legítimo, considerando o fato de que a produção cultural elaborada por pessoas de fora dessa “elite pensante” sofria duras críticas quanto seu acabamento técnico e opção estética – ainda que se colocassem favoráveis ao cinema nacional.

O problema do filme *O Amuleto de Ogum* reside no fato de que o diretor nega sua intervenção crítica sobre o filme, assumindo uma “neutralidade”, e o papel de apenas mediar a realidade e cultura popular, afastando-se do discurso dos cinemanovistas:

Evidentemente, nem Nelson nem ninguém possui a fórmula do cinema popular, ou melhor, do cinema de perspectiva popular para não confundir com o filme de simples sucesso de bilheteria. Inclusive porque este cinema não existe. A aposta básica feita por Nelson neste filme, me parece, é de *aceitação dos valores* da realidade sócio-cultural que ele aborda e da faixa de público a que se dirige primordialmente. (BERNARDET, Jean-Claude. O novo Cinema Novo. Opinião. Rio de Janeiro, n. 119, p. 20, 14 fev. 1975)

⁹¹ Ver mais: RAMOS, 1995, p.22.

Ainda que não se trate de uma pornochanchada, o trecho permite pensar as tensões entre os discursos presente nas críticas, a posição dos diretores e as próprias disputas internas pelo monopólio de culturas legítimas. Evidência que o crítico produz, pertence e reproduz crenças no sistema cultural (ADAMATTI, 2014).

Identificamos também que parte dos textos críticos afirmavam que existia uma marginalização e uma elitização em pensar um cinema *para* classes populares e não mais um cinema popular – conforme vimos no capítulo anterior o próprio Jean-Claude Bernardet assume essa questão. Essa heterogenia e a forma como ela se manifesta evidencia pequenas contradições presentes nos discursos críticos. Entre os discursos em prol do cinema nacional, fosse ele de quem fosse, e as notas de repúdio à imagem de Brasil dispostas nas pornochanchadas serão analisados individualmente em três filmes selecionados para um estudo de caso.

4.4.1 A dama da Lotação: “era de todos para continuar amando seu marido”⁹²

Amparado pelo capital investidor da Embrafilme, o diretor Neville D’Almeida lança, em 1978, o filme *A dama da Lotação*⁹³, adaptado do conto de Nelson Rodrigues, recebido como um sucesso de “mercado” e o quarto filme brasileiro com maior bilheteria até 2016, conforme consta na “Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2016”, disponível no site da Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Devemos esclarecer que esta análise abarca duas afirmações: enquanto a crítica cinematográfica dos jornais estudados esclareceu que o filme era uma comédia erótica sem o menor compromisso estético ou ideológico, observamos uma sutil distância na forma de tratar o corpo e a própria representação do sexo comum estudada até este ponto. Ainda que compartilhe de alguns traços comuns, é problemático afirmar que *A dama da Lotação* se trata exclusivamente de uma pornochanchada. Portanto, nossa hipótese é a de que o longa-metragem flerta com dois gêneros produzidos no período – o cinema marginal com forte herança do cinema novo e das pornochanchadas.

Conforme Xavier (2003), a transição⁹⁴ da obra literária para filme se constitui como uma nova experiência com um sentido próprio e eles devem ser julgados distintamente:

⁹²A frase “era de todos para poder continuar amando seu marido” foi extraída do cartaz publicitário na página de estreias semanais do *Jornal do Brasil*, ed. 00021, Caderno B, 29 de abril de 1978, p. 8.

⁹³“A história original, o argumento e os diálogos são do escritor Nelson Rodrigues: no desespero de afirmar sua sexualidade, uma recém-casada sai todas as tardes e invariavelmente toma um ônibus, onde a cada dia encontrará uma nova aventura”. Resenha do filme: Caderno B, *Jornal do Brasil*, ed. 00053, p. 6, 31 mai. 1978.

⁹⁴Essa “transição” é resultado de uma série de escolhas, entre elas: a seleção do título, personagens, a linguagem que vão empregar, a posição da câmera, a definição temporal etc.

Afinal, o livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (XAVIER, 2003, p. 62)

Dito isso, o conto *A dama da Lotação*, que serviu de referência para Neville, é oriundo de uma das várias publicações acerca do tema “traição”, dispostos na coluna diária *A vida como ela é*, no *Jornal Última Hora*, assinada por Nelson Rodrigues, entre os anos de 1951 e 1961. O texto em si é pequeno, tendo sete páginas, disposto em cinco momentos diferentes, enquanto o filme tem 111 minutos. Para realizar a adaptação, o diretor contou com a colaboração do próprio escritor para elaborar o roteiro, que renova a narrativa em si construindo novos personagens, cenas etc. Nesse sentido, Xavier (2003) destaca que as produções cinematográficas brasileiras inspiradas no autor se dividem em três grupos: o primeiro situado entre 1962 a 1966, que são construídos por meio do realismo, melodrama e expressionismo; o segundo, no qual se enquadra *A dama da Lotação*, compreendido entre os anos de 1978 a 1983, compostos por teledrama, tragicomédia, incestos e bordéis; e o último, situado na década de 1990, com elementos herdados do tragicômico, ainda que em decadência.

Essa “renovação da narrativa” é contemporânea ao final da década de 1970 e aborda questões próprias do período, como o modismo da elite brasileira em se tratar com analistas freudianos, além de se apropriar de elementos do teatro erótico e sadomasoquismos; assuntos que Nelson Rodrigues atualizou, mas que não havia tratado anteriormente no conto (RODRIGUES, 2010, p.7).



Figura 7: propaganda do filme nas estreias da semana, no Jornal do Brasil, ed. 00021, Caderno B, p. 8, 29 abr. 1978.

As primeiras cenas do filme nos auxiliam a delimitar o espaço em que se constrói a narrativa, em Rio de Janeiro capital, assim como nos apresentam os personagens principais durante a realização do casamento de Solange (Sônia Braga) e Carlinhos (Nuno Leal Maia). Trata-se de uma cerimônia claramente de membros de uma família tradicional burguesa católica. Isso pode ser inferido logo no primeiro diálogo em cena entre o noivo e seu pai, Dr. Alexandre (Carlos Dória), que reforçam estereótipos da tradição judaico-cristã do casamento como o único espaço legítimo para o uso da sexualidade (HUSZAR, 2015, p. 82). Ainda preocupado com a noite de núpcias, o noivo escuta os conselhos de seu pai: “o segredo do casamento é não bater boca, deixa ela pensar que manda”.

Ao final da cerimônia, os noivos se dirigem de táxi para algum quarto reservado – não fica claro na trama se é um hotel ou a casa dos recém-casados. Chegando lá, Carlinhos se mostra impaciente para a consumação de seu casamento e Solange, pelo contrário, aparenta estar deslocada com a situação e solicita ao esposo que, naquela noite, não acontecesse nada entre eles. Observamos neste momento que o esposo tenta convencê-la afirmando que agora eram casados, que não havia mais empecilhos. Os minutos seguintes são compostos da primeira cena de sexo do longa-metragem, o estupro de quase três minutos filmado em uma

escala de planos em *plongée* que mostra todo o cenário e ressalta a nudez dos dois personagens; e, em primeiro plano, fica o corpo da personagem, a câmera realiza um *travelling* dos pés até seu rosto que está chorando, gritando e tentando lutar contra seu parceiro.



Figura 8: Cena de estupro de Solange, *A dama da lotação* (1978). Início/fim: cerca de 12min36s/14min52s decorridos do longa-metragem.

A cena tem um corte abrupto para a vista da praia a partir da sacada do quarto no qual eles passaram a noite, a câmera vai se afastando e aparece Solange dizendo a Carlinhos: “eu não quero sujar meu amor com sexo!”. Nesse fragmento, destacamos o primeiro elemento de distinção do longa-metragem com os do gênero pornochanchada, que é a percepção do estupro. Os filmes *Cangaceiras Eróticas* (1974) e *O bem dotado, homem de Itu* (1978) também têm cenas de abuso sexual em sua trama, que são utilizadas como recurso ao desejo e fetiche masculino em “tomar a mulher” e forma de provar de sua virilidade, porém as personagens, ainda que lutem contra nos primeiros segundos de cena, acabam sentindo prazer no ato forçado. Na narrativa analisada nesse momento, a personagem principal vê o sexo como pecado, ela ama o marido de forma idealizada, sublime, mas não se sente atraída por ele (RODRIGUES, 2010, p.8).

Os minutos seguintes da trama mostram Carlinhos e Solange buscando conselhos a fim de resolver o problema de sua vida conjugal. Dr. Alexandre reitera para o filho: “Na minha opinião, esposa deve ser frígida, sexo nada tem a ver com casamento. Nunca houve esposa melhor que sua mãe, era santa porque era fria”. Em um bar, Carlinhos conversa com o amigo Assunção (Paulo César Pereio), que sugere que leve a esposa a um analista. Já Solange visita a melhor amiga de sua falecida sogra, Matilde (Yara Amaral)⁹⁵, e afirma que “[...] às vezes, quem não se dá bem sexualmente com um homem, se dá bem com outro ou outros”. Na decorrência desse plano-sequência, fica clara a *virada* da personagem, assumindo seus atributos de *femme fatale*, partindo para experimentação a fim de tentar compreender sua aversão por sexo.

⁹⁵ A cena entre Matilde e a mãe de Carlinhos, na qual se explicita que elas tinham um relacionamento não é original do conto, foi uma adição do próprio Nelson Rodrigues ao roteiro do filme, assim como outros personagens com quem Solange se envolverá.

Um elemento comum nos três filmes analisados é o tratamento psicológico de orientação freudiana entre os membros dessa elite. Na primeira consulta ao analista, o espectador acompanha a abertura da cena em plano detalhe da fotografia de Freud em cima de uma mesinha de canto até um plano médio que abrange Solange deitada no divã e o analista segurando um espelho com uma mão e na outra um aparelho de gilete fazendo sua barba, sentado com as pernas cruzadas e camisa aberta. A personagem relata uma história de quando era criança em que havia assistido o amor entre dois mendigos e afirma sonhar todas as noites com feridas: “a mulher tinha um roxo na cara (gangrena), os dois cheios de feridas, era como se as feridas se devorassem e gritavam ‘me bate, me xinga’”.

Conforme Rodrigues (2010), a construção narrativa de *A dama da Lotação* é feita de forma alternada e com rupturas nas cenas fílmicas, assemelhando-se a uma montagem expressiva. Portanto, notamos o uso contínuo de justaposição de planos rompendo a sequência lógica de pensamento do espectador. Nesse sentido, as cenas que seguem a trama são construídas a partir de cortes abruptos para uma avenida em horário do *rush* com vários ônibus passando, sugerindo ao espectador que algumas horas se passaram até apresentar o bar *Oba Oba* em que os casais Carlinhos e Solange, Assunção e esposa (Márcia Rodrigues) se reúnem para beber. O espaço oferecia naquela noite um show “com as mulatas que não estavam no mapa”. O espectador observa à apresentação da fachada e os segundos posteriores as mulatas “fora do mapa” com fantasias de carnaval, ao som de uma bateria de escola de samba, filmadas com a câmera posicionada atrás das personagens em meio primeiro plano, estabelecendo onde os casais estão sentados a partir da exibição de suas bundas. Conforme vemos nas imagens abaixo:



Figura 9: Bar *Oba Oba*: show com as mulatas que não estão no mapa Início/fim: cerca de 37min29s/37min54s decorridos do longa-metragem

Segundo Pires (2015), durante o longa-metragem a montagem claramente privilegia a exposição dos corpos, como objeto de desejo masculino dentro e fora do filme. O apelo ao *voyeur* e às performances de sexo são “alongadas demais, exageradas e desnecessárias”. A função da aparição desses corpos para a narrativa era dar início ao “romance” entre Solange e

Assunção, que, enquanto conversavam na mesa, trocavam olhares e “esfregavam” os pés um no outro. As mulatas em clima carnavalesco nada acrescentaram ao diálogo, serviram exclusivamente para a exposição e objetificação do corpo feminino dentro da narrativa, e esses são recursos característicos das pornochanchadas. Pequenos enxertos de bundas ou peitos em planos fechados e próximos a fim de acrescentar um toque de picardia. Esse tipo de cena se repete mais algumas vezes no decorrer da trama e, por essa razão, o filme passou a ser tratado como comédia erótica pelos críticos.

Na sequência da narrativa, a câmera em plano médio filma os casais sentados à mesa, conversando, e inicia nesse momento a troca de olhares e insinuações entre Solange e Assunção. Durante todo o filme o espectador tem, antes do marido, a certeza do adultério da personagem. A estrutura funciona no esquema tradicional do melodrama, no qual compartilhamos com a personagem o segredo da traição, e se sustenta a ideia de que o marido é o “último a saber” (PIRES, 2015, p. 102). Carlinhos, ao estranhar a atitude da esposa, ainda que somente desconfiado, entra em conflito pensando que “ninguém de fato conhece ninguém”, “minha esposa pode ser fria comigo, mas com outro não”.

A “consumação” da virada da personagem acontece no decorrer desta cena, quando Solange está sozinha em casa e liga para Assunção ir visitá-la. Os dois após uma conversa sobre o quão imoral seria se tivessem relações “em baixo do teto de Carlinhos” decidem ir para outro lugar. Novamente, mais um corte abrupto para um quarto de motel com o adultério já consumado. O amigo de Carlinhos ingenuamente questiona Solange em quanto tempo estaria apaixonada por ele, e a personagem esclarece que aquilo era apenas um experimento, nada tinha a ver com sentimentos:

Assunção: Eu não deveria tocar em você, sou um canalha. Nunca me passou pela cabeça que você gostasse de mim.

Solange: Eu não gosto de você.

Assunção: O que foi que você disse?

Solange: Me dá um cigarro.

Assunção: Não gosta de mim, e trai seu marido comigo? Eu, o melhor amigo dele?

Solange: Não grita.

Assunção: Responde!

Solange: Me dá minha bolsa que eu quero um cigarro.

Assunção: Fala!

Solange: Quer um cigarro?

Assunção: Hum.

Solange fica muda.

Assunção: Eu quero saber o que você me disse. Estamos aqui porque?

Solange: Fria. Eu sou fria com meu marido. Eu queria saber se era com ele ou com qualquer um.

Assunção: Ah, uma experiência, e eu fui a cobaia. Agora fala qual foi o resultado!

Solange: Você não chega aos pés do meu marido.

Assunção: Eu tenho nojo de você;

Solange: Pelo menos você tem nojo de mim, e eu não sinto nada por você.

Destacamos essa primeira cena de adultério pelo marco na própria narrativa, é a partir dela que o espectador acompanhará a liberação sexual da personagem. Segundo Maria Carneiro da Cunha, na crítica *Pornô metido a intelectual*⁹⁶, no *Jornal Movimento*, o que sustentará a receita obtida com o longa-metragem será justamente a “frigidez” da personagem, que busca o prazer com outros homens que não sejam seu marido.

Ainda que o nome do filme seja *A dama da Lotação*, o micro-ônibus só passa a ser utilizado após 54min21s de trama. A personagem, após comprar calcinhas novas e deixar seu carro em um estacionamento, aguarda em uma parada a linha Rocinha. O motorista do veículo, Bacalhau (Roberto Bonfim), embora não tenha aparecido anteriormente no longa-metragem, insinua que não é a primeira vez que Solange aguarda o horário da lotação passar ao proferir a frase “dessa vez eu pego essa gostosa”. O motorista simulando um problema mecânico, pede que todos os demais passageiros desçam para que fiquem a sós. Nos minutos que seguem observamos o casal em uma estrada vazia chegando próximo a uma cachoeira; acontece, nesse momento, a segunda cena de sexo com um desconhecido. A função da lotação para Solange fica clara: encontrar homens para extravasar seu desejo.

Os sons presentes nas cenas de adultério, nesse caso a cachoeira, nada contribuem para reafirmar alguma questão no quesito drama ou na ação dos personagens. Ao contrário da trilha sonora, composta pela canção-tema interpretada por Caetano Veloso, que recebe diferentes tempos dentro do longa-metragem, à toda nova traição cometida a música é acelerada ou desacelerada, criando assim um código com o espectador.

Todo homem, todo lobisomem sabe a imensidão da fome que tem de viver

Todo homem sabe que essa fome é mesmo grande

Até maior que o medo de morrer

Mas a gente nunca sabe mesmo

O que quer uma mulher

(Caetano Veloso, Pecado Original, 1978)

⁹⁶CUNHA, Maria Carneiro da. Pornô metido a intelectual. *Jornal Movimento*, ed. 00329, p. 14, 19-25 nov. 81.

Observamos que a trilha também questiona o desejo das mulheres, fruto provavelmente do período em ascensão amparados pelos movimentos feministas, e fica nas entrelinhas as noções do próprio pecado original pela estrofe que se refere à “eternidade da maçã” ou na dualidade de “todo corpo, todo medo, todo pranto está cheio de céu e inferno”, que simbolicamente acompanha a trajetória da personagem no limite do puro/impuro.

A canção-tema, que antes da estreia do filme era aguardada com ansiedade pelos jornais, após seu lançamento, gerou uma diversidade de posicionamentos: como ponto alto da trama⁹⁷ e uma forma de cobrança em responder “o que quer uma mulher”, visto que o longa-metragem se preocupou em exibir o corpo da atriz, mas deixa em aberto a questão do desejo da personagem. O crítico Flávio Marinho, nas páginas do *Jornal do Brasil*, afirma que o resultado da trama é o tratamento da figura feminina como um objeto, para a “alegria do público latino-americano”. Esclarece também que é um desperdício utilizar uma composição de Caetano Veloso em um filme reacionário, que, mesmo questionando “o que quer uma mulher”, não se preocupou em responder, apenas a objetificou:

Até o belo tema musical composto por Caetano Veloso é tão repetidamente usado quanto o corpo de Sônia Braga. E ambos acabam desperdiçados. Porque é justamente no uso e abuso do talento físico da atriz que o filme se trai: na busca do erotismo, consegue, depois de algum tempo, ser apenas uma ducha fria. A proposta aparentemente *poderia* ter uma função revolucionária – enquanto transgressora de uma interdição – mas no caso, *A Dama* limita-se a utilizar a mulher, enquanto objeto – posição francamente reacionária. (MARINHO, Flávio. Serviço: seu lazer no fim de semana. *Jornal do Brasil*, ed. 00013, p. 8, 21 abr. 1978).

Conforme Pires (2015), o filme utiliza constantemente uma decupagem clássica, com sequências filmadas em câmera fixa e em plano conjunto. As cenas que fogem dessa “regra” têm maior “valor estético e originalidade” e são aquelas em que encontraremos mais heranças do Cinema Novo, neorealismo italiano; por exemplo, o caminho percorrido pela lotação até chegar no espaço afastado, um espaço “rural”. O ápice da narrativa, neste sentido, ocorre a partir da construção alternada de Solange dormindo ao lado do marido (espaço real) e sonhando que perambulava entres os micro-ônibus estacionados na garagem (espaço fantasia) e da personagem tendo um encontro erótico no cemitério. Na primeira cena, Solange encontra um senhor dentro de uma das lotações que frequentava e o leva para um cemitério, ao som

⁹⁷ Roberto Mello, crítico do *Jornal do Brasil*, afirma que Nevillem problemas declarados com sexo, que a percepção do diretor para o tema é sempre um sinônimo de “safadeza”. Segundo ele, a única coisa que se salva é a trilha sonora de Caetano (*Pecado Original*), extraído de *Jornal do Brasil*, Sessão Cinema, *Dois Pontos: O velho nojo de sexo*, ed. 00008, p. 11, 16 abr. 1978.

melancólico da canção-tema, protagoniza uma cena de sexo à luz do dia, com um cortejo fúnebre acontecendo próximo dali.



Figura 10: Após ouvir o grito de gozo de Solange, aparece à imagem da cruz, representando a transgressão da moral cristã e a relação entre prazer e culpa vivida pela personagem. Início/fim: 108min55s 111min05s decorridos do filme.

A segunda cena filma Solange em *plongée* se debatendo na cerca de arames da garagem de ônibus, enquanto grita “me bate, me xinga”, e faz um *traveling* acompanhando a personagem correndo entre os ônibus e a canção-tema aos poucos ficando mais alta. O uso da onírica⁹⁸, recorrente em longas-metragens voltados ao grande público, permite que o diretor tenha uma válvula de escape para se expressar de forma menos convencional e mais livre (PIRES, 2015, p.103).



Figura 11: Sonho de Solange. Início/fim: 111min05s/ 111min30s

Outros adultérios ocorrem: com seu sogro, com mais dois homens que conheceu dentro dos micro-ônibus que pegava – que, nesse momento da narrativa, não fica explícito, mas parece ser um ritual ensaiado: arrumar-se, estacionar o carro, subir na lotação, flertar com algum homem, descer, sentir prazer e voltar para casa.

Os últimos minutos do longa-metragem servem para retomar a figura do marido, que ficou muito em segundo plano dos adultérios. Carlinhos, perturbado com as suspeitas da infidelidade de Solange, pega uma arma e a interroga. A personagem descreve toda sua rotina das lotações, enquanto o espectador assiste em *flashback* mais uma cena de sexo na praia com um desconhecido. O marido fica desolado, porque, afinal queria matar o amante de Solange e

⁹⁸ Onírica é utilizada pelo cinema como forma de expressar a confusão entre o real e o sonho.

não “toda a cidade”, anuncia que morreu para o mundo – não física, mas moralmente. Na sequência, Carlinhos aparece deitado, enquanto a câmera realiza um *traveling* dos pés à cabeça do “defunto”, trajando paletó cinza, com as mãos entrecruzadas e reafirma “pela última vez, eu morri. Estou morto”. Solange passa a fazer vigílias com o terço na mão, rezando pela alma de seu marido e ao fundo do cenário, algumas velas acesas simbolizando um altar.

Enquanto sobem os créditos finais do longa-metragem, o espectador assiste Solange saindo de sua vigília e andando pelas ruas do centro do Rio de Janeiro, simultaneamente a voz *over* na última conversa da narrativa com seu analista:

Solange: Todos os dias, quase com hora marcada, eu saio de casa. Pego o ônibus e desço com qualquer um. Eu não sou como as outras, não sou qualquer uma.

Analista: É como as outras, é como qualquer um.

Solange: O senhor não entendeu. Eu amo meu marido e me entrego todos os dias a qualquer um! Entendeu agora? Que língua eu falo? Que língua o senhor fala? Não nos entendemos. Eu faço o que eu faço e não sofro. Eu *quero ter horror de mim mesma e não tenho*.

Observamos neste diálogo que a personagem sofre um dilema interno em não querer ser como “qualquer uma”, leia-se mulheres “fáceis” que traem e transam deliberadamente com qualquer um/ ela está entre o prazer e culpa. A narrativa constrói “Solange” como mulher com todos atributos necessários a uma *femme fatale*, sedutora, segura de seu corpo, dona de uma sexualidade desenfreada, dividida entre o gozo sexual fora do casamento e o amor casto e cristão com o marido (onde o sexo não tem lugar, é sujo, impuro) (PIRES, 2015, p.101). As questões religiosas ficam aparentes em outros momentos da narrativa, como as primeiras cenas de seu casamento religioso; o sonho gritando “me bate” como forma de punição ao pecado do adultério; o primeiro plano filmado da cruz após o grito de prazer de Solange no cemitério; e a própria vigília ao lado do marido que anuncia ter morrido. A tensão prazer-culpa – o fazer “errado” e querer ter horror ou sofrer – presentes são heranças da tentativa da sustentação e manutenção da tradição judaico-cristã, que tem sua origem em uma forma de castração dos desejos pelo seu caráter “baixo e vulgar”. O filme se insere em um período em que haviam grupos distintos lutando por espaços simbólicos e diferentes planos de construção para nação; a representação do sexo, assim como a da liberdade sexual feminina, eram “elefantes brancos no meio da sala de estar”. Portanto, o dilema moral explicitado na trama

não era apenas da personagem, mas também do público-espectador, que tinha sua sexualidade segregada se quisesse fazer parte do projeto “do bom brasileiro”⁹⁹.

A narrativa não crê na recepção do público, nada sugere, é enfática, enche a mão no abuso do sexo. Exaure o espectador com gestos puramente mecânicos, em que a beleza do erotismo se esvai. [...] O autor de peças teatrais revolucionárias há muito tempo se limita a proclamar seu machismo (“mulher gosta de apanhar” e outras baboseiras), seus terrores infantis (sexo=pecado), e seu conservantismo furibundo em frases de efeito publicitário. (MELLO, Roberto. O velho nojo de sexo. Dois Pontos, ed. 00008, p. 11, 16 abr. 1978)

As críticas cinematográficas a respeito do longa-metragem *A dama da Lotação* se organizam nas seções Cartas, “Zózimo”, Roda Vida e Cinema Novo do *Jornal do Brasil* e na seção Cinema e Estreias do *Jornal Movimento* e *Diário de Notícias*. Observamos dois tratamentos diferentes: aquele anterior à estreia do filme e após à entrada em cartaz, no dia 17 de abril de 1978. Conforme já foi dito, notamos uma expectativa previamente depositada no longa-metragem, isto em parte por se tratar de uma releitura do conto de Nelson Rodrigues e do próprio roteiro ter sido escrito por ele em parceria com Neville, pela trilha sonora feita por Caetano Veloso e por um bom acabamento estético para o cinema erótico. Essa tomada de posição pelos críticos, evidenciada no capítulo anterior, ocorre por uma série de fatores: a constante comparação com demais produções estrangeiras; a geração intelectual na qual estes estavam inseridos, cuja expectativa era de que todas produções cinematográficas deveriam servir como meio de conscientizar a nação; e, principalmente, a hierarquização e distinção do cinema erótico (bom) e das pornochanchadas (hediondas).

Após a estreia do filme, o crítico José Carlos Avellar, desconsiderando a tensão prazer-culpa ou a dimensão emocional dos personagens, ainda que os dilemas dos personagens não tivessem recebido resposta, reduz a trama a uma “clássica comédia erótica”. Notamos que Avellar não faz uso do termo “pornochanchada”; porém, no decorrer de sua fala traz algumas características comuns encontradas em qualquer outro filme do gênero no período, destacadas em itálico a seguir. Observamos também que o *Jornal do Brasil* possui, no Caderno B, no interior da seção *Estreias*, um mecanismo de avaliação dos filmes dispostos por estrelas: 5 (excelente), 4 (muito bom), 3 (bom), 2 (regular) e 1 (ruim). Na ocasião, Avellar deu apenas duas estrelas para *A dama da Lotação*:

As cenas de sexo se repetem e ficam cada vez menos capazes de mobilizar o interesse do espectador e daí que se pode ter a real dimensão da história,

⁹⁹ Essa “castração” tratada no filme, embora seja figurada nos anos que atravessaram a Ditadura Civil-Militar no Brasil, estão presentes em momentos históricos, representados ou não pelo cinema. Conforme destacamos no primeiro capítulo, estudar a história da humanidade é também estudar o tratamento dado aos discursos do dispositivo da sexualidade e corpo.

uma alfinetada nas convenções burguesas que baseiam sua *eficiência* repetição. (AVELLAR, José Carlos. Serviço: seu lazer no fim de semana. *Jornal do Brasil*, ed. 00013, p. 8, 21 abr. 1978, grifo nosso)

Filmado sob o ponto de vista externo, e não o da personagem e de seu dilema, o longa-metragem não busca resolver ou interpretar a questão da “frigidez”, mas explora com o *voyeurismo*¹⁰⁰, as cenas de sexo, o corpo e o fetiche de Solange, conforme fica claro na crítica anterior. O objeto de desejo apresentado não é o feminino, mas sim o ligado exclusivamente ao olhar masculino, não se discute a liberação feminina sexual (XAVIER, 2003). Ainda que esse excesso de corpo e objetificação fossem suficientes para “classificar” o filme como pornochanchada, reafirmamos que a dimensão emocional, os diálogos *rodrigueanos*, a psicanálise, a melancolia da morte do marido, o uso de tantos elementos estabelecendo a tensão prazer-culpa, fogem dos recursos comuns do gênero¹⁰¹. A narrativa se insere em uma linha tênue entre o erótico, as heranças dos cinemas burgueses das décadas anteriores e os adultérios tão comuns nos contos de Nelson Rodrigues. Portanto, *A dama da Lotação* não é *somente* uma comédia erótica, é o resultado de um tratamento estético e ideológico característico do período.

Em resposta à crítica de Avellar, encontramos a carta do leitor Jorge A. Silva, na seção Cartas; ele se sente incomodado com o tratamento dado ao sexo no longa-metragem, afirmando que, além do simples instinto, o ser humano é dotado de outras propriedades, como a razão e reitera a degradação do feminino na trama:

No dia 30 de abril, sabendo ser sucesso o filme *A Dama da Lotação*, resolvi assisti-lo. Que decepção! O que vi não tinha nada de arte e nem tampouco serve como lazer. O tema do filme já foi bastante explorado em sistema degradante da família desajustada brasileira. A mulher, mais degradada do que nunca, coloca-se num lugar de lixo total, enquanto o homem, com seu machismo atua-se mais abaixo do que ela. Se alguém ainda acredita em moral, integridade e honestidade podem desistir. Que me desculpem os produtores do filme, diretores e intérpretes, mas o que fizeram foi um *atentado à dignidade da pessoa humana*. Uma demonstração fria e seca de animalismo. Onde é que fica o sentimento humano? E a sua razão? (SILVA, Jorge A., Cartas, Ed. 00039, caderno B, p. 2, 17 mai. 1978)

Outra questão presente nas críticas ao longa-metragem refere-se ao capital investido pela Embrafilme para o produzir que, ao contrário das questões sobre os excessos em torno do

¹⁰⁰ Nessas sequências, o ponto de vista da câmera é quase sempre o de um observador que “espia” a cena, identificando o espectador com esse olhar voyeur, quase como se fosse ele próprio a testemunhar as aventuras sexuais de Solange, em um “dar-a-ver” compulsivo que torna explícito o que era muitas vezes implícito no texto (PIRES, 2015, p.103).

¹⁰¹ Observamos que as filmagens do longa-metragem foram realizadas entre os anos de 1975 a 1977, segundo as Edições 00287 e 00340, do *Jornal do Brasil*, na seção Estréias, páginas 11 e 8 respectivamente. Conforme destacamos no capítulo anterior, uma das preocupações dos diretores das pornochanchadas era o curto tempo de produção, desconhecemos até o momento qualquer filme do gênero que tenha ultrapassado onze meses de filmagem, montagem e distribuição.

corpo feminino, não encontrou homogeneidade de posicionamentos entre os críticos. No *Jornal do Brasil*, na crítica *O Cinema Brasileiro vai bem, mas podia ir melhor*¹⁰², Heloísa Castello Branco, em entrevista a Roberto Faria, afirma que um dos problemas enfrentados pela estatal é a excessiva liberdade dos distribuidores estrangeiros. O cinema nacional deveria responder na mesma moeda, e ela destacava que, no ano de 1978, dois filmes de alcance considerável e boa qualidade foram lançados, *Lúcio Flávio* e *A dama da Lotação*. Por outro lado, e muito provavelmente por seu posicionamento ideológico aberto, na seção Cinema do *Jornal Movimento*, na crítica *Arte com política: a ligação é natural*¹⁰³, dedicou-se a entrevistar o antigo professor de física da USP e, naquele período, então crítico de arte, Mario Schemberg, que, na ocasião, afirmou que, embora as verbas utilizadas facilitavam a produção de filmes, todos estavam criando filmes puramente comerciais – mesmo que o fizessem com técnicas requintadas, e este era o caso de *A dama da Lotação*.

4.4.2 Gente fina é outra coisa: a “vingança” das pornochanchadas¹⁰⁴

O longa-metragem *Gente fina é outra coisa*(1977), dirigido por Antônio Calmon, é tratado aqui como uma pornochanchada nos termos clássicos – ainda que parte dos críticos não siga a mesma lógica. No decorrer de seus 96 minutos, o filme mostra em três atos a chegada no Rio de Janeiro, vindo do Nordeste, e os empregos de Tadeu (Ney Sant’Anna). Conforme consta na *Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2016*, esse é o centésimo trigésimo sexto filme brasileiro com maior bilheteria até 2016, com 1.611.723 espectadores.

Consta na sinopse disponível no parecer n.º1791, no relatório de censura (*ver Estudo de caso: o processo de censura do filme Gente fina é outra coisa*), que o longa-metragem se refere às investidas amorosas de um humilde copeiro às mulheres da *society* e faz parte do gênero pornochanchada. Conforme observamos nos três jornais analisados, a maioria das críticas especializadas, em função da trajetória do diretor Antônio Calmon, esperava um longa-metragem nos moldes do cinema novo. Ely Azeredo, no dia 23 de setembro de 1978¹⁰⁵,

¹⁰²FARIA, Roberto. O Cinema Brasileiro vai bem, mas podia ir melhor. *Jornal do Brasil*, Caderno B, ed. 00038, p. 4, 16 mai. 1978.

¹⁰³ Na mesma Edição 00183, de 1 a 7 de janeiro de 1979, na parte inferior da página 31, o *Movimento* faz um balanço sobre a ação da censura no interior do Jornal no ano anterior, a qual vetou mais de 4,5 milhões de palavras, 3.093 artigos e 3.162 ilustrações.

¹⁰⁴ Título extraído do *Jornal do Brasil*, 1º Caderno, ed. 00149, p. 7, 4 set. 1977.

¹⁰⁵AZEREDO, Ely. Pasqualino e Mahler, personagens em destaque. *Jornal do Brasil*, seção Serviço, p. 3, 4 set. 1978.

três dias antes da estreia nacional do filme, destacou que “Gente fina é outra coisa pretendia refinar os apelos dos elementos de sexo e irreverência da pornochanchada”.

Ainda nesse sentido, Mirian Alencar, na crítica *Antônio Calmon não faz pornochanchadas. Faz comédias eróticas*, afirmou:

[...] com as origens dentro da efervescência do Cinema Novo, Antônio Calmon se transformou num maldito dentro do próprio meio em que desenvolveu seu trabalho. [...]A partir do momento em que assumiu a realidade do mercado cinematográfico brasileiro e as suas próprias verdades, conscientizou-se como profissional. *Sem apelar para a pornochanchada*. (ALENCAR, Miriam. *Jornal do Brasil*, caderno B, Ed. 00081, p. 2, 28 jun. 1978, grifo nosso).

Novamente, as pornochanchadas são retomadas como um triste espelho da realidade brasileira e um subproduto nacional. O diretor poderia produzir uma “comédia erótica” desde que não fizesse uso de elementos característico na linguagem das pornochanchadas, como cenas de nudez que não contribuíssem em nada para a narrativa, planos detalhes com bundas e que não explorassem o feminino apenas como objeto sexual de padrões.

Mesmo que “pornochanchada” e “comédia erótica” sejam tratadas aqui como sinônimos, é necessário elencar a diferença trazida pela crítica, principalmente sempre que vinculam a primeira a uma subcultura e a segunda, a algo melhor “acabado”. Porém, independentemente da trajetória do diretor, enxergamos no longa-metragem características intrínsecas às pornochanchadas brasileiras, dentre elas citamos: *elementos do cotidiano*, o filme apresenta situações reais como traição, vida de casado, relação desigual patrão-empregado etc.; *linguagem acessível e referências palpáveis*, capaz de criar elementos de apropriação e identificação, principalmente com camadas populares; *insinuações sexuais*, presentes na exploração do corpo feminino e supostas demonstrações sexuais entre os personagens; e *jogo de palavras*, o uso de gírias, paródias ou insinuações a sexo capazes de estabelecer códigos entre filme-espectador.

Segundo o crítico Inimá Simões (1979), a problemática definição do que é pornochanchada deve-se ao desgaste do termo, resultado de seu uso indiscriminado e abusivo. Para ele, o gênero era composto tanto por filmes de produção apressada e mal-acabada quanto por outros de construção elaborada:

O critério básico é a *prioridade* na exibição anatômica mesmo que em conflito com o desenvolvimento dramático, ou a existência de um roteiro para simples sustentação de piadas ou situações “eróticas” que envolvam mulheres mais ou menos despidas, “coroas” correndo atrás de virgens, senhoras enlouquecidas ante a simples visão de um garotão de Ipanema, etc. (SIMÕES, 1979, p. 79)

Essa definição contribui também para o distanciamento do drama pessoal de Solange, no filme anterior analisado, para os dois que seguem. Conforme Simões (1979), o longa-metragem transitava entre a psicanálise e os traumas de natureza psíquica que justificavam o comportamento da Dama, então, embora explorasse o corpo da personagem, a questão central era outra.



Figura 12: Cartaz publicitário de *Gente fina é outra coisa*, divulgado no Jornal do Brasil, Caderno B, ed. 00181, p. 8, 20 set. 1977.

Dito isso, a narrativa inicia com o ato denominado *A Guerra da Lagosta*, no qual as primeiras cenas servem para apresentar o espaço em que a trama acontece, um plano geral da Praia de Ipanema, e, em seguida, um corte para o primeiro emprego de Tadeu, na casa de um casal de gostos e rituais burgueses (ver *capítulo anterior*). Trajando roupas de copeiro, o personagem aparece no *campo* levando o cachorrinho, Petit, da patroa Magali (Maria Lúcia Dahl) para passear. Nesse passeio, um grupo de homens sentados no banco da praça almoçando com suas marmitas riem entre si, questionando-o se era “babá de cachorro”. Fica claro ao espectador que Tadeu está descontente com o serviço que tem, pois ele sai exclamando no meio da rua o seu ódio por Petit.



Figura 13: Cena "passeio com cachorrinho Petit". Início/fim: 2min08s e 2min 34s decorridos do filme.

O crítico José Carlos Avellar avalia a participação desses “desocupados” na cena, aproximando sua função à do coro das antigas tragédias gregas e reflete a transposição direta dos espectadores para a tela. O objetivo, portanto, era fazer a plateia reagir – usando um mecanismo de um modelo subdesenvolvido de cinema equivalente ao coro grego – com ironia e deboche¹⁰⁶.

A narrativa salta para Magali tomando banho de banheira e discutindo com seu marido pelo telefone sobre o jantar que eles dariam naquela mesma noite. A preocupação da personagem era servir uma lagosta que estava já há quatro dias na geladeira, “podendo causar uma intoxicação” semelhante a um caso que ela teria lido na revista *Vogue*. No diálogo, a patroa diz que gostaria de detestar a validade do alimento o servindo aos empregados, diz que apenas não o faz porque “ainda iriam querer denunciá-la”. A motivação do jantar era pedir de empréstimo entre Rogério (Paulo Villaça) e Dr. Saveiro (Carlos Kroeber). Na cozinha, duas mulheres negras hiper-sexualizadas, filmadas em *contra-plongée* em meio primeiro plano do joelho até os seios, cozinham, falam mal dos patrões e fumam ao som de *A noite mais linda do mundo* (1974) de Odair José. Tadeu retorna ao emprego com o cachorrinho e suas colegas afirmam que Magali havia pedido que ele levasse um pedaço cozido da lagosta no quarto dela.

O personagem chega ao quarto e a câmera assume seu ponto de vista, realiza um *traveling* dos pés até os olhos da patroa, que estava na cama de *baby doll*, lendo a revista *Vogue*. Ao perceber sua presença, ela pede que corte um pedaço da lagosta, em tom de deboche afirmando que, como “experimentar nos empregados era politicamente incorreto”, desse o pedaço a Petit. Nos minutos seguintes da cena, o espectador assiste a primeira troca de insinuações entre os dois, filmada em uma escala de planos em um suave *contra-plongée* mais próximo do campo a personagem com seios de fora tirando sua roupa, ao fundo com Tadeu assistindo; o personagem em primeiro plano olhando a patroa; e ela soltando sua calcinha no chão:

¹⁰⁶AVELLAR, José Carlos. Nós quem, cara pálida? *Jornal do Brasil*, seção Serviço, p. 2, 30 set. 1977.



Figura 14: Escala de planos entre Magali e Tadeu. Início/fim: 7min10s e 7min21s decorridos do filme. No fim da troca de roupas, Magali questiona o empregado:

Magali: Já terminou de cortar a lagosta?

Tadeu: Já sim senhora – segura o braço dela, como se fosse dizer algo e é interrompido.

Magali: Tadeu, você sabe porque eu fico nua na sua frente? Porque você é um empregado, Tadeu, porque empregado não tem sexo.

Neste fragmento, observamos uma característica recorrente neste longa-metragem e no longa *O bem dotado, homem de Itu* (1978), que será analisado em breve, as “madames” desempenham papel ativo e autônomo, usando os homens como objetos sexuais, dominando-os e os coisifando como meros seres úteis ao prazer delas (LOSNAK, 2016). Isso sugere, portanto, que, além da dominação masculina nas tramas, existia a possibilidade de algumas pornochanchadas servirem como espaço cômico capaz de discutir valores em ascensão no período, como o papel feminino, oriundo dos debates feministas.

Depois desse breve diálogo, a narrativa se desloca para um plano geral em frente à casa dos patrões, onde aparece Rogério – marido de Magali e dono de uma fábrica de parafusos quase falida – questionando-se em voz *over* sobre o resultado do empréstimo que pediria ao Sr. Saveiro, representante comercial de um banco. Enquanto isso, na cozinha, a patroa verifica se a comida e todas as taças de cristais estão apropriadas. Entra em cena o cachorrinho, ainda vivo, e Magali afirma que estava tão preocupada com sua saúde, que “iria contar tudo o que havia acontecido ao analista”.

Na sequência da narrativa, os convidados chegam, as mulheres, Magali e Elza (Marieta Severo), dançam, enquanto Tânia (Tais Portinho), cleptomaníaca, tenta se conter para não roubar uma faca de prata. Já os homens – Rogério, Sr. Saveiro e Renato (Araújo Ramos) – conversam sobre negócios bebendo whisky. No quarto, Tadeu, cheirando as calcinhas da patroa e sofrendo por amor ao som de *Moça* (1975), de Wando, envenena o cachorrinho Petit. O diálogo a seguir ocorre na sala de jantar e evidencia o retrato de elite pintado no decorrer do longa-metragem:

Dr. Saveiro: É...Do rabo!Essa lagosta está do rabo.

(Tânia olha com nojo para seu prato)

Rogério: Essas lagostas são trazidas diretamente de Recife, tipo exportação. Vocês sabiam que da lagosta só se exporta o rabo? Foi por causa desses rabos que os franceses trouxeram cruzados para nossas Costas.

Elza: Os franceses estão sempre dispostos a ir a Guerra por um bom *derrière*, não é Saveiro?

(Todos riem, exceto Tânia)

Tânia: Que é isso?

Dr. Saveiro: É isso que a senhora está sentada em cima.

Tânia: Ah, cadeira!

(Renato, seu marido, envergonhado, belisca Tânia)

Dr. Saveiro: Rabo! Bunda, minha santa. Os franceses sempre vão à Guerra por causa de um bom rabo! – sussurra – Burra!

Renato: A Tânia é esquecida como ela só. Fez até o sexto ano da Aliança Francesa e esqueceu tudo. Vocês já viram coisa igual?!

(Todos riem novamente)

Segundo Lamas (2013), em algumas pornochanchadas notamos um tom *estrangeirado* nos diálogos, a fim de garantir legitimidade ao grupo portador do discurso. Tânia é ridicularizada por não compreender uma palavra em francês, que, enquanto elemento de distinção social, é um pré-requisito implícito para sua classe. Portanto, é exemplo da discussão previamente traçada aqui sobre como o capital cultural é uma forma de recriar padrões, seja pelo consumo ou práticas de lazer, construídos a partir do acesso que lhes são proporcionados mediante a condição socioeconômica.

No fim do diálogo, Petit entra na sala e sofre um ataque fulminante. A madame começa a chorar desesperada e informa “eu matei todos vocês”, acreditando que a morte do cachorrinho foi causada pela lagosta. Enquanto isso, Tadeu está deitado em seu quarto, acariciando as calcinhas que havia roubado da patroa, afirmando ter matado por amor. Os convidados se organizam e vão para o hospital – com exceção de Magali, que não gostava de lagosta.

A primeira cena simbólica de sexo ocorre após quase 25 minutos do longa-metragem. Sozinhos em casa, Magali invade o quarto de Tadeu, atrás da porta percebemos a imagem de Jesus Cristo, a personagem se coloca ao lado dela e gesticula para que o empregado não faça barulho. Um fator que merece destaque é que, diferentemente da personagem Solange do filme analisado anteriormente que carrega consigo toda a tensão prazer-culpa, esse elemento parece não fazer parte dessa nova trama. Parece que se anuncia ao espectador que o que está prestes a acontecer ali é secreto, mas nunca motivo de remorso ou arrependimento. A luz que aparece no campo é oriunda da fresta entreaberta da porta e de um pequeno filete em cima da

cama. Sem nenhum diálogo, Magali começa a tirar a roupa. A cena tem um breve corte para uma placa Hospital Nossa Senhora das Graças, na qual ouvimos gemidos de dor e pessoas tossindo, depois retorna rapidamente para o casal de amantes. Essa “fuga” do mote central do adultério pode ser um recurso pensado a fim de reforçar a ideia de que estavam sozinhos em casa ou para frisar que, enquanto o marido e os amigos “morriam” no hospital, a personagem estava “aproveitando” seu novo romance com o empregado. Após a consumação do ato, pegam no sono.



Figura 15: Adultério Magali e Tadeu. Início/fim: 24min01s e 24min04s decorridos do filme.

A cena é embalada pela música *Moça* (1975), de Wando, com foco nas estrofes “eu sei que já não és pura/ teu passado é tão forte/ pode até machucar”, o que nos faz questionar até que ponto a trilha não auxilia o espectador a interpretar a *virada* do personagem. Tadeu é apresentado até esse momento como um rapaz de origens simples, que se apaixona por sua patroa (não pura) – casada, rica e mais velha –, ou seja, parece que Magali teria deturpado a pureza do personagem.

Ao acordar Magali questiona como foi parar ali, o copeiro afirma que ela havia chegado ali sozinha, ofendida com a resposta, reitera que ele era apenas um empregado e não admitia “esse tipo de liberdade”. Tadeu em retaliação conta ter matado o cachorro e, por isso, é demitido. Enquanto discutem, o espectador vê Rogério, após ter passado, a noite no hospital, voltar para casa. Após ouvir o barulho do portão, a personagem corre ao encontro ao marido, pedindo que ele tome providências sobre a morte de seu “filhinho” Petit.

Neste momento, o olhar do espectador é deslocado para o jardim da casa, filmado em plano médio, mostrando uma luta física entre Rogério e o empregado. Olhando pelas frestas do portão, aquele mesmo grupo de homens que o chamou de “boneca” observa a surra levada pelo patrão e passam a se referir a ele como “machão”. Após ser demitido, a última cena desse primeiro ato é Tadeu com sua mala caminhando ao som da canção-tema pelo calçadão de Copacabana.

O segundo ato se chama *Chocolate ou Morango?* e inicia com uma câmera acompanhando os movimentos realizados pelas mulheres em cena durante uma aula de Jazz. Finalizado o ensaio, Alfredinho (Nuno Leal Maia), namorado de Cecília (Louise Cardoso) a busca no ensaio para terem uma conversa definitiva com o sogro. Nesses primeiros minutos da narrativa, é apresentado ao espectador a típica figura do malandro carioca, que, no discurso largaria tudo pela namorada rica, mas que na prática aceita uma mesada do pai da moça para largá-la. Nos três filmes analisados, fica claro o antagonismo entre a elite econômica, detentora de gostos que a distinguem e selecionam dos demais personagens, e na outra ponta, com proporções heroicas, o “malandro”. As relações sociais entre empregado e patrão eram apresentadas nos longas-metragens como algo a ser evitado, ficando implícito que o mundo formal de trabalho correspondia a uma quase escravidão e somente fora desse contexto é que se poderia de fato gozar a vida (FILHO, 2016, p.31). Portanto, a malandragem do personagem pressupunha que alguém teria que sustentá-lo.

O malandro, no caso da pornochanchada, foi apenas retirado do morro e colocado na zona sul do Rio de Janeiro, pois era o que dava status na época, mas a essência era a mesma: não trabalhava e se dava bem, era um grande conquistador e ainda por cima bonito e charmoso. Como parte integrante do ideário popular, o malandro fez o maior sucesso (SELIGMAN, 2000, p.11).

As pornochanchadas representavam e carregavam estereótipos moralistas que a própria sociedade construía e institucionalizava. Assim como o malandro, outros personagens masculinos também refletiam a identidade brasileira: machões, cafajestes, espertos (com uma vida sexual invejável), maridos impotentes (vida sexual deplorável) e meninos virgens esperando serem “corrompidos por *femme fatales*”. Os cotidianos apresentados em cena remetiam a carências muito próximas daquelas do consumidor fora da projeção.

Retomando a narrativa, observamos nosso personagem principal à procura de um novo emprego. Por coincidência, próximo dali o motorista do Sr. Guimarães (Milton Carneiro) passa mal e precisa ser levado ao hospital e prontamente Tadeu se oferece para fazê-lo. No caminho, os personagens acertam um emprego temporário para Tadeu como novo motorista da família. Nesse momento, a narrativa tem um corte abrupto para a mansão na qual morava Cecília, que trocava carícias com o namorado. Interessado no matrimônio da filha, que ocorreria no dia seguinte, Guimarães oferece uma boa quantia para Alfredinho sumir daquela casa – que, como um bom malandro, sem pensar duas vezes aceita e some da trama.

Notamos, no decorrer desse segundo ato, as apresentações dos “dramas familiares”, além da construção de uma nova identidade de Tadeu. Fica implícito a partir da sinopse do filme no relatório de censura (*ver Estudo de caso: o processo de censura de Gente fina é*

outra coisa) e em algumas críticas nos jornais¹⁰⁷, que o personagem veio do Nordeste e, devido a sua convivência com os patrões, vai transformando seu caráter e personalidade. Isso se torna palpável ao espectador quando Cecília pede uma carona para “resolver alguns assuntos”. No caminho, ela solicita que o motorista compre um picolé. Os “assuntos” eram a visita a um dos apartamentos que ganharia de seu pai, e é dentro dele que será protagonizada a segunda cena de sexo simbólica do longa-metragem. No segundo ato, Tadeu não está apaixonado, ao contrário de como era com Magali: ele apenas descobriu uma nova função, a de “agradar as madames”, assumindo um papel de garanhão.

Essa “nova identidade”, abrindo mão da ingenuidade e humildade daquele que migrava para a capital, é evidenciada também na trilha sonora da trama. O longa-metragem *Gente fina é outra coisa*, assim como *A dama da lotação*, teve uma canção-tema que foi recorrente em todas as cenas de adultério e auxiliou a reafirmar questões dramáticas e a própria vida do personagem. Composta exclusivamente para o filme por Odair José, a música *Tadeu, o pobre rico* estabelece com o espectador a expectativa de que cada vez que a trilha fosse utilizada, alguma nova relação com as patroas aconteceria. O trecho “se a patroa se sentir só/é só o seu nome chamar/” e “por alguns minutos/o mundo do rico é seu” faz referência às formas de sociabilidade entre patroa e empregado e, em função do papel desempenhado de amante de suas patroas, mesmo que brevemente, Tadeu faz parte dessa elite:

Olha Tadeu, não brinque assim com seu coração
Ele pode bem te enganar
E você pode sofrer
Ele pode até te matar
E o cupido pega você.
Mas pra Tadeu não importa
O clima pode sempre mudar
E se a patroa se sentir só, é só o seu nome chamar
O Tadeu é pobre, pobre do Tadeu
Mas por alguns momentos
O mundo dos ricos é seu

¹⁰⁷*Gente Fina é outra coisa*, segundo Calmon, é a vingança da pornochanchada. Tadeu (Ney Sant’Anna), o personagem principal, que atravessa e liga os três episódios do filme, seria o vingador poético, que se vinga das mulheres, irmãs seduzidas em outros filmes e agora como sedutoras e provocadoras. Tadeu tem muita chance de se transformar em herói nacional. O personagem principal vem do Nordeste tentar a sorte e, pela boa aparência, consegue emprego em três casas de grã-finos, onde as situações acabam transformando-se com sua presença.(Jornal do Brasil, 1º Caderno, ed. 00149, p. 7, 4 set. 1977)

(“Tadeu, o pobre rico”, Odair José, 1977, grifos nossos).

Conforme destacamos na análise do primeiro ato, existe no longa-metragem outras músicas no decorrer da trama que, assim como *Tadeu, o pobre rico*, auxiliam na dimensão emocional das cenas, por exemplo, a primeira cena com Magali ao som de *Moça*.

Mesmo se tratando de uma narrativa que foca nas aventuras sexuais de Tadeu, assim como nenhum dos filmes aqui analisados, a mulher não é tratada como ingênua e submissa aos caprichos sexuais dos homens. Pelo contrário, com exceção do estupro de *A dama da lotação*, em todas as cenas foram as personagens que se apropriam de seus desejos sexuais e fizeram de seus maridos, empregados ou desconhecidos seus objetos sexuais. Porém, isso não exclui a objetificação da mulher e o fato de o ponto de vista ser exclusivamente masculino nos três longas-metragens aqui analisados¹⁰⁸. Essas questões em parte ficam evidentes na última cena desse ato, no qual Cecília estabelece um código entre o espectador e o diálogo presente em cena. Observamos no campo, a personagem vestida de noiva a caminho de sua lua de mel com seu marido – que nesse ponto, é meramente um figurante. No trajeto, a patroa pede que o motorista pare e compre um picolé para ela. Tadeu sai do carro, para ao lado da janela dela e questiona:

Tadeu: Chocolate ou Morango?

Cecília: Os dois.

Os “dois” é selado com uma piscada de olho, inferindo ao outro lado da câmera que a personagem tem segredos sobre seu relacionamento com Tadeu, e que ela quer mantê-lo paralelamente a seu casamento.



Figura 16: Cena "os dois". Início/fim: 54min17s e 54min29s decorridos do filme.

O último ato é intitulado de *O prêmio* e inicia com a câmera acompanhando o trajeto de Iris (Selma Egrei) chegando a uma agência de empregos à procura de um jardineiro para

¹⁰⁸Após minuciosa pesquisa sobre o feminino nas pornochanchadas, a partir de um levantamento preliminar de algumas pesquisas no Portal de Periódicos da CAPES, constatamos que *não* há dissertações ou teses sobre mulher nesse gênero cinematográfico. Inventariamos a partir das seguintes palavras-chave: “mulher e pornochanchada”, “mulher, representação, corpo e pornochanchada”. Portanto, pouco se sabe sobre como é a construção da feminilidade, corpo, nesse gênero, embora agora possamos evidenciar algumas questões.

sua amiga Margarida (Márcia Rodrigues). Na seleção, todos os candidatos estavam parados encostados na parede e Tadeu, de braços cruzados, em uma pose “marrenta”, observa a personagem entrar na sala e isso fica claro através do reflexo dos óculos escuro dele. Nesse momento, a câmera assume o ponto de vista dos dois personagens, realizando uma escala de planos: primeiro, um *traveling* dos pés à cabeça de Tadeu, enfatizando que ela o observou, em todos os detalhes, meticulosamente, a câmera parando em primeiro plano no rosto do personagem; muda o sujeito do ponto de vista e também em primeiro plano foca no rosto de Iris:



Figura 17: Cena troca de pontos de vista. Início/fim:59min29s a 59min44s.

Iris seleciona Tadeu para o cargo e o leva para almoçar para que pudesse explicar o que faria no novo emprego. Enquanto conversam, o olhar do espectador é deslocado para outros dois espaços da narrativa: o primeiro, Margarida deitada em sua cama com olhar visivelmente magoado, levanta-se e pega uma arma escondida em sua mesa de luz e, o segundo, seu marido aos beijos na cama com a arrumadeira. Enquanto assistimos isso, ouvimos em voz *over* a Iris explicando o casamento em crise da amiga. A cena se encerra com a esposa traída desistindo de matar o casal de amantes. No diálogo entre os dois personagens, fica implícito na fala de Iris que a função de Tadeu, além de cuidar do jardim e da piscina, também seria a de amante de Margarida.

Os três longas-metragens analisados reproduzem uma noção muito parecida sobre a “família burguesa” e isso fica claro no relacionamento de Margarida e Carlos (Álvaro Freire) – mas não apenas no deles e nos demais filmes analisados: essa era uma tendência em todas pornochanchadas. Segundo Filho (2016), nas tramas o casamento é representado como um núcleo desajustado, vazio e um coletivo não harmônico. Os casais eram apenas uma “fachada”, mesmo quando havia amor entre esposa e marido, a noção de fidelidade era apresentada como tediosa. Os discursos sobre adultério se apresentam como um jeito mais jocosos, livre e espontâneo de viver. Sem exceções, as famílias apresentadas nas tramas estão moral e eticamente arruinadas e nenhum dos membros estavam aparentemente satisfeitos: os homens traíam suas parceiras, viúvas eram fogosas e moças não conseguiam se manter

virgens até o casamento (como era recomendável). Essas questões são sintomáticas das transformações pelas quais as próprias instituições e valores passavam no período.

Sobre isso, a crítica Ana Maria Machado, no Caderno B, do *Jornal do Brasil*, na véspera da estreia de *Gente fina é outra coisa*, afirmou:

Esse filme mostra, entre outras coisas, que valores tão pregados e cultivados como o casamento, a família, servem apenas para a classe média. As elites não têm valores, e elas sempre se permitiram tudo. E o filme, sob a ótica de Tadeu, mostra a relação de classes patrão-empregado. As mulheres são objeto na grande maioria dos filmes e viram agora sujeito de suas ações. Mas acima de tudo, é um filme sobre *impunidade das elites*. (MACHADO, Caderno B, *Jornal do Brasil*, ed.00170, p. 7, 25 set. 1977, grifos nossos)

Neste terceiro ato, o casamento não é apenas fachada, mas também uma relação de interesses. Na trama, fica implícito que Carlos só casou com Margarida porque o pai dela teria uma empresa (não sabemos de quê) e, agora, com auxílio de Iris tenta flagrar o adultério da esposa e do novo jardineiro, a fim de mostrar para o sogro “quem era sua filha de verdade”. Mesmo não sendo novidade, existem duas diferentes interpretações de imoralidade nessas traições: Carlos é um “homem bom, trabalhador, às vezes se diverte fora”, o que é encarado como aceitável, posto que o casamento “o sufoca”. Porém, se Margarida trai, sua traição será a moeda de troca para chantageá-la a transferir todos seus bens para o nome de seu marido, porque se trataria de um ato gravíssimo, afinal os papéis sociais masculinos e femininos são bem distintos.

Como dito anteriormente, nos três filmes analisados, é perceptível a potência de todas as personagens. No decorrer do último ato, percebemos o crescimento de Margarida, e isso fica evidenciado quando ela descobre o plano entre a “amiga” e o marido, resultando na expulsão de todos os envolvidos – inclusive Tadeu, contratado para seduzi-la. Na última cena, ao som da canção-tema, o espectador vê Tadeu novamente desempregado caminhando com sua mala na mão em uma panorâmica das Avenidas movimentadas no centro do Rio de Janeiro, com pessoas e carros passando, enquanto os créditos começam a subir.



Figura 18: Tadeu novamente desempregado. Início/fim:89min25s a 91min37s

Na edição n.º 00177 do Caderno B, a seção de Cinema Estreias, avalia *Gente fina é outra coisa* como uma comédia digna de duas estrelas e um mês depois, na edição n.º 00229,

cai para apenas uma. Ainda que essa classificação não seja positiva, podemos perceber uma distância significativa no tratamento dado ao longa-metragem e aos demais aqui analisados. A hipótese que melhor explicaria essa diferenciação é que estudiosos de cinema no período vincularam a imagem do diretor às produções oriundas do cinema novo – identificamos quatro diferentes críticas que mencionavam o fato de ter realizado sua “formação cinematográfica” junto com Glauber Rocha e Cacá Diegues. Esse fator garantiria a Calmon certa legitimidade prévia, já que essa geração crítica tinha compromisso de conscientizar seus espectadores sobre as reais condições sociais do brasileiro, agindo em pé de igualdade com que o cinema novo se propunha.

Em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, Calmon nega o rótulo “pornochanchada”. Segundo o diretor, a narrativa é construída a partir de algumas inserções cômicas de elementos eróticos para criar um “cinismo”, principalmente para produzir personagens estereotipados da elite.

A sexualidade não é moralista, mas sadia, liberada, fruto da nova mentalidade urbana de se encarar a questão. Ao mesmo tempo, é um filme sem heróis, sem vilões, já que ninguém pode concentrar todas as coisas boas ou ruins, o que é muito simplista. Aceito a divulgação do filme como comédia erótica, mas sobretudo pela sua possibilidade de abertura a um produto de qualidade. (Antônio Calmon em entrevista a Ana Maria Machado, *Jornal do Brasil*, 1º caderno, caderno B, ed. 00149, p. 7,4 set. 1977)

Sem hesitações, podemos afirmar que os três jornais analisados separaram *Gente fina é outra coisa* do restante das pornochanchadas. O longa-metragem seria ligeiramente menos rasteiro que os demais do subgênero e contaria com um dos melhores montadores do país, atores profissionais, bons fotógrafos e bons figurinistas.¹⁰⁹ Contudo, na análise dos críticos, as considerações não são feitas para exaltar a narrativa, mas apenas para criar *distinção* entre uma comédia erótica “de qualidade aceitável” daquela considerada hedionda. De acordo com Azeredo (1997):

[...] seria desejável que o cinema brasileiro, na área da comédia erótica (altamente defensável), não tivesse perdido o pudor intelectual. [...] Os próprios cuidados técnicos, contribuem para dar ao espectador desavisado a impressão de que este nível de qualidade está entre as metas do cinema brasileiro, quando, na verdade, o produto é fruto de circunstâncias estreitas e em fase de esgotamento. Tais observações me parecem mais úteis que um inventário da mediocridade do filme. (AZEREDO, Ely. PNG ou produto nacional grosso. *Jornal do Brasil*, Caderno B, ed. 00179, 22 out. 1997).

¹⁰⁹ AZEREDO, Ely. PNG ou produto nacional grosso. *Jornal do Brasil*, Caderno B, ed. 00179, p. 2, 22 out. 1997.

4.4.3 O Bem-dotado, o Homem de Itu: o local onde tudo era enorme

O longa-metragem *O Bem dotado, o Homem de Itu*¹¹⁰, lançado em 1978, tem direção e roteiro de José Miziara, e contou com quase três milhões de espectadores, refere-se à trajetória de Lírio (Nuno Leal Maia), um jovem virgem, ingênuo, católico e órfão que vive nos fundos da única igreja da cidade de Itu – cidade do interior paulista, próxima da capital. O personagem é representado com traços “típicos do caipira”: sotaque, dificuldade para se expressar e interagir com pessoas e reagir a acontecimentos, postura corporal meio curvada, olhar desconfiado, calça do alto da botina ao abdome e camisa de mangas compridas (LOSNAK, 2016, p.167). Em contraposição a essa imagem, e também como forma de incorporar um elemento infantil, o personagem usa um boné virado.

O “caipira de Itu” é uma figura recorrente na década de 1970, em função de duas referências anteriores ao lançamento de filme: a primeira, é o personagem Simplício, também natural de Itu, pertencente ao programa *A Praça da Alegria*¹¹¹ que, em uma de suas falas, afirmou que sua cidade natal era especial, porque lá tudo era maior que os outros lugares, principalmente em relação à capital; a segunda, refere-se à similaridade dos traços sertanejos “ingênuo e frágil” presentes em Candinho, encarnado por Mazzaropi.

As primeiras cenas do filme servem para apresentar ao espectador as duas madames, Nair (Consuelo Leandro) e Zilá (Maria Luis Castelli), que vão à cidade de Itu para visitar antiquários atrás de um presente à presidenta da Liga Feminina da igreja da qual fazem parte. Aos poucos, uma música instrumental típica de comédias vai aumentando, junto com risadas de várias moças. Observamos um corte abrupto para os letreiros dos créditos do filme sobrepostos a várias mulheres usando apenas a parte de baixo do biquíni brincando na cachoeira. Lírio aparece correndo próximo dali à procura de um local para urinar, quando chega próximo do espaço em que estavam se banhando coloca as mãos nos olhos, porque, segundo as orientações de sua falecida mãe, “mulher era coisa do diabo”. Lourdinha (Aldine Muller), seminua, ao perceber o constrangimento do rapaz, persegue-o junto das amigas, zombando do personagem – que, em retaliação, ameaça contar ao padre Belmiro (Líbero Ripoli Filho). Aqui fica explícito que sua experiência de vida se restringe ao universo

¹¹⁰ Em relação à narrativa, podemos destacar algumas referências a dois filmes estrangeiros: *O último homem virgem sobre a terra* (1950), dirigido por Jean Boyer, e *O bem dotado: Homo Eroticus* (1971), de Marco Vicario. Sobre o primeiro longa-metragem, o próprio Miziara afirma ter praticado plágio, apenas trocou o espaço da trama, de uma vila no interior da França para Itu. O segundo compartilha de um argumento muito similar ao de *O Bem dotado de Itu* e se difere somente pelo fato de que o empregado mantém um relacionamento sério com a patroa.

¹¹¹ Programa humorístico lançado em 1957, por Manuel de Nóbrega, na antiga Tv Paulista, caracterizado por um senhor sentado em um banco da praça que, aos poucos, vai conhecendo/encontrando tipos tipicamente brasileiros. Ficou no ar por quatorze anos.

paroquial da pequena cidade, mas que mesmo sendo humilde conhece e respeita as “boas maneiras”.

Perto dali, as madames que haviam se perdido de carro na estrada, ao avistarem Lírío, pedem que ele lhes sirva de guia. Sempre muito solícito, ele se dispõe a as ajudar e as leva para os antiquários. Na primeira loja, o personagem finalmente consegue utilizar o banheiro. Ao deixar a porta aberta, Nair descobre o “dote” dele e afirma “aquele ser o número dela” e que “era uma obra de arte”. Em êxtase, ela oferece um emprego de “serviços domésticos” em sua casa na capital.



Figura 19: Em *contra-plongée*, a câmera assume o ponto de vista do pênis do personagem. Início/fim: 8min10s a 8min40s decorridos de filme.

Antes de deixar Itu, Lírío vai à paróquia conversar com padre Belmiro, que insiste que o ingênuo caipira vá à capital para trabalhar para as madames e explica para ele que seu interesse por mulheres era normal, que se quisesse ter filhos etc. Essa conversa ajudará a redefinir o comportamento do personagem em relação às mulheres (LOSNAK, 2016).

As primeiras cenas do caipira na capital são em seu novo emprego, na casa de Zilá. Ao assistir os exercícios físicos de Júlia (Helena Ramos), filha da madame, Lírío têm sua primeira ereção. O cômico da cena é construído sempre que este fica involuntariamente excitado, ouvimos o barulho de tecido se rasgando, sugerindo, neste primeiro momento, que suas calças rasgam e seu pênis fica amostra. A moça liga para todas as suas amigas e conta sobre tamanho do falo do visitante. As madames nesse momento estavam organizando um almoço que aconteceria no dia seguinte, em homenagem a Presidenta da Liga das Mulheres da qual faziam parte. A empregada Pedra (Esmeralda Barros) ao ver que Lírío havia rasgado suas calças, pede que ele as entregue para que possa costurar e acaba percebendo o motivo de tantos comentários. Os personagens conversam:

Lírío: Eu não sei o que me aconteceu.

Pedra: Você nunca teve uma mulher?

Lírío: Não, não senhora.

Pedra: Meu filho, você deveria ser *processado por sonegação*.

Conforme Simões (1979), nas salas de cinema onde se exhibe um filme tipicamente popular¹¹², os momentos de uso de expressões de duplo sentido se transformam pontos culminantes do consumo exclusivamente masculino. A “sonegação” é um dos exemplos da existência e compartilhamento de um código, que serve como elemento de cumplicidade entre os homens e tende a se renovar a cada novo diálogo. O crítico ainda questiona qual seria a importância do ato sexual nas pornochanchadas, então? Segundo ele, o sexo agiria como motivador das ações que gravitam em torno dele, nas obsessões dos personagens, formas alternativas e permitidas ao “desvio moral”.

Mesmo namorando o motorista da casa, Pedra visita o caipira no meio da noite, ao som de *Perigosa*(1977), do grupo feminino As Frenéticas, e se propõe a ensiná-lo “a primeira vez”. O personagem começa a chorar no momento que coloca a mão no seio da empregada, que lhe explica que todo mundo gostava e também fazia sexo. Cabe ressaltar que nenhum dos personagens utiliza o termo “sexo” ou “transar”, sempre que falam disso, dão duas rápidas piscadinhas acompanhadas do “*plim-plim*” bordão da Globo. O olhar do espectador é deslocado para o lado externo do quarto, filmado em plano geral, a personagem grita “*mamãe*”, simultaneamente ao movimento da câmera balançando, como se estivesse acontecendo um desmoronamento. Essa palavra serve simbolicamente para confirmar a efetivação do ato e se repetirá a cada nova cena de sexo. Nesse momento da trama, todas as mulheres da Liga Feminina já estavam sabendo da novidade do “membro de Itu”.

Na manhã anterior, Nair percebe a necessidade de comprar roupas novas para seu empregado e o leva ao centro de São Paulo para fazer compras. Lírio, nesta altura, já está ciente do “poder” de satisfazer o seu desejo e o das mulheres, passando a piscar (ao som do *plim-plim*) para todas elas. Desse momento em diante, o personagem tem relações com a vendedora da loja que havia o atendido; com Volga (Darlene Glória), uma das senhoras membro da Liga, que, como era casada com um marido surdo, leva Lírio para consumir o ato em sua própria casa; e, mais tarde, com Neiva, também casada e membro da Liga.

A cena que melhor resume o tipo de sexo simbólico produzido pelas pornochanchadas ocorre de volta na casa de Zilá, na noite anterior ao almoço da Liga. Furioso com Lírio, o namorado de Pedra, sabendo de sua traição, começa a fazer no pátio um ritual Samurai¹¹³ para “eliminar a diferença entre eles” – fazendo referência ao tamanho do “membro de Itu”.

¹¹² Justamente ao contrário das salas elegantes, onde a rigidez corporal e o silêncio fazem parte das regras de bom comportamento (SIMÕES, 1979, p.83).

¹¹³ Kimura, o motorista e namorado de Pedra, tem descendência japonesas. Isto fica implícito pelos traços físicos e sotaque carregado dele e de sua irmã, Nice.

Preocupada com o que poderia acontecer Nice (Sueli Aoki), pede que a cunhada resolverá a situação. Com medo de ficar sozinha no quarto, bate na porta do caipira e pede para que ele faça companhia a ela – e isso já se configura super característico desse gênero cinematográfico, mocinhas indefesas e virgens *acidentalmente* se cativam com o papo dos malandros, caipiras, playboys etc. Pela janela do seu quarto, Júlia observa o trajeto percorrido até o Ituano:



Figura 20: trajeto percorrido até o quarto de Lírio. Início/fim: 71min12s a 71min27s decorridos do filme.

Chegando ao quarto, Lírio convence a moça a ter relações com ele:

Nice: Eu só tô aqui porque tô com medo de ficar sozinha no meu quarto.
Lírio: Eu sei. Dá licença.
(Começa a tirar a camisola de Nice)
Nice: Lírio, o que você tá fazendo?
Lírio: Nada não.
Nice: Lírio, isso é pecado!
Lírio: Não, eu também pensei que era. Mas é até bem normal.
Nice: Tem certeza?
Lírio: Absoluta! Desde que cheguei de Itu que eu não tenho medo da coisa.
Nice: Bom, se é normal...
(Os personagens começam a se beijar)

O sexo entre Lírio e Nice, assim como nas demais pornochanchadas, é simbolizado em carícias nos seios das personagens, beijos, planos detalhes nos pés se entrecruzando, mãos apertando com força travesseiros e/ou *closes* nos rostos com semblantes de prazer – não há penetrações¹¹⁴. Os efeitos sonoros nessas cenas – sejam gritos, gemidos ou relinchos – contribuem para o que o gênero propõe ao seu público-espectador. Porém, o elemento erótico aqui não se configura no encontro do casal durante a noite, mas no enfoque dado por Júlia enquanto observava pela janela a consumação do ato. No quarto da personagem, havia um papel de parede rosa e na estante vários ursinhos de pelúcia, ao que fica parecendo que o espaço não acompanhou o crescimento e evolução de seus desejos, assim como a própria perspectiva angelical que Zilá tem de sua filha. Nos dois minutos seguintes, o espectador

¹¹⁴ Simultâneo ao gradual afrouxamento da censura brasileira, principalmente depois de 1978, o cinema nacional com enxertos eróticos e mais tarde explícitos, começaram a introduzir a nudez frontal, o aparecimento de pelos pubianos, planos detalhes das genitálias e penetração.

assiste a uma “quase masturbação” de Júlia: ela autoacaricia seus seios, esfrega contra seu rosto a cortina branca, geme, morde seus lábios, beija sua própria mão e ao mesmo tempo ao grito “mamãe” de Nice, deparamo-nos com um rosto de “alívio” – como se compartilhasse do gozo. A cena se encerra com um primeiro plano da lua e o som de um lobo uivando.



Figura 21: personagem Júlia assistindo pela janela a relação sexual dos empregados. Início/fim: 73min05s a 74min29s decorridos do filme.

Segundo Losnak (2016), parte significativa das pornochanchadas apresentava insinuações e aventuras sexuais utilizando a mulher como destaque na trama. Os filmes *O bem dotado*, *homem de Itu* e *Gente fina é outra coisa* servem como poucos exemplos de narrativas que colocaram o homem como personagem central. Como já deve ter ficado claro, isso não significou que a exploração do corpo feminino tenha sido abandonada. De acordo com o autor:

Essa perspectiva reforça uma interpretação dominante, as mulheres são objetos estratégicos para seduzir o público cinematográfico, e neste caso específico, excitá-lo como caminho para a fruição da obra e conquista da audiência. Na narrativa, as mulheres gravitam em torno do homem e é sua força, oriunda daquilo que seria símbolo máximo da masculinidade, que moveria a iniciativa delas. (LOSNAK, 2016, p.186).

Ainda que, nos filmes analisados nesta pesquisa, não estejamos avaliando a participação das mulheres como secundária e dependente dos homens como o autor interpreta, concordamos que o público, majoritariamente masculino, acompanhava a materialização do desejo dispostos nas pornochanchadas.

Retomando a narrativa, na manhã seguinte, a primeira cena do almoço da Liga Feminina foca em Neiva e Volga entrando no evento, ambas descadeiradas após terem tido relações sexuais com o ituano, afirmando que “usar bengala agora é moda”, seguido de uma piscadela. Neste momento, percebem que todas as mulheres que também haviam conhecido o falo de Lírio, estavam caminhando em “marchinha” – passos devagar, um pé na frente do outro, como se desfilassem. Não há em nenhum momento da trama a concorrência sobre quem ficará com o “bem-dotado”, pelo contrário, existe a intenção de compartilhamento.



Figura 22: "Usar bengala agora é moda", 75min decorridos do filme.

Preocupada em atender bem suas convidadas, e principalmente a Presidenta da Liga, Zilá solicita que Lírio auxilie a servir as convidadas. Ao perceber que o almoço era apenas para mulheres, o personagem opta por usar cinco calças e mais uma armadura que tinha encontrado no escritório de sua patroa. No decorrer do evento, enquanto Kimura o persegue com uma katana¹¹⁵, o “bem-dotado” assedia Lea, Júlia e Nair.

A última cena em São Paulo, ocorre durante o almoço, ainda que fosse de uma instituição conservadora composta apenas por mulheres da elite, a Presidenta da Liga em seu discurso evidencia a importância da emancipação feminina e nega o rótulo “mulher-objeto”:

A igualdade tem que ser estabelecida! Nós não podemos continuar sendo apenas capricho do homem. Nós também queremos direito à escolha. A mulher-objeto já passou! Temos que nos impor com a frase “mais vale uma profissão, do que um casamento” aí então, teremos o direito à escolha.

A fala da Presidenta é interrompida com a queda de Lírio pelado, pulando da sacada de um dos quartos na tentativa de fugir de Kimura. No *campo*, observamos as mulheres membro da Liga olhando para o pênis do personagem. Instantaneamente todas começam a correr atrás do Ituano rua afora. A perseguição termina à beira da cachoeira novamente no interior, onde Lourdinha estava trajada novamente apenas com a parte inferior do biquíni. A situação havia se invertido, o experiente agora era o bem-dotado, que ciente de seu prazer, argumentando ser algo rotineiro e supondo que ela vai gostar do que viria, avança, insiste e penetra. Nesse momento, ocorre uma revelação típica de final feliz e cômico (LOSNAK, 2016, p. 169).

¹¹⁵ Sinônimo de “espada samurai”.



Figura 23: Enquanto os personagens fazem sexo atrás de uma pedra próxima à cachoeira, aparece um letreiro contendo “Afinal... Ela também é de Itu”, dando a entender ao espectador que ela está gemendo de prazer porque compartilhava dos “dotes” da cidade. Último frame, 82min15s.

As críticas cinematográficas a respeito do longa-metragem *O bem dotado, O homem de Itu* se organizam no Caderno B, seção Serviço e Estreias do *Jornal do Brasil* e nas seções Cinema e estreias do *Jornal Movimento* e *Diário de Notícias*. Observamos algumas questões pertinentes: o filme foi alvo de total repúdio pelos críticos analisados, em todas as resenhas ou comentários nos jornais, recebeu apenas uma estrela, e dentre os três filmes que compõem nosso corpus de pesquisa esse foi o que teve menos visibilidade na publicidade.

Na seção Serviço, o crítico José Lino, afirma que o sucesso do gênero se dá exclusivamente pelo “mulherio encarregado de chamar a atenção” e, embora breve, tece um comentário a respeito da apropriação do diretor pelo sucesso prévio de “Itu, a cidade onde tudo era enorme”:

O título¹¹⁶ já dizia tudo. O resto é o resto. [...] O bem dotado morava – *et pour cause* – em Itu. Não aquela do Rio Grande do Sul – curto período de exílio de Getúlio Vargas, antes de voltar Presidente – Mas uma outra nas proximidades da grande Capital, São Paulo.

Ele reitera dizendo que as pornochanchadas têm a tendência a repetir “velhos modelos já conhecidos e aclamados” por seu público-espectador:

¹¹⁶Sobre o título, a contracapa do *Jornal Movimento*, ed. 00161, traz uma entrevista com o Coronel Rubem Ldwig, responsável na data por falar “pela” Presidência, sobre a atuação da censura: “o coronel está desatualizado. Há muito tempo que os letreiros de cinemas mostram títulos sugestivos, do tipo *A viúva Virgem* ou *Ela dá o que eles gostam*. É sempre bom lembrar, o governo é quem financia a pornochanchada (através da ex Embrafilme, por exemplo)”. Esse trecho sem assinatura trata por “subversivos” os produtores das pornochanchadas e traz na sua fala a afirmação de que o governo era o principal responsável por financiar o gênero – fato esse que, conforme discutido no capítulo anterior, é desconsiderado. Que país é esse?, sem assinatura, *Jornal Movimento*, ed. 00161, p. 2, 31 jul. 1978.

De grossura em grossura, correm os diálogos – muito mais azedos do que aqueles dos bons tempos da Praça Tiradentes. Nada há a registrar: além do Double sens de baixa inspiração, do despe-despe de um bando de mulheres, do *homossexual de praxe*, do cocu civilizado, das correrias e da falta de imaginação. Nenhum novo ingrediente na eterna receita. (GRIINEWALD, “Grossura” e Mau gosto, seção Serviço, página Cinema, ed. 00160, p. 2, 15 nov. 1978, grifos nossos).

Nesse fragmento, José Lino preocupa-se com a figura dos homossexuais constantemente ridicularizados no interior dessas comédias eróticas. Arelados ao período de ditadura civil-militar – mas também anteriores e posteriores a ele – discursos de alguns grupos conservadores foram responsáveis pela criação de noções estereotipadas sobre a orientação sexual e/ou identidade de gênero, provocando diretamente preconceitos e atrelando a esses sujeitos uma imagem de “anormalidade”. Segundo Pires (2016), o cinema enquanto forma cultural contribuiu como mecanismo de (re)pensar a sociedade e as pornochanchadas, nesse sentido, ainda que tenham reproduzido preconceitos, auxiliaram a mostrar a normalidade na diversidade sexual. Embora não tenhamos ferramentas suficientes para compreender a extensão pessoal da “fala” do crítico, a hipótese que defendemos é que fica implícito o incômodo com as “receitas de praxe”, que utilizavam indevidamente o corpo feminino e usavam o deboche sobre relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo biológico.

Ao lado dessa crítica, na mesma página, encontramos o comentário de Flávio R. Tambellini¹¹⁷, no qual este considera o longa-metragem mal-fotografado e sincronizado, sem a menor direção dos atores e com perda constante do foco. Referente às pornochanchadas em geral, afirma que São Paulo – leia-se o reduto Boca do Lixo – era corriqueiramente responsável por esse tipo de produção e que, mesmo não querendo ser preconceituoso, concorda com o fato de que era necessário produzir um gênero cinematográfico que dialogasse com camadas populares, mas isso não deveria ser feito sempre nivelando por baixo. Os dois críticos nessa edição deram apenas uma estrela para *O bem dotado, o Homem de Itu*.

¹¹⁷TAMBELLINI, Flávio R. Nem se quer pornochanchada. Jornal do Brasil, seção Serviço, página Cinema, ed. 00160, p. 2, 15 nov. 1978.



Figura 24: Fotografia encontrada acima das críticas da edição 00160, do Jornal do Brasil, seção Serviço, página cinema, ed. 00160, p. 2, 15 nov. 1978.

O filme estava em cartaz junto com *Laranja Mecânica* (1972), dirigido por Stanley Kubrick, com cinco estrelas; *Os embalos de sábado à noite* (1977), de John Badham, com duas estrelas; e as pornochanchadas *O bom marido* (1978), de Antônio Calmon, e *Amada amante* (1978), do diretor Cláudio Cunha, ambas com apenas uma estrela¹¹⁸.

Em entrevista ao crítico Inimá Simões, no *Jornal Movimento*, Gilberto Galvão, especialista em artes plásticas, reitera essa noção de que não poderia exigir muito “desses tipos de filmes” em função do próprio interesse do espectador neste ritual compartilhado pelos machões, caipiras e malandros. Isto porque “o cara que faz esse tipo de filme não tem teoria para trabalhar, não tem uma visão política do que está fazendo. A gente deve poupar esse pessoal, até certo momento” (GALVÃO, 1979, p. 19)¹¹⁹. Sobre esse comentário, Simões (1979) afirma que a pornochanchada dispensou a hierarquia de valores atrelados à “culpa” e, em seu lugar, colocou o “pecado” como um fracasso social, a solidão do feio ou a incompetência em ganhar dinheiro. Para o crítico, o gênero se livrou involuntariamente da hipocrisia rançosa de alguns filmes “bem-acabados”. Portanto, não haveria como justificar o desperdício de energia em buscar a má aparência, na grosseria e na incompetência, motivos

¹¹⁸ Estreias, Caderno B, ed. 00165, p. 6, 20 nov. 1978.

¹¹⁹ SIMÕES, Inimá. Jóias da Pornochanchada ou O cinema que foi possível sob o regime militar? *Jornal Movimento*, seção Cinema, em entrevista aos promotores no festival jóia da pornochanchada, ed. 00196, p.1979.

para transformar a pornochanchada em bode expiatório das mazelas nacionais (SIMÕES, 1979, p. 86).

Observamos, nesse sentido, que parte dos críticos que traçaram comentários a respeito do longa-metragem analisado deixou marcas implícitas em sua fala, reiterando seu local privilegiado como “verdadeiros produtores do cinema”. Portanto, se construiu nos três jornais um estigma de que *O bem dotado*, *Homem de Itu* pertencia a um tipo cinematográfico *por e para* as margens da sociedade, sem nenhuma capacidade crítica ou pretensão de conscientizar seu público consumidor.

Notamos, assim, que os três longas-metragens analisados receberam diferentes tratamentos pelos críticos cinematográficos do período. Embora em *A dama da lotação* não tenha ganhado o “rótulo” de pornochanchada, a forma como “as falas” desses intelectuais abarcam a narrativa, por exemplo, “o tema do filme já foi bastante explorado em sistema *degradante*” remete diretamente ao mesmo uso de adjetivos que cercam nosso objeto. Por outro lado, o filme *Gente fina é outra coisa*, composto por várias características pertencentes ao gênero fílmico tratado nesta pesquisa – implícitas logo na primeira cena, a qual o espectador vê a patroa com os seios à mostra – recebeu uma série de elogios e foi taxada de “comédia erótica”. A coisificação do corpo feminina é a mesma, o que altera é a luta simbólica pela representação do sexo “vazio e despolitizado” versus “legítimo e engajado”. As fontes não continham informações suficientes para identificar o motivo desta distinção entre eles, mas isto não exclui a possibilidade de criarmos algumas hipóteses a serem consideradas, tais como: a trajetória dos diretores, a expectativa nutrida por uma adaptação de Nelson Rodrigues ou canção-tema do Caetano Veloso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao atingir o ponto de encerramento desta pesquisa, acreditamos que o leitor já esteja familiarizado com as representações simbólicas de sexo empregadas nas pornochanchadas, com o objetivo de garantir sucesso de público, e com a forma como essa estética influenciou as principais análises dos críticos especializados sobre este gênero cinematográfico. A título de conclusão, julgamos necessário retomar e esclarecer os principais pontos que nortearam os capítulos anteriores.

Optamos por trabalhar com o cinema a partir da noção de que se trata de um agente político que carrega consigo a possibilidade de representar e gerar práticas culturais, e, conforme vimos no caso específico das pornochanchadas, estas foram compartilhadas por grupos sociais distintos. Este gênero teve sua origem ligada a uma onda pornografia oriunda dos Estados Unidos, com os *stags films*, e se inseriu no contexto de debates sobre liberdade sexual, lutas sociais, empoderamento feminino e chanchadas brasileiras. O efeito psicológico desses filmes tinha como objetivo instigar as fantasias e projeções do público-espectador, por meio da objetificação da mulher e da identificação com os malandros conquistadores. Sobre isso, Sales Filhos (1995) afirma que o que distingue a sexualidade do brasileiro é o *típico* gosto pela transgressão:

O casamento é indissolúvel (até certo ponto), a fidelidade é inquestionável (até que apareça uma primeira oportunidade), a integridade é suprema (às vezes), e questiona a questão religiosa ao indagar “somos todos católicos (alguém se lembra)? (CARRASCO; OLIVEIRA, 2016, p.201).

As pornochanchadas foram contemporâneas aos discursos de “bom homem brasileiro, trabalhador, católico e temente a Deus”, produzidos principalmente pelo regime militar recém-instaurado. Esses valores foram apropriados por uma parte conservadora da sociedade que passou a tecer uma série de acusações sobre o gênero, apontando-o como o responsável pela produção de um reflexo amoral da identidade brasileira. Notamos, nesse sentido, que a censura operou em acordo com este setor e seus discursos, porém, de modo muito mais brando quando comparado, por exemplo, à censura de filmes do Cinema Novo. Existia nesse mecanismo de cortes e liberações uma espécie de “rotina funcional”: proibir sempre que possível, estabelecer classificações indicativas, garantir a educação e os bons exemplos cívicos, mas, ao mesmo tempo, garantir a transmissão de uma imagem democrática aos países estrangeiros. Isso resultou em constantes lutas por representação e no paradoxo entre sufocar e, ao mesmo tempo, gerar uma publicidade orgânica para os longas-metragens do gênero.

No estudo de caso referente ao relatório de censura do filme *Gente fina é outra coisa* (1977), notamos que o papel do Departamento de Polícia Federal foi de caráter exclusivamente moral e, sob esse viés, reside o principal elemento de distinção entre as críticas do Estado e da sociedade civil e àquela produzida nos jornais analisados de cunho político-ideológico.

Os discursos sobre as pornochanchadas veiculados nos três jornais analisados (*Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil* e *Movimento: Subúrbio Carioca*) se assemelharam entre si. Ainda que não fizesse parte de nosso objetivo traçar a biografia dos críticos, identificamos que a geração de críticos inserida nesses veículos partilhava a expectativa de que a arte, em geral, deveria ser engajada. Observamos entre eles alguns temas recorrentes: a comparação e colocação em xeque da qualidade do gênero em relação ao cinema estrangeiro, espaços para circulação, as divergências entre cinema erudito *versus* cinema popular¹²⁰, a falsa moral tratada nos filmes, o papel e coisificação da mulher, a relação entre as pornochanchadas e o público espectador e o tipo de sexo simbólico produzido.

A hipótese que levantamos durante esta pesquisa foi a de que isso ocorria principalmente em função de uma série de desequilíbrios no acesso e distribuição desigual dos bens, gerando uma *distinção cultural* entre o intelectual inserido no jornal, o consumidor destes discursos que partilhava o mesmo *capital simbólico* e o proletário que se deslocava ao cinema para assistir, por exemplo, *O bem dotado*, *Homem de Itu*. Os textos produzidos, assim como o próprio Cinema Novo, geravam um desencontro entre esses sujeitos. Nesse sentido, reiteramos que essas críticas cinematográficas privilegiavam os segmentos que portassem mecanismos de “apreciação apropriada”, atuando assim como agente de exclusão.

No último capítulo, a fim de mapear estas questões na prática, realizamos três análises fílmicas – de *A dama da lotação*, *Gente fina é outra coisa* e *O bem dotado*, *Homem de Itu* – e pudemos inferir que, mesmo quando os críticos não utilizavam a expressão “pornochanchada”, frisavam os elementos necessários para um “bom” cinema erótico. Segundo Simões (1979), esse discurso muitas vezes esqueceu que antes desse gênero “apolítico”, o cinema já havia descoberto o valor mercadológico do sexo:

Além disso, numa amostragem rápida e superficial, é possível se constatar – aqui no Brasil – a presença do elemento de excitação sexual nas peças publicitárias, na cobertura do carnaval carioca ou mesmo na celebração da mulata como produto sofisticado de exportação. Mas é sobre a pornochanchada que incidem as maiores críticas e olhar horrorizado dos espíritos pudicos. Sempre ouço “mas foi assim... sem mais nem menos... e a mulher tirou a roupa”. O que falta então, de acordo com esta perspectiva, é

¹²⁰Ver Capítulo 3: *Políticas culturais: condições de produção e circulação das pornochanchadas*.

um embasamento, psicanalítico de preferência, e cenas adornadas com molduras “artísticas” (SIMÕES, 1979, p.80)

Isso fica claro no tratamento desigual dado pelos críticos em relação aos filmes analisados, que de forma superficial e resumida, foram percebidos do seguinte modo: o longa-metragem *Gente fina é outra coisa* recebeu a classificação de uma comédia erótica “melhor acabada”, na qual o diretor tinha como objetivo criticar a elite; *A dama da Lotação* foi tratada como uma decepção, inclusive por ter garantido sucesso a partir da repetição de cenas de sexo; e, por último, *O bem dotado*, *Homem de Itu* foi taxado de pornochanchada do pior nível intelectual. Ainda que as fontes divirjam e não seja possível compreender a partir delas o por que dessas distinções, existem nelas alguns personagens estereótipos recorrentes: por exemplo, as mulheres burguesas e a forma como são representadas – fúteis, empenhadas apenas com sua aparência, “simpatizantes” de adultérios, frequentadoras de psicanalistas etc. Em oposição aos personagens masculinos – geralmente malandros, ingênuos, nível escolar precário – tratados como objetos sexuais das patroas.

Observamos também que nos três filmes analisados – como é recorrente nas pornochanchadas – o sexo é representado a partir de uma “presença-ausência”, ou seja, é indicado por meio de elipses e metáforas durante a narrativa para que o público subentenda a atividade sexual. Esses dois mecanismos consistiam na omissão voluntária de fatos, cenas, informações ou imagens e configuram uma lacuna (FELIZARDO, 2011, p.157). As pornochanchadas, nesse sentido, inseriram-se em um contexto político delicado, que, por vias “ideológicas” ou não, debateu o dispositivo da sexualidade com os recursos disponíveis no período e, principalmente, com uma linguagem acessível. Conforme destacamos no primeiro capítulo, o tema mais recorrente nos estudos sobre pornochanchada refere-se à sua relação com a censura, pois, mesmo com algumas controvérsias, coexistia, entre os produtores desses filmes e o Estado, um auxílio mútuo e um espaço para negociação, de forma que essa “interação” funcionaria também para as críticas especializadas do período. Em linhas gerais, embora pareça que o conjunto das matérias produzidas pelos três jornais analisados sempre se detenha em aspectos negativos das produções, não é possível reduzi-lo somente a isso. Portanto para os contemporâneos, na pior das hipóteses, valeria mais ter produções desse gênero cinematográfico, faladas em português e inseridas em nosso contexto sócio-político que filmes estrangeiros, italianos ou norte-americanos da mesma temática (HOHFELDT; MANZANO, 2011, p.456).

ANEXO 1: FICHA TÉCNICA GENTE FINA É OUTRA COISA (1977)

1977 ANO 1

EMPRESA PRODUTORA: GEMINATOSÓFICAS LTDA.

TÍTULO: "GENTE FINA É OUTRA COISA"

FICHA TÉCNICA

produtor executivo - PEDRO CARLOS DUVAL
diretor - ANTONIO CALMON
diretor de fotografia - ROBERTO RIBEIRO
montador - SYLVIO REZOLDI
música original - OSCAR SOUZA
figurinos e maquiagem - MARILIA CARNEIRO
coreógrafo - ROSELEO REZENDE
região-cores - AILA DE JESUS e JACQUES-JOSÉ JURENO
diretora de produção - LEILA LEBLANC-ALMEIDA e ELIZETA COELHO
assistentes de direção - EUGÊNIO LUIZ e PAULO BARRETO
assistente de continuidade - DENISE FOOTOURA
assistentes de câmera - PAULA GONCALVES, FRANCISCO EDIVALDO DE OLIVEIRA,
LUIZ ANTONIO GALILEU, ADRIANA CARVALHO,
EUGÊNIO VITAL (estagiário)
fotos de cena - KENIA BORDINI, PAULO ALVES
eletricistas - CESAR LACAVA e JOSÉ DIAS
maquinista - RAMIRO SALES
camafeiro - RUDIA DE SOUZA
som gila - ROSEN AMARAL
produção administrativa - WILSON ASSUNÇÃO
caixa de produção - LUIZ ANATOLI
roteiristas - PAULO FONSECA e MARIO LEAL
roteiristas - GRAÇA MOTA, ANTONIO CALMON, LEOPOLDO SERRAN, PEDRO CARLOS
DUVAL, NELSON MOTA, MURDO RASI
LABORATÓRIO DE IMAGEM - LIDER CINE LABORATÓRIO S/A
LABORATÓRIO DE SOM - TECHISON e NEL - SOM ESTUDIOS E LABORATÓRIOS
TÉCNICOS DE SOM - ROBERTO -
METRAGEM = 2.714 METROS
DURAÇÃO = 1 hora e 39 minutos
ANO = 1977

Associação Físio-Quimioterápicas Ltda.

"NENHUM FIM É OUTRA COISA"

MEMBROS

JOSE SANTIAGUA

ÁUREA BARRAL

MARIA IUDIA DEML

FATIA D'AMORIM

MARCIA RODRIGUES

MISTON CARNEIRO

TUNO IRAL MIRA

PAULO VILHAÇA

CARLOS KRUMHOLTZ

THAIS MONTE ROCHA

MARLENE SERRA

WENDY ARACATÓ

LEONIL CARDOZO

JACQUELINE LAURENCE

THELMA COSTA

MARIA ALVES

ÁLVARO FREIRE

FLÁVIO DEO TRINDAD

MARILIA CARNEIRO

LEIS CARLOS LACERDA

GEORGI CRISTAL

BARRO BRITO

RICHARDO MOREIRA

ANGELI GUARINI

RAFAEL



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
 INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA
 COMISSÃO ESPECIAL DE SELEÇÃO DE FILMES BRASILEIROS DO LONGA-METRAGE
 APROVAÇÃO DOS DIREITOS AUTORAIS
 ENTREGUE MUSICAL

Título do Filme "OESTE FINA É OUTRA COISA"

Produtor SINCROKINE PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS LTDA.

Diretor ANTONIO CALVES

Distribuidor UNICIN CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA S/A.

Origem BRASIL

Metroagem 2.714 METROS

Gênero COMÉDIA

Trilha Musical ZÉCAL*

Direção Musical ODAIR JOSÉ

Arranjos e Obras Musicais ODAIR JOSÉ

Arranjos e Obras Musicais em Domínio Público SIM

Obras Musicais extraídas de Disco SIM

Partitura Musical exclusiva SIM 64-1080

Autor ODAIR JOSÉ

OBRA MUSICAL	AUTORIA	EDITORA	DURAÇÃO
TRAGIC MAGIC	TRAVIC	ISLAND RECORD	1:07"
MOÇA	VANDO	REVUELE	2:20"
CORAZON	CAROL-KING	DECCA	1:06"
CHOOSEN AND THE GIGGLES ONE	LOU REED	ARISTA	2:15"
IT'S NOW OR NEVER	ELVIS PRESLEY	RCA	3:11"
CECILIA	BINGO AND GASPUNKEL	CBS	2:05"
LA DAMA	LOS MACHUCADOS	LONDON	2:35"
MID LOVES YOU	FOUR SEASONS	MBS	2:30"
A NOITE MAIS LINDA DO MUNDO	ODAIR JOSÉ	POLEOR	2:35"

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

ANEXO 2: RELATÓRIO DE CORTES FILME GENTE FINA É OUTRA COISA
(1977)



Form: ANDF

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS


ESTE ANEXO DESCREVE OS CORTES IMPOSTOS PELA DCDP AS CÓPIAS DO LONGA METRAGEM DO FILME INTITULADO "GENTE FINA É OUTRA COISA" E ACOMPANHARÁ OBRIGATORIAMENTE O CERTIFICADO DE Nº 93.320.

C O R T E S
- - - - -

- 1º ROLO - Cortar as cenas em que aparecem os pelos pubianos da mulher ao se levantar da banheira;
- Retirar a expressão "filho da puta";
- 2º ROLO - Retirar a expressão "filho da puta" e a palavra "puta".
- 3º ROLO - Cortar as cenas em que Alfredinho faz um gesto obsceno;
- Retirar as expressões "filho da puta" e "filhos da puta";
- 4º ROLO - Retirar a expressão "filho da puta", dita duas vezes;
- 5º ROLO - Cortar duas tomadas intercaladas em que se vê o casal de amantes nu, sentado na cama, com as pernas entrelaçadas.

Brasília, 09 de maio de 1.977


CARLOS A. MOLINARI DE CARVALHO
Chefe do Serviço de Censura


HENRIQUE TUNES
Diretor da DCDP

REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno César Pereira de. *Boca do lixo: cinema e classes populares*, 2002. Tese de doutorado: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *O olhar Pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado das Letras, 1996.
- ADAMATTI, Margarida Maria. *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A cena muda e Cinelândia (1952-1955)*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Ciência da Comunicação: São Paulo, 2008.
- ADAMATTI, Margarida Maria. Crítica ensaística e resistência política em Jean-Claude Bernardet: o caso Lição de Amor. *Galáxia* (São Paulo, online), n.27, p.120-132, junho, 2014.
- ADAMATTI, Margarida Maria. *O amuleto de Ogum e a discussão do cinema popular na crítica de cinema*. XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Foz do Iguaçu, Paraná, 02/09/2014 a 05/09/2014.
- AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BARROS, José D'Assunção. A História Cultural e a Contribuição de Roger Chartier. *Revista Diálogos*, UEM, v. 9. n.º 1, 2005.
- BARBA, Clarides Henrich, *Revista Gestão Universitária*, 2014.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. *Da Sedução*. Campinas: Papirus, 2000.
- BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense: 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOURDIE, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Berthand Brasil, 2003.
- BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia*. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Revistas das Revistas*, Estudos Avançados, n. 11, v. 5, 1991.
- de aprendizes-marinheiros. Dissertação, Unisul, 2014.

FELIZARDO, Cristina Kessler. *Entre o prazer e o pudor: representações do sexo e da sexualidade no cinema produzido no Rio Grande do Sul*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Comunicação Social PUCRS. Porto Alegre: 2011.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 16.ed. São Paulo: Loyola, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade*, volume I: a vontade do saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FREIXO, João Vaz. *Teorias e Modelos de Comunicação*, Lisboa: Instituto Piaget, 2008.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1929 [versão em pdf]

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1913 [versão em pdf]

GARCIA, Néelson Jahr. *O que é propaganda ideológica*. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985. Coleção primeiros passos.

GERACE, Rodrigo. *Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GERBASE, Carlos. *Imagens do sexo: as falsas fronteiras do erótico com o pornográfico*. Porto Alegre: Revista Famecos, n. 31, 2006.

GERBASE, Carlos. *Meu primeiro filme*. Porto Alegre: Prana Filmes, 2012.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

HOHFELDT, Antônio Carlos; MANZANO, Júlia. O cinema brasileiro nas páginas de Movimento: autonomia da indústria nacional e defesa da cultura popular. Porto Alegre, v.18, n.2, p.446-468, maio/agosto 2011.

KEHL, Maria Rita. Sauna, angústia e lanchonete. In: MANTEGA, Guido. *Sexo e Poder*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979.

KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer História com as imagens: arte e cultura visual*. Uberlândia: Cultura, v.8,n.12,p. 97-115, jan./jun. 2006.

KRAKAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. *O seminário: livro 4, a relação do objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LAMAS, Caio Túlio Padula. *Boca do Lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1987)*. Dissertação, USP, 2013.

LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e Ideologia*. Lisboa: Estampa, 1972.

LIMA, Brunno Marcondes. *O mal-estar na civilização: um diálogo entre Freud e Marcuse*. Fortaleza: Revista Mal-estar e subjetividade, vol. X, n.1, 2010.

LUNARDELLI, Fatimarlei. *A crítica de cinema em Porto Alegre na década de 1960*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/ Editora da UFRGS, 2008.

LUNARDELLI, Fatimarlei. *A crítica de cinema em Porto Alegre na década de 1960*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/ Editora da UFRGS, 2008.

MANTEGA, Guido (org.). *Sexo e Poder*. São Paulo: Circulo do Livro S.A, 1981.

MARTÍN- BARBERO, Jesus. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton de (org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997.

MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da Crítica*. São Paulo: Editora SENAC, São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, História Visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.23, n 45, PP. 11-36, 2003.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, J.S; ECKER, C; NOVAES, S.C. (Org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, SP: Edusc, 2005, p.33-56.

MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, Barcelona, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira:Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

NÓVOA, Jorge. BARROS, José D’Assunção. *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

OUROFINO, Amanda Gomes. O fetiche na fotografia de moda e a representação feminina: editoriais da revista Vogue de 2007 a 2011. Florianópolis: *Revista Linhas*, v. 16, n. 32, set./dez., 2015.

PÊCHEUX, Michel. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução: Eni Puccinelli Orlandiet Alii. 4ª Ed. Campinas: Unicamp, 2009.

PELLISSARI, Marina Krüger. A “Mais fina sociedade Riograndina” e suas representações: a vida social da elite de Rio Grande – RS (1956-1960). Tese de doutorado, UFRGS, 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PIRES, Carolina Soares. Nelson Rodrigues no cinema e na TV: mediações entre texto e imagem. Dissertação. USP, 2015.

POZO, Mariano Del. El cine y su critica. Ediciones Universidad de Navarra, S.A Pamplona, España, 1970.

PUHL, Paula Regina. O que vai pelos cinemas: a crítica cinematográfica e a construção das identidades. *Revista Famecos*: Porto Alegre, v.18, n.1, pág. 41-54 janeiro/abril 2011.

QUINSANI, Rafael Hansen. Tese de Doutorado: A revolução em película: a relação cinema-história e a construção do paradigma historiográfico. UFRGS, 2015.

RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REIS, Daniel Aarão. *A revolução faltou o encontro*. Editora: Brasiliense, 1990.

REIS, Giana Fonseca. A construção de identidade no discurso militar-naval das escolas

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODRIGUES, Tchiago Inague. *A dama da lotação: a intertextualidade entre o fílmico e o literário*. X Seminário de Estudos Literários, Unesp, Campus de Assis, 2010.

ROSENSTONE, Robert. *El pasado em imagens: el desafio del cine a nuestra idéia de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.

SELIGMAN, Flávia. *Sessões do Imaginário*. Porto Alegre: Famecos, n. 9, maio, 2003.

SILVA, Ursula Rosa. Cultura Visual e História da Arte: a tradição do olhar sob a perspectiva pós-moderna. UFPEL, 2010. *Anais do IV SIMP: Memória, patrimônio e tradição*.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: A censura Cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac, 1999.

SOTANG, Susan. *Um século de Cinema. Questão de Ênfase: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SOUZA, Marinho Celestino Filho. Análise do Discurso: O que é? Como se faz? E para quê serve?

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

TRINTA, Tatiane Pecanaro. *O corpo-imagem na “cultura do consumo”*: uma análise histórico-social sobre a supremacia da aparência no capitalismo avançado. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Filosofia e Ciências, 2008.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: *Novos Domínios da História*, CARDOSO, Ciro Flamarion (Org.), VAINFAS, Ronaldo (org). Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

VALIM, Alexandre Busko. *Imagens vigiadas: cinema e Guerra Fria no Brasil, 1945–1954*. Maringá: Eduem, 2010.

VAZ, Pablo Fernandes Estanislau. *Pornochanchada, alegria do povo: análise das maiores bilheterias*. Trabalho de conclusão, UNI – BH, Belo Horizonte, 2011.

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena, e a construção do olhar no cinema*, In: _____. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Instituto Itaú Cultural, 2003.

ZUIN, João Carlos. Paulo Emílio Salles Gomes: a compreensão da realidade brasileira através da crítica de cinema. *Revista Sociedade e Estado*, v.27, n. 2, maio/agosto, 2012.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br