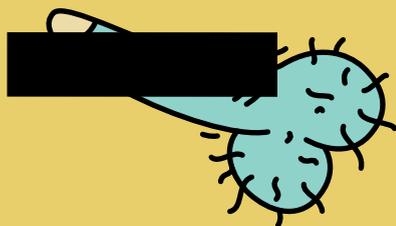




PORNOCHANCHANDO

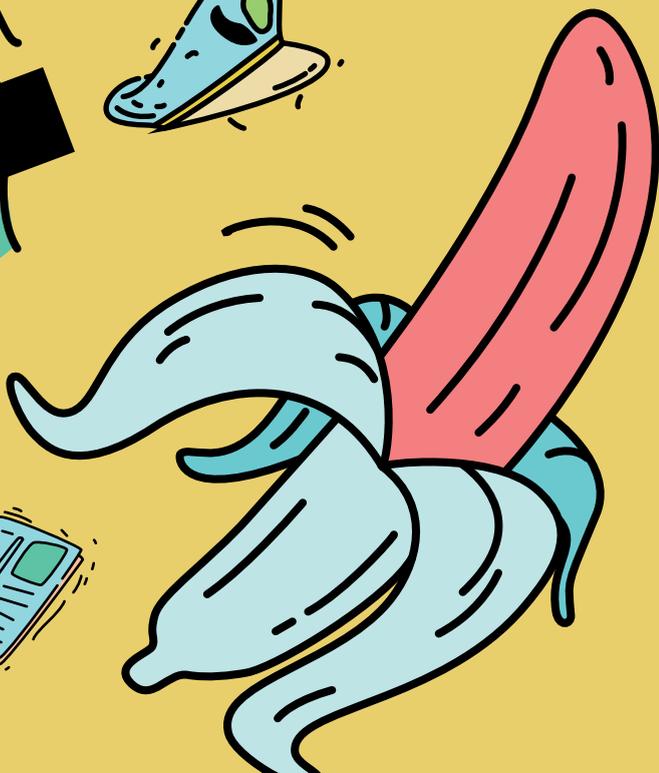
em nome da moral, do deboche e do prazer



Organizadores

Claudio Bertolli Filho

Muriel E. P. Amaral



**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora



Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer 2016

Conselho Editorial

Danilo Rothberg (Universidade Estadual Paulista)

José Miguel Arias Neto (Universidade Estadual de Londrina)

Marcos “Tuca” Américo (Universidade Estadual Paulista)

Miliandre Garcia de Souza (Universidade Estadual de Londrina)

Silvia Cristina Martins de Souza (Universidade Estadual de Londrina)

Projeto gráfico, diagramação e produção gráfica

INKY DESIGN | Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação | Unesp

Alexandre Santana Furlan, Cassia Leticia Carrara Domiciano

Lucas Ikeda Martins, Luis Callegari, Ruan Augustinho e Fernanda Henriques

Capa e ilustrações

Lucas Ikeda Martins

791.430981
P873

Pornochanchando : em nome da moral, do deboche e do prazer / Claudio Bertolli Filho e Muriel Emídio Pessoa do Amaral (organizadores).
São Paulo : Cultura Acadêmica, 2016

312 p.

ISBN 978-85-7983-796-8

1. Pornochanchada. 2. Cinema brasileiro. 3. Ditadura militar. I. Bertolli Filho, Cláudio. II. Amaral, Muriel Emídio Pessoa do.

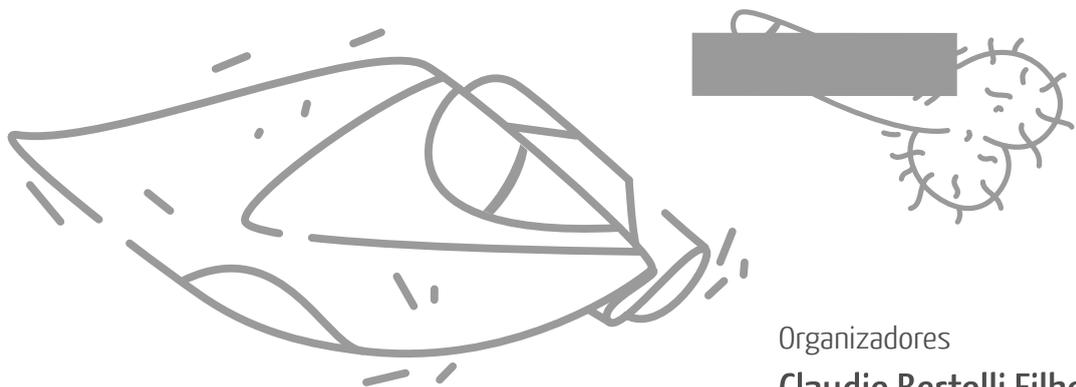
Copyright @ Claudio Bertolli Filho e Muriel E.P. Amaral
Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108
01001-900 - São Paulo, SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax.: (0xx11) 3242-7172
www.culturaacademica.com.br
www.livrariaunesp.com.br
feu@editora.unesp.br



PORNOCHANCHANDO

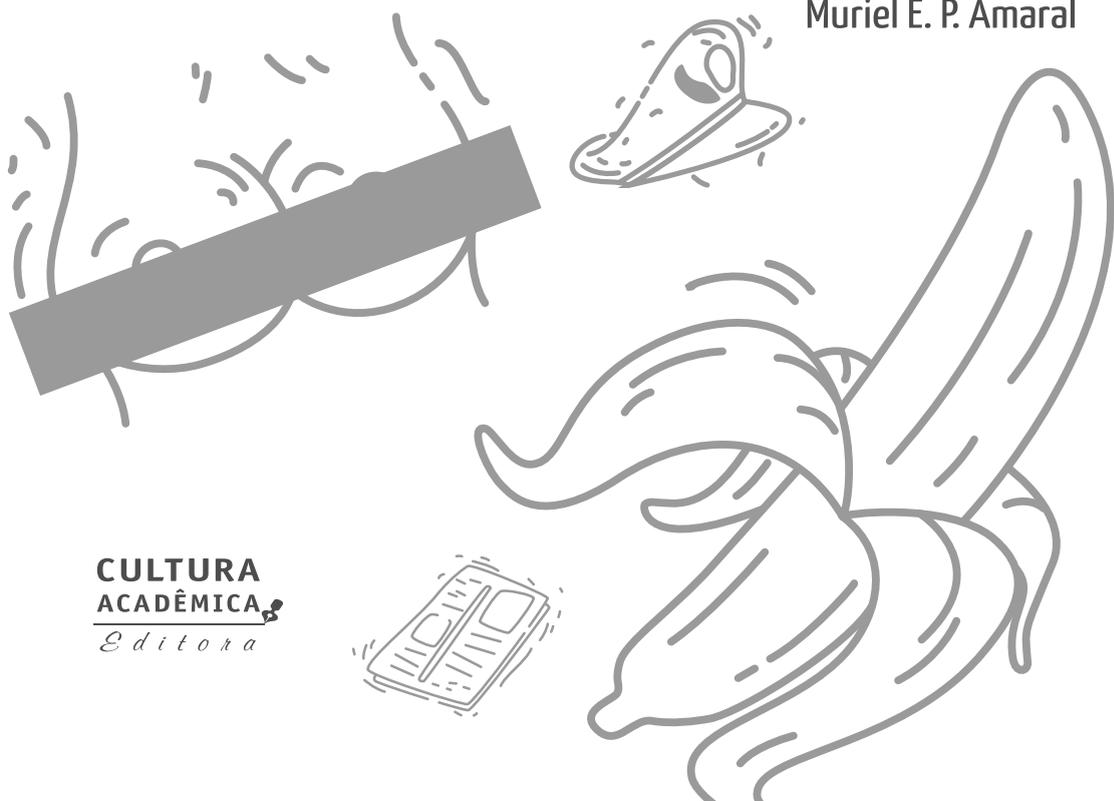
em nome da moral, do deboche e do prazer



Organizadores

Claudio Bertolli Filho

Muriel E. P. Amaral



**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora



SUMÁRIO

Apresentação

Parte 1 - Reconhecendo território

- 15 Um confronto esquecido: pornochanchada x moral e civismo
Claudio Bertolli Filho
- 41 Censura à pornochanchada: o caso "Anjo Loiro"
Caio Túlio P. Lamas
- 63 Gênero, censura e pornochanchada no cinema brasileiro
Luciana Rosar F. Klanovicz e Willian Bruno Corrêa
- 83 Pornochanchada: um sintoma brasileiro
Renan Siqueira Rossini

Parte 2 - Começando a despir

- 105 O Cientista e outros estereótipos em "O gênio do sexo"
Álvaro André Z. Cruz e Erik Ceschini P. Benedicto
- 121 As representações de perversão e estereótipo no filme "Macho, fêmea e cia - a vida erótica de Caim e Abel"
Muriel E. P. Amaral
- 139 "A árvore dos sexos": censura e moral na distensão do período militar
Carlo José Napolitano
- 153 De conto de fadas a conto de fadas: a paródia de "Histórias que nossas babás não contavam"
Marcelo Bulhões

- 167 "O bem-dotado - o homem de Itu": as peripécias do caipira macho na metrópole
Célio J. Losnak
- 195 Pornochanchada, paródia e representações sociais: análise fílmica de "Bacalhau", "Nos tempos da vaselina" e "Um pistoleiro chamado Papaco"
Vinícius Carrasco e Bruno Jareta de Oliveira
- 221 O rei está nu!: os empréstimos da pornochanchada na adaptação para o cinema da obra teatral "Pedro Mico"
José Carlos Marques
- 243 As mulheres de Ody Fraga: representação feminina em "A dama da zona"
Lucas Sant'ana Nunes e Renata Aparecida Frigeri
- 259 A representação da travesti na pornochanchada: "Novas sacanagens do viciado em C"
Annelize Pires

Parte 3 – Depois de tudo

- 275 "Garotas da van": fragmentos de pornochanchada na cultura participativa
Gustavo Padovani
- 293 Entre a censura e a liberdade: a pornochanchada na série televisiva "Magnífica 70"
Caroline Kraus Luvizotto

309 Sobre os autores

Apresentação: Pornochanchada como discurso do desejo

Especular sobre o desejo e a sexualidade é uma prática recorrente a qualquer ser humano que habita a superfície terrestre. Aliás, esses conceitos estão presentes em registros ainda na antiguidade. Cavicchioli (2008) aponta que representações fálicas foram identificadas no mundo romano e entre outros povos antigos como os egípcios, etruscos, gregos e civilizações que habitaram a Península Ibérica. Como representação de fertilidade, virilidade ou como objeto para espantar má sorte e energias negativas, o falo fazia parte da decoração de estabelecimentos em muros, afrescos, lamparinas e, até mesmo, motivo alegórico em objetos pessoais como colares, joias e máscaras.

Ao longo da história, a relação com o desejo e com a sexualidade se alterou de acordo com os códigos morais e éticos de cada época. Como a possibilidade de restringir as manifestações da sexualidade e do desejo às relações matrimoniais ou que estivessem de acordo com os discursos religiosos, foi a máxima do mundo medieval, quando prevaleceram a moral cristã. Mesmo havendo essa intenção, isso não impossibilitaria a ocorrência de comportamentos libidinosos em espaços destinados ao sexo ou de forma considerada clandestina ou pecaminosa. Um panorama foi traçado na Modernidade com o desenvolvimento do pensamento científico em que as sexualidades e os desejos não seriam apenas argumentos para fomento de preconceitos, mas como uma tecnologia de investigação, classificação, averiguação e estudos, conforme uma ordem positivista pertinente do discurso do moderno. (Foucault, 1999).

Lidar com o desejo e com a sexualidade pode ser uma condição embaraçosa ainda mais quando esses discursos se estruturam em instâncias do inconsciente e, muitas vezes, não passam pela significação do consciente. Como apresentou Freud, munido pelos primeiros preceitos da psicanálise ainda no final do século XIX, ao sugerir que o psiquismo humano é edificado em uma relação muito intrínseca com a sexualidade que, por sua vez, é oferecida segundo o sintoma do desejo. De forma mais sintética, para não nos estender muito nos meandros da psicanálise, o desejo não é aquilo que falta para saciar uma necessidade que foi gerada enquanto uma condição biológica do corpo ou pelos instintos do sujeito (Laplanche; Pontalis, 1992) como, por exemplo, a ingestão de alimentos e água para aniquilar a fome e a sede. O desejo é a força de pulsão que o sujeito apresenta no intuito de tornar possível a ausência daquilo que o inconsciente traz como sintoma ao universo do visível. O desejo move o sujeito em busca de prazeres e gozos.

Nessa perspectiva que a pornochanchada se articulou em aproximadamente 20 anos de existência nas telas do cinema brasileiro; um discurso que se propôs a dialogar para além dos gozos recalçados, uma possibilidade de prazeres por imagens em movimento, evidenciando a sexualidade, o corpo e o sexo de homens, mulheres e travestis. Audaciosa na poética das imagens e dos textos, a pornochanchada trouxe o desejo e a sexualidade para fazerem parte das práticas cinematográficas brasileiras, a despeito do vigor do regime da ditadura militar. A pornochanchada nasceu no Rio de Janeiro, mas foi na marginalidade do centro da capital paulista que encontrou um terreno fértil para a prosperidade ainda no final da década de 1960, expandindo-se até o começo da década de 1980 quando começou a perder força para a concorrência de materiais pornográficos (estrangeiros e nacionais) que começaram a circular no Brasil. A pornochanchada foi uma intenção de descortinar aquilo que sempre ocorreu na sociedade brasileira, mas que, muitas vezes, estava escondido, inclusive nas imagens do cinema: traição, pornografia, diversidade sexual, homossexualidades, travestismo e desejo feminino. Tudo isso, além de outras práticas sexuais, não passaram em branco pelos roteiros mais atrevidos da pornochanchada, que também pode ser avaliada como uma resposta bem humorada ao biopoder agenciado pelos agentes do Estado. Nesse sentido, deboche e prazer afloraram como possíveis armas contra a ditadura e, inclusive por isso, o gênero fílmico perdeu vigor a partir da “abertura” política.

O reconhecimento do público desse “estilo” cinematográfico aconteceu justamente por que diretores, produtores, atores, atrizes

e demais profissionais do ramo (ou não) trouxeram a sexualidade e o desejo de forma humorizada e recheada de deboche. O escárnio, a zombaria, as sátiras, a nudez escancarada de homens, mulheres e travestis e outras tantas práticas de irreverência faziam parte dos discursos e das representações nos filmes. O pudor foi esquecido em algum lugar do passado e a volúpia das cenas de sexo e sexualidade tomaram conta das telas sem muito acanhamento. E, claro, que isso incomodou alguns setores da sociedade. Não foi apenas um incômodo para os órgãos responsáveis pela censura, mas também para a sociedade conservadora e tradicional que insistia na permanência dos valores basilares patriarcais e no resgate triunfante da moral e dos bons costumes.

Trazer à tona as expressões da pornochanchada para compor um livro de conteúdo acadêmico e científico não deixa de ser uma forma de aliviar os desejos que estavam represados. “Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer” é fruto do desejo de desafiar o paradigma dos objetos de pesquisa no universo acadêmico e comprovar, assim, que a pornografia e as representações eróticas podem ser estudadas também pelas ciências da comunicação, alargando e promovendo o conhecimento para além das propostas metodológicas e teóricas já consolidadas na área. Por ora, não havia uma obra concisa que abordasse sobre vários ângulos a poética subversiva da pornochanchada, as relações históricas e culturais no momento em que ascendeu e decaiu a produção da pornochanchada e as novas interfaces sobre sexualidade, desejo e censura que ainda persistiram ao longo desses anos nas produções televisivas e na internet.

Para realizarmos o nosso desejo, a obra é dividida em três partes. A primeira dela é “Reconhecendo território”, em que os autores Cláudio Bertolli Filho, Caio Túlio P. Lamas, Luciana Rosar F. Klanovicz, Willian Bruno Corrêa e Renan Siqueira Rossini, em quatro textos, apresentam as referências culturais e histórias que cercam os momentos mais frutíferos da pornochanchada, bem como as relações com a censura acerca das proibições na exibição dos filmes.

A segunda parte do livro “Começando a despir” é composta por nove trabalhos de autoria de Álvaro André Z. Cruz, Erik Ceschini P. Benedicto, Muriel E. P. do Amaral, Carlo José Napolitano, Marcelo Bulhões, Célio J. Losnak, Vinicius Carrasco, Bruno Jareta de Oliveira, José Carlos Marques, Lucas, Sant’ana Nunes, Renata Aparecida Frigeri e Annelize Pires. Essa parte se debruça sobre análise do conteúdo dos filmes, abordando as representações de gênero, sexualidade, diversidade sexual, estereótipos e representações nos filmes.

Para finalizar, a última parte do livro, “Depois de tudo”, que contempla os textos de Gustavo Padovani e Carolina Kaus Luvizotto, traz novos diálogos de produções midiáticas na televisão a cabo e na internet ao que se referem a propostas mais recentes que retratam a pornografia e produções audiovisuais contemporâneas, em certa medida herdeiras da experiência nacional com a pornochanchada.

Alerta-se que os autores elaboraram seus textos de forma independente, isto é, sem o compromisso com algum tipo de uniformidade que não fosse a unidade temática. Isto resultou em perspectivas em certos momentos contrastantes, fazendo com que o leitor se defronte com possibilidades diferenciadas de interpretação da importância e do significado cultural do material filmico analisado.

O desejo sobre estudar e pesquisar os filmes da pornochanchada não se esgota nessa obra, muito pelo contrário, esse livro deixa abertas várias passagens para que outros pesquisadores também despertem a libido em não deixar morrer a vontade de fazer do desejo e do erotismo objetos de estudo e pesquisa no meio acadêmico, inclusive nas ciências da comunicação. Tenham muito prazer na leitura!

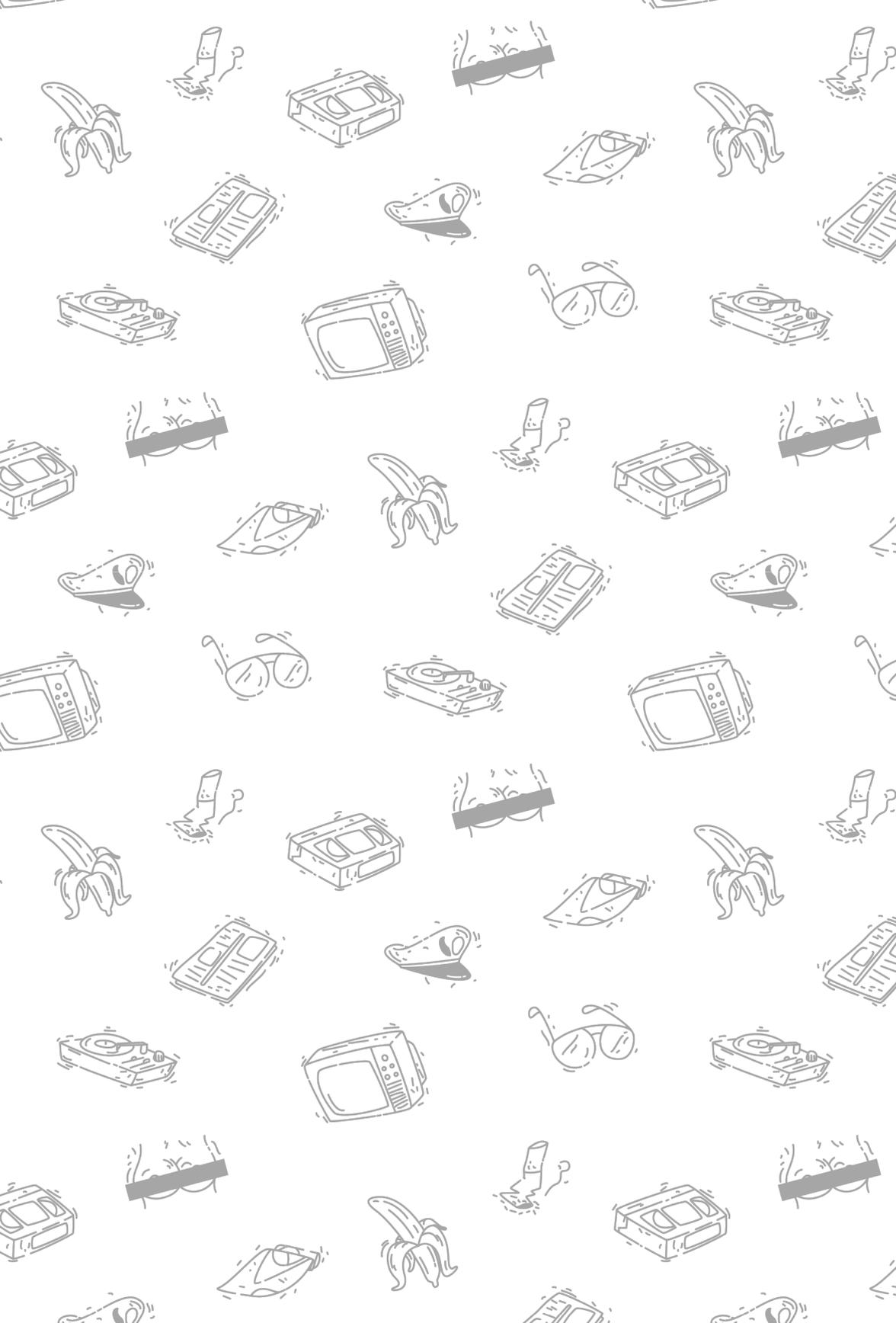
Os organizadores

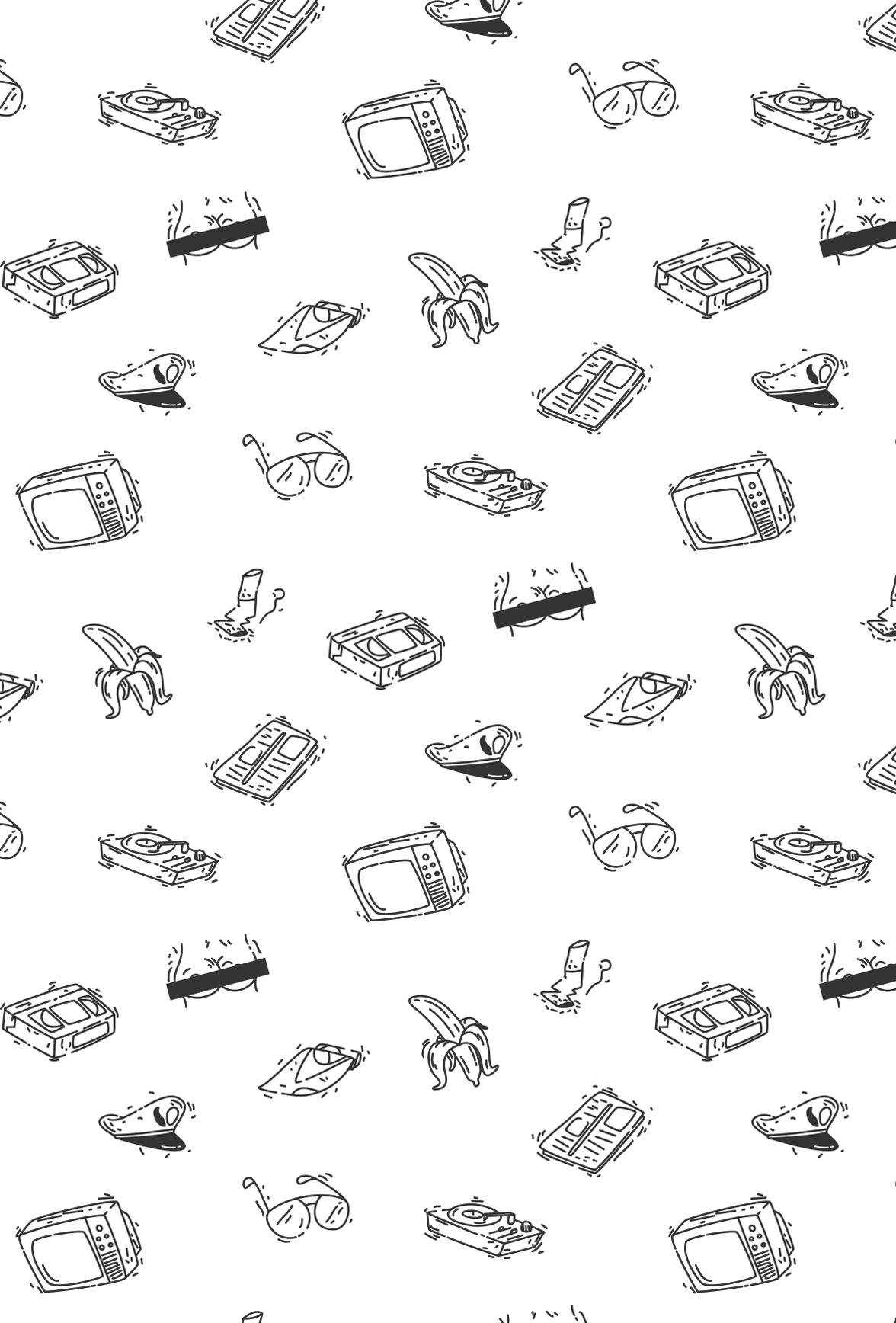
Referências bibliográficas

CAVICCHIOLI, M.R. O falo na Antigüidade e na Modernidade: uma leitura foucaultiana. In: FUNARI, P.P; RAGO, M. **Subjetividades antigas e modernas**. São Paulo, Annablume/CNPq, pp. 237-250, 2008.

FOUCAULT, M. **A história da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

LAPLANCHE, J; PONTALIS, J.B. **Vocabulário de psicanálise**. Martins Fontes: São Paulo: 1992.





parte 1

Reconhecendo território



UM CONFRONTO ESQUECIDO: PORNOCHANCHADA X MORAL E CIVISMO

Um dos argumentos comumente invocados pelos militares e pelos grupos que os apoiaram para justificar o Golpe de 1964 e sua vigência por mais de duas décadas constituiu-se na suposição de que “o brasileiro não estava preparado para votar”. Esta afirmação, endossada inclusive por Pelé, no curso de uma entrevista concedida no final da década de 1970, estava conectada a outros engodos até hoje repetidos por muitos, que fluem para a suposta baixa qualidade ética e moral das camadas subalternas.

Imbuídos dessas ilusões, os generais-presidentes alimentavam um discurso público ambíguo, pois ao mesmo tempo que em algumas oportunidades enalteciam o caráter nacional brasileiro, em outras declaravam seu desapego e repugnância em relação ao cidadão brasileiro. Essa circunstância ganhou maior evidência no caso protagonizado pelo general João Baptista Figueiredo em 1978, quando ainda servia no posto de diretor geral do Serviço Nacional de Informações (SNI) e se preparava para ser o próximo presidente do país; naquele ano, ao mesmo tempo que se dizia emocionado por ser aclamado publicamente como “João do povo” (o que era uma mentira deslavada, inventada pelo próprio SNI), ele confidenciou num momento de espantosa sinceridade que preferia o “cheirinho dos cavalos” ao “cheiro do povo”.

A avaliação ditatorial situava o brasileiro como um potencial inimigo do governo militar e, em consequência, a necessidade de estabelecimento de dispositivos comprometidos com

a constituição de um “novo homem” o que, aliás, é uma proposta comum aos regimes autoritários¹. Nesse sentido, não só ocorreu a multiplicação dos discursos autoproclamados “patrióticos” como também a imposição de novas intervenções no contexto social, objetivando, com tediosas referências à moral e ao civismo, negar as tensões que impregnavam o tecido coletivo.

Concomitantemente, entre 1964 e 1985 houve um rígido cerceamento da cultura brasileira, sendo a censura uma das possíveis penalizações para os produtores culturais tidos como não alinhados com o projeto ditatorial. Para além da censura, as punições poderiam chegar a extremos, como a prisão, a tortura e a morte dos considerados “desviantes”.

A trama cultural elaborou de imediato estratégias de reação às imposições golpistas. Para além das denúncias públicas dos desmandos oficiais, o uso de metáforas e analogias tornou-se recurso insistente na literatura e nas artes, somadas a produções alimentadas por um humor tendencialmente escrachado como armas empunhadas contra os militares e seus apaniguados, inclusive contra a proposta oficial de (re)educação social. Nesse encaminhamento, observa-se o confronto entre perspectivas ideológicas antagônicas, assumindo-se o conceito de ideologia como “um sistema ordenado de símbolos culturais”, cujo entendimento se torna viável a partir de contextos sociais específicos e também da concorrência entre ideologias dotadas de postulados total ou parcialmente contrastantes (Geertz, 2014)

No plano da cultura do humor, do *Pasquim* de Ziraldo e Millôr Fernandes ao humorístico *Planeta dos homens* de Jô Soares, das charges de Henfil às produções cinematográficas irreverentes, forçava-se, sempre que houvesse oportunidade, a abertura de frestas para solapar alguns dos princípios da fantasiosa revolução que só existia na cabeça de seus líderes. Tais espaços favoreceram a constituição de um jogo de revela/esconde empenhado em fazer chegar ao “grande público” mensagens que contradiziam a voz oficial, não obstante o rígido crivo da censura e da vigilância policialesca.

A sociedade abrangente tramava formas sardônicas de crítica e exemplos podem ser localizados nas versões populares conferidas

¹ Comumente os conceitos de “ditadura” e “autoritarismo” são usados como sinônimos, tendência mais recentemente rejeitada por parte dos pesquisadores. No entanto, seguindo a tradição, neste texto emprega-se ambos os termos como marcas características do regime instaurado em março de 64.

aos *slogans* governamentais. Nesta operação, metamorfoseou-se jargões caros aos militares em “Brasil grande potência de merda”, “Brasil, ame-o ou deixe-o; o último que sair apague a luz”, “Este é um país que vai para frente e para o fundo”, “Ninguém chupa a juventude do Brasil”, “É necessário fazer o bolo crescer para então cagá-lo”. Muitas outras formas de crítica foram elaboradas, como ressignificar o nome Caxias como um adjetivo adotado pelos jovens como uma menção desqualificadora, recitar a primeira linha do Hino da Independência com os termos “japonês da pátria filho” e ainda, declamar “Quem tem cu tem medo, vota em Figueiredo”, quando da cisão do grupo militar no decorrer do processo de indicação de quem substituiria Geisel no cargo de presidente da República.

O esmaecimento do poder ditatorial levava a situações inusitadas que podem ser avaliadas como formas simbólicas de confronto direto com o governo. Já no final do governo Figueiredo, talvez até mesmo em consideração ao que ele havia falado sobre suas preferências olfativas em relação aos cavalos e ao povo, ao participar de uma missa na capital baiana, o presidente teve seu relógio furtado por um anti-herói popular que jamais foi identificado, por mais que tenham sido os empenhos neste sentido por parte do SNI e da Polícia Federal.

Frente à pluralidade de manifestações culturais engendradas contra a ditadura, a maior parte da comunidade acadêmica tem se mostrado acanhada, elegendo para a análise um limitado número de produções literárias, musicais e cinematográficas como emblematizadoras da reação ao autoritarismo. O critério que impregna as pesquisas universitárias parece inibir a exploração de fontes documentais que rejeitam figuras de linguagem e invocam diretamente cenas de sexo que se aproximam do grotesco e fazem uso prodigioso de palavras de baixo calão. Afinal – pensam muitos – como um pesquisador pode querer manter uma reputação de seriedade e escapar das inevitáveis bazóflas de seus pares se for especialista na análise de, como pontificou um colega da universidade, “filmes de sacanagem”?²

Fixado o cenário, o objetivo deste texto é verificar alguns elementos temáticos presentes nos filmes de pornochanchada como

² Mesmo pesquisas acadêmicas mais recentes que focam a questão da sexualidade no cinema limitam-se a tecer apenas rápidas e diluídas referências à pornochanchada, como fez Rodrigo Gerace (2015).

possíveis respostas – ou reações – às falas pretensamente patrióticas exaladas pelos generais-presidentes e reproduzidas com poucas variações nas páginas dos livros didáticos de moral e civismo. Alerta-se desde já que não se quer fazer a apologia de que os produtores, diretores e atores que realizaram as pornochanchadas ostentaram como proposta central combater a ditadura. Eles apenas incorporaram em suas atividades algumas dimensões que não se enquadravam no esperado pelos ditadores, elaborando formas hoje consideradas quase que inocentes para driblar o tacão dos censores governamentais, criando a impressão de alinhamento com as propostas autoritárias para, como se dizia então, “dar o seu plá”, isto é, emitir uma mensagem avaliada como franca e eficiente.

Em recente entrevista, após declarar que os quarenta filmes do gênero que protagonizou eram “lixo”, a atriz Selma Egrei, afirmou: “tem gente que vê a pornochanchada como um movimento cultural underground, promovido para driblar a censura no período militar, mas eu não acredito em nada disso (Sampaio, 2016).

Posta a questão-guia da pesquisa, a abrangência do tema convida aos necessários recortes e, neste sentido, optou-se pelo enfoque do conteúdo de dez filmes que são rotulados pelos críticos, não com o rigor esperado, como tributários da pornochanchada e que constam da filmografia apresentada no final deste artigo. Os critérios utilizados para a eleição dessas produções são de duas ordens; o primeiro, refere-se à circunstância de tais fitas terem alcançado sucesso de público e, o segundo, o ano de lançamento dos filmes. Sobre esse segundo critério buscou-se contemplar exemplares de pornochanchadas que abrangessem todo o período no qual vigorou tal gênero cinematográfico; assim, o primeiro filme analisado é datado de 1974, momento em que o formato do gênero já havia se consagrado junto aos cineastas e ao público e também quando a repressão militar havia chegado ao seu auge, enquanto que a última das produções foi lançada em 1986, quando a pornochanchada encontrava-se em franco declínio e no ano anterior havia findado o pesadelo ditatorial.

Antes, porém, da análise de conteúdo das fitas é necessário responder a dois desafios preliminares: os fundamentos da educação moral e cívica vigente no período e, na sequência, os elementos constitutivos do gênero cinematográfico sob análise.

A moral e o civismo nos quadros da ditadura

Logo após a tomada do poder pelos golpistas e a nomeação do marechal Castello Branco para o cargo presidencial, buscou-se articular uma nova aliança entre o Estado e a sociedade civil. Analisando os discursos dos generais-presidentes fica evidente que, inicialmente, tentou-se empregar um tom próximo ao messiânico para criar um fantasioso consenso popular em defesa do que era oficialmente denominado de revolução. No momento em que assumiu o comando nacional, Castello Branco assim se pronunciou: “Venham a mim os brasileiros e eu irei com eles para, com o auxílio de Deus e com serena confiança, buscar os melhores dias no horizonte do futuro” (Castello Branco, 1964).

O primeiro presidente golpista modelou em muitos aspectos os pronunciamentos que seriam repetidos pelos militares que o sucederam. Nas apresentações públicas, os mandatários apregoavam que a autodenominada “Revolução de 64” correspondia a um conjunto de ações que havia rompido com o período histórico anterior ao instigar a ordem em oposição à desordem, a união contra a desagregação, a integração nacional *versus* a discriminação regional, o amor em repúdio ao ódio. O otimismo e a confiança no futuro eram alimentados pelo “clima de paz e tranquilidade” típico de uma “sociedade cristã”, que veemente rejeitava os “materialistas ateus” e os “corruptos”.

No plano discursivo oficial, os descaminhos a que fora lançada a República antes de março de 1964 estavam sendo corrigidos pelos militares e seus seguidores civis, os quais contavam com fortes aliados: Deus e a “civilização cristã”, sinônimo de sociedade brasileira e anticomunista. Além desses, era também vigorosamente invocada, a “família harmoniosa com espírito revolucionário”, assim como o “amor pelo trabalho” e o “espírito de abnegação” da classe trabalhadora. Em coerência com isto, o brasileiro foi representado em certos momentos como “um homem trabalhador” e amante da “ordem normal”; em consequência, ainda segundo o gongorismo golpista, a existência do brasileiro era pautada pela “justa e ordenada vida devotada ao trabalho” e colimada por um patriotismo que incitava, dentre tantas atitudes, visitar Ouro Preto no Dia de Tiradentes, transformando a cidade mineira em um “santuário de peregrinações cívicas”.

Esta concepção imaginária do brasileiro incitava Castello Branco a reiterar os mesmos valores em cada um de seus discursos, desdobrando-se em uma profícua gama de pontificações acerca da

“indômita bravura” e o “alto grau de maturidade política” da população, assim como identificava uma “irrefreável consciência nacional de apoio à revolução”. Para além das falas públicas, no entanto, mantinha-se a regra, já no movimento que levou à proclamação da República e também durante o Estado Novo (1937-1945), de os mandatários e as elites civis diagnosticarem à boca pequena os agrupamentos populares como constituintes de uma massa inerte, indisciplinada, avessa ao trabalho produtivo e descompromissada com a pátria e com a família, enfim, uma população que precisava ser dirigida e que não dispunha de qualidades que a capacitasse para participar das decisões governamentais a não ser como massa passiva (Carvalho, 1987; Bertolli Filho, 2012).

Para os que tomaram o poder em 64, era claro que a ameaça maior contra o regime não vinha de Cuba, da União Soviética ou da China, mas sim dos “inimigos internos”. Para os militares, os avessos à ditadura que deveriam ser imediatamente reeducados ou reprimidos eram óbvios: uma parcela considerável dos intelectuais, dos professores e estudantes universitários, do clero, dos sindicatos trabalhistas de tendência democrática e das organizações de trabalhadores rurais (Skidmore, 1988, p. 22).

Se a maior parte dos discursos públicos de Castello Branco era alimentada por uma pretensa sintonia de valores e interesses entre a sociedade e o Estado, os receios que tais pronunciamentos encobriam coagiu o general a incluir em seus pronunciamentos a importância de atos que fomentassem a “alta moral” e o “grande civismo” dos brasileiros. Em dezembro de 1966, ao proferir o discurso de encerramento da Terceira Reunião Conjunta dos Conselhos de Educação, realizada no Rio de Janeiro, assim ele se pronunciou:

A Educação Cívica (...) embora inscrita no texto principal de nossa legislação educacional, a Lei de Diretrizes e Bases, não tem ainda o desenvolvimento que acredito indispensável à boa formação da nossa juventude, certamente uma das finalidades essenciais de qualquer sistema de educação (Castello Branco, 1966).

Sucessor de Castello Branco, o general Costa e Silva mostrou-se mais contundente em suas perorações sobre a necessidade do incremento da moral e do civismo na população para que os “ideais revolucionários” fossem concretizados. Diferentemente de seu antecessor, ele deixava claro que não havia a harmonia desejada entre o Estado e a sociedade e que era necessário “que o povo decidisse pela ordem ou pela desordem” sem, no entanto, abdicar das apolo-

gias sobre a “sociedade cristã” e o “fervor do homem brasileiro pelo trabalho”. Imbuído muito mais do que Castello Branco da missão cívico-doutrinária, Costa e Silva empenhou parte de suas falas em ressaltar o apego nacional à tradição, isto é, aos “grandes vultos”, referindo-se exaustivamente a Pedro Álvares Cabral, Duque de Caxias, Rui Barbosa, Ana Nery, Tiradentes e a muitos outros personagens históricos de destaque, assim como a batalhas cultuadas como as de Guararapes, Riachuelo e Tuiuti. Neste ritmo, momentos do pretérito foram idealizados e expostos como formadores do espírito nacional; o “trabalho hercúleo” dos bandeirantes, o empreendedorismo dos senhores de engenho e a valentia e lealdade do “homem do Pampa” coloriram os discursos do segundo presidente golpista, assim como referências ao amor pelos símbolos nacionais e, sobretudo, a Deus e à família brasileira.

Em uma de suas exposições públicas, ele assim pontificou:

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, 1967).

Referências *ad nauseam* à “fibra moral”, “responsabilidade e bravura cívica”, “exaltação cívica” “fé e confiança”, “fé cristã”, “Deus na alma e o Brasil no coração”, “formação moral e cívica do homem brasileiro” e “mandamento brasileiro de compreensão, da doçura e do amor” rimavam com invocações a Deus, a Jesus, à família e aos heróis brasileiros. Estes valores eram referendados por Costa e Silva em discursos levados à população por cadeias de rádio e televisão e tinham a função de se opor à minoria de indivíduos que almejava “destruir a pátria”, a qual o presidente denunciava como sendo “os comunistas, os terroristas, os subversivos, os inimigos do povo e da civilização cristã”. Para o general linha dura que se tornara presidente, as ações comandadas por seus opositores justificaram a urgência e a necessidade da imposição do Ato Institucional no 5 (AI-5), datado de dezembro de 1968, o qual tornava ainda mais opressivo o regime militar, já que concedia poderes extraordinários ao presidente da República e suspendia várias garantias constitucionais.

A exacerbação das tensões sociais no final da década de 1960 resultou na instauração, em setembro de 1969, da Comissão Nacional de Moral e Civismo (CNMC) que instituiu a obrigatoriedade das disciplinas Educação Moral e Cívica (EMC) e Organização Social e Política Brasileira (OSPB) nos antigos cursos ginasial e colegial. Pouco depois, a disciplina Estudos dos Problemas Brasileiros (EPB) foi implantada no currículo universitário que, frequentemente ministrada por militares ou por formandos dos cursos de curta duração da Escola Superior de Guerra, tinha como objetivo aprofundar alguns tópicos já explorados em EMC e OSPB.

Se os generais sucessores de Costa e Silva na presidência, Garrastazu Médici, Geisel e Figueiredo mantiveram o mesmo empenho de doutrinação moral e cívica em seus discursos, passou a caber ao CNMC coordenar as atividades centradas no projeto de construção do tipo brasileiro cobrado pelo regime militar. Patrocinando a criação de centros de moral e civismo estaduais, a CNMC estipulou três modalidades de disseminação de “amor à pátria”, além do ambiente escolar: a “educação cívica militar”, apropriada para ser ensinada nos quartéis, a “educação cívica comunitária”, a qual deveria ser exercida por sindicatos, clubes, igrejas e demais associações sociais e a “educação cívica popular”, mediante mensagens disseminadas pelo rádio, televisão, cinema, imprensa, cartazes e livros (Almeida, 2009, p. 131).

Neste sentido, apesar de praticamente todas as pesquisas acadêmicas se reportarem às disciplinas escolares EMC e OSPB, os tópicos de moral e civismo, como vislumbrados pelos golpistas de 1964, deveriam ser apresentados a todos os agrupamentos e em todos os setores da vida social. Enquanto um dos braços da tecnocracia estatal, o objetivo primordial da CNMC era claro: colocar a sociedade em harmonia com os valores endossados pelo Estado.

O deus cristão, a família, os grandes heróis nacionais e o trabalho como estratégias de consagração do Estado burocrático-autoritário estavam presentes em todas as instâncias. A experiência no período do autor deste texto mostra indícios disso; nos cursos ginasial e colegial aprendeu (ou não) que os jovens deveriam ter como modelo existencial a vida de Cristo e, ao servir as Forças Armadas, um capelão militar predicou que o soldado deveria “servir a Deus e ao governo, sempre lembrando que este é a encarnação sagrada da pátria”. A instrução moral e cívica militar advogava também que Castello Branco era um herói nacional, uma vez que “havia arriscado a própria vida para salvar o Brasil do ateísmo comunista”.

A intensidade dos receios gerados pelo regime mostrava-se indisfarçável. A análise realizada por Almeida (2009) aponta que, se os livros de EMC empenhavam-se em reproduzir os ensinamentos presentes nos pronunciamentos oficiais, mesmo assim um grande número de textos didáticos era prefaciado por ministros, militares de altas patentes ou sacerdotes católicos. Na impossibilidade de conseguir a apresentação destes, estampava-se nas páginas iniciais do volume o documento de aprovação do livro pelo CNMC ou dedicava-se o texto ao presidente ou à alguma autoridade civil ou militar de proa.

A pornochanchada como desafio

A pornochanchada ainda permanece como um enigma nos territórios da crítica especializada e das iniciativas acadêmicas. O silêncio dos críticos sobre os filmes, populares nas décadas de 1970 e 1980, só é quebrado, de regra, por observações desairosas que, supostamente embasadas no arcabouço conceitual da Teoria Crítica, avaliam a pornochanchada como “responsável por um período de descrédito na produção nacional até o início dos anos 90” por ser um tipo de filme que “não valia o ingresso” já que “sinônimo de putaria”. O mesmo crítico que desferiu esse veredito acrescentou:

A história da pornochanchada se confunde com a lógica do pão-e-circo que funciona tão bem no Brasil. Na verdade mais circo que pão. Assim como ocorre hoje com programas de TV de imprensa marrom (sic), com altos índices de audiência, os filmes deste gênero ganhavam a fidelidade do público dialogando com o que há de mais cru no instinto humano. Misturando elementos de linguagem fáceis, muita comédia, apelo excessivo ao sexo em realizações de baixa qualidade técnica, fracos roteiros em meio a um desfile de dezenas de mulheres nuas por película, estes filmes feitos para o puro entretenimento das massas eram, na verdade, o reflexo de um período que pretendia nos desobrigar do pensar crítico: a Ditadura Militar (Lopes, 2012).

Retirado o gênero do limbo acadêmico nos últimos quinze anos, algumas poucas análises sobre o tema foram realizadas, exercendo papéis seminais duas produções, a de Seligman (2000) e a de Freitas (2004). Para estes estudiosos, a pornochanchada constitui-se em uma produção cultural que espelha a tessitura social do período no qual foi gerada e que, antes de julgá-la torna-se necessário en-

tendê-la, afastando-se das visões simplórias como as que foram arquitetadas pela nata cinema-novista sobre as antigas chanchadas da década de 1950.

A primeira consideração que deve ser feita refere-se à pornochanchada como um gênero cinematográfico próprio, sem perder de vista que a definição de gênero fílmico ainda se constitui em uma operação questionável. Frente a isto, adota-se neste texto o princípio segundo o qual o estabelecimento de um gênero artístico é resultante de uma negociação cultural que leva em consideração contexto histórico, quantidade e origem social da audiência, recepção do mercado distribuidor, avaliações da crítica especializada e sensibilidade social. Pode-se ainda acrescentar o linguajar empregado, os tipos sociais representados e os valores ético-morais adotados na trama (Mittel, 2004).

As primeiras produções de pornochanchada deram-se no ano de 1969, sintomaticamente pouco após o advento do período conhecido como Anos de Chumbo, e nos quadros de transformações culturais aceleradas, com a estreia de duas iniciativas cariocas, *Adulterio à Brasileira*, de Pedro Carlos Rovai e *Os Paqueras*, de Reginaldo Farias. Fruto de empréstimos da tradição da chanchada nacional e do cinema erótico europeu, sobretudo o italiano, foi designada primeiramente como comédia erótica, chanchada erótica e, em seguida, o rótulo que a consagrou: pornochanchada.

Apesar de desqualificado tanto pelos críticos que apoiavam quanto pelos que se opunham ao regime ditatorial, este gênero alcançou grande sucesso de público, sendo que três anos depois de sua estreia, o centro de produção desses filmes foi transferido para a região conhecida como Boca do Lixo paulistana, a qual tinha como eixo principal a Rua do Triunfo. No final da década de 70, a Boca era responsável pela produção de cerca de 90% de todas as pornochanchadas, o que também representava mais de 40% da produção cinematográfica nacional, e isso sem contar com o patrocínio da Embrafilme que, em apenas alguns raros casos, co-financiou a distribuição das fitas (Freitas, 2004).

Em termos psicossociais, as pornochanchadas podem ser avaliadas como forma de descompressão de um cotidiano regido pelo autoritarismo e também como exercício narcísico, um encontro onírico no ambiente escurecido do cinema entre o espectador e as bonitas e gostosas projetadas na tela. O malandro e as malandragens engendradas na conquista sexual e as estratégias adotadas por personagens masculinos e femininos para a obtenção de vantagens de todo tipo exerciam uma atração peculiar sobre o público.

Nas tramas, a constituição de novos crivos de sociabilidade coadunavam-se com a representação do cotidiano coletivo que, em muito, se identificava com as carências vivenciadas do lado de fora das salas de projeção.

Para usar um termo típico da época, a *avacalhão* de vários aspectos da vida social, se não era aceita pela ditadura, pelo menos era por ela suportada, instigando os diretores das produções erótico-humoristas a ousarem o que muitos diretores de outros gêneros fílmicos não tinham coragem, porque isto condenaria suas realizações cinematográficas a serem vetadas pela censura. Empenhados em identificar e abolir as elaborações artísticas explicitamente críticas à ditadura, a maior parte dos censores mostrava-se despreparada – inclusive em termos intelectuais – para fiscalizar o que havia de implícito nas pornochanchadas ou ainda, deixava-se enredar pelos artifícios aos quais recorriam alguns cineastas e/ou produtores para burlar o veto oficial.

Carlo Mossy foi um dos mais destacados personagens na arte de contornar as dificuldades criadas pelos serviços de censura, tentando reduzir os cortes de cenas e diálogos de suas realizações cinematográficas. Como diretor de *Bonitas e gostosas* (1979), um filme composto de cinco episódios, ele inseriu no final de cada segmento a presença de um personagem que criticava acaloradamente os valores expostos na tela, defendendo os princípios morais e cívicos esposados pelo governo militar. Em outra pornochanchada, *Giselle* (1980), na qual Mossy trabalhou como produtor e ator, projetou-se na tela, tanto no início quanto no final da produção, um texto que advertia tanto o público quanto os censores sobre os motivos de apresentação de um grande número de cenas eróticas e da exploração dos (des) caminhos assumidos por uma família da elite nacional:

Assim como na antiga civilização romana, como em Sodoma e Gomorra, todas as vezes que uma sociedade está em decadência, a principal característica é a falta de valores morais, a promiscuidade sexual, o desamor, as frustrações e os desencontros. Os dias que hoje estamos vivendo não diferem muito daqueles que antecedem a destruição daquelas sociedades. Em “Giselle” retratamos através de uma célula da nossa sociedade, a família, *uma família qualquer*, um momento da nossa realidade atual. Uma realidade de desencontros, desamores, promiscuidades, procuras e frustrações através do sexo, que por modismo e desinformações, passou a ser algo sem nenhum valor, ao mesmo tempo em que inconscientemente, é uma tábua de salvação.

A recorrência a estratégias como estas permitia que as pornochanchadas ficassem parcialmente livres do veto censorial e, concomitantemente a exposição de corpos nus, se reportasse ao cotidiano social. Isto levou uma pesquisadora a ponderar o seguinte:

A pornochanchada apresenta um microcosmo do país. Claro que, na maioria das vezes, este universo só está disponível em uma leitura subliminar, já que a ditadura militar jamais permitiu uma crítica social clara nas telas. Também não era esse o objetivo principal dos filmes (Seligman, 2000, p. 77).

Isto somava-se a enredos simples – se não precários – e uma linguagem de fácil entendimento, permitindo aos produtores empenhar-se no lançamento de peças fílmicas com títulos chamativos, como *A mulher que disputa* (1974), *As cangaceiras eróticas* (1974), *Cada um dá o que tem – nunca tantas deram tanto em tão pouco tempo* (1975), *A noite das taras* (1980), *Quando abunda não falta* (1984), *Senta no meu que eu entro na tua* (1986), *Emoções sexuais de um jegue* (1986) e *Minha cabrita, minha tara* (1986).

O pendor pelo escracho também incitava os produtores a copiarem e alterarem o sentido de cenas de filmes estrangeiros conceituados ou mesmo se apropriarem de trilhas musicais internacionais, provavelmente sem pagar os devidos direitos de uso. Além disso, foi frequente conferirem títulos a peças que parodiavam os nomes de filmes estrangeiros de sucesso na época, como *A banana mecânica* (1974), *Bacalhau* (1975), *Nos tempos da vaselina* (1979), *Giselle* (1980), *Rabo, a missão* (1985) e *Gemidos e sussurros* (1987)³.

A confluência de todos esses recursos viabilizou que várias pornochanchadas atraíssem um público numericamente bem maior do que comparecia aos cinemas para assistir às produções canceladas pela Embrafilme, e mesmo os filmes norte-americanos. *A viúva virgem* (1972) levou mais de 2,3 milhões de espectadores ao cinema no prazo de oito meses e *Ainda agarro esta vizinha* (1974), mais de 3,4 milhões nos primeiros seis meses após seu lançamento (Seligman, 2000, p. 56).

³ Os filmes estrangeiros parodiados receberam os seguintes títulos no Brasil: *Laranja mecânica* (1971); *Tubarão* (1975); *Grease: nos tempos da brilhantina* (1978); *Emmanuelle* (1974); *Rambo 2, a missão* (1985) e *Gritos e sussurros* (1972). Ressalta-se que, pelo trabalho da censura ou de interesses empresariais, alguns destes filmes foram lançados aqui anos depois de estrearem no exterior, coincidindo ou se aproximando dos anos de lançamento das pornochanchadas mencionadas.

Devido às características dos filmes de pornochanchada, o comum entre os pesquisadores é declarar que, comprometidas com o gosto das massas, tais produções atraíam quase que exclusivamente os homens pertencentes às camadas mais pobres e iletradas da sociedade (Rocha; França, 2009, p. 11). No entanto, a informação bem mais confiável de Seligman (2000, p. 74) esclarece que o público predominante que assistia a esses filmes era oriundo da classe média.

A abertura política ocorrida gradualmente a partir do início da década de 1980 resultou também no esmaecimento da censura, tornando possível a publicação de revistas centradas na exposição de nus masculinos e, sobretudo, femininos, como *Ele&Ela*, *Status*, *Playboy* e *Playgirl*, e também a livre projeção de filmes importados que se enquadravam no gênero pornô propriamente dito. Tais circunstâncias obrigaram as pornochanchadas a transitarem da fase *soft* para a *hard*, com a exploração explícita de atos sexuais, além da adoção de títulos mais chamativos para as películas e que sugeriam cenas que raramente apareciam nas revistas de nus, especialmente de zoofilia, mesmo que na tela, o que era projetado eram pessoas fantasiadas de animais. Tais renovações, no entanto – ou justamente por causa delas – não impediram que o gênero entrasse em franco declínio, deixando praticamente de existir a partir de 1990, sendo substituído por fitas com pouco ou mesmo sem enredos e centradas exclusivamente na exposição de atos sexuais. A pornochanchada morria ao mesmo tempo em que nascia o pornô nacional.

Findo o ciclo, a pornochanchada legou sua realeza. Dentre o grupo de atrizes e atores, Helena Ramos, Selma Egrei, Adriana Prieto e Aldine Muller até hoje são reverenciadas como as rainhas deste gênero filmico, enquanto que David Cardoso tornou-se o rei, sendo superado neste título apenas por Carlo Mossy, considerado como “o rei supremo da pornochanchada” por ter, como nenhum outro, se dedicado a estes filmes no correr das décadas de 1970 e 1980. Além de ator, diretor e roteirista, Mossy foi também proprietário da Vydia Produções Cinematográficas, empresa que chancelou alguns dos mais lucrativos filmes do gênero pornochanchada, dentre eles *Como é boa nossa empregada* (1976), *As massagistas profissionais* (1976) e *Giselle* (1980); em conjunto estas três produções levaram às salas de cinema mais de 18 milhões de espectadores.

Com a decadência e encerramento do ciclo cinematográfico da pornochanchada, seus atores, produtores e diretores buscaram migrar para a televisão, mas apenas uma parcela deles conseguiu sucesso nesse meio de comunicação. Os que alcançaram destaque,

especialmente nas telenovelas, tentam apagar até hoje o trecho de suas biografias comprometidas com a pornochanchada, dentre eles Sônia Braga, Vera Fischer, Nádia Lippi, Xuxa Meneghel, Antonio Fagundes, Reginaldo Farias e Nuno Leal Maia, além do autor de novelas Sílvio de Abreu. Carlo Mossy adotou na década de 1990 o pseudônimo Giselle H. e tornou-se produtor e diretor de uma série de filmes pornôs; no século XXI tem atuado em papéis menores em novelas e reality shows e também no cinema, destacando-se *O homem do ano* (2003) e, mais recentemente, *Benjamin* (2013) (Ormond, 2005).

O silêncio lançado sobre as pornochanchadas deve-se a vários outros motivos além da recusa de atores e autores de telenovelas em assumirem suas contribuições em fitas do gênero. A negativa dos pesquisadores em se envolverem com o tema deixa claro que o moralismo ainda desempenha um papel significativo nas opções temáticas da universidade, enquanto que os empresários de comunicação praticamente não têm imprimido em VHS ou, na sequência dos anos, em DVD/Blu-ray as fitas de pornochanchada. Além de alguns poucos filmes disponíveis na rede mundial de computadores, o canal Brasil mantém, faz anos, uma sessão dedicada exclusivamente à apresentação de tais produções, sendo que, com frequência, são mostradas com cortes das cenas consideradas mais atentadoras (ou tentadoras?) à moral. Vale acrescentar ainda que é graças ao canal Brasil que as novas gerações têm redescoberto as pornochanchadas e cobrado pesquisas sobre o tema.

Múltiplas vozes em tela

Apesar da polifonia que caracteriza qualquer gênero cinematográfico, a pornochanchada mostrou-se tributária de um reduzido número de temas que, mesmo assim extrapolam em muito o simples intuito de apresentar corpos nus para o regalo de uma plateia que, como muitos supõem, mostrava-se afeita exclusivamente em deleitar-se com as performances sexuais dos atores. Apesar de as películas selecionadas para análise serem classificadas como pornochanchadas por explorarem questões sexuais e recorrerem ao humor, é necessário notar que não era raro o espectador assistir produções que contavam com poucas e veladas cenas de corpos despidos, como são os casos de *A super fêmea* (1973) e *A árvore dos sexos* (1977), dedicando-se muito mais em registrar situações tendencialmente sensuais e/ou cômicas, alimentadas pelo embate entre posturas sociais e morais avaliadas pelos próprios protagonistas das fitas como “tradicionais” e “modernas”.

Fruto deste confronto entre o potencialmente “arcaico” e o que se apresentava como “novidade”, a pornochanchada desdobrou-se na exploração de um conjunto de subtemas que guardavam a proposta de exaltar a eficiência do confronto bem humorado entre a desordem promovida pelos personagens “modernos” em contraposição à ordem que era ferreamente exaltada pelos “tradicionais”. Neste encaminhamento, o comum era o enredo enfatizar a atuação perturbadora e positiva de malandros urbanos dedicados à quebra das regras sociais dentro do seu próprio território de sociabilidade, como em *A super fêmea*, *Ainda agarro esta vizinha*, *Bonitas e gostosas*, *Me deixa de quatro* e *Onda nova*, ou então conferir destaque a tipos que migraram temporariamente de espaços metropolitanos nacionais ou estrangeiros para pequenas cidades interioranas, circunstância que gerava sustos e apreensões entre os “nativos”, como aconteceu em *A árvore dos sexos* e *Giselle*. O caminho oposto, quando um caipira deslocava-se para o ambiente metropolitano, também foi explorado, destacando-se neste sentido *O bem dotado – o homem de Itú* e *Nos tempos da vaselina*.

Em conjunto, estes filmes postavam-se em oposição, talvez mesmo sem muita certeza ou clareza, aos mais caros valores de moral e civismo defendidos pela ditadura, explorando nas tramas e subtramas as seguintes perspectivas:

Os “donos do poder”

A confluência entre as imposições ditatoriais e as novas rebeldias admitidas pela renovação cultural inaugurada nos anos 60 ensejou uma acirrada crítica ao monopólio do poder, não só aquele representado pelos generais-presidentes, mas também por indivíduos e instituições que buscavam se impor no contexto social abrangente. A sensação segundo a qual era “proibido proibir” fazia com que representantes de instituições tradicionais, ou pelo menos parte deles, fossem alvos preferidos de exposições jocosas, revelando a existência de um falso moralismo.

Sacerdotes cristãos e professoras, por exemplo, foram adotados pela pornochanchada como indivíduos que apregoavam preceitos éticos extemporâneos e que, com frequência, eles próprios não incorporavam em suas vidas privadas. Em *A árvore dos sexos*, um padre interiorano admoestou todas as mulheres da cidade, pontificando que sexo era pecado, porque elas apresentavam sintomas de gravidez depois de comerem uma fruta com formato e odor do órgão sexual masculino; no mesmo filme, a jovem e bela professora

da escola local reclamou junto ao prefeito para que tal árvore fosse cortada, negando-se a conversar sobre sexo com quem quer que fosse. Neste último caso, a docente era a única mulher da cidade que não engravidara, mas o seu desejo de se relacionar com um homem mostrava-se patente, a ponto de ela seduzir um pedreiro que fora ao prédio da escola para fazer reparos no edifício.

Os agentes institucionais só ganharam positividade na tela quando cediam aos ditames culturais tidos como afastados dos modelos convencionais. O personagem padre de *O bem dotado* angariou simpatias ao insistir que um assustado caipira vencesse seus receios e se transferisse para a metrópole paulistana para trabalhar numa casa comandada por mulheres ricas. Da mesma forma, o sacerdote de *Ainda agarro esta vizinha* foi retratado com graça pelo fato de quebrar as regras religiosas e celebrar um casamento literalmente correndo, já que a noiva estava em um avião que taxiava na pista enquanto que o padre, o noivo e os padrinhos do casamento estavam fora dele.

Aos potentados que tinham um poder emanado diretamente do Estado foi negada qualquer simpatia e, em vez disto, multiplicaram-se as críticas quando tinham um papel de alguma importância no enredo filmico. Em *A árvore dos sexos*, o prefeito, que se apresentava como defensor da moral e do respeito ao bem público, negou-se a ceifar a árvore que engravidara as mulheres da cidade porque percebeu que os frutos do arbusto poderiam atrair turistas para o município. Disposto a lucrar com a situação, o mandatário resolveu investir dinheiro próprio na ampliação do bordel local, despreocupando-se com a possibilidade de a presença de forasteiros beneficiarem ou não a cidade. Ainda na mesma trama, o atrapalhado delegado de polícia insistia em cobrar comportamentos pudicos da população, enquanto que sua esposa mantinha relações sexuais com vários personagens da trama.

No rol dos donos do poder, aqueles que detinham o poder econômico também foram alvos de críticas, já que adotavam valores tradicionais acima de tudo para ressaltar que corporificavam uma “classe superior”, portanto diferenciada da “massa”. A tendência nestas fitas era o proprietário de alguma empresa – grande ou pequena – ser ríspido com seus funcionários e não raramente explorar sexualmente os trabalhadores e seus familiares, transformando o ambiente de trabalho e mesmo suas residências em pontos de encontros escusos. Em *O bem dotado*, o interiorano simplório foi contratado para servir como doméstico na casa de uma madame da cidade grande, mas seu verdadeiro serviço era satisfazer a patroa e

suas amigas no plano sexual; em *Giselle*, um fazendeiro do interior e empresário no Rio de Janeiro sustentava o filho de um empregado falecido com quem mantivera relações amorosas e, ao mesmo tempo, também era pedófilo, abusando de uma criança, filho da doméstica que o servia.

O contrapoder e o mundo do trabalho

Nas teias da pornochanchada, a existência de um poder controlado por uma elite econômica e burocrática não fazia com que os demais personagens se acomodassem na condição de explorados e oprimidos. Nesse aspecto, ganhou dimensões heróicas o tipo malandro que, aliás, predominava na maior parte das encenações do gênero cinematográfico. O trabalho cotidiano e as relações sociais tradicionais engendradas entre os patrões e seus empregados eram apresentados na tela como condições indesejadas e que deveriam ser evitadas a todo custo; ficou implícito na maior parte das tramas analisadas que o mundo formal do trabalho correspondia a uma espécie de escravidão e somente fora deste contexto é que a vida e os prazeres por ela ofertados poderiam ser realmente desfrutados.

O viver sem trabalhar impunha a existência de alguém que sustentasse o personagem que almejava livrar-se das amarras do cotidiano. Em um dos episódios do filme *Bonitas e gostosas*, o qual explora a trajetória de vida do pré-histórico Sacana Coça-Saco, que seria o primeiro habitante do país e do qual todo brasileiro herdaria as características ético-morais, o personagem uniu-se a uma mulher e ambos geraram dez filhos. Para sustentar a todos, o homem empenhou-se inicialmente no trabalho árduo, mas em pouco tempo desistiu do compromisso familiar, amasiando-se com uma travesti. Procurado pela esposa e pelos filhos, Sacana firmou um acordo: a mulher e a travesti trabalhariam para o sustento do grupo, enquanto o homem permaneceria descansando numa rede, pois, segundo o próprio Sacana – identificado por uma voz em *off* como “o primeiro malandro brasileiro” – , “ninguém é de ferro”. Outra estratégia para sobreviver com o mínimo de trabalho possível era o empregado chantagear o patrão; em *Giselle*, um servidor em uma fazenda que já usufruía de uma série de liberdades no trabalho, sutilmente impôs a seu empregador que ele financiasse sua estadia e estudos no exterior para que silenciasse sobre suas aventuras sexuais.

Caso o ideal de viver afastado do trabalho não fosse alcançado, a opção seguinte constituía-se em ser trabalhador autônomo, de preferência atuando em atividades que fugiam às convenções

sociais e tomasse o menor tempo possível. Em *Um pistoleiro chamado Papaco*, o personagem-título tinha como característica arrastar um caixão por boa parte da trama, revelando-se ao espectador somente na parte final do filme que Papaco era um comerciante e a urna funerária era o modo que encontrara para transportar a mercadoria que ele vendia: dildos. Em outra pornochanchada, *Nos tempos da vaselina*, o personagem principal, um interiorano que se aventurara no Rio de Janeiro, encontrou como forma de financiar sua agitada vida noturna o serviço de acompanhante de animais domésticos em passeios pela orla marítima.

Por último, se o trabalho assalariado se tornasse a única opção, esta deveria ser uma circunstância passageira. A regra predominante era sabotar a vigilância do chefe, trabalhar o menos possível e, em alguns casos, buscar chances de enriquecimento rápido, mesmo que ilícito. Em *A super fêmea*, uma personagem consegue grande soma de dinheiro de concorrentes da agência de propaganda na qual trabalhava ao criar uma situação que levaria seu empregador à ruína financeira, enquanto que outra, garota-propaganda de uma fantasiosa pílula anticoncepcional masculina, engravidou para fugir do contrato de trabalho que assinara sem ter lido. Em *Me deixa de quatro*, o funcionário de uma oficina mecânica empenhava parte de seu horário de trabalho em aventuras amorosas e em *Ainda agarro esta vizinha*, um homem, que sobrevivia do trabalho esporádico como publicitário, inventava *slogans* ao acaso, e isto somente quando o patrão batia à porta do seu apartamento para exigir algo novo no campo da propaganda. Nos enredos das pornochanchadas, as maneiras de fugir aos compromissos do trabalho multiplicavam-se sem limites.

A família e o ambiente familiar

Assim como aconteceu com os grupos que detinham em suas mãos o poder coercitivo sobre o corpo social, a família foi avaliada como polo reprodutor da cultura tradicional e, portanto, como instituição opressora. Da coleção de filmes eleitos para análise, seis deles conferiram destaque à composição familiar, apresentando-a ao público como um núcleo desajustado e que existia como forma vazia, não como um coletivo harmônico e solidário.

Se esta era a tendência hegemônica nas pornochanchadas, certamente havia exceções, pouco privilegiadas nos enredos, que sugeriam o bom funcionamento de famílias “diferenciadas” porque incorporadoras dos princípios modernos de organização e funcio-

namento grupal. Em *Onda nova*, o diálogo franco entre mãe e filha deu-se facilmente porque não havia um pai na família; na mesma película, uma moça compartilhava livremente suas angústias íntimas com o pai porque este era “amigo” e “liberal” a ponto de, a convite de sua jovem esposa, quebrar as regras da “tradicional família paulistana” em relação à moral sexual.

Na maioria dos enredos, entretanto, a existência de casais permanentes foi apresentada como “pura fachada”, como em *Ainda agarro esta vizinha* e *Giselle*, enfatizando-se que a liberdade em relação aos parceiros amorosos e sexuais mostrava-se mais importante que qualquer forma de comprometimento formal e duradouro. E isto mesmo quando havia amor entre marido e esposa, já que tal sentimento foi apresentado como algo circunstancial e passageiro, sendo que seu esgotamento condenava o casal a uma existência sob o império da frustração e do tédio.

Como composição substituta da família, o pertencimento a um grupo de amizade ou afinidade constituía-se na estratégia de viver valorizada nos filmes; isto porque os enredos empenhavam-se em destacar que tais composições grupais, fugindo às imposições familiares e sociais, raramente censuravam o comportamento dos seus integrantes, ampliando o sentimento de liberdade individual e socorrendo seus membros em momentos difíceis. Em *Nos tempos da vaselina*, o grupo de referência exaltado foi uma turma de rapazes e moças que frequentavam a mesma praia carioca, enquanto que em *Me deixa de quatro* era os amigos que celebravam seus sucessos e suas frustrações na mesa de um bar.

O enredo de *Onda Nova* instruiu a pornochanchada que maior destaque concedeu à oposição entre família desarmônica e grupo de amizade. Boa parte do filme foi dedicada em salientar a existência de famílias moral e eticamente arruinadas, nas quais nenhum de seus componentes era feliz. Em resposta, as filhas destas unidades familiares se comprometeram com a participação em um time de futebol feminino, o qual passou a desempenhar as funções que, idealisticamente, deveriam ser realizadas pela organização familiar. Enquanto espaço comunitário no qual os laços de sociabilidade eram pautados pela sinceridade, as atletas viviam suas existências e compartilhavam suas questões de vida.

Hoje raramente invocado, o lema “Aceita-me como sou” foi uma referência comum entre os jovens das décadas de 1970 e 1980 e, nas produções cinematográficas visitadas este princípio tornou-se recorrente em várias tramas. O fato das mulheres de uma cidade, com exceção de uma, apresentarem sinais de gravidez, em *A árvore dos*

sexos, determinou que uma legião de moças solteiras fosse expulsa de casa por seus progenitores, sendo todas elas prontamente acolhidas pela dona de um bordel, sob a alegação de que a cafetina e suas funcionárias haviam passado pela mesma situação. O empenho das prostitutas em socorrer as jovens abandonadas foi tanto que, em pouco tempo, o lupanar abriu mão de suas antigas funções para tornar-se oficialmente um lar de mães solteiras.

Relação de gêneros e sexualidade

Uma das dimensões mais invocadas pelos estudiosos da pornochanchada refere-se à “coisificação” da mulher. Para eles, o machismo dominava o gênero cinematográfico, condenando as mulheres à condição de personagens subordinadas e oprimidas tanto no plano social quanto sexual (Gomes, 2010).

No entanto, acredita-se que se é verdadeiro o teor machista em muitas produções fílmicas analisadas, o papel da mulher nem sempre foi registrado pelo crivo da submissão ao homem. Isto porque, se algumas fitas ou certos momentos de um enredo exploram o abuso social e sexual das mulheres, como ocorreu em *Me deixa de quatro* e em *Bonitas e gostosas*, uma parcela significativa das pornochanchadas chama a atenção pelo fato de as mulheres mostrarem-se personagens ativas, que sobrepujam o pendor masculino no comando das ações, inclusive as de ordem sexual.

Neste encaminhamento, não só os homens serviam-se sexualmente das mulheres, mas também elas serviam-se deles. Nos enredos dos filmes focados, as iniciativas erótico-sexuais partiam tanto dos protagonistas masculinos quanto dos femininos e, com certa frequência, eram as mulheres que “coisificavam” os homens e não o contrário, como pode ser constatado nas tramas de *O bem dotado* e *Nos tempos da vaselina*. No mesmo sentido, as mulheres não permaneciam em silêncio quando descobriam que seus cônjuges mantinham casos extra-conjugais; em *Me deixa de quatro*, a esposa de um mecânico, ao saber que o marido sustentava uma amante, deixou-se seduzir por um amigo, assumindo a situação frente a quem a traía. A passividade feminina fora ditada pela moral tradicional e isto não poderia mais ser totalmente aceito nas tramas dos filmes gerados no contexto de uma cultura que se queria moderna.

Em vários filmes as mulheres lutavam contra o machismo e assumiam papéis de destaque nas tramas, negando a subordinação exigida pelos homens. Em *A árvore dos sexos*, *Onda Nova*, *Giselle* e *A super fêmea* as protagonistas lideravam as ações; coube à perso-

nagem-título de *Giselle* estabelecer os limites dos relacionamentos sociais e sexuais que encaminham a trama, da mesma maneira que ocorreu com a protagonista central de *A super fêmea*. No filme *A árvore dos sexos*, uma jovem estudante universitária opôs-se a sua própria família e ao jugo dos homens em nome da defesa da liberdade de discutir publicamente sobre sexo e feminismo, enquanto que em *Onda Nova* uma das atletas do time de futebol negou-se a comunicar sua gravidez ao rapaz com quem ela tivera um breve relacionamento, preferindo ela própria, com a ajuda das amigas, custear o aborto ao qual decidira se submeter.

Não era exclusivamente no plano sexual que as mulheres buscavam liberdade e autonomia. No campo do trabalho, várias protagonistas desempenhavam funções tipicamente masculinas; em *Um pistoleiro chamado Papaco* era uma mulher que comandava um grupo de *cowboys*, lutando em pé de igualdade com seus inimigos na disputa por um carregamento de dildos, e em *Onda Nova*, as mulheres jogavam bola, discutiam futebol e falavam palavrões, enquanto uma delas desempenhava a função de taxista.

Nesse contexto, os próprios homens infringiam as regras impostas em relação aos papéis sociais de gênero. Na parte introdutória de *Onda Nova*, conhecidos jogadores de futebol profissional travestiram-se de mulher, inclusive Casagrande, então considerado um símbolo de masculinidade, enquanto que em *Um pistoleiro chamado Papaco*, uma das subtramas faz a apologia dos prazeres resultantes do sexo anal.

Uma dimensão especial foi conferida nestes filmes às relações homossexuais, tanto entre homens quanto entre mulheres. Se o machismo aceitava quase em silêncio ou mesmo instigava os encontros eróticos entre mulheres, a mesma unanimidade não ocorria em relação ao homossexualismo masculino. Em *Me deixa de quatro*, o grande temor de um dos personagens centrais era a suspeita que seu filho fosse gay, chamando com exaltação um grupo de homossexuais de “raça lazarenta” e “bichas mortíferas”. No entanto, outros filmes, como *Um pistoleiro chamado Papaco* e *Giselle* acolheram sem discriminação os personagens gays e bissexuais masculinos como indivíduos com uma opção ou orientação sexual tão legítima quanto qualquer outra. No entanto, a liberdade sexual tinha seus limites; ainda em *Giselle*, no momento em que um empregado descobriu que seu patrão era pedófilo, fez questão de declarar que “não concordava” com o fato.

O contexto político

A maior parte das pornochanchadas foi produzida no decorrer do período ditatorial, sendo impossível que não se referissem criticamente ao momento político-econômico e social da época, mesmo que de forma implícita. Se valores admitidos pelo governo militar como “sadios” foram colocados em causa, os serviços de censura e a própria autocensura assumida pela indústria cinematográfica tendiam a inibir qualquer tentativa mais ousada que colocasse em foco direto o regime político.

A exceção a esta regra, mesmo que tênue, encontra-se em *Giselle*, produção lançada no início da fase da história nacional conhecida como “abertura política”. Em uma cena relativamente rápida e algo deslocada da trama geral, uma médica, antiga subversiva que fora feita prisioneira pela ditadura e posteriormente trocada, junto com outros detidos, pelo embaixador alemão que havia sido sequestrado por opositores ao governo, falou que, após estudar em países comunistas, chegou a conclusão que todos os regimes repressivos um dia iriam cair. Na sequência, levou sua jovem amante à uma reunião secreta, realizada em um pequeno recinto dominado pela fotografia de Che Guevara, ocasião que a médica e outros presentes foram fuzilados por agentes da ditadura.

Considerações Finais

Apesar de mal afamadas, as pornochanchadas também contribuíram para o movimento subterrâneo de solapamento da ditadura. Claro está que elas igualmente incorporavam vários estigmas culturais, como a mulata boazuda, o caipira inocente e incapaz de viver numa cidade grande, a loira burra, o brasileiro malandro, o homossexual obrigatoriamente efeminado e a perspectiva de vida orientada pelas aventuras sexuais, mas não pararam apenas nisto. Também contribuíram com algumas e boas críticas à política então vigente, inclusive à política cultural assumida pelos golpistas de 64. Assim, entre a alienação e a rebeldia a pornochanchada cumpriu seu ciclo de existência, incorporando um jogo de revela-e-esconde semelhante ao que era empregado pelas vozes autoritárias.

Alguns leitores podem suspeitar que o autor deste texto está “forçando a barra” em suas considerações. Mas também esses mesmos leitores têm que admitir que não se pode creditar ao acaso a circunstância de muitas das tramas adotadas nas pornochanchadas desqualificarem alguns valores que, no período, eram vigorosa-

mente propagandeados em nome da moral e do civismo. Se o papel das pornochanchadas pode ser avaliado como dúbio, o empenho crítico esteve presente em parte das produções, mesmo que sob o manto do subliminar. Assim, não é possível para o pesquisador acomodar-se na falácia de que tal gênero fílmico fosse de agrado e mesmo patrocinado pelo ditador de plantão. As comédias eróticas, isto sim, abriam espaço para tramas que se reportavam às novidades do cotidiano das décadas de 1970 e 1980. Vale lembrar ainda que tais temas também estavam sendo explorados, mesmo com uma estética bem mais refinada pelo cinema *soft chic* erótico europeu, citando-se como exemplos de clássicos, *Último tango em Paris* (1972) e *Emmanuelle* (1974).

Pelos motivos apresentados, acredita-se que, enquanto produções culturais de vasta abrangência popular, o que não quer dizer de consumo exclusivo das classes subalternas, as pornochanchadas merecem o apreço e a análise acadêmica, por mais que a universidade continue a se constituir em um território irremediavelmente tomado por temas moralistas. A ditadura também contou com opositores na indústria das pornochanchadas.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, D.L. de. **Educação Moral e Cívica na ditadura militar: um estudo de manuais didáticos**. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2009.

BERTOLLI FILHO, C. Literatura, cinema e ciência na construção do “novo homem” brasileiro. *Letterature d’America*. Roma, anno XXXII, n. 141-142, p. 125-144, 2012.

CARVALHO, J.M. de. **Os bestializados**: o Rio de Janeiro e a república que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASTELLO BRANCO, H. de. A. Discurso perante o Congresso Nacional, ao tomar posse como presidente da República (15/04/1964). Disponível em: <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/castello-branco/discursos-1/1964>>. Acesso em: 12/01/2016.

CASTELLO BRANCO, H. de A. Discurso no encerramento da 3ª. Reunião Conjunta dos Conselhos de Educação, no Palácio da Cultura (09/12/1966). Disponível em: <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/castello-branco/discursos-1/1966/26.pdf/view>>. Acesso em: 12/01/2016.

COSTA E SILVA, A. Discurso proferido na Universidade da Paraíba,

na qualidade de paraninfo dos diplomandos em todas as carreiras (22/12/1967). Disponível em: <<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/costa-silva/discursos-1/1967/31.pdf/view>>. Acesso em: 12/01/2016.

FREITAS, M. de A. Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. **Intexto**, Porto Alegre, n. 10, p. 1-26, jan./jun. 2004. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/3639/4440>>. Acesso em 12/01/2016.

GEERTZ, C. A ideologia como sistema cultural. In: IDEM. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2014, p. 107-134.

GERACE, R. **Cinema explícito**: representações cinematográficas do sexo. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2015.

GOMES, L.P. A pornochanchada: uma revolução sexual à brasileira. (2010). **XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-3028-1.pdf>>. Acesso em: 07/09/2014.

LOPES, M. A breve história da pornochanchada (11/10/2012). **Sintoma de Cultura**. Disponível em: <<http://sintomadecultura.com.br/coluna-01/cinema-e-audiovisual-coluna-01/a-breve-historia-da-pornochanchada/>>. Acesso em: 13/01/2016.

MITTEL, J. **Genre and television**: from cop shows to cartoons in American culture. New York: Taylor Print, 2004.

ORMOND, A. Biografia e entrevista: Carlo Mossy. **Estranho encontro (2005)**. Disponível em: <http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2005/11/biografia-entrevista-carlo-mossy_10.html>. Acesso em: 08/01/2016.

ROCHA, M.R.; FRANÇA, R.O. Chanchada, pornochanchada e comédia da retomada: a transformação do gênero no cinema brasileiro. **Ícone**. Recife, v. 11, n. 1, p. 1-17, jul. 2009. Disponível em: <www.icone-ppgcom.com.br>. Acesso em: 12/01/2016.

SAMPAIO, P. Do lixo ao cult: a história da musa da pornochanchada Sela Egrei. **Glamurama**, 24 de janeiro de 2016. Disponível em: <<http://glamurama.uol.com.br/do-lixo-ao-cult-a-historia-da-musa-dapornochanchada-selma-egrei/>>. Acesso em: 24/01/2016.

SELIGMAN, F. **O "Brasil é feito pornôs"**: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2000.

SKIDMORE, T. **Brasil de Castelo a Tancredo** – 1964-1985. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

Filmografia

A árvore dos sexos. Dir. Sílvio de Abreu. Brasil: Kinetos; MG Editores; Maco Produções, 1977. VHS. (90 min.), color., sem legenda, Port.

A super fêmea. Dir. Aníbal Massaini Neto. Brasil: Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais, 1978. VHS. (100 min.), color., sem legenda, Port.

Ainda agarro esta vizinha. Dir. Pedro Carlos Rovai. Brasil: Sincrofilmes, 1974. VHS. (91 min.), color., sem legenda, Port.

Bonitas e gostosas. Dir. Carlo Mossy. Brasil: Vydia Produções Cinematográficas, 1979. VHS. (90 min.), color., sem legenda, Port.

Giselle. Dir. Victor Di Mello. Brasil: Vydia Produções Cinematográficas, 1980. VHS. (87 min.), color., sem legenda, Port.

Me deixa de quatro. Dir. Fauzi Mansur. Brasil: J. Dávila Produções Cinematográficas, 1981. VHS. (100 min.), color., sem legenda, Port.

Nos tempos da vaselina. Dir. José Miziara. Brasil: Produções Cinematográficas Galante, 1979. VHS. (90 min.), color., sem legenda, Port.

O bem dotado – o homem de Itú. Dir. José Miziara. Brasil: Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais, 1978. VHS. (99 min.), color., sem legenda, Port.

Onda Nova – Gayvotas Futebol Clube. Dir. José Antônio Garcia; Ícaro Martins. Brasil; Olympus Filmes, 1983. VHS. (98 min.), color., sem legenda, Port.

Um pistoleiro chamado Papaco. Dir. Mário Vaz Filho. Olympus Filmes, 1986. VHS. (70 min.), color., sem legenda, Port.

A CENSURA À PORNOCHANCHADA: O CASO DE *ANJO LOIRO*

Introdução

Ninfomaníacas. Piadas de duplo sentido. Títulos apelativos e sem nexos com a trama. Olhares maliciosos. Personagens perturbados. Sintetizadores abundantes na banda sonora. Câmeras que vão e voltam em chicote durante uma cena. Atores de performance duvidável e uma produção de notável precariedade técnica.

Muitas são as características que podem ser atribuídas ao abrigo de gêneros denominado pornochanchada, abundante na cinematografia brasileira (sobretudo carioca e paulista) durante os anos de 1970. Comédias, histórias de terror, suspense, dramas, faroestes e outros gêneros cinematográficos, combinados com um apelo erótico crescente para um público de baixo poder aquisitivo, fizeram plateias significativas durante vários anos, desafiando prognósticos fatalistas de críticos que anunciavam seu fim premeditado.

O fato é que persistiu com grande presença de público, por mais de uma década em nosso país, uma cinematografia de imagens precárias, fazendo números de bilheteria a dar inveja a outros períodos do cinema brasileiro. *O Bem Dotado Homem de Itu*, dirigido por José Mizziara e lançado em junho de 1978, chegou a alcançar o número de 2.409.162 espectadores; *Amada Amante*, dirigido por Cláudio Cunha e lançado em julho de 1978, alcançou 2.610.538 espectadores. Os exemplos são vários, e na lista das maiores bilheterias da história do cinema brasileiro, certamente a pornochanchada alcança destaque no panteão de

filmes de maior sucesso. Esse número é mais surpreendente ainda quando são considerados os baixos orçamentos de grande parte das produções; a origem dos investimentos, via de regra exclusivamente privados e sem incentivo estatal; e o rápido tempo de rotação.

Em São Paulo, foi na Boca do Lixo, polo de produção de cinema localizado nas ruas do Triunfo, Gusmões, Vitória e dos Andradas, região central da cidade, que se iniciaram os projetos de vários desses filmes. Os produtores eram fundamentais nesse processo, na medida em que negociavam os salários dos técnicos e da equipe, buscavam investidores e estipulavam o tempo de filmagem e de pós-produção. Sternheim (2005), importante diretor da Boca, destaca o caso de Galante, um dos produtores de maior destaque da região:

Os filmes tinham que ser feitos em prazos curtos e com pouco negativo, que era o item mais caro de uma produção. Para se ter uma ideia, um dos filmes foi rodado com 18 latas grandes (300 m), em apenas três semanas. A edição final precisava ter, no mínimo, 8 latas. Ou seja, na média, uma cena só podia ser repetida duas vezes e meia (STERNHEIM, 2005, p. 26)

Um caso citado por Abreu (2006, p. 95) a respeito do filme *Bandido, a fúria do sexo* (1978), do ator, diretor e produtor David Cardoso: o roteiro foi escrito em oito dias, e o filme rodado em 13. Outro caso representativo é novamente o de Galante, que produziu 23 filmes entre 1976 e 1982, chegando a rodar de sete a oito filmes em 1978-1979, uma média muito alta para a produção brasileira (ABREU, 2006, p. 195).

Os produtores da Boca também possibilitavam que o excedente dos recursos gerados pelos filmes fosse investido em outros filmes, criando uma cadeia de produção contínua. Também procuravam investidores, e para convencê-los frequentemente já tinham preparado os títulos das propostas, às vezes antes mesmo do enredo. Esses títulos eram vistos como essenciais para a atração do público, jogando de forma maliciosa e sensacionalista com elementos ligados à sexualidade¹

É importante notar que nada disso era exatamente algo novo, se formos considerar o panorama internacional. Segundo Abreu (1996), após os anos 1930, quando o cinema americano passou por

¹ Exemplos notáveis são *Senta no Meu que eu Entro na Tua* (1984), *Noite das Tara* (1980), *Amadas e Violentadas* (1976), *O Prisioneiro do Sexo* (1979), *Dezenove Mulheres e Um Homem* (1977), *O Sexo Mora ao Lado* (1975), *A Virgem e o Machão* (1973), *A Super Fêmea* (1973), entre muitos outros títulos.

um período forte de autocensura com relação às questões sexuais, as décadas de 1940 e 1950 viram surgir o fenômeno dos *exploitations*, filmes eróticos, de horror e policiais baratos, destinados às plateias masculinas, que em sua vertente erótica contariam com planos mais aproximados e uma nudez ainda velada.

Segundo Cánepa (2009, p.2), o ano de 1959 marcaria o surgimento de ramificações desse cinema, em especial o *blaxploitation* (para filmes com temática violenta envolvendo afrodescendentes), *nunexplitation* (para histórias bizarras passadas em conventos); *woman in prison* (para filmes sobre presídios femininos)", além de outros. Entre essas denominações, se destacariam os *sexploitations*, filmes baratos cujo chamariz principal, diante da falta de estrelas e astros famosos ou de diretores e produtores reconhecidos, era o tratamento de temas polêmicos e tabus relacionados à sexualidade, aproveitando-se de seu potencial de escândalo para fins comerciais.

Começa-se também nessa época a questionar o papel da mulher na sociedade e o direito que teria ao prazer sexual. Sem dúvida, essa reivindicação teria encontrado menos espaço se não tivesse sido lançada, em países da Europa, na Austrália e no Brasil, em 1961, a pílula anticoncepcional, que permitiu à mulher exercer uma sexualidade mais livre e com menos riscos de fecundação indesejada. No mercado editorial, reflexos disso podem ser vistos na edição de junho de 1967 da revista Realidade, *A mulher brasileira, hoje*², com reportagens que abordaram o corpo feminino, a existência de mães solteiras e a atuação da mulher no mercado de trabalho. Em setembro de 1973, é lançada nas bancas a revista NOVA, primeira publicação no Brasil voltada para assuntos relacionados ao crescimento pessoal da mulher na faixa de 20 a 30 anos³, que em seu primeiro número tratava de assuntos como: "101 maneiras de um homem agrandar você", "Você é sensual - um teste insinuante", "Explore as vantagens de morar sozinha" e "Toda mulher pode sentir prazer no amor, Você também".

Uma particularidade do caso brasileiro, sem dúvida, era o fato de que uma indústria de filmes de teor erótico nasceu e se manteve durante a existência da Ditadura Civil-Militar, implementada com o

² Disponível na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes.

³ Informações retiradas de: <http://www.projektoradix.com.br/arq_artigo/XI_01.pdf>. Acesso em 25/07/2012.

golpe de Estado de 1964⁴. Uma Ditadura que continuou com a sistematização da prática secular da censura no país⁵, dando-lhe outros contornos e grau de importância.

Entre os critérios para a incidência de cortes, figurava um grupo referente ao confronto de princípios éticos, nos quais se inseria a inclusão de palavras e imagens que ofendessem a moral e o decoro público. Havia ainda outros, categorizados em dois grandes grupos – a instigação contra a autoridade e o atentado à ordem pública, de um lado, e a oposição aos direitos e garantias individuais, de outro – passando por fatores tão ambíguos como a presença de elementos capazes de gerar angústia ou ofensivos a alguma religião. (FAGUNDES, 1974). Simões (1999) destaca ainda como a vigilância sobre esses critérios era ampla, abrangendo de um livro ou filme a transmissões de alto-falantes em praças do interior.

É importante destacar que, de acordo com Pinto (2006), a Censura foi parte fundamental na sustentação do regime:

A tão propagada limitação intelectual dos censores, seus atos pitorescos - motivo de chacota até hoje, os erros gramaticais que cometiam ou seus argumentos que podem parecer ridículos, lamentavelmente, nunca impediram a Censura de ser um dos mais competentes órgãos de repressão da ditadura e, seguramente, um dos pilares de sustentação do regime. Durante todo o regime militar, a censura, hierarquicamente bem organizada, foi sagaz, implacável, poderosa e suas decisões frustraram sonhos, impediram caminhos, abortaram promessas e calaram gerações. Sua ação no cinema brasileiro buscou moldar a produção aos projetos políticos do regime. O lema central era proibir, sempre que possível. Na impossibilidade de proibir, cortar. Se as duas opções falhassem, "colocar na geladeira", significando engavetar o processo de requisi-

⁴ De certa forma, o fenômeno da pornochanchada parece se assemelhar a outro "movimento" cinematográfico espanhol, denominado *destape*. Seus filmes, de intuito claramente comercial, exploravam de forma análoga a nudez (preferencialmente feminina). Isso tudo aconteceu durante os anos 1970, quando a Espanha vivia o período de transição para a democracia, com a morte do ditador Franco em 1975.

⁵ É importante destacar que, ao contrário do que muitas vezes se entende no senso comum, diversos estudos apontam como a censura foi praticada ao longo de séculos no Brasil, não sendo uma exclusividade de períodos ditatoriais. A criação de um órgão estatal exclusivamente para essa finalidade, entretanto, se deu somente no início de 1946, quando foi criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), subordinado ao Ministério da Justiça, por meio do Decreto nº 20.493, que vigorará por mais de vinte anos após sua publicação.

ção de censura sem, no entanto, admitir o feito. O processo permanecia “em análise”, sem que nenhum parecer fosse emitido. Assim, os produtores não tinham argumentos para sequer negociar com a censura. Esta atitude podia levar meses, até anos. (PINTO, 2006, p. 4)

Nota-se que a Censura⁶ do período militar tinha diversos artifícios para impedir ou limitar o acesso do público aos filmes, submetendo os produtores e diretores a uma batalha desigual. Alguns desses artifícios foram herdados diretamente de sua institucionalização, por meio do Decreto nº 20.493 de 1946, e posteriormente por outros decretos e atos institucionais que o sucederam. Outros artifícios começaram a ser sistematicamente aplicados, mesmo que de forma não assumida, como o atraso da análise de filmes destacado por Pinto. Quando conveniente também, pareceres e outros documentos dos processos eram extraviados, gerando lacunas que não só demonstram os recursos extrajudiciais adotados como dificultam sua posterior compreensão.

Dentro desse quadro, mesmo que à revelia de certos setores que reivindicavam uma atuação mais firme diante das comédias eróticas e dos demais filmes denominados *pornochanchadas*, esses eram geralmente liberados pela Censura para maiores de 18 anos, com poucos cortes em palavrões e cenas de exposição do corpo feminino.

Entretanto, houve casos de *pornochanchadas* que sofreram grande retaliação pelo órgão censor, boa parte deles ainda pouco estudados. Um deles foi o processo de *Os Mansos*, comédia erótica dirigida por Pedro Carlos Róvai, que teve em um primeiro exame da Censura, em fevereiro de 1973, quase cinquenta cortes de imagem e som, reduzidos após um longo processo de negociações (SIMÕES, 1999). Outro foi o processo do filme *Os garotos virgens de Ipanema*, comédia erótica dirigida por Oswaldo de Oliveira e produzida por Antonio Polo Galante e Alfredo Palácios, vetada na íntegra de 1973 a 1979, mesmo com a série de negociações efetuadas pelos produtores (REIS; LAMAS, 2013).

⁶ Quando emprego o termo Censura com a inicial maiúscula, estou me referindo ao órgão federal, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Quando utilizo censura com a inicial minúscula, refiro-me à prática ou ação de proibição e veto, bem como a outras formas de interdição que nem sempre partem do poder público.

Um desses casos, do qual tratarei neste artigo, foi o do filme *Anjo Loiro* (1973). Trata-se de mais uma tentativa de me aprofundar em um universo ainda pouco explorado – a relação entre a cinematografia dos anos 1970 e a Censura.

Sexualidade, erudição e moralidade: análise de *Anjo Loiro*

Anjo Loiro, originalmente intitulado *Anjo Devasso*, foi o segundo longa-metragem dirigido por Alfredo Sternheim, baseado em conto de Henrich Mann e contando com a participação de Mário Benvenuti, Vera Fischer, Célia Helena, Ewerton de Castro, Nuno Leal Maia e outros atores (STERNHEIM, 2005). Sternheim é um dos poucos diretores da Boca ainda remanescentes: foi crítico de cinema do jornal *O Estado de S. Paulo*, continuísta e assistente do diretor Walter Hugo Khouri em *A Ilha* (1961), diretor de cinema – tem em sua filmografia cerca de 25 longas e 14 curtas – e diretor de televisão. Dirigiu um dos episódios do longa-metragem *Memórias da Boca* (2015), filme que contou ainda com a direção de outros remanescentes da Boca como Clery Cunha (*Pensionato de Mulheres*) e José Mojica Marins (*Exorcismo Negro*, todos os filmes com o personagem Zé do Caixão) e que tem como foco um resgate nostálgico das memórias do polo de produção.

A versão analisada aqui do filme se trata da gravação de uma transmissão televisiva, e foi adquirida pelo site de um colecionador⁷. Grande parte das pornochanchadas não tem versões em DVD disponível para venda, e precisam ser encontradas na programação televisiva, em sites de colecionadores ou no acervo disponibilizado para consulta na Cinemateca Brasileira.

Anjo Loiro conta a história de Armando (Mário Benvenuti), professor de História de um tradicional colégio que vê sua vida mudar por completo quando começa a sair com a jovem Laura (Vera Fischer). Logo no início do enredo, Armando observa um comportamento estranho em seu aluno Mário (Ewerton de Castro), filho de um amigo seu que havia falecido há pouco. Mário passou a tirar notas baixas nos últimos meses e permanecia desatento durante as aulas. Foi quando Armando presenciou uma discussão entre Mário e Laura, em que ouvimos o seguinte diálogo:

⁷ Disponível em <<http://expirados.blogspot.com.br/2009/04/lista-pornochanchada-porno-nacional-e.html>>. Acesso em 12 fev. 2016.

Mário: Você disse que me amava..

Laura: E não menti, mas isso não te dá o direito de mandar sobre mim.

Esse diálogo acontece em resposta à primeira sequência do drama, quando vemos Laura, depois de beijar Mário, ir conversar e paquerar outros rapazes. Mário se diz humilhado por tal situação, pedindo que a jovem parasse com tal comportamento, o que Laura nega, vendo nessa atitude uma ameaça a sua liberdade.

Armando resolve então oferecer uma carona a Mário, aconselhando que o mesmo esqueça a jovem. Segue o diálogo:

Armando: Sexo é mais um problema de cuca do que outra coisa

Mário: Só de cuca?

Armando: É lógico que o físico exige sexo. Mas o cérebro, o pensamento, deve controlar e dominar tudo, a fim de evitar que o erotismo tome conta da gente.

Mário: E o senhor é assim?

Armando: Eu também já tive os meus galhos, mas nunca permiti que interferisse no meu trabalho. (...) Gosto mesmo de tirar o atraso pagando, sem compromissos, sem amarração.

Mário: Se o senhor conhecesse uma moça como Laura...

Armando: Eu não me amarraria.

Na sequência seguinte vemos Armando, sempre de paletó e gravata, ir atrás de Laura em um bar, ao som de *jazz*, pedindo-lhe que se afastasse de Mário, com o intuito de preservá-lo de sua presença nociva. Nesse instante, Laura é ameaçada por um jovem, e defendida por Armando. Armando resolve lhe dar uma carona, e ambos começam a conversar:

Laura: Existem umas pessoas, que só por terem estado um dia com a gente, já se veem no direito de mandar.

Armando: É detestável quando as pessoas querem nos dominar, sem haver nenhum compromisso da nossa parte.

Laura: Mas é exatamente isso...

Fica implícito na passagem de que há o direito de mandar e dominar o parceiro, desde que haja um compromisso por parte de ambos.

A situação é ponto de partida para que o racional professor deixe-se levar por Laura, recebendo-a na sua casa e viajando com ela à praia. Ambos passam a morar juntos, e o *coroa* passa a ficar por dentro, mudando seu visual e suas atitudes. Passa a fazer tudo aquilo que disse não realizar ao jovem Mário, deixando que sua paixão

interferisse em seu trabalho. Seus atrasos passam a ser recorrentes, recebendo reclamações de sua coordenadora, Dona Carla. Mostra-se desatento, distraíndo-se em meio a sua aula, procurando Laura do lado de fora do colégio; mente para a coordenadora de que havia se adoentado, a pedido de Laura, para que ambos ficassem mais tempos juntos; passa a tratar rudemente a empregada, por esta fazer uma comida não apreciada pela jovem.

Se Armando demonstra uma vulnerabilidade cada vez mais crescente diante de sua nova amante, por outro lado Laura se mostra gradativamente mais infantil. Passa a exigir mudanças na rotina do professor; é exigente com a comida e com detalhes da casa. Resolve participar de uma montagem teatral da peça *Antígone* – referência à tragédia grega *Antígona*, de Sófocles -, e diante da falta de verba da produção procura persuadir Armando a investir suas reservas financeiras no espetáculo.

Em um primeiro momento, Armando se nega a tanto, alegando que suas reservas eram insuficientes. Laura se diz decepcionada, chamando o professor de *burguesão covarde*. Resolve sair, sem dizer para onde iria, para desespero de seu inseguro parceiro. Depois de um tempo, ela retorna e diz que a relação dos dois não daria *mais pé*, e que estava partindo. Desesperado, Armando diz que mudara de ideia, e que aplicaria boa parte de suas ações na peça. Animada com a decisão, Laura resolve reatar o relacionamento.

Até esse momento, já é possível perceber que existe uma separação construída ao longo do enredo entre jovens – mais ligados à revolução dos costumes – e os adultos – mais ligados à erudição e a uma concepção tradicional de relacionamento. O uso de termos como *cuca*, *coroa* e *por dentro* atestam um certo esforço do filme não só em retratar esses jovens – ainda que de forma caricata – como também em se mostrar atual diante das questões que estavam em efervescência nesse período.

Após a venda das ações, Armando se reúne em seu apartamento com os demais membros da peça, que resolvem comemorar. No dia seguinte, a empregada doméstica do professor se depara com dois jovens nus deitados no chão – que não aparecem aos olhos do espectador – e grita, estarrecida. Armando acorda, e diz que ela não precisaria ter aquele tipo de reação, tratava-se de algo corriqueiro.

Esse momento da trama parece atestar que Armando finalmente atravessou o *outro lado*, passando da dimensão adulta e tradicional, representada nesse momento pela reação de sua empregada, para a dos jovens modernos e por dentro, para quem pessoas deitadas nuas no chão não representariam perigo algum à moralidade.

A trama continua e, para coroar a travessia de Armando, ele atrasa novamente para uma de suas aulas e é demitido por Dona Carla, que entoia o seguinte discurso:

Dona Carla: (ser professor) Não é fácil. Exige muita dedicação e disciplina. Muito auto respeito. Atributos que atualmente lhe faltam porque o senhor se deixou envolver por uma menina de péssima conduta moral. É ridículo uma pessoa na sua idade...

Nesse momento, é interrompida por Armando, que irritado interrompe para fora da sala. Encontra no meio do caminho seus alunos, que olham atentos ao professor, reprovando sua atitude.

Há nesse instante um claro tom de reprovação da trama às mudanças de hábito de Armando e à atitude manipuladora de Laura. Sem suas reservas financeiras e seu emprego, o até então professor passa a divulgar a peça para jornais e revistas. Resolve visitar um dos ensaios, e aí se depara com uma situação que faz com que recue em sua travessia ao *lado jovem*: encontra todos os atores nus sobre o palco e em uma disposição tal que um grupo deles encontra-se agachado e ao redor de Laura, que permanece de pé, também nua. Irritado e com ciúmes, Armando interrompe o ensaio aos gritos e sai do local, acompanhado pela jovem.

Esse acontecimento marca um outro ponto do enredo, em que caminhamos para seu final: Laura se demonstra cada vez mais imatura, não retorna ao apartamento do protagonista, e inclusive deixa de comparecer até aos ensaios da peça. Sem encontra-la em lugar algum, Armando fica sozinho e deprimido. Isso acontece até o momento em que encontra novamente Laura, em uma mesa de bar, junto com amigos. Desesperado, Armando pede para que ela retorne, pois não conseguiria viver mais sem ela. Laura concorda, desde que tivesse total liberdade na nova etapa do relacionamento.

Armando aceita, sem medir corretamente as consequências dessa decisão: pouco depois, ao retornar ao seu apartamento com um buquê de flores para a amada, encontra-a na cama junto com Paulo (Nuno Leal Maia), um jovem de aparição pontual na trama. Tomado de ciúmes, Armando tenta agredir aos dois. É revidado por Paulo, que o derruba, humilhando-o. Laura resolve pegar seus pertences e encerrar definitivamente seu relacionamento, dizendo a Armando:

Laura: (Ele é) quadradão mesmo. Ele não foi suficientemente adulto pra me compreender. Você não sabe tudo da vida. Foi

bom morar aqui. Viver com você. Foi bom. E eu te amei. A meu modo.

A trama se encerra com Armando tentando reconstruir sua vida, já sem a presença de Laura: volta a lecionar, agora para um cursinho do subúrbio, procurando aos poucos retomar sua independência financeira e seu emprego como professor em outros colégios.

Nota-se por meio dessa breve descrição do enredo como a revolução dos costumes é tematizada na história, mas de forma caricata, com uma tendência a valorizar uma postura conservadora. De um lado, critica-se aqueles que valorizam de maneira excessiva a razão, aproveitando-se do sexo pago como alternativa às necessidade do corpo. Esse é o Armando do início do enredo, que demonstra uma certa hipocrisia diante do sofrimento do jovem Mário.

De outro lado, atribui-se a práticas alternativas de relacionamento – sobretudo o chamado *amor livre*, a relação aberta entre parceiros – um certo grau de imaturidade. Laura, que é adepta dessa vertente amorosa, parece não provocar de forma intencional as mudanças negativas que gera tanto para a vida de Mário como para a de Armando. Faz isso exclusivamente por *inocência*. Essa inocência é reforçada pelo fato da personagem ser uma mulher, que por sua vez vem a perturbar uma ordem predominantemente masculina.

Curiosamente, a obsessão de Armando por Laura, tornando-a uma espécie de vórtice de seus desejos, também se reflete na própria divulgação do longa-metragem, que assim como outros oriundos da Boca tem como chamariz a própria participação de Vera Fischer no elenco. Segundo a sinopse enviada pelos produtores do drama à Censura⁸, as frases para a publicidade do filme são as seguintes: “Vera Fischer mais sensual do que nunca. De anjo ela só tinha a aparência.” Para a imprensa, o primeiro parágrafo é destinado a ela: “Trata-se do terceiro filme de VERA FISCHER, ex-Miss Brasil e atualmente a mulher mais ‘badalada’ do Brasil.”

É importante destacar que, se podemos dividir os personagens entre *jovens* e *adultos*, não são todos os jovens que preferem relações amorosas alternativas. Após conversar com Armando, Mário perde destaque na trama, mas nos poucos momentos em que aparece novamente vemos ele acompanhado de outra garota, com a qual parece

⁸ Disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0550242C00201.pdf>>. Acesso em 12 fev. 2016.

manter um relacionamento estável. Valoriza-se, assim, a estabilidade da relação amorosa, em oposição a um Armando cada vez mais infeliz ao se aprofundar na instabilidade trazida junto com Laura.

É curioso notar, entretanto, que Laura é particularmente irresponsável se comparada com os outros jovens que também participam da peça. Esses permanecem na produção teatral, buscando viabilizá-la, a despeito da ausência da principiante atriz.

Não é à toa, nesse jogo entre jovens e adultos, novidade e tradição, que Armando ocupe a posição de professor, ainda mais de uma disciplina como História. Fica implícita a ideia de que seria no passado que se encontrariam as raízes a serem preservadas e a solução para os dilemas do presente do filme. Essa dimensão da tradição é reforçada nos diversos planos de Armando em sua escrivaninha, solitário; na fachada do colégio em que trabalha; na própria escolha de uma peça tão antiga e prestigiada como Antígona para ser encenada durante o enredo. Parece existir aí uma busca também por legitimidade do próprio filme, de forma semelhante a outros filmes da Boca.⁹

Com relação à exposição do corpo feminino, são expostos no campo da imagem somente os seios de Vera Fischer, em planos rápidos – ao menos na versão a que tivemos acesso. Há também uma certa *coreografia dos corpos*, já apontada por mim em outro trabalho (LAMAS, 2013) e que é resultado evidente da preocupação que o filme teve em não ultrapassar o tênue limite entre o proibido e o permitido pela Censura em termos de exposição dos corpos. Assim, em alguns planos, Vera Fischer se encontra de costas para a câmera, ou posicionada em um ângulo estratégico, de maneira a não expor seus seios, pelos pubianos ou outras partes de seu corpo.

Há que se destacar ainda, como sugere Abreu (2006), que as pornochanchadas procuravam dialogar diretamente com setores populares, de baixo poder aquisitivo, colaborando com um certo processo educativo ou ao menos com a introdução a esse público de temas que estavam presentes na sociedade do período de produção do longa metragem. *Anjo Loiro* certamente não escapa dessa observação, ao abordar um assunto em voga no período de sua produção.

⁹ Essa referência a elementos da cultura erudita é muito recorrente, por exemplo, em certos filmes da cinematografia de Jean Garret, como *Amadas e Violentadas* (1976) e *Mulher, Mulher* (1980).

O *Anjo Devasso* se torna loiro: o processo na Censura

O processo do filme na Censura, tal como disponível no site *Memória da Censura ao Cinema Brasileiro 1964-1988*¹⁰, abrange um período longo de tempo, principiando-se no ano de 1971 e se alongando até 1985. Atravessou com isso diversos períodos da Ditadura Civil-Militar, dos anos de chumbo do General Emílio Garrastazu Médici (1969 – 1974), passando pelo princípio de abertura política do governo do General Ernesto Geisel (1974 – 1979) e culminando com o governo do General Figueiredo (1979 – 1985), que encerrou o período militar.

Os processos de censura reúnem ampla e diversa documentação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão subordinado à Polícia Federal responsável pela censura a diversos meios de comunicação. Produzidos pela burocracia estatal, eles contêm documentos de técnicos censores, chefes de departamento, eventualmente ministros da justiça e até governadores de Estado, liberando, mutilando ou interditando filmes. Reúnem também documentos de produtores cinematográficos e seus procuradores, diretores, representantes da classe artística e da sociedade civil organizada. Os documentos são vários: requerimentos e certificados de censura, pedidos de reexame dos filmes, pareceres técnicos com a análise e justificativas de vetos, certificados para filmes e *trailers*, documentos de apreensão de cópias com exibição no mercado, entre outros.

O processo tem seu início na data de 01 de outubro de 1973, conforme informação disponibilizada em sua capa. Nela é possível ver que o título original da obra era *Anjo Devasso*, pois o mesmo se encontra riscado, para dar espaço a *Anjo Loiro* logo ao lado.

O primeiro parecer data de 5 de outubro de 1973, e é assinado por três censores: Ana Katia B. Veira, Teresa G. Paternostro e Sebastião M. M. Coelho. É um documento bastante objetivo, e como em outros da mesma época está dividido em categorias a serem preenchidas: *cenar, época, gênero, linguagem, tema, personagem, mensagem, enredo, cortes e conclusão*. Em *cenar*, encontramos: "sexo, dramáticas, agressão". Em *linguagem*, "Vulgar". O *tema*, segundo os censores, é "a relação tempestuosa de um homem maduro com uma mulher amoral." No *enredo*, vemos a seguinte descrição:

¹⁰ O projeto, coordenado pela pesquisadora Leonor Souza Pinto, disponibiliza gratuitamente documentos relativos a 444 filmes brasileiros, incluindo aí os processos de censura completos, notícias de jornal e arquivos do DEOPS. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>>. Acesso em 04 mar. 2012.

Relata o conflito originado na vida de um professor quarentão com uma moça de conduta amoral. Essa relação se relete (sic) em sua profissão e no conceito que o mesmo desfrutava em seu ambiente social, culminando com a ruptura inevitável entre os dois e a partida do professor em busca de seu soerguimento moral e financeiro.

É importante observar que, de “culminando” até “financeiro”, o texto se encontra grifado. Não parece ser algo sem propósito: o final de qualquer história geralmente era um elemento muito importante a ser considerado pelos censores. A partir dele determinado filme poderia ser integralmente vetado ou não: se determinado personagem tivesse uma conduta considerada repreensível, mas ao final fosse penalizado na trama, o filme poderia sofrer sanções leves; caso contrário, poderia até mesmo deixar de circular nas salas de exibição.

A seguir consta a lista de cortes, que totalizam oito:

PRIMEIRA PARTE: Na apresentação – cortar a tomada do casal que está nú de costas, entrando na piscina. Cena que focaliza o ator com uma mulher na cama, ambos nus, até o momento em que o mesmo aparece se vestindo.
SEGUNDA PARTE: Sequencia que focaliza o ator voltando-se sobre a atriz até o instante em que o mesmo sai para dar aula. Sequencia em que o ator acerca-se da cama até o momento em que os dois são focalizados na mesa.
TERCEIRA PARTE: “Close” em que a atriz aparece nua de costas. Final dessa mesma parte onde a atriz é focalizada semidespida até o instante em que o ator aparece no Banco.
QUINTA PARTE: Sequencia em que o ator vira-se sobre a atriz até o instante em que o mesmo aparece beijando a roupa. E por último, a sequencia em que o casal é mostrado na cama até o momento em que o ator levanta-se e segue para o banheiro.

Como acontece também em outros processos analisados, a própria descrição dos momentos dos cortes apresenta-se de forma confusa, sem especificar de forma cronometrada em que instante devem incidir os cortes. É possível observar, primeiramente, que a versão a que tivemos acesso já não possui boa parte das cenas especificadas na lista: não há a cena na piscina, nem a do ator com a mulher nua na cama; não há nenhum close encontrado com uma atriz nua e de costas; nem mesmo o momento em que o “ator vira-se sobre a atriz”, somente a hora em que Armando “aparece beijando a roupa” que pertencia a Laura, por conta de seu desaparecimento.

Apesar da dificuldade de se entender do que se tratam, aparentemente todos os cortes incidem sobre cenas de exposição dos corpos dos atores. A intolerância dos censores pesa até sobre cenas em que a atriz (provavelmente Vera Fischer) se encontra de costas, sem revelar à câmera seus seios ou pelos pubianos. Nas conclusões, encontra-se a seguinte observação:

Temática que enfoca com muito realismo as consequências nefastas causadas por um relacionamento entre pessoas de formação e princípios diferentes. Os inevitáveis conflitos que se originam e que fatalmente se refletem na vida profissional, no meio social, além dos danos psicológicos cujos efeitos são prejudiciais em sua totalidade. Obedecidos os cortes assinalados, o mesmo poderá ser liberado com impropriedade máxima.

Novamente encontra-se grifado um trecho, que vai de “enfoca” até “diferentes”. Parece haver, por parte dos censores, um reconhecimento da face moral presente no filme, especialmente em seu final, em que vemos como o tipo de relacionamento defendido por Laura levou Armando à infelicidade. Isso não impediu, entretanto, do filme receber inúmeros cortes, ser limitado a menores de 18 anos e ter também seu trailer integralmente proibido.

As consequências desse tipo de corte para um filme como *Anjo Loiro*, assim como para outras pornochanchadas, são evidentes. Trata-se de um tipo de filme que tem no apelo erótico seu principal atrativo de bilheteria. Perder cenas desse tipo é tornar o filme menos atraente para boa parte de seus espectadores.

Emite-se assim o certificado de censura com os cortes estipulados, e a validade de 16 de outubro de 1973 até 16 de outubro de 1978. Outro certificado é emitido, liberando-se uma nova versão do trailer, com validade do período de 23 de outubro de 1973 até 16 de outubro de 1978.

Menos de um mês depois, no dia 19 de novembro de 1973, consta no processo uma correspondência do Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) do Rio Grande do Sul, órgão regional subordinado à DCDP, endereçada diretamente ao diretor do órgão em Brasília. Com ela, encaminha-se uma cópia apreendida do filme, e uma observação de que houve uma denúncia a respeito do desrespeito aos cortes estipulados.

Dois dias depois, consta no processo um parecer emitido por dois censores a respeito da referida cópia, em que se nota um tom severo e a minúcia com a qual examinaram a presença ou não dos

cortes estipulados anteriormente. Constatam, na primeira parte, que o primeiro corte foi efetuado de forma integral, mas que o segundo não foi por completo, “uma vez que o ator aparece em trajés menores e a atriz, parcialmente nua.” Na segunda parte, novamente o primeiro corte foi efetuado corretamente, mas o segundo não, “visto aparecer a atriz semidespida, deitada na cama”.

Na terceira parte, “o primeiro corte foi reduzido, não conforme deveria ser, ou seja, supressão total da nudez”, mantendo-se de forma correta o segundo corte. Na quarta e última parte, o primeiro corte foi obedecido em sua totalidade. “O segundo corte, no entanto, não foi efetuado, nem sequer (sic) parcialmente. Trata-se da sequência que focaliza o casal nú na cama, abrangendo inclusive a briga entre os amantes da mulher”.

O grau de atenção dos censores chega ao ponto de observar outros detalhes da nova versão, como indica o parágrafo a seguir:

Deve-se ainda ressaltar a possibilidade do filme ter sofrido uma remontagem, uma vez que no primeiro corte referente a quarta e última parte, deveria aparecer a tomada com o ator beijando as vestes da atriz após haver mantido relações sexuais com a mesma, e esta tomada foi invertida, ou seja, o ator é mostrado beijando as vestes, antes da referida cena, e não depois. O mesmo ocorre em relação ao último corte da parte final, quando deveria aparecer o ator após ter sido espancado, dirigindo-se ao banheiro, o que não ocorre. (todo o trecho grifado)

Todo esse grau de minúcia, sinal evidente da importância que se dava pelo órgão à proteção da “moral e dos bons costumes” no período e da busca pelos mínimos detalhes nas análises empreendidas, é coroada pela desqualificação da empresa produtora: “ficando portanto, patenteada a sua má fé, ludibriando desta maneira a decisão emanada por este órgão censório”.

Nada pior do que isso, evidentemente, para uma produtora cinematográfica. Alimentar conflitos com a Censura não era algo aconselhável: muitas eram as chances de que outros filmes da mesma empresa passassem a ser interditados, levando a grandes prejuízos e à falta de retorno de investimentos nas produções, levando seus realizadores a graves problemas financeiros. Não é sem motivo, portanto, que no documento que segue no processo vemos uma correspondência da Brasecan, produtora do drama, e de sua representante Eletro Filmes, endereçada diretamente ao diretor da DCDP, Rogério Nunes. Nela vemos um grande esforço de argumentação

no sentido de mostrar a cooperação na devolução das cópias dos filmes e dos certificados e mostrando-se incrédulos com relação à falta de acatamento dos cortes estipulados:

3) – Causou-nos total surpresa a existência de senões e falhas nos cortes, fato que foi lamentavelmente do total desconhecimento desta empresa, vez que tais trabalhos estão afetos tão somente a técnicos de direção e montagem da película.

4) – Nossa empresa sempre pautou suas ações dentro de um completo e total respeito às normas dessa Divisão e de toda a legislação vigente, e por essa razão, podemos afirmar à V. Sa. que a infringência do preceito legal, conforme acima expusemos, não foi de maneira alguma intencional, fugindo mesmo ao conhecimento de nossa diretoria.

Chegam, por fim, a dizer que se sentem confiantes no “carinho tantas vezes demonstrado para com o Cinema Nacional” por parte da Censura, considerando “a importância que ‘*Anjo Loiro*’ ocupa no desenvolvimento de nossa indústria cinematográfica”.

Tal apelo ao patriotismo da Censura não vale de muita coisa, visto que um pedido de reexame do filme, feito posteriormente pela produtora, é *negado* no dia 2 de janeiro de 1974, alegando-se para tanto que o drama já havia sido reexaminado, “não cabendo mais outra modificação”.

A resposta à arbitrariedade da Censura veio em correspondência datada de 7 de março de 1974, novamente ao diretor da DCDP, em que o representante da Brasecran pede de volta uma das cópias do filme para reexame, mas dessa vez seguindo orientações “de acordo com entendimentos pessoais com o Diretor Geral do Departamento de Polícia Federal – General Antonio Bandeira”. Na cópia, seriam executados “cortes recomendados expressamente pelo Gal. Bandeira”, e o mesmo apreciaria pessoalmente as mudanças para opinar sobre a liberação ou não do filme. O mesmo representante requereu, no dia primeiro de abril do mesmo ano, novamente as cópias apreendidas, e embora não tenham documentos que atestem isso se supõe que o filme tenha sido liberado novamente para a circulação nas salas de cinema.

Isso mostra, assim como já afirmava Simões (1999), como muitas vezes eram necessárias negociações que extrapolavam a burocracia do órgão estatal e iam para encontros pessoais nos corredores de Brasília, tanto no Departamento de Polícia Federal como na própria DCDP. Ganhava quem tinha mais contatos internos dentro desses órgãos. Mostra também, como em outros casos analisados,

tanto de filmes mais pretensiosos do ponto de vista social¹¹, outros nem tanto¹², como de fato, durante a ditadura Civil-Militar, os filmes eram literalmente caso de polícia, em que muitas vezes filmes despreziosos paravam na mesa de um diretor da Polícia Federal. Havia uma crença consolidada de que os filmes, bem como outras obras de arte, poderiam causar um mal deletério àqueles com os quais entrasse em contato. A única forma de extirpar esse mal, especialmente aos que fugissem à *boa moral* ou a diretrizes políticas consideradas então *corretas*, era o ato da censura propiciado pelo Estado com o apoio de organizações da sociedade civil.

Mas o processo ainda não havia se encerrado, e consta no dia 26 de julho de 1979, cinco anos depois, um pedido de reexame do filme, dessa vez para televisão. Sabe-se como o processo de censura para televisão era muito mais rigoroso do que para salas de cinema, mesmo em períodos denominados de abertura política.¹³Dois pareceres, datados de julho de 1979, liberam o filme por unanimidade para maiores de 18 anos. Ambos indicam mais um corte logo no início do enredo, para além daqueles indicados na avaliação de 1973.

Entre esses dois, o parecer assinado pela censora Teresa Cristina dos Reis Marra é mais enfático, afirmando que o filme “poderá ser liberado com a classificação máxima com corte de cenas de *bacanal* e nus, contidas na apresentação da película.” (itálico meu). Continua sua argumentação, afirmando que “a atuação livre e desregrada da personagem feminina, do ponto de vista sexual requer uma impropriedade máxima”. Indica assim o corte, que vai “desde quando aparecem casais em colóquio à beira da piscina, seminus e cena de bacanal, até quando aparece um carro amarelo”. De fato, essa cena não consta na versão analisada para este artigo.

O que chama a atenção primeiramente é a presença do termo *bacanal*, de origem pejorativa, condenando a atitude dos jovens do enredo. E, especialmente, o peso que cai para a censora sobre as atitudes e o corpo feminino, mesmo que o filme termine com um viés moralista que condena o relacionamento alternativo defendido por Laura. A ênfase parece ser muito menor sobre o corpo masculino. Outro certificado é emitido, com validade de 3 de agosto de 1979

¹¹ Como nos casos dos filmes *Pixote: a lei do mais fraco*(1981), *O Homem que Virou Suco* (1981) e *Pra Frente Brasil* (1982).

¹² Como no caso dos filmes *Os Garotos Virgens de Ipanema*(1973) e *Coisas Eróticas* (1982).

¹³ Como demonstram as análises dos processos de *O Homem que Virou Suco* (REIS JÚNIOR; LAMAS, 2013) e *Pra Frente Brasil* (REIS JÚNIOR; LAMAS, 2014).

até 3 de agosto de 1984, proibindo o filme para antes das 23 horas e impondo o novo corte especificado nos dois pareceres.

Outro pedido de censura é realizado, dessa vez datado de 29 de agosto de 1984. Contrariamente ao que se poderia imaginar, nesse tempo a censura à televisão era mais rigorosa do que em períodos anteriores. Quem ocupava o cargo de diretora da DCDP era Solange Maria Teixeira Hernandes, a Dona Solange, conhecida pelo rigor que cobrava na análise de filmes e outras obras pela Censura.

Assim, contrariamente aos pareceres anteriores, os dois emitidos nessa fase do processo recomendam sua proibição integral para televisão. Em um dos pareceres, datado de 14 de setembro de 1984 e sem identificação de autoria, o censor resume a história como a “dramática experiência da derrocada moral, física e econômica de circunspecto professor ao se apaixonar por jovem devassa”. Para ele, “as mensagens são *deprimentes* pelo ridículo e o drama que cercam a destruição de amor e a inconsequente irresponsabilidade e egoísmo da jovem.” (itálico meu)

O filme tem sua face moral reconhecida, sendo considerado um alerta como um exemplo do que não deveria acontecer. Encontra problemas na linguagem oral dos personagens, caracterizando-a como “incisiva e com deboches aos valores ‘antigos e quadrados’”. Sua maior implicação censória, entretanto, encontrar-se-ia ainda na exposição dos corpos, tal como no trecho em destaque:

Quanto ao quadro cênico abusa da nudez parcial da atriz com apenas calcinhas, exibindo frontalmente os seios em tomadas longas e em plano detalhe, durante os prelúdios, durante e após o ato genésico, em saídas e entradas de banhos ou pondo e tirando a roupa. Alguns cortes da liberação anterior foram efetivados, outros atenuados, todavia, restam muitas cenas inadequadas ao veículo pretendido, quais sejam variadas cenas de nudez e relacionamentos sexuais, que não foram tiradas.

Alega ao fim que, mesmo com essas supressões, o filme exigiria um público adulto, e que de acordo com o novo Código de Menores que entrara então em vigor nenhum filme com a classificação máxima de dezoito anos poderia ser exibido na TV. A não liberação do filme, dessa vez, só seria derrubada com certificado de 28 de fevereiro de 1985 emitido pelo Conselho Superior de Censura, instância intermediária que passou a examinar, em grau de recurso, as proibições impostas pela DCDP.

Considerações Finais

O processo de censura de *Anjo Loiro* revelou, de forma similar ao processo de *Os Garotos Virgens de Ipanema*, como um filme desprezioso do ponto de vista político poderia ser alvo sistemático da Censura, não só pelo número elevado de cortes, mas também pela rigorosa fiscalização posterior, que abrangia da unidade central em Brasília até órgãos regionais da DCDP. Da mesma forma também que essa outra pornochanchada, o processo de *Anjo Loiro* mostra a vulnerabilidade dos produtores aos desmandos da Censura, acarretando graves prejuízos para a equipe, ainda mais em se tratando de filmes que dependiam unicamente do retorno de bilheteria para o pagamento de todos seus profissionais.

Similarmente também a *Os Garotos Virgens de Ipanema*, *Pixote: a Lei do Mais Fraco* e *O Homem que Virou Suco*, *Anjo Loiro* teve uma avaliação mais rigorosa ainda para a televisão do que para as salas de cinema, mesmo tendo sido liberado anteriormente pelo órgão federal. A exposição do corpo, sobretudo o feminino, permanecia sendo um problema em meados da década de 1980, mesmo que o final da trama valorizasse a relação estável entre parceiros.

Tal constatação reforça também a imprecisão dos critérios adotados em Brasília, que em um determinado período liberam o filme para televisão, e em outro posterior o proibem, mesmo com a incidência de novos cortes e a limitação para maiores de 18 anos.

É importante notar que boa parte dos casos mais conhecidos de rigor da censura às pornochanchadas – em que se destacam *Anjo Loiro*, *Os Garotos Virgens de Ipanema* e *Os Mansos* – são de filmes lançados durante os anos de chumbo da Ditadura Civil-Militar. No caso desses três filmes, todos foram lançados no ano de 1973. A avaliação mais branda para o circuito cinematográfico, presente sobretudo a partir da segunda metade da década de 1970, está inserida em um quadro onde não só há uma certa abertura política e deslegitimação da Censura como órgão do Estado, mas também a retração do circuito exibidor.

Como apontou Simões (1990, p.144) desde a segunda metade da década de 1950 o público das salas de cinema no estado de São Paulo sofreu uma queda considerável, chegando a uma média de decréscimo de 50% a cada 15 anos. Os suntuosos cinemas, símbolos de diversão garantida para diferentes idades e classes sociais, sinais de novos hábitos de vida mais ligados à modernidade, deixaram de usufruir de seu prestígio para cair em franco declínio, enquanto a população da cidade quintuplicava e as ofertas de entretenimento

se diversificavam. Diante desse contexto, ter uma sala de cinema rentável não se tornou tarefa fácil, e foram várias aquelas que cederam espaço para outros estabelecimentos como depósitos, supermercados, agências bancárias, estacionamentos, igrejas, revendedoras de veículos.

Em uma atmosfera “úmida e depressiva”, com um ar de empobrecimento “nítido até nos uniformes puídos dos funcionários” (SIMÕES, 1990, p. 113), as salas se dividiam e ficavam menores, os lanterninhas deixavam de ser figura obrigatória nas sessões e seus anos de ouro tinham perdido definitivamente espaço para uma outra relação do espectador com os filmes. Natural, portanto, que a Censura deixasse de delimitar um cerco tão austero contra esse circuito, uma vez que a população que o usufruía diminuía cada vez mais, em detrimento do veículo televisivo, que ganhava abrangência nacional e por isso mesmo era objeto de um rigor muito maior.

Por meio da análise conjunta entre esta pornochanchada e o processo censório, foi possível perceber com mais clareza os contornos que delimitam a produção deste e de outros filmes: se já havia a interferência do produtor e dos exibidores, bem como os interesses do público e os temas vigentes no período de lançamento, os diretores tinham que ainda lidar com os desmandos da Censura. As consequências disso são evidentes: a tendência ao engessamento das histórias e suas narrativas.

É de se impressionar, dentro desse quadro, a inventividade de tantos diretores e profissionais que transitaram pela Boca. Carlos Reichenbach, Rogério Sganzerla, José Mojica Marins, Ozualdo Candéias, Walter Hugo Khouri, Ody Fraga, Alfredo Sternheim, Jean Garret, John Doo, entre tantos outros realizadores, foram capazes de explorar, persistir e manter viva, ainda que de forma precária, uma cinematografia paulista certas vezes ousada, certas vezes nem tanto, mas que permanece como um contundente registro de uma época. Cabe somente a nós não permitir que a memória desse passado se desfaça nos ventos ágeis da contemporaneidade.

Referências Bibliográficas

ABREU, N. C. **O olhar pornô**: a representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas, Mercado das Letras, 1996.

_____. **Boca do Lixo**: cinema e classes populares. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

CÁNEPA, L. L. Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres

monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação/E-compós**, v. 12, n.1, jan./abr. 2009.

COSTA, C. **Censura em cena: teatro e censura no Brasil**. São Paulo: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

FAGUNDES, C. de L. C. **Censura e liberdade de expressão**. São Paulo: Edital, 1974.

LAMAS, C.T. P. **Boca do lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1985)**. 2013. Dissertação (Mestrado em Interfaces Sociais da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-10022014-164740/>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

PINTO, L. E. S. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**, 2006. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 17 mai. 2016.

REIS JÚNIOR, A.; LAMAS, C. A censura ao cinema no Brasil e os percalços de Os Garotos Virgens de Ipanema. **Revista Comunicação Midiática**: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, v. 8, ed. 1, 2013.

_____. Embates entre o cinema brasileiro e a censura federal em tempos de redemocratização. In: GOMES, M. R. (org). **Comunicação e Controle**: observações sobre liberdade, controle e interdição de expressão. São Paulo: Intercom, 2013.

_____. História, Cinema, Censura: silenciamentos e resistência em Pra Frente Brasil, de Roberto Farias. **Lumina**: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação. Universidade Federal de Juiz de Fora, vol 8, n. 2, dez 2014.

SIMÕES, I. **Salas de cinema de São Paulo**. São Paulo: PW/Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

_____. **Roteiro da Intolerância**: a censura cinematográfica no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 1999.

STERNHEIM, A. **Cinema da Boca**: dicionário de diretores. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2005.

Filmografia

Anjo loiro. Dir. Alfredo Sternheim. Brasil: Brasecran, 1973. VHS (90 min), color, sem legenda, Port.

Luciana Rosar
Fornazari Klanovicz
Willian Bruno Corrêa

GÊNERO, CENSURA E PORNOCHANCHADA NO CINEMA BRASILEIRO

Ao longo dos anos 1970, muitas pornochanchadas lotavam as salas de cinema no Brasil. Esse gênero ou agrupamento de gêneros fílmicos (ABREU, 2006) que tinha como alicerce o erotismo e a exibição de corpos femininos nus emergiu em meio ao autoritarismo dos governos militares pós-1964 e conviveu em jogos constantes com a censura vertical praticada pelo estado e com as censuras horizontais calcadas na ofensa “à moral e aos bons costumes”, muito característica da sociedade brasileira na época.

Ao experimentar as vicissitudes do regime autoritário e da presença das censuras, produtores de cinema sofriam com cortes de cenas e textos, esforçavam-se criativamente para transgredir as barreiras impostas pelo estado até chegando a expandir o espectro da liberdade de expressão, problematizavam de maneira consciente ou não valores e regras socioculturais (FREITAS, 2004). Nesse sentido é que, já em 1995, Valter V. Sales Filho enfatizava que “ao invés de ser desprezada, a pornochanchada deve ser observada em relação ao falso moralismo e o conservadorismo da sociedade brasileira (SALES FILHO, 1995, p.67).

Há várias leituras sobre as pornochanchadas, que vão desde seus aspectos técnicos, passando pelo enquadramento estético em meio aos gêneros fílmicos, as biografias de artistas e técnicos envolvidos, as trajetórias de produção, a sua politização inevitável em meio ao regime autoritário e aos debates e dilemas morais da sociedade brasileira e, mais recentemente, a discussão ligada aos estudos de gênero e história.

Um dos principais elementos que precisam ser lembrados é que, como fenômeno cultural e objeto de pesquisa, tendo nascido durante a ditadura, a pornochanchada foi sendo interpretada à luz dos períodos em que suas análises foram realizadas, num jogo que ora posicionou as obras de pornochanchada como frutos diretos do regime autoritário, ora representou-as num papel de resistência estética e crítica à ditadura.

Ampliando-se o foco para além de quem patrocinou ou para que fins a pornochanchada servira, do ponto de vista dos costumes e mais especificamente a partir do mundo da sexualidade, se diversos filmes escaparam à visão de classe média e do patriarcado em favor de uma sexualidade que alguns autores chamam de *favelada* (FREITAS, 2004), também é importante considerar que tais obras mantiveram firme compromisso com a manutenção da heterossexualidade normativa.

Para pensar essas questões de gênero ligadas à história da pornochanchada, tomaremos como pano de fundo os filmes *A Super Fêmea*, de Aníbal Massaini Neto (1973), e *Guerra Conjugal*, de Joaquim Pedro de Andrade (1974). *A Super Fêmea* (1973), com roteiro de Lauro César Muniz, de Alexandre Pires e Adriano Stuart, narra a história de uma modelo, Eva (interpretada por Vera Fischer), contratada para uma campanha publicitária de pílulas contraceptivas masculinas. Ela encontra dificuldades em conquistar o público-alvo, já que os homens têm medo de que pílula possa causar impotência. Por outro lado, *Guerra Conjugal* adapta roteiros e histórias do escritor Dalton Trevisan, e narra experiências de casais que se odeiam, mas continuam vivendo juntos.

Nas duas obras, algumas cenas de sexo e expressões de baixo calão foram alvo de censura total ou parcial, mas é interessante pontuar que comentários referentes à política acabaram não sofrendo cortes. Essa realidade de costura dos filmes nos abre a possibilidade de pensar o papel, as formas de agir de censores estatais sobre a produção cultural no período (LAMAS, 2014).

Assim, não é forçoso discutir, em linhas gerais, o local de emergência da pornochanchada e suas relações com os organismos de controle de produções culturais que operavam no Brasil à época de sua circulação, para depois deslocarmos o olhar para como esses mesmos organismos trabalhavam em cima das obras.

Pensando a Pornochanchada

Grande parte da produção de pornochanchadas, cerca de 90%, foi realizada na Boca do Lixo, na cidade de São Paulo. Este local também foi o principal espaço de produção do cinema marginal, ou cinema de invenção, caracterizado como sendo de vanguarda, “absolutamente transgressor comprometido com a criatividade do autor e o experimentalismo e que possibilitou nomes como Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Fernando Cony Campos, Lygia Pape, José Mojica Marins de mergulharem em um universo paleopolítico, dissonante, caótico e questionador (TRAD NETTO, 2014). A cidade, desde o final dos anos 1930 era polo da indústria de cinema e produtoras como a Paramount e a Fox instalaram-se na cidade e, ao longo das décadas seguintes, distribuidoras, fabricantes de equipamentos de cinema e eletrônicos além de empresas de menor porte foram sendo atraídas para a região. As empresas localizaram-se especialmente no Bairro da Luz, na rua do Triunfo, próximo à estação da Luz, o que facilitava o transporte de equipamentos pesados e facilitava a logística.

O principal estúdio de cinema brasileiro, a Vera Cruz, veio a se fixar na região. Contudo, com a falência do estúdio, todas as pequenas empresas, pessoal técnico e produtores moveram-se da região e, a partir dos anos 1950, o espaço passou a ser ocupado por prostitutas, usuários de drogas, mas também por inúmeros bares e espaços de prazer barato (STERNHEIM, 2005, 2005, p.13). O autor lembra que,

Por volta de 1950 o meretrício, que ficava confinado quase que legalmente em duas ruas do bairro do Bom Retiro, um pouco mais adiante, do outro lado da estrada de ferro, se viu expulso de lá por decreto do então governador Lucas Nogueira Garcês. Na ilegalidade total, sem a proteção dos bordéis do Bom Retiro, as prostitutas se concentraram justamente nessas e em outras ruas da Luz. E, com elas, logo vieram outros marginais. As moças, além de atender à clientela local, podiam investir nos homens que estavam em trânsito por São Paulo, geralmente a trabalho, e se hospedavam naquela região (STERNHEIM, 2005, p.15).

Tal fato, aliado aos bares do local e aos frequentadores daquele ambiente fizeram com que nascesse a denominação pejorativa do cinema da Boca do Lixo. No ambiente dos bares ‘Soberano’ e ‘Freireira’, aconteciam o encontro de técnicos, torneiros mecânicos que produziam os aparatos técnicos para as produções, atores, diretores e roteiristas. O diretor Cláudio Cunha afirma que era comum chegar

um diretor ou produtor no Soberano e perguntar: “Você tem negativo? O seu equipamento está livre? Acontecia uma coprodução e na semana seguinte estavam filmando. Segundo o publicitário Mauricio Kus, “o Soberano funcionava como uma espécie de escritório nos quais os roteiristas iam com o script embaixo do braço em busca de patrocínio e infelizmente, apenas 20% desses filmes foi bem sucedido” (KUS apud CAMARGO, 2011).

Associadas, Boca do Lixo e Pornochanchada complementavam-se a partir de uma dupla pejorativização que era alimentada pelo cinema intelectualista, de um lado, pela crítica cinematográfica e pela classe média brasileira de outro, que criticava veementemente as produções oriundas daquele lugar social e artístico porque sua estética rompia com os padrões morais típicos do brasileiro urbano e médio (FREITAS, 2004). Não é à toa que a pornochanchada foi convertida em alvo de inúmeras investigações, não apenas por emergir do caldo do regime militar mais recente pelo qual o Brasil passou, mas por ter feito sucesso com filmes de baixo custo, desenvolvido uma estética própria e transgredido padrões.

Marcel Freitas pontua que ela emergiu no caldo do regime militar, convivendo com o cinema intelectualista gerado pelo cinema novo. O autor considera que,

rotulada como despolitizadora, o meio acadêmico em geral sustenta que este gênero foi incentivado pelo governo, tendo recebido subvenção da Embrafilme, porque desviava a atenção da sociedade dos desmandos e das perseguições políticas mostrados pelos grandes diretores do autêntico cinema brasileiro. Por outro lado, a pornochanchada também refletiu o estouro sexual que a década de 1970 presenciou, sofrendo o impacto, entre outras coisas, da pílula anticoncepcional e do movimento feminista. A origem social parecer ser fonte de parte de sua originalidade (FREITAS, 2004, p.5).

As maiores produtoras de pornochanchadas eram a Dacar, de David Cardoso e a A.P. Galante. Para Santos (2003), a história da pornochanchada pode ser dividida em dois momentos: o primeiro, de 1968 a 1979 e o segundo de 1980 a 1990, quando, pressionada pela instalação e profissionalização dos filmes pornográficos no Brasil e pela política anticultural do governo Fernando Collor, deu os últimos suspiros (SANTOS, 2003).

Por seu potencial polêmico, transgressor (pelo menos no que diz respeito à “moral e aos bons costumes”, muitas pesquisas sobre a pornochanchada detiveram-se às relações que cineastas, direto-

res e produtores teceram, ou foram obrigados a tecer, com os organismos de censura do estado.

Antônio Reis Junior e Caio Lamas (2014), nesse sentido, discutiram o papel da censura estatal contra o filme *Os Garotos Virgens de Ipanema*, de 1973. Ao analisar documentos da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão da Polícia Federal responsável pelo controle censor da produção cultural brasileira, pontuaram a complexa dinâmica dos mecanismos de censura vertical frente ao mundo das produções culturais no país.

De acordo com os autores, a leitura da censura como atividade dinâmica e marcada pela complexidade só é possível se se observa sua historicidade no Brasil. Criado nos anos 1920 em pleno estado democrático e ligado visceralmente ao Ministério da Justiça e à Polícia Federal, o controle da produção cultural teve, antes do regime civil militar, um sentido eminentemente paternalista:

o estado se arvora[va] o direito de julgar o cinema a partir de critérios nem sempre claros e formalizados, convertendo-se em paladino da moral e defensor da segurança nacional, pronto a proteger o público 'frágil' e 'vulnerável' aos efeitos deletérios dos filmes e de outras manifestações artísticas" (REIS JUNIOR e LAMAS, 2014, p.155).

Bem lembram Reis Junior e Lamas que,

com o golpe de 1964, a censura passa a ser utilizada como instrumento de política persecutória e repressiva transitando do campo das diversões públicas para o campo político. Preocupação maior quanto à formação dos censores, que passam a ter obrigatoriamente diploma de ensino superior. Em 1973 passou a se chamar DCDP (2014, 156.).

A política de censura estabelecida pelo governo ditatorial acabou por encontrar na pornochanchada um repertório diversificado para exercitar tanto o olhar paternalista e elitista, quanto o controle político de opositores. Poderíamos dizer, em certa medida, que a pornochanchada e a censura se encontraram num campo de lutas políticas e culturais importantes para o Brasil dos anos 1970 e é talvez devido a isso que diversas polêmicas que atingiam a vida privada e eram representados por esse cinema, acabaram por ser transformados em polêmicas políticas.

Uma das questões prementes da época, especialmente advinda da emergência dos movimentos por direitos civis e dos feminismos nos EUA nos anos 1960 foi a liberação sexual, especialmente femi-

nina. A pornochanchada representava cinematograficamente essa questão no país.

No jogo do “tudo que é privado é público”, o impacto da pornochanchada foi tão interessante do ponto de vista da atenção despertada que mesmo em 1979, em pleno regime militar, encadeou análises acadêmicas acerca da relação que ela tecia com os corpos de homens e mulheres, com o sexo e com a política.

Foi o caso de *Sexo e Poder*, coletânea organizada por Guido Mantega. Dividido em 13 capítulos escritos por cineastas, psiquiatras, psicólogos e críticos de cinema, é possível compreender que além da censura de estado sobre as produções culturais como a pornochanchada, era possível pensar na censura diária praticada pela própria população. De acordo com Mantega,

Nem sempre o autoritarismo veste uniformes militares e encara os indivíduos em plena luz do dia, ele pode ser sutil, invisível; estar incorporado em cada indivíduo, mesmo nas sociedades de aparência mais democrática. Do mesmo jeito que a nudez, por si só não é sinônimo de liberação da sexualidade. O autoritarismo e a repressão sexual mais eficazes. Não são vistos a olho nu (Mantega, 1979, p.5).

O capítulo “Sou... mas quem não é? Pornochanchada: o bode expiatório do cinema brasileiro” de Inimá Simões, defende a ideia de que a fórmula da pornochanchada era simplória e por consequência levava muita gente ao cinema, numa época em que o cinema já tinha descoberto o valor do mercado do sexo. Simões enfatiza que uma das características desse cinema era a construção da figura feminina como eminentemente passiva ou dissimulada. A pornochanchada, assim, vivia baseada numa divisão esquemática, na qual determinava-se que a agressão era um traço masculino enquanto que a passividade era feminina. De acordo com Simões, as características que se apreciavam nas mulheres eram as do homem castrado: timidez, languidez, delicadeza e formas arredondadas (Simões, 1979 p.81). O homem, detentor da capacidade de fazer uma mulher feliz, estava geralmente em evidência na pornochanchada, como é o caso do filme *O Bem Dotado Homem de Itú*, no qual o macho tinha boa aparência e grande força física.

O capítulo “O escândalo da melância”, escrito por Jean Claude Bernardet, tratava o curta metragem *Vereda Tropical*, de Joaquim Pedro, que foi uma das quatro histórias filmadas para compor a película *Contos Eróticos* (1977). Bernardet lembrava que o pedaço do filme dirigido por Joaquim Pedro foi totalmente censurado sendo

liberado apenas dois anos depois, porque era escandaloso e não encaixava o sexo num padrão vigente, quer fosse comercial ou político (Bernardet, apud Mantega, 1979, p.91).

Em 2009, Cristina Kessler, em “Erotismo à brasileira: o ciclo da pornochanchada”, pontuava que o sucesso delas era justamente saberem explorar a ambiguidade presente tanto nos títulos dos filmes quanto no conteúdo. A autora enfatiza que os filmes, voltados assumidamente ao público masculino, representavam tipos femininos para todos os gostos: virgens, viúvas, mulheres experientes, quase sempre belas e desinibidas (KESSLER, 2009, p.17). A autora ainda enfatiza que, mais importante até mesmo que o próprio sexo, as formas femininas eram o principal atrativo oferecido pelos filmes (KESSLER, 2009).

Romulo G. de B. Gomes (2012) observa que as pornochanchadas traziam em si toda a carga da cultura em que se inseriram, moldando as relações sexuais expostas nas películas conforme as tendências normativas do período e contribuindo, de tal maneira, para a contínua doutrinação do seu público. Nesse sentido, elas puderam agir como instrumentos normatizadores de posturas misóginas (GOMES, 2012, p.176).

Joana M. de Vasconcelos (2012) discutiu o impacto da linguagem visual nos cartazes que serviam de suporte para a divulgação dos filmes da pornochanchada, com ênfase na produção gráfica e visual de Benício da Fonseca, principal ilustrador de cinema no Brasil nos anos 1970. O trabalho da autora desloca o olhar sobre a pornochanchada para a dinâmica complexa que apresentava ao movimentar estética e economicamente outras indústrias para a comercialização de seus produtos, tendo como ponto de partida a construção estética da mulher desinibida, característica das narrativas cinematográficas da pornochanchada.

Tatiana Trad Netto (2014) busca, por meio da leitura de cartazes de filmes da pornochanchada e do cinema marginal, discutir a visibilidade das mulheres nas construções da narrativa cinematográfica brasileira. Para ela, pensar a pornochanchada comparativamente a outras estéticas cinematográficas no país é abrir caminho para uma discussão mais ampliada e qualificada sobre as construções de gênero.

Super Fêmea e Guerra Conjugal

A *Super Fêmea* (1973, filme dirigido por Aníbal Massaini Neto, filho de Oswaldo Massaini (proprietário da distribuidora Cinedistri, no auge da pornochanchada), comandou a entrada da empresa no gênero. No filme, um “grupo de publicitários recorreu a um guru para descobrir como aumentar as vendas das novíssimas pílulas anticoncepcionais masculinas. A solução dada por ele é criar uma campanha cujo um ícone feminino, a super fêmea, seja o grande incentivo para o consumo” (OLIVEIRA, 2013). O filme se concentra em dois focos: o que acontece com Eva, a moça escolhida para ser a garota propaganda das pílulas e, ademais, o mundo sujo da propaganda que se move em torno da moça. No meio disso rolam piadas prontas, referências a filmes famosos, Adoniram Barbosa, tiradas sexuais, personagens estereotípicos, feministas que parecem um tipo de inversão do machismo, um publicitário genial e exótico, os peitinhos da Vera Fisher, algumas críticas aos militares e coisas mais. [...] No geral, o gosto é bom. Entretanto, o que mais se apetece é como ele lida com a ideia da criação de símbolos coletivos por meio da propaganda e, obviamente, da política (OLIVEIRA, 2013).

O elenco era formado por Vera Fischer (no papel de Eva, a super fêmea) e ainda apresentava artistas como Perry Salles, Adoniran Barbosa e John Herbert. *Super Fêmea* foi produzido e lançado no Brasil no mesmo ano em que o general Garrastazu Médici, então presidente da República, sancionou a lei que instituiu o novo Código Civil Brasileiro e uma campanha nacional de controle de natalidade. O ano de 1973 também foi marcado pela profissionalização da censura no país, quando a Política Federal passou a contratar apenas profissionais de nível superior para a tarefa.

O filme começa com uma convenção de mulheres que exigia que os homens passassem a tomar a pílula anticoncepcional. Em seguida, há um corte abrupto de cena, e o plano desloca-se para uma externa na qual retrata-se uma passeata. Ao longo da manifestação, podem ser lidos cartazes com a expressão “Abaixo ao poder do homem”. Não se trata apenas de uma referência ao poder patriarcal ou ao poder exercido por homens em linhas gerais, mas podemos inferir, também, que a expressão está dirigida ao próprio presidente da república, o então general Emilio Garrastazu Médici, que, à época, era chamado de “o homem”. Mais adiante, um discurso feminino abre a cena conclamando lutadoras para empunhar a bandeira da revolução do sexo, na voz de uma personagem que é repórter (interpretada por Elza Aguiar):

Um Acontecimento gente, um marco decisivo nas conquistas do direito da mulher. Volta as ruas a mulher paulista, como sempre para o exemplo ao país. Desta vez, empunhando a bandeira da revolução do sexo, dentro do nosso espírito democrático, vamos ouvir a opinião do sexo (SUPER FÊMEA, 1973).

Necessário notar como duas palavras tão opostas: “revolução” (expressão utilizada pelos militares para o golpe de 1964) e “democrático” são usadas na mesma cena, no auge da repressão política, sendo possível compreender a crítica social e política que há por trás das anedotas. Nesses momentos iniciais da película, a história é deslocada para a construção da campanha publicitária em torno da pílula anticoncepcional masculina, na qual a personagem Eva (Vera Fischer) é protagonista.

Surge um diálogo no qual há três personagens envolvidos: o dono da agência de publicidade que está lançando a campanha com a super fêmea, Onan Della Mano (interpretado por Perry Salles) e os coordenadores da campanha (interpretados por Silvio de Abreu e Renato Restier). A discussão gira em torno da censura estatal sobre a campanha publicitária. Onan Della Mano reclama com os coordenadores, argumentando que a campanha precisa de mais cenas de sexo: “Esse filminho é uma bela merda. Vocês têm que fazer outro. Neste filme falta sexo... sexo.” Os coordenadores da campanha interpelam: “Mais ainda?” Silvio de Abreu completa: “A censura não deixa.” O diretor da agência, então, exclama, sem que os outros dois personagens deixem-no terminar a frase: “Eu quero que a censura...” (SUPER FÊMEA, 1973).

Para um país que tinha um setor específico dentro do Ministério da Justiça somente para cuidar disso e que em determinados filmes limitava até mesmo a quantidade de vezes em que a palavra “merda” era dita, observa-se aqui que claramente a censura deslocou o olhar para outras cenas.

Em entrevista a Willian Correa, o jornalista Matheus Trunk comenta como isso se dava: “Algumas cenas nas pornochanchadas eram chamadas de boi de piranha com o intuito de atrair a atenção dos censores e deixar outras passarem despercebidas” (TRUNK, 2015), como é o caso de uma cena em *A Super Fêmea* em que é possível observar um grito de “A Censura não deixa” seguindo com um “Eu quero que a censura...” (TRUNK, 2015).

O filme encaminha-se para o final com a Eva dando à luz 100 bebês, comemorados por uma repórter eufórica e por telespectadores que entendiam cada nascimento como um gol em partida de futebol.

Posterior a isso, com a música Pra frente Brasil (de Miguel Gustavo, interpretada por "Os Incríveis") de fundo, a Super Fêmea desfila em carro aberto como os jogadores da seleção brasileira campeã da Copa do Mundo de 1970. O detalhe quase que imperceptível que é desse desfile em que todos estão comemorando vemos muito rapidamente estampada em uma faixa a seguinte frase: "Brasil Campeão Mundial de Natalidade".

Já Guerra Conjugal, de Joaquim Pedro de Andrade (ou Joaquim Pedro), foi produzido em 1974, com um percurso bem mais severo no que diz respeito à relação com a censura estatal. Joaquim Pedro já havia dirigido *Macunaíma* e, mesmo sob a égide do governo militar, buscava politizar suas produções.

Bibiano Girard enfatiza que *Guerra Conjugal* fala de "histórias sórdidas de homens e mulheres desprezíveis, imundos, mas nem por isso menos humanos" (GIRARD, 2012). Baseado em 16 contos tirados dos livros *Guerra Conjugal*, *Novelas Nada Exemplares*, *Desastres do Amor*, *O Vampiro de Curitiba*, *Cemitério de Elefantes* e *O Rei da Terra*, o filme traz o amor descontente e sádico de uma sociedade violenta que ri a desgraça sozinha (GIRARD, 2012). Girard, ao discutir o filme em sua interrelação com os contos que lhe dão origem, observa que a permanência do clichê do "soco no estômago" foi a maneira utilizada tanto por Trevisan quanto por Joaquim Pedro para tratar de "homens reais" (GIRARD, 2012). Ali estão retratados aqueles que, no mundo social, são indiferentes às vicissitudes e aos seres humanos e não humanos que habitam as ruas das cidades (representados pelo personagem Nelsinho, que, de terno e gravata, chuta um cachorro de rua); ali também estão retratados o silêncio, a raiva, a miséria dos corpos, especialmente de oprimidos que assumem o papel de opressores (por meio do casal de velhos com poucos dentes na boca e com corpos imundos) (GIRARD, 2012).

O filme chocou os órgãos de censura. Uma cópia do filme foi solicitada em documento enviado à produção em 27 de dezembro de 1974. Em 12 de dezembro daquele ano, o diretor havia enviado a sinopse do filme e a mesma recebeu o seguinte parecer da censora Vilma Duarte do Nascimento:

Trata-se de filme nacional com mensagem negativa focalizando desde o trailer e início do mesmo cenas indecorosas, seminus, nudez total, relações sexuais e também com velhotas gordas e ridículas, palavras de baixo calão, homossexual conquistando abertamente e complexo de Édipo. O Filme é como foi dito no trailer "Uma guerra de cueca com calcinha". Dado tratar da obra contrariando nossa legislação vigente: decreto lei 1077 artigos 1º e 7; decreto 20493 artigo 41 linhas a e c, opino pela sua não

liberação (MEMÓRIA CINE BR, 2015. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0110082C00401.pdf>).

Na mesma data o censor Roberto Antonio Coutinho vai além e denota bem a política censora e mesmo o que o governo militar impunha à sociedade em termos comportamentais:

A película em questão não há condição de ser liberada, por ser ofensiva à moral e aos bons costumes, divulgar e induzir aos maus costumes, contendo mesmo em seu trailer e desenvolvimento do tema cenas de ofensa ao decoro público. A sua temática apresenta uma inversão de valores, desrespeito à instituição da família e à pessoa humana. Outrossim, não há condições de ser efetuado cortes, pois a temática é totalmente negativa. Assim, opino pela sua não liberação, baseado no Decreto nº 20.493, art. 41, letras "a" e "c", Decreto-Lei nº 1.077, artigo 1º/7º. (MEMÓRIA CINE BR, Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0110082C00301.pdf>).

Ao todo constam sete pareceres relativos à produção. Vale lembrar que 10 censores faziam parte do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e todos os pareceres vão ser favoráveis à proibição do filme, no mesmo dia 12 de dezembro de 1974.

Esse esforço repressor chamou atenção da imprensa. O jornal brasiliense *Crítica*, em 9 de fevereiro de 1975, publicou matéria cuja manchete era "Joaquim Pedro de Andrade & a Censura Federal". A reportagem dizia o seguinte:

Está retido na censura de Brasília o novo longa-metragem de Joaquim Pedro de Andrade "A Guerra Conjugal" baseado em alguns contos do escritor Dalton Trevisan. Não é a primeira, mas esperamos que seja a última vez que filmes desse mesmo diretor tenham problemas com a censura. [...] A Interdição de "A Guerra Conjugal" é mais um atentado contra a liberdade de expressão assim como a de dezenas de outros filmes, nacionais ou estrangeiros, que nosso super-ego brasiliense nos proíbe de ver mas não pode proibir de exibir ou de serem feitos. Nos dias que correm isso vale quase como um certificado de boa qualidade (CRÍTICA, 9 fev. 1975).

Até aqui estamos acompanhando apenas o parecer do Estado em relação a produção e se nota que uma verdadeira polêmica teve início mesmo sem o filme ser liberado, para fins de explicação e compreensão desse momento do trabalho, segue a sinopse oficial da produção:

Filme focalizando várias estórias paralelamente; um casal de velhinhos pobres com filho já homem e sem emprego, cujo marido maltratava a esposa a ponto desta atentar contra sua vida, mas finalmente este morre de doença; Nelsinho, jovem, casado, feioso, frequentador assíduo de bordéis, que não conseguia satisfação sexual com moças, mas sim bom balzaqueanas; Osiris, advogado de meia idade, casado, inescrupuloso, oportunista, que se valia de problemas de clientes do sexo feminino para lançar suas conquistas amorosas terminando sempre por possuí-las; primeiramente uma jovem insinuante desonrada pelo namorado que não tinha vida conjugal regular; mulher casada sofisticada, cujo marido era um displicente, torna-se sua amante. Este finalmente sai-se mal, pois é cortejado por um homossexual também casado e que dizia odiar as mulheres, que lhe propõem um colóquio amoroso (MEMÓRIA CINE BR, 2015. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0110082C00401.pdf>).

Após a descrição da obra é possível compreender que não se trata de uma crítica ao governo militar vigente ou alguma questão que causasse alguma revolta, e sim se vê casos triviais do dia-dia, mas que são inadmissíveis aos olhos dos censores. Após os diversos pareceres e recolhimento da cópia surge o documento com a lista de cortes. Segundo sugestão dos censores, o filme deveria ter cortes em cenas do 2º, 3º, 4º e 5º rolos. Se esses cortes todos fossem levados ao pé da letra, a obra estaria totalmente comprometida. Vejamos conteúdo do documento que se segue sugerindo as mudanças:

Procedendo ao reexame do filme “Guerra Conjugal”, os signatários do presente laudo são do parecer de que a fita poderá ser liberada para maiores de idade, observados os seguintes cortes:

2º rolo: cortar toda a sequência em que a atriz aparece com o busto nu, desde o instante em que ela se despe até quando não mais focalizada nesta condição.

- cena rápida que focaliza mulher loura seminua.

- cena de Wilza Carla com seios de fora - tomada em que ela abre o roupão.

3º rolo: ator sobre atriz com seios à mostra.

4º rolo: cena quando ator entra e atriz tira a roupa no sofá.

- cena em que a mulher se despe e pede para o ator colocar o roupão.

- cena que focaliza atriz totalmente despida, desde o momento em que tira a roupa até quando o ator é visto de frente por sofrer ataque de asma.

5º rolo: cena no prostíbulo: cortar a partir do instante em que a velha se despe até quando o ator sai do bordel.
OBSERVAÇÃO: cortes extensivos ao “treiler”, no que couber. É o nosso parecer. Em 20 de janeiro de 1975.
Paulo Leite de Lacerda, Carlos Rodrigues, Correia Lima (MEMÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO, 2015).

A situação de penúria no que diz respeito à edição do filme, bem como as negociações exaustivas com a Censura para a liberação da película ocuparam duas páginas da revista *Veja*, de 5 de fevereiro de 1975, acendendo a chama do debate sobre a regulamentação do Conselho de Censura, que, de acordo com o próprio diretor, poderia ter agilizado o processo de liberação da produção na época (VEJA 5 fev. 1975, p. 24).

Entre a produção, o exame e o reexame da censura e a finalização do filme e seu lançamento, o tempo transcorrido foi muito grande. Após a liberação o filme passou a conviver com outras maneiras de censura, entre elas aquelas advindas da moral que triunfava na sociedade brasileira na época, moral esta que tem no cinema ao mesmo tempo sua produção e sua recepção, para usar os termos de Marc Ferro (1992).

Guerra Conjugal, liberada para o cinema com cortes, foi tendo relativa repercussão na imprensa escrita brasileira, reinseriu o Brasil no Festival de Cannes depois de dois anos de três anos de jejum (VEJA 4 jun. 1975) e acabou levando mais tempo ainda para ser liberado para exibição na televisão (o que aconteceu só em 1981). Leonor Souza Pinto (2007) cita o fato de a própria censura sugerir, em relato no processo de reexame da obra, que o diretor apelasse para o Conselho de Censura, que agora era regulamentado:

Que o interessado venha a requerer a liberação integral da obra para cinema, em nome do direito, que o público brasileiro tem, de acesso a uma das grandes produções de nosso cinema, devidamente restaurada das mutilações que lhe foram impostas no obscurantismo que caracterizou os anos 70 em nosso País (PINTO, 2007).

Somente em outubro de 1981 após a liberação com cortes, restrição de horário (23h30) e público (somente maiores de 18 anos) saiu para a televisão. Mesmo com tantas dificuldades, sem apoio financeiro da Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme) e com os militares no encaço, cineastas continuam trilhando o caminho tortuoso e burocrático da liberação de suas produções e Joaquim

Pedro talvez seja um dos que mais percorreu corredores estatais para negociar liberações.

A atuação da censura não se dava apenas pela sua forma mais usual – a institucional e que é necessariamente verticalizada. Ela também atuou de maneira horizontal e, entre os anos 1970 e 1980, é interessante perceber a dinâmica mais pulverizada da censura em suas nuances oficiais e aquelas aceitas socialmente.

Entende-se dessa forma, por censura vertical “a censura promovida por meio dos dispositivos legislativos e mecanismos instituídos como norma ou regra estatal. Já a censura horizontal é entendida como a censura promovida por cidadãos comuns, que incluem pessoas as mais diversas, mas que não representam o poder público e do estado” (KLANOVICZ, 2008, p. 222).

Especialmente quando as produções culturais colocavam corpos de homens e de mulheres em destaque é que podemos notar que ambas as formas de censura eram tomadas como “vontades de poder que atuaram de diferentes maneiras, mas que buscavam a manutenção do cerceamento de determinadas relações, principalmente quando se deparavam com aspectos do erotismo” (KLANOVICZ, 2008, p. 222). Conforme salientado neste capítulo, mesmo após a liberação de obras culturais para o circuito de exibição, cartas e telefonemas eram artifícios utilizados como forma de operar a censura horizontal e impedir sua veiculação no país, especialmente entre os anos 1970 e 1980.

O uso desses artifícios era patente, especialmente quando nos referimos a obras produzidas durante a segunda metade dos anos 1980, mas é importante pensar também essa mesma relação entre as censuras horizontal e vertical para os anos 1970, uma vez que, como pontua Luciana Klanovicz, “as produções culturais representavam oportunidades para discutir a atuação da censura sobre a liberdade de expressão, o papel dos artistas, ou ainda da relação entre estado e cultura” (KLANOVICZ, 2013).

Nessa atmosfera, “assuntos como o erotismo repercutiam em outros meios de comunicação, especialmente na imprensa escrita –, seguidos de posicionamentos favoráveis e contrários, que acabavam por ser vinculados a questões mais amplas, sobre a censura e sua necessidade em meio ao mundo cultural brasileiro” (KLANOVICZ, 2013).

A reportagem publicada na revista *Veja*, de 23 de abril de 1975, tratando do filme *Guerra Conjugal*, demonstra essa oportunidade de discussão na mídia impressa. Ao apresentar o filme aos leitores em uma matéria que ocupa quase uma página do periódico, a ênfa-

se recai sobre o impacto das representações implacáveis da família brasileira escolhidas por Joaquim Pedro:

Os respeitáveis bacharéis, penhores da sanidade moral da família brasileira (quem diria!) isolaram na santidade suas esposas e fazem propostas indecorosas a mocinhas que todos acreditam virtuosas. Médicos e monstros de terno, gravata, anel no dedo e feições grotescas que a câmara, implacável e deformante, devassa em abjetas, mas afinal patéticas tume-fações (VEJA, 23 abr. 1975, p. 95).

A repercussão do filme na imprensa escrita, sua indicação para o Festival de Cannes e a crueza de suas representações sobre a família brasileira inserem-no na discussão mais ampla sobre a decadência moral e a reorganização social que assolavam não apenas o Brasil mas outros países durante os anos 1970, em meio a ideia de um “pânico moral” (conceito proposto por Carole Vance e Gayle Rubin) e apropriado por Adriana Piscitelli ao mencionar o clima dos movimentos conservadores anti-prostituição (no caso do Reino Unido) ou as cruzadas contra a homossexualidade nos EUA (PISCITELLI, 2004, p. 9).

É importante considerar que, ao tratar da censura acerca do erotismo, não havia apenas uma preocupação com a defesa de uma heterossexualidade normativa, mas com a perda de uma segurança institucional anterior que garantia limites mais profundos e complexos do ponto de vista político. Nesse sentido, Carole Vance sugere que se deve buscar “o alcance desse fenômeno, sobre a singularidade de suas dinâmicas em diversos contextos, particularmente no que se refere às mobilizações simbólicas, à utilização de questões sexuais como veículo para a expressão de ansiedades sociais e às suas consequências políticas e legais” (PISCITELLI, 2004, p. 10).

Produções culturais como as pornochanchadas eram acompanhadas de opiniões calorosas de leitores, de telespectadores e de autoridades. No caso do período de redemocratização, amplamente essas opiniões eram pelo retorno de mecanismos de censura. Na época em que ela vigorava oficialmente a situação não era diferente e ainda se somavam os problemas e os privilégios de apoio estatal a filmes ligados a recortes de classe ou a relações entre famílias influentes e estado.

Pelo menos é o que pontua Trunk, quando se refere à falta de apoio da Embrafilme às produções criadas na Boca do Lixo. Para ele, a Embrafilme era mantida pelos realizadores oriundos do Cinema Novo e, nesse sentido, o órgão destinava a maior parte de seu orça-

mento para apoiar produções de diretores ligados a essa corrente cinematográfica. As coisas funcionavam na forma de um “clubinho fechado e restrito”, de acordo com ele. Enquanto, argumenta, a empresa estatal financiava produções de filhos de ministros, diplomatas e políticos, diretores da Boca do Lixo como Rubens da Silva Prado (Alex Prado), era filho de açougueiro e José Mojica Marins (Zé do Caixão), antes de ser diretor de cinema foi operário numa fábrica de fósforos (TRUNK, 2015).

Além disso, outro fator tinha relevância, de acordo com Trunk: enquanto todas as autarquias e empresas públicas da União tinham sede em Brasília, a Embrafilme jamais saiu do Rio de Janeiro, o que acirrava ainda mais as disputas culturais com a cidade de São Paulo, o que teria feito com que as produções paulistas fossem preteridas (TRUNK, 2015).

Trunk (2015) afirma que a Embrafilme prestava apoio financeiro apenas para aqueles cineastas que faziam filmes mais voltados à elite cultural brasileira. As produções da Boca do Lixo incomodavam essas mesmas elites, ao mostrar corpos nus ou seminus e uma sociedade marcada pela crueldade, além de produzir filmes voltados, como já dito, ao público masculino, com títulos de apelo sexual: 19 mulheres e 1 homem (1977), A Noite das Taras (1980), Ainda Agarro Esta Vizinha (1974), A Dama do Lotação (1978), Vítimas do Prazer (1977), Clube das Infieis (1975), O Bem Dotado - o homem de Itu (1979). Sobre o apelo sexual das obras produzidas no período, Mantega observava, ainda em 1979, que

o espectador consome simbolicamente uma sexualidade que não consegue vivenciar, a não ser em seu imaginário. Além disso, os filmes mostram o sexo sob uma óptica técnica que implica na valorização do capaz contra o incapaz, com soluções correndo ao nível individual. O que vale aqui é o trambique, o sonho do casamento bem-sucedido, o prêmio na loteria, etc (MANTEGA, 1979, p 84-85).

Também sobre essa questão do corporal na pornochanchada Matheus Trunk (2015) afirma que:

O público ia ao cinema ver as atrizes nuas ou seminuas. O objeto de desejo do público eram as atrizes. Os caras pagavam ingresso pra ver Vera Fischer, Sandra Bréa, Helena Ramos, Zilda Mayo, Patrícia Scalvi. Não tinha motivos culturais. A própria trama muitas vezes pouco importava para aquele público. A maioria do público que ia ver os filmes da Boca normalmente via a programação de cinema no Notícias Po-

pulares e nas revistas masculinas de segunda linha. Ele não ligava pra críticos de cinema, diretores (TRUNK, 2015).

Considerações Finais

A Boca do Lixo foi importante espaço de construção do cinema brasileiro, tendo tido seus filmes repercussão e servido como fontes para a produção de pesquisas, documentários, livros, filmes e artigos. A pornochanchada não é tudo aquilo que foi produzido na década 1970, tampouco só filmes eróticos, esses foram rótulos que críticos, intelectuais e todos aqueles que desconheciam o árduo trabalho da Boca a deram. Concluimos esse trabalho falando da importância de se entender que a censura vigente durante o governo militar era composta por técnicos censores sem o menor preparo o que fez com que filmes com cenas de crítica social como A Super Fêmea passassem despercebidos, se nessa produção observamos seios, nu feminino e ainda no final uma ácida crítica ao governo vigente, por outro lado tudo isso passou batido.

Já em Guerra Conjugal observa-se que os censores em unanimidade fizeram de tudo para que a produção se quer fosse exibida, tanto que o filme só teve permissão para ser exibido no ano seguinte da sua produção e a exibição na televisão fosse realizada com cortes de cena e em horário restrito, apenas no final de 1981. Nota-se aqui duas formas distintas de censura, na primeira produção analisada nesse trabalho, contamos com as sacadas irônicas do diretor e com nenhuma sugestão de corte. Já na segunda em que não é possível observar nenhuma crítica ao governo vigente, o filme foi praticamente retalhado pelos censores conforme documento apresentado aqui. Assim sendo era mais importante nesse período proibir o sexo, o nu, a insinuação de sexo, do que ter atenção em cada detalhe da produção como em A Super Fêmea.

A censura estatal tinha inúmeros critérios para proibir uma produção cultural, além de instrumentos burocráticos que poderiam congelar a tramitação de análises das produções a ela submetidas, como é o caso de Guerra Conjugal. Ser católico, defender a família brasileira ou outros itens que emanavam da subjetividade do censor poderiam bastar para mutilar alguma obra. Desenhava-se um jogo interessante entre produtores e censura, numa via de mão dupla de expectativas e de exercício de poder.

O grupo marginalizado pela sociedade que observamos neste artigo forma um grande bloco de produtores, cineastas, artistas da

Boca do Lixo, que de maneira direta ou indireta, voluntária ou não, atentaram contra alguns valores morais da sociedade brasileira nos anos 1970.

A preocupação central, nesse sentido, foi a de contribuir para ampliação do foco dos estudos acerca da história do cinema da pornochanchada assim como da história da ditadura civil militar na década de 1970. Vale reforçar que não existiu um único “padrão” de censura acerca tanto do que se censura quanto de que forma se censura, vertical ou horizontalmente. A Pornochanchada é História, a Boca do Lixo é História, tanto quanto as questões políticas sociais da década aqui discutida.

Referências Bibliográficas

ABREU, N. C. P. de. **Boca do Lixo**: cinema e classes populares. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

CAMARGO, D. **Boca do Lixo**: A Bollywood Brasileira. Direção: Daniel de Camargo. São Paulo, 2011, NTSC/HIGH DEFINITION, 26 min.

FERRO, M. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FREITAS, M. de A. Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. **Intexto**. Porto Alegre, v.1, n.10, p.1-16, jan./jun. 2004.

GIRARD, B. Ele come sopa feito um porco. **Revista O Viés**: jornalismo a contrapelo. Santa Maria, 2012.

KESSLER, C. Erotismo à brasileira: o ciclo da pornochanchada. **Sessões do imaginário**. Porto Alegre, n.22, p.14-20, dez. 2009.

KLANOVICZ, L. R. F. **Erotismo na cultura dos anos 1980**: censura e televisão na Revista Veja. Tese de Doutorado em História Cultural. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

_____. Erotismo sob censura na imprensa brasileira (1985-1990). **Topoi**: Revista de História. Rio de Janeiro, v.14, n.26, p.46-61, jan./jul. 2013). Disponível em: «http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi26/TOPOI26_2013_TOPOI_26_A04.pdf»

LAMAS, C. Poder e prazer: um estudo da relação entre a Censura e a pornochanchada. **8º Interprogramas de mestrado Faculdade Cásper Líbero**. São Paulo, 2014.

MANTEGA, G. (org.) **Sexo e Poder**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

MEMORIA CINE BR, 2015. Disponível em: «<http://www.memoriacine-br.com.br/pdfs/Novos/0110082C00401.pdf>» Acesso em: 14 maio 2015.

MEMÓRIA CINE BR, Disponível em: «<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0110082C00301.pdf>» Acesso em: 14 maio 2015.

MEMÓRIA CINE BR, 2015. Disponível em: «<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0110082C00401.pdf>» Acesso em: 14 maio 2015.

OLIVEIRA, B. de. Blog Café com Tripas - resenha A Super Fêmea. Disponível em: «<http://cafecomtripas.blogspot.com.br/2013/02/resenha-super-femea.html>» Acesso em: 14 maio 2015.

PISCITELLI, A.; GREGORI, M. F.; CARRARA, S. Apresentação. In: _____, **Sexualidade e saberes**: convenções e fronteiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

PINTO, L. E. S. Guerra tropical contra a censura. in: **Memória do Cinema Brasileiro**. Disponível em: «<http://www.memoriacinebr.com.br>» Acesso em: 14 maio 2015.

REIS JUNIOR, A.; LAMAS, C. T. P. A censura ao cinema no Brasil e os percalços de Os Garotos Virgens de Ipanema. **Revista Comunicação Midiática**. Bauru, v.8, n.1, p.154-175, jan./abr. 2014.

REVISTA VEJA. Edição 5 fev. 1975. São Paulo, Editora Abril.

REVISTA VEJA. Edição 23 abr. 1975. São Paulo, Editora Abril.

REVISTA VEJA. Edição 4 jun. 1975. São Paulo, Editora Abril.

SALES FILHO, V. V. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. **Comunicação e Educação**. São Paulo, v.3, p.67-70, maio/ago. 1995.

SANTOS, A. Mais de 15 anos depois, pornochanchada ainda marca o cinema brasileiro. 2003. Disponível em: «www.revistabrasil.com.br» Acesso em: 20 abr. 2013.

STERNHEIM, A. Cinema da Boca. **Dicionário de diretores**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

Filmografia

A super fêmea. Dir. Aníbal Massaini Neto. Brasil: Cinedistri, 1973. VHS (101min.), color, sem legenda, Port.

Boca do Lixo: a Bollywood brasileira. Dir. Daniel Camargo. Brasil: Comalt, 2011. DVD (26 min.), color, sem legenda, Port.

Guerra conjugal. Dir. Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Filmes do Serro; Indústria Cinematográfica Brasileira (ICB), 1974. VHS (93 min.), color, sem legenda, Port.

Os anos 70. As ruas eram tomadas pelos urros daqueles que se diziam os salvadores da pátria, as universidades gritavam por liberdade intelectual em suas produções científicas, os porões ecoavam os berros daqueles que eram repreendidos por discordar da ordem imposta. Em meio a esse estardalhaço, bem baixinho se ouviam outros barulhos no escurinho do cinema: sussurros, suspiros e respirações ofegantes. Era a explosão da pornochanchada.

Parcela expressiva da produção cinematográfica brasileira, o gênero estampou uma época. Se a identidade nacional é permeada por figuras como a do “malandro” e pela representação caricata da moleza de seu povo, a pornochanchada foi um elemento importante para que o imaginário social admitisse o jeito “safado” do brasileiro. Ainda hoje o povo brasileiro carrega heranças social desse período, embora tenham sido vistas por alguns como um fardo que mancha a imagem do país. De fato, após seu apogeu a pornochanchada foi caminhando para o esquecimento e respira com dificuldade para ganhar seu devido reconhecimento.

Frente a este cenário, o objetivo desse texto é relacionar o sucesso da pornochanchada com o público através das possíveis aproximações entre o cinema e a psicanálise. Dado o contexto social e histórico que culminou no *boom* desse eixo específico do cinema, a psicanálise pode trazer contribuições importantes para compreender a ampla aceitação brasileira do fenômeno. A partir desse movimento, pretende-se iluminar as con-

siderações sobre a pornochanchada e suas explicações de cunho psicológicas para seu imenso sucesso, tendo em vista que ainda é um tema que encontra-se incipiente no meio acadêmico.

A Pornochanchada na sociedade brasileira

Os cenários dos filmes do gênero são mais variados e inusitados, como velório, laboratório científico, casa de campo, internato, embora relativamente indiferentes visto a verdadeira prioridade: os corpos desnudos das mulheres para o desfrute do telespectador. O abuso da imagem feminina marcou todo o período em que a pornochanchada esteve nas telas de cinema, despontando atrizes que eram queridinhas do público. As silhuetas eram utilizadas como artimanha principal a fim de atrair homens e garantir o preço do espetáculo. A generalização do olhar masculino sobre as mulheres é incorporado pelas câmeras de tal maneira que, abusando de imagens, conseguiam deixar a narrativa em segundo plano para privilegiar a quentura das curvas femininas.

Produzidas com baixos recursos, as pornochanchadas se consolidaram à partir do erotismo que se insinuava no cinema internacional. As chanchadas cariocas produzidas na década de 1950 foram as precursoras daquelas que seriam as comédias eróticas e, em 1973, como nomeado pela imprensa, das pornochanchadas. Seu ciclo herdou das chanchadas a proximidade que tinha com o público através da forma caricata em tratar o cotidiano da classe média, adicionando pitadas sexuais que começavam a despontar na sociedade em resultado das manifestações populares. Como mostra Seligman (2003), tanto a chanchada como a pornochanchada são “crônicas de costumes” da sociedade e apresentam certa “ingenuidade maliciosa”, mas a última introduzia muitas vezes intenções sexuais explícitas, diferente da primeira. Mais do que adicionar o prefixo “*porno*” como relação à perversidade de relações sexuais, ela era um reflexo da onda de permissividade e liberação dos costumes brasileiros, engendrados pelos movimentos sociais que tinham o país como palco em um período tomado pela ditadura militar.

Era uma época em que muitas ideologias autoritárias ganharam poder com a cooptação do povo, destilando diversos governos autoritários nos países do novo e velho mundo. Curioso pensar que, no cinema internacional, havia conturbações que traduziam os momentos em que os países viviam. Nos anos 20 ocorreu, nos Estados Unidos, uma revolução moral que pregava os “bons costumes”, ge-

rando censura em torno do que poderia ou não ser visto pela sociedade. A Hays Code, uma campanha institucional que vigorou até meados da década de sessenta, estava convencida da influencia moral que o cinema exercia sobre a sociedade e, com isso, controlava seu conteúdo, utilizando do próprio meio para ditar o que era certo ou errado para a sociedade, condenando qualquer alusão à vida sexual (SELIGMAN, 2003).

No Brasil, não foi diferente. A ditadura que governava no período elencou a pornochanchada como bode expiatório do cinema nacional. A censura institucional era absolutamente contrária às insinuações realísticas de sexo, acusando-a de deformar princípios e a moralidade brasileira - não à toa que a Igreja Católica e as ligas femininas foram o esteio do Golpe Militar.

Ao final da II Guerra Mundial, a modernização tardia da sociedade brasileira trouxe novos ares para os discursos sobre a sexualidade, incluindo o de movimentos sociais feministas que iam mudar para sempre a concepção de feminino e feminilidade. A internacionalização dos filmes americanos e seu choque com a cultura do velho mundo influenciaram os cinemas, dentre eles o brasileiro, que se utilizava do cinema americano como parâmetro para os filmes destinados às camadas populares. Dessa forma, o Brasil posicionou-se de forma semelhante aos estadunidenses, acusando a pornochanchada de deflagradora e má-fama do cinema nacional. Dada as circunstâncias, como tentativa de atender às pressões populares, a pornochanchada passou a utilizar um recurso que viria a ser sua marca registrada, as insinuações de sexo.

A primeira fase da pornochanchada, chamada por Seligman (2000) de *softcore*, privilegia a comédia de costumes, dado a impossibilidade de tratar da temática sexual explícita, enquanto a segunda fase, a *hardcore*, própria dos anos 80 até seu fim, atendeu às demandas por cenas irresistíveis de sexo explícito, aderindo também à pressão externa das produções eróticas, não precisando mais das artimanhas sensuais anteriormente utilizadas.

De qualquer forma, a pornochanchada aboliu de seu receituário as complicações relacionadas ao sexo. Por seu sucesso, ela começou a caminhar sobre setores diversos da sociedade, como a religião, as classes políticas, as entidades de defesa do civismo. O movimento tomou tamanha proporção que parcelas da sociedade começaram a se mobilizar para se opor à exposição dos filmes, encadeando uma jornada truculenta para findar com as produções. Sua condenação não era apenas institucional, mas contou também com movimentos populares para que os costumes do bom brasi-

leiro fossem mantidos - desencadeando reações cômicas, como a marcha da família contra a pornochanchada.

No final da década de 60, o país passou por uma “revolução sexual” em consonância com o mundo, colocando o Brasil em par dos acontecimentos mundiais: adequou-se ao mercado de consumo e explorou, a partir disso, a sensualidade e o erotismo como fonte de renda, assim como era feito “pelos gringos”. A pornochanchada, nesse sentido, utilizou-se da fenda aberta pelo mercado de consumo e passou a produzir filmes de caráter mais erótico para agradar uma população que buscava esse perfil. Como a censura não afrouxava, os diretores precisavam se reinventar para conseguir atender à demanda, abusando mais do erotismo, e ainda assim manter a ingenuidade que agradava à censura.

Outra parcela específica da população brasileira responsável por inúmeras críticas às comédias eróticas foi daqueles que denominavam a si mesmo como verdadeiros produtores do cinema brasileiro, expoentes do conhecido Cinema Novo. Preocupados com as mazelas brasileiras e os imbróglis cometidos pelos militares, a elite intelectual chafurdava as produções cinematográficas para as camadas populares, acusando os filmes eróticos de alienarem a população para os problemas brasileiros, e criticava sua precariedade técnica, acreditando o cinema ser uma das armas de conscientização do povo.

As colocações dos produtores do Cinema Novo não condiziam com a realidade em que eles também se encontravam: à margem da sociedade. Assim como a pornochanchada, os revolucionários do movimento em questão eram perseguidos e seus filmes tampouco eram bem aceitos pela censura. A suposta superioridade técnica e proposta de emancipação da sociedade brasileira não foi suficiente para descolá-los do cinema pornográfico enquanto grupo; o que de fato existia eram dois grupos marginais na produção dos filmes brasileiros, um que se considerava culto e politizado e, portanto, o verdadeiro cinema, composto por uma *intelligentsia*, e outro que fazia um cinema desprezioso, malandro e erótico.

Se os ânimos não eram favoráveis à união desses dois grupos que se consideravam heterogêneos, ambos se consolidaram como um fenômeno de contracultura à medida que contestavam a ordem imposta. É notório que, além de criticar os costumes defendidos pela parcela conservadora da população, a pornochanchada se aproveitou também para criticar as práticas convencionais do ativismo. Com os anos de chumbo da ditadura, a edição do AI-5 remodelou a política do país: congresso em recesso; confisco de bens; suspensos “habeas” políticos; restabelecidas as cassações; liquida-

da a vitalicidade. Só restavam três opções possíveis para aqueles que se opunham ao regime: "aderir à luta armada, o exílio, ou 'desbundar' e viver às margens da sociedade" (GOMES, 2010, pg. 3).

Embora a contracultura brasileira seja mais reverenciada no campo musical, com as canções de Chico, Gil e Tom Zé, a pornochanchada tem em si um funcionamento à *Já Tropicalismo*. O movimento ficou conhecido por reverenciar tudo aquilo que era "cafona" aos ouvidos e olhos daqueles que seguiam os padrões dos bons costumes da época, denunciando que o público consumia produtos culturais desprezados e encontrava sentido neles. Era um movimento que incorporava aquilo que a elite cultural criticava, satirizando os valores sociais e políticos retrógrados que impunha o regime militar (GOMES, 2010).

A pornochanchada se adentra nesse molde tropicalista de contracultura porque ambos os movimentos não propunham nenhuma solução para os conflitos morais da época, mas satirizavam a classe média conservadora e hipócrita. Como mostra o autor, quando a pornochanchada escancara a temática sexual em seus filmes, ela busca afastar de si o zelo da moral e dos bons costumes que pairava na cultura brasileira até então.

A identificação com o público foi tamanha que não demorou para que ela se firmasse na preferência das plateias populares, fazendo inimigos por todos que a cercavam. De início sua produção estava localizada no Rio de Janeiro, tendo em vista suas belas praias e mulheres e o histórico de produção de comédias locais. Vide o sucesso de bilheteria, as produções começaram a surgir em São Paulo, especificamente na região conhecida como Boca do Lixo, uma região de meretrício, se instalando em pequenas empresas de comercialização cinematográfica.

A Boca do Cinema, ou simplesmente Boca, como ficou conhecida, estava localizada na Rua do Triunfo, onde um prédio funcionava como o centro de suas atividades. Ao redor coabitavam clubes, bares, escritórios de produtoras e distribuidoras, configurando um ambiente próprio para o crescimento dos filmes que ali eram gravados. Em 1975 pode-se dizer que a pornochanchada estava aclimatada aos ares paulistanos criando uma espécie de gênero autoral, descolado dos precedentes originais das chanchadas que tinham como inspiração as comédias italianas. Sua fórmula era simples e produtiva: rentabilidade elevada em relação aos gastos efetuados (SELIGMAN, 2000).

Nesse tempo, a pornochanchada foi responsável por quase 40% dos longa-metragens produzidos no país. Em 1977, alguns filmes tentaram sair do circuito popular e estrito em que circulava através

do tratamento visual mais requintado e melhor estrutura de filmagem, mas não foi o que marcou de fato as suas produções. Na época de ouro de suas produções, entre 1972 e 82, a Boca era responsável por quase metade da produção brasileira do gênero, inclusive dos subgêneros: a comédia erótica, o pornodrama, entre outros. Aliás, a terminologia “pornochanchada” é, na verdade, um gênero que agrega diversos filmes que lidam com a temática sexual, mas não tem uma característica própria, podendo conter enredos de terror, romance, suspense e até experimental (SIMÕES, 2007).

Sua ampla aceitação fez dela uma das responsáveis pela democratização do cinema, levando as massas às salas que antes eram apenas habitadas pela classe média. Muitas das críticas que se endereçavam à pornochanchada eram motivadas pelo bom retorno de mercado, o que não aconteceu com os filmes daqueles que se diziam autores do “cinema oficial” brasileiro. “O gênero foi uma espécie de reflexo da sociedade brasileira, representando o seu machismo, suas piadas, sua atração pelas mulheres ‘boazudas’, o sexo como afirmação. E essas características, inerente a todas as classes sociais, seriam percebidas e de certa forma admitidas ou confirmadas, principalmente pelo público mais popular, de menor poder aquisitivo” (GOMES, 2010, p. 10).

Pornô se tornou um sinônimo do cinema da classe média que tinha, em si, os defeitos e qualidades do público que retratava, ou seja, a classe média que é consumidora e produtora dos filmes. O estereótipo negativo criado sobre o filme está fortemente relacionado com o patrulhamento ideológico que sofreu, dado que suas composições não eram boas, mas faziam sentido para o público ao qual estava direcionado.

Para aprofundarmos essas questões, primeiramente mostra-se necessário relacionar os campos de cinema e psicanálise, cuja discussão servirá de esteio para enriquecer o caminho em direção ao objetivo que desejamos alcançar. A psicanálise aplicada, além de ser uma forma legítima de interpretação dos fenômenos sociais (ROSA, 2004), contribui com as ciências humanas em geral, postulando novas formulações através de sua concepção de Homem e de mundo.

“Fábrica de sonhos”: contrapontos entre cinema e psicanálise

Quando nos remetemos ao final do século XIX, temos um período marcado por mudanças que afetaram diariamente as experiências sociais do século seguinte: uma delas que nos interessa é o surgimento do cinema, com os irmãos Lumière, em 1895; e a outra

é o delineamento da psicanálise com Freud. Se a primeira atingiu uma população comum e transfigurou a forma como as percepções sensíveis se davam, a segunda propôs uma revolução científica e filosófica no entendimento sobre o ser humano, o mundo e a maneira como eles se relacionam.

A grande contribuição que a psicanálise trouxe para a humanidade foi a descoberta do inconsciente. Segundo Freud, o inventor da psicanálise, os seres humanos são regidos por uma lógica que coloca em xeque o *cogito* cartesiano tão caro às ciências modernas. Para efeito de análise, o inconsciente é uma instância psíquica composta por desejos sexuais que, por proibições culturais, não podem habitar a consciência do sujeito, sendo recalçados para o inconsciente onde o sujeito não tem acesso.

Em *A Interpretação dos Sonhos*, Freud (1900) coloca o sonho em posição privilegiada na ciência psicanalítica que começa a tomar forma, uma vez que eles correspondem à realização de desejos inconscientes que encontraram uma forma de descarregar sua afetividade. Segundo Rivera (2008), o sonho é uma produção singular de imagens em movimento que, embora alucinatórias, expressam uma forte impressão de realidade. Pela análise da estrutura dos sonhos, Freud deduziu que o inconsciente é atemporal e não possui continuidade no espaço e que, através de suas interpretações, é possível acessar lembranças e traumas passados que não foram devidamente simbolizados e dar novos significados para essas vivências.

A análise da situação do cinema coloca-nos a par de algumas questões interessantes que são próprias da finalidade a qual o cinema se propõe e nos remetem diretamente ao campo psicanalítico. Por exemplo, o ambiente em que a experiência de assistir a um filme ocorre propõe uma mudança de consciência do telespectador, a começar pelo isolamento do mundo exterior e seus estímulos, que seriam impeditivos para que o espectador mergulhasse na trama. Não seria o escuro também propício para remeter o espectador a “enxergar com os olhos de dentro”, como quando dorme e sonha? Acrescenta-se a isso ainda a passividade física que acomete a testemunha no momento em que o filme está sendo projetado, cuja intenção é instigar o trabalho intelectual e nada mais, sem que seja necessário exercício algum para a fruição que não o mental. Além do mais, a sensação que o cinema provoca através de suas técnicas é a de que estamos de fato dentro do filme, de modo que vivenciamos seu enredo e interagimos com os personagens do seu interior. Torna-se desnecessário perguntar para o personagem o que ele

está sentindo, porque nós somos coadjuvantes desse sentimento, sentimos da mesma maneira que ele (GÁRATE, 2007).

De maneira análoga, o *setting* analítico encerra semelhanças muito parecidas com o contexto do cinema. A utilização do divã como artefato facilitador para o acesso ao inconsciente; a penumbra em que se dão as sessões; a ausência de objetos que possam distrair o paciente de entrar em associação livre, isto é, dizer o que lhe vem à cabeça sem que se preocupe com julgamentos externos, regra fundamental para a realização da análise. Esses fatores se assemelham à situação do cinema, entrevedendo as possibilidades de articulação entre a sessão cinematográfica e a analítica, cujo intuito é a reflexão sobre uma história tanto interna quanto externa.

O fato de o sonho ser a realização de uma fantasia inconsciente coloca o sujeito sonhador como o único que pode, através do resgate do conteúdo e sua interpretação, entendê-lo. Isso faz de cada sonho, único, tendo que cada sonho carrega os conteúdos inconscientes daquele que o sonhou. Como o conteúdo dos desejos sexuais inconscientes não podem ser manifestados na consciência devido às proibições morais e sociais, o sonho se utiliza de algumas artimanhas específicas para existir, de modo que o desejo possa ser satisfeito e ainda assim não seja tão perturbador para a consciência.

Os jogos de palavra e figuras de linguagem pelos quais os sonhos se formam são resultados de mecanismos econômicos do inconsciente, sendo eles a condensação e o deslocamento - ou, para Lacan, metáfora e metonímia. No sonho, observa-se o processo de condensação na lacuna entre o relato manifesto e o conteúdo latente, sendo aquele uma tradução resumida deste. Trocando em miúdos, as representações que são manifestas no sonho podem representar várias cadeias associativas de representação, o que seria o conteúdo latente; o desejo se utiliza dessas associações para transitar entre elas e poder ascender à consciência de forma mascarada. Já no caso do deslocamento, ocorre de uma representação importante se deslocar para outra representação de menor intensidade, que seja aceitável para a consciência; isso acontece se as representações fizerem parte de uma mesma cadeia associativa, assim como na condensação. De fato, esses dois mecanismos são as forças econômicas de funcionamento de todo o inconsciente, presentes nas mais variadas formas de sua expressão, como sintomas, frases de espírito, atos falhos.

Estudos apontam que há algumas semelhanças que são possíveis de serem estabelecidas entre processos inconscientes e a produção cinematográfica (MAGALHÃES, 2008; FROEMMING, 2002;

RIVERA, 2008). Condensação, deslocamento e identificação são alguns dos temas que os autores associam aos dois campos, sendo necessário nos atentarmos para suas contribuições de forma a entendermos como a pornochanchada se relacionou com os desejos inconscientes dos espectadores.

Em primeiro lugar, a analogia que a produção de filmes mantém com o conceito de condensação - ou metáfora - psicanalítica pode ser encontrada em diversas cenas nas quais o diretor destaca um objeto específico, trazendo-o para o primeiro plano, e ele remete a algum momento importante para o personagem; por exemplo, no que concerne às pornochanchadas, cenas de chuva para representar o orgasmo masculino. Diretores se utilizam de metáforas - e até sonhos - para o desenrolar do enredo, podendo constituir situação catárticas para o personagem e podem produzir um *plot-twist*, isto é, uma mudança brusca de enredo tendo em vista os novos conteúdos de que o personagem dispõe.

No caso do deslocamento ou metonímia, percebemos a relação entre cinema e psicanálise nas cenas em que um conteúdo ameno simboliza uma cena muito mais forte - quem não se lembra da câmara deixando a cena de um casal se beijando para centralizar a lazeira, deixando subentendido o que se passa na cena omissa? Esses dois exemplos servem de modelo para a forma como as tomadas de um filme podem ser semelhantes às situações oníricas, representando de forma semelhante aquilo que acontece nos filmes, mas que não pode acontecer no consciente.

Tomando como pressuposto de que a noção de tempo se deforma no cinema e no inconsciente, Magalhães (2008) propõe que adentrar em outro tempo é similar a mergulhar também em outro mundo. Não poderia ser esse outro mundo o próprio inconsciente, no caso? Ora, um dos lastros que utilizamos para entrar em contato com a realidade e nela existir é exatamente o tempo e sua regularidade. A autora propõe que os filmes permitem esse mesmo mecanismo de alienação do tempo cotidiano para um tempo outro através das superposições de espaços, como os cortes de cena e as inversões. Gárate (2007) remonta, por fim, que existe uma associação possível em relação ao cinema que corresponde ao par vigília e sonho, no qual o cinema exerce um papel homólogo ao segundo. Isto quer dizer que, nele, estão projetadas fantasias que servem de compensação para as frustrações cotidianas, experienciadas no estado de vigília. Ao invés de mudar de mundo, muda-se a cena.

Por isso seria presunçoso afirmar que o cinema corrobora para uma fuga do real, como propõe alguns, haja visto que não há ne-

gação de que ela exista. O que o cinema proporciona é a possibilidade de circular em uma realidade *gêmea*, que seja visualmente real, mas que detém alguns mecanismos que não são semelhantes aos da realidade. Seria como o trânsito desprezioso por uma realidade que não é tão absurda e irreal, contudo é um "outro real", cujo tempo e espaço não são administrados da forma como o são normalmente; o mais correto seria afirmar, portanto, que o cinema promove um cancelamento provisório daquela.

O que parece estar em jogo é a sedução que o cinema nos causa por ser uma narrativa ficcional que se aproxima de nossa tendência de historicizar a própria realidade, que, em si mesma, não tem um sentido identitário. Isso quer dizer que a realidade nos parece mais estranha do que a ficção e esta, por sua vez, seduz porque a nossa subjetividade se constitui produzindo narrativas sobre si e sobre a realidade. A partir dessa constituição, as obras de arte, no caso o cinema, mas também a literatura, produzem conteúdos narrativos que permitem com que o sujeito se identifique e elabore suas questões.

Uma analogia didática possível é assumir que o cinema rememora uma realidade ao mesmo tempo diferente e semelhante, a um outro que é Outro, mas ao mesmo tempo não é verdadeiramente diferente (GÁRATE, 2007). Essa relação aparece em Freud quando ele trata sobre o papel do "estranho" na fruição artística, na qual nos deparamos com algo que nos causa estranhamento, embora nos seja particularmente familiar. Segundo ele, a sensação de estranhamento advém do retorno de conteúdos recalcados (FREUD, 1919).

A arte, seja ela qual for, conclama que o sujeito se posicione em relação a ela, inevitavelmente. A angústia, a surpresa, a indagação, qualquer que seja o sentimento que ela nos causa (e por que não o tesão?), é fruto da posição privilegiada que adotamos ao apreciá-la. De fato, a arte só existe quando há um outro que a veja, que sinta o que ela provoca. A história refletida no anteparo, como é no caso da arte cinematográfica, se entrega para ser consumida por aquele que a criou, assim como na obra de arte, ganhando vida quando é perscrutada.

Essa assimilação é próxima com a acepção de Lacan sobre o papel do Outro na constituição do sujeito. Para este, somos constituídos como sujeitos a partir da incidência da linguagem sobre nossos corpos, isto é, somos constituídos a partir do desejo do Outro e nosso inconsciente é estruturado como uma linguagem (LACAN, 1979). Este Outro, grafado com maiúscula para referendar o lugar da linguagem e do desejo, é fator essencial para que entremos na

cultura, alcemos o campo simbólico próprio dos homens. Essa breve introdução é suficiente para perceber que o outro, seja na arte como na psicanálise, é fundamental para o *eu*: ele é indispensável tanto para o cinema, quanto para o sujeito. De fato, somos constituídos enquanto sujeitos a partir do olhar de um Outro, carregando em nós parte de seu desejo, sendo inexorável ao *eu* que esteja à mercê desse Outro para se constituir. Processo semelhante acontece com a fruição artística, dado que a obra precisa de outro olhar que a examine e dê sentido, fazendo-a existir como tal. Como já foi colocado, o sujeito é parte ativa na interpretação da obra, é ele quem coloca suas experiências no enredo ficcional e dá sentido ao artístico.

Fica cada vez mais esclarecido que o sujeito não permanece incólume ao cinema e à psicanálise. Apesar de trabalharem com mundos opostos, entrecruzam-se no tocante às vivências do sujeito e a forma como ele passa a ver as coisas. São duas realidades que se anunciam para o sujeito que, embora diferentes, provocam reação semelhantes, como a revivência de conteúdos passados. Isto quer dizer que ambos possuem artimanha específicas para alçar conteúdos latentes, que estão velados pela consciência e, quando em um divã ou em um cinema, são possíveis de serem resgatados. A câmera do cinema é capaz de tocar o telespectador mostrando o banal, o cotidiano, no entanto ser revolucionária através da forma que essa exposição é dada desse conteúdo aparentemente corriqueiro. Quando o comum se torna atípico, o espectador é conclamado a repensar sobre determinado contexto, causando revivência de conteúdos e sua possível ressignificação.

Por fim, o conceito de identificação, tão caro à psicanálise, é ponto nodal para compreender as interlocuções possíveis entre cinema e psicanálise. Maranhão (2011) salienta que, através dos estudos de Freud sobre arte, o papel principal do cinema é promover a identificação e fascinação no espectador. Por meio do mecanismo de identificação, o sujeito torna-se presa de sentimentos, ao invés de se aperceber conscientemente do que está acontecendo. Para ela, o movimento particular do cinema “é o que toma de assalto o espectador e confere veracidade à narrativa e também a possibilidade de identificação do sujeito-espectador com o que se desenrola na tela cinematográfica” (MARANHÃO, 2011, p. 5).

Não se trata de uma identificação consciente, que também acontece entre o sujeito e o filme, mas de uma identificação que obedece às leis próprias do inconsciente, na qual o sujeito é engolfado pela trama e seus sentimentos naquilo que toca seu mais íntimo foro. “O espectador identifica-se, pois, menos com o repre-

sentado do que com aquilo que anima ou encena o espectáculo, do que com aquilo que não é visível, mas faz ver, faz ver a partir do mo-ver que o anima –obrigando-o a ver aquilo que ele, espectador, vê, sendo esta, de certo, a função assegurada ao lugar (variável – de posições sucessivas) da câmara” (BAUDRY, 1983, p. 396).

Em última análise, tanto o cinema quanto a psicanálise podem revelar aquilo que é mais nevrálgico e cardeal do ser humano: suas vivências subjetivas. Talvez a mais imediata relação que se faça entre os dois mundos é, de fato, o impacto que causam no sujeito, cada qual a sua maneira. E por isso - e as considerações que seguem são pretensiosas, embora próprias - o cinema pode ser considerado como a tentativa de universalização daquilo que há de mais particular, proibido e fantasioso do sujeito.

Assim como o cinema amadureceu após a primeira projeção de 1895 com o avanço das tecnologias, a psicanálise passou por diversos períodos até que Freud a consolidasse como uma ciência do inconsciente. Contudo, a proximidade inaugural dos dois campos nos é peculiar porque, tendo em vista que são frutos de uma mesma época, revela diversas convergências quanto a suas propostas, o que nos permite fazer os entrelaçamentos propostos.

Pornochanchada e Psicanálise: unidas pela fantasia

Por meio do trajeto que caminhamos até então fica evidente que a psicanálise é uma aliada influente na leitura sobre a “fábrica de sonhos” que é o cinema. Os conceitos que foram utilizados são ricos para a análise que se pretende fazer sobre a pornochanchada e sua identificação com o público brasileiro, tanto quanto compreender o movimento como fruto do contexto social nacional. Tendo em conta o contexto que a pornochanchada apareceu no cenário brasileiro, a psicanálise permite-nos inferir alguns pormenores sobre a moral e a ética que vigorava nos costumes da população e apresentar como o cinema erótico foi uma válvula de escape para a repressão sofrida durante a ditadura, principalmente a sexual.

A primeira contestação que se pode fazer em relação à pornochanchada e a sociedade brasileira se relaciona diretamente com a identificação daquele que era o sujeito-espectador com os personagens e o enredo do filme. Vimos que o cinema promove a identificação do sujeito com o personagem, seja por meio das técnicas cinematográficas ou pela projeção de alguns conteúdos inconscientes do sujeito naquele que está na tela. Não obstante, a comédia de costumes, como ficou conhecida a pornochanchada, era o espe-

lho da classe que lotava os seus cinemas, com seus defeitos e suas qualidades. Esse fator foi incisivo para que as fantasias sexuais dos espectadores fossem identificadas nos personagens dos filmes, o que possibilitou o compartilhamento da trama e seu desenrolar.

Quando o sujeito se identifica com a figura do protagonista que é projetado na tela, ele se identifica com as conquistas, derrotas, ideias, morais do personagem; quando se deixa envolver pela narrativa que está no anteparo, podemos dizer que existe um mecanismo de identificação que, para efeito de análise, chamaremos aqui de consciente. No caso específico da pornochanchada, que é nosso objeto específico, a identificação que o sujeito tem com os personagens escapa a função desse mecanismo consciente, sendo de uma dimensão mais profunda do psiquismo humano.

Existem, pois, duas formas de identificação que devem ser pontuadas vide as diferenças que encerram entre si: a primeira, que chamamos de consciente, é a identificação que faz com que o sujeito "entre na história" e viva com o personagem algumas de suas experiências; a segunda identificação, propriamente inconsciente, se estabelece para além do controle do indivíduo, na qual ele é tocado em suas vivências e invadido por suas emoções e sentimentos, podendo ser arrebatadora e catártica. Ambas são importantes para a experiência proporcionada para o cinema, mas quando se trata de identificação para psicanálise, é da segunda que se fala.

Uma leitura plausível sobre a pornochanchada é a de que ela trabalha majoritariamente com metáforas e metonímias para conseguir representar, através de outras tomadas, cenas de sexo. A insinuação, carro chefe do gênero, tem papel fundamental na constituição do estilo de filme, haja visto que era apenas através dela que os diretores conseguiam fazer seus filmes serem exibidos nos cinemas, escapando da censura. Os mecanismos utilizados, portanto, eram semelhantes aos de metáfora e metonímia pelos quais funciona o inconsciente. Soma-se a isso que a cena na qual não se escancara o sexo explícito abre brechas para a imaginação do sujeito, que dá uma apimentada com suas próprias fantasias.

Essa abertura permite que o sujeito se lance na história por meio de suas próprias fantasias, preenchendo essa lacuna que o diretor deixa em aberto. A realização dos desejos, então, se dá por meio dos vazios que precisam ser preenchidos pelos desejos do indivíduo, no qual os mecanismos de condensação e deslocamento estão presentes, tanto por parte do sujeito, quanto por parte do enredo. O ambiente próprio do cinema é, além de tudo, um agente que facilita essa identificação e permite transitar

nessa realidade *gêmea*, onde (quase) tudo é possível, inclusive os desejos mais obscuros.

Não é à toa que o gênero ganhou tantos adeptos espectadores quanto produtores. A Boca foi o pólo crucial para a expansão da pornochanchada porque seu ambiente permitia o crescimento dos filmes: cada qual queria colocar nos filmes um pouco de seus desejos, seja o diretor, o financiador, o produtor ou o dono do bar da esquina. O ambiente informal concedia esse privilégio para aqueles que ali transitavam, sendo das relações que se estabeleciam nesse pavilhão que fervilhava de todos os tipos de gente, que cada um fazia parte do produto final que se endereçava aos cinemas. Sendo todos constituídos de desejos, o produto final era o resultado de todas essas fantasias, sendo essa singularidade que permite a projeção de fantasias do sujeito-espectador na tela.

Cabe lembrar que tudo isso era possível com produções de baixo custo, onde era impossível filmar cenas que fossem muito mais elaboradas do que dos cenários de que se dispunha nas gravações. Talvez o baixo orçamento tenha sido benéfico ao cinema marginal, e não porque gerava lucro, mas porque representava o cotidiano cru, da mesma maneira que viviam aqueles que assistiam às histórias. A comédia de costumes permitia que o sujeito risse dos costumes que ele próprio fazia parte porque era o seu cotidiano, a sua vida, os seus desejos.

O fato de a pornochanchada se utilizar da comédia como forma de sátira dos costumes pode ter corroborado, inclusive, para que o gênero fosse tão aceito. Nesse caso, a comédia funcionou como permissividade para assistir a um filme que seria moralmente condenável se ela não estivesse presente. A comédia era o bode expiatório para a aceitação popular das afrontas contra os costumes defendidos. Não significa, no entanto, que aquele que desfruta dos filmes não esteja se deliciando com as outras cenas (mais marcantes) do enredo. Isso porque os mesmos pais de família que lutavam pela continuidade do núcleo familiar eram os que gargalhavam nas telas de cinema com as pornochanchadas. Essas ocupam posição análoga ao do retorno do recalcado tanto em âmbito pessoal, em que os indivíduos se permitiam assistir aos filmes, quanto em âmbito social, que coloca uma sociedade à beira da insanidade que necessita de uma válvula de escape para se manter coesa.

Conforme foi colocado, existe uma relação entre o par vigília e sonho com o cinema, no qual este faria papel semelhante ao segundo. No caso da pornochanchada, essa relação é quase explícita: frente as frustrações que são imputadas ao sujeito diariamente,

através de uma moralidade repressora, essa vigília torna-se exaustiva, sendo necessário o contrapeso desse movimento, ou seja, o cinema, exercendo a função do sonho. Defronte a tela, consegue-se esquecer a moral vigente para se permitir alguns minutos de prazer sem aborrecimentos. A repressão era tamanha nos momentos em que os sujeitos viviam suas vidas, sem poder exercer livremente sua sexualidade, que o cinema era um santuário onde podia-se, com permissão social para tal, viver alguns momentos prazerosos.

É tido no senso comum, assim como é também uma máxima psicanalítica, que quanto maior a repressão, independente do que se reprime, maior serão as formas pelas quais o conteúdo reprimido se expressará. A trajetória traçada aqui acaba por confirmar essa ponderação: com o fechamento do AI-5 e o endurecimento da Ditadura Militar, a pornochanchada cresce exponencialmente e se espalha por todo o Brasil, sendo responsável por grande parcela das produções cinematográficas do período. Os números se mostram curiosos pois indicam a contramão daquilo que propunha o governo: proibição de conteúdo degradante que combatia os preceitos julgados corretos pelo governo autoritário.

Esse movimento às avessas tende a se relacionar com o próprio mecanismo de censura empregado pelo governo. A máquina de censura do governo não era sólida como se esperava, censurando e permitindo produções artísticas sem um crivo a ser obedecido, o que passava a impressão de que a canetada era dada sem que se levasse em consideração o motivo para tal. Estudos, como o de Costa (2006) e Lamas (2012), apontam a ambiguidade dos fatores que deviam ser censurados, o que poderia abrir espaço para arbitrariedade por parte dos censores. Os filmes podiam sofrer censuras parciais ou totais, isto é, podia ser recomendado corte de cenas específicas que fossem degradantes da moral pública, ou a censura total da película, que era proibida de ser exibida e comercializada.

Não era à toa, no entanto, que o governo fazia “vista grossa” para os conteúdos pornográficos. A pornochanchada foi massa de manobra por parte dos generais como forma de descentralizar o foco de questões políticas, ou seja, melhor a alcunha da libertinagem do que a luta pela liberdade e democracia, até porque a primeira saída consiste em uma válvula de escape permissiva, mas que era condenável moralmente, configurando um mecanismo perverso de submissão.

O aparelho de censura do Estado podia até não funcionar com o impacto desejado, seja por falta de fiscalização, de formalidade nos critérios, ou de empreendimento no campo, mas quando se trata da censura imposta pelo inconsciente, vemos um funciona-

mento que não mede forças para suprimir o conteúdo sexual. O mecanismo de censura é altamente custoso para o psiquismo, que precisa construir barreiras ativas para impedir que o conteúdo inconsciente se manifeste para a consciência. Contudo, assim como a censura do governo, a censura do inconsciente também é passível de falha, revelando o aparecimento de sintomas. Este teria a mesma função do sonho, isto é, a realização de um desejo, mas que encontrou outra via de descarga, por exemplo a corpórea. O sintoma é material rico para interpretação de conteúdos inconscientes, uma vez que eles são expressões de desejos sexuais reprimidos.

Pelo estudo dos sintomas das mulheres históricas, ainda no nascedouro da psicanálise, Freud (1895) descobriu que os sintomas apareciam e persistiam pois as mulheres conseguiam sentir prazer com eles. À primeira vista, pode soar antagônico: como um sintoma, como a paralisia de músculos, pode ser prazeroso? Fica claro de entender quando retomamos que tanto o sintoma quanto o sonho são expressões de desejos inconscientes que estão se realizando, a despeito de não serem explicitamente sexuais e se realizarem entre quatro paredes.

Sob esse olhar, não seria a pornochanchada um sintoma da sociedade brasileira? Tomando como análogo o movimento de censura imputado pelo governo e aquele que o inconsciente promove, a expressão da pornochanchada é uma falha naquilo que deveria ser proibido, ou seja, uma falha em reprimir “maus costumes”, ofensa ao decoro público, e se expressa de maneira semelhante ao sintoma quando a censura do inconsciente não barra completamente o conteúdo sexual reprimido. Encarar o gênero como o sintoma da época significa entendê-lo como a maneira que uma sociedade altamente reprimida encontrou de realizar seus desejos e obter prazer com suas fantasias proibidas por uma moral opressora. Além disso, toda formação do inconsciente é um compromisso entre a repressão e o desejo, de forma que existe um ganho de quem reprime com essa formação. O governo, no caso, era aquele que reprimia e, através do sintoma da pornochanchada, conseguia manter a opressão por meio do deslocamento da atenção do plano político para o afetivo-sexual.

Considerações Finais

A pornochanchada é um fenômeno expressivo da cultura brasileira, embora renegada pelos seus cidadãos e pelo puritanismo social. Foi com o intuito de diminuir a negligência com que o tema

é tratado que o presente texto tomou forma e, a partir das contribuições do campo psicanalítico, aplicou seus conceitos em uma leitura modesta sobre o fenômeno social das comédias de costume. Basta dizer que essa é apenas uma leitura do que foi a pornochanchada em um horizonte muito mais vasto e que interpelou outros aspectos também significativos da cultura brasileira.

O período de surgimento e consolidação da pornochanchada foi truculento e opressor: as críticas eram feitas de todos os lados; precisava atender às demandas internas e externas, bem como às demandas pessoais e coletivas; sofria censura formal e informal. Todavia, o gênero foi revolucionário à medida que criticou os padrões impostos sobre sexo, desamarrou-se da moralidade conservadora vigente e resistiu aos ataques da ordem imposta. Por outro lado, a pornochanchada acomodou-se com a alta rentabilidade dos filmes e se aproveitou do conservadorismo para levar contingentes expressivos de pessoas aos cinemas. Por ser a única expoente da liberação sexual no cinema, despertou a curiosidade de muitos - enquanto outros eram assíduos frequentadores.

Não cabe fazer um julgamento moral sobre o que foi o fenômeno da pornochanchada, como a população fez ao recriminar sua existência, mas apontar que ele foi o sintoma de uma sociedade sexual e politicamente doente. Independente das críticas, da censura e das demandas, a pornochanchada conquistou seu espaço na cultura brasileira e se modificou conforme era proibida, expressando sua criatividade e suas fantasias.

Com a abertura do país e sua redemocratização, a pornochanchada se finda e entram os filmes pornográficos de conteúdo explícito. De fato, quando um sintoma consegue ultrapassar a censura que lhe é imposta pelos caminhos corretos, ele desaparece e não tem mais função de existir. Assim acontece com a pornochanchada: novos raios de luz amanheceram com a abertura política e novos ares pornográficos passaram a propulsionar fantasias e desejos. Restrita a uma parcela cult de telespectadores, a pornochanchada não mais exerce a função que exerceu em seus tempos áureos. Muda a sociedade, mudam as pessoas, mudam os desejos.

Referências Bibliográficas

BAUDRY, J-L. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal Embrafilme, 1983, p. 383-399.

COSTA, C. **Censura em Cena**: teatro e censura no Brasil. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2006.

FREUD, S. **A Interpretação dos Sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Estudos sobre a histeria**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **O estranho**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FROEMMING, L. S. **A Montagem no Cinema e a Associação-Livre na Psicanálise**. 2002. 175 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

GÁRATE, M. V. Notas de trabalho sobre Horacio Quiroga. Literatura, cinema, psicanálise: projeções e intersecções de campo. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 10, p. 134-144, dez. 2007.

GOMES, L. P. A pornochanchada: uma revolução sexual à brasileira. In: **XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Caxias do Sul, 2010.

LACAN, J. O eu e o outro. In: **O Seminário - Livro 1: os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, cap. IV, p. 50-65.

LAMAS, C. Poder e prazer: um estudo sobre a relação da censura e a pornochanchada. In: **8º Interprogramas de Mestrado da Faculdade Casper Líbero**, São Paulo, 2002.

MAGALHÃES, S. C. Cinema, sonho e psicanálise. **Cogito**, Salvador, n. 9, p. 86 - 90, 2008.

MARANHÃO, M. Algumas considerações sobre a cena cinematográfica e a cena do inconsciente. In: **XV Jornada Freud Lacaniana**, 2001, Recife, 2011.

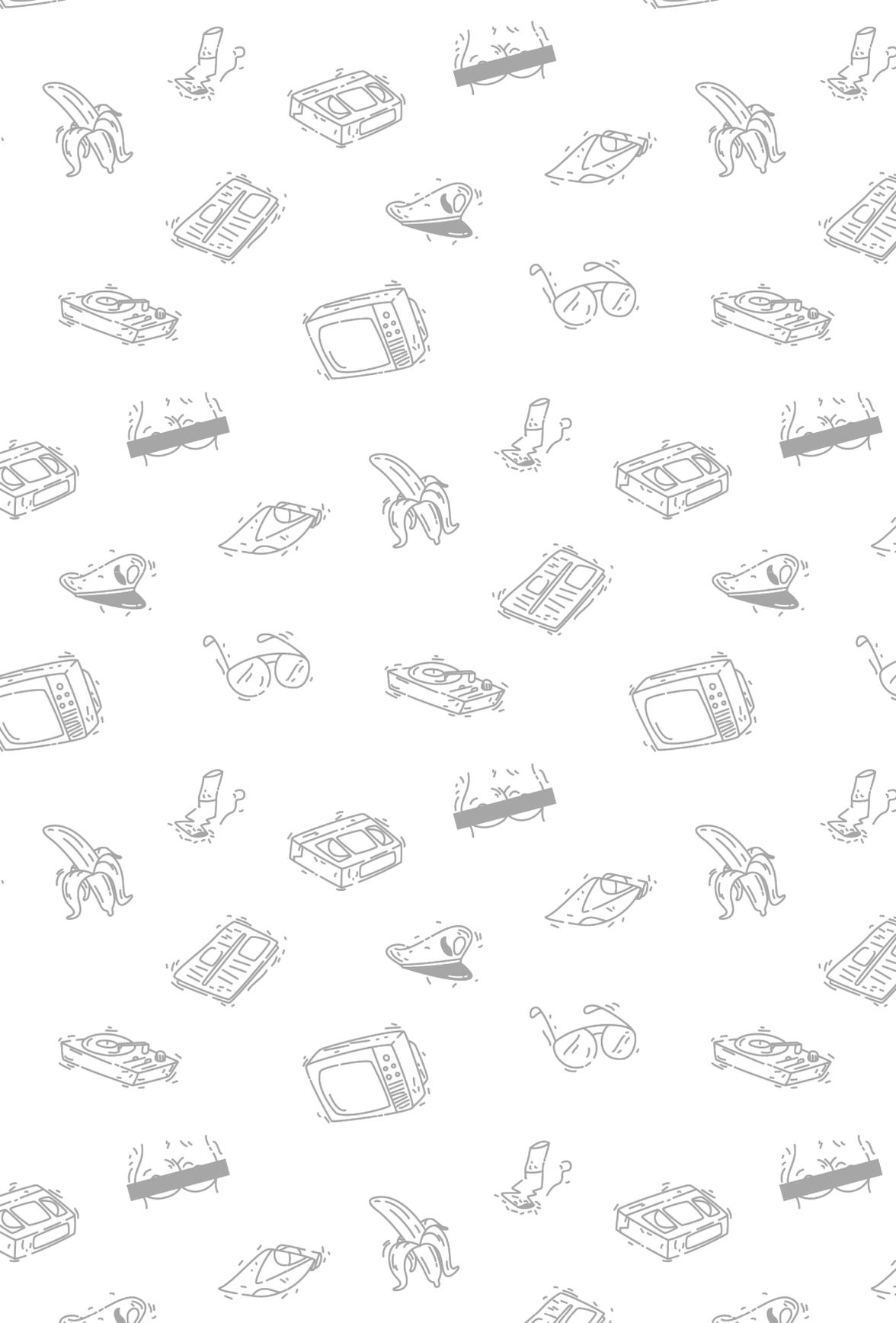
RIVERA, T. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

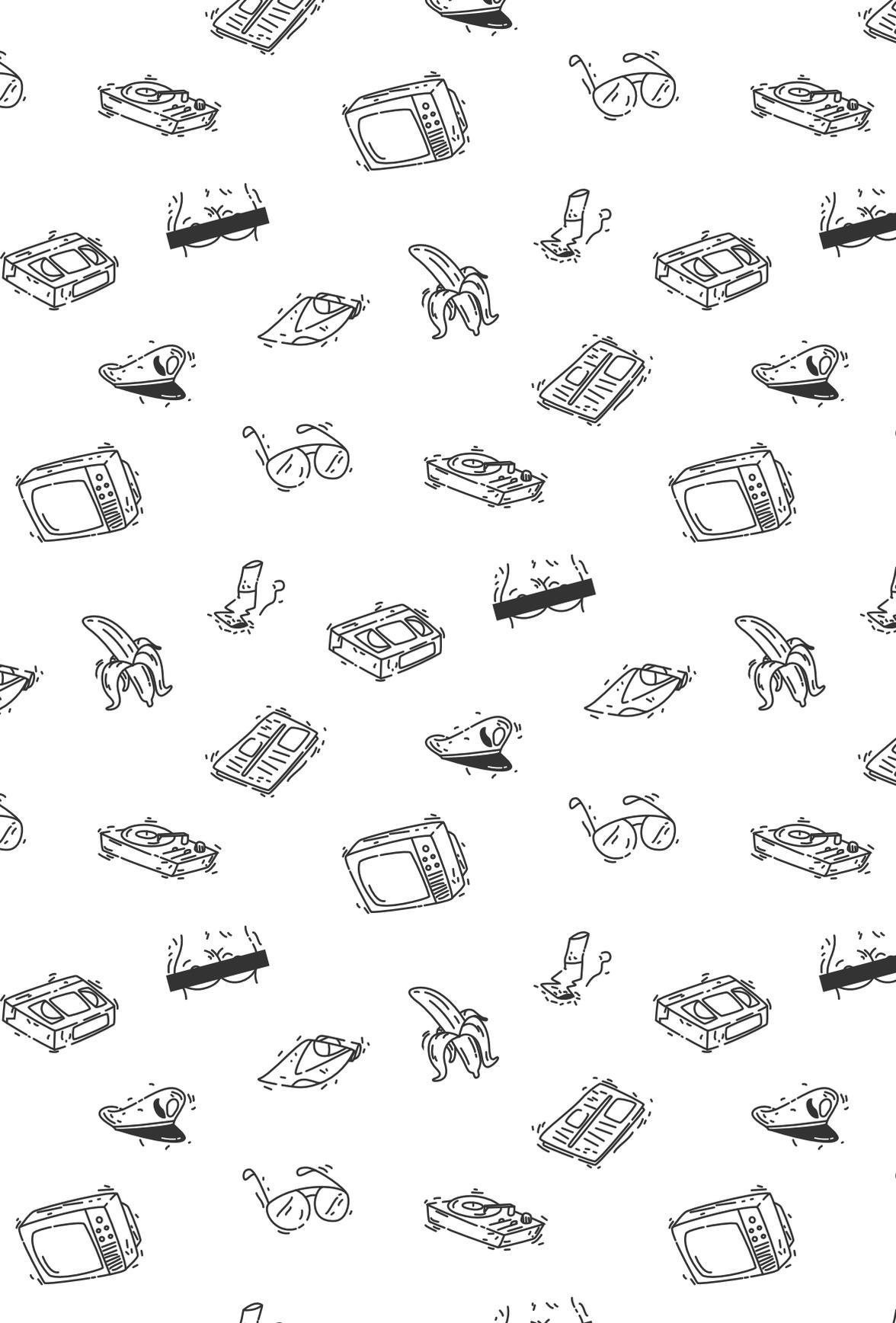
ROSA, M. B. A pesquisa psicanalítica dos fenômenos sociais e políticos: metodologia e fundamentação teórica. **Revista Mal-Estar e Subjetividade**, v. IV, n. 2, p. 329-348, 2004.

SELIGMAN, F. Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro. **Sessões do Imaginário**. Porto Alegre, nº 9, mai, 2003.

SELIGMAN, F. O **"Brasil é feito pornôs"**: o Ciclo da Pornochanchada no país dos Governos Militares. 2000. 183 f. Tese (Mestrado em Ciências) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SIMÕES, I. Sexo à brasileira. **Alceu** - v.8 - n.15 - p. 185 a 195- jul./dez, 2007.







parte 2

Começando a despir

Álvaro André Zeini Cruz

Erik Ceschini

Panighel Benedicto

O CIENTISTA E OUTROS ESTEREÓTIPOS EM “O GÊNIO DO SEXO”

Nos últimos anos, para além de uma indiscutível e multifacetada expansão da cinematografia nacional, a produção/exibição cinematográfica brasileira tem usufruído e retroalimentado um crescente interesse do público pela comédia. Exemplo disso são os expoentes do gênero relacionados à Globo Filmes que, além de contar com um *star system* importado das telenovelas da principal emissora do país, realoca para a tela de cinema uma estética habitual ao público, pois dialoga com nosso principal produto televisivo.

A comédia é designada como gênero desde os primórdios do teatro grego e, segundo Aristóteles, elas seriam, em oposição às tragédias, representações dos homens inferiores. Entretanto, o balizamento do gênero por parte dos mais díspares autores ao longo da História fez com que ele se desdobrasse. Eclodiram, assim, os subgêneros da comédia chegando à conhecida estratégia do *nonsense*, mais conhecido por “pastelão”, o qual se caracteriza exatamente pela exposição das personagens a situações ridículas e grotescas (ALMEIDA, 2004).

Contudo, as comédias não são uma novidade em nosso cinema; prova disso é a querela em que se meteu o crítico Jean-Claude Bernardet ao equiparar o recente *De pernas para o ar 2* às chanchadas da Cinédia e da Atlântida, comédias de costumes onde reinavam o humor popularesco e físico (a cena em que Oscarito, travestido, imita Eva Todor como se esta estivesse refletida num espelho, sintetiza com veemência o espírito das chanchadas). Reconhecida historicamente

como um dos mais expressivos movimentos a constituir nossa cinematografia, a chanchada lançou ainda nomes como Dercy Gonçalves e Grande Otelo (que, junto a Oscarito, protagonizou a célebre cena em que interpretam, respectivamente Romeu e Julieta, no filme *Carnaval de fogo*), além de diretores como Watson Macedo e Carlos Manga.

Caracterizadas por uma “certa ingenuidade maliciosa”, como ressalta Nuno Abreu (p. 167), as chanchadas tiveram seu ápice entre as décadas de 1940 e 1950, decaindo na década seguinte (principalmente com a falência da Atlântida). Surgiu, nos anos de 1960, o Cinema Novo, nossa mais profícua produção considerando o reconhecimento artístico imediato. Acolhido por plateias da Europa, o movimento capitaneado por Glauber Rocha e dotado de alto teor político, despertou de forma inédita um interesse das elites brasileiras (algo que as chanchadas – populares – não atingiram). Em contraponto à devida atenção dada ao Cinema Novo, um outro movimento despontou no final da década de 1960, estendendo-se até o início dos anos 1980: as chanchadas de outrora se aliaram ao erotismo e surgiram, assim, as pornochanchadas. Abreu destaca que, reverberando certa permissividade da época, a pornochanchada aglutinava como elementos recessivos a nudez feminina e a insinuação do ato sexual, entretanto, a comédia de costume continuava, como na chanchada, como elemento preponderante (p. 168).

As salas de cinema são, então, inundadas com títulos que variam dos apenas sugestivos – como “A viúva virgem” e “O homem de Itu” – aos mais explícitos (“As Taradas Atacam”, “A árvore dos sexos”), ou ainda, satíricos com cunho de paródia ao estilo de “Bacalhau” e “Nos tempos da Vaselina” (parodiando, respectivamente, os *hollywoodianos Tubarão* e *Nos tempos da brilhantina*).

Assim como as chanchadas, as pornochanchadas foram, também equivocadamente, subestimadas em seu valor cultural. Essa desvalorização encontra-se, inclusive, na etimologia dos termos, originários do vocábulo “chancho”, que significa “porco”, em espanhol (SELIGMAN, 2000). Ainda que ignorada pela elite intelectual da época, a pornochanchada repetiu o fenômeno do movimento cinematográfico primordial (a chanchada), tornando-se um sucesso entre as camadas mais populares da sociedade. Mas, para atrair e agradar o público, algumas estratégias foram adotadas.

A utilização da comédia de costumes escrachada foi, novamente, medular, associada agora ao erotismo e ao apelo dos títulos, como já mencionado. A popularidade da pornochanchada, bem como sua inicial rejeição pela *intelligentsia* da época, foi bem diagnosticadas

pelo crítico Inácio Araújo, num texto de 1983 ao jornal Folha de São Paulo: “o público quer ver problemas sexuais em cena, preocupa-se com isso e não tem dinheiro para pagar o psicanalista. A pornochanchada é o divã do pobre. Não há mal nisso. Os letrados é que são pudicos” (2010, p. 31). No mesmo artigo, Araújo, ao emprestar uma citação de Bernardet, pontua que “a pornochanchada é o único cinema honesto que se faz no Brasil atualmente” (p. 31).

As estratégias iam além: as peripécias do roteiro corroboravam o tom de escárnio, e, com constância, beiravam o *nonsense*, ou seja, de certa forma, como o Cinema Novo, a pornochanchada também propôs rupturas à linearidade do classicismo cinematográfico. Entretanto, se os desdobramentos da trama eram, muitas vezes, inesperados, no que concerne à construção dos personagens, a utilização de tipos típicos foi recorrente. São os chamados estereótipos.

As figuras que transitaram pelas pornochanchadas pertenciam, portanto, a essa espécie de molde caricatural que é o estereótipo. A etimologia da palavra reforça esse valor: formada pela união de dois termos gregos, *stereos* significa “sólido”, enquanto *typos* traduz-se como “um modelo”. O sentido atual do vocábulo se estabeleceu por volta de 1824 e se refere a um comportamento repetitivo e rígido, padrões e características associadas a um grupo (SCHNEIDER, 2004; SCALFI, OLIVEIRA, 2015).

Dentre os principais estereótipos utilizados nas pornochanchadas tem-se a personagem masculina tida como “o ganhão”, o conquistador de mulheres malandro, *macunaímico*, não necessariamente dotado de beleza física; as mulheres, em contrapartida, eram constantemente apresentadas como objetos, erotizadas para serem contempladas, conquistadas e servirem aos prazeres desse conquistador-protagonista.

É alicerçada no estereótipo do malandro que se constitui a trama de “O gênio do sexo” de 1979, dirigido pelo também ator Paulo Figueiredo. No filme, o personagem conquistador é representado por Jorge, que, apesar de casado com Geny, mantém casos extraconjugais com a secretária e a faxineira da casa. Entretanto, o grande colapso ocorre quando Jorge se apresenta inapto de cumprir com suas atribuições na cama, situação que preocupa todas as suas mulheres. Mas é Geny, a oficial, quem procura a ajuda do cientista conhecido como Professor Andorinha que, em um anúncio, promete inventar qualquer coisa. Mediante à contratação de Geny, Andorinha cria uma “super” cueca capaz de resolver os problemas de Jorge, conferindo aquele que a veste um fantástico desempenho sexual.

Entretanto seu invento é roubado pelo bandido Rodolfo, que ao utilizar a vestimenta acaba por sair em busca de mulheres para satisfazer o vigor conferido pela cueca. Nesse meio tempo, Andorinha e Geny vão atrás de Columba, em sua agência de detetives, pedir auxílio no resgate da cueca.

Durante o desenrolar da trama, nota-se, claramente, o papel feminino como hiper-sexualizado, além de colocado na posição de objeto; a empregada coberta por um uniforme minúsculo sempre pronto a revelar-lhe as coxas é exemplo contundente disso, além de apontar outro dado: uma tendência em estereotipar o próprio fetiche. Nesse sentido, a direção de arte é simples e direta ao adotar o vermelho saturado –recorrentemente ligado ao sexo e à luxúria – como cor representativa da cueca afrodisíaca. O matiz do invento se repete no próprio figurino do inventor, sobrepondo outras tonalidades de vermelho. O uso de cores quentes – cujo imaginário entorno se liga a um aspecto mais íntimo ou passional – é, por sinal, predominante em todo o filme, não só através da direção de arte, mas também pela fotografia, que dá uma amarelidão tropical aos espaços.

A personagem da empregada, caricatural como todas as outras, não titubeia em parar o serviço para se entregar aos prazeres do sexo. Seguindo essa tendência *macunaímica* que soma preguiça e malandragem (e a obra de Mário de Andrade foi, por sinal, adaptada pelo Cinema Novo num filme que deve muito à pornochanchada), a secretária de Jorge demonstra grande preocupação em ter que realmente trabalhar, uma vez que Jorge não está requisitando-a como amante. O machismo inerente às pornochanchadas se evidencia ainda mais quando Columba e suas detetives entram em cena: Columba destaca-se como a única personagem feminina em situação de poder, todavia ela é construída com nítidos traços masculinos, enquanto suas subordinadas, ainda que destemidas, apresentam-se exclusivamente em biquínis dourados e cintilantes – figurino que, obviamente, serve para atender a erotomania do espectador.

O conceito de erotomania é abordado pelo francês Antoine de Baecque como intrínseco à própria experiência da cinefilia (trabalhada pelo autor sob uma perspectiva masculina e heterossexual). O autor evoca Maurice Zolotow, primeiro biógrafo da atriz Marilyn Monroe, ao trazer a ideia de que a loura era dotada de uma “nudez implícita”, regulamentada pela censura da erotomania cinéfila: “a sugestão, a máscara, o artifício, a fragmentação do corpo em múltiplos detalhes, a aparição dos excessos mínimos de um corpo feminino preso nas malhas do olhar masculino” (p. 321). Essa nudez implícita (bem como o ponto de vista masculino) se repete na por-

nochanchada, já que, muitas vezes, o corpo nu é uma aparição rara ou que demanda tempo de projeção. É assim em “O Gênio do sexo”: a nudez atém-se praticamente aos seios desnudos. O erotismo é sugestionado pelos figurinos, pela iluminação (contra-luzes que destacam os contornos dos corpos, por exemplo) e pelos enquadramentos, como na cena em que Rodolfo faz sexo com as policiais; relações sempre intercaladas por um plano detalhe sensual das atrizes e o anúncio (escrito e sonoro) de que um novo “round” se inicia. Em suma, a decupagem esmiúça os corpos sem que eles estejam literalmente nus. A nudez, entretanto, está implícita ao espectador que, colocado próximo aos seios, coxas e nádegas das atrizes, é levado a imaginar o que há por baixo dos escassos figurinos.

O ponto de vista masculino se torna ainda mais explícito na cena em que o incontrolável Rodolfo – já em posse da cueca que o torna sexualmente insaciável – ataca uma reunião de feministas e acaba por fazer sucumbir até mesmo a líder desse encontro. É uma cena singular no sentido de que uma ideologia (a feminista) é posta à prova por algo que é mostrado pelo filme como um comportamento natural, um instinto – o sexo. Tem-se assim outra característica importante das pornochanchadas: para atingir seus objetivos risíveis ou de deboche, elas utilizam-se da transgressão, além das personagens inconvenientes que não respeitam regras nem convenções sociais (SALES FILHO, 1997).

Desencadeado por uma invenção (a cueca), o desejo surge como uma força primordial e incontrolável, que só encontra apaziguamento e restauração quando saciado de forma natural, ou seja, através da relação sexual.

Assim, Rodolfo, o bandido, só se rende após relacionar-se com as várias detetivesque estão em seu encaixo; a missão cabida às detetives é, portanto, saciar o desejo do homem, o que, novamente, reitera a perspectiva masculina do filme. No desfecho, a cueca volta a seu destinatário original, que, entretanto, se tipifica como uma caricatura homossexual ao vesti-la no avesso (sendo esta a piada final do filme). A peça íntima, elemento da intriga gerado na trama por uma experimentação científica, tem a potência de fazer retornar algo primordial; e, no caso, o sexo é colocado como um ato quase primitivo (basta constar o comportamento de Rodolfo, que em diversos momentos age como primata). Tal premissa, longe de ser inédita, abre oportunidade para uma análise que traça um paralelo entre esta e uma das mais célebres comédias da era de ouro *hollywoodiana* – o filme “O inventor da mocidade”, de Howard Hawks. A comparação entre as tramas possibilita também um

aprofundamento no estereótipo do cientista como objeto de estudo, bem como do uso da ciência no gênero aqui abordado.

“O inventor da mocidade” e o “O gênio do sexo”: um paralelo entre a comédia clássica e a pornochanchada

O cinema nasceu de uma inovação tecnológica, ou seja, da ciência: embora outros como Thomas Edison já realizassem experimentos com imagens em movimento, foi em 1895, quando os irmãos Lumière apresentaram sua máquina – o cinematógrafo (da qual eles próprios duvidaram da longevidade) –, que o cinema se concretizou como invento. O mágico George Méliès, no entanto, visionou desde o princípio as potencialidades do aparelho que registrava imagens e as colocava em movimento numa tela bidimensional. Em 1902, Méliès realizou *Viagem à lua*, conhecido como o primeiro filme de ficção da história do cinema – uma ficção científica que se equilibrava no limiar da fantasia.

A ciência, portanto, se fez presente tanto na gênese cinematográfica – o chamado “cinema de atrações” – quanto em sua aderência a uma de suas características mais conhecidas: a de contar histórias. De lá para cá, a ciência manteve-se impregnada nos roteiros, avançando a gêneros além da ficção científica: do horror às comédias, das diversas adaptações de Frankenstein ou produções do início do século XX, como *Metrópolis*, passando por obras célebres como *2001: uma odisseia no espaço*, *De volta para o futuro*, *A mosca* ou *Jurassic Park*; a ciência e seus realizadores – os cientistas – estiveram representados em formas e tons diversos¹.

No entanto, a ciência não se ateu à ficção científica: um dos mais célebres textos do crítico Jacques Rivette para a publicação *Cahiers du Cinéma* foi sobre O inventor da mocidade, contundente abordagem da ciência pelo viés cômico e que coloca no papel de cientista ninguém menos que Cary Grant, galã hollywoodiano e estrela de dois dos cineastas mais admirados pela redação da revista – Alfred Hitchcock, além do próprio Hawks. O filme norte-americano – que narra a história de um inventor em busca da fórmula da juventude: é aqui trazido como exemplo para efeito de comparação,

¹ A jornalista Lacy Barca traça um contundente panorama sobre o tema no artigo “As múltiplas imagens do cientista no cinema”.

já que se trata de obra paradigmática num cinema responsável por cristalizar elementos formais e de conteúdo para com o público – o cinema de gênero. Como bem delimita Edward Buscombe, “a constante exposição a uma sucessão de filmes leva o público a reconhecer que certos elementos formais são dotados de significado extra” (p. 315). Por fim, além de ser um célebre expoente da temática dentro da comédia, *O inventor da mocidade* tangencia-se através das peripécias da trama a *O gênio do sexo*, objeto central deste capítulo.

No texto intitulado *O gênio de Howard Hawks*, publicado na *Cahier du Cinéma* nº 23, em maio de 1953, Rivette celebrava Hawks como um cineasta da ação, que buscava justamente a superfície das imagens e dos sons, suas parcelas mais denotativas. Rivette disse:

Não é a idéia o que fascina em um filme de Hawks, mas a eficácia. A ação prende nossa atenção não tanto pela beleza intrínseca quanto por sua eficiência e pelos mecanismos internos que regem seu universo. Uma arte dessas exige uma honestidade básica, e o uso que Hawks faz do tempo e do espaço é testemunha disso [...] (RIVETTE, 1953)²

A ação colocada por Rivette não se coloca no sentido do “filme de ação”, aqueles cujas tramas são repletas de perseguições e atiraria (e que tornaram-se praticamente um gênero próprio). Trata-se de algo muito mais primário, dos próprios movimentos, gestos e atitudes dos personagens em cena. Tão simples quanto é o ponto de partida tomado por Hawks no que diz respeito a trama: Barnaby (Cary Grant), um cientista cujo casamento caíra na rotina, desenvolve uma fórmula da juventude e, ao ingeri-la acidentalmente, passa a ter comportamentos que retrocedem a sua idade. O filme, que segundo Rivette, é uma obsessão de Hawks com o primitivismo (sendo a infância o estágio mais primitivo de todos), toca a pornochanchada dirigida por Paulo Figueiredo no que diz respeito à trama: há tanto em “*O inventor da mocidade*”, quando em “*O gênio do sexo*” a busca por um elixir que recupere o vigor.

As tramas partem de reveses constituídos no universo das relações adultas. Em “*O inventor da mocidade*”, o gênio vivido por Grant é apresentado às voltas com um experimento: prestes a sair para dançar com a esposa Edwina, ele não consegue concentrar-se em tarefas simples do mundo adulto, como apagar as luzes e trancar

² Tradução por Nicola Matevski disponível em <http://dicionariosdecinema.blogspot.com.br/2009/03/o-genio-de-howard-hawks-jacques-rivette.html>

a porta – seu intelecto está voltado à ineficácia de sua fórmula da juventude. O trabalho, e, conseqüentemente, a ciência, insere assim um conflito na relação conjugal: compreensiva, Edwina aborta os planos para a noite (“quando danço com você, quero dançar com você todo. Não quero que sua cabeça esteja em outro lugar”).

O universo científico é apresentado, portanto, como algo que consome aqueles que são devotos a ele, a ponto de atrapalhar as ações mais corriqueiras, como trancar a casa. Habitante de um filme cômico, o químico vivido por Grant é um estereótipo muito bem consumado dentro do gênero: as maneiras atrapalhadas, o uso de neologismos, o cabelo empapado em brilhantina e, sobretudo, os óculos fundo de garrafa em armações grossas o estabelecem como figura à parte do mundo normal (um personagem o questiona – “Por que não pode ser gênio até o pôr-do-sol e homem depois?” – e Barnaby responde – “Nunca sei com antecedência quando eu vou ser um gênio”).

Se no filme de Hawks o conflito conjugal é apresentado numa ação corriqueira, na pornochanchada de Figueiredo, a rotina invade o momento do sexo, apresentado já na cena introdutória: Jorge, um garanhão nato, falha com a esposa Geny e esse é o incidente incitante que a faz buscar a ajuda de Andorinha.

O cientista vivido por Pedro Cassador não tem o alinhamento do vivido por Grant (nem a estampa do galã hollywoodiano), mas ainda na perspectiva do estereótipo, mantém algumas características basilares (os óculos em armação circular, o jeito atrapalhado), enquanto, simultaneamente, atualiza outras ao espaço e gênero (o jaleco dá lugar ao colete vermelho, cor trabalhada em sobretons também na camisa e na gravata). O estereótipo, assim, oscila dentro do próprio gênero: ainda que ambos mantenham-se no recorte da comédia, o cientista vivido por Grant, que vive num contexto norte-americano dos anos 1950, é mais próximo à realidade e se enquadra bem ao tipo de comédia em que se encontra; já Andorinha, esse cientista subdesenvolvido dos trópicos e habitante de uma pornochanchada, atravessa o quase invisível limiar entre o excêntrico e o esdrúxulo.

Seu “laboratório”, por sinal, é extensão de si próprio: bagunçado, está mais para um ferro-velho do que para um lugar destinado ao desenvolvimentoda ciência. Nesse sentido, o estereótipo espacial é quebrado; enquanto o imaginário comum de um laboratório consiste em espaços amplos, claros e bem organizados (como é o que trabalha Barnaby, em “O inventor da mocidade”), o local de trabalho de Andorinha reflete a personalidade de um cientista es-

tapafúrdio, bem como o contexto do país subdesenvolvido em que se encontra – não à toa, ele é adaptado a um barraco, construção típica das favelas.

As peripécias das tramas norte-americana e brasileira também podem ser colocadas num paralelo, já que os conflitos emergem a partir do instante em que o invento cai em mãos erradas: enquanto em “O inventor da mocidade” a fórmula é manipulada por um macaco-cobaia (e misturada à água dos funcionários), em “O gênio do sexo” a cueca é roubada. As artimanhas da trama recaem, ainda que de formas distintas, num mesmo tema: o sexo. Assim que, sem querer, toma a poção, a pulsação de Barnaby acelera e, com a visão restaurada, ele é destituído do objeto símbolo de seu figurino – os óculos fundo de garrafa. Em seguida, uma curta jornada de restituição da juventude se desenvolve ao lado de, ninguém menos, daquela que, segundo Baecque (e Truffaut), é símbolo da erotomania cinematográfica: Marylyn Monroe, que no filme de Hawks, interpreta a secretária com uma queda pelo patrão, Barnaby.

O exibicionismo desse recém-adquirido vigor masculino é deflagrado em situações típicas da comédia clássica americana capciosa, mas invulgar: para mostrar-se à secretária, Barnaby compra um carro esporte e acelera pelas ruas da cidade. Pouco depois, conclama os olhares do público para assistí-lo em um salto de trampolim (e o humor surge quando se percebe que os olhares – masculinos – estão todos em Monroe).

Delimitando desde já as diferenças de contexto, o tom de “O inventor da mocidade” está mais próximo ao das chanchadas. A questão sexual é presente – quando é Edwina quem ingere a poção, ela leva o marido a uma nova noite de núpcias – mas o sexo em si não aparece na tela. Já na pornochanchada de Figueiredo, ele aparece emulado, ainda que de forma bastante pudica, com a câmera fechando-se nos pés ou algum móvel velando o ato.

Tocando, por fim, a decupagem (maneira como as ações se traduzem na tela em imagens e que, portanto, abrange questões como enquadramento e movimentos de câmera) é importante pontuar outra recorrência, ainda que as comédias abordadas estejam distantes em seu espaço e tempo: gênero muitas vezes preso aos corpos (o humor físico, as *gags*), a comédia de Hawks abusa de planos mais abertos (planos gerais, planos americanos, planos médios), justamente para poder captar a graça gerada pelos embates físicos (as correrias e pontapés criados entre o casal Barnaby e Edwina quando estes chegam ao estágio da infância, por exemplo). Já na pornochanchada, a priorização de tais planos encontra um

elemento a mais para além da própria comicidade – a captura da sensualidade dos corpos femininos. Obviamente tal escolha revela uma das conhecidas fragilidades do gênero – a produção limitada, constantemente tosca, algo que a pornochanchada assumiu como característica formal. Apropriação que, aliás, corrobora a ideia de único cinema honesto já trazida de Araújo e que, talvez, seja a última ponte possível nesse inusitado paralelo aqui proposto: a honestidade de Hawks está nas ações, já que a linguagem está aberta a interpretações e deturpações (e isso é falado no próprio filme). Já a honestidade em *O gênio do sexo* é típica das pornochanchadas e atravessa da feitura do filme (e suas limitações) ao tema. Afinal, é preciso falar sobre sexo.

A ciência e o cientista em o “O gênio do Sexo” entre estereótipos e preconceitos

Concentrando a análise em “O Gênio do sexo”, é interessante notar a maneira como o filme introduz ao espectador a ciência cotidiana trama. Inicialmente, o termo “gênio” pode conduzir à ideia de um especialista em assuntos sexuais, ou até mesmo alguma entidade envolta de magia. Porém, qualquer ideia do gênero logo é desfeita pelo *slogan* do filme que traz, junto ao título, a imagem de uma típica vidraria científica, da qual se desprendem bolhas e fumaça, permitindo a associação do termo “gênio” a uma personagem dotada de atributos cognitivos. Institui-se assim uma lista de características típicas utilizadas na construção da personagem científica, o professor Andorinha.

Discussões acerca dos estereótipos que envolvem ciência e cientistas têm sido realizadas há certo tempo por diversos trabalhos que se preocupam com a visão pública da ciência. Exemplo disso é um teste desenvolvido em 1995, conhecido como “Desenhe um cientista” (Draw-a-Scientist), experiência que propunha aos participantes que desenhassem aquilo que entendem por um cientista, revelando suas percepções sobre o tema (BARMAN, 1997). Dentre as diversas características comuns conferidas a um cientista, a primeira a merecer destaque é com relação ao gênero; nesse aspecto a grande maioria das representações, em diferentes estudos, os cientistas são tidos como do sexo masculino, assim como colocado no filme em questão.

A proposição de um cientista do sexo masculino – o Professor Andorinha – reflete questões históricas sobre gênero e ciências. Apesar das universidades (principais meio geradores e difusores de

conhecimento científico) serem datadas do século XII, as mulheres só tiveram acesso às instituições apenas a partir de 1865. Contudo, tal admissão recebeu forte oposição sob a justificativa de que a atividade acadêmica poderia debilitar o corpo feminino que, frágil, não resistiria a atividades intelectuais elevadas, podendo interferir até no papel da mulher como progenitora. Outra alegação, ainda mais lancinante, era de que as mulheres nasceram para viver em subordinação (YANNOULAS, 2007). Portanto, novamente o filme firma seu caráter masculino, colocando homens em situações de comando.

O androcentrismo em “O gênio do sexo” não se restringe aos personagens humanos: Roboaldo, a criação mecatrônica de Andorinha, revela-se uma personagem masculina que reverbera diversos comportamentos estereotipados típicos ao gênero: demonstra seu interesse por corpos femininos (algo sempre cercado de comentários machistas), explicita seu desejo em ter uma companheira e revela que uma relação conjugal ou sexual só não é consumada pelo fato de lhe faltar “a peça principal”. O robô ainda demonstra-se extremamente constrangido quando precisa passar pela troca de óleo, que ocorre por um orifício situado em sua parte traseira; nota-se assim que tal ato é compreendido como uma afronta “a sua masculinidade”.

Roboaldo, porém, não é mera peça de afirmação da soberania masculina presente no roteiro; é engrenagem fundamental na construção do próprio inventor. Num primeiro momento, ele atesta a capacidade de Andorinha como inventor, pois trata-se de uma obra tecnológica que causa espanto e admiração nos demais personagens; mais adiante, por ser o melhor e único amigo de Andorinha, Roboaldo traz à tona outra importante característica vinculada ao estereótipo do gênio – a exclusão social. Essa privação de contato com outros seres humanos atinge seu ápice quando o professor revela ao autômato que seu contato com o sexo feminino também ocorrera por meios robóticos, relação que acabou mal sucedida (segundo o cientista, ela o machucava), e que, portanto, levou Andorinha a priorizar uma companhia masculina.

Esse isolamento social atinge a própria geografia em que circulam as personagens, já que o cientista vive em uma região desértica. Não à toa, quando Geny – personagem urbana que estereotipa a mulher de classe média – adentra esse universo singular e segregado, demonstra desconcerto logo respondido por Andorinha: “Desculpe a bagunça, Madame. Todo cientista é meio maluco e eu não sou exceção”. Portanto, para além da já percorrida desordem, a casa-laboratório de Andorinha acaba por personificar não

apenas sua excentricidade, mas sua decorrente marginalidade dentro das engrenagens sociais.

Não basta, todavia, introduzir a ciência como corpo estático; é preciso colocá-la em funcionamento: Andorinha é, assim, posto em ação a partir de uma coleção tradicional de clichês – em busca de sua ideia genial (a cueca milagrosa), ele anda em círculos repetidamente, até ser iluminado por uma epifania. Em seguida, em seu laboratório, envolto por vasta vidraria repleta de líquidos coloridos em ebulição, Andorinha analisa os resultados em um microscópio; as gotas de suor, que escorrem dos fios grisalhos ao rosto denotam o empenho e energia gastos no serviço. O processo todo é estilizado por uma luz avermelhada que acentua o clima de tensão durante seu decurso. A soma de tais elementos constitui a típica personagem científica colocada sob o viés da ridicularização, artifício recorrente da comédia como gênero.

É importante notar que a criação desta personagem utilizou-se apenas de algumas características estereotipadas. Um exemplo: apesar da excentricidade aparente, a loucura de Andorinha jamais é associada a um caráter malévolo ou ambicioso, como o do cientista que almeja poder ou a dominação mundial, figura recorrente em muitos filmes. Pelo contrário, Andorinha apresenta-se como um cidadão simples e honesto que busca ganhar dinheiro para pagar suas contas. Desta forma, é extremamente carismático e logo ganha a empatia de todos, o que, ao final, lhe garante uma recompensa – a companhia de uma das personagens femininas. Ou seja, o objetivo pelos quais movem-se as peripécias da trama: o sexo.

Cunha e Giordan (2009) relatam as diversas formas pelas quais a imagem de ciência e cientistas aparecem em diversas épocas e filmes, dentre elas há destaque para o aparecimento de um cientista carismático e trapalhão como estratégia para atingir a derrisão e agradar ao público onde o

cinema passava apresentar um cientista atrapalhado que fazia experiências incríveis e arriscadas, mas que nem sempre 'davam certo'. Essas experiências surgiam sempre no momento oportuno para salvar alguém ou, se as experiências não 'davam certo', elas eram corrigidas no final do filme. Nessa época, os cientistas conquistaram a simpatia do público e eram então vistos como pessoas amistosas e divertidas (CUNHA, GIORDAN, 2009, p.13)

Embora exista em outros gêneros, na comédia o estereótipo determina, com maior recorrência, marcas físicas dos personagens, tornando-os caricaturas reincidentes. Cientistas excêntricos, em maior ou menor grau, podem ser encontrados em filmes recentes como as animações “Frankenweenie” e “Tá chovendo hambúrguer”, assim como em filmes mais antigos, como “O incrível monstro trapalhão”, “Edward, mãos de tesoura”, “De volta para o futuro” (um estereótipo inconfundível), e o já debatido “O inventor da mocidade”.

Apesar da popularidade desse “típico cientista” das comédias com o público, é importante discutir o papel que os meios de comunicação em massa têm na divulgação e reforço de ideais. Segundo Siqueira (2006, p. 132):

O cinema, a televisão e a Internet – meios que exploram fortemente o aspecto visual – são amplamente divulgados como formas de lazer. O entretenimento que promovem, no entanto, é constituído pela veiculação de informações – publicitárias, jornalísticas, narrativas e, até, científicas e tecnológicas. Esses meios de alcance de massa poderiam ser muito úteis à sociedade na transmissão de informações, de saber, de conhecimento, na divulgação científica. A grande questão é que geralmente não são; preocupam-se mais intensamente com a manutenção comercial de canais e produtoras do que com a qualidade das informações prestadas ou com a inovação artística e estética.

O uso de estereótipos, reincidente em toda a história do cinema, mostrou-se uma receita rentável para a construção e divulgação das pornochanchadas, a qual se constituía por um conteúdo de fácil elaboração que visava popularidade. E conseguiram: as pornochanchadas levaram quantidades enormes de espectadores ao cinema. Entretanto, é preciso reforçar que, mesmo com personagens carismáticas, o cinema apresenta um discurso de múltiplas camadas. Ou seja, além da superfície narrativa – a camada mais denotativa das ações e reações – há uma série de ideias, conceitos e representatividades culturais não necessariamente evidentes ao espectador. Logo, é preciso permanecer atento e crítico aos estereótipos disseminados pelo cinema, pois, muitas vezes, o uso de características consolidadas, associadas a certos grupos, pode tornar-se uma ferramenta de expressão e reverberação de preconceitos, como expressa Sales Filho (1997, p. 136):

Nos produtos dos meios de comunicação de massa, a apresentação constante de tipos engraçados, caricatos, pode

surgir em função de modelos revestidos de categorias de prestígio, categorias essas que são preconceituosamente associadas (como o tipo físico, cultura, sucesso, desenvolvimento etc). A ridicularização aqui, pelo avesso, confirma a existência de modelos considerados ideais.

Como discutido, “O Gênio do sexo” (junto a outros títulos de pornochanchadas) reforça o caráter social machista e androcêntrico, onde o homem é o centro das atenções e apresenta-se sempre em níveis de dominação, ao passo que a figura feminina é marginalizada e rebaixada à posição de objeto que deve servir aos desejos masculinos. Não apenas dos personagens, mas também dos espectadores. Pontuando esse conjunto de lugares comuns, há a perpetuação do estereótipo do cientista que acaba por cristalizar uma imagem popular equivocada da atividade científica, mantendo visões como a da ciência utilitária, a do cientista como um ser excêntrico e dotado de grande capacidade cognitiva, mas sem aptidões de convívio social ou reconhecimento de riscos associados às criações científicas. Tal situação acaba por consolidar o abismo entre a população e a real atividade científica, podendo implicar em complicações de caráter social e educacional. O gênio científico, segundo o cinema, está mais para alguém vindo de uma lâmpada mágica (talvez essa lâmpada seja a do projetor!), do que para alguém de carne e osso, como somos todos nós.

Referências Bibliográficas

- ABREU, N. C. P. **Boca do lixo**: cinema e classes populares. Campinas, 2002.
- ALMEIDA, F. M. Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. **Intexto**, v. 1, n. 10, p. 1-26, 2004.
- ARAÚJO, I.; TOSI, J. (Org.). **Críticas de Inácio Araújo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- BAECQUE, A. de. **Cinefilia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- BARMAN, C. R. Students' views of scientists and science: Results from a national study. **Science and Children**, v. 35, n. 1, p. 18-24, 1997.
- BUSCOMBE, E. “A idéia de gênero no cinema americano, In: RAMOS, F. (org.), **Teoria Contemporânea do Cinema**, v. 2, São Paulo: Ed. Senac, 2005, p. 303-318.

CUNHA, M. B.; GIORDAN, M. **A imagem da ciência no cinema**. Química nova na escola, v. 31, n. 1, p. 9-17, 2009.

SALES FILHO, V. V. Representação de preconceitos e exclusão social na pornochanchada. **Revista Brasileira de Comunicação**, v. XX, n. 1, p. 125-137, 1997.

SCALFI, G. A. M., OLIVEIRA, M. M. Cine y ciência: Un análisis de los estereótipos presentes em la película infantil. Frankweenie, de Tim Burton, **Alexandria**, v. 8, n.2, p. 183-197, 2015.

SCHENEIDER, D. J. **The psychology of stereotyping**. New York: The Guilford Press, 2004.

SELIGMAN, F. **“O Brasil é feito pornôs”**. O ciclo da pornochanchada no país dos governos militares. Tese (Doutorado em Ciências) – Escola de comunicação e artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SIQUEIRA, D. C. O. O cientista na animação televisiva: discurso, poder e representações sociais. **Em questão**, v. 12, n. 1, p. 131-148, 2006.

YANNOULAS, S. Mulheres e ciência. **SérieAnis**, n. 47, p. 1-10, 2007.

Filmografia

O gênio do sexo. Dir. Paulo Figueiredo. Brasil: E.C. Filmes, 1978. (83 min.), color, sem legenda, Port.

O inventor da mocidade (Monkey Business). Dir. Howard Hawks. Estados Unidos: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1952. DVD (97 min.), P&B, legendado, Port.

AS REPRESENTAÇÕES DA PERVERSÃO E O ESTEREÓTIPO NO FILME “MACHO, FÊMEA E CIA – A VIDA ERÓTICA DE CAIM E ABEL”

Começando a desnudar-se

Transgressora pela poética visual e pelos temas abordados, a pornochanchada brasileira foi subversiva em apresentar cenas de nudez e sexo explícito ainda na vigência do regime militar (1964-1985). Executada sob baixas cifras orçamentárias, com forte apelo da sexualização dos corpos e qualidade técnica deficiente, a pornochanchada levou um contingente considerável de pessoas para as salas de projeção, não fazendo distinção entre os indivíduos que a assistissem. A pornochanchada não se limitava apenas à produção de filmes eróticos, mas mesclava-se com outras narrativas como dos dramas, policiais, suspense e melodramas (Abreu, 2006).

A idealização dos filmes da pornochanchada começou no Rio de Janeiro na década de 1960, mas se consolidou mais significativamente de São Paulo, mais especificamente no centro da capital paulista, na região da rua do Triunfo, conhecida popularmente por Boca do Lixo. Aquela região foi próspera na produção fílmica e de lá que saíram muitas das produções que foram exibidas pelas salas de cinemas do país, sendo muitas dessas produções independentes, no sentido de não receber incentivos governamentais e ir contra as referências de uma cultura erudita, dispendo no mercado produtos culturais de baixo orçamento.

A pornochanchada e as produções da Boca do Lixo tiveram papéis significativos na formação da indústria cultural brasileira ao estabelecer uma relação de consumo e produção em larga

escala dos filmes que circularam pelo Brasil, muitos dos filmes gravados pelas produtoras da Boca não se limitaram apenas às metrópoles, mas alcançaram também as cidades interioranas.

Para Abreu (2006), a pornochanchada surgiu em um contexto em que havia fortes movimentos da contracultura e a emergência de consumo de produtos culturais que não acompanhavam os valores e as referências produzidas e reproduzidas pela cultura erudita e elitista. Em tons satíricos e irônicos, as narrativas das pornochanchadas desafiavam as estruturas conversadoras. Alguns filmes, novelas, músicas, peças teatrais foram barrados para exibição por conta da atuação da censura no País, todavia, poucos dos filmes da Boca, incluindo a pornochanchada, foram censurados, mesmo apresentando uma poética de alto teor erótico.

Para esse fenômeno, Caio Lamas (2012) se apoia nas reflexões de Michel Foucault sobre poder e censura para explicar as razões para esse fato. Para ele, sob olhar foucaultiano, o poder é transitório e impessoal e não necessariamente punitivo, além de ser um campo de disputa e de tensão, em que as forças não se encontram fixas, propondo deslocamentos de atuação. Isso oferece uma condição de elucidar que mesmo havendo a repressão, tanto do Estado como de algumas parcelas da sociedade em proibir a circulação e produção desses produtos, há também uma força de intensidade semelhante que faz com que o sistema não seja reprimido e continue em atividade. Lamas acredita que a censura acontece pela ordem do desafeto que pode causar ao sujeito ou a algum grupo; ao apresentar narrativas humoradas com altas doses de erotismo, a pornochanchada não poderia ser interpretada como sendo apenas ofensiva ou obscena, uma vez que arrebanhava várias pessoas aos cinemas que desenvolviam alguma experiência estética com aquela poética visual. "O obsceno é, sobretudo, uma variedade do ofensivo, gerando estados mentais desagradáveis: não é possível ter um inequívoco prazer com a pornografia e, ao mesmo tempo, classificá-la de obscena" (Lamas, 2012, p.8).

A pornochanchada não seria tão ofensiva, mas certamente transgressora e invasora e, quiçá, perversa. A perversão ocorre por não reconhecer a sacralidade de alguns temas como matrimônio e religiosidade e deslizar sobre as estruturas de poder, ou melhor, satiriza, vulgariza e recondiciona os valores morais. A perversão, para a Psicanálise, é considerada uma condição estruturante do psiquismo humano, assim como as neuroses (obsessão e histeria) e a psicose. A intenção desse texto não é de relatar a forma estruturante da perversão traçando uma linha histórica desse conceito como fez

Peixoto Junior (1999) ao elaborar desde as primeiras qualificações das perversões ainda no século XIV às manifestações perversas da sociedade do consumo no século XXI, todavia, torna-se necessário fazer algumas colocações sobre esse conceito.

A perversão é uma das três saídas da realização do complexo do Édipo, período iniciado na infância do sujeito e que é elaborado de forma definitiva na adolescência, em que é realizada a castração simbólica desse indivíduo. De modo muito sintético, a perversão seria a subversão da atuação do pai pela renegação (*verleugnung*, termo em alemão). O sujeito não reconhece o processo de castração e, assim, renega a força castradora e objetiva os gozos.

Para Bleichmar (1984), a renegação ocorre na realização do complexo do Édipo em que a criança, ainda na fase de união com mãe, não a reconhece mais como uma figura fálica que é dotada de poder e reconhece na figura do pai uma entidade capaz de extinguir a relação de gozo entre ela própria e o seu objeto de prazer, no caso, a mãe. Por isso, a busca incessante pelo gozo que não reconhece as fronteiras de limites e as forças castradoras. Assim, justifica a intenção de Freud (1996) ao afirmar sobre a substituição imprópria do objeto sexual e o surgimento do fetichismo como sintoma da perversão: a substituição do falo simbólico pelo falo imaginário. Mesmo sendo considerada uma prática convencional ao psiquismo humano, como o próprio Freud apontou, ao aludir sobre os estágios do desenvolvimento psíquico, a ocorrência fetichismo e outros sintomas perversos se tornam patológicos quando o “anseio pelo fetiche se fixa (...) e se coloca no lugar do alvo sexual normal, e ainda, quando o fetiche se desprende de determinada pessoa e se torna o único objeto sexual” (Freud, 1996, p.146). Assim, a busca pelo gozo e a ocorrência da fetichização são realizadas não apenas para o prazer do próprio indivíduo, mas também em nome da mãe que fora reconhecida pelo sujeito como alguém castrado pelo pai e o fetiche seria o improvisado pela ausência do falo da mãe.

No campo social, as perversões não são interpretadas apenas pelo viés da sexualidade, e trazem à tona alguns referentes como a não aceitação “da proibição imposta pela lei e pelos seus efeitos (...) justificando todo um programa, toda uma maneira de existir como garantia de usufruir de um gozo que no final pode se reduzir simplesmente ao gozo de transgredir” (Szpacenkopf, 2002, pp.36-37). Nesse momento, é importante considerar outro lado das perversões, mesmo reconhecendo o lado negativo de “dessubjetivação e instrumentalização do outro, além da fabricação de leis próprias” (Szpacenkopf, 2011, p.23) há ainda porções dessa estrutura que tra-

zem reflexões importantes para reconsiderações de sentido. Na perspectiva de Roudinesco (2008), as perversões podem ser consideradas como discursos que ora não reconhecem as representações de poder, ora subvertem os códigos da ordem moral social. Além de reconhecer os pontos negativos da perversão, a autora posiciona que a perversão também pode servir de fomento para a transgressão, enfrentando desafios e propondo novas ressignificações sociais. O aspecto transgressor da pornochanchada se encontra no propósito de fazer emergir temas considerados tabus e intocáveis na sociedade brasileira que são assuntos que tangenciam sexo e erotismo, bem como uma série de desejos, comportamentos e práticas de sexuais.

Nesse ponto que o filme “Macho, fêmea e cia – a vida erótica de Caim e Abel” torna-se um objeto instigante de ser analisado na perspectiva da representação das perversões, principalmente ao que se refere às concepções de gêneros. Quando esse filme foi produzido, o Brasil estava em processo de democratização e não havia, por iniciativa do governo, medidas mais enfáticas de censura que proibissem a produção, circulação e exibição desses produtos culturais. Aliás, esse filme faz parte de um período das produções da Boca do Lixo que apelaram de modo mais enfático para a pornografia como estratégias mercadológicas para enfrentar a invasão de filmes eróticos estrangeiros no país (Abreu, 2006, p.42). Mesmo reconhecendo que essa produção subverte e transgride códigos morais, alguns signos e representações sociais permanecem cristalizados e, por isso, além do apelo erótico e o baixo custo das entradas, que os filmes de pornochanchada conseguiram arrebatar público.

Na mesma medida em que a poética da pornochanchada era transgressora e perversa na apresentação das imagens, a representação social dos personagens ainda se encontrava estanque, estereotipada em elementos que não ofereciam mobilidades de significação de gêneros e identidades sexuais. Para comprovar essa hipótese levantada nesse texto, serão analisados trechos do filme em relação às passagens bíblicas, tendo como metodologia reflexões sobre sexualidade a partir da óptica de Elisabeth Roudinesco (2008), Sigmund Freud (2013), Beatriz Preciado (2013), Michel Foucault (1986, 2010, 2014) e Michel de Certeau (2011).

Entre o sagrado e o profano

A versão erotizada para relatar a criação da humanidade, proposta por Mario Vaz Filho para o filme “Macho, fêmea e Cia – a vida

erótica de Caim e Abel” trafega em várias estâncias da simbologia humana construindo momentos trágicos, subversivos e perversos, satirizando a passagem bíblica que apresenta o começo do universo, a criação de Adão e Eva e dos seus descendentes. Já na proposta do filme encontra-se o primeiro movimento de perversão em subverter um dogma, no caso, os cânones religiosos cristãos. A intenção desse texto não é de fazer juízo de valores sobre as cenas de sexo explícito que compõem o filme, nem de apresentar críticas às qualidades poéticas das cenas, tão pouco de realizar julgamentos sob a ordem moral da apropriação de uma passagem bíblica para o deboche da pornochanchada, mas de analisar como foram construídas as representações de gênero e as relações que são estabelecidas que ora tendem a significações estereotipadas com alta carga de preconceito, ora são edificadas representações transgressoras e perversas, estabelecendo agenciamentos que subvertem as estruturas de poder.

Antes de analisar as formas de representação de gênero do filme, é importante resgatar a narrativa bíblica sobre a passagem que apresenta Adão e Eva. De acordo com o livro Gênesis, o primeiro da Bíblia no antigo testamento, Deus criou o homem (Adão) do barro e com o sopro de vida (Gn. 2-8) e a partir de uma costela, Deus criou a mulher (Eva) para sejam ambos uma carne (Gn. 2-24), a Sua imagem e semelhança. A única restrição imposta por Deus ao casal era que não comesse o fruto da árvore proibida, mas, por desobediência, Eva foi tentada por uma cobra e comeu o fruto e depois o ofereceu a Adão. Como castigo, além da descoberta da sexualidade, Deus os expulsa do paraíso e como penitência outorga a dor à mulher no parto e a labuta ao homem.

Adão e Eva tiveram três filhos: Caim, Abel e Sete. Ao menos na Bíblia, muito pouco se apresenta sobre Sete. As desavenças entre Caim e Abel começaram quando o Caim começou a sentir ciúmes de Abel, por que esse seria preferido por Deus. Abel oferecia o melhor da colheita em adoração a Deus e Caim oferecia apenas as sobras do seu trabalho como devoção, por isso, a inveja e a intenção de Caim matar o irmão. Na narrativa, a família cresce, mas a Bíblia não apresenta como surgiram os demais descendentes de Adão e Eva, retratando apenas a morte e o nascimento dos personagens. Com a Terra povoada por seres humanos e muita contravenção acontecendo, isso despertou a insatisfação divina quanto aos comportamentos humanos. Para recomeçar com uma nova proposta de povoamento da Terra, Deus nomeia Noé para salvar sua família e os pares de animais, embarcando-os em uma arca porque a Terra passaria por um dilúvio para que assim pudesse ser regenerada da

maldade causada pelo próprio homem. E, após esse episódio, caberia a Noé e aos seus descendentes povoar a Terra. O livro da Gênese se estende por outras passagens, mas esse trabalho se restringe a esse recorte.

Na trama do filme, a história é contada de modo debochado. A começar pelo fato de todos os atores encenarem nus, com exceção do ator que interpreta a cobra, que no filme tem o nome de Cobra Amarela. Ao contrário da versão bíblica em que ela se apresenta como uma figura perigosa e que é preciso manter distância, no filme o réptil medeia as intervenções entre Deus e a humanidade. Além disso, a árvore do fruto proibido é representada por duas plantas que produzem réplicas de pênis e vaginas. Na versão do filme, Adão estava carente por uma companhia e queria uma companheira para não se masturbar com tanta frequência; Adão foi representado como um onanista compulsivo até a criação de Eva. Alguns comportamentos como a masturbação, a homossexualidade e a histeria feminina, segundo a óptica da medicina moderna, eram vistos como atitudes que poderiam ser corrigidas segundo uma ordem disciplinar já que se tratavam de patologias psíquicas. Foucault (2010) relatou que houve, inclusive, propostas de projetos arquitetônicos em espaços de concentração de homens para conter algumas dessas práticas consideradas subversivas, não apenas da masturbação, mas também dos desejos do corpo. Foucault ainda afirmou que, pela intervenção de discursos médicos, a masturbação deveria ser contida para não comprometer a qualidade mental do indivíduo. Ele cita o livro "Livre sanstitre" que apresentou e ilustrou sobre as perturbações que o comportamento masturbatório pode causar

[...] de um lado, páginas em que são analisadas todas as consequências desastrosas da masturbação e, na página em face, a fisionomia cada vez mais decomposta, devastada, esquelética e diáfana do jovem masturbador que se esgota. Essa campanha comporta igualmente instituições destinadas a curar ou tratar dos masturbadores, prospectos de remédios, anúncios de médicos que prometem às famílias curas seus filhos desse vício (Foucault, 2010, p.204).

De acordo com o autor, a proibição da masturbação segue o discurso de recalque do gozo, segundo uma relação de repressão "pura e simples do corpo de prazer e da exaltação do corpo" (Foucault, 2010, p.206), em que a questão não é apenas moral, mas abrange uma classificação patologizante que se realiza pela somatização dos discursos médicos em desenvolver incursões sobre os des-

gastes físicos e mentais que podem ocorrer nos sujeitos que fazem uso dessa prática. A masturbação, na visão dos discursos médicos, poderia fomentar no indivíduo traços de comportamentos psicóticos, já que essa prática já foi considerada como sendo um desvio do comportamento humano.

No filme, os prazeres advindos da masturbação não chegam a ser considerados nocivos à saúde mental ou do corpo, mas é compreendida enquanto uma forma monótona de prazer com o corpo. Em uma das passagens, Adão questiona a Cobra Amarela sobre a possibilidade de mudar a própria condição quanto aos prazeres.

Adão: Assim não dá?

Cobra Amarela: Eu não entendi.

Adão: Até quando eu vou ficar nessa?

Cobra Amarela: Dá para se explicar melhor?

Adão: O negócio é o seguinte: dois pontos. Eu já estou cansado de bater punheta. Já estou com até calo na mão e outra, vou me aborrecer.

A Cobra apresenta a exigência de Adão a Deus que se sente incomodado com a cobrança dele, mas ela O convence da necessidade de atender ao pedido de Adão com dois argumentos: por que ela própria seria a escolha de Adão para ser sua parceira sexual e também pela empatia da situação do sujeito que se encontra pelo excesso de masturbação. Para conter o comportamento masturbatório de Adão que, segundo o filme, Deus criou Eva. Pela Bíblia, ela teria sido feita a partir da costela de Adão, mas na subversão fílmica, ela teria sido constituída a partir das nádegas dele. Assim, no filme, a criação de Eva foi apenas o desenvolvimento de um objeto produzido para a satisfação do desejo masculino. Quando analisamos essa relação de modo simbólico, as transas entre Adão e Eva não deixaram de ser masturbatórias uma vez que ela foi feita a partir do corpo dele e que a relação entre eles se estabelece apenas para o prazer, interpretando-a como sendo apenas um objeto de gozo.

Essa passagem do filme merece destaque por alguns motivos. Além da subversão da versão bíblica, a parte escolhida para que fosse dada a origem de Eva são as nádegas, de onde são expelidos fezes e gases, o que pode remeter a uma construção de desprezo e de menosprezo, representação de uma condição subalterna, além de condicionar a mulher à condição de dejetivo. Depois de criada, Eva também é representada enquanto uma mulher fútil e avessa ao sexo, para transar exige de Adão contrapartidas como jantares, idas ao cinema e presentes; uma representação muito fetichizada e

estereotipada da qualidade de ser mulher. Além dessas representações, uma das preocupações dela é quanto à aparência, ou melhor, de insatisfação com a beleza. Essas representações naturalizam e fomentam significações muito limitadas e estereotipadas sobre o gênero feminino.

Na contrapartida desse discurso, a representação das nádegas, além de ser uma parte do corpo de alta carga erótica, tanto em homens como em mulheres, a exposição delas também pode ser compreendida enquanto um manifesto de resistência, um deboche às estruturas de poder. Não é raro, em protestos, pessoas mostrarem as nádegas como forma de resposta para subverter a condição imposta. O deboche, a ironia o escárnio de expor o traseiro em manifestações faz desse comportamento um discurso subversivo por não reconhecer autoridades e desafiar as estruturas de poder em nome de uma condição libertária ou do próprio gozo.

Desafiar os poderes instaurados e refutar as representações fálicas que impedem o gozo são características muito marcantes dos discursos perversos. Por isso, que o entendimento da perversão não se realiza apenas enquanto um comportamento negativado, mas de "criatividade, superação de si, grandeza" (Roudinesco, 2008, p.11). Assim, os comportamentos perversos podem ser interpretados tanto como subversões abjetas por serem sintomas "do exercício de ditaduras mais ferozes, a expressão soberana de uma fria destruição de todo laço genealógico" (p.11), como também podem ser expressões exponenciais de movimentos libertários que podem ser sublimes por que "se negam a se submeter à lei dos homens" (p.11). Nessa perspectiva que a origem de Eva, a partir das nádegas de Adão, pode ser considerada uma simbologia de uma perversão ao discurso religioso fomentado pela Bíblia ao longo de vários anos na história. O recurso do deboche nessa passagem faz com que o filme apresente um discurso que desliza sob a superfície da sacralização das práticas e narrativas religiosas.

Ainda sob o olhar da perversão, assuntos sobre sexualidade e identidade também precisam ser tomados com mais profundidade. Na película, Abel não é representado por um homem heterossexual, mas por uma travesti. A construção dessa personagem é feita sob signos estereotipados, com trejeitos de uma pessoa extremamente efeminada e obcecada por sexo. Mais uma vez, o filme reforça qualidades muito refratárias e que contribuíram muito pouco para representações que fossem além das significações construídas sob elementos preconceituosos ou de estigma social. Por outro lado, a perversão de enfrentar a heteronormatividade dos personagens bí-

blicos consagrados pela heterossexualidade compulsória se torna um ato de coragem para a narrativa do filme, subvertendo estruturas que são consideradas naturalizadas segundo uma prática social.

Essa tomada de atitude não reconhece as qualidades do gênero, tão pouco de identidade, como elementos fechados em códigos absolutos de representação, além de sublimar os ditames biológicos. Preciado (2014) considera que a formação dos gêneros e das sexualidades acontece enquanto atos políticos carregados de alto valor de criticidade aos valores impostos pela sociedade binária, falocêntrica e heterocentrada que reconhece apenas no recorte biológico nas genitálias representação de gêneros, identidades e sexualidades. Destarte que Preciado desconsidera as condições biológicas para reconhecer os predicados entre homens e mulheres. A contrassexualidade, conceito desenvolvida pela autora, (...) “renuncia não só a uma identidade sexual fechada e determinada naturalmente, como também os benefícios que poderiam obter de uma naturalização dos efeitos sociais, econômicos e jurídicos de suas práticas significantes” (Preciado, 2014, p. 21). O título do filme expande a outras formas de pensar gêneros e sexualidades que fogem da dicotomia homem e mulher; e apresenta “cia”, abrindo caminhos para outras subjetividades.

Além de configurar uma relação incestuosa, que será abordada no decorrer desse texto, no filme, na cena em que Caim aborda Abel para transarem, o próprio Abel não se reconhece enquanto um homossexual ou travesti, aliás, não se define pelo corpo, nem pelo discurso, deixando suspensa a orientação sexual ou identidade de gênero.

Caim: Tens um belo cu, até dá para dar uma fodinha.

Abel: Eu não sou bicha

Caim: Tudo bem, não vamos discutir, mas bem que você poderia quebrar meu galho.

A refutação das qualidades dos gêneros e das identidades se torna representações também perversas para as narrativas religiosas e biológicas. São as epistemologias queers que se encarregarão de explicar a diluição das identidades nos estudos da sexualidade. A palavra da língua inglesa conotaria ofensa aos indivíduos que pertencem à diversidade sexual, entretanto, foi incorporada como sendo uma subversão das identidades: daquilo que não pode ser considerado nem como sendo bissexual ou homossexual, tão pouco como heterossexual, e foge das amarras do processo estru-

turante das sexualidades, identidades e gêneros por sublimar as relações de significação.

O *queer* se torna, assim, uma atitude epistemológica que não se restringe à identidade e ao conhecimento sexual, mas que se estende para conhecimento e a identidade de modo geral. Pensar *queer* significa questionar, problematizar, contestar todas as formas bem-comportadas de conhecimento e de identidade. A epistemologia *queer* é, neste sentido, *perversa*, *subversiva*, *irreverente*, *profana*, *desrespeitosa* (Silva, 2000, p.107).

O conceito atribuído por Silva de forma alguma o desqualifica enquanto um comportamento nocivo ao psiquismo humano, muito pelo contrário, é o lado positivo da *perversão* que não reconhece fronteiras o enquadramento, tornando-se uma epistemologia *libertária* e *transgressora*.

Ainda no compasso da *subversão* de valores, o filme aborda também a relação incestuosa entre Abel e Caim. Por não encontrar parceiras, Caim propõe a Abel a realização de práticas sexuais. No filme, a masculinidade e virilidade de Caim é apontada a todo momento, seja pela prática de atividades físicas ou pela compulsão sexual, reforçando o estereótipo da masculinidade pela potencialidade dos músculos ou pelo apetite sexual. O horror ao incesto é considerado um tabu pela *Psicanálise*. Para Freud (2013), esse acontece segundo uma relação *edipiana* que fora estabelecida pelo recalque do desejo. Para explicar essa medida, Freud recorreu à verificação das relações estabelecidas em uma tribo ancestral em que os valores culturais eram peculiares quanto ao modo de vida e a representação de divindades. Essa tribo tinha por adorações as simbologias de totem e a condenação de comportamentos incestuosos, sendo o totem considerado

[...] o ancestral comum do clã, mas também o seu espírito protetor e auxiliar, que lhe envia oráculos, e, mesmo quando é perigoso para outros, conhece e poupa seus filhos. Os membros do clã, por sua vez, acham-se na obrigação, sagrada e portadora de punição automática, de não matar (destruir) seu totem e abster-se de sua carne (ou dele usufruir de outro) [...] Em quase toda parte em que vigora o totem há também a lei de que membros do mesmo totem não podem ter relações sexuais entre si, ou seja, também não podem se casar. É a instituição da *exogamia*, ligada ao totem (Freud, 2013, p.8-10).

A morte do totem como um organizador da vida na sociedade provoca a neurose nos indivíduos que viviam sob a regência desse personagem mítico. Essa ausência, quando não simbolizada de tal forma que amenize o mal-estar, se torna um tabu por não ser ressignificada, tornando-se uma representação recalcada pelo inconsciente. Violar os tabus pode ser uma experiência traumática no sentido de trazer à tona simbologias que se encontravam recalcadas, assim, a própria sociedade assume “a punição dos infratores, cuja conduta pôs em perigo os companheiros” (Freud, 2013, p. 14). Nessa relação que se encontra as produções da pornochanchada, em especial desse filme, enquanto uma provocadora do mal-estar por fazer emergir temas que são considerados tabus pela sociedade e perversa por deslizar sobre os dogmas da religiosidade.

Do ponto de vista da produção cultural, a pornochanchada tem o mérito de trazer à tona os tabus para as telas do cinema, nem sempre os problematizando, mas, ao menos, expondo-os aos espectadores. Em um diálogo entre a Historiografia e a Psicanálise, Certeau (2011) reconhece que os dois campos de conhecimentos operam em referências distintas quanto ao entendimento sobre o passado e o presente. Enquanto a Psicanálise alega a imbricação entre o passado e o presente e a ocorrência da repetição em que o presente repete o passado, a Historiografia (p. 73) considera a relação entre passado e presente como sucessividade, correlação (em maior ou menor grau), efeito (um segue o outro) e da disjunção (um ou o outro, mas não os dois mesmo tempo). O encontro que Certeau percebe entre os dois campos é no rompimento necessário de compreender que a formulação da história precisa contemplar também as representações que foram silenciadas pelo poder. Aquilo que foi esquecido pela relação de poder ou pela violência imposta por qualquer que fosse o motivo é trazido à tona também para a formação da história. Na Psicanálise, esse processo constrói o recalque que se encontra no inconsciente, ou seja, um arcabouço de signos que não foram simbolizados para a significação do consciente e que em determinados momentos emergem como representações que deverão ser trabalhadas e não mais negligenciadas. Como no psiquismo humano, as questões sociais se edificam na produção da história e da cultura sob a perspectiva de outros movimentos que fogem à regra da força de poder no espaço social. O retorno do recalque dentro das produções culturais nem sempre é previsível na história, a emersão acontece na necessidade de reformular conceitos, representações e significações como aconteceu, por exemplo, no surgimento dos movimentos artísticos do começo do século XX, pela ascensão do

rock e da contracultura a partir dos anos de 1960 como formas de contemplar outras formas discursivas de cultura.

O recalque, aquilo que foi posto no limbo da memória e da lembrança emerge, surge como sintoma do trauma realizado, como uma manifestação que atormenta e incomoda o universo consciente e civilizado. As repressões e as manifestações das sexualidades e dos desejos nas produções culturais das décadas de 1960 e 1970 no Brasil se tornam um exemplo visível desse recalque em que, mesmo havendo a possibilidade de veiculação e divulgação de assuntos sobre sexualidades e tabus, havia censuras e restrições. A pornochanchada seria uma simbologia do retorno desse recalque que não foi simbolizado, mas sim, somatizado por um movimento de castração, imposto e outorgado do desejo como sendo algo abjeto e indiscutível, uma vez que, nem todas as representações das sexualidades eram pertinentes nas produções culturais no período da ditadura militar pelo cinema. “Se o passado (ao ter lugar e forma em um momento decisivo no decorrer de uma crise) é recalcado, ele retorna, mas sub-repticiamente, ao presente do qual havia sido excluído” (Certeau, 2011, p.71). Se os desejos, os tabus e as sexualidades não são simbolizados, esses emergem como sinais representativos de perversões por não se restringirem aos espaços de esquecimento ou indiferença; desafiam as estruturas de poder. Assim, é possível abrir outros caminhos para o entendimento da história que oferecem saídas para “reconduzir as representações de outrora ou atuais a suas condições de produções” (Certeau, 2011, p.73), com isso, a pornochanchada inaugura outras possibilidades de poéticas visuais e também de enredos aos filmes brasileiros.

Abordar as sexualidades, incesto, homossexualidades nos enredos nos filmes da produção cultural é um sintoma do recalque sofrido pela castração dessas representações e, de forma muito debochada e sexualizada, a pornochanchada trouxe esses temas às telas, abrindo outras possibilidades de entendimento das linguagens, atuação profissional e também sobre os desejos dos espectadores de cinema.

Ainda sobre o comportamento entre os irmãos, é interessante considerar o desenvolvimento da relação. A sexualidade de Abel é escancarada, em momento algum do filme ele teve a própria sexualidade ou desejo velados. Para que a diversidade sexual não se propague na Terra e Caim não mantenha relações sexuais com o irmão, ele relata o seu desejo por mulheres à Cobra Amarela que, por sua vez, entra em contato com Adão e sugere que ele e Eva tenham mais filhos para povoar o mundo. Com mais pessoas no

mundo, Caim acredita que possa reverter a sexualidade de Abel que esse transe com outros homens. Caim chega a retirar o irmão de um grupo de homens para atirá-lo em cima de uma mulher e obrigá-lo a transar com ela. Essa passagem pode ser comparada às medidas de vigilância dos prazeres pela biopolítica em que, através de tecnologias de controle do corpo e do desejo, pudesse fomentar subjetividades. Essa passagem do filme se assemelha ao conceito de panóptico abordado por Foucault (2014) quando são criadas as tecnologias para a vigília dos comportamentos. As tecnologias serão compreendidas não apenas como dispositivos materiais ou métodos para a execução de tarefas, mas contemplando uma série de práticas e discursos que podem interferir nas subjetividades do próprio sujeito e do outro (Foucault, 1985), naturalizando e normatizando regimes e comportamentos segundo uma ordem de poder.

Na sequência do filme, o comportamento lascivo de homens e mulheres que habitavam a Terra desperta a ira de Deus que, por sua vez, anuncia o dilúvio. Nesse momento há um anacronismo com a versão bíblica. A Cobra é quem comunica a chegada do dilúvio e sugere que apenas Caim e Abel fujam do espaço em que estavam. Errantes e na companhia da Cobra, os três saem em busca de um lugar seguro. Antes de chegarem a algum destino, Caim mata o irmão não pela inveja despertada, como apresenta a Bíblia, mas por não tolerar a sexualidade do irmão. Caim mata Abel chutando-o na genitália depois de flagrá-lo transando com um homem.

Caim: Sua bicha de merda, vou te ensinar a ser homem.

Abel: Não vem que não tem, o cu é meu e eu faço dele o que eu quero.

(Caim dá pauladas em Abel).

Cobra Amarela: Para com isso, você vai matar o cara.

Abel: Bate mais! Bate que eu gamo!

Caim: Seu filho da puta, fresco do caralho.

(Caim chuta a genitália de Abel)

Cobra Amarela: Agora está certo. Caim não matou Abel com uma paulada, mas, sim, com um chute no saco. A história segue e o seu rumo.

Caim: Porra, matei a bicha! Tô fodido! E logo agora que ela ficou de pau duro.

Cobra Amarela: Vamos embora, já ficamos aqui muito tempo. A água logo nos alcançará.

Um ato de violência à diversidade sexual, já que não se reconhece as identidades e desejos diferentes à regra heteronormativa como legítimas de convivência e respeito. Esse trecho apresenta o

reforço em apagar ou aniquilar as representações das sexualidades que colocam em risco o reconhecimento dos comportamentos heteronormativos e também legítima que a qualidade masculina de ser homem se encontra nos expoentes biológicos como a ocorrência de ereção.

No Brasil, no final do século XIX e meados do século XX, medidas de intervenções médicas como tratamento com choques elétricos, medicalização e injeções de hormônios, além das intervenções jurídicas para confinamento e punição, foram adotadas para converter homossexuais em heterossexuais. Green e Polito (2006) ilustram esses acontecimentos com a vivência de Zazá, homossexual de comportamento lascivo para a época que fora preso várias vezes por ser acusado de pederastia no Brasil, na década de 1930. Há também o caso emblemático de Febrônio Índio do Brasil (Trevi-
san, 2000) que foi objeto de estudo de estudo da psiquiatria e ciências jurídicas para que fossem desvendadas as inquietudes que as homossexualidades traziam, no final da década de 1920.

Retornando ao filme, quando Caim e a Cobra Amarela chegaram a um lugar, havia um outro grupo de pessoas liderado por Não É, uma sátira ao profeta Noé, um homem de mais idade e de fala embarçada. Mesmo sendo um deboche, o nome do sujeito é Não É. Não é, o que? Não é apenas de uma única e exclusiva forma que a história se desenvolve? A verdade é uma construção que tem validade segundo um código de poder que a legitima e a estabelece como sendo verdade? O nome do personagem pode ser analisado segundo uma série de perspectivas, mas que pode sugestionar que o direcionamento de um olhar edificado, enquanto um código de poder. Na versão bíblica, a pedido de Deus, Noé construiu uma arca para salvar a própria família e os animais. Com a chegada de Caim e da Cobra Amarela, essa sugere que o mundo deva seguir o seu caminho e ser povoado e começa, assim, mais práticas orgiásticas. Até a família de Não É, que fora escolhida por Deus para ser salva, se entrega aos prazeres do sexo. Já encaminhando para o final do filme, Cobra Amarela questiona a fidelidade da esposa de Não É, já que essa é flagrada transando com outros homens.

Cobra Amarela: Quem diria, seu Não É?! O senhor está sendo corneado!

Não É: Não tem importância. Isso não estraga, lavou tá novo!

Nos dogmas do Cristianismo, o matrimônio é considerado sagrado, um sacramento inviolável. Há várias passagens que apre-

sentam a sacralidade do casamento como o trecho no livro de Efésios, do antigo testamento: "Cada um de vós, individualmente, ame a sua esposa como a si próprio; por outro lado, a esposa deve ter profundo respeito pelo seu marido" (Ef. 5, 33). No mesmo livro há uma das passagens polêmicas da Bíblia pede à mulher submissão ao homem "As mulheres sejam submissas ao seu próprio marido, como ao Senhor.... Como, porém, a Igreja está sujeita a Cristo, assim também as mulheres sejam em tudo submissas ao seu marido" (Ef. 5, 22-24). Na subversão dos ensinamentos bíblicos, a esposa do profeta pratica o adultério, um comportamento condenável na perspectiva cristã como apresenta o livro de Êxodo "Não adulterarás" (Êx. 20,14). Mas em uma das passagens, uma mulher adúltera foi perdoada por Cristo, como apresenta o evangelho de João (Jo. 8, 3) que a salvou do apedrejamento público pelo comportamento que na época era considerado crime.

Fazer os enfrentamentos à ordem sacra do matrimônio pode ser considerado um gesto perverso não apenas no sentido de satirizar o ponto de vista de um discurso normativo, mas de desafiar os valores morais religiosos, ainda mais quem pratica o adultério é uma mulher, uma figura estigmatizada como sendo submissa. A brandura com que o personagem Não É aceita a traição da esposa abre para uma reflexão muito pertinente sobre os desejos de um casal, as formas de lidar com a sexualidade e com a formação familiar, não se limitando às práticas de uma relação mononuclear. Além de naturalizar o desejo por outras experiências sexuais extraconjugais.

As traições, as homossexualidades e algumas práticas sexuais se tornam tabus no meio social por nem sempre haver modos de simbolizá-las enquanto uma forma de ressignificá-las no comportamento e moral humanos. Incomodar pelos tabus é um meio de importunar as demandas que uma sociedade não conseguiu lidar com esses fatos. Por isso, o filme se apresenta enquanto uma produção transgressora ao trazer à tona esses temas e satirizar passagens bíblicas e tabus religiosos, ainda mais quando a transgressão é construída pelo uso de cenas de nudez e de sexo explícito. Entretanto, pela análise das falas dos atores, pela construção poética das cenas e a comparação com as reflexões teóricas apresentadas comparadas às passagens da Bíblia, os modos de representação dos gêneros são agenciados segundo movimentos que ora transgridem, ora não interferem nas condições já conhecidas de representação, seja pela categorização dos discursos biológicos, seja pela força cultural de representação dos gêneros. Alguns exemplos que podem ilustrar esse comportamento são a vigilância, combate e controle da diversidade sexual (exerci-

dos por aqueles mesmos que têm desejos por sujeitos transexuais ou travestis), a heterossexualidade inquestionável do homem que apresenta o papel de ativo na relação sexual, a compulsão por sexo pela travesti e a representação da mulher como sendo fútil e dotada de temperamento de difícil compreensão para os homens.

Por essa perspectiva que a pornochanchada é uma produção instigante do ponto de vista da comunicação por que, ao mesmo tempo que oferece um discurso transgressor e perverso que não reconhece autoridades nas formas de simbologia de representação e ultrapassa os limites dos tabus, não avança em outros aspectos para trabalhar significações que se encontram marmorizados no bojo social, produzindo e reproduzindo valores já reconhecidos culturalmente.

Assim, podemos considerar que a comunicação é compreendida enquanto um contrato, como aponta Lopes (2004). Para o autor, o contrato se estabelece pela relação entre emissores e receptores, seguindo movimentos que são sintomáticos à cultura, pois, não se produz comunicação sem se levar em consideração o reconhecimento dos sujeitos (e dos lugares no âmbito social), das construções simbólicas que são edificadas (moral, ética, educação, etc...) e dos meios que são transmitidos esses valores (jornal, cinema, internet...). E dentro dessa perspectiva, não há de negar o uso da comunicação na manutenção e fomento de representações que não subvertam a questão social, pois seguem a referência cultural construída de códigos morais vigentes. Mesmo sendo transgressora enquanto uma poética visual e também em certos valores sociais, a pornochanchada estaciona frente a algumas representações já estigmatizadas, sendo também um sintoma dos agenciamentos que surgem nas tramas do tecido social.

Considerações Finais

Para entrar em contato com as produções fílmicas da Boca do Lixo, em especial com os títulos produzidos segundo a proposta da pornochanchada, é preciso despir-se de quaisquer traços de preconceitos e reconhecer que esses filmes são peças que ofereceriam uma proposta subversiva de produção de bens culturais em um determinado recorte da história do país. Perceber os movimentos que aconteceram na produção daqueles filmes é acompanhar as nuances culturais pelas quais o Brasil estava passando, verificando as dinâmicas sociais e os comportamentos de consumo dos produtos culturais, reconhecendo os agenciamentos que ora transgridem as representações, ora mantêm as estruturas incólumes.

A pornochanchada, com suas narrativas humoradas e cenas sensuais, derrubou barreiras e libertou o desejo para as telas do cinema, sem culpa ou qualquer ressentimento, ainda mais em uma época em que o consumo, acesso, produção e circulação de muitos produtos culturais ficaram censurados. Essas formas de perverter o sagrado, incomodar o recalque e parear-se ao estereótipo se tornam estratégias de diligências para apresentar retratos não obrigatoriamente de imitação do real, mas, ao menos, verossímeis à vida, operando em situações e representação que estão cristalizadas e estigmatizadas nas relações simbólicas sociais. Assim foi com o filme analisado e, possivelmente, entre outras produções do mesmo estilo ou como acontece em muitas peças de outros estilos cinematográficos, novelas, músicas, seriados televisivos e outros produtos culturais.

Mesmo sendo estereotipada por produzir filmes que apresentam cenas de sexo e nudez de modo gratuito, a pornochanchada foi transgressora em vários momentos, a despeito de que, muitas vezes, produziu e reproduziu conceitos estigmatizados e fetichizados de homens e mulheres. A perversão transgressora da pornochanchada se encontra nessa intenção de veicular erotismo e sensualidade nas telas do cinema. Esse estilo não reconhece limites e propõe o gozo e os prazeres ao alcance de qualquer um. A perversão também se encontra na poética visual de cenas de apresentam com naturalidade desejos e fantasias de sujeitos comuns, trazendo à tona a sexualidade não como um recalque, mas enquanto uma forma natural de lidar com a vida.

Referências Bibliográficas

ABREU, N. C. **Boca do lixo**: cinema e classes populares. Campinas: Ed. da Unicamp, 2006.

A Bíblia Sagrada. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BLEICHMAR, H. **Introdução ao estudo das perversões**: a teoria do Édipo em Freud e Lacan. Porto Alegre: Artes Médicas, 1984.

CERTEAU, M. de. **História e psicanálise**: entre ciência e ficção. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

FOUCAULT, M. **Os anormais**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **Microfísica do poder**. 28ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

_____. **História da sexualidade 3**: o cuidado de si. Rio de Janeiro:

Graal, 1985.

FREUD, S. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Totem e tabu**: algumas concordâncias entre a vida primária psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos. São Paulo: Penguin, 2013.

GREEN, J.; POLITO, R. **Frescos trópicos**: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870-1980). Rio de Janeiro: Ed. Unesp, 2006.

LAMAS, C. Poder e Prazer: Um estudo da relação entre a Censura e a pornochanchada. **In: 8º Interprogramas de Mestrado da Cásper Líbero**. São Paulo. Anais do 8º Interprogramas de Mestrado, 2012.

LOPES, L. C. **O culto às mídias**: interpretação, cultura e contratos. São Carlos: Edusfcar, 2004

PEIXOTO JUNIOR, C. A. **Metamorfoses entre o sexual e o social**: uma leitura da teoria psicanalítica sobre a perversão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

PRECIADO, B. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

ROUDINESCO, E. **A parte obscura de nós mesmos**: uma história de perversos. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SILVA, T. T. da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SZPACENKOPF, M. I. O. Um espaço para a instituição e para a transgressão. In: PLASTINO, C. A. (org.). **Transgressões**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002, p.35-42.

_____. **Perversão social e o reconhecimento na atualidade**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

TREVISAN, J. S. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Filmografia

Macho, fêmea e cia – a vida erótica de Caim e Abel. Dir. Mario Vaz Filho. Brasil: L.G.R. Filmes, 1986. VHS. (68min). Color, sem legenda, Port.

“A ÁRVORE DOS SEXOS”: CENSURA MORAL NA DISTENSÃO DO PERÍODO MILITAR

“Correligionários, a mulherada tá com
fogo no rabo.”

Comendador Silveira¹

O convite² para elaborar um texto sobre um filme de pornochanchada³, além de ser instigante e desafiador, fez-me lembrar da minha infância na pequena e pacata cidade de Mineiros do Tietê, no interior do Estado de São Paulo que, em alguns aspectos, é muito parecida com a cidade de Bondonil, onde passa a história retratada no filme “A árvore dos sexos”.

Essa lembrança tem algo especial para mim. Meus avós maternos Angelo Toniato, mais conhecido como Seu Gilin, e Ana Chiaramonte Toniato, a Dona Ana, foram proprietários de um cinema na minha cidade natal por mais de três décadas, o conhecido e popular Cine Central⁴, o único da cidade por um bom período de tempo. Lá assisti a quase todos os filmes apresentados

¹ Todas as frases mencionadas em epígrafe no presente texto foram cortadas para a aprovação da exibição do filme na televisão.

² Agradeço ao Cláudio Bertolli Filho o convite para participar dessa empreitada.

³ De acordo com Lamas (2012, p. 3) o termo pornochanchada surgiu “agregando o prefixo ‘pornô’, sugerindo conter pornografia, ao vocábulo ‘chanchada’, conceito que define produto de mal acabamento e alcance popular –, era usado de maneira indiscriminada para designar produções de diferentes gêneros cinematográficos, do drama ao suspense. Tratava-se, portanto, de um abrigo de gêneros, um termo pejorativo, depreciativo. Ainda segundo o mesmo autor (2012, p. 2) a década de 70 foi um período frutífero em termos de produção de pornochanchadas, menciona o autor que no ano de 1979 29% do mercado cinematográfico tratava desse gênero.

⁴ O Cine Central foi inaugurado em 1951 e funcionou até 1984. Por essa atividade empresarial recentemente meu avô foi homenageado pelo Município de Mineiros do Tietê nomeando o centro cultural daquela cidade: Centro Cultural Angelo Toniato.

nesse livro, obviamente sem que os meus avós e pais soubessem. No Cine Central também foi o meu primeiro trabalho, eu era o bilheteiro do cinema na sua fase final nos anos oitenta, quando os meus avós ainda bravamente mantinham o cinema em atividade.

O presente texto trata-se de uma análise da pornochanchada “A árvore dos sexos”, filme dirigido por Sílvio de Abreu, no final da década de 1970. O filme retrata uma pequena cidade onde uma árvore dá um fruto em formato de um pênis. O fruto além de servir de afrodisíaco para as mulheres da pacata cidade, também engravida aquelas que o comem. Questões morais começam a surgir no desenrolar da trama, envolvendo figuras proeminentes da cidade como o prefeito, o delegado, a mulher deste e outros personagens. Especificamente, a análise consistirá na questão da censura moral imposta pelo regime militar, na promiscuidade de poder envolvendo agentes públicos, com tentativas de favorecimento pessoal e das relações do direito com a moralidade.

Para cumprir o objetivo de analisar o filme tendo como foco as questões acima apontadas, o presente capítulo está assim estruturado: breve relato sobre o filme; apontamentos sobre a censura moral durante o período militar; análise de atos de censura moral em relação ao filme analisado; moralidade no direito e, por fim, algumas considerações em sede de conclusão.

Breve relato do filme

“Você está querendo insinuar que a minha filha está dando por aí”

Mulher do Comendador

Antes do início do filme, uma cena apresenta um casal cavalgando no campo, sendo seguido por um homem, também a cavalo, armado com um revólver. O casal desce do cavalo, tira as roupas e inicia uma transa. O homem armado chega e começa a atirar, o que estava transando, tenta fugir, mas é alvejado certamente em seus testículos e pênis, vindo a desfalecer bem embaixo de uma árvore. É a partir dessa cena inicial que se desenvolve todo o enredo da trama.

O enredo do filme se inicia com a inauguração de um busto do Barão de Bondonil, fundador da cidade, que leva o seu nome. Barão de Bondonil foi o homem que morreu embaixo de uma árvore e mencionado acima. A inauguração do busto é uma homenagem do prefeito Comendador Silveira (Felipe Carone) ao Barão de Bondonil, também um benfeitor da cidade. Nesta cena inicial, além do

prefeito, as principais personagens já são apresentadas, o Delegado Anacleto (Antonio Petrin), mantenedor da ordem, para quem “a lei é sempre vigilante”; a esposa do delegado, a fogosa Dona Santinha (Marivalda); a filha do prefeito Angélica (Nádia Lippi), que volta da cidade grande, onde faz faculdade; o mecânico Rodrigo (Ney Sant’anna), bisneto “torto” do Barão de Bondonil. Também aparecem as meninas da casa da Lara, casa de prostituição liderada por Lara de los Rios (Virgínia Lane).

Na sequência do enredo, as mulheres da cidade aparecem colhendo frutos de uma árvore, na praça central da cidade. A fruta que dá na árvore, aquela mesma sob a qual morreu o Barão de Bondonil, tem o formato de órgão sexual masculino, de um pingolim, nas palavras da moralista professora Ruth (Maria Lucia Dahl). O fruto, além de servir de afrodisíaco para as mulheres da pacata cidade, também engravida todas que o comem. A notícia se espalha e pessoas da roça e da cidade vão até a cidadezinha para pegar e comer o fruto. A cidade fica conhecida mundialmente.

Com a repercussão da fruta, uma onda moralista toma conta da cidade. Essa onda é capitaneada pela professora Ruth. Como dito, ao comer os frutos, as mulheres engravidam e são expulsas das suas casas e da cidade, sendo as mesmas acolhidas no bordel da dona Lara, cujo sócio é o prefeito da cidade. Ciente do potencial da fruta, a dona do bordel sugere ao prefeito exportá-las. O prefeito aceita a ideia e combina com o coletor de impostos da cidade a abertura de uma empresa fictícia para iniciar as exportações. Quando a cidade se torna conhecida mundialmente a árvore seca e deixa de dar frutos.

A população se rebela e demoniza as grávidas prevendo que elas darão à luz a monstros, filhos da árvore da traição. As mulheres tentam perder a barriga. E os homens culpam as mulheres pelo episódio, imaginando traição, adultério. Um deles, o dono do bar da cidade, tentar matar a sua esposa, mas acaba se suicidando. No seu enterro, todas as mulheres da cidade grávidas estão na procissão para o sepultamento quando, repentinamente, as suas barrigas explodem e elas perdem os bebês. A única grávida de verdade é a Dona Santinha, mulher do delegado, amante do prefeito e do mecânico.

O filme termina com dona Santinha na maternidade após dar à luz a um bebê, o delegado, o comendador e o mecânico. A médica diz que este recém-nascido é o único filho da fruta e todos caem na gargalhada. Resta saber quem é o pai. O filme, de 1977, tem roteiro de Sílvio de Abreu, Mauricio Rittner e Rubens Ewald Filho e foi ba-

seado no livro "Árvore dos sexos", de Santos Fernando. A direção é do renomado diretor de novelas Sílvio de Abreu. O filme recebeu Certificado de Censura como sendo impróprio para menores de 18 anos para exibição nos cinemas. A sua exibição na televisão somente foi permitida no início dos anos de 1980, após uma longa batalha dos produtores com os órgãos de censura.

Por fim, observe-se que a única mulher da cidade que não come a fruta é a professora Ruth, no entanto, no final do filme, ela transa com um personagem interpretado por Kadu Moliterno, fato que demonstra a hipocrisia da moralidade em assuntos sexuais. Ao todo no filme são apenas duas cenas de sexo: esta da professora e a que finaliza o filme com uma cena envolvendo os protagonistas Angélica e Rodrigo.

Censura moral no período militar

"Tenho certeza que algum sacana vai vender essa fruta no estrangeiro ... eu não comprava porque de pinto já estou até aqui ... mas o povo ... tá todo mundo querendo é sacanagem mesmo".

Lara de los Rios

O período do regime militar (1964-1985) foi caracterizado pela severa restrição à liberdade de expressão do pensamento, tanto no aspecto político, quanto no aspecto cultural, esta intimamente relacionada com as artes, a música e o cinema, por exemplo, enquanto aquela imbricava-se à liberdade de imprensa e de expressão política e ideológica.

Essas práticas de censura eram ações tanto institucionais do Estado como também práticas sociais, "Aquela compreendida como a perpetrada pelo Estado, através da sua burocracia, e esta por procedimentos difusos, como a autocensura e o colaboracionismo" (NAPOLITANO, LUVIZOTTO E GONZALES, 2014, p. 225).

No próximo item será tratada a censura imposta pela Divisão de Censura de Diversões Públicas, do Departamento de Polícia Federal, do Ministério da Justiça ao filme em análise, portanto, da censura institucionalizada.

No entanto, em relação às práticas sociais, especificamente em relação ao gênero das pornochanchadas, notou-se também a censura perpetrada pela sociedade de forma difusa. Lamas (2012, p. 3-4) menciona que "Ao mesmo tempo em que configurava sucesso de público, a *pornochanchada* suscitou abaixo-assinados e a revolta

de setores da população que acusavam esse cinema de ruir a moral e a família brasileira, solapar as bases da sociedade⁵.

Cumpra observar que a censura imposta pelo regime militar às diversões e espetáculos públicos tinha uma conotação moral, enquanto a que agia em relação à imprensa era essencialmente política (NAPOLITANO, LUVIZOTTO E GONZALES, 2014).

No presente capítulo, o enfoque dado será para a censura relacionada às diversões públicas, como é o caso do cinema, portanto, o objetivo central será analisar a censura moral do regime militar em um filme do gênero pornochanchada.

Em trabalho seminal sobre a censura imposta às obras cinematográficas Pinto (2006, p. 3) assevera que até antes do golpe de 1964 “a censura apenas classifica os filmes por faixa etária, e os cortes não existem”, no entanto, com o advento do golpe “a censura é reorganizada, com vistas a servir aos interesses políticos dos militares no poder”. Esses interesses visavam “moldar a produção aos projetos políticos do regime. O lema central era proibir, sempre que possível. Na impossibilidade de proibir, cortar.” (PINTO, 2006, p. 4).

Pinto (2006, p. 4) aponta também certa contradição nas ações do regime militar, pois:

Paralelamente à repressão cultural no país, uma inteligente política de difusão da imagem “democrática” do país no exterior é montada. Para isso, lançam mão da excelente produção cinematográfica brasileira. O mesmo cinema que, internamente, combatem ferozmente. Primeiro criam o Instituto Nacional de Cinema (INC), em seguida a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), cujas funções incluíam a distribuição e, mais tarde, a coprodução. Era responsável também pelo envio de filmes a festivais e mostras internacionais. Para o mercado externo, os filmes não sofriam cortes, nem interdições, sendo necessários apenas os carimbos de Boa Qualidade (BQ) e de Livre para Exportação, concedidos até mesmo nos casos de filmes interditados em sua integralidade dentro do país, como acontece com *Terra em transe*, de Glauber Rocha.

⁵ De acordo com Bertolli e Talamoni (2014, p. 301) durante o período militar “Havia uma ‘moral’ instruidora dos ‘bons comportamentos’, que eram cobrados e sofregamente fiscalizados como se todos vissem em um panopticum, termo explorado em um dos principais livros do filósofo francês Michel Foucault, *Vigiar e punir*, lançado em 1975 e dois anos depois publicado no Brasil.”

Em relação especificamente às pornochanchadas, para exibição nos cinemas, essas obras, "com raríssimas exceções, não eram proibidas pelo órgão censor. Na maioria das vezes, eram proibidas para maiores de 18 anos, com alguns cortes" (LAMAS, 2012, p. 7)

A censura se contrapõe à temática da liberdade de expressão do pensamento. Em outro texto, já tratei da liberdade de expressão do pensamento (NAPOLITANO, 2015), alegando que de acordo com a clássica teoria do direito constitucional brasileiro, a liberdade de expressão do pensamento é o direito fundamental que qualquer pessoa tem de exteriorizar, sob qualquer forma, o que pensa sobre qualquer assunto. (SILVA, 2010).

Na liberdade de expressão está contida a liberdade de opinião, reconhecida como a liberdade de expressão primária, que consiste na prerrogativa da pessoa de adotar a postura intelectual que quiser e, se for da sua vontade, exteriorizar essa opinião por qualquer meio, através dos meios de comunicação, das artes, das ciências, das religiões, etc.

Observe-se que em diversos dispositivos do atual texto constitucional brasileiro, elaborado após o fim do regime militar e considerado um marco para a redemocratização do país, há referências à liberdade de expressão do pensamento. No artigo 5º, que trata dos direitos e deveres individuais e coletivos, vários incisos abordam do tema. No inciso IX, por exemplo, está disposto que é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença. Verifica-se, deste modo, que com a redemocratização e com a promulgação da nova constituição em 1988, a censura está constitucionalmente proibida, pelo menos a burocratizada e institucionalizada pelo Estado. No entanto, não era essa a sistemática vigente no período militar, como será visto na seção que segue.

Censura moral em relação ao filme analisado

"que tal massagem no buraco quente"

Lara de Los Rios

Como mencionado, o filme "Árvore dos sexos" foi lançado nos cinemas nacionais em 1977, ano compreendido com a quarta fase das práticas de censura do regime militar.

Essas quatro fases são denominadas: moralista (1964/1966); de

militarização dos órgãos de censura (1967/1968); de censura político-ideológica (1969/1974) e, por fim, a fase da distensão (1975/1988) (PINTO, 2006).

Na fase da distensão:

(...) observa-se uma interessante mudança de foco que desmente a noção, comumente difundida e até hoje aceita, de que a censura termina com a instauração do processo de abertura. Sua atenção se volta para a proibição dos filmes brasileiros na televisão, onde se concentra o grande público, enquanto os libera para as salas de cinema. (PINTO, 2006, p. 5).

Na presente seção serão analisados os pareceres emitidos por agentes censores da Divisão de Censura de Diversões Públicas, do Departamento de Polícia Federal, do Ministério da Justiça. O material consultado para a elaboração do presente texto está disponível no site <http://www.memoriacinebr.com.br>, decorrente do projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro – 1964/1988, coordenado por Leonor Souza Pinto. No site é possível consultar, “mais de quatorze mil documentos entre processos de censura, material de imprensa e relatórios do DEOPS de 444 filmes brasileiros”. (Texto extraído do próprio site).

Em relação à exibição nos cinemas, o filme, como já dito, foi autorizado pelos órgãos censores a ser exibido com a indicação da faixa etária de 18 anos (parecer 4630/77), seguindo o padrão indicado por Lamas (2012, p. 7). O filme ainda recebeu a indicação de Boa Qualidade e Livre para Exportação, em despacho de 03 de novembro de 1977, conforme a tendência dos órgãos censores, apontada por Pinto (2006, p. 4).

A grande batalha dos produtores do filme foi em relação à exibição na televisão, adotando-se o *modus operandi* do período, conforme Pinto (2006). Considerando que a grande batalha dos produtores do filme com os órgãos de censura se deu na tentativa de liberação da película para a TV, somente sobre esse procedimento é que será tratado a partir de agora.

No primeiro parecer disponível, no site acerca da tentativa de liberação da obra para a televisão (Parecer 1097/1982), a Divisão de Censura de Diversões Públicas proíbe inicialmente a exibição do filme na televisão. No parecer questões de moralidade ficam evidentes, de acordo com o parecerista, várias cenas e diálogos do filme ressaltam “a hipocrisia dos valores morais exteriorizados, principalmente ao mostrar que as prostitutas não o comeram (o fruto, inclusão minha),

ajudaram adolescentes grávidas expulsas de casa e regeneraram-se.”

Em outro parecer (1098/1982) que também proibia a exibição na TV, um dos argumentos do parecerista foi que “com inúmeras cenas de nu parcial, principalmente feminino, o filme contém ainda, um linguajar pautado por expressões grosseiras como: ‘Correligionários, a mulherada tá com fogo no rabo’; ‘Você acha que a minha filha anda dando por aí’ e situações de relações sexuais que, embora não explícitas, mostram os casais de corpos colados, meio vestidos, movimentando-se caracteristicamente”.

No parecer 2131/1982 ainda negando a exibição na TV, o parecer tem o seguinte teor:

O filme é conduzido de modo a persuadir que o sexo deve vir a ser encarado como coisa banal, e, neste mister, lafadas e mais lafadas estão a inflar as velas do adultério (tipificado como crime – Código Penal, art. 240) e aventada como bonançosa a prostituição (induzir ou atrair alguém à prostituição – crime – Código Penal, art. 228).” Conclui o parecer que o filme não pode ser liberado para a tv “em obediência ao estabelecido pelo Dec. 51.134/61, art. 2º (não será permitido na televisão programa que: I (... ofender ou princípios da moral;) IV (... induzir aos maus costumes e pela Lei 6.697/79, art. 53, III) ⁶.

No parecer 910/1983, já autorizando a exibição na TV, o parecerista assim se manifesta sobre a película:

Sem uso de recursos técnicos, neste filme, coloca-se uma dose de maldade num enredo banal, com a finalidade de captivar a atenção do espectador. O resultado é desastroso, especialmente após os vários cortes de que há notícias no processo. Por outro lado, sem tais cenas ou falas, o filme perdeu muito das implicações que continha, tanto no tocante ao erotismo quanto à pornografia. Permaneceu um humor maldoso acessível a um público mais esclarecido.

A decisão dos agentes censores foi pela autorização da exibição na televisão somente após as 23 horas. De acordo com Pinto (2006, p. 14) essa era a prática institucionalizada pela censura na fase da distensão, pois:

⁶ Observe-se que o crime de adultério somente foi revogado em 2005, isso mesmo, 2005. O decreto e a lei mencionadas também foram revogados. O crime de “Favorecimento da prostituição ou outra forma de exploração sexual” continua vigente em nosso ordenamento jurídico.

Na contramão dos ares de liberdade ditados pela abertura política, e diferentemente do que se costuma inferir, a censura, mantida para os espetáculos de diversões públicas, inclusive para o cinema, apenas muda seu foco, mas continua atuante. Para as salas de cinema, libera os filmes com uma política de cortes mais moderada, enquanto para a televisão, onde agora se concentra o grande público, a censura, competente e atenta, investe pesadamente nas proibições. Quando não consegue proibi-los, são destruídos por cortes que os tornam, muitas vezes, incompreensíveis, e liberados somente para horários tardios.

Conforme se verifica, a exibição do filme somente foi liberada para a TV após um longo processo e com inúmeros cortes e com exibição somente após as 23 horas, seguindo o padrão relatado pela literatura especializada.

A moralidade no direito

“Olha aqui sua cafona, vai tomar conta de sua filha, que ela é uma dadeira.”

Nathália

O estudo da moralidade no direito é uma temática recorrente em todas as áreas da ciência jurídica, em especial, da filosofia do direito. Vários autores nesse sentido tratam das questões envolvendo moral e direito em uma tentativa de apontar semelhanças e diferenças. Dessas tentativas, algumas são mais discordantes do que concordantes. De acordo com Ferraz Junior (2008, p. 332):

primeiramente, é preciso reconhecer certa similaridade entre normas jurídicas e preceitos morais. Ambos têm caráter prescritivo, vinculam e estabelecem obrigações numa forma objetiva, isto é, independentemente do consentimento subjetivo individual. Ambos são elementos inextirpáveis da convivência, pois, se não há sociedade sem direito, também não há sociedade sem moral. Não obstante isso, ambos não se confundem, e marcar a diferença entre eles é uma das grandes dificuldades da filosofia do direito.

Por sua vez, Reale (2002, p. 44) afirma que:

Podemos dizer que a Moral é o mundo da conduta espontânea, do comportamento que encontra em si próprio a sua razão de existir. O ato moral implica na adesão do espírito ao conteú-

do da regra. Só temos, na verdade, Moral autêntica quando o indivíduo, por um movimento espiritual espontâneo realiza o ato enunciado na norma. Não é possível conceber-se o ato moral forçado, fruto da força ou da coação. Ninguém pode ser bom pela violência.

Essa divergência no que diz respeito à moralidade se ela é subjetiva (REALE) ou não (FERRAZ JUNIOR) está presente no filme na cena que a professora Ruth apresenta a fruta às damas da sociedade, ao padre e ao prefeito. Em uma de suas falas a professora Ruth diz que *"Existem os pilares da sociedade, existe moralidade"*. A professora é retrucada por Angélica ao afirmar que *"A moral se ajusta conforme a conveniência"*, em uma clara alusão da subjetividade da moral.

Não obstante essas divergências, o direito brasileiro, em especial o direito constitucional é repleto de menções à moralidade. Especial atenção será dada a um artigo do texto constitucional por estar diretamente relacionado à temática do presente texto e do filme, trata-se do artigo 37 constituição. O artigo dispõe que:

Art. 37. A administração pública direta e indireta de qualquer dos Poderes da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios obedecerá aos princípios de legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade e eficiência.

A moralidade administrativa, prevista no artigo 37 da Constituição, trata-se de um dos princípios⁷ da administração pública. Di Pietro (1999) menciona que antes de chegar ao Direito Administrati-

⁷ A palavra princípio não é usada em sentido unívoco no direito, porém, vários autores se referem aos princípios como sendo os alicerces, o início, a base de alguma coisa. Para Barroso (1998, p. 141) os princípios constitucionais podem ser definidos como "o conjunto de normas que espelham a ideologia da constituição, seus postulados básicos e seus fins" ou ainda "a síntese dos valores principais da ordem jurídica" (BARROSO, 1996, p. 287). No mesmo sentido, Rocha (1994, p. 25) assevera que os princípios constitucionais "são as colunas mestras da grande construção do Direito, cujos fundamentos se afirmam no sistema constitucional". Quase todas as definições de princípios citadas têm um ponto em comum, o de asseverar que os princípios são a base, o começo, o início, as linhas mestras do sistema jurídico. Alguns dos autores mencionados utilizam a analogia para comparar a construção do ordenamento jurídico com a construção de uma obra, como, por exemplo, de uma casa e quase todos eles afirmam que os princípios são os fundamentos, as vigas, o alicerce, ou seja, a infraestrutura na qual se apoiarão todos os demais componentes da construção do ordenamento jurídico. Desta forma, em resumo, podemos concluir, com apoio nos autores mencionados, que os princípios constitucionais são a infraestrutura da construção do ordenamento jurídico de um determinado país. (NAPOLITANO, 2003).

vo, as regras de moralidade já estavam presentes na doutrina do direito civil, em especial, nas que proíbem o locupletamento indevido.

Para Di Pietro (1999, p. 79) "sempre que em matéria administrativa se verificar que o comportamento da Administração ou do administrado que com ela se relaciona juridicamente, embora em consonância com a lei, ofende a moral, os bons costumes, as regras de boa administração, os princípios de justiça e de equidade, a idéia comum de honestidade, estará havendo ofensa ao princípio da moralidade administrativa".

A questão da moralidade ainda segundo Di Pietro está também relacionada à probidade administrativa, hipótese para a abertura de processo de impeachment de presidentes. Como a temática da moralidade também invadiu a seara constitucional, a teoria deste ramo do direito também trata da questão, para Silva (2010, p. 668):

a moralidade administrativa não é meramente subjetiva, porque não é puramente formal, porque tem conteúdo jurídico a partir de regras e princípios da Administração. A lei pode ser cumprida moralmente ou imoralmente. Quando sua execução é feita, por exemplo, com o intuito de prejudicar alguém deliberadamente, ou com o intuito de favorecer alguém, por certo que se está produzindo um ato formalmente legal, mas materialmente comprometido com a moralidade administrativa.

Essa questão da moralidade administrativa está presente no filme em especial quando o prefeito combina com o coletor de impostos da cidade a abertura de uma empresa fictícia para iniciar as exportações da fruta, sendo esse um caso de imoralidade por favorecimento próprio. Mas por incrível que possa aparecer essa questão da promiscuidade de um agente público com o interesse particular não foi objeto da censura, restringindo-se como visto as ações censuradoras às questões morais relacionadas ao sexo, adultério, etc..

Conclusões

O presente texto objetivou analisar a obra cinematográfica "A árvore dos sexos" tendo como pano de fundo a temática da censura moral imposta às diversões e espetáculos públicos durante o período da distensão do regime militar.

A análise dos documentos elaborados pelos agentes censores sobre o filme corrobora as conclusões da literatura especializada, indicando que no período a grande preocupação dos censores era

com a exibição dos filmes na televisão, sendo os mesmos liberados para os cinemas.

Também ficou claro que a censura no período se preocupava basicamente com as questões morais relacionadas aos comportamentos e evidenciou-se, na análise dos pareceres sobre o filme, que não era preocupação central da censura o exame da moralidade administrativa, tão cara nos dias atuais.

Referências Bibliográficas

BERTOLLI FILHO, C.; TALAMONI, A. C. B.. 'O maior barato!': cinema e futebol feminino nos anos derradeiros da ditadura militar. In: NAPOLITANO, C. J.; LUVIZOTTO, C. K.; LOSNAK, C. J.; GOULART, J. O. (orgs). **O Golpe de 1964 e a Ditadura Militar em Perspectiva**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

BARROSO, L. R. **O direito constitucional e a efetividade de suas normas: limites e possibilidades da constituição brasileira**. 3 ed. Rio de Janeiro: Renovar, 1996.

_____. **Interpretação e aplicação da constituição**. 2 ed. São Paulo: Saraiva, 1998.

BRASIL. Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Parecer n. 4630/77. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/ResultadoPesquisa.asp?filme=432&tipo=C>>. Acesso em 21 de janeiro de 2016.

_____. Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Parecer n. 1097/82. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/ResultadoPesquisa.asp?filme=432&tipo=C>>. Acesso em 21 de janeiro de 2016.

_____. Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Parecer n. 1098/82. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/ResultadoPesquisa.asp?filme=432&tipo=C>>. Acesso em 21 de janeiro de 2016.

_____. Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Parecer n. 2131/82. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/ResultadoPesquisa.asp?filme=432&tipo=C>>. Acesso em 21 de janeiro de 2016.

_____. Ministério da Justiça. Departamento de Polícia Federal. Divisão de Censura de Diversões Públicas. Parecer n. 910/83. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/ResultadoPesquisa.asp?filme=432&tipo=C>>. Acesso em 21 de janeiro de 2016.

DI PIETRO, M. S. Z. **Direito administrativo**. 11 ed. São Paulo: Atlas, 1999.

FERRAZ JUNIOR, T. S. **Introdução ao estudo do direito**. 6 ed. São Paulo, Atlas, 2008.

LAMAS, C. Poder e prazer: um estudo da relação entre a censura e a pornochanchada. **8º Interprogramas de Mestrado Faculdade Casper Líbero**. São Paulo. Anais do 8º Interprogramas de Mestrado, 2012. Disponível em <<http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/04/Caio-Lamas.pdf>>. Acesso em 21 de janeiro de 2016.

NAPOLITANO, C. J. **A liberdade de iniciativa e os empreendedores econômicos estrangeiros na Constituição Federal**. Dissertação (Mestrado em Direito) - Instituição Toledo de Ensino. Bauru, 2003.

_____. Liberdade de imprensa no Supremo Tribunal Federal: análise comparativa com a Suprema Corte dos Estados Unidos. **Intercom-RBCC**, São Paulo, v. 38, n. 1, jan/jun 2015, pp. 19-36.

NAPOLITANO, C. J.; LUVIZOTTO, C. K.; GONZALES, L. dos S. Censura à liberdade de expressão e propaganda política: estratégias para legitimação do regime militar. In: NAPOLITANO, C. J.; LUVIZOTTO, C. K.; LOSNAK, C. J.; GOULART, J. O. (orgs) **O Golpe de 1964 e a Ditadura Militar em Perspectiva**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

PINTO, L. S. O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988. Disponível em <http://www.memoria-cinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf>. Acesso em 21 de janeiro de 2016.

REALE, M. **Lições preliminares de direito**. 27 ed. São Paulo: Saraiva, 2002.

ROCHA, C. L. A. **Princípios constitucionais da administração pública**. Belo Horizonte: Del Rey, 1994.

SILVA, J. A. **Curso de direito constitucional positivo**. 33 ed. São Paulo: Malheiros, 2010.

Filmografia

A árvore dos sexos. Dir. Silvio de Abreu. São Paulo: Cinedistri, 1977. 35 mm, (90 min.), color, sem legenda, Port.

DE CONTO DE FADAS A CONTO DE FODAS: A PARÓDIA DE *HISTÓRIAS QUE NOSSAS BABÁS NÃO CONTAVAM*

Nem Grimm nem Disney

É fácil para o espectador perceber a caracterização de Branca de Neve. Mas há diferenças, provocativas. A protagonista é uma mulata sexy. Perseguida e expulsa do castelo pela rainha má, ela faz sexo com o príncipe, acompanhado pela algararra de bichos da floresta. Depois de resgatada pelos sete anões, ela está nua em uma banheira de espuma, enquanto eles fazem de tudo, montam-se uns nos outros para assistir ao banho. Pelas frestas, ela lança olhares maliciosos de cúmplice exibicionista aos atropalhados anões – tão voyeurs quanto nós, na sala escura do cinema.

Histórias que Nossas Babás não Contavam, filme de 1979, dirigido por Oswaldo de Oliveira, é paródia tanto de “Branca de Neve”, conto que compõe a célebre coletânea publicada em 1812 pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, quanto do filme *Branca de Neve e os Sete Anões*, sucesso mundial de Walt Disney, de 1937. Neste pequeno ensaio, quero comentar o discurso paródico nesse que é um dos últimos sucessos de público da chamada pornochanchada, espécie de ciclo de filmes brasileiros em que o sexo é tratado com humor e deboche, que atingiu ápice de produção e sucesso na década de 1970. O tratamento da paródia nesse caso parece ter uma envergadura que não se restringe ao filme de Oswaldo de Oliveira. Embora a paródia seja a tônica de *Histórias que Nossas Babás não Contavam*, não é rara na pornochanchada como discurso de inversão e perversão de sentido de

matrizes cinematográficas dominantes, fundamentalmente, a do cinema de *mainstream* hollywoodiano.

O discurso paródico é um dos traços fisionômicos cinematográficos que a pornochanchada herdou da chanchada. Em *Nem Sansão nem Dalila* (1954), por exemplo, filme de Carlos Manga, paródia de *Sansão e Dalila* (1949), de Cecil B. DeMille, produção dos estúdios Paramount, o barbeiro Horácio, personagem interpretado por Oscarito, sofre um insólito acidente e vai parar no Reino de Gaza no século IV antes de Cristo. O filme de Manga reconfigura os elementos visuais básicos do filme de Cecil B. DeMille; fornece componentes essenciais no plano da expressão formal e algumas linhas do enredo para o reconhecimento por parte do espectador. O movimento da paródia é, pois, um afirmar para negar, um ingerir para fagocitar. A paródia é autogáfica.

O caráter grandiloquente do épico-*kitsch* de DeMille é adotado para uma pseudo-imitação, lance astucioso em que a aparência é estratégia para o decisivo desvio de sentido. O estratégico dessa ocorrência intertextual *strictu sensu* é uma espécie de negação pela assimilação, anunciada já no título *Nem Sansão nem Dalila*, como caminho ao rebaixamento pelo ridículo em um “segundo texto” cinematográfico. Segundo tal perspectiva conceitual – tomada por alguns formalistas russos, notadamente Tinianov –, diferentemente da estilização e do pastiche, na paródia deve haver necessariamente subversão ou inversão de significado do texto parodiado.

A *aisthesis* do espectador no caso do filme de Oswaldo de Oliveira vive, portanto, da identificação das camadas textuais subjacentes – o texto cinematográfico de Disney e o literário dos irmãos Grimm – como formas culturais canônicas. Mas o fruir da perversão de sentido em *Histórias que Nossas Babás não Contavam* chega a dispensar o contato direto com tais discursos na forma de obra literária e filme, tão impregnadas na cultura estão os contos e, em particular, a narrativa de Branca de Neve. Ao atingir especificamente Branca de Neve, a paródia de *Histórias que Nossas Babás não Contavam* insere, por tabela, ranhura violadora à tradição, remota e cara à cultura europeia, do conto de fadas, com suas amplas ressonâncias nos campos de difusão e recepção.

Histórias que Nossas Babás não Contavam incorpora Grimm e Disney como um dos modos com que um discurso cinematográfico – na periferia do cinema mundial – recolhe dobras de discursos culturais muito caros da voz da supremacia cultural para trocá-los e desestabilizá-los: nem Grimm nem Disney em uma escritura audiovisual que parece desagrega sentidos fossilizados. Essa parece

ser uma das inflexões do filme erótico de humor, a nossa – muitas vezes (mal) dita – pornochanchada.

Quase sempre se dirigem à pornochanchada brasileira acusações ao seu teor machista, preconceituoso, falocêntrico. O sexo humorístico à brasileira da pornochanchada seria restritiva e insistentemente preconceituoso por reiterar estereótipos sobre mulheres, homossexuais, legitimar uma representação limitadora e no fim das contas opressora da experiência sexual. Embora eu não pretenda aqui anular sumariamente tais juízos e clamar por uma “revisão” – o que seria, aliás, um despropósito em se tratando de um artigo –, gostaria de pelo menos sugerir, a partir de *Histórias que Nossas Babás não Contavam*, a insuficiência da sumária condenação. Pois, além da etiqueta pornochanchada não constituir um bloco monólito de filmes – no arco que vai do fim dos anos 1960 para os 70 até o início da década de 80 –, alguma ambivalência parece envolver o fenômeno. As configurações que regem o olhar da cinematografia da pornochanchada parecem trazer ambiguidades. Talvez uma atitude mais cuidadosa possa ver colorações cambiantes, maior complexidade, problematizando o que nas últimas décadas tem sido reafirmado pela crítica, que quase exclusivamente aponta nesses filmes penúria estética e alienação. E divisar que no interior mesmo das dominâncias do ideológico, o território guardião dos discursos fossilizados do poder, vozes arditas e dissonantes se insinuem e se queiram ouvir. Ou melhor – ver.

Voz materna, “pedagogia” familiar

Dizia há pouco que o espectador não necessita ter lido o conto dos irmãos Grimm para reconhecer o intertexto de Branca de Neve em *Histórias que Nossas Babás não Contavam*. É que a narrativa, proveniente de fontes difusas da cultura popular e erudita e fixada pela escrita dos irmãos Grimm no século XIX, é um daqueles patrimônios culturais que de tão disseminados e compartilhados séculos afora se tornam repertórios cuja impregnação na formação do indivíduo se dá de modo praticamente incontornável. Das inumeráveis versões da indústria cultural a sua permanente transmissão oral em ambiente familiar e adoção pelo aparelho escolar infantil, a narrativa é peça ficcional basilar do repertório ficcional do indivíduo no ocidente. Seu lastreio de difusão cultural – naturalmente ao lado de outros contos de fadas célebres, como “Chapeuzinho Vermelho”, “João e Maria”, “Cinderela” ou “A Bela Adormecida” – é tão difuso que se torna inviável divisar mi-

nimamente as inúmeras funções que desempenha nos variados ambientes discursivos de circulação.

O conto de fadas é gênero de origem remota e indefnida, não se circunscrevendo aos limites da literatura infantil – sua origem, aliás, não se associava ao mundo infantil –, tendo como um dos principais marcos de ancoragem a publicação de *Contos da Mamãe Gansa*, de Charles Perrault, em 1697. Perrault assumia-se um transmissor de moralidade com suas histórias, daí ter dado o título de *Contes du Temps Passé avec des Moralités* (Contos do Tempo Passado com Moralidades) ao seu livro, rematando as tramas com uma lição de moral. Mas é com a publicação, em 1812, dos *Kinder-und Hausmärchen* (Contos para Crianças e Família), coletânea em que os irmãos Grimm compilaram um grande repertório de narrativas em parte da tradição oral popular, que o conto de fadas é assentado como gênero literário. Filólogos, estudiosos ardorosos da cultura alemã, os Grimm estabelecem com sua compilação de histórias um protótipo que nortearia fenômenos semelhantes ao redor da Europa. Folcloristas, os Grimm estavam imbuídos de que sua coletânea portava a autenticidade da “alma popular” alemã, aspecto caro ao Romantismo. A partir de um repertório farto de histórias – muitas delas tidas como grosseiras e vulgares pelos homens de letras da época – a coletânea dos irmãos Grimm corporifica a marca essencial do conto de fadas como gênero.

No percurso de séculos, a trajetória do conto de fadas inscreveria um aspecto que acompanhou sua transformação de narrativa popular remota em gênero canônico e “respeitável”, embora muitas vezes moralistas lançassem desconfiança ou condenações ao teor de algumas narrativas. Foi se consolidando em torno do gênero o caráter de formação do indivíduo no espaço da vida privada, familiar. O conto de fadas se constitui como forma narrativa vinculada a um modo peculiar de transmissão, em um ambiente discursivo que se consagra: o lar. Uma vez que os significados de um texto são inseparáveis dos espaços e das condições de sua transmissão, a marca de formação do indivíduo passa a se relacionar diretamente com a veiculação do gênero no ambiente do familiar, instância do sentimento de amparo que a vida familiar, íntima, representaria. Tal binômio formação/proteção do conto de fadas é poderosamente encampado pela fala da maternidade. Pela voz da mãe, da avó, da irmã mais velha, de uma governanta – qualquer figura que encarne o papel maternal –, seu caráter e função se tornam indissociáveis da elocução do adulto protetor, a quem compete ler ou narrar oralmente para uma audiência de crianças. Há um senso de colhimento

e amparo em que o ouvinte, a criança, depara-se com um universo ficcional de tramas cheias de perigos, aventuras, com personagens astuciosos e ameaçadores. A elocução adulta e maternal narra um mundo que seduz pela sua carga de fantasia e perigo, aventura e ameaça de perda ou morte. Ser o conto narrado no espaço íntimo do lar, recolhimento do mundo externo, pela voz maternal, locução da proteção e da autoridade, funciona como amparo simbólico e tácita advertência a perigos reais e imagináveis. Ao ouvir as histórias precisamente pela voz daquela em quem a criança deposita sua necessidade imperiosa de amor/proteção/sobrevivência, da história narrada deriva um saldo de advertência e conselho. A voz da figura materna que transmite as histórias representa, então, a fala da experiência, do poder e da prudência adultas diante do ser frágil, a criança, situado no espaço por excelência da proteção e do acolhimento. Atuam nesse processo vínculos poderosos entre pais e filhos. O contrato de intimidade na difusão dos contos é ponto muito bem atado na urdidura dos laços familiares. A esse propósito, há fartíssima iconografia que trazem matronas narrando os contos, com máquina de fiar, à beira da lareira, ou na cama, onde uma audiência de crianças se deslumbrada, ri ou se assusta, sempre atenta.

Nesses termos deve-se situar o peculiar caráter “pedagógico” do conto de fadas. Mas ambiguidades e complexidades nos arranjos narrativos ultrapassam ou chegam a contrariar a ancoragem das “boas condutas” ou o suporte seguro aos enfrentamentos da vida. Diversas situações narrativas dos contos são carregadas de violência, maldade, crueldade, horror; personagens arquitetam traição, trapaça, sombria atração, muitas das ações dos personagens das narrativas revelam esperteza, maledicência ou crueldade. Daí ter acompanhado o gênero o desagrado de clérigos, professores e moralistas de plantão, atentos à suposta sedução corruptora de uma audiência “ingênua”. A exibição de um repertório de perigos, pecados e ardis representaria nefasto aliciamento e, ao mesmo tempo, comportaria a estratégia de exibir um campo de obstáculos e dificuldades cuja superação serviria de preciosa lição ao enfrentamento das dificuldades da existência. Insolúvel ambiguidade.

Da candura de Disney ao carnaval sexual

No conto “Branca de Neve”, dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, está-se diante de uma história: a de disputa entre uma malvada rainha e uma menina ingênua, reconhecida em distintas culturas, em circulação oral, com algumas variantes. Assim, na versão espa-

nhola, a rainha do conto supera em muito a maldade da rainha do filme de Disney. Pede ao caçador, por exemplo, uma garrafa com o sangue e o dedo da vítima. Já na versão italiana ela instrui o caçador a trazer os pulmões e o fígado de Branca de Neve como prova de sua morte. E em algumas versões, a rainha não é madrasta, mas a própria mãe de sangue da garota. Como em outros contos, os irmãos Grimm transformam a mãe má em madrasta para preservar a noção de santidade materna. Mas sob distinções de versões dessa história de contornos tão macabros parece residir um núcleo fundamental. A esse respeito, Sandra Gilbert e Susan Guba propõem, em *The Madwoman in the Attic* (1979), uma leitura do conto que identifica na trama o conflito entre uma mulher bela e jovem e outra, mais velha, também bela. Branca de Neve encarna a ingenuidade, leveza, passividade, enquanto na outra estão a maldade, virulência, agressividade artilosa. E em tal leitura Branca de Neve é a filha, a Rainha má é a mãe. Estaríamos, segundo as autoras, diante de uma forte dicotomia cultural da feminilidade.

Mas nem tudo dos caracteres de Branca de Neve é meiguice e bondade. No conto dos Grimm, a crueldade de Branca se vinga da rainha má, obrigando-a a calçar sapatos de ferro incandescentes e dançar com eles até a morte. Final inaceitável para a candura do mundo de Walt Disney. Em *Histórias que Nossas Babás não Contavam*, a candura de Disney e o teor de formação moral do conto dos Grimm são componentes fundamentais para a própria transgressão paródico-carnavalesca de nossa pornochanchada. A abertura do filme se dirige ao conto dos irmãos Grimm ao remeter ao modo paradigmático de transmissão do gênero. A subversão paródica que converte o teor de história infantil em história sexual e desabusada de humor se faz nos créditos de abertura: vê-se na tela uma mão que abre um livro cuja iconografia e composição gráfica são típicas das edições do gênero no século XIX. Mas em tal constituição icônica se inscreve a marca paródica com gravuras das personagens do filme: Branca de Neve é a negra sensual cuja vestimenta está aberta, mostrando coxas e seios. O universo visual de Disney é aí incorporado, em chave avessa, com a iconografia dos trajes de Branca sendo um decalque provocativo da versão cinematográfica de 1937.

Enquanto as mãos abrem as páginas das gravuras de uma Branca de Neve erotizada, uma canção atua como corretivo da chave paródica, dizendo que as histórias que as babás contavam, a versão canônica, seriam outra versão: “o lado que você conhecia/ era só a fantasia”. A posição das mãos que abrem o livro-álbum dispõe o efeito da câmera subjetiva, em que o olhar da câmera se confunde

com a visão do espectador. Abrir o livro-paródia é assistir ao filme, assumir a perspectiva de um leitor que conhecerá a “verdadeira história”. E uma canção marota diz: “história de príncipe e de princesa/ sempre acaba em safadeza”.

O enunciador dispõe o leitor-espectador como ciente daquele universo infantil tão conhecido para ser (sub) vertido na versão anticanônica do “livro de sacanagens” adulto. Há certo espírito à Carlos Zéfiro, o quadrinista conhecido pelos “catecismos”. Ressalvando-se alguma arbitrariedade dessa associação, o espectador das pornochanchadas dos anos de 70 pertence à faixa de leitores, dos catecismos de Zéfiro dos anos 1950. A partir de Zéfiro, aliás, outros “catecismos” foram muito populares até, pelo menos, os anos 70 no Brasil. Sendo o *catecismo* de Zéfiro paródia lexical transgressora do puritanismo católico, *Histórias que Nossas Babás não Contavam* é rebaixamento do puritanismo do conto de fadas. Tanto em Zéfiro quanto no filme de Oswaldo de Oliveira os códigos da interdição e do pudor se depositam para serem transgredidos como estratégia de incitação sexual.

Aberto o livro, saídos os créditos, entra uma voz *off* feminina que inicia uma narração: “era uma vez, num maravilhoso e longínquo reino, onde as flores nasciam mais belas, um bondoso rei...”. Trata-se de um discurso totalmente *kitsch*, puro clichê de beleza, que em nada corresponde ao início textual do conto dos irmãos Grimm: “Era uma vez uma rainha. Um dia, no meio do inverno, enquanto flocos de neve grandes como plumas caíram do céu, ela estava sentada costurando, junto de uma janela com uma moldura de ébano” (GRIMM, 1987, p. 43; tradução nossa). É que interessa ao filme fornecer uma estilização que funciona como forma fossilizada, clichê discursivo do conto de fadas como gênero, ou melhor, como a versão disseminada no senso comum. “Era uma vez” é o centro e o cume do clichê textual, sintagma imediatamente associado ao gênero como narrativa infantil de teor fantasioso. Tal clichê estilístico identifica o gênero como o universo de um mundo maravilhoso e longínquo; o conto de fadas é tomado como o reino do indefinido temporal; espaço de idealização que elide o *chronos* profano.

Voz feminina, audiência masculina – mas adulta. Uma voz feminina narrando para homens é o início da reversão paródica. Enquanto a voz feminina inicia a narração, vemos os cenários familiares do universo do conto de fadas de Branca de Neve, castelo medieval, árvores, plantas que coam a luz do sol... Mas a narração é logo interrompida pelas vozes dos marmanjos, que protestam estar ouvindo uma história como as que escutavam na infância. Dizem

que desejam ouvir “outra” versão, interpelando: “vai dizer que naquele tempo ninguém comia ninguém?”. A narradora promete então contar uma “história como realmente aconteceu”. Engendra-se aí a jogada discursiva que remete às condições transmissão oral do gênero, no protótipo da voz maternal que oraliza a história para crianças para subverter o seu teor. No lugar de histórias “ingênuas”, a voz feminina narrará um enredo “adulto”, associando-se prontamente tal escuta masculina ao espectador da sala de cinema que veio assistir ao filme de Oswaldo de Oliveira.

Mas vale atentar para uma função de tal movimento que reverte a audiência infantil dos contos de fadas no espectador adulto da pornochanchada. Tal conversão já é estratégia de estimulação sexual por seu caráter de contravenção. Erótico ou estimulante é esse ato “pecaminoso” ou “maldoso” de transgredir a história edificante de Branca de Neve, retirar-lhe seu caráter de formação “edificante”. Sexual é adentrar-se em território infantil, consagrado como universo por excelência de “pureza”, tornando-o narrativa maliciosa. Ou melhor, maliciosa é a própria ação de violar o universo da “inocência”. Transformar conto de fadas em conto de fadas. Tal início não é, pois, mero preâmbulo em tacada metanarrativa aleatória, mas gesto que faz do desbancar da tradição, do caráter “sagrado” do mundo infantil, mecanismo de estimulação erótica do espectador.

Com tudo isso o espectador está convidado a ser cúmplice da violação que converte Branca de Neve em Clara das Neves, a mulata brasileira intensamente sexualizada, incorporada pela exuberância da atriz Adele Fátima. Embora a estereotipia da mulata remeta ao servilismo da negra como objeto de exploração sexual, suas ações no decorrer dos episódios do filme encontram na própria via da paródia ao puritanismo de Branca de Neve a desfaçatez debochada de uma personagem sexualmente ativa. Se a tônica evidente é ser Clara das Neves objeto do prazer masculino – tanto dos personagens da trama quanto do espectador –, por outro lado ela é suficientemente ativa na investida sexual, atraindo os homens – o príncipe, o caçador – para o seu prazer sexual. Tal ambivalência não retira da figura erótica da protagonista de *Histórias que Nossas Babás não Contavam*, no entanto, o traço “genético” da representação da mulher como item disponível ao prazer masculino – mesmo que muitas vezes não se ultrapasse o limite do voyeurismo –, que a pornochanchada herdou da chanchada dos anos 1940 e 50. Trata-se de matrizes de representação do feminino que remontam, por sua vez, a gêneros anteriores, como o teatro de revista e as publicações carnavalescas do início do século XX, expressões que,

em termos históricos, dão início no Brasil à explanação da mulher como figura sedutora. Nos anos 30 e 40, tal representação do feminino nessa incitação do sexual é desempenhada pelas vedetes do chamado teatro rebolado.

Clara das Neves – interpretada por uma atriz vinda do “teatro de rebolado” dos anos 70, o show de mulatas comandado por Oswaldo Sargentelli – é encarnação avessa à Branca de Neve de Walt Disney. É que a estrutura visual do discurso cinematográfico paródico de *Histórias que Nossas Babás não Contavam* se dirige frontalmente a *Branca de Neve e os Sete Anões*, de Disney. Constitui despacho intertextual explícito ao repertório do próprio cinema, afinando-se a certa postura da tradição do cinema brasileiro – e em certa medida latino-americano, bastante presente, por exemplo, no cinema mexicano – de submeter à reversão escachada, pela emenda invertida e grotesca, o mundo edulcorado do cinema norte-americano de *mainstream*. Neste ponto o filme reitera o lastro da tradição da chanchada dos anos 40 e 50, sobretudo dos filmes da Atlântida, cuja evocação mais evidente são produções em cujos títulos já se flagra a paródia ao cinema hollywoodiano, – *Nem Sansão nem Dalila* (1954) ou *Matar ou Correr* (1955), de Carlos Manga. O lastro da paródia das chanchadas dos estúdios Atlântida no filme de Oswaldo de Oliveira explora o desbaste do “centro” cinematográfico, como o fizeram, em seu contexto, as chanchadas dos anos 40 e 50 pela irreverência que acolhia a comicidade e a espontaneidade popular do teatro de variedades, do rádio, do circo, do carnaval e vertia-a em desbaste do *glamour* hollywoodiano com a comicidade das tramas e das atuações de um Oscarito, Grande Otelo ou Ankito. A ocorrência paródica de *Histórias que Nossas Babás não Contavam* é da extração, em particular, de uma sequência de *Carnaval no Fogo*, antológica cena em que Oscarito é Julieta e Grande Otelo é Romeu, inversão cômico-grotesca da obra de Shakespeare. Na chanchada dá-se vazo ao corpo cômico e grotesco do ator. Em *Histórias que Nossas Babás não Contavam*, personagens como o espelho mágico, o caçador e os anões acentuam na *mise-en-scène* a ação do corpo grotesco. O rosto do ator Costinha, no papel do caçador que caça sexualmente Clara das Neves e é por ela também caçado, acolhe o lastro circense do burlesco e do caricato com exploração do grotesco.

Primeiro longa-metragem animado dos estúdios Disney, *Branca de Neve e os Sete Anões* possui os elementos que se tornariam recorrentes e exemplares às produções de Walt Disney: heroínas pudicas e heróis indefectíveis, animais antropomorfizados e graciosos, o maniqueísmo das personagens com correspondências

plásticas de imediata identificação, o triunfo do bem como portador de lição de moral. O filme sublinha com linha graúda – a despeito da conhecida delicadeza do traço de Disney – a dicotomia de teor maniqueísta entre duas mulheres. Enquanto a Rainha, na versão da madrasta, é movida por uma irrefreável vingança homicida, todas as ações de Branca de Neve são da máxima candura e benignidade. Dicotomia muito marcada, a personagem da Rainha possui virulência e uma constituição sombria – pujante em termos plásticos – como autêntico negativo da bondade de Branca de Neve, que chega à inexpressividade. Os sete anões funcionam, aliás, como contraponto expressivo a tal brandura que atinge a insipidez. Eles são personagens mais intensos, dinâmicos e marcantes, diante da “brancura” de Branca. O filme de Disney corroboraria, pois, a leitura proposta por Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979): no lugar de uma disputa sexual de caráter edipiano pelo pai – na figura do espelho –, em Disney estariam demarcados os padrões da mulher má e da mulher boa. O horror que a rainha inspira chega a ser fascinante em sua carga sinistra.

A veia de deboche crítico da chanchada em relação ao poder do cinema americano é reprogramada no filme de Oswaldo de Oliveira em irreverência transgressora da moral assexuada de Disney, em que a apropriação dos irmãos Grimm serve como molde paroxístico, pois acolhe o máximo da candura como versão de “pureza” infantil. O traço erótico “maldito” de *Histórias que Nossas Babás não Contavam* se dá precisamente na estimulação pela dessacralização dessa “pureza”; seu teor de perversão sexual se inscreve precisamente em atuar no universo da infância, vertendo-o ao infame.

No filme de Disney os animais da floresta funcionam como um coro cujos cânticos, gestos e movimentos celebram a união edulcorada entre Branca e o Príncipe. Amigáveis, cândidos, delicados e graciosos, acompanham com os olhos e gestos compassivos do enlevo amoroso entre os protagonistas. Mas não são meras ilustrações encantadoras de um ambiente natural muito acolhedor ao amor “nobre” entre o Príncipe e Branca, tampouco apenas espectadores distantes do enlevo. Têm presença ativa. Suas figuras demonstram estar enlevados pela performance amorosa do casal que dança. Há, com efeito, um comportamento que emoldura a noção de espetáculo na cena. Os animais assistem ao conluio amoroso dos humanos ao mesmo tempo em que o compõem. O efeito é de celebração; os animais comemoram, assistem, mas, no conjunto, a cena funciona como uma aprovação ritual que grifa a “pureza” daquele par, ao qual se põem em condição de seres submissos. Estão ali como seres de

decoreção, ornamentos animados. Glorificam, como espécie de corifeus ou duendes, a versão do amor romântico ocidental.

O caráter de inversão a tal universo de sentido em *Histórias que Nossas Babás não Contavam* se dá na cena da iniciação sexual de Clara das Neves. A perda de virgindade é estrepitosa, assinalada com o espocar ruidoso da “perda da inocência”, com planos que alternam o sexo de Clara e do príncipe a céu aberto e a “comemoração” com a algazarra dos macacos que na mata assistem ao ato, em tonalidade cômico-grotesca. E a candura dos sete anões é revertida em intenso apetite sexual por Clara das Neves nas diversas situações em que ela é assediada e corresponde com uma disposição erótica que torna os pequeninos em objetos do seu prazer.

Há algo de *Macunaíma* no filme de Oswaldo de Oliveira – refiro-me tanto à rapsódia de Mário de Andrade quanto à adaptação anticanônica do filme de Joaquim Pedro de Andrade. O sexo em *Histórias que Nossas Babás não Contavam* é uma festa com pudor infantil. Nesse caso, serve a associação historicamente constituída dos contos de fadas como narrativa para crianças – embora seu lastro de difusão europeu, durante séculos, ultrapasse tal circunscrição. Mas a remissão intertextual direta ao filme de Disney inscreve a paródia aos termos em que o sexo é uma brincadeira infantil “perversa”, festa comemorada praticamente por todos. O sexo entre os anões e Clara das Neves é um carnaval de risos, euforia, espalhafato, diversão. O que menos importa é uma boa performance sexual, ou melhor, as cenas preferem uma anti-performance, a *mise-en-scène* de corpos pequenos e rostos grotescos que se delíam com a mulata nua explora a desproporção entre os corpos dos amantes. O mundo do prazer é uma celebração festiva coletiva em que se diluem atributos convencionais, destronam-se papéis sexuais consagrados. A suruba de Clara com os anões tem o caráter da brincadeira de criança, em que não entram o atributo da virilidade masculina. Após várias brincadeiras sexuais, Clara e os anões realizam uma espécie de carnaval em que cantam uma marchinha. O sexo é lúdico, tomado por riso e zombaria; são rostos que se distendem entre jocosidade e malícia; os corpos se exibem em euforia, em uma cópula cuja estilização expõe o próprio mecanismo de incitação ao olhar do espectador. Os corpos dos anões se torcem histrionicamente no encontro com a nudez de Clara das Neves. A câmera passeia, capta a expansão do corpo nu de Clara, cuja indolência se situa no mesmo plano da sensualidade. O traço jocosos e estilizado do sexo, sendo tônica da pornochanchada brasileira – e de seu similar italiano nos anos 60 e 70 – no filme de Oswaldo de

Oliveira fica sintonizado na gratuidade do lúdico. Se de um modo geral o sexo na pornochanchada é estilizado – nada de sexo “de verdade” –, o filme encaminha a estilização para um infantil tomado pelo grotesco. Os corpos pulam, a *mise-en-scène* reverte-se em contorcionismo dos anões, em extração circense. Clara das Neves, nua na cama, é o corpo adulto buscado que é por uma pantomima grotesco-infantilizada do sexual como risonha travessura.

A nudez e o gozo são expressões de uma espécie de peripécia descomprometida, de um jogo de engodos grotescos, na fanfarro-nice de quase todos os personagens, em encontro com uma sexualidade como mensagem de um prazer ocioso e desprezioso. Naturalmente são aí revertidos os caracteres convencionais dos personagens, tanto da versão de Disney quanto dos irmãos Grimm. Se em Disney e Grimm o universo do trabalho comparece como um valor, na faina na mineração dos sete anões e nas tarefas domésticas de Branca, em *Histórias que Nossas Babás não Contavam* a festa, a preguiça, o deboche são declarações do prazer de viver.

Assim, não deve estranhar, no encaminhamento paródico de certa extração à Macunaíma de destronamento da tradição do herói europeu, que o príncipe da história seja desbancado no fim da trama: Clara recusa-o e prefere a vida sexual com os anões, mencionando, em chave anti-romântica e carnavalesca, o tamanho do “dote” de um deles. Quanto ao destino amoroso e sexual do príncipe, é seduzido pelo anão gay, desfecho da (anti) fábula como ápice do vetor intertextual rebaixador que desmonta o moralismo de Disney. Trata-se da mesma matriz de dimensão carnalizada, reprogramada na pornochanchada em seu período final, dirigida ao filme de Disney por representar o “classicismo” do cinema da matriz do *mainstream*, e, em outra dimensão, seu deboche é vetor desestruturante da moralidade de um “mundo sério”, calcado na estrutura familiar burguesa e na repressão religiosa judaico-cristã.

Gozo do país indigente

O caráter de irrisão pela inversão paródica de *Histórias que Nossas Babás não Contavam* pode evocar considerações de “Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento”, ensaio célebre de Paulo Emílio Sales Gomes:

O público plebeu e juvenil que garantiu o sucesso dessas fitas encontrava nelas, misturados e rejuvenescidos, modelos de espetáculo que possuem parentesco em todo o cinema mas

que emanam diretamente de um fundo brasileiro constituído e tenaz em sua permanência. A esses valores relativamente estáveis os filmes acrescentavam a contribuição das invenções cariocas efêmeras em matéria de anedota, maneira de dizer, julgar e de se comportar, fluxo contínuo que encontrou na chanchada uma possibilidade de cristalização mais completa do que anteriormente na caricatura ou no teatro de variedades. Quase desnecessário acrescentar que essas obras, com passagens rigorosamente antológicas, traziam, como seu público, a marca do mais cruel subdesenvolvimento; contudo o acordo que se estabelecia entre elas e o espectador era um fato cultural incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano. (GOMES, 1980, p. 80)

Paulo Emílio assumia um embate teórico cuja transposição para o contexto da comédia *porno* dos anos 70 não se faz sem problemas. Todavia, posso assinalar, de sua defesa da chanchada – durante décadas maltratada por grande parte da nossa *intelligentsia* –, a aclimação de expressões de espetáculo popular como dispositivo em que o paródico da pornochanchada parece ter encontrado vitalidade para a crítica do padrão *mainstream* hollywoodiano. Machista, falocêntrico, conservador, preconceituoso, tais acusações à pornochanchada brasileira dificilmente são contestáveis em relação ao filme de Oswaldo de Oliveira. Mas alguma ambivalência parece se inscrever, tornando as categorizações insuficientes. A disposição dos papéis sexuais possui no filme certa dinâmica que dissolve a rigidez da estereotipia, embaralhando os dados. Em determinada cena, Clara põe um dos anões no colo e lhe oferece o seio, o que embaralha encontro sexual e ato maternal. Se na maior parte da trama o príncipe é a figura masculina do predador sexual do corpo feminino, seu destino na história é ser seduzido e seduzir o anão homossexual.

Reservo um último lance da jogada paródica de *Histórias que Nossas Babás não Contavam*. Na discussão – talvez hoje esmaecida – do papel do cinema como representação do país, questão que adquiriu matizes distintos e de coloração tensa em distintas fases do nosso cinema, o filme de Oswaldo de Oliveira parece ter algo a dizer. Como voz da periferia, expressão de um cinema desprezado pela intelectualidade, *Histórias que Nossas Babás não Contavam* troça e desmonta, em um primeiro vetor, o senso romântico-nacionalista – projeto caro aos dos irmãos Grimm –, discurso de constituição da identidade nacional pelo acolhimento da “alma alemã” que teria erigido a tradição do conto de fadas. Em outro vetor, ao desbançar o

universo edulcorado de Disney o filme faz soar a voz de um cinema de periferia que faz um discurso descentrado, o da paródia. Nesse caminho, o filme acusa Disney e Grimm – o cinema hollywoodiano e o mundo canônico europeu – como expressões problemáticas por serem recorrentemente decalcadas pelos países periféricos.

Vista na perspectiva do que o tempo permite, *Histórias que Nossas Babás não Contavam*, um dos últimos filmes de sucesso do ciclo de aproximadamente vinte anos de pornochanchada, registra um dos traços talvez vitais do “movimento”: a afirmação do subdesenvolvimento e da própria indignação do cinema brasileiro pela incorporação do deboche paródico em que o carnaval sexual é resposta à assepsia moral do filme de Disney como um anti-discurso que problematiza o próprio cinema, suas condições de produção e recepção. Afinal, no cinema de *mainstream* a paródia não possui o caráter desbastador. Em filmes como *Apertem os Cintos, o Piloto Sumiu* (1980) ou *Top Secret!* (1984), de Jim Abrahams, David Zucker e Jerry Zucker, o discurso paródico não ultrapassa a circunscrição da competência fílmica, pelo esmero de seu labor técnico. Nesse caso a paródia que escarnece de tantos filmes hollywoodianos se restringe ao humor “competente”, que não implode a moldura do *mainstream*.

Já o riso paródico da pornochanchada brasileira pode ser lido como gesto desconcertante apontado ao cinema hegemônico “de qualidade”. E chamado lúcido à reflexão sobre nossa identidade – com seus dilemas, dores e prazeres.

Referências Bibliográficas

GILBERT, S.; GUBAR, S. **The madwoman in the attic**: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. New Haven, CT: Yale University Press, 1979.

GOMES, P.E.S. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme, 1980.

GRIMM, J.; GRIMM, W. **The complete fairy tales of the brothers Grimm**. Toronto: Bantam, 1987.

Filmografia

Histórias que nossas babás não contavam. Dir. Oswaldo de Oliveira. Brasil: Cinedistri, 1979. VHS (97 min.), color, sem legenda, Port.

O BEM DOTADO – O HOMEM DE ITU: AS PERIPÉCIAS DO CAIPIRA MACHO NA METRÓPOLE

Introdução: o filme

O personagem central é Lírio¹(Nuno Leal Maia), um jovem inocente, tímido, sensível, simpático, sexualmente virgem, católico, coroinha e temente a Deus. Vivendo em Itu, cidade do interior paulista e perto da capital, é representado com traços considerados típicos do caipira: sotaque e fala característicos², dificuldade para se expressar e interagir com as pessoas e acontecimentos, postura corporal meio curvada, olhar desconfiado e assustado com tudo que não conhece, com calça do alto da botina ao abdome, camisa de manga comprida. Esses elementos componentes do interiorano, misturando inocência e vivacidade, ainda que seja com certo desajeito, irão compor um dos elementos cômicos do filme³.

Lírio é criado pelo padre Belmiro ao mesmo tempo em que ajuda nos serviços da paróquia, na horta do vigário e em um projeto para jovens pobres. Versado nos serviços domésticos, sua experiência de vida restringe-se a esse universo paroquial interiorano. Apesar da simplicidade em relação às etiquetas da alta classe, é bem educado, solidário e respeitador das regras sociais.

¹ Simbolicamente a flor lírio é sinônimo da cor branca e, portanto, pureza, inocência, virgindade. Há também o Lírio do Vale que em tradição cristã foi interpretado como designação de Cristo, mas também a escolha do ser amado. O lírio lartagão, vermelho, representava na mitologia grega os amores proibidos, a tentação. Nessa mesma tradição, o pistilo vermelho induziria à imagem fálica e da procriação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002).

² Por exemplo, pronúncia arrastada do R (em retroflexo), do LH com som de I, e alteração do L.

³ Em contradição a essa imagem, o personagem também utiliza inicialmente um boné para representar o elemento infantil.

Logo no início, na segunda cena, ele é assediado por uma jovem conhecida. Em uma pequena corredeira, Lourdinha (Aldine Muller) seminua, e acompanhada de amigas também de seios desnudos, brinca e zomba dos trejeitos envergonhados e do temor do rapaz diante da investida feminina. Lírio foge da sanha sensual daquelas jovens desinibidas. A simplicidade da interpretação religiosa tradicional, somada às orientações maternas, no passado, de que “mulher é coisa do diabo”, orientam-no a um comportamento arredo em relação à jovem, de corpo longilíneo e curvas acentuadas, que brinca com a incapacidade de ele corresponder às suas insistências para um namoro e algo mais. No final do filme, descobriremos que ela também era virgem e o que importava naquelas cenas iniciais era a provocação da sedução de um indivíduo que ainda não estava preparado para o sexo.

A vida interiorana muda quando Nair (Consuelo Leandro), uma senhora grã-fina da capital, visitando a cidade em busca de lugares históricos, objetos de arte e antiguidades, encontra-se com Lírio e descobre o dote dele. Quando casualmente e furtivamente ela se depara com o imenso e irresistível falo, fica muda e imóvel, imaginando a presentificação de um êxtase vindouro. Ela decide levar o rapaz para a capital sob argumento da competência dele para os serviços domésticos. E a série de peripécias se iniciará na grande cidade e na mansão da Zilá (Maria Luisa Castelli), amiga de Nair e companheira de passeio em Itu.

Ainda em Itu, durante a conversa de Lírio com o padre sobre a sua possível mudança para São Paulo, uma barreira cai para ele ao ouvir do próprio vigário que era natural homem se interessar por mulher e vice versa. Essa descoberta irá possibilitar ao personagem lentamente redefinir seu comportamento em relação às mulheres.

A partir daí, três momentos cômicos recorrentes se destacam na narrativa. O primeiro é a explicitação do desejo de Lírio, a ereção. No início, sem muita consciência do que acontecia, posteriormente, ainda que involuntária em algumas situações, ele passa a conhecer e vivenciar a situação de excitação e desejo. A comicidade vem da potência que, manifestada de tal maneira, rompe a calça e expõe o membro de Itu, e é acompanhada por uma sonoridade de movimento sucessivo de impacto, criando situações embaraçosas para o personagem, causando espanto e admiração àqueles que o visualizavam e, o mais importante, o desejo feminino irrefreável.

O desdobramento do bizarro possibilita o segundo momento cômico, o deslumbramento feminino. No primeiro dia em São Paulo, a jovem Julinha (Helena Ramos), filha de Zilá, depara-se com a ere-

ção, e a inconfundível característica de Lírio, e espalha a novidade entre as amigas. A empregada Pedra (Esmeralda Barros) também descobre o tamanho fascinante do membro do visitante e, apesar de ser namorada do motorista Kimura, leva-o para cama na primeira noite e o introduz aos prazeres do sexo. Nos dias seguintes, ele será caçado pelas mulheres que buscavam satisfazer a curiosidade e experimentar o grande pênis que proporcionaria o gozo absoluto. Na manhã posterior a sua chegada, ele é atacado pela vendedora no provador da loja de roupas; logo depois, Volga (Darlene Glória), uma senhora casada e conhecida da família, o sequestra temporariamente, leva-o para casa e ruma diretamente para quarto, enquanto o marido estava à beira da piscina. Mais tarde, Neiva, outra amiga da família, usa de subterfúgio para que Lírio seja enviado a casa dela e abusa do rapaz inclusive com a ciência do marido; à noite, Lírio já está desenvolto e ataca a jovem e indefesa empregada e irmã do motorista Kimura; no outro dia, durante uma festa de senhoras, ele assedia Lea, uma visitante da mansão, e é bem sucedido; e também durante o evento, Lírio é seduzido por Julinha que acompanhava os acontecimentos recentes com atenção, discrição e excitação.

Nessa festa, de uma Liga feminina conservadora, mas enaltecendo a emancipação da mulher, ocorrem trapalhadas, ereções, confusões, perseguições, encontros e desencontros entre patrões e empregados, mulheres e o ituano. Por fim, quando todas as associadas se deparam com Lírio nu no quintal, ainda que sem ereção, ocorre o frenesi, saem em desabalada carreira perseguindo o objeto desejado. A fuga do herói termina em Itu, à beira do córrego onde Lourdinha se banha nua. Agora, a situação se inverte, Lírio já versado na prática do sexo, ciente de seu prazer e de seu poder, argumentando ser algo rotineiro e supondo que ela vai gostar do que viria, avança, insiste, força a barra e penetra. Nesse momento, ocorre uma revelação típica de final feliz e cômico.

O terceiro momento cômico ocorre com o efeito da penetração. A cada efetivação, a mulher grita a palavra “mamãe”, em volume muito além do possível, ao mesmo tempo em que a câmera enquadrando o lado de fora da cena mostra o local balançando como se estivesse ocorrendo um terremoto, todos da proximidade se assustam e ficam intrigados com o que teria acontecido. Posteriormente, as mulheres sofrem sequelas, tem dificuldades para se movimentar, algumas descadeiradas usam uma bengala para se amparar ao andar.

O filme foi lançado em 1978 e teve argumento, roteiro e direção de José Miziara com produção de Aníbal Massaini e distribuição

da Cinedistri. *O Bem Dotado* foi o primeiro longa do cineasta com autonomia de roteiro e direção. Ela havia trabalhado com teatro e circo na juventude, posteriormente atuou em rádio, produziu por décadas programas televisivos em vários canais. Em 1976, dirigiu um curta, *O Furo*, como parte de *Ninguém Segura Essas Mulheres*, produzido pelos Estúdios Silvio Santos. Posteriormente dirigiu vários filmes típicos da pornochanchada e alguns de sexo explícito, também foi ator em cerca de vinte produções⁴. Diante das mudanças do mercado, abandonou a área e passou a escrever para a TV; até 2011, estava no SBT com a *Praça é Nossa*.

A trajetória de Miziara anterior ao filme revela um profissional experiente com a linguagem televisiva, cômica e popular. Seu trabalho estava voltado para produções que buscavam rápida identificação do público, entretenimento e sustentação financeira. Para isso, sabia usar estratégias verbais e audiovisuais de fácil decodificação com material cultural universalizado. O resultado foi o sucesso de público. A entrevista de Miziara a Marcelino (2011) revela a lógica de um trabalho de produção cinematográfica com o viés técnico-mercadológica voltada para a elaboração de um produto viável e atraente para o público e, portanto, rentável financeiramente para garantir o negócio e possibilitar a continuidade daquela indústria. Nessa lógica, o produtor Aníbal Massaini afirmou que a obra atingiu três milhões de expectadores e foi lançada em italiano, alemão, inglês e francês (NAGIB, 2002, p.296). Foi um filme de destaque na tendência da pornochanchada.

Este breve resumo já indica que *O Bem Dotado* é uma obra que demanda abordagem distanciada de dualidades interpretativas, alienação/politização ou entretenimento/arte. Ele fez sucesso e expressa diversos aspectos da sociedade brasileira do período em diálogo com algumas tradições culturais, incluindo o cinema.

O filme foi liberado pela censura em 05/04/1978 sem restrição, embora tenha sido observado que diante da temática “picante” ele

⁴ Dirigiu: *Meus Homens, Meus Amores* (1978), *Embalos Alucinantes* (1979), *Nos Tempos da Vaselina* (1979), *Mulheres do Cais* (1979), *Os Rapazes da Difícil Vida Fácil* (1979), *As Intimidades de Analu e Fernanda* (1980), *Como Faturar a Mulher do Próximo* (1981), *Pecado Horizontal* (1982), *As Amantes de um Homem Proibido* (1982), *Mulher... Sexo Veneno* (1984), *Deliciosas Sacanagens* (1985), *Sem Vaselina* (1985), *Rabo I* (1985), *A Quebra-Galho Sexual* (1986), *O Oscar do Sexo Explícito* (1986).

devesse ser exibido para público acima de 18 anos⁵. Há indícios da existência de intrincado jogo entre produção/direção da pornochanchada e a censura, com autocensura, resistência e ousadias por meio de tentativas de ampliar os espaços de expressão. Neste filme, especificamente, há duas cenas referentes ao aparato repressivo ditatorial. Na primeira delas, quando Lírio havia se perdido no centro da cidade e, sua patroa Nair está em prantos e indaga o que fazer, o mordomo dispara: “A nossa polícia é muito eficiente, dona Nair. Não se preocupe, daqui a pouco teremos notícias dele”. Ironia ou afago? Na segunda cena, nos deparamos com agentes da lei educados e gentis: Lírio ainda perdido anda pela rua e é visto por dois policiais civis que o veem e desconfiam ser o caipira perdido, abordam-no, conferem sua marca característica, recolhem todas as sacolas de compras que estavam com ele e levam-no para casa. Boas imagens de um bom serviço público, mas na época reconhecido pela violência e arbitrariedade. Seria uma forma de agradar aos censores?

O Bem Dotado no Cinema

Em texto que faz uma abordagem panorâmica sobre as obras autorais do cinema no pós-64, Ismail Xavier (1985, p.26) afirma que havia significativa diversidade da produção cinematográfica a partir do início dos anos 1970, tornando difícil a caracterização do conjunto, a identificação de períodos e grupos formados a partir de linhas estéticas específicas. Nesse período, entre 1970 e 1985, o Cinema Novo estava esfacelado e prevalecia “a invenção de caminhos pessoais e muitas opções” não estabeleciam fronteiras “muito nítidas”. Interessado em pensar os caminhos estéticos originais, o

⁵ Do curto e simples texto de liberação pela censura, destaco a concordância com o erotismo: “Comédia ligeira sobre os atributos sexuais de um ituano, puro e ingênuo,... num clima erótico sem chegar à obscenidade”. Os documentos estão disponíveis no site *Memória da Censura no Cinema Brasileiro, 1964-1968*, disponível no seguinte endereço: <http://www.memoriacinebr.com.br/>.

autor passa ao largo dos filmes da pornochanchada, relegando-os ao ostracismo por não serem objeto de seu foco⁶.

Em abordagem diferente, Ramos (1990) mapeia algumas tendências e incorpora a participação dos filmes eróticos. Nesse texto, destacam-se duas questões importantes. Além da censura que foi gradativamente sendo ampliada e sofisticada, buscando controlar a produção cultural, reprimindo, mas também suscitando inúmeros protestos, resistências e estratégias de burla, o Estado brasileiro estimulou e protegeu o cinema nacional, garantindo cota mínima de exibição em salas pelo país⁷ e financiando películas pela Embrafilme. O órgão foi criado em 1969⁸ e aperfeiçoado na segunda metade dos anos 1970 com o objetivo de também coproduzir e distribuir. Pereira (1985, p.61) defende que, entre 1975 e 1980, a entidade possibilitou “um impulso quantitativo nunca visto em sua história”.

Outra questão é que cinema dos anos 1970 estava mais voltado para o mercado do que aquele da década anterior. A ênfase na política e no debate de ideias e a busca por filmes experimentais e autorais não desapareceram, mas esmaeceram diante da predominância da “gradativa industrialização da produção cultural” (RAMOS, 1990, p.401). Pereira (1985) observa que a orientação geral do Instituto Nacional de Cinema (INC) era de que o cinema deveria ser arte industrial, articulando aspectos técnico-econômicos e artísti-

⁶ Ramos (1990) esboça características gerais dessa diversidade. O início da década revelou perspectivas diferenciadas que se avolumariam no decorrer dos anos. Havia cineastas forjados nas décadas anteriores ou referenciados no Cinema Novo, como Joaquim Pedro de Andrade (*Os Inconfidentes* (1972) e no Underground, como Carlos Reichenbach (*Lilian M. Relatório Confidencial*, 1975), alguns que se afastavam dos cânones anteriores, Paulo Cesar Saraceni (*A Casa Assassinada*, 1971) e Leon Hirszman (*São Bernardo*, 1972) e outros jovens que dariam vazão a produções com diversos perfis. O nacional-popular matizado marcará obras diferentes como *O Amuleto de Ogum* (1974), *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), *Tenda dos Milagres* (1977), *Bye Bye Brasil* (1979). Em outra perspectiva, a literatura seria a inspiração para obras com elementos eróticos, como *Luciola* (1975), *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1977), *O Guarani* (1979). Outra tendência é de profissionais experientes e distantes dos debates estéticos e políticos produzirem com eficiência obras que buscavam sucesso de bilheteria e lançarem *A Estrela sobe* (1974), *Amor Bandido* (1978), *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977).

⁷ Entre 1966 e 1975 esteve em vigência o Instituto Nacional de Cinema (INC), que implantou medidas estimuladoras e controladoras, tais como, o condicionamento de, no mínimo, 63 dias por ano de exibição de películas nacionais, margem reajustada para 112 dias em 1975. Nesse mesmo ano, foi criado um sistema mecanizado de venda de ingressos visando ao controle do movimento de bilheterias.

⁸ Até 1975, o destaque é para o estímulo às narrativas com conteúdo histórico e cívico, surgindo algumas obras bem comentadas (*Independência ou Morte*, *O Caçador de Esmeraldas*, *Anchieta José do Brasil*) ao mesmo tempo em que as comédias eróticas iam ascendendo.

co-culturais em perspectiva universal, o popular “cinemão”. Processo que ocorria em vários âmbitos na televisão, na música, no rádio e na produção de livros e revistas foi caracterizado por Ortiz (1988) como um dos elementos evidenciadores da consolidação da indústria cultural no país.

E a pornochanchada acentua essa tendência com particularidades específicas. As produções objetivavam rentabilidade financeira elevada, lançavam mão de pouca verba, os recursos técnicos eram precários e improvisados e eliminavam a “ortodoxia cinematográfica” (SIMÕES, 2007, p.189). A duração das filmagens era mais curta do que o usual, o elenco costumava ser reduzido, usava-se mão de obra barata, o tempo entre a finalização do filme e o início da exibição era diminuído ao máximo. A precariedade era acentuada porque normalmente os filmes da Boca do Lixo não recebiam verba da Embrafilme⁹, o setor recorria ao financiamento de investidores diversificados, dos exibidores e até de pequenos comerciantes que participavam com diminutas cotas. Haveria a constatação de que a maior parte dos profissionais envolvidos não vinham dos segmentos sociais intelectualizados e elitizados, eram trabalhadores manuais, aventureiros e interessados na produção audiovisual distante dos grupos ligados à universidade e do trânsito entre as altas camadas sociais. Essa questão precisa ser problematizada e é possível constatar a presença de profissionais da televisão¹⁰ em inúmeras obras. A presença deles na produção da Boca do Lixo demonstraria a existência de espaço propício à sustentação financeira, criação mais livre, sem as restrições típicas do meio televisivo ou do ethos dos grupos experimentais de cinema.

O nome da tendência, pornochanchada, seria uma suposta filiação à chanchada carioca, criada pela produtora Atlântida, e famosa nos anos 1940 e 1950, na perspectiva da comédia de costumes¹¹.

⁹ Em 1976, Roberto Farias declara que a Embrafilme não financiava as comédias eróticas e que elas deveriam ser combatidas (SELIGMAN, 2000, p.63-64).

¹⁰ O próprio diretor Mizziara é um exemplo e também podem ser citados: *Ainda agarro essa vizinha*, de 1974, tinha como roteiristas Marcos Rey e Oduvaldo Viana Filho; *A árvore dos sexos*, de 1977, foi dirigido por Sílvio de Abreu e roteiro dele com Rubens Edwald Filho; *Mulher Objeto*, de 1981, foi dirigido por Sílvio de Abreu.

¹¹ O dicionário de origem francesa (PAVIS, 1999, p.81) apresenta chanchada como originada da gíria argentina lunfardo designando porcaria e utilizada para caracterizar “peças, filmes e programas televisivos de baixo nível”. Seria uma produção voltada para o popular, de fácil decodificação e público massivo, com “comichidade escrachada, vulgar, escatológica, grosseira, e ... recurso do circo e do teatro de revista”.

As características de teor erótico leve, na fase de 1969-1972, teriam possibilitado aos críticos estabelecerem a aproximação, mas a produção sob essa denominação era diversa, durante os anos 1970, e abrangia inúmeros gêneros não enquadráveis como pornochanchada¹². Em relação ao *O Bem Dotado* é possível identificar referências internacionais. Em entrevista a Marcelino (2011) o diretor Miziara declara que teria se inspirado no filme francês *O Último Homem Virgem Sobre a Terra* lançado em 1950¹³. Marcelino (2011) identifica o título *Le rosier de Madame Husson*, dirigido por Jean Boyer e baseado no conto de Guy de Maupassant publicado, em 1888, em livro de mesmo título. O argumento apresenta o jovem do campo inocente, virgem e assediado por uma conhecida, e sua vida sofre uma reviravolta, quando ele é levado por uma mulher para Paris, perde a timidez e ingenuidade, volta para o vilarejo e seduz a amiga. Essa não teria a primeira nem a última adaptação na França da obra de Maupassant para o audiovisual.

Por outro lado, há outra referência temporalmente e tematicamente mais próxima. O diretor Cláudio Cunha (CAMARGO, 2011) afirma que os roteiristas e diretores da pornochanchada se inspiravam na comédia italiana e há referência vinda de outro profissional, especificamente dos filmes de Lando Buzzanca (MOURA; GODINHO; GRAZIANO, 2013). Mapeando as películas em que o ator italiano atuou, destaca-se uma particularmente em que o argumento é muito similar ao do *O Bem Dotado: Homo Eroticus*¹⁴. Um jovem siciliano vai para uma cidadã média, procura emprego e passa a trabalhar como mordomo para um casal que vive em uma mansão. Ele, um engenheiro de idade e, ela, bela, jovem e disposta às novas

¹² Considerando que este texto está incluído em publicação sobre a pornochanchada, limitamos a utilizar a expressão para referir-se a um grupo social e conjunto de produções fílmicas socialmente e historicamente abrangidas e largamente reconhecidas pela expressão. Não há aqui a intenção de analisar os possíveis sentidos e usos dessa denominação com possíveis inadequações, preconceitos e reducionismos.

¹³ “Hoje, já posso contar, estou com 74 anos de idade [a entrevista foi feita em julho de 2010]. Há um filme francês, *O Último Homem Virgem Sobre a Terra* [ao que tudo indica, *Le rosier de Madame Husson*, 1950, de Jean Boyer]. Se você achar esse filme, você vê *O Bem Dotado*. Eu plagiei, plagiei mesmo. É um filme com o comediante francês Bourvil. Peguei e passei para Itu – no original, fazem numa vila da França. Duas mulheres que vão ser para juízas, acham o cara lá que é virgem, trazem para a cidade... igualzinho. Pode pegar lá que você vai ver”.

¹⁴ Lançado em 1971, ele tem como diretor Marco Vicario, com roteirização dele e de Piero Chiara. A versão do título para o português é *O Super-macho*.

experiências. Descobre-se que o jovem é bem dotado. A notícia circula no meio social do casal e desperta a curiosidade das mulheres de várias idades e perfis, casadas, livres, empregadas, empresária, nobre. No início, ele recebe roupas novas da patroa e é seduzido por ela, depois, pelas amigas dela; com o tempo, ele conquista algumas, desencadeando um ritmo frenético de sexo com cada uma, e com a patroa em particular porque eles têm um caso mais sério. Como no filme nacional, há a tese de viés masculino de que a virilidade era determinada pelo tamanho do membro e na potência infindável de dar conta do desejo feminino, mas também há o reconhecimento de que as mulheres independentes e modernas experimentavam ousadias sexuais. O desenlace de *O Bem Dotado* é diferente, a produção é inferior e as cenas de sexo são mais desenvoltas, mas as similaridades entre ambos são nítidas¹⁵.

Homo Eroticus explora a imagem do corpo e da beleza feminina. Elas são jovens, usam saias curtíssimas, como era a moda no período, e têm pernas e rostos focados pela câmera que acompanha com detalhes os corpos esguios das atrizes. Seligman (2000, p.93) comenta a tese de que a beleza das atrizes foi usada inicialmente no cinema industrial norte-americano para “seduzir e cativar o público”, consolidando o pressuposto de que a mulher era para ser contemplada e desejada. E a autora identifica o mesmo recurso na pornochanchada. Nesses filmes (SELIGMAN, 2000, p.96-98), “...a mulher é colocada como objeto do olhar; o homem, como dono do olhar e condutor do espectador”. A câmara “controla e conduz”, enquadra da melhor maneira “o objeto da adoração... a personagem feminina” e emerge da parte do público “o prazer de tomar o outro como objeto”.

O olhar do observador (voyeur) percorre o filme sobre homem de Itu tanto na perspectiva das personagens como na do diretor, ambos projetando para o público. Logo no início, podemos ver, por imagens naturalistas, as jovens tomando banho na corredeira e a câmera se aproxima dos corpos semidesnudos, enquanto isso Lírio chega ao local, ouve a algazarra delas e espia, fica envergonhado com a visão, põe a mão na frente dos olhos, mas mesmo sendo puro,

¹⁵ Em *Homo eroticus* há uma música repetida quando o personagem central está em ação e em determinado trecho há um som similar ao ruído onomatopaico (algo como: tóioooóimmm) reproduzido quando o bem dotado brasileiro tem ereção. As principais diferenças, além das características do tempo e da sociedade, são: Michelino não era virgem, ele viera da Sicília fugindo de um escândalo sexual e, quase no final perde a ereção ao passar por um trauma, mas há sinalização de que a normalidade poderia ser recuperada.

não resiste, entreabre os dedos e olha de soslaio para satisfazer a curiosidade. Posteriormente, quando em São Paulo, na casa de Zilá, é Julinha (Helena Ramos) quem acompanha toda a movimentação em torno do ituano na área dos empregados. Da janela do quarto no alto, ela espia o que se passa entre eles e se excita, se acaricia, tira a roupa e exhibe o seu desejo para a câmera. Na mesma cena há quatro olhares: a câmera postada na janela, e representando o olhar de Julinha, acompanha as aventuras de Lírio entre as empregadas; de dentro do quarto, observa-se o ato de dela espionar; como reforço da mensagem, a câmera enquadra de fora a imagem dela na janela; novamente dentro do quarto, podemos observar a intimidade do corpo da musa da pornochanchada excitado e desejante. Quando a empregada Pedra resolve ajudar Lírio a costurar a calça dele, ação que possibilitará a ela descobrir o imenso falo, e o leva para o quarto, no ato ainda apenas solidário, o namorado Kimura identifica a movimentação inocente e espiona o que acontece. No decorrer do filme, ele e Julinha observam todos os acontecimentos na casa e têm conhecimento das conquistas de Lírio.

No decorrer da narrativa o enquadramento da câmera continua a permitir que o olhar perscrutador do público se movimente em busca da satisfação e excitação pela imagem. E também pelo riso. No teatro (PAVIS, 1999), é possível identificar intrincada ramificação de variados tipos de comédias com aproximações e confluências em decorrência de produções históricas variando no tempo, por país, região e autor¹⁶, mas tradicionalmente ela volta-se para a cena cotidiana e as questões e pessoas comuns¹⁷.

Além de vários elementos da comédia estarem presentes na pornochanchada, eles costumam a narrativa de *O Bem Dotado* caracterizando o cômico por meio do gênero farsa¹⁸. Associada ao "cômico grotesco e bufão", a farsa é entendida como o despertar do

¹⁶ De maneira muito concisa, a comédia se opõe à tragédia e comumente é definida por três elementos: personagens de condição modesta, final feliz e a finalidade de provocar o riso no espectador. A estrutura da trama explora alguns elementos: "ideia repentina", "mudanças de ritmo", o acaso e a "inventividade dramaturgica e cênica" (PAVIS, 1999, p.52-53).

¹⁷ Há bibliografia significativa sobre o riso e com autores importantes. Limitamo-nos aqui a enfatizar que o riso do espectador é de superioridade, a personagem risível é inferiorizada por algum critério, mas também é possível encontrar a cumplicidade entre eles. O final feliz indica o restabelecimento da harmonia que fora desestabilizada anteriormente e a ordem social é ratificada diante do desequilíbrio desenvolvido na trama.

¹⁸ Originalmente a farsa era entendida "como aquilo que apimenta e completa o alimento cultural e sério da alta literatura", etimologicamente vinda da palavra francesa farcir, "o alimento temperado que serve para recheiar uma carne" (PAVIS, 1999, p.164).

riso grosseiro, pouco refinado e é considerada distante da alta comédia. Ela está mais ligada ao corpo e ao cotidiano do que ao espírito, explora e exige a elaborada técnica corporal do ator, demanda forte teatralidade e apresenta o cotidiano provocando um riso leve e popular; aparecem também equívocos, confusões, quiproquós, confusões de identidade, descobertas acidentais, coincidências, revelações súbitas (PAVIS, 1999, p.164)¹⁹. No cinema, a farsa foi gênero típico de comediantes famosos como Chaplin, Irmãos Marx e Jerry Lewis; no Brasil, o grande exemplo são os filmes dos Trapalhões²⁰. Ela teria um viés subversivo e libertador, opondo-se a poderes morais e políticos, autoridades, tabus, regras sociais, opressão da realidade e da razão.

As peripécias de Lírio na capital são envoltas na farsa, como por exemplo: ele se perde no centro da cidade, é localizado por Volga (Darlene Glória), ciente dos dotes do rapaz, e é levado para a casa dela, enquanto isso sua patroa Nair (Consuelo Leandro) em prantos recorre à polícia para descobrir o paradeiro dele; mais tarde, depois do desaparecimento ser solucionado, Lírio é levado de táxi para a casa de Neiva, com a justificativa de transportar uma compra entregue no endereço errado, e chega lá no momento em que o marido havia saído, mas o esposo tem um problema com o carro, volta repentinamente para casa e se depara com os dois na cama, pega um revólver no criado-mudo, ergue-o e faz uma autoironia como corno manso, sai do quarto e deixa os amantes à vontade. Durante a festa feminina ocorrida na casa de Zilá, o motorista Kimura persegue Lírio - por ter a namorada e a irmã devassadas pelo bem dotado - em correrias por cômodos, dribles e esconde-esconde tumultuando o evento; contra a vontade, Lírio atua na festa como garçom, mas as ereções incontroladas e constrangedoras criam cenas que se apresentam como a peculiaridade do evento, preocupantes para a anfitriã Zilá e hilárias para as mulheres já conhecedoras do segredo; a festa é definitivamente encerrada intempestivamente com o aparecimento de Lírio nu e o rebuliço das mulheres histéricas perseguindo-o.

¹⁹ A farsa utiliza diversos recursos como "máscaras grotescas, truques de clown, mímicas, caretas, trocadilhos, todo um grosseiro cômico de situações, gestos e palavras, num tom copiosamente escatológico ou obsceno" (PAVIS, 1999, p.164).

²⁰ Nos anos 1970, os filmes dos Trapalhões despontam com grande sucesso de bilheteria, estruturam-se no gênero da farsa, incorporam alguns profissionais da pornochanchada e revelam algumas aproximações entre as duas tendências (FREITAS, 2004).

Outro elemento oriundo do teatro e do cinema presente no *O Bem Dotado* é o grotesco. Este é cômico pelo estranho, “pela deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma” (PAVIS, 1999, p.188), mistura animal, vegetal e humano criando formas fantásticas. As razões para a deformação podem ser o riso gratuito ou a sátira política e filosófica. Na contemporaneidade e em viés tragicômico, o grotesco pode não apresentar uma visão harmônica da sociedade e sugerir o caos, problematizando a realidade do público. A deformação de Lírio chama atenção da audiência para o divertimento, o riso descontraído em relação ao diferente, por ser anormal, que se remete ao ideal projetado pelo masculino e para o feminino. A aberração constrange o personagem central ao mesmo tempo em que o qualifica para as mulheres a ponto de elas perseguirem-no incansavelmente. Ambos os conflitos são trabalhados por cenas risíveis e o personagem transita pela ambiguidade do grotesco.

O Caipira e o interiorano: uma longa tradição de inferiorização

Um elemento importante de composição humorística do personagem Lírio é o caipira, uma figura compartilhada pelo grande público na década de 1970. Ela percorreu o século XX na imprensa, na literatura e no cinema, mas apresentava duas referências temporalmente próximas ao lançamento do filme e sua circulação pelas salas brasileiras. A mais imediata e norteadora da trama é o personagem Simplício criado por Francisco Flaviano de Almeida. Natural de Itu, Almeida atuou em circo no interior paulista, posteriormente, na capital, trabalhou por décadas em rádios, canais de televisão em programas, quadros humorísticos e temas sertanejos (MATOS; CORTE REAL, 2010). Em torno de 1967, começou a participar do programa *A Praça da Alegria*, dirigido por Manoel de Nóbrega. Em um quadro cômico, Simplício representava um caipira acompanhado de sua esposa, Ozório e Ofélia, e usava diversas imagens correntes do personagem do sertão, pronúncia e expressão distante da norma culta, roupas características ainda que formais e modernas, expressão corporal retraída e desconfiada, idealização do interior e crítica à capital²¹.

²¹ É possível acessar pelo *You tube* trechos das apresentações de Simplício no programa em várias décadas.

O ator teria autonomamente inserido na fala do personagem exemplos fictícios de sua terra natal Itu e consolidado o personagem (MATOS; CORTE REAL, 2010). Na localidade, tudo seria imensamente maior do que em outros lugares, particularmente em relação à capital. Era uma forma do interior se colocar além da metrópole. E a constante superioridade de Itu revelada pelo caipira estilizado, e confirmada repetidamente pela esposa Ofélia, era o risível que percorreu décadas.

A exposição de Itu por meio daquele programa televisivo teria despertado interesse do público pela imagem do exagero como característica da cidade, atraído turistas, e os comerciantes se apropriado da imagem, produzindo e comercializando objetos superdimensionados²². O poder público contribuiu com a tendência: o ministro das comunicações do governo Médici doou um orelhão telefônico imenso e o prefeito local teria recebido como presente um semáforo de grandes proporções e doado ao município. Ambos foram instalados na área central. Marcos urbanos, comidas e objetos foram criados, expostos e comercializados no movimento de reprodução da imagem grandiosa que se difundiu pelo imaginário popular, estimulou o turismo de Itu e inspirou José Miziara a compor o caipira superdotado²³.

A segunda referência imediata do público em relação ao personagem sertanejo risível estava no cinema de Mazzaropi. De origem italiana, ele começou a atuar no início dos anos 1950, em movimento de produção cinematográfica industrial da produtora paulista Vera Cruz. No terceiro filme em que atuou, *Candinho*, Mazzaropi representou um "caipira ingênuo e frágil, valorizando elementos da temática rural". Essa imagem era a oposta do que a produtora Vera Cruz explorava, com a intenção de um cinema moderno, urbano e com referências em *Hollywood* (FRESSATO, 2011, p.215).

²² Como exemplos, podem ser citados: pizzas de um metro de diâmetro, chope servido em uma taça de um metro de comprimento, picolés de trinta centímetros, taça de sorvete com tamanho bem superior ao normal, sanduíche feito com um longo pão (bengala), caixas de fósforo com palito de treze centímetros, figuras de pulgas tão grandes que eram criadas em gaiolas, chapéus com abas de um metro e inúmeros outros objetos (MATOS; CORTE REAL, 2010).

²³ Matos e Corte Real (2010) afirmam que Almeida foi secretário de turismo da municipalidade por duas legislaturas, 1973-1976 e 1983-1988, e homenageado, em 2002, como Cidadão Honorário de Itu pelo estímulo dado ao turismo local.

O segundo filme produzido por Mazzaropi foi *Jeca Tatu*, em 1959, e o quinto foi *A Tristeza do Jeca*, em 1961. Jeca era o personagem principal de ambos e representado como “preguiçoso, valente, irreverente e debochado”, usava chapéu de palha, roupa xadrez remendada, barba e bigode ralos, fumava cachimbo e cuspiam no chão, vivia em rancho de sapé e ambiente pobre, tinha “fala arrastada e cheia de sotaque” (FRESSATO, 2011, p.215)²⁴.

Apesar dos estereótipos detratores compondo o personagem, pois eles delinham o risível, mas não todos, Fressato (2011) identifica nas obras elementos da cultura popular, tais como solidariedade grupal, sociabilidade caipira e religiosidade, crítica ao coronelismo e ao arbítrio do grande proprietário rural, ênfase no ritmo de trabalho autônomo no campo e contrário ao processo racional e assalariado, irreverência em relação às autoridades públicas. Para ela, os elementos reproduzidos de criações oriundas de décadas anteriores, tais como a preguiça, o desajeito e o nome Jeca, seriam recursos estéticos do personagem visando fácil aceitação do público e não incorporação acrítica do caipira inerte²⁵. Esse argumento da autora pressupõe a intensa circulação da imagem do caboclo nos anos 1950, mas que a cada contexto e tipo de produção apresentava um viés personalizado.

O importante a destacar é a presença de elementos do caipira que perpassam décadas, está presente em diversos tipos de mídia e atinge o grande público, reforça o caricatural e supre novas produções por apresentar figuras familiares a todos. Mazzaropi não foi o

²⁴ É possível identificar a presença dessas características do Jeca de Mazzaropi na tradição das festas juninas no Estado de São Paulo que mantinha ainda nos anos 1980 a quadrinha montada em escolas infantis. Além da música tradicional, as crianças deveriam compor uma fantasia com roupas coloridas, remendadas, expressando a pobreza e simplicidade do caipira, as meninas utilizavam vestidos de chita, acentuavam na maquiagem da mesma maneira que os meninos usavam camisas xadrez, calça com remendos realçados e lançavam mão de recursos para desenhar elementos masculinos adultos tais como bigode, barba, cavanhaque. Ainda que distante do caipira paulista real, essas festas mantinham a representação do morador rural pobre e exótico, para não dizer folclórico, como algo do passado lembrado por meio de um ritual lúdico e esvaziado do sentido explícito do objeto lembrado.

²⁵ Importante lembrar que nos filmes posteriores o personagem sofre ligeira mudança ao viver peripécias na cidade, mas ainda com valores e características oriundas do campo. Segundo Fressato (2011), entre 1970 e 1975, os cinco filmes de Mazzaropi lançados atraíram entre 13 e 14 milhões de espectadores.

primeiro a explorar o caipira no entretenimento²⁶, ele mesmo cita duas referências importantes: o cantor e ator Sebastião Arruda e o ator (circo, teatro, cinema) Genésio Arruda²⁷. O cineasta não confirma ter lido Monteiro Lobato, mas não é possível negar a importância da obra do escritor para a difusão no público da imagem do caipira por meio do personagem Jeca Tatu.

O texto *Velha Praga*, publicado inicialmente no jornal Estado de S. Paulo, em 1914, atribui ao caboclo do vale do Paraíba a ação destrutiva da natureza, considera-o improdutivo, preguiçoso, “inadaptável à civilização”, levando uma “vida semi-selvagem” (LOBATO, 1994, p.159-164). Nesse texto inaugural aparece o nome Jeca Tatu e será retomado alguns anos depois em *Urupês*, que segue a mesma linha, considerando o Jeca um preguiçoso e ignorante: “é o sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas (LOBATO, 1994, p.176). Esse ser de raça inferior, destituído de qualquer valor e qualidades modernas, e responsável pelas próprias mazelas será a interpretação dominante do sertanejo e se popularizará na memória paulista por meio do personagem do *Almanaque Fontoura* desde os anos 1920, embora o autor tenha redefinido o personagem ainda naquela década.

Lobato impõe mudanças educacionais e higienistas/sanitaristas, Jeca supera as deficiências e se torna empreendedor próspero e grande proprietário (BERTOLLI FILHO, 2002). Nos anos de 1940, com aproximações políticas ao Partido Comunista, o autor transforma o caipira no personagem Zé Brasil, um típico membro do povo brasileiro injustiçado pelas condições de exploração, alienado e submetido aos interesses do latifúndio e, portanto, vítima de condições estruturais (LAJOLO, 1983). O caipira empreendedor e o trabalhador explorado não foram objetos de reproduções intensas para o grande público e o Lobato não inaugurou a representação detratora do sertanejo e nem foi o único a divulgar esse viés²⁸.

²⁶ Também é importante enfatizar a presença da música caipira nas rádios, desde os anos de 1920, envolvendo além da música, conto de causos, falares característicos, elementos do universo rural e valores compartilhados. O circo, o teatro e produções radiofônicas também lançaram mão de temas rurais e da figura do caipira com vários perfis. O próprio Mazzaropi trabalhou em rádio antes de ir para o cinema.

²⁷ Genésio atuou no filme *Acabaram-se os otários*, de 1929, seria a primeira película sonora no Brasil e com o personagem caipira estilizado (FREESATO, 2011; BERTOLLI, 2002).

²⁸ Brandão (1983) e Bertolli (2002) identificam representações semelhantes no início do século XIX no relato de viajantes europeus de autoridades do Estado do século XVIII. Brandão apresenta mapeamento detalhado do preconceito, reducionismo e superficialidade nas interpretações do caboclo

Waldomiro Silveira, na literatura paulista do início do século XX, e inclusive antes de Lobato, manteve alguns elementos da interpretação do homem livre brasileiro do campo como aquele carente de potencialidades (BERTOLLI FILHO, 2002). O folclorista Cornélio Pires que desde os anos 1910 publicou livros, gravou discos, escreveu e encenou teatro, produziu programas de rádio e estudou a cultura caipira e a elegeu como objeto de seu trabalho, reconheceu o potencial do homem do campo, explorou personagens com perspectivas distintas (BERTOLLI FILHO, 2009), mas matizou as variações de raça e hierarquizou, elegendo o “caipira branco” como descendente da “melhor estirpe dos povoadores portugueses ou de imigrante de outros campos da Europa” (BRANDÃO, 1983, p.30) e atribuiu aos negros e índios os extratos inferiores²⁹.

É nessa tradição de interpretação do homem do campo que o ituano foi composto por Miziara e lido por parte do público. Um indivíduo risível que representava o interior como sinônimo do atraso, era destituído de potencial para viver na grande cidade e não estava sintonizado ao país moderno dos anos de 1970. Lajolo (1983, p.104) comenta a análise feita por Antônio Cândido de que a tendência denominada de “o regionalismo pós-romântico” estava voltada para o “deleite estético do homem da cidade”. Ainda que essa tese tradicional do âmbito da literatura seja polêmica e limitada, no filme *O Homem de Itu* é o cidadão que ri do caipira Lírio. Em determinado momento, Rodolfo, o mordomo da casa, emite seu juízo com convicção de superioridade: “A senhora sabe como são essas pessoas do interior...., caipiras, retardadas!!”.

A capital de São Paulo: entre fascínio e idealização

São Paulo é mais uma referência para a trama do filme do que propriamente uma personagem de destaque ou ainda palco decisivo em que suas características estão constantemente expostas e exploradas. As peripécias de Lírio se passam na cidade, mas poucas ações ocorrem no espaço público e nas ruas. A referência remete-se à experiência social dos personagens, o comportamento metropolitano, seus valores e interesses em contraponto àquelas do interior.

É no mínimo secular a interpretação de que a vida na urbe degrada os indivíduos, tornando as relações entre eles mais conflitu-

²⁹ Passando pelo caipira negro, caipira mulato e, por último na escala, o caipira caboclo (muito próximo ao índio).

osas, mercantilizadas e atomizadas, isolando-os e afastando-os dos valores comunitários, tornando-os anônimos nas multidões das ruas e indiferentes ao outro³⁰. Ao mesmo tempo, a cidade moderna é valorizada como o espaço da iluminação, criação, experimentação e novas possibilidades políticas e estéticas (BERMAN, 1987). No filme, a caricatura do caipira pressupõe as afirmações das potencialidades da cidade que possibilita a perda da inocência por parte de Lírío e o leva a autodescoberta e ao contato com os valores mais avançados da liberdade individual. A cidade é a negação do tradicional e do conservadorismo. Embora, essa perspectiva não seja exclusiva dos anos 1970, há o contexto do significado da capital paulista que possibilitava ao público reconhecê-la como uma urbe conectada a tudo aquilo considerado mais contemporâneo em contraponto à vida interiorana e ultrapassada de onde o caipira se originava.

Nos anos de 1970, a cidade de São Paulo revelava proporções urbanas de expressão internacional como desdobramento de várias fases ulteriores, passando pelo auge da produção cafeeira e posteriormente industrial. Ela contemplava grande concentração populacional formada por autóctones, oriundos do interior de São Paulo, de outros estados³¹, e descendentes de imigrantes de diversas origens étnicas, em tendência de conturbação com os municípios vizinhos³². Parte significativa da indústria brasileira estava sediada ali, ou no conjunto de cidades da região metropolitana, evidenciando quesitos de metrópole moderna, tecnologicamente inovadora, sintonizada às recentes tendências internacionais, em

³⁰ Autores do final do século XIX e do início do XX debateram essas questões e teorizaram sobre elas (VELHO, 1976). Ainda que superadas ou polêmicas, elas ilustram a existência da permanência do pensamento que contrapõe campo e cidade em polos opostos. Em trabalho de maior arco temporal, Williams (1989) identifica em longa duração, milenar essa tensão interpretativa.

³¹ Autores do final do século XIX e do início do XX debateram essas questões e teorizaram sobre elas (VELHO, 1976). Ainda que superadas ou polêmicas, elas ilustram a existência da permanência do pensamento que contrapõe campo e cidade em polos opostos. Em trabalho de maior arco temporal, Williams (1989) identifica em longa duração, milenar essa tensão interpretativa.

³² A população da cidade de São Paulo, em 1960, era de 3.781.446 habitantes, em 1970, de 5.924.615 e, em 1980, de 8.493.226 (SANTOS, 1993, p.137). A Região Metropolitana continha 8.139.730, em 1970, e 12.588.725, em 1980 (p.86). Segundo Santos (1993) a Região Metropolitana de São Paulo era a que mais cresceu no Brasil em números absolutos desde 1940. Ela recebeu “quase 40% do incremento total das Regiões Metropolitanas entre 1960 e 1970 e mais de 40% entre 1970 e 1980” (p.77).

contínuo e vertiginoso crescimento econômico e urbano³³. Pessoas migravam em busca de novas oportunidades, e ali elaboravam projetos de vida, trabalhadores de diversos segmentos se inseriam na dinâmica urbana, compondo-a em suas mais variadas facetas, social, cultural, política e econômica entrecruzadas por profundas contradições sociais (SADER, 1988).

A representação do moderno viera a público em 1922, intensificara-se nos anos 1950 e se popularizara nas décadas seguintes³⁴. Por exemplo, no âmbito das artes, diante do “horizonte técnico da sociedade industrial” o movimento dos poetas paulistas concretistas (especialmente Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos) propunha, nos anos de 1950, a “adequação da palavra às técnicas de comunicação próprias às sociedades urbano-industriais e a reivindicação da modernidade no centro do discurso poético” (HOLLANDA, 1992, p.37-39). Partilhando de um utopia desenvolvimentista, os poetas concretos buscavam atualizar a cultura nacional pelo contato com a estrangeira de destaque. E São Paulo como espaço de debate e criação de novas linguagens não era um ponto fechado em si, mas conectado a uma rede internacional de artistas compartilhando elementos semelhantes da modernidade.

Essa mesma perspectiva estará presente no Tropicalismo, que não surge em São Paulo, mas terá ali colaboradores com significativa receptividade e representaria a oportunidade de expressão do local e do global a ponto de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé mudarem-se para lá no fim dos anos 1960³⁵ e Tom Zé ter sido o autor que mais tematizou a cidade em suas músicas (NAPOLITANO,

³³ Os dados do censo de 1960 indicam que 38% da produção industrial brasileira eram oriundos da grande São Paulo (SINGER, 2004). Na década de 1950, há intensificação e concentração da produção na área de bens de produção, em 1959, 70% de toda a produção industrial do estado estava na grande São Paulo e se formava um círculo com aproximação espacial de consumidores (famílias e indústria) e de fornecedores de matéria prima (“bens elaborados e produtos auxiliares”). Essas transformações se desdobram nas mudanças populacionais como apontam os dados da nota anterior.

³⁴ No final dos anos 1940 surgiram inúmeras instituições que expressavam a complexificação cultural e artística da cidade: Museu de Arte de São Paulo (1947), Museu de Arte Moderna (1948), Teatro Brasileiro de Comédia (1948) e Bienal de São Paulo (1951) (ORTIZ, 1988). Poderíamos acrescentar, dentre outros exemplos, a criação dos Estúdios da Vera Cruz, em São Bernardo do Campo em 1949.

³⁵ O disco *Tropicalia ou Panis et Circenses* teve a colaboração do grupo Os Mutantes e do maestro e arranjador carioca Rogério Duprat e que morava em São Paulo desde a década de 1950. O maestro e paulistano Júlio Medaglia participou do grupo de poesia concreta e compôs o arranjo da música Tropicália.

2005)³⁶. Hollanda (1992, p.56-57) recupera Baudelaire, por meio de Walter Benjamin, para observar elementos importantes da experiência do moderno expostos pelo poeta francês, como os “episódios cotidianos das grandes cidades, nas situações vivenciais das milhares de existências desordenadas da vida urbana” e a autora usa essa tematização para pensar a criação tropicalista. Seguindo essa perspectiva da experiência moderna como essencialmente urbana, é possível realçar a música *Sampa* de Caetano Veloso em que ele tematiza a capital em que residira, representando-a imersa nas contradições da urbe industrializada e em constante mudança que demandava intensa conexão e vivacidade para trilhar desafios incessantes, fascinantes e desafiadores. Para diversos autores modernos, em diferentes décadas, São Paulo foi representada por novas modalidades e vida e de valores que circulavam pelos grandes centros urbanos contemporâneos³⁷.

No final dos anos de 1960, os movimentos jovens do *rock and roll*, da contracultura, da difusão das drogas, da valorização da psicanálise, das terapias corporais propostas por Wilhelm Reich e das críticas elaboradas pela antipsiquiatria defendiam a liberdade individual, o sexo livre, a experimentação existencial e a recusa de submissão aos valores tradicionais. *O Pasquim* foi um periódico importante para difusão dessa tendência por meio do jornalista Luiz Carlos Maciel e que fez sucesso por todo o país e tinha em São Paulo um público significativo evidenciando a circulação de novas propostas de vida iconoclasta e de liberação individual (BRAGA, 1991).

São Paulo também sediara o surgimento do *Teatro de Arena*, nos anos 1950, as experimentações do *Teatro de Oficina*, do grupo *Os Mutantes* e do cinema *Underground* nos anos 1960. Ao mesmo tempo em que em âmbito mais massivo a *Jovem Guarda*, os festivais de música popular da TV Record e programas musicais potencializavam novas modalidades de expressão rebelde ou política dos jovens, e ainda que muitos grupos estivessem na interface com a indústria

³⁶ Napolitano (2005) defende que embora o termo tenha sido cunhado no Rio de Janeiro, a experimentação musical do grupo teria ocorrido em São Paulo e Tom Zé produziu inúmeras músicas sobre a cidade e em período anterior à *Sampa* de Caetano Veloso.

³⁷ Há intensa polêmica em torno da produção dos poetas concretos, do tropicalismo e até das músicas engajadas e de protestos dos anos 1960 e 1970, passando pela tese da autonomia da forma, ênfase na política, transformação da criação artística em mercadorias culturais (ORTIZ, 1988; RIDENTI, 1993, p.73-115). Sem entrar nesse debate, o objetivo deste texto é apenas identificar a efervescência cultural e artística como alguns dos elementos suscitadores da visão da São Paulo cosmopolita.

cultural, elas eram pressupostas como características da cultura da metrópole³⁸. O caleidoscópio da cidade diversa, multifacetada e que abrigava novas oportunidades em diversos âmbitos contribuíam para a consolidação da imagem do lugar que estava à frente no tempo e exigia, de seus habitantes, novas habilidades e valores.

Sem a intenção de idealizar a cidade e rivalizá-la com outras, e longe da pretensão de caracterizá-la apenas pelos exemplos citados, o que se destaca nessas considerações é a possibilidade de representação de São Paulo compartilhada pelos seus moradores. Por isso, quando Lírio é entregue em casa, depois de ter se perdido na multidão das ruas do centro da cidade e identificado pela dupla de policiais civis, um dos agentes da lei lança mão de sua sabedoria cidadina e o aconselha com a frase sintética e evidenciadora de obviedade primária e autoexplicativa: “Abre o olho, rapaz, isto é São Paulo”.

Sexualidade e gênero: a atuação da mulher

A maior parte dos filmes considerados da pornochanchada apresentavam aventuras sexuais ou referências a elas e o papel de destaque era o da mulher. Comumente os cartazes exibiam no centro uma ou várias delas, chamando a atenção do público e identificando qual era a estrela daquela película. *O Bem Dotado* é um dos poucos desse perfil que coloca o homem no centro reforçando a trama em que todas as cenas convergem para Lírio. Ao mesmo tempo, o corpo mais explorado pela câmera é o da mulher que contracena com o iturano ou está desejando experimentá-lo. Essa perspectiva reforça uma interpretação dominante, as mulheres são objetos estratégicos para seduzir o público cinematográfico, e neste caso específico, excita-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.

³⁸ Imprescindível seria compor esse sintético quadro sem citar a movimentação política dos estudantes, artistas, partido de oposição, grupos de esquerda na clandestinidade, sindicatos operários, entidade de classe, instituições como a OAB e ABI, a Igreja Católica e Protestante, comunidades eclesiais de base que se mobilizaram e compuseram oposições à ditadura militar durante os anos 1960 e 1970. Embora as ações desses grupos também ocorressem em muitas cidades do país, incluindo aquelas dos interiores, as capitais concentravam os grupos de maior fôlego e visibilidade reforçando a ideia de São Paulo e Rio de Janeiro como os lugares de vanguarda política por excelência.

A posição secundária e dependente da mulher em relação ao homem é motivo de riso e ao mesmo tempo de excitação. O olhar da narrativa fílmica é masculino, perscrutando as linhas dos corpos femininos e exibindo o desejo deles diante do poder do macho. E o público, a maior parte de homens, acompanha o mito, a materialização do desejo máximo: ser irresistível a todas, pois não há necessidade de conquista, elas estão lúbricas e dispostas a se entregarem, sem nenhum pudor e restrições, e ele sempre está disponível e é capaz de satisfazê-las continuamente, sem necessidade de descanso.

Embora não analise a visão falocêntrica, Seligman debruça-se sobre o conservadorismo desse tipo de filme, enfatizando que diversos valores tradicionais estão no cerne do risível por valorizar a pureza, a virgindade, o matrimônio, a fidelidade conjugal, a virilidade masculina, a heterossexualidade e inferiorizar seus opostos e tudo aquilo que possa alterar a ordem familiar tradicional³⁹. O final sempre feliz apresenta a norma restaurada e aqueles personagens representantes da imoralidade e do desvio precisam refazer-se para integrar-se a harmonia social, mas geralmente cabe aos virtuosos a redenção.

Apesar de reconhecer a validade dessa interpretação, é possível identificar novo diálogo do *O Bem Dotado*, e alguns outros filmes do segmento, com a sociedade da época. Vários autores compartilham da tese de que a pornochanchada se disseminou e foi ficando mais ousada em decorrência da liberação dos costumes acentuada a partir dos anos 1960. Valores vindos da contracultura, dos grupos de esquerda e do movimento feminista possibilitavam maior desenvoltura da mulher em vários âmbitos, abrindo para diversas possibilidades de relacionamentos hétero e homo e se desdobrando na indicação de redirecionamento dos papéis masculinos. Nesse sentido, a onipresença da mulher liberada experimentando relações sexuais antes e fora do casamento, e muito além da prostituição, ainda que se baseasse em pressuposto conservador na narrativa, invadia a cena nacional e permanecia como possível.

Acompanhando o viés da contestação jovem dos anos 1970, a sexualidade aflorava a despeito dos discursos moralistas das au-

³⁹ Freitas (2004, p.6) defende que os filmes exploravam a imaginação erótica do “homem médio brasileiro” ao apresentar mulheres produzidas e liberadas para as aventuras sexuais. Em outra perspectiva, esse homem comum, “submisso, pobre e sem perspectivas” se identifica com os “galãs...., valentes, audazes e sexualmente predadores”. No aspecto cômico, o homem médio ri de situações familiares: marido traído, o conquistador, a mulher atirada, um momento de impotência.

toridades militares e civis. E o sexo era objeto da trama em filmes também não produzidos na Boca do Lixo ou não rotulados como essencialmente comerciais⁴⁰. Em muitas obras, a rebeldia, o deboche e a irreverência se manifestavam por meio dos palavrões, da nudez, homossexualidade, negação ao recato sexual, ainda que os atos fossem apenas sugeridos⁴¹.

O Bem Dotado produzido quase no final da década de 1970 é expressão da progressiva ousadia daquelas produções cinematográficas em que o erotismo e a nudez eram tolerados pela censura e pela sociedade para um público mais amplo. A mulher estava cada vez mais exposta como atração, mas também ensaiava personagens ousados. No filme é verossímil que os personagens femininos tomem a iniciativa da conquista, seduzam, desejem sexo sem amor e sem relacionamento sério, por puro prazer. No caso do filme *O Bem Dotado*, apesar da interpretação de que elas faziam tudo isso pela força do falo e, portanto, estariam submetidas biologicamente ao poder atrativo do macho, há elementos para considerar a autonomia delas em se interessar e experimentar, rompendo a norma da passividade e do recato. As primeiras quatro experiências sexuais de Lírio são de iniciativa das mulheres e controlada por elas, objetivando o prazer. Na primeira cena, quando a empregada Pedra seduz o jovem, a música de fundo é *Perigosa*, cantada pelas Frenéticas, com ênfase no trecho: "Eu sei que eu sou bonita e gostosa... Eu sou uma fera de pele macia/...Eu posso prender, você meu escravo/...Eu vou fazer você ficar louco/Muito louco, muito louco/Dentro de mim"⁴²; na segunda cena, quando a funcionária da loja adentra o provador e ataca Lírio, o colega de trabalho interpreta a iniciativa como curiosidade dela em experimentar o dotado freguês; na terceira cena, Volga procura o ituano perdido na rua, leva-o para o quarto marital, enquanto o marido estava à beira da piscina, e demonstra assertividade, tranquilidade e controle da situação, sem nenhuma dúvida em relação ao que desejava; a quarta cena tem um preâmbulo surpreendente: Neiva dispensa o jovem motorista porque ele era seu amante e mantido financeiramente por ela, mas ele

⁴⁰ Importante lembrar que um dos filmes de maior bilheteria do Brasil ainda é *Dona Flor e seus Dois Maridos*, de 1976, contendo cenas de nudez e um casamento em que a esposa escolhe viver com dois homens que a satisfazem em âmbitos deferentes.

⁴¹ Dois exemplos: *Guerra Conjugal*, de 1974, com produção, roteiro e direção de Joaquim Pedro de Andrade, argumento Dalton Trevisan. Um exemplo é *O Casamento*, lançado em 1976, dirigido por Arnaldo Jabor e baseado na obra de Nelson Rodrigues.

⁴² Música de Rita Lee, Roberto de Carvalho e Nelson Mota.

resiste, chora, sente-se traído e usado, desconsolado, não entende o rompimento, insiste em saber o motivo para a quebra da relação que aparentemente era boa, e depois de pressionada, ela confessa com clareza revelando o plano previsto: “Eu sou uma mulher de caráter, trair o marido, vá lá, mas nunca vou trair o amante”; quando Lírio chega à casa dela, já é levado imediatamente para o quarto e ouve a ordem “Tira a roupa”, ele não entende, titubeia e ela ordena novamente: “Tira a roupa, pô!!; durante a festa, depois de observar, excitar-se com o que via, Julinha que parecia a mais comportada leva Lírio para o quarto e o seduz com assertividade, calma e naturalidade; por fim, na festa, Lírio é sensação entre as mais novas, mas também entre as senhoras que representariam maior recato.

O Bem Dotado não é o único e primeiro filme nessa linha. Sem uma análise detida, é possível citar *As Cangaceiras Eróticas* como uma obra em que as mulheres desempenham papel sexual ativo e autônomo, usam os homens como objetos sexuais dominando-os e coisificando-os como meros seres úteis ao prazer delas⁴³. O argumento explora a vingança de duas meninas que tiveram o pai cangaceiro morto por outro bando e, depois de crescerem e terem o orfanato atacado pelo mesmo grupo criminoso, elas se organizam com outras jovens da instituição e partem para a vingança. Estilizadas com roupas próprias, acampadas no campo, armadas, corajosas, inteligentes e estrategistas elas prendem homens e a primeira providência é medir o pênis para avaliar a utilidade deles. Somente aceitam aqueles com mais de 23 cm, do contrário descartam. Elas cresceram brincando com o jumento Cacá, em orfanato religioso, e o usam como referência para escolher as presas. No caso dos cangaceiros, são mortos depois de satisfazerem aos desejos delas. Há cenas voltadas para o olhar masculino, com banhos de rio, alguns seios nus, closes em pernas e bumbuns ocultos por grandes calcinhas, além da dimensão do falo como critério para escolha dos parceiros. Entretanto, a questão central é que elas mesclam prazer sexual/corporal livre com a missão de varrer o cangaço do sertão, restabelecendo a justiça. Na perspectiva atual, as cenas apresen-

⁴³ Lançado em 1974, teve a direção de Roberto Mauro, argumento e roteiro de Marcos Rey, com destaque para a atuação de Jofre Soares, Matilde Mastrangi e Helena Ramos. Nessa linha destaque também: *A Noite das Taras*, de 1980, com três episódios dirigidos respectivamente por John Doo, David Cardoso e Ody Fraga, argumento e roteiro de Ody Fraga; *Gente Fina é Outra Coisa*, de 1977, produção carioca e paulista, dirigido por Antônio Calmon, argumento de Graça Mota, Nelson Mota e Antônio Calmon, roteiro de Leopoldo Serran, Antônio Calmon, Mauro Rasi e Pedro Carlos Rovai.

tam-se de maneira natural, entre risadas e bom humor, sem o viés da perversão, e a subjugação dos homens aparece como um jogo lúdico durante a busca pela vingança. Mesmo reconhecendo que esse enredo possa expressar o sonho masculino da mulher devassa, o paradoxo é que o homem não tem controle da situação, é submetido aos interesses e ações das jovens e depois descartado; inclusive elas são mais eficientes do que a polícia que, no final, reconhece a importância do trabalho de extermínio do grupo de malfeitores. O papel tradicionalmente representado pelo homem é desempenhado pelas mulheres.

Esses exemplos elencados sugerem que apesar da dominação masculina na produção e nos enredos dos filmes da pornochanchada, algumas brechas eram abertas para expressões de outras perspectivas de relação de gênero e visualizar facetas da emancipação feminina que ocorria no país e fora das telas. A desenvoltura da mulher com o seu desejo era um importante elemento de verossimilhança. No âmbito da fantasia, havia a possibilidade para a mulher ser dominadora, autônoma, ciente de seus desejos e necessidades, decisiva para resolver problemas, ser o centro dos acontecimentos e ter poder de conduzi-los.

Considerações Finais

Os filmes da pornochanchada foram tradicionalmente considerados vulgares, despolitizados, superficiais, de elaboração técnica precária, mercantis, típicos da diversão dos segmentos sociais pobres e culturalmente baixos. Percorrendo outro caminho, e sem utilizar *O Bem Dotado* como modelo referencial para todos, é possível identificar uma obra com certa originalidade porque dialoga com várias tradições, no âmbito do cinema nacional e internacional, da cultura urbana, da representação do morador do campo e do interior, da sexualidade e dos gêneros feminino e masculino. Lançando mão de um universo cultural do público, com facetas mais tradicionais e outras recentes, o filme reúne vários tempos e entretém ao manter elementos da fantasia do metropolitano, por ser superior, e projetar no grotesco interiorano maior masculinidade, em detrimento do cidadão. O reverso dessa lógica é que o homem do campo estaria mais próximo do natural e, portanto, da sexualidade como um dado biológico primal. A outra fantasia, o desejo de se relacionar com a mulher lasciva e arrojada muito além do prostíbulo, está imbricada ao risco da emancipação feminina a ponto de haver inversão dos papéis. Contradições que incitam o público e o familiarizam com dilemas da contemporaneidade.

Referências Bibliográficas

- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERTOLLI FILHO, C. O Caipira Paulista em tempos de modernização: Valdomiro Silveira e Monteiro Lobato. In: BRESCIANI, M.S.; CHIAPINI, L. (Orgs.) **Literatura e cultura no Brasil**: identidade e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2002. p.189-208.
- BERTOLLI FILHO, C. Um fragmento da história da comunicação no Brasil: Cornélio Pires e o caipira paulista. **Biblioteca on-line de ciências da comunicação**. 2009. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt> Acesso em 11/01/2016.
- BRAGA, J. L. **O Pasquim e os anos 70**: mais pra epa que pra opa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.
- BRANDÃO, C. R. **Os caipiras de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- FREITAS, M. de A. Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. **Intexto**. Porto Alegre: UFGS, p.1-26., 2004.
- FRESSATO, S. B. **Caipira sim, trouxa não**: representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi. Salvador: EDUFBA, 2011.
- HOLLANDA, H. B. de. **Impressões de Viagem**: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- LAJOLO, M. Jeca Tatu em três tempos. In: SCHWARZ, R. (Org.) **O Pobre na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.101-105.
- LOBATO, M. **Urupês**. 37ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- MARCELINO, A. Dossiê José Miziara. Revista **Zingu**. São Paulo, n. 41, 18 jan. 2011. Disponível em: <<http://revistazingu.net/category/edicao-41/dossie-edicao-41/>> Acesso em 11/01/2016.
- MATOS, A. C. M.; CORTE REAL, V. K. Itu, a cidade onde tudo é grande. A construção de um mito a partir da comunicação popular. In: QUEIROZ, A.C.F.; MACEDO, R.G.; CORTE REAL, V.K. (Org.) **Estratégias de Comunicação Política**: Reflexões sobre as eleições brasileiras. São Bernardo do Campo: Metodista, 2010. p.101-115.
- NAGIB, L. Depoimento de Anibal Massaini Neto. In: **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002. p.295-97.

NAPOLITANO, M. O olhar tropicalista sobre a cidade de São Paulo. **Varia História**, Belo Horizonte, Vol. 21, n° 34: p.504-520, 2005.

PINTO, L. S. (Coord.). **Memória da Censura no Cinema Brasileiro, 1964-1968**. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>> Acesso em 11/01/2016.

PEREIRA, M. Cinema e Estado: um drama em três atos. In: XAVIER, I.; BERNARDET, J.-C.; PEREIRA, M. **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p.47-64.

RIDENTI, M. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

SINGER, P. São Paulo. In: SZMRECSÁNYI, T. (Org.) **História econômica da cidade de São Paulo**. São Paulo: Globo, 2004. p.146-217.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RAMOS, J.M.O. O Cinema Brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, F. **História do cinema brasileiro**. 2.ed., São Paulo: Art Editora, 1990. p.399-454.

SADER, E. **Quando novos personagens entraram em cena: experiências e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo, 1970-1980**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

SANTOS, M. **A urbanização brasileira**. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

SELIGMAN, F. **O Brasil é feito pornôis: O ciclo da pornochanchada nos país dos governos militares**. Tese (Doutorado em Ciências), Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2000.

SILVA NETO, A. L. da. **Dicionário de filmes brasileiros**. São Paulo, edição do autor, 2002.

VELHO, O. G. (Org.) **O fenômeno urbano**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

XAVIER, I. Do Golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: XAVIER, I.; BERNARDET, J.-C.; PEREIRA, M. **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p.047-46.

WILLIAMS, R. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Filmografia

A primeira vez do cinema brasileiro. Dir. Denise Godinho Costa; Bruno Graziano; Hugo Moura Santos. Brasil: Controle Remoto Filmes; Triumpho Filmes, 2013. DVD (84 min.), color, sem legenda, Port.

O bem dotado – o homem de Itu. Dir. José Miziara. Brasil: Cinedistri, 1978. VHS (104 min.), color, sem legenda, Port.

PORNOCHANCHADA, PARÓDIA E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS - ANÁLISE FÍLMICA DE *BACALHAU, NOS TEMPOS DA VASELINA* E UM *PISTOLEIRO CHAMADO PAPACO*

Introdução

O presente capítulo irá tratar de paródias da pornochanchada. Inicialmente, de forma contextualizadora e introdutória, apresenta-se a pornochanchada e suas características. Parte-se, em seguida, para uma abordagem teórica que tenta relacionar a produção cinematográfica do período da pornochanchada com as representações sociais de tais obras enquanto produtos simbólicos da cultura de massa que carregam identidades e alteridades abordados sob a perspectiva sociosemiótica que se identifica com a ala latino-americana dos Estudos Culturais e dialoga com teóricos como Mikhail Bakhtin, que considera nos estudos e análises da linguagem a relação do emissor com o receptor, o contexto social, histórico, cultural, ideológico e de fala. Considerada um subgênero da comédia, a pornochanchada se apropria do humor, da sátira e da paródia na construção de tais representações sociais, utilizando-se, para isso, da linguagem de dupla conotação e trocadilhos, quer na construção narrativa, nos diálogos ou mesmo na nomenclatura dos títulos como estratégia de atrair o público, elementos que foram responsáveis pela popularização do cinema no país.

Optou-se pela escolha de filmes representativos da pornochanchada que contemplem a paródia dos sucessos de bilheteria estrangeiros e atraíram grande contingente de público às salas de projeção brasileiras. A priori abordou-se o aspecto jocoso e de escárnio em relação ao produto

de fora e artifícios textuais como o trocadilho para atrair o público. Em seguida, analisou-se de forma interpretativa as representações sociais presentes em tais paródias, considerando-as elementos simbólicos e de produção cultural e de massa, que transita pela construção de identidades e alteridades socioculturais.

Espera-se assim contribuir para reforçar e resgatar as contribuições significativas da pornochanchada enquanto produção cinematográfica representativa do cinema brasileiro e de toda uma sociedade e época, além de diminuir os estereótipos ou rótulos que tais produções carregam, colocando-a à margem de outras vertentes do cinema nacional.

Contexto e estética

A pornochanchada surge no Brasil sob regime militar do final dos anos de 1960 popularizando-se na década de 1970 (SELIGMAN, 2004). Para fins didáticos, costuma-se dividir a produção das pornochanchadas em dois períodos: um que vai de 1968-1969 até 1979 e outro que vai de 1980 a 1990 (FREITAS, 2004, p. 10). Os filmes da indústria deste gênero tiveram a produção concentrada em dois polos: Rio de Janeiro, principalmente na Cinelândia, e São Paulo, na região central degradada da metrópole, conhecida como Boca do Lixo - jargão policial que passou a denominar as ruas marcadas pela prostituição barata, tráfico de drogas e violência, em especial nas ruas do Triunfo, Vitória, dos Gusmões e dos Andradas, nas imediações da Estação da Luz e bairro Bom Retiro, de onde se originou 90% dos filmes. (FREITAS, 2004, p. 19; STERNHEIM, 2005).

Segundo o crítico Rubens Ewald Filho, o cinema paulista daquela época não teve ajuda de órgãos governamentais, foi autossuficiente e eficiente “com fitas que se pagavam e davam lucro” e que o público adorava. A Boca do Lixo também revelou grandes cineastas como Ozualdo Candeias, João Batista de Andrade e Carlos Reichenbach e estrelas como David Cardoso e Helena Ramos (STERNHEIM, 2005, p. 9-10). Não havia uma coerência temática entre as produções da Boca do Lixo que abrigou desde obras do Cinema Novo como *Cinco Vezes Favela* (1962), *Vidas Secas* (1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) até os sucessos das pornochanchadas. A proximidade com estações ferroviárias como a Luz e a Júlio Prestes facilitavam a logística e permitiam o escoamento da produção. Isso fez com que empresas como Polifilmes (então a maior distribuidora de filmes em 16 mm), a Columbia, a Paramount, a Warner, a Art Filmes, a Fama Filmes, a Pe-

l-Mex, a França Filmes do Brasil, a Paris Filmes e muitas outras se instalassem na Boca. (STERNHEIM, 2005, p. 16).

As produções baratas e em série contribuíram para levar as classes C, D e E às salas de projeção. Apesar do baixo orçamento, os filmes lucrativos atingiram bilheterias maiores do que as produções estrangeiras de alto custo exibidas no Brasil (KESSLER, 2009) e permitiram a sobrevivência dessa indústria até o período final, quando precisou assumir caráter sexual mais explícito para concorrer com a invasão de filmes eróticos internacionais, em especial após o lançamento de *O Império dos Sentidos*, de Nagisa Oshima. Rafaelle Rossi, em 1981, inseriu cenas de sexo explícito em *Coisas Eróticas* e vendeu mais de quatro milhões de ingressos nos dois primeiros meses. A invasão do pornô estrangeiro (*hard-core*), a inflação alta do governo Sarney e a concorrência da Embrafilme na distribuição fez com que as pequenas produtoras e distribuidoras abandonassem o cinema (STERNHEIM, 2005). O cinema da Boca, que se auto-sustentava sem patrocínios, era mais racional e feito de forma obstinada, com disciplina e paixão. Por isso, merecem respeito. (STERNHEIM, 2005, p. 44).

Caracterizada principalmente como comédia popular urbana ou de costumes, as produções ridicularizavam os modos, costumes e aparência de grupos ou determinada sociedade. Parte de sua não aceitação pela denominada elite culta se deve ao fato de tais produções explorarem o erotismo por meio de cenas de nudez e/ou insinuações sexuais. Por estes motivos, tais filmes foram rotulados como comédia erótica sendo comparados ao gênero pornográfico e marginalizados no meio acadêmico ou cinematográfico.

Esses filmes se constituíam de histórias curtas, de fácil compreensão com personagens que beiravam o ridículo sendo este ridículo componente do cotidiano social da época. A apresentação do ridículo e os personagens cômicos faziam coisas consideradas moral e socialmente erradas, mostrando falhas e defeitos. O riso que nasce da constatação de falhas e defeitos é chamado de "riso de zombaria". (SELIGMAN, 2004, p. 4).

O rótulo pejorativo de pornochanchada (derivada de pornô, uma vez que inclui as cenas de erotismo ou sua insinuação, e chanchada, que do espanhol "chancho", que significa "porco" ou "leitão") remete à expressão "porquice" ou "porcaria" numa tradução grotesca. Cinematograficamente refere-se ao cinema popular, que incorpora elementos característicos das produções das décadas de

1940 e 1950, que chegou a ser considerado sem valor artístico ou cultural (SELIGMAN, 2000) e até uma espécie de besteirol, numa versão mais "apimentada".

Segundo Abreu (2006, apud Kessler, 2009), as referências depreciativas aos filmes deram origem ao apelido de "chanchada erótica". Já o termo *pornochanchada* começou a circular na imprensa por volta de 1973. Ao vocábulo *chanchada* foi acrescido o prefixo *porno*, indicativo da suposta presença de pornografia. Assim, o termo passou a rotular qualquer filme que exibisse nudez ou contivesse insinuações de sexo, fossem eles comédias, dramas, suspenses ou filmes de horror, passando a representar em determinado momento a produção cinematográfica brasileira que ficou por um bom tempo carregando o estigma de exibir cenas com mulher pelada.

De acordo com Simões (2013, p. 186), agregar a palavra "pornô" à chanchada não se traduz no acréscimo da pornografia transgressiva (de mostrar relações sexuais):

A pornochanchada foi mais uma expressão nacional, um reflexo da onda de permissividade, de liberação dos costumes da época, uma tematização da "revolução sexual" à brasileira, tecendo tramas que de início e prendiam à paquera, às conquistas amorosas, à virgindade, ao adultério, à viúva disponível e fogosa.

De acordo com Seligman (2004, p. 9), a pornochanchada não criou nada de novo, apenas incrementou com os ares da época em que surgiu elementos já conhecidos e aprovados pelo público das classes médias e populares. Nota-se neste tipo de produção influências desde a farsa, passando por comédias italianas com outras formas de entretenimento tradicionais brasileiras como espetáculos mambembes, circenses e de teatro de revista marcados por jogos maliciosos, oposição entre gêneros, ambiguidade, duplo sentido e humor. (BERNARDET, 2009; LAMAS, 2014; VASCONCELOS, 2013).

Esse subgênero da comédia (SELIGMAN, 2004, p. 8) retoma a relação do humor com a produção filmica brasileira e também reforça a herança das características da chanchada com representações como a "ideia de homem brasileiro simples, virador, malandro e ladino", com a presença do cômico e o jocoso". Contudo, destaca que a pornochanchada se apresenta com "apenas um pouco mais de malícia" que mesmo assim era considerado um programa "familiar" em que "os pais de família podiam levar suas senhoras e seus filhos maiores para os cinemas" para "assistir viúvas virgens,

cornos mansos e adultérios de todo o tipo e forma” (SELIGMAN, p. 9). Neste sentido, a autora afirma que a pornochanchada é um subgênero da comédia que se aproximou do público popular por seus atributos de fácil identificação e carisma, uma vez que os filmes apresentavam ao expectador aquilo que “ele já estava acostumado a ver”. Para a autora, a pornochanchada foi um “cinema de bilheteria” que se utilizou de elementos próprios da tradição popular e cultural do Brasil num período de liberalização de costumes e embates morais e religiosos. (SELIGMAN, 2004, p. 12).

Pornochanchada e representações sociais

Humor, palavras de duplo sentido, insinuações ao sexo ou cenas de nudez, sátiras ou paródias e referências a situações conhecidas do cotidiano, foram alguns dos ingredientes que tornaram a pornochanchada um sucesso de público e ao mesmo tempo também renderam o rótulo de lixo cultural que não se enquadrava às demais produções cinematográficas. A identificação com os telespectadores por meio de personagens pitorescos também aproximava o público que ora se via representado por algum tipo familiar, ora se excluía de determinada representação.

Além do espaço de entretenimento e típico exemplar da cultura de massa, pensando-se ainda neste aspecto do universo midiático do cinema enquanto espaço cultural de representação social, há de se relacionar com o panótico de Foucault¹. A tela do cinema e os filmes produzidos são espaços em que alguém observa a todos, uma espécie de espelho social. É também o *locus* de poder e contrapoder com as críticas ao poder, que podem ser bem observadas em algumas produções como as analisadas neste artigo.

Há de se considerar o contexto midiático da produção cinematográfica um contexto cultural e simbólico imerso no tecido social onde se constroem ou se reproduzem representações sociais. Para o psicólogo social romeno naturalizado francês Serge Moscovici (2007) representações sociais são modalidades de conhecimento

¹ O conceito de panóptico idealizado pelo filósofo e jurista Jeremy Bentham, em 1785, com um modelo de prisão que permitia vigiar seus internos sem que eles soubessem que estavam sendo observados e que poderia ser aplicado à instituições de ensino e/ou outras disciplinadoras. Michel Foucault(2009) em seu livro Vigiar e punir, amplia tais conceitos para tratar da sociedade disciplinar. Aqui, a alusão refere-se ao fato de que o cinema permite que a sociedade se veja e analise através da ficção e das representações que ela contém.

práticas orientadas para a compreensão do contexto social, material e ideativo em que vivemos (SPINK, apud JODELET, 1985). Elas são responsáveis por construções indenitárias e visão social dos grupos e indivíduos através de processos de referenciação (GUATTARI; ROLNIK, 1986). Nessa construção, inerente ao sistema simbólico cultural são construídas do ponto de vista filosófico e antropológico identidades e alteridades a partir da relação entre os indivíduos, o outro e o meio. As identidades caracterizadas por uma semelhança ou identificação por parte do público, quer sejam por aspectos ligados ao gênero, raça, orientação sexual, condição social ou pertencimento de grupo. As alteridades, referindo-se à qualidade ou estado que é outro ou diferente, em sentido inverso às primeiras, são geradas a partir da exclusão de fatores de aproximação que permite que sejam classificadas em categorias, arquétipos, rótulos ou padrões da polifonia social, onde se produzem multi-identidades que combinam autoidentidade (ou identidade requerida) e hetero-identidades (identidades atribuídas).

De acordo com García Canclini (2009), a questão do sujeito se ampliou nas últimas décadas. A discussão sobre a concepção do sujeito passou de um caráter universal (na filosofia e psicanálise), para a análise empírica do sujeito relacionada à cultura, classe ou nação (na história, na sociologia e na antropologia) passando a considerar as interações entre indivíduos e sociedade.

Segundo Geertz (1978, p. 14), remetendo à “polifonia” conceitual: o modo de vida global de um povo; o legado social que o indivíduo adquire do seu grupo; uma forma de pensar, sentir e acreditar; uma abstração do comportamento. Observa-se tanto nas representações sociais dos filmes, quanto nas escolhas dos títulos construções intertextuais e que se referem e dialogam com a própria realidade e com outras referências culturais, conforme já mencionado. Resgatando Mikhail Bakhtin que, segundo Robert Stam (1992, p.12), enfatizou “a heterogeneidade concreta da parole”, isto é, “a complexidade multiforme das manifestações de linguagem em situações sociais concretas” e, e para quem o “discurso é uma situação” fruto de um conjunto cumulativo entre o eu, o outro e muitos outros (polifonia e dialogismo), pode-se pensar no sentido que Bakhtin escreveu em *Problemas da poética de Dostoiévski*, de que “ser significa comunicar-se dialogicamente”, e como o próprio autor propôs em *A Questão dos Gêneros do Discurso*, de que “cada enunciado é pleno de ecos e reverberações de outros enunciados” e há de se considerar essa relação entre enunciado e outros enunciados. (STAM, 1992, p. 72-73).

Assim, os filmes da pornochanchada enquanto produções socioculturais também representam e carregam em seus enunciados aquilo que a sociedade brasileira reverbera ou institucionalizara. De acordo com Kessler (2009, p. 14), as produções da pornochanchada situam-se na esteira da contracultura e dos movimentos contestatórios surgidos a partir dos anos de 1950 (*rock, pop art, etc.*) e respondiam às demandas de um público que passava por mudanças de comportamento provenientes da liberação dos costumes. Considerada um subgênero da comédia e tendo como elemento marcante o humor, as pornochanchadas levaram também este elemento criativo para os títulos, os cartazes e a construção das personagens caricatas de suas obras.

Sales Filho (1995, p. 69) afirma que a pornochanchada nos faz concluir que o que mais distingue nossa sexualidade é um certo desejo pela transgressão. Como exemplo o autor destaca que o casamento é indissolúvel (até certo ponto), a fidelidade é inquestionável (até que apareça uma primeira oportunidade), a integridade da família é suprema (às vezes), e questiona também a questão religiosa ao indagar “somos todos católicos (alguém se lembra?)”. Para o autor, uma análise mais detalhada desses filmes, entretanto, desmonta e faz desmoronar qualquer ideia sobre a transgressão que tem “sorrateiramente caracterizado a identidade brasileira”. Ele relaciona como fator de distinção identitária o conservadorismo “não apenas no sentido da preservação dos chamados bons costumes”, mas “todas as ideias e conceitos em que estamos mergulhados: sejam eles bons costumes, sejam preconceitos, ou estereótipos”.

Nas telas, os filmes reproduziam alguns estereótipos moralistas da classe média da época que tratava algumas temáticas como tabus, tais como as mencionadas por Freitas, (2004, p. 5) a malandragem, o adultério, o travestismo, a homossexualidade (entendida como o papel passivo), o tráfico de drogas, a bissexualidade feminina e se valendo de uma linguagem que, do besteiro, passando pela brejeirice (1ª fase) ia até a picardia (2ª fase). Para ele, nascia, no final da década de 1960, o cinema pré-erótico nacional, que se convencionou denominar ‘Pornochanchada’, herdeira direta das chanchadas dos anos de 1950 e da repressão instituída pelo AI-5 (em 1964).

Esse novo ciclo cinematográfico viria a ser uma “revolução sexual à brasileira” em tom de deboche, com personagens caricatos e situações divertidas.

O efeito psicológico da Pornochanchada era atingir diretamente as fantasias e despertar os mecanismos projetivos

dos espectadores. As mulheres extremamente maquiadas e 'liberadas' mexiam diretamente com o sonho erótico do homem médio brasileiro. Havia também um segundo processo psíquico, ou seja, levava a uma identificação direta daquele indivíduo submisso, pobre e sem perspectivas com os galãs – grande parte canastrões e carregados no gestual – valentes, audazes e sexualmente predadores. No que diz respeito à comédia, na Pornochanchada o homem médio ria de situações com as quais já vivera ou presenciara diretamente: um marido traído, um conquistador piegas, uma mulher atirada, um rapaz que fica impotente no momento da relação, uma aventura homossexual esporádica. Quanto a este último item, é importante um adendo: diferentemente dos filmes pornográficos de hoje em dia, onde muito raramente há alguma cena homossexual em sinopses basicamente heterossexuais, nos filmes da Pornochanchada e mesmo nos filmes eróticos da década de 80, a presença de relações sexuais entre homens e entre homens e travestis (geralmente passivos) era tão constante quanto a bissexualidade feminina, que permaneceu nos filmes heterossexuais da atualidade. Em síntese, a pornochanchada, além de mais realista em se tratando da fauna sexual do mundo concreto, não era hipócrita negando o trânsito dos homens pela sexualidade com outros homens, como se isso fosse uma coisa muito rara e específica. Portanto, conforme David Cardoso em entrevista para a revista "Playboy", "(...) o homossexual é uma figura imprescindível em toda pornochanchada" (FREITAS, 2004, p. 6).

Kessler (2009, p. 17) também identifica algumas dessas representações. Os filmes representavam tipos femininos para todos os gostos do público masculino que era a maioria dos telespectadores: "vírgens, viúvas, mulheres experientes, quase sempre belas e desinibidas". Ele afirma que mais importantes até mesmo que o próprio sexo, as formas femininas "eram o principal atrativo oferecido pelos filmes: as mulheres eram, de fato, as estrelas das narrativas" e acrescenta que musas da pornochanchada como Helena Ramos, Matilde Mastrangi, Nicole Puzzi, Adele Fátima, Aldine Müller, Claudette Joubert e Zilda Mavo, além de atrizes que, mais tarde, seriam "alçadas ao estrelato por suas carreiras no cinema e na televisão", desempenhavam papéis de colegiais, secretárias, empregadas ou modelos e como exemplo cita que *A super fêmea* (1973) era protagonizada por Vera Fischer; em *A Dama do Lotação* (1978), a personagem de Sônia Braga traía o marido com desconhecidos que encontrava no transporte coletivo; *Olho mágico do amor* (1981) trazia Carla Camurati interpretando uma secretária que espionava,

pela parede do escritório, o cotidiano profissional de uma prostituta, vivida por Tânia Alves. Outro aspecto observado pelo autor é a exposição de seios e nádegas femininos, bastante comum nos filmes. Ele destaca ainda que em uma parcela menor deles, apareciam também os pelos pubianos das mulheres e, mais raramente, nádegas masculinas. Já o nu frontal masculino, “como acontece até hoje, praticamente não era representado”.

Os personagens masculinos, por sua vez, eram tipicamente “machões, espertos, cafajestes e malandros (vinculados ao sucesso sexual), ou então garotos virgens e maridos impotentes (relacionados ao fracasso). Os homossexuais, em geral, eram ridicularizados. Seligman (2000, p. 10-11) afirma que 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.

Kessler (20009) afirma que a instituição do casamento era frequentemente retratada, em geral com “um pretensão viés transgressor à ordem vigente”. Como exemplos ele cita que maridos que traíam suas esposas, viúvas fogosas e moças incapazes de manter a recomendável virgindade pré-nupcial colocavam em pauta as contradições entre as normas sociais e a vida cotidiana, como pode ser observado em filmes como *A infidelidade ao alcance de todos* (1972), *Adulterio à brasileira* (1969) e *Divórcio à brasileira* (1973).

A linguagem também era característica. Diante de um cenário político marcado pela censura, termos de duplo sentido insinuavam a questão sexual. Os títulos e cartazes dos filmes também eram pensados com esta perspectiva e para atrair o público. Segundo Seligman (2003), num primeiro momento denominado pela autora como *soft-core*, os títulos soavam parecidos com os filmes, incluindo palavras-chave que causassem curiosidade e despertassem a imaginação do espectador, tais como *paquera*, *cama* e *adultério*. Por exemplo: *Motel / um filme de alta rotatividade* (1975); *Cada um dá o que tem / Nunca tantas deram tanto em tão pouco tempo* (1975). Numa segunda fase, classificada como *hard core* não era mais necessário dissimular nada e os títulos chegaram a exageros tais como *Gozo alucinante* (Jean Garret, 1985), *No calor do buraco* (1987).

Paródia

Ao explorar obras de ambos períodos da pornochanchada, não é raro encontrar títulos que fazem referência a filmes de grande sucesso do cinema internacional. No primeiro, por exemplo, filmes como *Nos tempos da vaselina* (1979), *Banana mecânica* (1974) e *Exorcismo negro* (1974) notadamente relacionados a *Nos tempos da brilhantina* (1978), *Laranja mecânica* (1971), e *O exorcista* (1973). No segundo período, *Etéia, a extraterreste em sua aventura no Rio* (1983) e *Etêsão, quanto mais sexo melhor* (1986), ambos na esteira de *E.T. – O extraterreste* (1982), e *Um pistoleiro chamado Papaco* (1986) parodiando westerns americanos como *Django*, entre outros. A estreia dessas paródias coincidia ou se aproximava com os lançamentos dos originais estrangeiros no país, os quais algumas vezes tinham o lançamento atrasado no Brasil graças à censura ou interesses empresariais (BERTOLLI FILHO; TALAMONI, 2015, p. 321)

Parodiar filmes de sucesso internacional não foi uma prática que começou na pornochanchada. Kessler (2009, p. 18) destaca que enquanto as chanchadas dos anos de 1940 e 1950 buscavam inspiração nos musicais americanos, as pornochanchadas herdaram essa tradição de “imitação” dos filmes estrangeiros, quer em sua fase inicial, ao buscar inspiração nas comédias italianas em episódios, estruturadas em um conjunto de filmes curtos, quer posteriormente, com a adoção da paródia de filmes, em especial os americanos, que eram sucesso de bilheteria. Como aponta Shaw (2007), ainda no começo da indústria cinematográfica brasileira, nos anos de 1930, esquetes e números musicais nacionais adotavam elementos dos famosos musicais hollywoodianos, e “quando o gênero da chanchada evoluiu a partir desses primeiros musicais, a imitação dos modelos cinematográficos de Hollywood gradualmente deu lugar às interpretações em forma de paródia desses mesmos modelos” (SHAW, 2007, p. 69). Segundo o autor (2007, p. 69-70), estes filmes exibiam uma crítica irreverente ao modelo sagrado dominante e apontavam o choque cultural entre a visão hollywoodiana de mundo e a realidade da vida brasileira “devorando o original para criar algo novo e autenticamente nacional em essência”. Para ele, as imitações brasileiras eram desprezadas pelos críticos como parentes pobres dos originais americanos nos quais estas eram inspiradas, às vezes bem livremente. Mas é precisamente nessa inocência, em sua falta de pretensão, sua inferioridade técnica e seu humor autodepreciativo que reside a chave de seu brasilianismo intrínseco. Simões (2013, p. 194) afirma que muitos críticos consideram esta estratégia uma

característica de uma cinematografia frágil, que para enfrentar a forte concorrência da indústria cinematográfica americana, utiliza a paródia como arma.

Com o desenvolvimento do que seria chamado de pornochanchada, a prática de parodiar filmes bem-sucedidos continuou. Kessler (2009, p. 18) lembra que nem mesmo os grandes sucessos nacionais eram poupados. “O gosto das pornochanchadas por ‘vampirizar’ os filmes de grande êxito comercial estendeu-se também ao cinema brasileiro, como em *As cangaceiras eróticas*, que parodiava os filmes nacionais de cangaço”. O autor também nos lembra que nem mesmo as clássicas histórias infantis escapavam “ao ímpeto burlesco dos roteiristas” e cita como exemplo *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), definida por ele como uma versão erótica de Branca de Neve e os sete anões na qual a protagonista, depois de seduzir o caçador contratado pela madrasta para matá-la, foge para viver com os anões.

Enquanto algumas obras usavam este recurso apenas no título, outras levavam a paródia também para o processo de roteirização do filme. Os já citados *Banana Mecânica* e *Exorcismo Negro*, por exemplo, fazem parte das paródias que se limitam ao título, e que em quase nada remetem aos filmes originais enquanto narrativa. Outras obras, como *Bacalhau* (1976), aproveitavam não só o título, mas também a estrutura narrativa da obra original, neste caso, o filme *Tubarão* (1975).

Antes de avançar é necessário, no entanto, revisar o conceito de paródia, para que seja possível compreender de que maneira os filmes *Bacalhau*, *Nos tempos da vaselina* e *Um pistoleiro chamado Pacaco* utilizam esta estratégia como recurso para satirizar tanto a cultura cinematográfica estrangeira como o cotidiano social brasileiro da época.

De acordo com Bakhtin, a paródia é inseparável dos gêneros carnavalescos. Para o autor (2008, p. 132, grifo do autor), “o parodiar é a criação do *duplo destronante*, do mesmo ‘mundo às avessas’”. Sobre a origem desta natureza carnavalesca da paródia, o autor afirma que:

A Antiguidade, em verdade, parodiava tudo: o drama satírico, por exemplo, foi, inicialmente, um aspecto cômico parodiado da trilogia trágica que o antecedeu. Aqui a paródia não era, evidentemente, uma negação pobre do parodiado. Tudo tem a sua paródia, vale dizer, um aspecto cômico, pois tudo renasce e se renova através da morte. Em Roma, a paródia era momento obrigatório tanto do riso fúnebre quanto do

triumfal (ambos eram, claro, rituais de tipo carnavalesco). O parodiar carnavalesco era empregado de modo muito amplo e apresentava formas e graus variados: diferentes imagens (os pares carnavalescos de sexos diferentes, por exemplo) se parodiavam, umas às outras de diversas maneiras e sob diferentes pontos de vista, e isso parecia constituir um autêntico sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus. (BAKHTIN, 2008, p. 132-133).

Ao tratar sobre a concepção de paródia de Bakhtin, Stam (1992, p. 85) ressalta esta questão da inversão da ordem e redistribuição de papéis natural do carnaval, configurando um “mundo de ponta-cabeça”. O autor aponta que a paródia, para o teórico russo, é uma maneira inteligente de aproveitar a potência do discurso original:

A paródia, para Bakhtin, é o modo privilegiado de carnavalesização artística. Ao aproximar-se de um discurso já existente, mas introduzindo nele uma orientação oblíqua, diametralmente oposta à do original, a paródia é especialmente adequada às necessidades da cultura opositora, precisamente porque ela reconhece a força do discurso dominante, apenas para desdobrá-la, através de uma espécie de jiu-jítsu artístico *contra* a dominação. (STAM, 1992, p. 90, grifo do autor).

Vladimir Propp (1992), na sua obra *Comicidade e Riso*, aponta que a paródia é um dos instrumentos mais poderosos de sátira social, e que isso se deve ao fato de que ela revela a fragilidade interior do que é parodiado (PROPP, 1992, p. 87). Segundo o autor, a paródia consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer de vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos, etc.), de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido a parodização. Para ele, é possível, a rigor, parodiar tudo: os movimentos e as ações de uma pessoa, seus gestos, o andar, a mímica, a fala, os hábitos de sua profissão e o jargão profissional; é possível parodiar não só a pessoa, mas também o que é criado por ela no campo do mundo material. Assim, seguindo esta linha de raciocínio, o autor afirma que “a paródia representa *um meio de desvendamento da inconsistência interior do que é parodiado*”. (1992, p. 85, grifo do autor). Propp alerta, no entanto, que o exagero não é obrigatório da paródia, mas está intimamente ligado a ela e só é cômico quando evidencia algum tipo de defeito (1992, p. 88).

Tanto a lógica do “mundo às avessas” constata por Bakhtin nos gêneros carnavalescos como o exagero cômico que revela defei-

tos presente nas paródias constatado por Propp são claramente aferidos nas obras da pornochanchada. A indústria cinematográfica brasileira, enquanto cultura opositora, se apropria do discurso dominante da indústria estrangeira para ressignificar os potentes discursos vindos de grandes estúdios, introduzindo, na versão nacional, críticas e exageros que, juntamente com a “carona” que é pegada no sucesso dessas obras originais, garantem público e, conseqüentemente, mais lucro.

Análise fílmica

Para o presente artigo, optou-se pela escolha dentro do universo fílmico da pornochanchada de elementos representativos deste gênero que abarcassem a questão da paródia. Foram considerados sucessos de bilheteria para a época. Num primeiro momento, tratando este aspecto jocoso e de escárnio em relação ao produto estrangeiro e sua relação com trocadilhos e artifícios para atrair o público. Em outro prisma, fazendo uma análise interpretativa das representações sociais presentes em tais paródias, considerando-as elementos simbólicos e de produção cultural e de massa, que transita pela construção de identidades e alteridades socioculturais.

Um pistoleiro chamado Pacaco/Amores de um pistoleiro e Django

Dirigido por Mário Vaz Filho, *Um pistoleiro chamado Papaco* (1986) que também recebeu denominação de *Amores de um pistoleiro*² narra a história do pistoleiro, Papaco (Fernando Benini), que vaga pelo Oeste arrastando seu caixão cheio de mercadorias preciosas para negociar com um grupo de bandidos na cidade de Santa Cruz das Almas.

A obra remete a alguns dos principais clichês do “*western spaghetti*”³ como trilha sonora característica que alterna músicas suaves para imersão do telespectador no ambiente, ritmo e psicológico do filme com as músicas mais agitadas para composição das cenas de ação; duelos de armas de fogo e um anti-herói silencioso. O filme é uma paródia da saga do personagem Django (Franco Nero) dirigi-

² Confira dados da produção em <http://www.cinematca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&exprSearch=Um%20%20and%20%20pistoleiro%20%20and%20%20chamado%20%20and%20%20Papaco&nextAction=Ink&lang=p>. Acesso em 10 set/ 2-16

da por Sergio Corbucci - *Django atira primeiro* (1966), *Viva Django* (1968), *Django não perdoa, mata* (1968) e *Django, o bastardo* (1969) – que se tornou *cult* nos Estados Unidos e Itália.

No enredo da obra brasileira, Papaco encontra-se no caminho com Pancho Favela (Paco Sanchez) e depois de vencê-lo rompe com o estereótipo do pistoleiro do *western* tradicional. No caminho ele duela com os quatro maridos de Linda (Márcia Ferro) que o acompanha em sua jornada até uma cidade chefiada pelos criminosos Jane (Nikita) e Sapato (Agnaldo Costa) onde é recebido no bordel da cidade pelo personagem papa-defunto e rendido pelo anão Big Boy (Anão Chumbinho), mandado por Jane. Após duelos e conflitos resolvidos, o pistoleiro consegue “negociar” sua carga agradando a todos os interessados e segue sua jornada roubando beijo pouco provável da mocinha.

Ironias estão presentes no texto, na nomenclatura dos personagens e na construção de cenas inusitadas como um todo que misturam insinuações ou conotações sexuais sem nudez explícita com sátiras cotidianas e temas políticos. (NEVES, 2013, p. 197-198). Em alguns dos diálogos, a sexualidade do protagonista fica clara, como na cena em que Linda se insinua para ele e ele responde: “meu negócio é outro”. Ou insinuações como “tem sorte que ele corta dos dois lados”. No mesmo sentido, o então inimigo do pistoleiro Sapato demonstra ao longo das cenas sua posição sexualmente submissa numa inversão de poder com seus subalternos. Como exemplo da sátira cotidiana, pode-se citar falas que definem o pistoleiro como “mais perigoso que bomba atômica, mata mais do que Aids⁴”. Há até brincadeiras com o próprio modelo do herói ou protagonista, como em um diálogo em que dizem que “ele é o mocinho do filme, dá um jeito”. Estereótipos também estão presentes em adjetivos como “piranha” em referência a uma das mulheres, e “viado bigodudo” em referência a um dos pistoleiros.

O filme brinca com modelos e padrões sociais preestabelecidos, questionando-os numa espécie de escárnio da sociedade brasileira.

³ Western Spaghetti, Faroeste espaguete ou Bang-bang à italiana são termos que se referem ao subgênero western de produção italiana das décadas de 1960 e 1970 geralmente filmados na Itália ou na Espanha que teve grande popularidade internacional.

⁴ A Aids (Síndrome da imunodeficiência adquirida) é uma doença do sistema imunológico humano causada pelo vírus da imunodeficiência humana (HIV) que foi descoberta nos anos de 1980, período em que foi gravado o filme, e responsável por inúmeras mortes até o início da produção de coquetéis medicamentosos que permitiram sobrevida aos pacientes infectados.

O protagonista tem o típico perfil físico do *cowboy* dos filmes de *western* e desempenha bem esse papel em determinadas ações como as cenas em que acende o cigarro, empunha a arma e duela; contudo, não esconde seu interesse por pessoas do mesmo sexo e até transita pela bissexualidade, quebrando o estereótipo do machão clássico e até mesmo do homo ou bissexual afeminado ou cheio de trejeitos mais comum em outras produções da pornochanchada. Papaco, meio às avessas, mantém a mesma áurea do temido pistoleiro de banguê-banguê e, apesar de algumas características de anti-herói, preserva também certas qualidades do típico malandro nacional que se safa das mais inusitadas situações e ainda se dá bem.

Os demais pistoleiros também fogem ao estereótipo de machões com sua sexualidade inquestionável. Tanto Pancho quanto Sapato, criminoso temido, mas que ao mesmo tempo aparece em algumas cenas em relações sexuais com seus subalternos, protagonizam situações hilárias que faz essa inversão de valores e brinca com a questão da masculinidade e do papel masculino convencional presente nas demais pornochanchadas. O anão Big Boy é outra figura masculina emblemática que carrega no nome um trocadilho que brinca com a questão da virilidade nacional e a ideia de que, como se diz no dito popular, tamanho do órgão genital masculino é documento.

As personagens femininas também são retratadas de forma diversa. Linda, com seus quatro maridos demonstra um modelo pouco convencional de casamento. Jane, figura firme que detém o poder, domina criminosos ou jagunços e está em busca do material secreto no caixão carregado pelo protagonista disputando território, espaço social ou poder com Sapato. As prostitutas (Denise Clair, Angelica Dumont, Camila Navarro e Renato Augustus Reis Filho), personagens marginalizadas e características dos filmes de velho oeste que habitam os bordéis ou *saloons* e que também remetem à questão sexual. Observa-se também a presença de personagem transexual.

Nos tempos da vaselina e Nos tempos da brilhantina

O filme *Nos tempos da vaselina*⁵ (1979), dirigido por José Miziaira, tem Onofre (João Carlos Barroso), personagem que vive na roça e resolve se mudar para o Rio de Janeiro a convite do primo Paulinho para morar próximo à badalada praia de Ipanema.

⁵ Dados e ficha técnica da produção podem ser obtidos em <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=024306&format=detailed.pft>

Logo ao desembarcar, o matuto do interior começa a conhecer a realidade carioca quando tem a mala roubada por um carregador, o motorista de taxi lhe leva o dinheiro e um mendigo o deixa sem suas botinas. Depois de muito custo para localizar o primo, Onofre tem contato com as garotas e garotos de Ipanema e vai tentando se adaptar à cidade em aventuras e desventuras nas mais variadas situações.

Onofre, o caipira vítima de chacota ou gozação dos moradores da cidade maravilhosa, vai se transformando e sendo contaminado pelos ares da cidade fazendo jus ao papel de malandro e incorpora o estereótipo carioca de homem de lábia que atrai as mulheres e dá sempre um jeitinho para se safar.

Nos tempos da vaselina é paródia de *Grease* (1978), dirigido por Randal Kleiser, que tem como protagonistas John Travolta e Olivia Newton-John e cujo título traduzido para o português como *Nos tempos da brilhantina*, em alusão ao cosmético utilizado popularmente pela juventude da época para dar brilho e fixar os cabelos. *Grease* custou US\$ 6 milhões e faturou US\$ 394 milhões, entrando para a lista dos musicais de maior faturamento da história do cinema.

Apesar de ser inspirado num dos grandes sucessos da música gringa dançante, *Nos tempos da vaselina*, que tem trilha sonora assinada pelo músico Carlos Lyra que também integra o elenco e aparece tocando, traz o ar intimista da sociedade carioca que vivencia a onda da Bossa Nova e a boemia da época. Retrata um pouco da juventude brasileira, do matuto que sai do interior ao fluminense descolado que ganha a cidade grande, a referência meio deslocada ao filme americano lançado um ano antes se dá em maior profundidade quando Onofre se matricula em um curso de dança e é convidado pela professora a participar de um show ou concurso numa discoteca badalada. Os planos de câmera, jogos de luzes e cortes tentam retratar o movimento das casas noturnas que tocam o tipo de som que fez com que o filme americano fosse sucesso de bilheteria, assim como a Bossa Nova brasileira, que sofre grande influência do jazz estadunidense, também foi aclamada pela crítica americana do mesmo período. Essa tentativa de transportar o universo musical para a tela a exemplo do que fez o filme estrangeiro também é vista na obra nacional. Além das rodas dos jovens com banquinhos e violões, tem-se referências textuais e sonora a canções populares como *Aquarela Brasileira* para compor a ambientação, como se dissessem, vocês têm a *disco music*, as casas noturnas, mas nós temos nossas praias (em especial Ipanema reduto de musas nacionais como Helô Pinheiro, imortalizada na música

de Tom Jobim e Vinicius de Moraes) e somos os donos da Bossa. A paródia e o tom de comparação está presente em diálogos como a frase: "Parece até um filme americano, só...". Tal texto permite uma dupla interpretação, pensado sobre o ponto de vista da produção simbólica e dos valores que ela carrega. Numa perspectiva remete ao produto brasileiro em certo grau de inferioridade em relação ao americano. Em outra, é citação em tom de humor dando referência que a obra foi parodiada.

O filme também retrata outras representações tipicamente brasileiras. Além da mulher, sinônimo de beleza, com seus corpos esculturais, tem-se o carioca malandro no estilo Zé Carioca, personagem de Walt Disney. E esse caráter do personagem encarnado pelo protagonista é destacado por uma própria frase de um dos diálogos no final do filme: "o cara é bom de cama, dá sorte com as mulheres e ainda por cima dança tudo isso". A temática da traição também marca presença, quer no primo Paulinho enganado pela amante que se insinua para Onofre, quer no marido traído (corno) que pega a mulher no flagra com outro e a leva para casa como um homem das cavernas. Tem-se na tela representado o país do futebol, quer nas camisetas do Flamengo dos personagens que se metem em uma enrascada no motel e saem todos uniformizados como se tudo acabasse em futebol, nas brincadeiras com a bola na praia; além da violência, representada pelos assaltos nas diversas situações cotidianas vivenciadas pelos personagens (assalto na rodoviária, no motel, no taxi, etc.).

A obra de José Miziara difundiu-se principalmente em virtude do trocadilho de seu título, que faz uma menção de duplo sentido ao líquido derivado do petróleo com propriedades lubrificantes e, por isso, popularmente relacionado como "facilitador" do ato sexual. Ela apresenta algumas cenas eróticas, exibição de seios e incitação ao nu até desproporcional à propaganda ou apelo promocional feitos com este intuito para atração de público. Vaselina também pode ser usado como uma espécie de adjetivação ao protagonista que adota as características do malandro conquistador e bom de lábia que "escorrega" ou escapa de situações-problema do cotidiano nas quais se ajeita ou "encaixa" facilmente. Entretanto, o filme não é o único exemplar brasileiro da época a parodiar películas estrangeiras com essa temática. No mesmo ano de lançamento tem-se *Sábado alucinante* (1978), que também retrata os playboys ou *bon-vivants* da zona sul carioca numa discoteca; e *Nos embalos de Ipanema* (1978). No ano seguinte, tenta-se aproveitar a relação entre a onda disco e a chamada febre cigana de *Amante latino* (1979), protagonizado

pelo personagem cigano criado para Sidney Magal, numa tentativa de produzir uma identidade mais latina e próxima que gerasse identificação com o público.

Bacalhau e Tubarão

Tubarão é um filme norte americano dirigido por Steven Spielberg, produzido por Richard D. Zanuck e David Brown e lançado em 1975 - 20 de junho nos EUA e 7 de julho no Brasil. Baseado no romance homônimo de Peter Benchley e considerado do gênero terror e suspense, a obra conta a história de uma pequena cidade no litoral dos Estados Unidos que é ameaçada pela presença de um animal marinho que, ao atacar fatalmente os banhistas, coloca em risco o turismo do município, principal fonte de renda dos moradores. O filme, que custou a Universal Studios U\$12 milhões, foi um grande sucesso de público e faturou 40 vezes mais que seu orçamento, U\$480 milhões em todo o mundo⁶ - consagrando o jovem cineasta Steven Spielberg. No Brasil, o filme levou aos cinemas mais de 13 milhões de pessoas e alcançou o segundo lugar no ranking de maiores bilheterias do país.

Não demorou para que o sucesso nacional do filme de Spielberg fosse parodiado pela pornochanchada. Adriano Stuart foi o responsável por roteirizar e dirigir *Bacalhau*⁷, paródia de *Tubarão* que estreou no Brasil no ano seguinte, em 1976. Na trama brasileira, um animal de origem desconhecida começa a atacar banhistas em uma cidade no litoral de São Paulo. Gravado em Ilha Bela, o filme atingiu uma notável bilheteria, conquistando mais de 1,3 milhão de espectadores⁸. Para evidenciar a estrutura narrativa que é apresentada na obra original e mantida na paródia, será descrita a seguir a ordem de acontecimentos comum aos dois filmes.

Uma banhista é atacada enquanto nada na praia de uma pequena cidade litorânea. Após seus restos mortais serem encontrados na areia, o chefe de polícia do município suspeita que o ataque tenha sido feito por uma criatura marinha. Com o intuito de proteger

⁶ Informação disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1107200010.htm> Acesso em 10 set. 2016

⁷ Dados da produção podem ser obtidos em <http://www.cinematca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=Ink&exprSearch=ID=024856&format=detailed.pft>. Acesso em 10 set. 2016

⁸ Informação disponível em http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf. Acesso em 10 set. 2016

os moradores e turistas, o oficial argumenta que as praias precisam ser fechadas, mas o prefeito, temendo que a cidade deixe de lucrar com o turismo, não acata e ordena que as praias permaneçam abertas. Novos ataques levam os moradores a agir. Um especialista de fora da cidade é convocado, e como último recurso uma expedição liderada por um pescador contratado é enviada para aniquilar o animal que ameaça os banhistas e os lucros da cidade.

Enquanto essa sucessão de acontecimentos é construída no primeiro filme a fim de servir ao suspense, ela é parodiada no segundo para que sejam satirizados tanto a história contada no filme de Spielberg, quanto os temas e personagens brasileiros inseridos.

O filme traz algumas representações sociais interessantes, quer na forma caricata dos personagens, quer nos diálogos e cenas. Um exemplo é o chefe de polícia dormindo com a espingarda e coberto por um mosqueteiro comum aos berços de criança, como se buscase proteção, ideia reforçada pelo texto: "homem da lei, sempre pronto para entrar em ação!". Uma outra representação interessante traz o estereótipo do funcionário público como aquele que "marca cartão e vai embora". A figura do homossexual é retratada no filme também com certa ridicularização, trejeitos, bigode. É alguém que faz oração em latim na porta da igreja, mas que é obrigado a ficar do lado de fora, numa metáfora de que a igreja da época não estava aberta a este tipo de gente. O legista também passa laudos bem inconclusivos sobre a morte da primeira vítima. Além de comentar com o chefe de polícia que seu cachorro comeu a perna do cadáver ele aponta que a morte pode ter sido entre meio dia e quatro horas da manhã, por exemplo.

A linguagem também vem repleta de expressões maliciosas e de duplo sentido como "cuidado com a cabecinha" ou "comer uma pessoa só por dia", "ajuda no controle da explosão demográfica", numa brincadeira com a questão da contracepção e da libertinagem sexual.

A alusão à obra que inspirou a sátira é feita em alguns diálogos como o que o chefe de polícia afirma que "tubarão desse tamanho, só mesmo naquele filme". Outro trocadilho com a questão cinematográfica é feito quando se sugere que se busque um oceanógrafo e um dos interlocutores afirma que "ninguém precisa de cenário aqui" num trocadilho com a palavra cenógrafo. Trocadilhos também aparecem ao nomear as personagens. Um exemplo é a prostituta Ana Bom Fôlego. Há também a secretária fofaqueira a quem se dirige pedindo que espalhe a notícia e ela afirma que "não precisa nem pedir". Outra personagem cômica é a cigana que aparece em uma cena com previsões tão imprecisas quanto as do legista.

Os jogos de poder também permeiam a obra, quer em falas como “eu mando mais que ele”, do prefeito ao referir-se ao chefe de polícia e/ou no imbróglio que envolve a interdição ou não das praias. Autoridades, comerciantes e pessoas influentes com medo de ter prejuízos com a interdição acabam sendo contrários à medida mesmo diante do risco de mais mortes. A disputa por poder entre o delegado e o prefeito é frequente. “Neste barco mando eu!” e o subalterno sendo obrigado a buscar uma cerveja para servir aos caprichos do mandatário que, por fim, o manda tomar a cerveja uma vez que ele não bebe.

Mesmo numa época em que o telefone móvel ainda não fora difundido, algumas cenas de tom cômico são recorrentes. O prefeito da cidade, sempre chora e acaba por tirar dos bolsos telefones que tocam. A figura de Quico, o pescador, é introduzida na trama por um tambor de seu ajudante, numa espécie de rito tribal que marca a presença. Uma piadinha que também é feita em alusão ao *Tubarão* se refere a Quico como “aquele que o peixe come no fim do filme”. Em certo momento, o nome é confundido com o jogador Zico, do Flamengo, numa referência direta à paixão nacional (o futebol). Outra menção neste sentido se dá quando o legista menciona que o cadáver é um jogador de futebol ou então uma torcedora.

A questão tributária também é criticada na obra, quando o pescador se propõe a exterminar a fera devoradora e quer seu pagamento sem desconto de ISS (imposto sobre circulação de serviços). O prefeito discute com o pescador dizendo que irá descontar do valor pago Imposto de Renda, ISS e INSP. Há uma comparação com o orçamento da prefeitura local e a de Nova York, uma brincadeira com os custos de produção do filme nacional se comparado ao hollywoodiano. “30 mil, quem ele pensa que é? É o astro do filme?” reforça neste sentido um dos diálogos. Em outro momento, um dos personagens questiona se ele é o Roberto Carlos da pesca, numa referência ao cantor popular brasileiro. Até Shakespeare é utilizado para tratar desta questão da dúvida que acomete esse impasse financeiro. “Ser ou não ser, pagar ou não pagar”; “eu sou artista e ninguém põe preço no meu trabalho”, novos diálogos que remetem à questão da falta de incentivo ao cinema nacional e sua relação com o custo de produção.

A questão política também é demonstrada em uma cena de protesto na qual aparecem poucos manifestantes com faixas diante da prefeitura. Seria uma menção aos protestos do tempo da ditadura?

A produção também faz piada com os portugueses que colonizaram o Brasil e popularmente são motivos de chacota. E, em con-

trapartida, uma crítica por precisar “importar” algum estrangeiro especializado ou para elucidar tecnicamente o problema, como se o que vem de fora tivesse mais respeito ou credibilidade, o que também pode ser visto como uma crítica velada aos enlatados americanos. Num dos momentos, um oceanógrafo de Portugal é enviado para tentar resolver o problema. A figura caricata chega em uma grande caixa do correio todo vestido de mergulhador, como se na verdade fosse uma grande embalagem de sardinhas. O especialista também entra na onda das piadas ao mencionar que a única coisa que o bacalhau gosta são discos de Amália Rodrigues (1920-1999) renomado ícone do fado português.

A fragilidade da cidade diante da ameaça d'além mar é reforçada em uma das cenas protagonizadas pelo pescador com direito a afagos no barco ao som de *Carinhoso*, uma das mais expressivas canções da música brasileira, composta entre 1916-1917 por Pixinguinha, e *Boi da cara preta*, uma cantiga de ninar infantil do cancionista popular, e, próximo do final apoteótico que remete o terror *trash*, na hora do grande banquete, uma menção provocativa ao refrão da conhecida marchinha de carnaval que diz “caiu na rede é peixe”, que dentro do contexto trazido pelo filme permite múltiplas interpretações. Seria o bacalhau uma metáfora do produto externo a nos devorar? Seria o filme estrangeiro um terror na praia nacional? Se ampliarmos para um contexto político em que o filme se insere, quem seriam os devoradores? E quem seriam os peixes que caíram na rede?

A paródia a *Tubarão* não acontece apenas na estrutura narrativa da obra cinematográfica. Ela pode ser observada no título e no cartaz do filme. O nome “bacalhau” mantém como destaque o tipo de peixe que ameaça os banhistas do filme (levando em consideração o título em português do filme original, já que a tradução de “*Jaws*”, título original do filme norte americano, seria “mandíbula”), e faz alusão tanto a Portugal, origem comumente atribuída ao bacalhau, como ao cheiro do peixe que popularmente era comparado com o cheiro do órgão sexual feminino.

Quando os cartazes divulgados na época são comparados, é possível identificar a paródia com o original através de um conjunto de elementos. A versão brasileira manteve a mesma disposição dos elementos do cartaz de *Tubarão*, assim como as cores principais. A banhista, no entanto, está representada de maneira caricata em *Bacalhau*, tendo as curvas do seu corpo acentuadas, sorrindo e numa pose notadamente visando o erotismo. A parte de baixo do seu traje de banho está solta, flutuando ao lado do peixe que, vin-

do de baixo, não representa uma ameaça como os afiados dentes do tubarão do filme original. É destacada na ilustração a língua do bacalhau, que parece estar desejando a moça acima - referência à vontade do peixe de "comer" as banhistas, verificada no filme. A tipografia dos títulos, sólida e alinhada no original, está "bagunçada" na capa brasileira. Por fim, outra menção evidente ao original é a frase que acompanha o título: "... e tudo sempre acaba assim..." funciona como uma espécie de continuação para a frase no cartaz do filme norte americano "e assim tudo começou...". Enquanto em *Tubarão* a frase é uma maneira de pontuar que a cena representada no cartaz dá início à narrativa que será vista no filme - a mulher sendo atacada pelo animal -, em *Bacalhau* ela parece dizer que no Brasil as coisas acabam em sexo - já que o peixe pretende satisfazer suas necessidades sexuais com a banhista.

Considerações Finais

Marginalizada durante muito tempo pela elite intelectual enquanto produção cinematográfica com estética grotesca ou depreciativa da sétima arte, a pornochanchada é inegavelmente um dos períodos mais férteis do cinema nacional. O trocadilho aqui não se faz com conotação sexual, mas no sentido de expressar o valor de indústria de produção que se instaurou por aproximadamente quinze anos a ponto de ser comparada como a Bollywood do cinema nacional, em alusão à indústria cinematográfica indiana com suas obras de baixo custo se comparados aos mega-orçamentos da indústria americana. Quer seja pela sua origem relacionada em São Paulo, à Boca do Lixo, vale destacar que as pornochanchadas tiveram seu valor ao conseguir imprimir um esquema de produção industrial que antes não havia se observado. Elas revelaram empreendedores que souberam driblar das dificuldades econômicas à censura da época, e que conseguiram lucrar com seus filmes - muitas vezes gerando fonte de receita para outras produções num ciclo sucessivo. Sem seguir certo padrão, as pornochanchadas foram experimentos do fazer cinema, sobretudo um cinema popular. E a fórmula estava em transferir para o produto midiático características que eram facilmente identificáveis, em seus personagens cotidianos, que se viam ali representados, ou que se sentiam próximos da realidade retratada socialmente nas películas. O uso da linguagem simples, do humor e da habilidade do brasileiro de rir da própria sorte, de fazer piada com o próprio destino, satirizar desde a infidelidade conjugal aos seus governantes. Da mesma forma que, do ponto de vista sim-

bólico, pensamos nas alteridades geradas em relação ao produto americano e o não reconhecimento nos *blockbusters* estrangeiros.

Observou-se nas produções analisadas o aspecto particular da paródia, na ideia proposta por Bakhtin em relação à carnavalização no sentido de apropriar-se de um discurso existente, ou no caso dos filmes analisados, de um argumento ou elemento inicial existente nas produções estrangeiras e gerador de interesse para uma forma mais adequada ou apropriada à realidade local, mais próxima do público do que as realidades enlatadas e impostas pelas distribuidoras.

Se pensarmos a produção cinematográfica do período da pornochanchada do ponto de vista da concepção de cultura, concebida como sistemas de relações de sentido que identifica diferenças, contrastes e comparações como propõem os defensores da perspectiva sociosemiótica e interpretativa que se observa na pornochanchada, um vasto território a ser estudado do ponto de vista sociológico e comunicacional dada a quantidade de filmes que foram rodados no período. Críticas à parte, com relação à elaboração estética, seu caráter mercadológico ou popularesco, não se pode marginalizá-la do ponto de vista do legado de sua produção, de suas contribuições para a compreensão espaço, temporal, política e social de sua época.

Projetam-se nas telas através dos personagens e enredos traços característicos da identidade brasileira, claro que acrescidos da “dramaticidade eufemizada” ou exageros às vezes, como forma de satirizar e chamar atenção para tais aspectos - função do exagero cômico, apontado por Propp (1992). A tela amplifica tais nuances e minúcias, muitas vezes escondidas ou que passam despercebidas na sociedade pasteurizada e teoricamente limpa de toda essa visão estereotipada, excludente, marginalizadora,

A sociedade, ao menos aparentemente, busca ignorar esse legado em nome de uma purificação estética do cinema nacional, das personagens, com medo de encarar este espelho social enredado nas pornochanchadas ou negar o que tais produções deixaram aparente ou trouxeram à tona. É preciso trazer à tona toda essa contribuição, esquecendo que os rótulos que cercam tais produções são cristalizações sociais que vem aos poucos sendo desconstruídas ou revistas.

Aqui são apresentadas algumas leituras das muitas possíveis. São recortes, perspectivas e olhares que podem ser ampliados. Eles são falhos e incompletos enquanto signos, que permitem uma visão microscópica do objeto, da sociedade, que encaminha para uma dimensão panorâmica de sua compreensão.

Com o escárnio, brincando com o humor, a pornochanchada escancara tipos, mazelas, o que está debaixo do tapete e não se tem coragem de comentar nos almoços de domingo. Podemos nos identificar ou não, podemos assistir como entretenimento ou ver com olhar mais atento de reflexão ou indignação. Há de se admitir essa abertura e esse caráter potencialmente provocador. Em certos aspectos, a pornochanchada desnuda a própria sociedade, satirizando e fazendo que nos coloquemos em papel de meros expectadores, e nós atores sociais consigamos dar risada de nós mesmos, de nossos defeitos expostos. É uma nudez ampliada que talvez não queiramos ver ou admitir e ela incomoda mais do que os simples corpos exibidos na tela. Por isso o rotulamos de lixo e o colocamos de escanteio, importamos alguns modelos externos, preferimos o *Happy end* e outro modo de vida, não o nosso.

Referências Bibliográficas

ABREU, N. C. Boca do lixo. In: RAMOS, F.; MIRANDA, L.F. **Enciclopedia do cinema brasileiro**. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2004, p. 431-433

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARBERO, J. M. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, D. (org.). **Sociedade midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p. 51-79.

_____. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

BERTOLLI FILHO, C. As pesquisas no campo da Comunicação e os conceitos de cultura. **Revista Comunicação Midiática**, Bauru, v. 8, n. 2, p. 14-35, 2013.

_____. TALAMONI, A. C. B.. O 'sacana coça-saco tropical' e o homo brasiliis: o discurso fundador do Brasil segundo um 'professor' alemão em bonitas e gostosas. In: MARQUES, J.C. (Org.). **A Copa das Copas?: Reflexões sobre o mundial de futebol de 2014 no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Edições Ludens, 2015. p. 311-333. Disponível em < <https://www.faac.unesp.br/Home/Utilidades/a-copa-das-copas---ebook---versao-final.pdf> > Acesso em 12 fev. 2016.

BERNARDET, J.-C. **Cinema brasileiro – propostas para uma história**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

CANCLINI, N. G. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

_____. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

FREITAS, M. de A. Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. **Intexto**, Porto Alegre, n. 10, p. 65-91, 2004. Disponível em <<http://www.seer.ufrgs.br/intexto/article/viewFile/3639/4440>> Acesso em: 21 jan. 2016.

GEERTZ, C. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: Idem. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro/RJ: Zahar editores, 1978, p.13-41.

GÓMEZ, G. O. Comunicação social e mudança tecnológica: um cenário de múltiplos desordenamentos. In: MORAES, R. (org.). **Sociedade midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p. 81-98.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis, Vozes. 1986.

JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, D. (Org.). **Representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001. p. 17-44.

KESSLER, C. Erotismo à brasileira: o ciclo da pornochanchada. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v.2, n° 22, p. 14-20, 2009.

LAMAS, C. Poder e prazer: um estudo sobre a relação entre a censura e a pornochanchada. **Anais**. 8º Interprogramas de Mestrado Casper Líbero. São Paulo, 2014. Disponível em <<http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/04/Caio-Lamas.pdf>>. Acesso em 15 jan. 2016.

MORAES, D. (org.). **Sociedade midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

NEVES, A. História e cinema: algumas considerações relacionadas ao filme "Um pistoleiro chamado Papaco (1986)", **Ágora**, v.1, n-16, p.194-201, 2013

PROPP, V. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

SALES FILHO, V.V. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. **Revista Comunicação e Educação**, v. 1, n. 3, p.67-70. 1995. Disponível em: <http://revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewFile/4258/3989>. Acesso em 20 de abr. 2013.

SELIGMAN, F. **A tradição cultural da comédia popular brasileira na pornochanchada dos anos 70**. 2004. Disponível em <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/159299629672313461185125523425022782797.pdf>. Acesso em 15 jan. 2016.

_____. **O Brasil é feito de pornôs: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares.** Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

SHAW, L. A imitação cultural na chanchada: o caso de Quem roubou meu samba? e Rio, Zona Norte. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 69-81. 2007.

SILVA NETO, A. L. da. **Dicionário de filmes brasileiros: longa-metragem.** São Paulo: A. L. da Silva Neto, 2002.

SIMÕES, I. **Sexo à brasileira.** **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p.185-195, 2007.

SODRÉ, M. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede.** Petrópolis: Vozes, 2013.

SPINK, M.J.P. O conceito de representação social na abordagem psicossocial. **Cadernos de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 3, p. 300-308, 1993.

STAM, R. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa.** São Paulo: Ática, 1992.

STERNHEIM, A. **Cinema da Boca: dicionário de diretores.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

Filmografia

Bacalhau. Dir. Adriano Stuart. Brasil: Omega Filmes, 1975. Vídeo (90 min.), color, sem legenda, Port.

Nos tempos da vaselina. Dir. José Miziara. Brasil: Produções Cinematográficas Galante, 1979. Vídeo. (90 min.), color., sem legenda, Port.

Um pistoleiro chamado Papaco. Dir. Mário Vaz Filho. Olympus Filmes, 1986. Vídeo. (70 min.), color., sem legenda, Port.

O REI ESTÁ NU! – OS EMPRÉSTIMOS DA PORNOCHANCHADA NA ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA DA OBRA TEATRAL *PEDRO MICO*

Em 1985, em pleno processo de redemocratização do Brasil após o fim da ditadura militar instalada em 1964, o cinema brasileiro deparava-se com a notícia do lançamento do filme *Pedro Mico* – uma lição de malandragem, com direção de Ipojuca Pontes e apoio da Embrafilme, mais a presença do futebolista Pelé como destaque principal. A história baseava-se em peça teatral escrita por Antônio Callado e encenada pela primeira vez no Rio de Janeiro em 1957. Nela, narram-se as peripécias de Pedro, um malandro hábil na arte de roubar e que se notabilizou por ludibriar continuamente as forças da polícia, evitando qualquer tipo de captura.

A destreza de Pedro em escalar casas e prédios fez com que a imprensa lhe conferisse a alcunha de “Mico”, em virtude da semelhança de seus gestos com a agilidade típica do símio que lhe empresta o nome. Pedro Mico vive (ou refugia-se) no morro da Catacumba, entre os bairros de Copacabana e Ipanema, com vista para a Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro. E, devido ao fato de não saber ler, precisa da ajuda e da companhia de alguém minimamente alfabetizado para poder ouvir as notícias a seu respeito que são publicadas pelos jornais.

O que nos chama a atenção, neste caso, é o fato de Edson Arantes do Nascimento, o Pelé – aposentado dos campos de futebol desde 1977 –, ter sido convidado para representar um malandro carioca, tendo que contracenar ainda com a experiente atriz Tereza Raquel. Apesar de Pelé não ser um iniciante no cinema (já havia partici-

pado de cinco produções anteriormente – Ver Quadro 1), em *Pedro Mico* ele teria que, além de representar o personagem de um contraventor, encarar de corpo nu a gravação de uma cena de sexo com a própria Tereza Raquel, por sinal, mulher de Ipojuca Pontes à época.

Para quem cultivou uma carreira futebolística um tanto distante da imagem de rebelde ou de contraventor, a assunção de um personagem à margem da lei como *Pedro Mico* por Pelé pode-nos parecer inusitada, ainda mais quando lembramos que: 1) em 1979 ele mesmo havia participado de *Os trombadinhas* (direção de Anselmo Duarte) no papel dele próprio, interpretando um benfeitor que lutava contra o crime; 2) em 1982 ele já havia participado da superprodução internacional *Fuga para a vitória* (direção de John Ford), no qual aparece como prisioneiro de guerra dos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial; 3) e em 1986, de modo a cultivar a mesma imagem que tinha nos gramados, Pelé faz parte de uma produção dos Trapalhões (*Os Trapalhões e o Rei do futebol*), mais uma vez representando a si mesmo.

Quadro 1 – Filmes de Pelé Como Ator	
Ano Lançamento	Título
1971	O Barão Otelo no barato dos bilhões
1972	A Marcha
1979	Os Trombadinhas
1982	Fuga para a vitória
1983	A Minor Miracle
1985	Pedro Mico
1986	Os Trapalhões e o Rei do Futebol
1987	Hotshot
1989	Solidão, uma linda história de amor

Para Pelé, entretanto, tamanha exposição não era incomum, tanto pelo seu passado como jogador renomado e reconhecido em todo o mundo, tanto pela própria agenda pessoal a partir do momento em que se retirou dos gramados – basta lembrar o namoro multimidiático que ele engatou com Xuxa Meneghel a partir de 1980, quando a futura “Rainha dos Baixinhos” era apenas uma modelo desconhecida em início de carreira. Ipojuca Pontes, que mais tarde viria a ser Secretário Nacional da Cultura no governo de Fernando

Collor de Mello (1990-1992) e sobre quem pesa o fardo de ter sido um dos mentores do fim da Embrafilme (a mesma que financiou o seu *Pedro Mico*), talvez desejasse a presença de Pelé justamente pelo impacto que essa escolha poderia conferir ao seu projeto. Segundo Andrea Ormond, que mantém um blog especialíssimo sobre o cinema brasileiro – o *Estranho encontro*, dedicado a comentar e resenhar filmes diversos, especialmente os produzidos nas décadas de 1970 e 1980 –, Pedro Mico era um projeto antigo do diretor, e a película só entrou em circuito comercial dois anos após ser lançada:

Filmar “Pedro Mico”, peça de Antônio Callado, era ideia antiga de Ipojuca Pontes. Ainda em 1981, cogitava-se o cantor Harry Belafonte para o papel. No final de 1982, já se falava em Pelé. Embora em 83 muito se divulgasse sobre o filme na imprensa, e tenha sido efetivamente rodado entre 84-85, terminou estreando, em circuito comercial, somente no distante dezembro de 87. (Ormond, 2013 – online).

Além da presença física no filme, o curioso é perceber que Pelé não aparece em *Pedro Mico* com a sua própria voz, mas sim com a voz do ator Milton Gonçalves. Aqui, duas versões antagônicas divergem sobre a causa de o “Rei do futebol” não ter dublado a si mesmo (sim, até meados dos anos de 1990, e devido às formas de captação de áudio, os filmes dependiam da dublagem – em estúdio – das cenas gravadas). De acordo ainda com Andrea Ormond, Pelé sofreu um assalto em sua casa na Baixada Santista logo que se iniciaram os trabalhos de dublagem do filme – daí o fato de ter sido substituído pelo ator; matéria publicada no Portal UOL, porém, dá outra explicação para o fato: “No acabamento da película, o ‘Rei do futebol’ acabou dublado pelo ator Milton Gonçalves, porque o som ambiente original nas gravações da favela atrapalhou a captação da voz do ex-camisa 10 da seleção” (Documentário inédito mostra cena de sexo de Pelé no cinema; veja o trecho)¹.

Não iremos nos preocupar, aqui, tanto com o possível folclore e as diversas histórias que envolveram a presença de Pelé no filme. Interessa-nos neste artigo verificar como a adaptação da peça de teatro de Antônio Callado para o cinema nas mãos de Ipojuca

¹ Disponível em <<http://esporte.uol.com.br/futebol/ultimas-noticias/2011/04/29/em-filme-inedito-pele-relembra-nu-artistico-e-quando-roubou-a-cena-de-stallone-veja-trecho.jhtm>>. Acesso em 15 jan. 2016.

Pontes, para além de ter recorrido à figura icônica do “Rei do futebol”, apropriou-se ainda de recursos característicos da pornochanchada – gênero audiovisual tipicamente brasileiro que vigorou nas décadas de 1970 e 1980 e que misturava elementos da chanchada com o erotismo.

Nesta nova síntese cultural promovida por este gênero, a presença de mulheres nuas ou seminuas frente às câmeras de cinema dava o tom de produções que visavam o grande público, ainda que alguns trabalhos resvassem para algum tipo de sofisticação artística, fosse por meio do roteiro, fosse por meio da fotografia ou de outros recursos técnicos. Parece-nos ser este o caso de Pedro Mico.

A peça de Callado e os “dilemas” da adaptação para o cinema

Antes de nos debruçarmos sobre o filme, contudo, cabem algumas reflexões sobre a peça homônima publicada por Antônio Callado em 1957 e encenada no mesmo ano no Teatro República, com direção de Paulo Francis e cenário de Oscar Niemeyer (como se vê, o jovem escritor já iniciava sua carreira muito bem acompanhado). Antes de Pedro Mico, Callado havia lançado três peças pouco conhecidas hoje (*O fígado de Prometeu* – 1951; *A cidade assassinada* – 1954; *Frankel* – 1955) e dois romances que lhe conferiram maior reconhecimento (*Assunção de Salviano* – 1954; e *A Madona de Cedro* – 1957). A consagração viria com o lançamento de *Quarup*, em 1967, ao lado de algumas coletâneas de reportagens, além de outras peças e romances.

No volume sobre Antonio Callado para a coleção *Literatura Comentada*, da Abril Educação (1982), a professora de literatura Lígia Chiappini Moraes Leite (responsável pela seleção de textos, notas e estudo crítico do autor) chamava a atenção para a filiação “romântica” dos escritos calladianos, que representariam uma tentativa de revelar e conhecer o país por meio de uma recorrente “canção do exílio”. Sua obra, assim, atestaria um esforço em representar um país em busca da própria identidade em meio à paisagem tropical. Nesse sentido, Lígia Chiappini aponta para um “projeto alencariano” na obra de Callado, por meio da uma sondagem dos “avessos da História brasileira”.

Na peça *Pedro Mico*, estes elementos reaparecem com força, seja pela presença do arquétipo do malandro ou do personagem picaresco (encarnado pelo próprio Pedro na esteira de uma longa tradição brasileira construída por personagens diversos, como Macunaíma, Sargento de Milícias, Pedro Malasartes etc., para não falar da música-

ca popular), seja pela sutil abordagem de dois temas caros no país a partir do início da segunda metade do século XX: o analfabetismo e a desigualdade social. A associação mítica que se faz no texto teatral entre Pedro Mico e Zumbi dos Palmares (falaremos disto mais adiante) sintetiza, de fato, aquele perfil alencariano que procura moldar a identidade brasileira por meio da romantização de heróis populares (índios e negros), como vemos em *O Guarani*, *O Sertanejo* e *Iracema* – romances de José de Alencar – e como vemos na simbiose que a peça estabelece entre o malandro carioca e Zumbi.

A peça de Callado, aliás, extrai grande parte de sua força do fato de estar estruturada em apenas um ato, com toda a ação transcorrendo dentro do barraco de uma favela (o filme descentrará totalmente este ímã dramático, esparramando-o também pela cidade do Rio de Janeiro). O paradoxo do ambiente em que vive o contraventor espelha todo o orgulho e a vaidade que ele assume para si, como vemos no prólogo do texto da peça:

No interior do barracão, único cômodo, naturalmente, todo o mobiliário de uma favela está acumulado: a lata de gasolina de carregar água, cama, fogão, mesa de pau com bancos. No canto do fogão, prateleiras com louça etc. Mas se sente que o dono da casa é um dândi e um grande leitor dos jornais. Os jornais estão por toda parte. Na parede há um grande espelho e numa prateleira ao pé do espelho há dois pentes, brilhantina, escova e pasta, água-de-colônia. Num armário feito de caixote penduram-se uma roupa de panamá branco, outra de brim claro, um terno de sarjão azul-marinho, e, num barbante que passa diante das roupas, muitas gravatas, todas de cetim lustroso e cores vivas. O armário não tem porta. No chão do armário estão três pares de sapatos, de bico exageradamente longo, um vermelho, um bicolor e um de couro de boi, marrom e branco. (p. 1)

Ao lado das excentricidades do malandro, a questão do letramento é recorrente por todo o texto teatral. Pedro quer saber como os jornais relatam suas peripécias, ou seja, como se dá sua própria construção narrativa de criação do herói mitológico, como defende Joseph Campbell (1992). Na comunidade do morro, uma jovem chamada Melize (junção dos nomes dos pais, Amélia e José), apaixonada por Pedro Mico, começa a aprender a ler, a fim de conquistar de vez a confiança (e o coração) do herói. O irmão de Melize é o garoto Zemélio (anagrama invertido do nome da irmã, também numa homenagem aos pais), espécie de fiel escudeiro de Pedro e igualmente analfabeto. A aparente harmonia do barraco é rompida com a che-

gada de Aparecida, prostituta que Pedro Mico conhece no asfalto e que provocará o conflito inevitável naquele ambiente "huis clos"²:

APARECIDA (petulante) - Mas você parou na praia de Ipanema e veio me buscar. E já tinha muitos dias que você aparecia lá e ficava me manjando, não é mesmo?

PEDRO MICO - É que eu ando mesmo com saudade da vida de casado e queria uma mulher para viver junto. Mas aqui neste morro tudo quanto é mulher é analfa de pai e mãe! Eu vi logo que tu tinha pinta de saber ler. (p. 2)

Mais à frente, o texto confirma o porquê da abordagem de Pedro a Aparecida:

APARECIDA - Você é mesmo um homem esquisito. Não esqueço você me perguntando se eu sabia ler em vez de perguntar meu preço, como fazem os homens que me pegam na praia. (p. 6)

O teste de fogo que Pedro impõe a Aparecida é a leitura das notícias do dia, presentes nos jornais trazidos por Zemélio. Aparecida inicia-se, entretanto, com um assunto que não domina muito e sobre o qual tem dificuldade para compreender do que se trata (no filme, a notícia que é lida refere-se a uma visita do Papa João Paulo II ao Zaire):

APARECIDA (lendo fluentemente mas sem parecer entender muito) - "Os radicais-socialistas, liderados pelo ex-premier Mendès-France, uniram-se aos socialistas para pedir que o futuro governo da França seja formado por elementos dos dois partidos que concorreram às recentes eleições gerais sob a legenda da Frente Republicana..."

PEDRO MICO - Chega. (p. 3)

A certa altura, Aparecida estranhará que uma pessoa com tanta astúcia e agilidade não saiba ler. A resposta de Pedro atesta, ironicamente, o desprezo pelo letramento na mesma medida em que denuncia o papel reservado à mulher em nossa sociedade (o de cuidadora), numa crítica bastante severa proposta pelo texto teatral:

² Refiro-me à peça *Huis Clos*, lançada em 1944 pelo filósofo francês Jean Paul Sartre. O texto foi traduzido e encenado no Brasil com o título "Entre quatro paredes" (embora o sentido do título em francês tivesse mais a ver, em português, com a noção de "porta fechada" ou "espaço sem saída").

APARECIDA - Ah... Eu... eu não sabia. Você é tão inteligente, tão despachado, sei lá. Pensei que você tinha aprendido a ler.
PEDRO MICO - Eu não ia perder tempo com essa papagaia-da. É muito mais fácil arranjar mulher que sabe ler do que encher o crânio de letras com traço, com chapeuzinho, com bolinha, com tudo quanto é raio de besteira. Toca o café pra frente. Daqui a pouco estão aí os jornais do dia. É tempo da gente engolir o café e meter um berço. (p. 5)

Em outro momento, Pedro dirá que “Mulher é pra ler jornal e dormir com a gente, não é pra dar palpite em negócio de homem não.” (p. 12). Se à mulher são destinadas, portanto, as tarefas domésticas, cabe referir que a purificação da mulher advém na mesma medida por força da companhia e da proteção do homem – no caso, o malandro:

PEDRO MICO - Olha, mulher que estiver com PEDRO MICO ninguém chama disto, não. Nem que ela tenha passado em revista todo o Corpo de Fuzileiros Navais. Nem que tenha sido do Mangue no tempo do cincão. Pendurou no meu braço é moça donzela de novo. (p. 12)

Numa inversão de papeis, a peça revela a força feminina ilustrada justamente pelo poder da palavra e da leitura: Aparecida – a única alfabetizada entre os personagens - conta a Pedro a história de Zumbi, líder do quilombo de Palmares, entre 1630 e 1695, na Serra da Barriga, atualmente Estado de Alagoas. Em meio a uma narrativa que se mostra confusa e imprecisa, Aparecida diz que Zumbi preferiu morrer por seu povo a entregar-se às forças de segurança que tentavam capturá-lo. O paralelo que se estabelece com Pedro Mico é imediato: Aparecida diz que ele, em vez de se entregar à polícia, deveria honrar a comunidade da favela mimetizando o ato de Zumbi, que no momento em que se mata transforma-se imediatamente em personagem mítico:

APARECIDA - O troço do Zumbi foi lá que aconteceu, Pedro, em Alagoas. Só um cara que tem partes com o céu fazia o que você fez, bem. Eu garanto que você... Não sei não, Pedro. Acho que você é o Zumbi. (p. 24)

O fim da peça aponta para a idealização da luta social, com o vaticínio em forma de desejo manifesto por Aparecida:

APARECIDA (agarrando a boca da trouxa e pronta para carregá-la) - Você já pensou, Pedro, se a turma de todos os morros com-

binasse para fazer uma descida dessa no mesmo dia?..(p. 25)
(...)
PEDRO MICO - Não. Mas vou pensar.

É óbvio que uma simples leitura de trechos do texto teatral não dá conta da força dramática que se obtém a partir da encenação deste mesmo texto. A construção do universo dramático, aliás, seja no palco ou nas câmeras, é que garante a sobrevivência e a plena realização do texto teatral, pois, como afirma Anatol Rosenfeld, o “paradoxo da literatura dramática é que ela não se contenta em ser literatura, já que, sendo ‘incompleta’, exige a complementação cênica.” (Rosenfeld, 1985, p. 35)

No caso das câmeras, interessa-nos assim perceber quais as “traduções intersemióticas” (na acepção de Roman Jakobson, 1969), isto é, quais as transmutações de signos, do sistema verbal para outro sistema, que podem ser vistas na adaptação da peça teatral de Antônio Callado feita para o filme dirigido por Ipojuca Pontes. Para tanto, abandonamos de cara o juízo comum segundo o qual “o livro é melhor que o filme” ou que “o filme não está à altura do livro”. Não se trata, sequer, de se exigir da obra audiovisual o grau de fidelidade que normalmente se cria na expectativa de que o filme seja “igual” ao texto literário do qual se origina.

O problema – o estabelecimento de uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre uma obra original e um aversão derivada, entre a autenticidade e o simulacro e, por extensão, entre a cultura de elite e a cultura de massa – baseia-se numa concepção, derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética. Daí uma insistência na “fidelidade” da adaptação cinematográfica à obra literária originária. Essa atitude resulta em julgamentos superficiais que frequentemente valorizam a obra literária sobre a adaptação, e o mais das vezes sem uma reflexão mais profunda. (JOHNSON, 2003, p. 40)

Essa insistência em torno da “fidelidade” quase sempre está atrelada aos casos em que o espectador tem contato antes com o texto literário e depois com a conseqüente obra fílmica. É comum, do mesmo modo, que este problema não se coloque quando filmes ou telenovelas de sucesso derivam de romances pouco conhecidos do grande público. Em qualquer um dos casos, trata-se de “um falso problema”, haja vista que as comparações ignoram as diferenças semióticas de um meio e de outro meio, ou seja, porque se ignora “a

dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos” (JOHNSON: 2003, p. 42). Além disso,

O processo de adaptação, portanto, não se esgota na transposição do texto literário para um outro veículo. Ele pode gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência e interpretação de significados e valores histórico-culturais. (GUIMARÃES, 2003, p. 92)

Uma das “inovações” que o filme *Pedro Mico* incorporará, e que não se anuncia no texto teatral, tem a ver justamente com a exploração do corpo e do nu feminino – daí a referência que fazemos a uma estética típica da pornochanchada: “A pornochanchada, numa sociedade mais permissiva, introduziu a cor, a nudez das mulheres”. (ROVAI, 1976, p. 19). A cadeia quase infinita de referências a outros textos é que abre o leque de alcance da obra fílmica, atualizando inclusive as referências culturais que distanciam em quase 30 anos o lançamento da peça e a produção da película. E essa estética da pornochanchada que invade o filme estrelado por Pelé não poupa nem mesmo o protagonista, que é submetido a um constrangimento incomum pelo simples fato de o “Rei do Futebol” ter que encenar uma cena de sexo – discutiremos isto em instantes.

Os enxertos na trama e a estética “pornochanchesca” de Pedro Mico

No primeiro semestre de 2000, período em que realizava minha pesquisa de doutorado junto à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP), inscrevi-me como aluno regular da disciplina “Nelson Rodrigues no cinema”, ministrada por Ismail Xavier, pesquisador considerado hoje como uma das mais respeitadas vozes críticas da academia brasileira sobre o cinema nacional. Segundo Ismail, a “chave” para a compreensão de um filme dava-se quase sempre na primeira cena do próprio filme: eram naqueles primeiros frames da obra audiovisual que o diretor buscava sintetizar a tese a ser defendida ou a expressão estética a ser cultivada em seu trabalho.

Partindo desta singular proposição, cabe dizer que o filme *Pedro Mico*, logo à partida, mostra-nos uma frase atribuída a Bertold Brecht, sobre um fundo laranja: “O tubarão tem dentes lindos e os mostra como pérolas brancas”. A levar-se em conta o que defende Ismail, teríamos já aqui vasto material para a elaboração de te-

ses e dissertações sobre o porquê do uso desta citação, ausente no texto da peça de Callado, embora latente. Explicaremos tudo isto com o auxílio da preciosa dissertação de mestrado de Júlio Barnez Pignata Cattai (2011), dedicada a um estudo sobre a mídia impressa no Brasil. A certa altura de sua pesquisa, Cattai faz referência à balada satírica *Ópera dos mendigos* (*The beggar's opera*), peça do inglês John Gay de enorme sucesso de público no século XVIII. O argumento do texto teatral era o de que ladrões e contraventores comuns não eram diferentes dos burocratas inescrupulosos que se encontravam em altos postos do governo: ambos os tipos não se distinguiam, já que suas formas de praticar os delitos fariam parte da mesma natureza humana.

Essa mesma peça de John Gay começou a ser retrabalhada no século XX pelo dramaturgo alemão Bertold Brecht, que a reescreve com o título de *Ópera dos três vinténs* (*Dreigroschenoper*) e substitui o personagem principal, que passa a chamar-se Mackie Messier, ou Mack The Knife. Para não cansar leitor com muitas digressões, cabe dizer que o tal Mack The Knife, uma espécie de anti-herói malandro que simboliza em Brecht uma crítica ao capitalismo e às concepções burguesas, irá mais tarde influenciar Chico Buarque de Hollanda e sua *Ópera do malandro*. Além disso, uma música da peça faria mais sucesso que a própria peça, segundo Cattai: trata-se da canção *The ballad of Mack the knife*, ou simplesmente *Mack the knife*, composta por Brecht para situar o criminoso em meio a um ambiente de profunda desigualdade social.

Essa mesma canção mais a peça de Brecht foram traduzidas para o inglês em 1950 pelo dramaturgo norte-americano Marc Blitzstein, que suavizou em parte o clima de tensão social dos originais. Fato é que a canção foi imortalizada, na versão de Blitzstein, pelo trompetista Louis Armstrong e mais tarde gravada também por ícones do calibre de Ella Fitzgerald e Frank Sinatra. Os dois primeiros versos da nova canção são "Oh the shark has pretty teeth, dear / And he shows them pearly white". Em tradução livre livre para o português, teríamos a mesma inscrição que Ipojuca Pontes usa para abrir seu filme – incorretamente atribuída a Brecht (na versão original do autor alemão, os versos em inglês são "And the shark, he has teeth / And he wears them in his face", ou, numa tradução livre para o português, "E o tubarão, ele tem dentes / E os usa em seu rosto").

É singular notarmos que Ipojuca Pontes, para além do apelo sexual de sua tradução semiótica da peça, soube interpretar o âmago da proposta do texto de Callado, recuperando a questão que nos parece central: Pedro Mico será visto menos como um contraventor

e mais como um possível mártir, já que seria capaz de promover a redenção dos menos favorecidos em prol da justiça social. Nesse sentido, ele não seria menos bandido do que aqueles que seriam responsáveis pela criação da desigualdade nacional. Voltamos, assim, à discussão da adaptação de um texto literário para um filme, algo que nos parece superada a partir de agora:

A questão da adaptação literária pode ser discutida em muitas dimensões. E o debate tende a se concentrar no problema da interpretação feita pelo cineasta em sua transposição do livro.(...)O lema deve ser "ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor", valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada. (XAVIER, 2003, p. 61-62)

Em *Pedro Mico*, Ipojuca Pontes intensificará a alegoria do malandro carioca e da exploração do corpo feminino em meio ao exotismo do morro e da favela, por um lado, e em contraposição ao universo da corrupção nas altas rodas da sociedade carioca, por outro. Essa característica povoa sobremaneira o cinema brasileiro a partir da segunda metade da década de 1960, quando o interesse dos cineastas ligados ao chamado Cinema Novo era comunicar-se com o grande público tentando representar o país por meio de traços que ilustrassem a brasilidade em quadros alegóricos (RAMOS, 1987, p. 372-373).

Ainda que Ipojuca Pontes não seja um cineasta filiado ao Cinema Novo, sua recriação de *Pedro Mico* reatualiza diversas características dos cinemanovistas: locações fora de estúdio, incorporação na trama de temas que discutem as mazelas do país (aqui, a criminalidade, o analfabetismo e a desigualdade social num ambiente urbano), a valorização de textos de autores nacionais (Antônio Callado) e o emprego de atores amadores (se quisermos, aqui, podemos considerar que Pelé não era um ator profissional).

Logo após a cena inicial com a frase atribuída a Brecht, o filme apresenta um longo prólogo de seis minutos, em que são listados os créditos iniciais da produção, além de algumas sequências de cenas que sintetizam de maneira *sui generis* a obra que veremos a seguir. Aparece-nos então a planta de um imóvel sobre uma mesa; sobre a planta, um sujeito com mãos brancas e pequenas explica como o outro sujeito, com mãos negras e grandes, deve proceder para entrar em determinado apartamento a fim de retirar um "bagulho" que se encontra numa caixa fechada a chave. O interessante jogo de mímica entre os dois personagens dá espaço para o desvelamento deles.

Transmitida a tarefa a ser executada, percebemos que o sujeito a quem se “encomendou o serviço” porta um conjunto branco de paletó e calça de linho, além de um chapéu escuro. Trata-se de Pedro Mico. O solicitante é um anão que atende pela alcunha de “Gigante”, espécie de capanga maior de algum contraventor da alta roda.

Pedro Mico sai do ambiente, um galpão perdido na periferia da cidade, e, ao som da mítica *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso (nada poderia ser mais alencariano – ou calladiano – do que esta canção!), aparece subindo uma escadaria no morro. Depara-se com uma insinuante morena que segue em sentido contrário, e aqui comparece o arquétipo do macho-alfa latino: o personagem pára, vira-se para trás e lança uma olhadela para os atributos da moça, especialmente o seu “derrière”; em seguida, volta a subir o morro gingando o corpo e balançando o andar, com os trejeitos estereotipados do malandro brasileiro. Uma reverência é feita a um trabalho de umbanda e outra parada é feita para flertar com nova moçoila da comunidade – ato repreendido veementemente por alguém mais velho, talvez o pai da garota. Aos 4’30” de filme, temos um flerte mais explícito com a estética da pornochanchada brasileira: uma mulher seminua aparece, com uma navalha no pescoço e a roupa rasgada, sofrendo o assédio de um homem de meia idade. Temos um plano americano nos seios nus femininos, depois o plano abre-se, e Pedro Mico continua a subida do morro, alheio à cena de estupro que a princípio só é percebida pelo espectador. Sequência típica da pornochanchada brasileira:

É comum no universo das pornochanchadas um desfile de obsessões e intrigas, de mulheres ávidas por aventuras sexuais, de maridos traídos, de tresloucados personagens homossexuais, entre outros. (SALES FILHO, 1995, p. 70)

Pedro Mico, com seu traje de dândi (ver Imagem 1)³, continua a subida pelo morro até que se avista a praia de Copacabana. Somos informados por um dos créditos do filme que o barraco do protagonista é um cenário de autoria de Oscar Niemeyer. Aos 7’20”, quando Pedro Mico finalmente chega a casa no topo do morro, tem-se uma visão completa da Lagoa Rodrigo de Freitas. Encerra-se a execução de *Aquarela do Brasil*.

Nesta sequência toda, quase temos um plano sequência. Popularizado pelo teórico de cinema André Bazin, tal plano baseia-se na teoria da autenticidade e da objetividade da montagem das cenas cinematográficas, com o corte sendo substituído pelo movimento da câmera. “Sua concepção teórica sobre o cinema realista coin-



Figura 1: Folder de divulgação de Pedro Mico – uma lição de malandragem.
Crédito da imagem: Marcelo Jesuino – Cinemateca Brasileira.

ciduiu com o desenvolvimento do neo-realismo italiano, que tinha como proposta a utilização do plano sequência para ‘expressar a realidade tal como ela é.’ (LEONE; MOURÃO, 1993, p. 62) A câmera ganha assim maior mobilidade, buscando a ação e o movimento dos atores. No caso de *Pedro Mico*, há vários cortes na montagem que narra a subida do personagem pelo morro. No entanto, o efeito de sentido que se pretendeu dar, a nosso juízo, é o que se aproxima mais fortemente do plano-sequência clássico, intensificando as veleidades sofisticadas desta produção.

Após a apresentação do herói, temos a aparição do personagem que em breve se tornará a vítima da hora de Pedro Mico: um multimilionário, vestido como sultão, “analisa” os atributos físicos de duas mulheres, a quem dá ordens, em francês, para despirem suas peças de roupa íntima e para pedir “Chérie, le champagne!”. Como se fosse um dos contos das *Mil e Uma Noites*, o sultão deleita-se com as duas mulheres em seu harém. Enquanto isso, as duas Shezazades nuas satisfazem as excentricidades do endinheirado. Enquanto a orgia acontece, Pedro Mico, com o auxílio de uma corda, executa uma descida de rapel pela fachada do prédio em que está

³ Esta e as próximas duas imagens utilizadas neste texto foram retiradas do sítio da Cinemateca Brasileira. Disponível em: < <http://cinemateca.gov.br>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

o multimilionário e furta joias e valores da escrivaniinha, conforme orientações recebidas de Gigante. O problema é que Pedro Mico não cumpre sua parte acordada com o grupo que planejara roubar o sultão e foge para a favela com o produto do roubo.

O tal do multimilionário era um empresário árabe que enriquecera por meio do petróleo do Oriente Médio. Estava no Rio Janeiro a convite – e sob custódia – de um empresário ganancioso, que havia planejado o tal roubo apenas para lucrar em cima da segurança do sultão. Com a traição de Pedro Mico, entra em cena a polícia, ilustrada no papel do delegado Portela (Jorge Dória), que aparece em seu gabinete com a foto na parede de João Batista Figueiredo, então último presidente do Brasil da ditadura militar. Esta trama rocambolesca e caricata, certamente cômica, desdobrar-se-á em novas cenas de sexo e de corpos nus, elevando-se assim a estética da pornochanchada a um patamar distinto do proposto no texto teatral:

As pornochanchadas (...) combinavam a influência dos filmes italianos em episódios (que juntavam humor, ironia e malícia em histórias curtas), a tematização dos “dilemas do dar e do comer”, que se insinuava nos filmes brasileiros da década de 1960 (e em seus títulos apelativos), e a atualização da comédia carioca popular urbana – a chanchada. A nomeação, certamente elitista, contém algo de pejorativo, procurando assemelhar a comédia erótica dos anos 1970 à chanchada dos anos 1940 e 1950, no sentido de serem filmes sem valor artístico, mal realizados e vulgares. Agregar o prefixo “porno” à chanchada, contudo, não se traduz diretamente em acrescentar pornografia, no sentido transgressivo. (...) O “gênero” servia-se, basicamente, de um erotismo implícito na exibição da nudez feminina e na insinuação de sexo, de títulos com duplo sentido – que ofereciam mais do que tinham para dar –, de situações com peripécias amorosas, piadas cheias de malícia e gags atualizadas da tradição circense. Condensava um imaginário que atingia com precisão o público ‘popular’. (...) Na pornochanchada (como na chanchada), pode-se perceber a assimilação de formas tradicionais de entretenimento popular brasileiro, advindas de esquetes dos teatros de revista, dos espetáculos mambembes, dos circos e, mesmo, do rádio – este já fazendo parte da cultura de massa. Uma dramaturgia que oferece como entretenimento os jogos maliciosos da sedução, da conquista e da performance, filtrados por um tipo de humor construído pela ambigüidade e pelo duplo sentido. (ABREU, 2006, p. 142-144).

O crime duplo cometido por Pedro Mico não poderia permanecer incólume. Assim, de forma inesperada, numa cena que no

universo do cinema pornô seria classificada como “sexo inter-racial”, temos um negro e uma branca fazendo sexo num cubículo, quando são descobertos por dois sujeitos que haviam confundido o negro com Pedro Mico. O mal-entendido é fatal para o casal que aparece nu e que é aniquilado à queima roupa. Lição lógica do universo da bandidagem: não se reconhece os rostos de dois meliantes impunemente.

Como as alegorias sexuais são variadas em Pedro Mico, temos em seguida um giro de helicóptero feito pela polícia sobre o morro da Catacumba; mais uma vez, surge uma cena de estupro de uma mulher, cometido pelo mesmo homem que aparecera no prólogo do filme. Mais à frente, ficamos sabendo que esse “estuprador em série” do morro é o “Coisa Ruim”, que inclusive vai assediar Melize, mexendo com os brios de Pedro Mico (os dois homens entram em confronto, com Pelé exibindo seus dotes de atleta em meio a movimentos de capoeira). Já em outra batida policial em busca de pistas sobre Pedro Mico, o delegado Portela e mais dois tiras vão à procura do negro “Come Quiet”, que aparece recebendo sexo oral de uma loira em sua loja de automóveis.

Por último, nesta sanha de “perversões”, o Gigante (que havia encomendado o serviço a Pedro Mico) aparece de cueca vermelha e meias pretas, com uma garrafa de vodca na mão, esfregando-se em duas mulheres seminuas ao som da canção *Mambolê*, de autoria de Lucas Robles (no Brasil, a canção fez sucesso também por meio do trio Los Angeles, que talvez tivesse muito a ver com a pornochanchada!).

Esta amostra robusta de exploração do sexo e dos corpos das mulheres, típica da estética da pornochanchada, aponta também para um descentramento da proposta original de Antonio Callado em seu texto teatral. Se ali é a situação em *huis clos* que impera, com grande ênfase na questão do letramento e da busca da redenção social por força de uma atitude do herói Zumbi, no filme são as cenas de sexo, às vezes fora de contexto, que dão o tom da narrativa – algo que, inclusive, criou outro folclore em torno de Pelé – e que tantas críticas renderam às pornochanchadas:

A produção de pornochanchadas foi bastante criticada pelos setores mais conservadores e mais intelectualizados, especialmente por estar recheada de aspectos como a banalização da sexualidade, a exploração do corpo da mulher, o machismo, o falocentrismo e outros. (SALES FILHO, 1995, p. 69).

Perto de uma hora de filme, o Rei finalmente fica nu (ver Imagem 2): Aparecida e Pedro Mico transam no barraco do malandro. Na cena, é nítido o desconforto de Pelé, em que pese a naturalidade com que Tereza Raquel aborda a filmagem. A dificuldade do Rei do Futebol teria chegado a irritar Ipojuca Pontes, em virtude da longa demora em se concluir a cena, como se pode ver em depoimento do próprio ex-jogador:

Tive essa cena, que é normal entre um casal que se ama, que tava morando junto. Foi uma cena mais audaciosa", explicou o Rei. "Caramba é a mulher dele. Ele tá mandando eu pegar a mulher dele [risos]. Eu ficava meio confuso. Fiquei – sei lá – a tarde inteira tendo que repetir a cena porque eu não conseguia. (Documentário inédito mostra cena de sexo de Pelé no cinema; veja o trecho)"⁴.

Não é à toa que o desempenho de Pelé atrás das câmeras tenha despertado ironias das mais diversas, como a que se pode ver num texto cômico do blog *O poderoso chofer*, que traz uma resenha específica sobre este filme. Intitulado "(1985) 'Pedro Mico' – Era melhor NÃO ter ido ver o filme do Pelé"⁵, o texto leva a assinatura de alguém que se autoneomeia Giacomo Corleone e que chega a afirmar que "Para mim, a interpretação do Pelé ficou tão ruim, que tiveram que



Figura 2: Folder de divulgação de Pedro Mico – uma lição de malandragem. Crédito da imagem: Marcelo Jesuino – Cinemateca Brasileira.

chamar o Milton Gonçalves para disfarçar” ou “O filme é tão ruim, que depois dele Pelé nunca mais foi protagonista de filme nenhum (em “Trapalhões e o Rei do Futebol’ ele é coadjuvante)”.

Intriga-nos, entretanto, que o cartaz oficial do filme (Figura 3) não faça uso da nudez feminina, nem da violência, mas sim da imagem de Pedro Mico (Pelé) ao lado da bandeira do Brasil, mais a frase “ele não sabe ler, mas... pode escrever uma nova história!”. É como se Ipojuca Pontes – ou os demais produtores do filme – quisessem reaproximar-se da proposta original do texto de Antônio Callado.

Por último, cabe lembrar a indissociabilidade entre a pornochanchada e a ditadura militar. Como afirmam Bertolli Filho e Talamoni (2015), a abertura política a que o Brasil assistiu, especialmente no início da década de 1980, acabaria por sepultar o gênero, que já convivía em 1985 – ano de lançamento de *Pedro Mico* – com filmes nacionais com sexo explícito (Coisas eróticas, o primeiro do gênero no Brasil é de 1981) e com o surgimento da cultura do videocassete

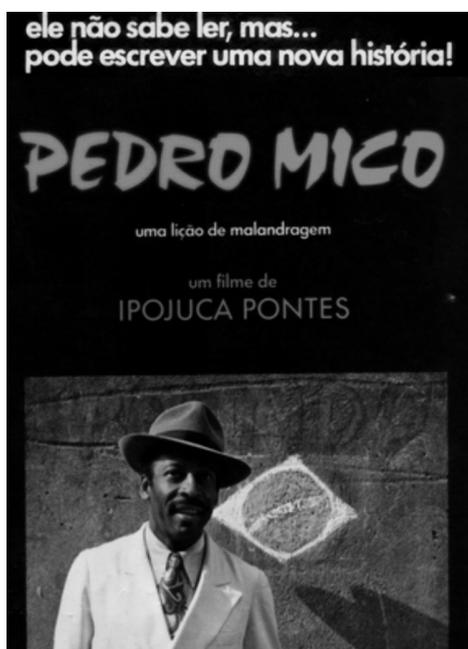


Figura 3. Cartaz oficial de Pedro Mico – uma lição de malandragem.

Crédito: Cinemateca Brasileira.

⁴ Disponível em: <<http://esporte.uol.com.br/futebol/ultimas-noticias/2011/04/29/em-filme-inedito-pele-relembra-nu-artistico-e-quando-roubou-a-cena-de-stallone-veja-trecho.jhtm>>. Acesso em 15 jan. 2016.

⁵ Disponível em: <<http://opoderosochofer.blogspot.com.br/2013/10/1985pedro-mico-era-melhor-nao-ter-ido.html>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

e das locadoras de vídeo, que exponenciaram ao público brasileiro a possibilidade de consumir, em casa, os filmes regados a sexo farto das produções norte-americanas. De todo modo, insistimos no fato de que, na transmutação do *Pedro Mico* feita por Ipojuca Pontes, ainda persistem diversos elementos característicos das produções que sedimentaram a pornochanchada como um gênero de grande alcance de público e de baixa ressonância na crítica, como vemos na consideração abaixo:

Para usar um termo típico da época, a avacalhação de vários aspectos da vida social, se não era aceita pela ditadura, pelo menos era suportada, instigando os diretores deste gênero a ousarem o que muitos diretores de outros gêneros fílmicos não tinham coragem porque isto condenaria suas produções a serem vetadas pela censura. Policiais que faziam tramoias em companhia de sujeitos que deveriam prender, fazendeiras que recorriam à violência para se apoderarem de homens que desejavam e políticos inescrupulosos literalmente correndo atrás de mulheres pudicas eram retratados em meio a tiradas cômicas e corpos despidos. (BERTOLLI Filho; Talamoni 2015, p. 321).

Ainda que esta citação não se refira ao filme *Pedro Mico*, é inegável a possibilidade de associá-la à montagem realizada por Ipojuca Pontes. E, para além da imagem do Presidente Figueiredo no gabinete do delegado Portela, conforme referido anteriormente, é sintomático que o filme inclua na trama uma longa cena de tortura sobre o Gigante, executada por policiais dentro da delegacia, a fim de que se revelasse a identidade e o paradeiro de Pedro Mico – algo que nos lembra de algumas sequências de *Pra frente Brasil* (1982, direção de Roberto Farias), o qual sofreu vários problemas com a censura. Em que pese o tom cômico da sequência da tortura do Gigante, especialmente pelos trejeitos fisionômicos do ator, não nos parece que a intromissão do tema seja tão inocente quanto se possa imaginar.

Considerações Finais

Ipojuca Pontes, ao iniciar seu filme com a tal frase atribuída – erroneamente – a Bertold Brecht, intensifica sentidos que estão latentes na peça de Antônio Callado, que sequer cita o dramaturgo alemão. Trata-se, com efeito, de uma sofisticação e de uma erudição que deve ter passado despercebida pela imensa maioria do

público que assistiu a *Pedro Mico* nos cinemas ou na televisão. De todo modo, a associação entre Pedro e Zumbi (dois “contraventores” capazes de promover a redenção social) já fazia parte do texto teatral de Callado, dentro daquele espírito “alencariano” a que aludimos anteriormente e que aponta sempre para uma projeção dos atos do herói.

Pelo menos nisto o filme atualiza o texto teatral, reafirmando a possibilidade de superação das mazelas sociais por meio da luta e da ação dos subjugados. O tom de exaltação romântica da peça de Antônio Callado comparece igualmente na película de Ipojuca Pontes, ainda que a peça dê maior importância e relevância à leitura e à alfabetização. De todo modo, é preciso sempre levar em conta que, tanto na trama do filme como no texto da peça, cabe a uma mulher prostituta (Aparecida), no fundo tão marginalizada como Pedro Mico, ser a agente da transformação social pelo fato de saber ler e, nesse sentido, ter acesso a um conhecimento livresco da história (daí a importância desta personagem para poder introduzir, ainda que de maneira forçada, a história de Zumbi dos Palmares, que é recontada com imprecisões e idealizações de todo tipo). Assim, a redenção do malandro negro – e de todo o povo explorado – só é possível por meio da única pessoa alfabetizada que, de dentro da favela, é capaz de promover o chamamento do herói para a luta.

No filme, intensificam-se ainda os diálogos com diversas variações linguísticas que aparecem mais timidamente no texto teatral. Explora-se na película, com mais intensidade, o falar carioca de concordâncias pronominais particulares (como, por exemplo, nas frases que também estão na peça “- Tu nunca viu?”; “- Tu soube?” “- Tu conhece ele, mulher?”). Para além disso, procede-se a algumas atualizações lexicais (“velhoca” passa a ser “coroa”; “vaca” passa a ser “piranha” etc.).

Por último, na proposta de transliteração da peça para o cinema, cabe voltar mais uma vez à opção estética que Ipojuca Pontes promove em torno do forte apelo ao corpo da mulher, invariavelmente vista na trama como objeto de prazer num mundo dominado pelos homens (daí a grande presença de prostitutas no filme, que aparecem apenas para satisfazer seus adquirentes, e as cenas de estupro protagonizadas pelo “Coisa Ruim”, algo ausente do texto da peça). Ainda que não se filie explicitamente à pornochanchada, é inegável perceber em *Pedro Mico* resquícios desse gênero que, à época, já traçava um caminho crepuscular na história de cinematografia nacional. Mais instigante ainda é verificar também como alguns laivos do Cinema Novo resvalam aqui e acolá em algumas

opções técnicas e temáticas de *Pedro Mico* (a mais direta, obviamente, está na própria escolha de um texto de Antônio Callado para o roteiro adaptado).

Por tudo isto, há de se lamentar o quase total anonimato que o filme *Pedro Mico* experimentou nas últimas três décadas, desde que foi lançado. Quase ninguém sabe que a película existe, muito menos que Pelé, um dia, emprestou seus dotes artísticos para um personagem tão complexo quanto Pedro Mico. A impressão que se tem é que os defeitos do filme (que não são poucos) suplantaram em larga medida suas virtudes. Entre vincular-se a certa erudição cultural e vender-se como algo para o grande público, é capaz que a obra de Ipojuca Pontes não tenha conseguido equilibrar-se na gangorra. De todo modo, este texto serve um pouco para cumprir a predição de Andrea Ormond:

Revisto trinta anos depois, “Pedro Mico” chama a atenção não apenas por suas precariedades – embora tenha sido uma produção cara. Inscreve-se bonito, e com folgas, nas melhores antologias do gênero policial brasileiro, dando ao apreciador quase tudo o que ele espera. Reparem na frase: “Mandem o pessoal da imprensa se foder, porra!”. É da lavra de gigantes como Valério Meinel, José Louzeiro, Octávio Pena Branca. Ou a epígrafe de Bertold Brecht em “Die Moritat von Mackie Messer”; a trilha sonora de “Aquarela do Brasil” na voz de Wilson Simonal – portfólio também amaldiçoado pelos nenéns neofascistas. Como sói ver, “Pedro Mico” daria um livro, por tantos múltiplos detalhes, histórias e possíveis leituras. Libertem o filme e o deixem respirar, por favor. (ANDREA ORMOND, 2013 – online. Os grifos são meus).

Na verdade, mais do que este texto, é este livro que se insinua necessário e importante numa abordagem a que a academia sempre vira as costas: a de debater e refletir os aspectos da cultura que moldam nosso caráter e nosso cotidiano, sejam esses aspectos relacionados às instituições centrais da ordem social, sejam esses aspectos relacionados a sínteses culturais mestiças e populares, das quais a pornochanchada é um exemplo rico e singular. O que quisemos aqui, portanto, foi libertar Pedro Mico, o filme, e deixá-lo respirar ao lado de outros congêneres igualmente marginalizados, que quase sempre só conseguem ter exposição em alguma madrugada perdida na programação do Canal Brasil.

Referências Bibliográficas

- ABREU, N. C. de. A pornochanchada como gênero. In: **Boca do lixo:** cinema e classes populares. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- _____. **O olhar pornô:** a representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado de Letras, 1996.
- ASSUNÇÃO, T.R. Relações oblíquas com a pornochanchada em *P III: duas vezes Ela* de Paulo Emílio Sales Gomes". In: **Revista do CESP.** Belo Horizonte. v. 28, n. 39, p. 177-203. 2008.
- BERTOLLI FILHO, C.; TALAMONI, A. C. B. O *Sacana Coça-saco Tropical* e o Homo Brasilis: o discurso fundador do Brasil segundo um 'professor' alemão em *Bonitas e Gostasas*. In: MARQUES, José Carlos (ORG.). **A Copa das Copas?** Reflexões sobre o Mundial de Futebol de 2014 no Brasil. E-book. São Paulo: Edições Ludens, 2015, p.311-333. Disponível em <<http://www.faac.unesp.br/Home/Utilidades/a-copa-das-copas---ebook---versao-final.pdf>>. Acesso em 26 fev. 2016.
- CALLADO, A. **Antônio Callado** – Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios por Lígia Chiappini Moraes Leite. São Paulo: Abril Educação, 1982
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces.** 2ª ed. São Paulo: Pensamento, 1992.
- CATTAI, J.B.P. **O estandarte silencioso:** a United States Information Agency na mídia impressa do Brasil - Correio da Manhã e Tribuna da Imprensa, 1953-1964. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-13012012-122334/pt-br.php>>. Acesso em 20 dez. 2015.
- GUIMARÃES, H. O romance do século XX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Editora Senac São Paulo / Instituto Itaú Cultural, 2003.
- JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1969.
- JOHNSON, R. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Editora Senac São Paulo / Instituto Itaú Cultural, 2003.
- LEONE, E.; MOURÃO, M.D. **Cinema e Montagem.** São Paulo: Ática, 1993.
- ORMOND, A. "**Pedro Mico**" (2013), em Estranho encontro: <<http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2013/11/pedro-mico.html>>. Acesso

em 15 fev. 2016.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

RAMOS, F. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.

ROVAI, P.C. **A chanchada é nossa** (depoimento a Jean-Claude Bernadet). Movimento. 26 jan. 1976.

SALES FILHO, V.V. Porno chanchada: doce sabor da transgressão. In **Revista Comunicação e Educação**, São Paulo v.z, n.3, p67-70, 1995.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo / Instituto Itaú Cultural, 2003.

Fimografia

Pedro Mico – uma lição de malandragem. Dir. Ipojuca Ponte. Brasil: Embrafilme; Ipojuca Pontes Produções; T.R. Produções, 1985, VHS. (99 min.), color, sem legenda, Port.

Lucas Sant'Ana Nunes
Renata Aparecida Frigeri

AS MULHERES DE ODY FRAGA: A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM *A DAMA DA ZONA*

Este artigo pretende discutir as representações sociais e suas intertextualidades associadas às mulheres no filme *A dama da zona*, de Ody Fraga (1979), em especial à prostituta, Esmeralda, e à mãe-prostituta, Juliana. Esmeralda e Juliana são as duas personagens centrais na película de Fraga, sendo a primeira a protagonista que interage com a segunda e a transforma.

O gênero, como um tema inserido no campo da cultura, deve ser tratado como uma construção simbólica e não uma ocorrência natural. Observa-se que “ser mulher” ou “ser homem” são processos ligados muito mais às representações do que propriamente às características genéticas e biológicas de cada um:

Existem diferenças genéticas, endócrinas, anatômicas entre a fêmea humana e o macho: mas não bastam para definir a feminilidade: esta é uma construção cultural e não um dado natural. „..., Ninguém nasce mulher, as pessoas se tornam mulher; „..., ninguém nasce homem, as pessoas se tornam homem. Também a virilidade não é dada desde o início. (BEAUVOIR, 1972, p.486).

Mediante essa perspectiva, pode-se entender a feminilidade como algo que perpassa as representações sociais reproduzidas a partir dos meios de comunicação ou dos procedimentos comunicativos. As referências simbólicas para ancorar significados às características ditas femininas são construídas, o que denota um processo de caráter sociocultural.

Enquanto agente cultural, o cinema ocupa posição privilegiada na sociedade (ORTNER, 2007, p.576), pois guarda em si a função de adotar e disseminar representações, que servem para a constituição de quadros de referência simbólicos sobre os mais variados temas, entre eles a representação do gênero feminino.

A estética cinematográfica cria uma experiência de vivência real nos espectadores por meio de procedimentos, tal experiência objetiva gerar uma impressão de realidade a ser assumida pelo público (METZ, 2012, p.16), além de fornecer construções simbólicas de referências para fundamentar suas opiniões e comportamentos.

O cinema pode ser entendido como uma ferramenta de caráter ideológico, pois produz os significados necessários para criar a estrutura que auxilia na composição do imaginário dos indivíduos, ele age como um horizonte simbólico para a sociedade: "O imaginário é a ordem que governa a experiência (ou "autoreconhecimento errôneo") que tem o sujeito de si mesmo com a totalidade. Assim, (...) o imaginário é o lugar das operações ideológicas". (KUHN, 1991, p.61).

O cinema também é um reflexo da sociedade, onde as construções culturais são exibidas, reforçadas ou mesmo questionadas. Sendo o cinema um campo de construções simbólicas, de representações sociais e de reflexos de uma sociedade, o cinema nacional provocou a tradicional sociedade brasileira da década de 1970 com a inserção de filmes eróticos no mercado. Seu formato foi provocante o suficiente para que seus críticos o classificassem como um gênero novo: nasciam assim filmes pejorativamente chamados de pornochanchadas.

Apesar das críticas, as salas de cinema lotavam a cada exibição: as pornochanchadas mostravam mulheres nuas, livres e sexualizadas; elas eram as vizinhas, mas também eram as filhas, as mães e as esposas. As pornochanchadas exibiam o adultério, a traição, a contravenção.

Mas as pornochanchadas não se restringem a mulheres nuas e cenas sexualizadas, muitos desses filmes também questionavam problemas sociais, como a pobreza, a miséria, os conflitos humanos. Ody Fraga foi um dos diretores de pornochanchadas que buscaram, além da nudez, problemas e contradições da sociedade brasileira e os expôs na tela.

Para adentrar uma obra cinematográfica é necessário pensar, além de seu criador, seu contexto de produção, por isso,

Seguindo os conselhos de Nietzsche e Andreas-Salomé, em vez de simplesmente partir do objeto do estudo (os filmes que

contêm representações do sexo), vamos considerar primeiro as relações históricas entre os mecanismos do poder e a sexualidade humana, deixando que esta ocupe o centro da arena, em vez de permanecer como simples “fonte” ou “tema” para representações artísticas (GERBASE, 2006, p.41).

Assim sendo, faz-se necessário compreender o contexto nacional em que o filme *A dama da zona* foi produzido e também observar o trabalho do diretor cinematográfico Ody Fraga.

Contexto e desenvolvimento sócio-histórico da pornochanchada

Os anos de 1970 no Brasil estão marcados, no campo cinematográfico, pelo auge da pornochanchada, um período de questionamento dos valores tradicionais da sociedade, a reivindicação da liberação sexual e a crescente exploração do erotismo como fonte de inspiração artística.

No campo político a ditadura estava em seu auge, o controverso milagre econômico brasileiro acontecia, o país recebia uma série de investimentos estrangeiros, alavancando os índices de crescimento da economia brasileira. Paralela a este cenário, a pornochanchada passou por uma época de crescimento e sucesso comercial, suas obras não atraíam investimentos e eram realizadas com baixos orçamentos, mas suas temáticas tinham forte apelo popular.

O gênero consolida-se como uma escola para novos realizadores da sétima arte, que buscavam inspirações e experiências artísticas para suas carreiras, a Boca do Lixo entra para o mapa da produção cinematográfica brasileira. A Boca foi um espaço em São Paulo que reunia cineastas para produção de filmes populares e assim definido por Rubens Ewald Filho:

Como diria a canção do musical Camelot, por “a brief shining moment”, o cinema paulista brilhou sem ajuda de órgãos governamentais, trabalhando com auto-suficiência e eficiência, com fitas que se pagavam e davam lucro. E que o nosso público adorava. Ao contrário da Vera Cruz dos anos 50, não era sofisticado, nem pretendia ser a Hollywood brasileira. Era modesto, assumia-se como o Cinema da Boca. Do Lixo, se quiserem, mas da antiga Boca de Cinema e prostituição, que, por ironia do destino, conviviam no mesmo quadrilátero (STERNHEIM, 2005, p.10).

Influenciada pelas comédias populares italianas da década de 1960, em especial aquelas de tom erótico, a pornochanchada ex-

plorava os mais variados temas, desde a virgindade, o adultério, a conquista amorosa, a violência e até mesmo os dramas pessoais e sociais. Realizadas com baixos recursos técnicos e com uma tecnologia inferior àquela que vinha sendo utilizada no cinema da época, as narrativas da pornochanchada eram mal finalizadas, esteticamente pobres e com grande apelo sexual, foram classificadas por setores conservadores da sociedade como uma afronta aos bons costumes, uma degradação moral. Neste contexto, os seus realizadores buscavam caminhos para burlar os censores da ditadura, como, por exemplo, utilizar planos que mais sugeriam do que mostravam a nudez, bem como a limitação de poucos minutos de cenas de sexo em suas narrativas.

A pornochanchada surge em um contexto cinematográfico diferente do Cinema Novo, uma escola artística formada por realizadores de classe média intelectual e engajada com os temas sociais. O Cinema Novo objetivava criar uma estética cinematográfica própria e que refletisse a identidade cultural brasileira. (SIMONARD, 2006, p.115).

O Cinema Novo supostamente constrói um posicionamento crítico ao sistema governamental e à situação socioeconômica da época, onde os intelectuais e artistas da época engajaram-se em sua transformação social (FIGUEIRÔA, 2004, p.17), enquanto a pornochanchada trata dos temas populares e aproxima-se mais dos anseios do público, ainda que por meio de uma linguagem cinematográfica simplória. Importante pontuar que o Cinema Novo recebia apoio estatal para suas realizações por meio da Embrafilme, um órgão da ditadura militar, ou seja, afirmava realizar uma crítica ao sistema vigente sob a tutela e patrocínio financeiro do mesmo Estado responsável pelo subdesenvolvimento do país, o qual condenavam.

O declínio da pornochanchada acontece em um momento em que filmes pornográficos estrangeiros conseguem entrar no mercado brasileiro, além do esgotamento estético e industrial da pornochanchada, bem como a crise econômica que se agravou no país e diminuiu gradativamente o público nas salas de cinema.

Sexo censurado

O sexo e a sexualidade na mídia nacional dos anos de 1970 foram controlados pelos censores da ditadura: cenas de sexo explícito no cinema só foram permitidas no Brasil após 1981, quando se iniciou o processo de abertura política. Para Sales Filho (1995, p.68) "o Estado autoritário, considerando que as atividades culturais se

relacionavam intrinsecamente à ideologia da Segurança Nacional, procurou interferir diretamente na produção cultural”, sendo assim, os filmes eróticos da pornochanchada exibidos nos anos de 1970, que se mesclavam com vários outros gêneros, desde os dramas até as comédias, não mostravam na tela o ato sexual.

Os grandes sucessos de bilheteria desse período possuem cenas que insinuam atos sexuais, onde o espectador pode imaginar, mas não os assiste, ou seja, a sensualidade na pornochanchada era sugerida, não era exposta. Em *A dama da zona* não é diferente, as cenas com nudez ou insinuações de atos sexuais são poucas, apesar de o tema principal do filme ser a prostituição.

Os filmes dos anos 70 agrupados sob essa denominação não eram, de fato, filmes pornográficos, uma vez que os atores envolvidos não praticavam sexo em cena. Na verdade, o conteúdo das obras costumava ser mesmo bem mais leve do que levavam a supor os títulos e os cartazes promocionais. Na maior parte das vezes, o conteúdo sexual dos filmes, ainda que pudesse apresentar doses generosas de exposição de corpos nus, era bastante inocente, limitando-se à criação de piadas de duplo sentido e trocadilhos picantes, em nada semelhantes aos filmes estrangeiros de sexo explícito (KESSLER, 2009, p.15-16).

Foram filmes produzidos com uma grande carga erótica, mas que se vendiam, por meio dos títulos e cartazes, como mais sexuais do que de fato eram. O público da pornochanchada, em sua maioria homens, ia ao cinema em busca de cenas de sexo e nudez. Para Kessler (2009, p.17) os filmes eram “assumidamente voltados ao público masculino”, a pornochanchada representava “tipos femininos para todos os gostos: virgens, viúvas, mulheres experientes, quase sempre belas e desinibidas”. Quanto mais atraente fosse o título e o cartaz, maior a bilheteria do filme.

Os títulos dos filmes remetiam ao erotismo, também eram comuns os trocadilhos e frases com duplo sentido, como por exemplo *Efigênia dá tudo o que tem* (1975), do diretor Olivier Perroy, *A noite das fêmeas* (1976) e *O clube das infiéis* (1974) de Marcos Rey, *Como era boa nossa empregada* (1973) dos diretores Ismar Porto e Victor di Mello, entre tantos outros.

Outro apelo com conotação sexual eram os cartazes dos filmes, sempre com mulheres em poses eróticas; o cartaz do filme *A dama da zona* exibe a personagem Esmeralda (atriz Marlene Silva) e sugere que o espectador irá encontrar cenas de sexo e nudez (Figura 1).



Figura 1: Cartaz do filme A Dama da Zona.

Fonte:Pinterest[<https://www.pinterest.com/pin/369717450635079556/>]
 Acesso em 12.nov.2015.

Apesar do cartaz sugerir cenas com sexo, o espectador não vê nenhuma cena com este teor no filme de 84 minutos: dentre as cenas erotizadas, três insinuam o ato sexual, mas em todas elas o personagem masculino está com alguma parte do vestuário, cueca ou mesmo calças; uma outra cena insinua sexo oral, mas também não é mostrado, muitas cenas exibem os seios das personagens; há apenas um nu frontal feminino, é uma cena onírica, a imaginação de um personagem. A insinuação, ao invés da revelação do ato sexual, constitui a concepção erótica da pornochanchada.

Os títulos e os cartazes dos filmes de pornochanchada continuam forte apelo sexual para atrair o público, era preciso estimular a imaginação do espectador para que ele fosse ao cinema.

Outro ponto comum entre os filmes de pornochanchada é o humor inserido nas cenas eróticas: as cenas de sexo são amenizadas com o riso em *A dama da zona*. As cenas em que há o erotismo são interrompidas por alguma situação cômica: o sexo oral acaba em uma mordida; nos sonhos de Fernão com Esmeralda, em todas as tentativas de aproximação física com ela, sua mulher, Encarnação, é quem aparece para lhe tocar em outra cena que há insinuação do ato sexual, a mãe da personagem está no mesmo ambiente assistindo à televisão. A comédia, impregnada nos filmes de pornochanchada, visava contornar os censores da ditadura, então o humor foi uma maneira encontrada para amenizar as cenas de sexo e conseguir que o filme fosse exibido nos cinemas.

Ody Fraga e o pensamento crítico

No documentário *Boca do Lixo: a Bollywood brasileira* (2011), dirigido por Daniel Camargo, o diretor cinematográfico Guilherme de Almeida Prado afirma que “Ody Fraga era um intelectual da boca”, mas essa percepção não era exclusiva de Prado, Antonio Meliande, diretor de fotografia e diretor cinematográfico, reforça que “todo filme erótico dele sempre tinha uma crítica”, a atriz Nicole Puzzi concorda, ela atuou em vários filmes de Fraga e destaca uma de suas atuações: “Ody colocou uma cena minha que eu morria enforcada, era uma referência aos mortos no porão da ditadura”, e continua “ele estava na Boca por opção. Ele foi professor, trabalhou na TV Cultura, estava na Boca por opção dele”.

Ody Fraga começou sua carreira no cinema como roteirista em 1960, seu primeiro filme como diretor foi iniciado em 1962 e concluído em 1967, nos 20 anos seguintes, Fraga lançaria dezenas de filmes produzidos na Boca do Lixo e assinaria o roteiro de outras dezenas. Considerado um homem culto por seus colegas de profissão, Fraga inseria em seus filmes produzidos na Boca do Lixo, além de cenas convencionais de pornochanchada, críticas à sociedade.

(...) os registros a respeito do Cinema da Boca, em sua maioria, insistem em expor essa fase de forma depreciativa, com sarcasmo. Volta e meia batem nessa tecla de vulgarização, de um cinema apenas voltado para o mercado consumidor. Essa preocupação existia, afinal os cineastas sobreviviam, em sua maioria, do próprio cinema. Esse lado comercial não invalida, porém, a sua importância para a própria existência da indústria cinematográfica brasileira em uma época nada

fácil para o país e em especial para a sua criação artística (STERNHEIM, 2005, p.14).

Em *A dama da zona*, Fraga satiriza o Cinema Novo, insere uma prostituta empoderada no centro da trama e debate a pobreza com temas que a cercam: falta de moradia, alimentação, mortalidade infantil e a violência contra a mulher. O Cinema Novo é representado por dois jovens que aparecem na comunidade pobre com “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, os personagens são extremamente insensíveis com a pobreza e beiram a burrice; Esmeralda, a prostituta central da trama, é uma mulher forte, independente e solidária. Mas a crítica mais forte de Fraga fica no núcleo familiar composto por mãe, pai e filho que tentam sobreviver em meio à pobreza.

A prostituta e a mãe

Para fins de análise, este texto irá deter sua atenção em duas personagens da trama: Esmeralda, a prostituta, e Juliana, a mãe. Esmeralda é uma mulher forte, independente, solidária e prostituta, ela é a protagonista em *A dama da zona*. Juliana é uma mulher frágil, pobre, casada, com um filho recém-nascido, que luta para sobreviver, ela é uma das personagens secundárias do filme de Fraga. Da protagonista ao núcleo adjacente, todas as cenas do filme colocam em evidência uma mulher. São mulheres criadas por Ody Fraga, um homem, para que sejam vistas no cinema outros homens.

A função cumprida pelos meios de comunicação, em especial o cinema, como meios que reproduzem uma série de representações sociais, legitimam identidades e reiteram pontos de vista ideológicos a respeito dos mais variados temas. Os meios de comunicação tornam-se instrumentos estruturantes da ideologia que contribuem para uma lógica de dominação:

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os sistemas simbólicos cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a domesticação dos dominados (BOURDIEU, 1998, p.11).

Ody Fraga, sendo um homem, assim como a maioria dos realizadores da pornochanchada, retrata o feminino a partir da ótica

masculina, o que muitas vezes reforça uma perspectiva estereotipada e objetificada das mulheres.

(...) foram os homens os produtores das representações femininas existentes até hoje, e essas estão diretamente associadas às formas de a atual mulher ser, agir e se comportar. O que se discute é o fato de a mulher contemporânea buscar se enquadrar em uma imagem projetada de mulher que, na verdade, é aquela que eles gostariam que ela fosse, a partir de representações femininas cunhadas pelos meios de comunicação e, principalmente, pelo cinema. São atitudes e comportamentos balizados por imagens amplamente divulgadas no cinema e que serviram e servem de modelo a todas as mulheres. O que a teoria feminista do cinema procura demonstrar é que esses estereótipos impostos à mulher, através da mídia, funcionam como uma forma de opressão, pois, ao mesmo tempo que a transformam em objeto (principalmente quando endereçadas às audiências masculinas), a anulam como sujeito e recalcam seu papel social (GUBERNIKOFF, 2009, p.67).

A mulher no contexto de produção fílmica é portadora de significado, mas não produtora de significados sobre o mundo e sobre si. Os significados que constituem a representação feminina no cinema, e em especial na pornochanchada, são construções simbólicas construídas pelo homem e para o homem, a mulher está nas imagens do cinema para ser olhada, representada através da lógica da objetificação, perspectiva que influencia desde a posição da câmera para representar o corpo feminino até a maneira como as personagens ocupam seus espaços nas narrativas. (KAPLAN, 1995, p.46).

As cenas em que o personagem interpretado pelo ator e humorista Canarinho espia Esmeralda no banho mostram, mais uma vez, o corpo da mulher fetichizado, reforçando a ideia de que o desejo masculino deve ser guiado através de seu ímpeto voyeurista, já que “nossa cultura difundiu a ideia de que o corpo da mulher é um espetáculo a ser olhado.” (GUBERNIKOFF, 2009, p.72).

O voyeurismo no filme *A dama da zona* é uma expressão masculina de objetificação da mulher, a personagem e seu corpo estão na tela para serem olhados, admirados e fetichizados como o local onde reside o desejo do homem.

O voyeurismo está ligado ao instinto escopofílico (o prazer masculino de transferir o prazer de seu próprio órgão sexual para o prazer de ver outras pessoas fazendo sexo). A crítica assegura que o cinema baseia-se neste instinto, fazendo do espectador basicamente um voyeur (KAPLAN, 1995, p.53).

A posição da câmera em *A dama da zona* é o ponto de vista do personagem Canarinho, ele observa Esmeralda e outras mulheres no banho por meio de uma abertura no teto do banheiro, o espectador pode ver o que o personagem vê.



Figura 2: Canarinho observa Esmeralda no banho
Fonte: Frames de A Dama da Zona

O corpo de Esmeralda é erotizado, no entanto, ela não é uma personagem impotente e passiva, pelo contrário, Esmeralda é uma mulher forte, protagonista da história e referência social para a comunidade onde vive, guardando em si o capital simbólico e social que a exhibe como uma mulher empoderada, no entanto, ela permanece retratada como objeto da fetichização e do desejo masculino.

Esmeralda revela-se uma personagem complexa, representada de maneira ambígua na narrativa: se por um lado ela é a protagonista livre, independente e forte, por outro lado ela é objeto e está na trama para servir aos homens, como prostituta na trama do filme e como fetiche do olhar masculino na sala de cinema.

Moscovici (2007, p.207) aponta que a representação social se refere a “uma série de proposições que possibilita que coisas ou pessoas sejam classificadas, que seus caracteres sejam descritos, seus sentimentos e ações sejam explicados”. Pode-se entender a representação social sobre um objeto ou assunto como uma polifonia de significados que guarda em si pontos de vista simbólicos ligados à ideologias, preconceitos e perspectivas sobre o cotidiano. Tais perspectivas, em tempos de crise ou transformação social, tornam-se ainda mais evidentes e abrem espaço para a elaboração de novas formas simbólicas e representações sociais, pois os cenários, que se apresentam como novos, requerem novas representações para explicar o momento em que a sociedade vive:

(...) o caráter das representações sociais é revelado especialmente em tempos de crise e insurreição, quando um grupo, ou suas imagens, está passando por mudanças. As pessoas estão, então, mais dispostas a falar, as imagens e expressões são mais vivas, as memórias coletivas são excitadas e

o comportamento se torna mais espontâneo. Os indivíduos são motivados por seu desejo de entender um mundo cada vez mais não-familiar e perturbado (MOSCOVICI, 2007, p.91).

A ambiguidade na maneira como Esmeralda é retratada na narrativa reflete as contradições presentes na sociedade, uma vez que o período sócio-histórico em que o filme está inserido configura-se como uma época pautada pela modernização dos costumes e valores, mas ao mesmo tempo, ainda está presente na sociedade traços de conservadorismo.



Figura 3: Esmeralda, a prostituta
Fonte: Frames de A Dama da Zona

A manutenção dos valores conservadores também estão presentes na vida de Juliana. Ela é pobre, casada, dona-de-casa e mãe de um filho recém-nascido, ela não tem dinheiro suficiente para comer, tampouco para o aluguel. Juliana recorre frequentemente à ajuda de Esmeralda para alimentar o filho.

A trama atinge seu clímax quando o filho de Juliana morre, esse ponto marca também a mudança da personagem. Ela deixa de desempenhar o papel de mãe e assume a gravidade de sua condição social, uma vez que se tivesse uma melhor situação econômica poderia ter evitado a morte do filho. Nesse momento, Juliana decide lutar contra as dificuldades financeiras e entra no mundo da prostituição, ela pede à Esmeralda que “a ensine a ser puta”.

Há uma transformação da personagem, ela migra da figura idealizada da mãe para se tornar prostituta. A mãe é frequentemente representada como um ser quase que mitológico, como um símbolo que reitera a visão patriarcal: “O patriarcado vem representando a mãe como fora do âmbito da sexualidade e, portanto, se quisermos uma determinada definição, não-ameaçadora para o homem”. (KAPLAN, 1995, p.84).

A transição de mãe para prostituta é a passagem de um ser não sexualizado e idealizado, por meio de um estereótipo que o mostra desprovido de qualquer tipo de desejo, para um persona-

gem sexualizado e moralmente inaceitável, já que Juliana é casada. A passividade está presente na personagem até o ponto de virada, Juliana acata todas as ordens de seu marido até a morte de seu filho, mas ela deixa de ser passiva: além de prostituta, Juliana nega sexo ao seu marido.

É Juliana quem passa a sustentar o marido e não o contrário. Ou seja, a relação conjugal entre eles passa a se configurar em uma lógica não tradicional, na qual o homem torna-se um ser passivo e recluso ao lar, enquanto a mulher torna-se o elemento ativo, ela promove o sustento da casa e da família, o que denota uma tentativa de representar os papéis sociais ligados ao masculino e ao feminino em um sentido inverso.

Juliana torna-se assim uma ameaça à honra masculina e ao ego de seu companheiro, sob essa perspectiva, ela deve ser punida: “a sexualidade feminina aqui é expressa na sua totalidade, mas a traição e a duplicidade sexual femininas a veem como maligna, dando ao homem o direito moral de destruí-la, mesmo que tal destruição signifique privar-se de um prazer muito necessário para ele.” (KAPLAN, 1995, p.23).

O fim de Juliana é trágico: durante um baile na comunidade ela é assassinada a facadas pelo marido, que havia descoberto suas atividades como prostituta. O crime acontece no meio do salão, em frente a todas as pessoas. No cinema, o assassino não é punido, ninguém tenta detê-lo, tampouco vê-se a presença da polícia.



Figura 4: Juliana, a mãe
Fonte: Frames de A Dama da Zona

A tragédia de Juliana poderia ser apenas um reflexo da vida real: nos anos 1970, os crimes contra mulheres não eram punidos no Brasil¹; talvez seja um alerta para as mulheres que transgridem

¹ Em 1979, mesmo ano de lançamento do filme *A dama da zona*, acontece a primeira condenação no Brasil de um homem que matou sua companheira: Doca Street assassinou Ângela Diniz em 1976, após o fim do relacionamento. Em um primeiro momento, Doca foi absolvido, diversos movimentos surgiram em protesto a absolvição, o primeiro julgamento foi cancelado e Doca foi condenado a 15 anos de prisão. (OAB-SP).

as regras do patriarcado; ou então é uma crítica de Ody Fraga aos excessivos assassinatos de mulheres nesse período.

No final da década de 1970 emergia no Brasil a segunda onda do feminismo, o assassinato de mulheres por parte dos seus companheiros passou a ser questionado como ilegítimo: com o assassinato de Ângela Diniz, o movimento feminista ganhou visibilidade na mídia e deu início a campanha “Quem ama, não mata”, o título da campanha virou título de minissérie da Rede Globo de Comunicação em 1982.

Sendo Ody Fraga um cineasta crítico da sociedade, de modo algum a inserção de uma cena de assassinato em seu filme de por-nochanchada seria eventual, além disso, seu público era predominantemente masculino, que, como já foi destacado, ia ao cinema em busca de cenas de sexo e nudez, jamais em busca de tragédia. A inserção do assassinato de Juliana, no mínimo, evoca para que o público pense a respeito das mortes.

Considerações Finais

A representação feminina de Esmeralda é dupla, uma personagem independente, dona de si e transgressora das representações tradicionais, mas ela é uma prostituta, e por isso, altamente sexualizada. Se por um lado é possível notar um questionamento do sistema vigente na personagem Esmeralda e sua representação está profundamente ligada a liberação sexual feminina, por outro lado, a personagem continua sendo objeto para satisfazer o desejo masculino.

Ao contrário de Esmeralda, cuja personagem inicia e termina o filme sendo uma prostituta, Juliana passa por transformações profundas na tela, de uma representação quase sacra a alguém que, observado pela ótica do patriarcado, merece a morte. Simbolicamente, o assassinato de Juliana é necessário para que seja retomada a honra masculina: ela, esposa, transforma-se em um ser sexual para outros homens, por isso torna-se uma ameaça à honra e aos valores de seu marido.

Neste contexto, o filme de Ody Fraga assume um viés crítico ao questionar a realidade social de sua época, já que se propõe a discutir no âmbito cinematográfico não somente as mazelas sociais do período, como a pobreza, a degradação dos espaços urbanos, os problemas de saúde pública e a falta de infraestrutura da sociedade para fornecer qualidade de vida à população, mas age também em uma tentativa de desconstruir, ou ao menos, debater

estereótipos e questões de gênero, temas de extrema importância para o contexto social, principalmente se observados os índices de violência contra a mulher e a banalidade como a questão era tratada na década de 1970.

A pornochanchada foi percebida pelo senso comum como uma ferramenta de entretenimento no período da ditadura, mas ela está além disso e, por meio de diretores, como Ody Fraga, debate questões socioculturais e atua com um posicionamento crítico, ainda que o realize por meio de filmes de baixo orçamento e roteiros pobres.

Os filmes de pornochanchada constroem uma estética cinematográfica feita das camadas populares para, principalmente, as camadas populares, representando diversas questões, dentre elas o gênero feminino, de maneira a refletir as contradições presentes na própria sociedade, uma vez que esta passava por um momento de transição de valores conservadores para uma liberação sexual e moral.

Ody Fraga pode ser caracterizado como um diretor único na pornochanchada. Considerado como o “intelectual da Boca do Lixo” por diversos diretores, roteiristas, atores e profissionais que compartilharam o cotidiano de produção cinematográfica, Fraga trabalhou incansavelmente de 1960 a 1982, realizando vinte e cinco filmes como diretor e cinquenta como roteirista, além de dezenas de outros trabalhos para a televisão.

A maneira crua como Ody Fraga enxergava o cotidiano é um fato marcante que denota o esforço em mostrar uma realidade plena em suas vicissitudes. Sob sua maestria como diretor, Fraga utilizou os meios que lhe eram permitidos, dados os poucos recursos que dispunha, para capturar uma realidade que era muito familiar aos integrantes do universo cinematográfico da Boca do Lixo, assim, expôs com veracidade diversos problemas sociais e ao mesmo tempo utilizou do humor e do erotismo para fazer um retrato de sua época.

A Dama da Zona, assim como outros filmes de Ody Fraga, foi uma obra que, além de mostrar a nudez e o sexo, provoca a reflexão do espectador. Fraga não esconde os problemas sociais, mas também não oferece nenhuma solução para salvar Juliana, ele opta pelo seu assassinato e reitera o cinema como um espaço que se apropria dos valores vigentes na sociedade e os exhibe na tela.

Referências Bibliográficas

- BEAUVOIR, S. **Balanço final**. 2a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1972.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- FIGUEIRÔA, A. **Cinema Novo**: a onda do jovem cinema e sua recepção na França. Campinas: Papirus. 2004.
- GERBASE, C. Imagens do sexo: as falsas fronteiras do erótico com o pornográfico. **Revista Famecos**, v. 13, n.31, p.39-46 2006.
- KAPLAN, E. A. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- KESSLER, C. **Erotismo à brasileira**: o ciclo da pornochanchada. Porto Alegre: Sessões do Imaginário, Porto Alegre, v.2, n .22, p.14-20, 2009.
- KUHN, A. **Cinema de mulheres**: feminismo e cinema. Madri: Cátedra Signo e Imagem, 1991.
- METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PAULO FILHO, P. **O Caso Doca Street**. São Paulo: OAB-SP Disponível em <<http://www.oabsp.org.br/sobre-oabsp/grandes-causas/o-caso-doca-street>>. Acesso em 12.nov.2015.
- ORTNER, S. A máquina de cultura: de Geertz a Hollywood. *Mana*. Rio de Janeiro, v. 13, n.2, p.565-578, out. 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132007000200013&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 10 set. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132007000200013>.
- SALES FILHO, V.V. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. *Revista Crítica, Comunicação e Sociedade*, v.2, n.3, p.67-70 São Paulo, 1995.
- SIMONARD, P. **A geração do Cinema Novo**: para uma antropologia do Cinema. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- STERNHEIM, A. **Cinema da Boca**: dicionário de diretores. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

Filmografia

A dama da zona. Dir. Ody Fraga. Brasil: Kinema Filmes; Titanus Filmes, 1979. VHS (85 min.), color, sem legenda, Port.

Boca do lixo: a Bollywood brasileira. Dir. Daniel Camargo. Brasil: Comalt, 2011. DVD (127 min.), color, sem legenda, Port.

A REPRESENTAÇÃO DA TRAVESTI NA PORNOCHANCHADA: “NOVAS SACANAGENS DO ‘O VICIADO EM C’”

No processo histórico, a sociedade seleciona e naturaliza os modelos culturais que devem ser admitidos como parâmetros de normalidade. Por mais que se reitere que cada indivíduo usufrui de ampla liberdade para interpretar as normas e os padrões sociais, a opção possível para se adequar ao momento cultural constitui-se na incorporação dos valores propostos coletivamente, tornando-se personagens ‘desviantes’ aqueles que ousam fugir às orientações grupais (CUCHE, 2002, p. 145).

Nesse processo, afloram as coletividades que, rotuladas como ‘minorias’, confrontam-se com os valores hegemônicos, destacando-se dentre elas o grupo dos transgêneros, designação ampla e que abarca os indivíduos travestis, as e os transexuais e todos aqueles que não se identificam com a naturalização e normatização social do corpo biológico como princípio de definição do gênero. Apesar de todas as discussões sobre os direitos individuais, persiste a noção segundo a qual os aparelhos genital e reprodutor constituem-se nos elementos do enquadramento no binômio homem/mulher e, a partir disso, na definição dos papéis sociais que obrigatoriamente devem ser endossados por cada sujeito social. A cultura mostra-se como geradora de ideias estereotipadas sobre experiências e orientações sexuais que recusam o modelo aceito pelos donos do poder. Com isso, tornou-se regra que, quem se afasta das atitudes preconizadas, “vira anormal, receberá este status e deverá pagar as sanções” (FOUCAULT, 2014, p. 8).

Espelhando as tendências dominantes, a mídia empenha-se em retratar e reproduzir o que

é aceito como saudável pelo corpo social, enfatizando em suas narrativas os modelos de 'viver a vida' tidos como positivos e, em sentido oposto, caricaturizando e frequentemente condenando as identidades avaliadas como corrompidas (LOPES, 2004, p. 114). Nessa operação, é corriqueiro o reforço midiático – tanto nos produtos jornalísticos quanto nos ficcionais – de versões que contribuem para a propagação dos preconceitos e dos estereótipos em relação às minorias.

A partir desse cenário, o objetivo deste texto é analisar como a travesti é focada no universo cinematográfico, adotando-se como estudo de caso a personagem Esmeralda, uma travesti do filme “Novas sacanagens do ‘O viciado em C’”, lançado em 1985 e dirigido por David Cardoso, que apresenta-se como continuação de “O viciado em C”, do mesmo diretor e lançado em 1984. A opção pelo estudo deste filme deve-se não só ao fato de estar inserido no gênero da pornochanchada – ele próprio considerado por parte da sociedade como algo aberrante –, mas também por ser levado ao público em um momento vital da história brasileira, pautado pelo fim da ditadura militar e pelo reestabelecimento da democracia, período no qual ganhou intensidade maior os movimentos reivindicadores dos direitos das minorias.

Antes, porém, de analisar a produção filmica, algumas questões precisam ser elucidadas, sendo elas o próprio enquadramento da travesti no amplo cenário da cultura e, na sequência, os caminhos adotados pelo cinema no enfoque da sexualidade e identidade de gênero.

A travesti na trama ditatorial

As denominadas “minorias sexuais” foram e continuam sendo alvos de julgamentos e estereotipações que as têm historicamente relegado, no âmbito do imaginário social, às posições hierárquicas inferiores em relação aos agrupamentos considerados “normais”. Isto implica inclusive na identificação de tais comunidades como núcleos compostos por indivíduos doentes e que obrigatoriamente careciam de intervenção médica. Para Louro (2001, p.541), “hoje, as chamadas ‘minorias’ sexuais estão muito mais visíveis e, conseqüentemente, torna-se mais explícita e acirrada a luta entre elas e os grupos conservadores”, gerando uma indisfarçável inquietação para os indivíduos participantes dos grupos considerados “diferentes”.

Resultado da intensa desqualificação apoiada em uma versão biológica da sociedade, já no século XIX a cultura ocidental

arquitetou estratégias para a solução dos dilemas representados pelos desviantes:

A solução de questões sociais e históricas era vista como uma espécie de profilaxia que responderia à questão: por que tantos indivíduos caíam no crime, no álcool, prostituíam-se ou desenvolviam outras formas de comportamento consideradas doentias, mas cujo tratamento ainda não fora descoberto? A resposta mais comum era a de que esses indivíduos problemáticos não eram como a maioria. A solução dos problemas passava pela classificação de cada forma de anormalidade, ou seja, o enquadramento de cada um em seu desvio. (MISKOLCI, 2005, p. 10)

Apesar da significativa renovação dos valores sociais no último século, somada à crescente representatividade que os grupos minoritários veem conquistando, ainda é inegável as dificuldades do tecido social em conviver com a diferença e com os “diferentes”. As falas que dão visibilidade às estratégias engendradas pelo biopoder expõem interpretações e representações negativas que são pontualmente incorporadas nos discursos políticos, evidenciando a persistência de atitudes contrárias à simples existência de indivíduos que se afastam dos critérios de normalidade instituídos pela malha cultural.

Ao não se identificarem com o gênero que lhes foi designado biologicamente ao nascer, as travestis são relegadas a um território condenado e condenável da vida social. Frente a isto e apesar de todas as censuras e violências, as travestis têm se empenhado em entenderem suas próprias tramas de vida e de se autorepresentarem perante o corpo social. É a partir desse processo que ganham realce os confrontos entre indivíduo e sociedade e entre os comportamentos tidos como anormal e normal que se define a identidade travesti.

Ao buscar maneiras próprias de ser e viver, tal personagem social adota valores comportamentais específicos, podendo ou não vestir-se e portar-se de acordo com o gênero com o qual se identifica. Além disso, sente-se livre o suficiente para se submeter a cirurgias e demais procedimentos estéticos, tratamentos hormonais, implante ou retirada das mamas. As possíveis transformações corporais são insufladas pela combinação de sentimentos e vontades próprias, isto é, pela subjetividade da travesti, com modelos propostos pela própria comunidade estigmatizada, resultando deste conjunto de operações a identidade travesti.

A travesti transita entre os gêneros, utilizando-se das características de cada um deles para que possa se representar.

A travesti é uma identidade brasileira (KULICK, 1998) em geral de indivíduos pertencentes às nossas classes populares e que, portanto, comungam de valores morais, éticos e estéticos sobre gênero e sexualidade característicos de uma sociedade pós-escravista em que o binarismo e a dominação masculina são tão arraigados quanto persistentes. Além disso, as intervenções radicais e definitivas que fazem em seus corpos as distanciam de outras experiências semelhantes. As travestis, diferentemente das drags-queens, não vivem personagens, ainda que, como aquelas, denunciem (mesmo que sem uma intencionalidade) que o gênero é sempre construção e aprendido. E ainda há, como também observou Kulick, uma grande centralidade da sexualidade como marcadora da experiência travesti. Esforçam-se, assim, na construção de toda uma engenharia erótica (DENIZART, 1997), capaz de dar visibilidade a atributos associados ao feminino. Ainda que desestabilizem o binarismo de sexo/gênero, as travestis, paradoxalmente, o reforçam em seus discursos e ações. (MISKOLCI; PELUCIO, 2007, p. 262-263)

A sociedade brasileira no período da ditadura instaurada em 1964 mostrava-se refém do medo em relação aos subversivos, termo amplo e aplicado não só aos opositores políticos ao regime, mas também a todos aqueles que não se enquadravam nos modelos defendidos pelos generais-presidentes e seus apaniguados. Em resultado, os personagens que fugiam aos padrões preconizados pelas "autoridades" tornavam-se vítimas potenciais de tratamentos simbólicos desqualificadores que, com frequência, tinham continuidade com a prática da violência física contra os "desviantes".

No dicionário Unesp do Português Contemporâneo (2004, p. 1317), o termo "subversivo" recebe a seguinte definição:

1 Que pretende transformar a ordem política, social e econômica estabelecida; revolucionário. 2 Que provoca transformações radicais; que subverte 3 profundamente diferente do convencional; marginal 4 anárquico; perturbador 5 quem pretende transformar a ordem política, social e econômica estabelecida

Em suma, subversivo era inclusive o indivíduo que não se identificava com as convenções sociais estabelecidas, vivendo de acordo com preferências e ideias do grupo minoritário com o qual se identificava. No Brasil, a ditadura militar firmou regras restritas

para a vida coletiva e muitas pessoas foram acusadas de subversão, por fugirem ao que era estabelecido e por irem contra o que as instituições com maior poder estipulavam. Assim, o governo aos poucos foi fechando cada vez mais o cerco à liberdade de expressão individual, tornando a sociedade quase como uma fábrica de homogeneização social. Nesse contexto, identidades e orientações pessoais, como a homossexualidade, o feminismo e ser travesti eram consideradas perigosas e, em consequência, não deveriam ser expostas aos “cidadãos de bem”.

Um dos significados de subversivo é “marginal”, algo que deve ser separado e excluído daqueles que se adequam as regras vigentes. Pode-se traçar aqui um paralelo com o que Leite Júnior (2011), discute em seu livro sobre os sujeitos considerados “desviantes sexuais”, os quais foram automaticamente definidos como pessoas que viveriam de excessos e “desvios” e, portanto, tipos humanos “ruins”, já que de “índole duvidosa” e ameaçadores aos “bons costumes”.

Neste curso, acusar alguém de “subversivo” tornou-se uma tentativa de punir e humilhar o outro, de tentar fazê-lo desejar ser igual aos indivíduos que eram considerados respeitáveis membros da sociedade. A tentativa de estabelecimento de uma rígida padronização social, típica dos regimes ditatoriais, resultou na fixação de um modelo de identidade à qual todos deveriam se encaixar para usufruir de prestígio frente a seus iguais e, mais do que isso, viver a experiência de pertencimento a um “país que vai para a frente”, como propagandeava um conhecido slogan ditatorial.

Pornochanchada e sexualidade

As produções cinematográficas permitem que o público entre em contato com formas culturais diversas, aflorando a um só tempo como uma experiência estética e uma reflexão sobre um determinado tema. Por mais que a pornochanchada tenha sido desqualificada, inclusive na esfera acadêmica, como um gênero fílmico que pode contribuir para o (re) pensar da sociedade. Em anos mais recentes, as reavaliações geradas no seio da própria academia, ainda que tímidas, têm assumido que a pornochanchada atuou com intensidade inusitada na disseminação de representações do sexo e da sexualidade; espelhando e contribuindo para os debates travados em um momento cultural pautado pela atuação dos movimentos sociais e nas ansiedades alimentadas pela contracultura, incluindo nesta última a “revolução sexual à brasileira” e a questão das “minorias sexuais”, colocando em destaque, sob o

manto do humor, situações embasadas em orgias, traições, bi e homossexualidade (Gerace, 2015, p.140).

Neste sentido, é possível afirmar:

Rotulada como despolitizadora, o meio acadêmico em geral sustenta que este gênero foi incentivado pelo governo, tendo recebido subvenção da Embrafilme, porque desviava a atenção da sociedade dos desmandos e das perseguições políticas mostrados pelos grandes diretores do 'autêntico' cinema brasileiro. Por outro lado, a Pornochanchada também refletiu o estouro sexual que a década de 1970 presenciou, sofrendo o impacto, entre outras coisas, da pílula anti-concepcional e do movimento feminista. Grande parte dos espectadores era constituída por homens, das mais diferentes idades, raças e origens. (FREITAS, 2004, p. 5)

Por mais que parte dos críticos persista em pontificar que este gênero apenas expressava assuntos relativos à sexualidade para saciar os anseios das camadas subalternas, é possível perceber que por trás da esfera caricata e da baixa qualidade cinematográfica eram abarcados temas que poucos cineastas tinham coragem de expor e, mais ainda, de retratar de forma não corriqueiros. Nesse encaminhamento, as pornochanchadas unem padrões e conceitos tradicionais com outros que fugiam da já conhecida estigmatização, discriminação ou de tratamento excludente de indivíduos que não seguiam os padrões sexuais considerados hegemônicos nos décadas de 1970 e 1980.

No entanto, o padrão heteronormativo constituiu-se numa regra de ouro que raramente a pornochanchada ousou romper e, quando isso foi tentado, na maior parte das situações foi podada pela censura oficial. Frente a isso, os diretores desses filmes buscavam driblar o olhar censor, incorrendo em formas criativas para discorrer sobre assuntos e personagens que eram vetados inclusive nas produções literárias e acadêmicas. Assim, se pesquisas sobre a sexualidade feminina de prestígio internacional, como o relatório sobre a sexualidade feminina elaborado por Hite (1978) teve sua primeira edição confiscada pelo governo brasileiro, alguns anos depois, filmes como *Um pistoleiro chamado Papaco* (1986), apresentavam personagens femininas que disputavam com os homens o direito ao prazer sexual. Situações como estas permitiram que uma das principais analistas desse gênero fílmico concluísse que:

Influindo diretamente na produção cinematográfica da época, a repressão militar delineou os caminhos da pornochan-

chada, pois nem estes filmes conseguiram esquivar-se da ação fatal da censura. Não uma censura ideológica, como a que podou a produção mais intelectualizada, mas uma crítica moral, perfeitamente contornável através de artifícios que tornavam os filmes cada vez mais interessantes, ou que, radicalizando pelo outro extremo, os rebaixava à estética da grosseria. (SELIGMAN, 2000, p. 57)

As pornochanchadas são popularmente conhecidas por suas cenas eróticas e de sexo explícito, no entanto, elas não abarcam apenas cenas de pessoas tendo relações sexuais. Mostrar o sexo também era uma forma de retratar identidades individuais e grupos no âmbito de uma sociedade que não podia discutir abertamente temas como a sexualidade, a morte e os grupos desviantes e que, já na década de 80, estava se abrindo para a redemocratização. Por isso, algumas avaliações desses filmes seguem a trilha assumida por Freitas (2004, p. 6), crítico que concluiu: “Em síntese, a pornochanchada, além de mais realista em se tratando da fauna sexual do mundo concreto, não era hipócrita negando o trânsito dos homens pela sexualidade com outros homens, como se isso fosse uma coisa muito rara e específica”.

Assim, é possível notar que como Sales Filho (1995, p.69) afirma é:

evidente que a pornochanchada não questiona, não analisa e não adota uma postura crítica sobre tais aspectos. Apenas os expõe de forma escancarada, o que a tornou, na expressão cunhada pelo crítico Jean Claude Bernardet, “o bode expiatório” do que consideramos nossas mazelas culturais.

A pornochanchada exhibe para a sociedade tudo o que pode estar contido em suas formas de relacionamento, abrangendo a todos, desmascarando fachadas e mostrando a multiplicidade identitária, não importando o que ou quem são; a pornochanchada expõe preconceitos, mas também, demonstra a normalidade da diversidade.

Como Freitas (2004, p. 2) assume em seu texto sobre a visão sócio-histórica da pornochanchada em sua época de maior produção “Até mesmo o machismo, o racismo e outros ‘ismos’ de que são acusadas tais fitas (geralmente com razão) são indícios históricos para se refletir a mentalidade coletiva da época”. Apesar de não pretender-se analisar a parte histórica de um filme e sim as identidades nele presentes, também nos utilizaremos das ideias de machismo, racismo, transfobia, no longa “As novas sacanagens do ‘O viciado em C’” para entender-se como tais identidades eram reproduzidas e as temáticas relacionadas.

Nesse contexto, a figura da travesti foi apresentada sob lentes da ambiguidade. Se por um lado, a imagem caricatural do “desviantes” que vive do e para o sexo manteve-se constante, predominando a representação da “bicha louca”, por outro lado alguns enfoques inovadores foram levados a público, sendo um deles o apresentado no filme “Novas sacanagens do ‘O viciado em C.’”

Novas sacanagens, velhos estigmas

A dupla de personagens centrais de “Novas sacanagens do ‘O viciado em C.’” é composta pelo casal Esmeralda e José Carlos. Ambos se conheceram e vivem no ambiente metropolitano e, no enredo filmico, eles se encontram numa minguada cidade interiorana, cujo nome não é revelado, onde José Carlos se dirige para apresentar aos pais sua noiva, que é uma travesti.

No filme em questão, é possível se detectar as duas dimensões da identidade como propostas por Cuche (2002), isto é, a auto-identidade (a identidade que é reivindicada pela sujeito) e a hetero-identidade (que é atribuída pelo grupo ao indivíduo). Nesse encaminhamento, uma das possibilidades de entendimento das representações da travesti no enredo filmico é detectar como cada um dos personagens periféricos avaliou Esmeralda e de como a travesti reagiu a cada uma das situações em que se viu envolvida.

O primeiro personagem a atribuir predicados à Esmeralda é José Carlos, seu noivo. Para ele, Esmeralda é seu “amorzinho” e, durante toda a trama, ele a trata como uma mulher e em nenhum momento se refere à condição da noiva como uma travesti. Mesmo no momento em que ambos são aprisionados, ele a elogia dizendo que “isso é que é um homem” quando Esmeralda reage à voz de prisão feita por um delegado, enquanto que José Carlos se mantém silencioso. A imagem positiva da travesti é corroborada pelos amigos do noivo que não demonstram julgamentos preconceituosos com o casal. Na festa de noivado alguns amigos perguntam se ele não ia “se casar com um homem, quer dizer, uma mulher, quer dizer, um bicha, um viado?”. Em resposta, José Carlos responde que trocou “a Pérola pela Esmeralda”, pois a outra passou gonorréia para ele. Ainda mais, um dos amigos de José Carlos conhece e se apaixona por Tina, também travesti, que é apresentada como prima de Esmeralda. A partir desse encontro, tal amigo decide “testar” qual ânus ele prefere: o de uma mulher cisgênero da qual é noivo ou de “um homem”; após realizar o “teste”, confia sua preferência pela travesti. Em consequência, sua noiva mostra-se zangada por ser

trocada pela travesti e, ato contínuo, taxa o amado de “viado”, acrescentando que em pouco o verá “desmonhecando”.

Na sequência, o pai do noivo, ao espiar pelo buraco da fechadura do banheiro onde Esmeralda se encontra, descobre que a personagem é uma travesti e demonstra preconceito em relação à identidade de gênero da moça. Na festa de noivado do filho, o velho diz para sua esposa que a noiva “é mais para um vira botas”, convocando-a para comprovar que os genitais de Esmeralda não são os designados biológica e socialmente para uma mulher. O pai demonstra cada vez mais irritação ao reiterar o fato da noiva “ser homem”, dizendo ao filho que ele não pode fazer um “papelaõ desses”, e que pretende fazer algo para acabar com “essa safadeza”, isto é, impedir o casamento. Ele não se conforma com a decisão de José Carlos querer se casar com uma travesti e, por isso, abdica da condição paterna, dizendo para a esposa que o filho é somente dela, declarando todo o seu preconceito em relação à Esmeralda. Acrescenta ainda que o rapaz vai se casar com “um viado” e que está fazendo os pais desempenharem o papel de palhaços frente à comunidade.

Respondendo à solicitação do marido, a mãe de José Carlos também observa a futura nora pelo buraco da fechadura e sua reação é bem diferente à do cônjuge; ao observar o corpo desnudo da travesti, ela proclama: “é uma moça tão delicada!”. Ao demonstrar que não alimenta preconceitos em relação à Esmeralda, ela se coloca ao lado do casal, apoiando o filho e aconselhando a noiva a “não ligar” para os comentários negativos proferidos por outras pessoas. Ao mesmo tempo, ela responde rispidamente aos comentários do marido, criticando-o pelo comportamento machista e por abdicar da condição paterna em relação a José Carlos.

Novas posturas críticas são apresentadas a partir do momento em que o casal solicita que o padre da cidade celebre a união de ambos. Ao verificar o documento de identidade de Esmeralda, percebe que o nome civil da noiva foi registrado como Esmeraldo e, de imediato, avalia como contravenção o pedido realizado pelos noivos, abrindo frente para novas recriminações. O religioso nega-se a realizar o casamento entre “dois homens”, pois se consagra-se a união, estaria indo contra os desígnios divinos. Na sequência, ele expulsa os noivos do recinto sagrado e, aos gritos, chama a travesti de “viado”.

Não satisfeito, o sacerdote dirige-se à chefatura de polícia para denunciar os infratores, por que, segundo ele, este era seu “dever cívico”. Informa aos policiais que a dupla era comunista e, mais ainda,

como o casal chegara à acanhada cidade em companhia de um grupo de amigos, conclui que a cidade estava sendo "invadida por comunistas". O delegado diz odiar o termo comunista e pergunta como eram os comunistas, como eles falam, se são fortes, se referindo aos comunistas como "aquilo que os russos são", ao que o padre justifica "a mulher é homem e eles querem se casar, é um terrível caso de subversão, eles querem acabar com a família, com a tradição, com tudo". Frente à situação, o chefe de polícia mostra-se lamurioso; em um momento que o Brasil iniciava o processo de redemocratização, ele confia estar sentindo falta dos "bons tempos da ditadura", pois devido à atuação das instituições defensoras dos direitos humanos, ele não mais podia usar a agressão física como corretivo para o tipo de infratores que estavam sendo denunciados.

Mediante o destaque conferido às observações das autoridades religiosa e policial, o enredo filmico deixa claro ao espectador que os termos "comunista" e "subversivo" constituíam-se em rótulos que extrapolavam o horizonte das ideologias políticas e poderiam ser aplicados a todo tipo de desvio da norma social. E tal como o sacerdote e o delegado, os habitantes da cidadezinha condenam os infratores; a síntese das apreciações coletivas sobre a identidade atribuída aos "comunistas" foi colocada na boca de uma fofoqueira local: acima de tudo eles eram apóstolos da "sem-vergonhice".

Pelas avaliações e apoios recebidos, o delegado decide dar voz de prisão ao casal tido como subversivo. Ao tentar colocar em uma cela o casal, o policial pergunta se o casal era membro do PC (Partido Comunista) e Esmeralda prontamente responde que sim, "sou do Partido do Cu", deixando o delegado enfurecido e sem resposta, o que o faz tornar-se alvo de chacota pelos demais presos. Nesse instante, entra em cena um advogado que apresenta um habeas corpus que restitui a liberdade do casal, fato que faz a comunidade local manifestar-se, exigindo publicamente que os infratores e seus amigos sejam expulsos da cidade.

Durante todos os entreveros, Esmeralda e José Carlos não perdem o humor nem a disposição de se mostrarem apaixonados e, em resposta à sentença coletiva, decidem regressar ao ambiente metropolitano para então casarem-se. Com esta solução, o filme sob análise repete o que muitas outras pornochanchadas utilizaram como pano de fundo: as cidades interioranas constituem-se no território da defesa das tradições e de um padrão moral ultrapassado, enquanto que as cidades maiores afloram como o reino da liberdade, pois a modernidade metropolitana já havia superado o patamar dos valores tradicionais.

As cenas derradeiras do filme são empenhadas em registrar a resposta que os desviantes oferecem aos seus opositores "caipiras", ao mesmo tempo que davam indícios da identidade reivindicada: para o horror dos interioranos, promoveram uma intensa orgia, expondo em público seus corpos nus e exercitando suas sexualidades de todas as maneiras possíveis. Não só Esmeralda e José Carlos mantém relações sexuais, mas também seus amigos usam o sexo para atestar sua liberdade de relacionarem-se de formas variadas, dentre elas a homossexualidade masculina e feminina.

Considerações Finais

Enquanto texto cultural, a pornochanchada, tomando-se como exemplo o filme "As novas sacanagens do 'O viciado em C'", incorpora a polifonia social, a qual é alimentada por múltiplas subjetividades e interesses grupais. Nesse sentido, a produção cinematográfica representa a diversidade social e a resistência ao desconhecido ou pelo menos, abrindo oportunidade para um possível questionamento da normatização historicamente imposto ao corpo social.

Em um período no qual a ditadura chegara ao seu termo e a censura perdia boa parte de seu ímpeto castrador das produções culturais, o cinema renovou suas forças para opor-se não só aos (des) mandos políticos impostos pelos agentes ditatoriais, mas às suas derivações. O biopoder legitimado pela ditadura, que dentre outras esferas, empenhava-se em legislar sobre a sexualidade individual e punir os desviantes tornou-se alvo de contestações. Logo após o encerramento oficial da ditadura a sociedade rapidamente organizou múltiplas formas de contestação ao que se convencionou denominar de "tradição", sendo constituído um grande número de grupos de discussão e de defesa das minorias sexuais.

Claro está que o gênero pornochanchada não pode ser avaliado exclusivamente como um conjunto de produções das normas até então vigentes, sobretudo porque ele também incorporou valores tradicionais que, com frequência invulgar condenaram através do humor e do sarcasmo os tipos humanos e as identidades que divergiam dos padrões tradicionais de sexualidade. No entanto, muitos desses filmes incluíram tramas ou cenas que permitiam ao público questionar a validade dos valores defendidos pelo Estado e pelas grandes instituições sociais, acabando de exercer um papel, mesmo que limitado, de reação à ditadura e as instituições sociais que concederam chancela ao grupo que deteve o poder por mais de duas décadas.

Acredita-se que a personagem Esmeralda do filme dirigido por David Cardoso tenha oferecido uma contribuição, mínima que seja, para que no dia que se encerra a produção desse texto, o portal UOL inclua dentre suas matérias de destaque um depoimento de uma professora travesti. Na reportagem, a docente advoga que não se pode automaticamente relacionar a travestilidade com a delinquência e que toda travesti deva usufruir dos direitos cidadãos que durante tanto tempo lhes foram negados.

Referências Bibliográficas

CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2ª Edição. Bauru: Edusc, 2002.

Dicionário UNESP do Português Contemporâneo/Organizador Francisco S. Borba e colaboradores. São Paulo: UNESP, 2004.

FOUCALT, M. **História da Sexualidade: a vontade de saber**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2014.

FREITAS, M. A. Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. **Revista Inten-to**, Porto Alegre, v.1, n. 10, p. 1-26, 2004.

FREITAS, O. "Sou travesti e não me prostituo", diz professora de escola pública de SP. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, arquivo online. 05/05/2016.

GERACE, R. **Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC, 2015.

HITE. S. **Relatório Hite sobre sexualidade feminina**. São Paulo: Editora Difel, 1978.

LEITE Jr., J. **Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias "travesti" e "transsexual" no discurso científico**. São Paulo: Anablume, FAPESP, 2011.

LOURO, G. L. Teoria queer- Uma política pós-identitária para a educação. **Estudos feministas**, Florianópolis, v.9, n.2, p-541-553, 2001. Disponível em <www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf>. Acesso em 21 mai. 2016.

LOPES, L. C. **O culto às mídias: Interpretação, cultura e contratos**. São Carlos: EdUFSCAR, 2004.

MISKOLCI, R. Do desvio às diferenças. **Revista Teoria & Pesquisa**, São Carlos, v.1, n.47, p.9-41, 2005.

MISKOLCI, R.; PELÚCIO, L. Fora do sujeito e fora do lugar: Reflexões

sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis. **Revista Gênero**, Niterói, v.7, n. 2, p.255-267, 2007.

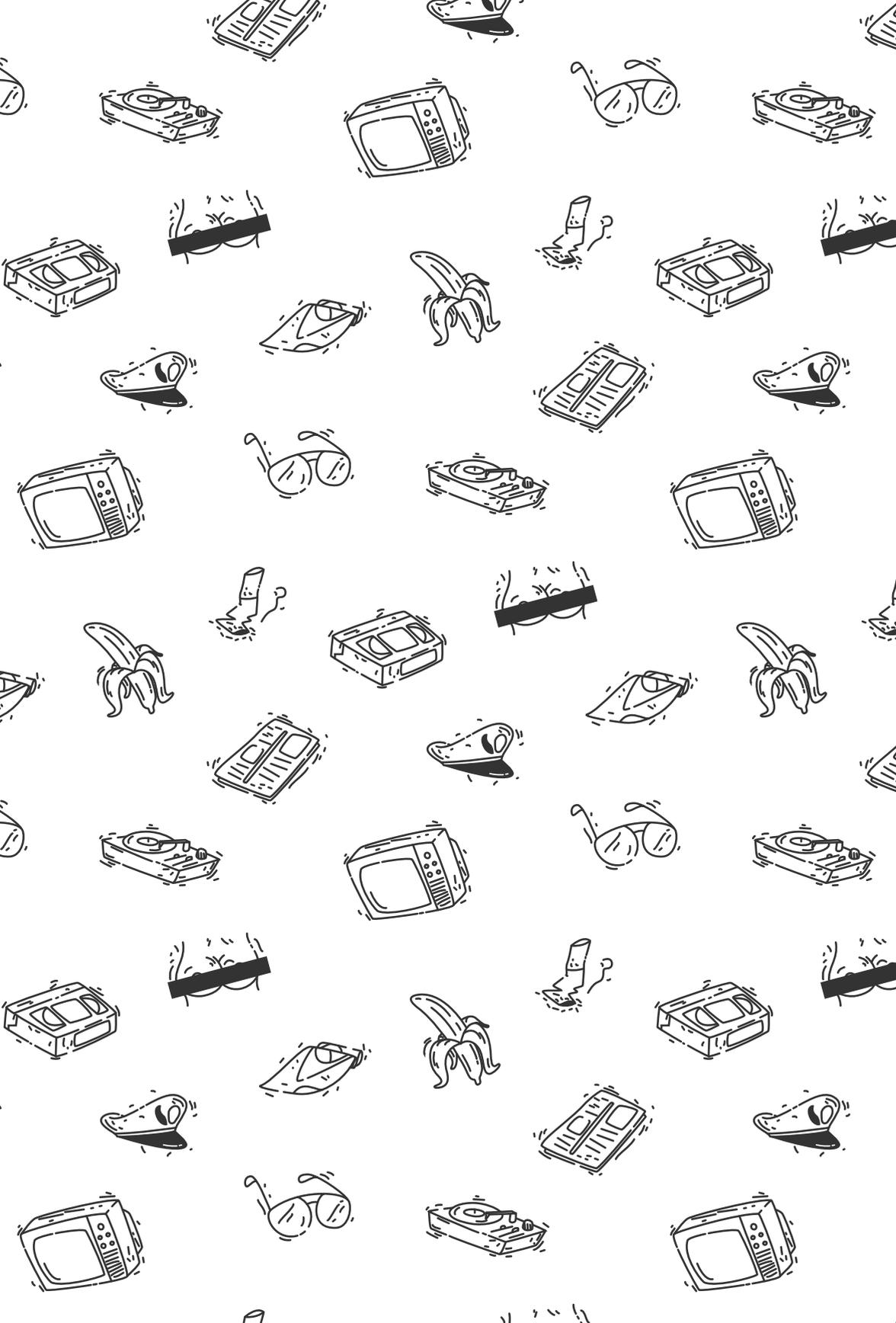
SALES FILHO, V. V. Pornochanchada: Doce sabor da Transgressão. **Revista Comunicação e Educação**. São Paulo, v. 1 n. 3, p. 67-70, 1995.

SELIGMAN, F. **O “Brasil é feito de pornô”** O ciclo da pornochanchada no país dos governos militares. Dissertação (Doutorado) - São Paulo, Universidade de São Paulo. Escola de comunicações e Artes, 2000.

Filmografia

As Novas Sacanagens do “O Viciado em C”. Dir. David Cardoso. Rot. Mário Vaz Filho. Brasil : DaCar Produções Cinematográficas, 1985. Filme. (80 min), color., sem legenda, Port.

Um Pistoleiro Chamado Papaco. Dir. Mário Vaz Filho. Rot. Mário Vaz Filho. Brasil: Olympus Filmes, 1986. Filme. (70 min), color., sem legenda, Port.



parte 3

Depois de tudo



GAROTAS DA VAN: FRAGMENTOS DA PORNOCHANCHADA NA CULTURA PARTICIPATIVA

A produção fílmica compreendida sob a insígnia da pornochanchada permite investigações direcionadas a um passado bem preciso. A restrição temporal de análise desse gênero se deve a um fato histórico: sua produção massiva ocorreu entre o final dos anos de 1960 e a década de 1980, sendo gradualmente abandonada nos anos posteriores devido às mudanças mercadológicas tensionadas pelos hábitos de consumo: a chegada dos filmes pornográficos hardcore e de outras mídias que ofereciam conteúdos sobre sexo. Por esse motivo, as pesquisas e artigos acadêmicos relacionados à pornochanchada procuram expor a influência que o contexto sociopolítico do país exercia em suas temáticas, analisar os aspectos de produção e recepção de um ou demais filmes para aplicá-los em conjunto a outros campos disciplinares observáveis.

Pensando nessas premissas, o presente capítulo parte de um ponto de vista cronologicamente reverso ao considerar a hipótese da existência de fragmentos da pornochanchada em novos produtos midiáticos como o *Garotas da Van*, um site de vídeos pornográficos. Embora seja possível afirmar que esse gênero cinematográfico tenha se dissolvido da maneira que ele era compreendido por algumas instâncias, essa investigação leva em consideração a possibilidade de sua permanência no contemporâneo ao adotar um entendimento específico sobre a ideia de gênero.

Como a pornochanchada nasceu através do reconhecimento de obras que fundem dois gêneros já preexistentes (a chanchada e pornô), essa

operação pressupõe o conhecimento prévio de ambos tanto pelos indivíduos e textos que procuram propagar o novo termo, como por aqueles que irão tomar seu conhecimento nos meios em que ele circula e/ou através de seu próprio consumo. Edward Buscombe (2004), ao observar a questão de gênero no cinema americano, resalta a importância de sua existência para o consumo das obras, ao observar que os filmes sempre possuem uma combinação de novidade e familiaridade, principalmente porque “as convenções de gênero são concebidas e reconhecidas pelo público, e tal reconhecimento já é, por si só, um prazer estético” (BUSCOMBE, 2004, p. 315).

Indo além dessa concepção, Jason Mittel (2004) considera os gêneros como práticas discursivas que são formadas através de uma ampla negociação cultural atravessada pela mídia, fãs, estudos acadêmicos, regulamentações e outras instâncias que se relacionam com os mais diversos produtos culturais. De acordo com o autor, “definições, interpretações e avaliações de gênero são parte de uma operação genérica culturalmente mais ampla” (MITTEL, 2004, p.14) e, por esse motivo, o gênero não pode ser compreendido como algo estático e dado por uma única definição conceitual, mas se constitui como um processo em movimento, cuja construção complexa está imbricada em um fluxo constante de transformações de ordem política, econômica e comportamental. Ao invés de apenas identificar e analisar características meramente descritivas de um objeto específico classificado como pertencente a um gênero, Mittel (2004), amparado pelas teorias de formações discursivas do Foucault, propõe observar como se dão as relações entre os mais diversos textos produzidos sobre o gênero e suas práticas culturais. O gênero, em sua concepção, possui, simultaneamente, função e propriedade do discurso, sendo assim possível “examinar as maneiras como várias formas de comunicação trabalham para constituir e definir significados e valores dentro de contextos históricos particulares.” (ROCHA; FRANÇA, 2009, p.4)

Ao adotar esses paradigmas a respeito do conceito de gênero, a análise do site e dos vídeos do *Garotas da Van* e as suas possíveis relações com a pornochanchada necessitam de uma investigação prévia a respeito dos gêneros da pornochanchada e da pornografia por meio de dados do seu consumo, os contextos sociais de sua criação, os modelos de produção adotados por ambos e as reflexões críticas a respeito desses produtos audiovisuais. No segundo momento será realizada a análise do site *Garotas da Van*, levando em consideração o modelo de negócio utilizado, as estratégias de engajamento criadas para atrair seus consumidores, a interface do site

para o acesso dos usuários aos conteúdos, assim como uma análise da narrativa criada nesses vídeos e, por fim, a performance das atrizes e dos participantes nos conteúdos audiovisuais pornográficos.

Pornochanchada: humor, sexo e rentabilidade

Durante a década de 1960, o cinema brasileiro vivenciava um período intenso marcado por mudanças estéticas, ideológicas e críticas, influenciado pela noção do “cinema de autor” e pelo aparecimento de movimentos encabeçados por seus diretores, como o Cinema Novo (de diretores como Glauber Rocha, Ruy Guerra, Nelson Pereira dos Santos e outros) e o Cinema Marginal (de diretores como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Andrea Tonacci e outros). Essa época também corresponde também ao período da ditadura militar no Brasil e, conseqüentemente, suas práticas de censura aplicadas a produções artísticas que esboçavam ideias consideradas subversivas ou críticas ao governo vigente. Nesse processo muitos artistas de diversas linguagens tiveram suas obras censuradas e, no caso específico do cinema, os profissionais da área sofreram com incentivos boicotados pela empresa estatal de fomento cinematográfico, a Embrafilmes (GATTI, 2007), e/ou passaram a ser perseguidos pelo governo e exilaram-se do país. No final dessa mesma década, também surgiram diversos cineastas e produtores interessados em fazer obras independentes dos incentivos do governo ao unificar a tradição nacional e popular da chanchada com o cinema erótico europeu (especificamente o italiano), criando assim, uma denominação de um novo gênero classificado como pornochanchada (BERTOLLI FILHO; TALAMONI, 2014).

A chanchada foi constituída por décadas como um gênero de comédia genuinamente brasileiro, cujo sucesso das obras do gênero mobilizou a criação de diversas companhias cinematográficas (Cinédia, Vera Cruz, Atlântida e Herbert Richers). As obras enquadradas no gênero geralmente possuíam tipos caricatos de personagens em narrativas apressadas e desleixadas (VIANY, 1993, p. 78-79) que parodiam o cotidiano brasileiro como em *Este Mundo é um Pandeiro* (Watson Macedo, 1947) ou, até mesmo, sátiras de histórias bíblicas como o *Nem Sansão, nem Dalila* (Carlos Manga, 1955). Essa ideia da paródia, para autores como Jean-Claude Bernadet e Paulo Emilio Sales Gomes, está ligada também a uma visão mais política, uma vez que esses filmes afirmam o subdesenvolvimento do país de uma maneira ridicularizada e não transgressora, pois o riso evocado por essas obras teria a função de “uma catarse que aliviaria o complexo

de inferioridade de um público/povo que se despreza quando se compara aos países industrializados, que não se sente suficientemente ativo no processo histórico de seu país” (BERNADET, 1979, p.80-81).

A aproximação da chanchada com o cinema erótico nos anos de 1960 no Brasil ocorre como um reflexo de uma mudança comportamental observada em diversos países, pois o sexo foi um tema amplamente explorado pela produção cinematográfica europeia e americana desse período, tanto em filmes com narrativas mais experimentais, quanto em obras que visavam apenas exploração da nudez (ABREU, 2006). Filmes como *Adultério à brasileira* (Pedro Carlos Rovai, 1969) e *Os paqueras* (Reginaldo Farias, 1969) são considerados os pioneiros da pornochanchada ao utilizar a comicidade tipicamente encontrada na chanchada, mas revestida com um apelo sexual ao inserir uma quantidade maior de cenas com mulheres (especialmente) e homens nus ou em atos sexuais, diálogos que expõem os desejos carnis de seus personagens de uma maneira crua e, geralmente, uma baixa qualidade técnica de produção observável no resultado final das obras (LOPES, 2012).

A rígida censura promovida pela ditadura militar não afetou totalmente a produção e a exibição dos filmes de pornochanchada, ainda que suas narrativas pudessem afrontar a moral e os costumes conservadores. Esse fato suscita uma série de controversas sobre o entendimento crítico desses filmes no que diz respeito à quebra ou a manutenção de valores comportamentais para a sociedade brasileira. Para Sales Filho (1995), a ideia de que a pornochanchada era transgressora de valores é equivocada, porque a grande maioria dos filmes não questiona, analisa ou coloca em cheque a questão do sexo, mas apenas utiliza o apelo dos corpos e dos atos sexuais para retratar o cotidiano. De acordo com o autor, o choque advinha da naturalidade das relações sexuais, mas os filmes de pornochanchada acabam, de alguma maneira, reforçando as mesmas relações poder e da moral conservadora existentes no período. Seligman (2000) observa um esforço na narrativa de grande parte dos filmes para criar uma espécie de condenação endereçada àqueles personagens que não correspondiam ao código ético da classe média no período.

Bertolli Filho e Talamoni (2014) demonstram esses aspectos citados em um dos cinco episódios que o compõe o filme *Bonitas e gostosas* (Carlos Mossy, 1978). O episódio *Sacanagem na Idade da Pedra* possui uma narrativa nonsense sobre a origem dos primeiros homens brasileiros, de acordo com os estudos de acadêmico alemão, chamado Willy Bosta. O protagonista Sacana Coça-Saco (Ângelo Antonio), uma espécie de homem das cavernas preguiço-

so que conhece a sua esposa Mulata Bunduda (Lúcia Legrand), tem 10 filhos e, cansado de sua rotina de trabalho e de suas obrigações como homem de família, foge e acaba cometendo um adultério com uma travesti, a Diva Gina (Jean Jacques). No fim, para o interesse de todas as partes, os três acabam juntos formando uma família, mas assim como acontece em outros episódios do filme *Bonitas e gostosas*, ao final de cada um deles, o humorista Pedro de Lara aparece para comentá-los e, no caso deste, efetiva uma série de críticas. Em uma fala raivosa e cômica, bem ao seu estilo, o humorista alega que “O Brasil é constante em tradição e cristianismo e amor à família” e que o país “é história, é tradição, é amor e é família. Bicha só com lombrigueiro! É só!”.

Como alegam os autores, o filme apresenta uma ideia transgressora, mas em seguida insere um personagem para rejeitar o que havia sido construído na narrativa, deixando claro que “o desbunde e a curtição dos anos 70 tinham limites, mas também tinham suas manhas para driblar as imposições e a censura ditatorial”. (BERTOLLI FILHO; TALAMONI, 2014, p.329). Todos esses elementos colaboraram para uma grande desclassificação crítica do gênero por alguns intelectuais e pela parte mais conservadora da sociedade, fator que motivou campanhas políticas no Congresso Nacional para a proibição das pornochanchadas (SIMÕES, 2007, p.191). Mas independente dessa rejeição, boa parte dos filmes do gênero se tornaram grandes sucessos comerciais.

As altas bilheterias somadas ao baixo custo de produção tornaram a pornochanchada um modelo de negócio rentável, atraindo investidores estrangeiros para distribuir e produzir películas no país. Durante o período entre 1972 e 1982, os filmes brasileiros chegaram a ter 120 milhões de ingressos vendidos no país, o que representou 30% do total de 350 milhões de ingressos que envolvem também os filmes estrangeiros (SIMÕES, 2007, p. 193). As produções das pornochanchada também se tornaram centralizadas pela região de São Paulo conhecida como Boca do Lixo, um berço produções cinematográficas diversificadas em que atuavam cineastas como Carlos Reichenbach, Jean Garret, Silvio de Abreu e outros. Utilizando-se de mão de obra barata, elenco enxuto, contato com distribuidores e um tempo curto entre a finalização da obra e sua exibição (SIMÕES, 2007, p.189), seus diretores e produtores se tornaram responsável pela produção 90% de todos os filmes nacionais classificados como pornochanchada no final dos anos 1970 e este gênero representava cerca de 40% (FREITAS, 2004) de todas as produções cinematográficas do período.

Pornografia no Brasil

Durante a década de 1980, o mercado ocupado pela pornochanchada sofreu grandes transformações com a abertura política da ditadura e, conseqüentemente, o enfraquecimento da censura no Brasil: essa mudança possibilitou que os filmes pornográficos hardcore de outros países fossem exibidos nos cinemas e, posteriormente, sua disponibilização em fitas de vídeo VHS devido à popularização dos videocassetes (BERTOLLI FILHO; TALAMONI, 2014, p.321). Além dos filmes, a pornochanchada também disputava um espaço de mercado com as revistas pornográficas que passaram a publicadas no país, como *Ele & Ela*, *Status* e *Playboy*. Essa nova concorrência influenciou o aparecimento de filmes de pornochanchada comum uso cada vez maior de cenas de sexo e títulos explícitos transformando-se, gradualmente, em filmes pornográficos. De acordo com dados da Agência Nacional de Cinema, em 1987, (FARIA, 2012, p.20), cerca de 20 filmes brasileiros com cenas de sexo explícito ultrapassaram a marca de meio milhão de espectadores nas salas de cinema.

Durante algum tempo, essa zona cinzenta entre a pornochanchada e pornografia existiu devido às cenas de sexo explícito, mas gradualmente, ambos foram perdendo espaços de exibição em salas de cinema. Não se tratava de uma falta de interesse do público, mas de uma mudança no hábito no consumo que priorizava o VHS, pois isso permitia aos consumidores “assistir aos filmes em suas próprias casas, em vez de vê-los com outras pessoas em um cinema”¹ e, conseqüentemente, possibilitava que seus realizadores explorassem ainda mais explicitamente os aspectos da nudez e do sexo. Essa mudança no mercado, por volta da década de 1990, ocasionou o surgimento de algumas produtoras nacionais focadas em filmes pornográficos com baixo orçamento e um número bem limitado de atores e membros da equipe como *As Panteras*, *Brasileirinhas*, assim como produtoras estrangeiras como a *Evil Angel* (que trazia seu casting para gravar com atrizes e atores locais) e a *Sexxy* (uma filial brasileira da produtora americana *Sexxy Angels*).

¹ Disponível em: <<http://tecnologia.uol.com.br/ultimas-noticias/redacao/2011/11/09/se-voce-gosta-de-novidades-tecnicas-agradeca-tambem-a-pornografia.jhtm>>. Acesso: 20 de dez. 2015.

O VHS foi uma janela de exibição extremamente lucrativa para a pornografia. No final da década de 1990 e início dos anos 2000, um número considerável de empresas surgiram, aproveitando a popularização da mídia. Mas nem só com o home video o mercado audiovisual pornográfico fazia suas exibições. Em 1996, surge o Sexy Hot, primeiro canal por assinatura de conteúdo adulto (FARIA, 2012. p.22).

Como nota Díaz-Benítez (2010), grande parte dessa produção de filmes começa a excluir as narrativas guiadas por um algum enredo paralelo que justifique as cenas de sexo para que o arco dramático seja o próprio ato sexual em si. Os filmes com essas características também podem contar com o diretor interferindo na narrativa através de sua fala com os atores ou intervindo na cena, o que os caracterizou como uma espécie de subgênero chamado de pornô “gonzo”: uma referência advinda do campo do jornalismo com o trabalho pioneiro de Hunter S. Thompson, um jornalista responsável por popularizar uma série de matérias e livro narrando experiências em primeira pessoa, de forma bem subjetiva, participativa e opinativa.

A evolução do VHS para o DVD e o aumento do número de assinantes da TV a cabo com acesso a canais adultos no começo dos anos 2000, popularizou ainda mais os filmes existentes no mercado pornográfico, levando os títulos que antes ficavam restritos a locadoras, para bancas de jornal, conveniências e também por meio de suas cópias ilegais encontradas a venda nos “camelôs” ou por vendedores ambulantes. Outro reflexo da importância e da lucratividade desse mercado pode ser observado no interesse de atores, atrizes e cantoras consagradas no passado, em dar novos rumos a suas carreiras ao atuar em filmes pornográficos: a exemplo de Alexandre Frota, Gretchen, Rita Cadillac, Mateus Carrieri, Leila Lopes e outros.

Outro momento crucial para a pornografia ocorreu durante os anos 2000 com a internet. O aumento da velocidade da banda larga ocasionaria a melhora dos serviços de download, do streaming de vídeos e um número cada vez maior de conteúdo gerado e compartilhado pelos usuários, fatos que, conjuntamente, contribuíram para modificar a lógica do mercado audiovisual da pornografia no Brasil e no mundo. Esse novo cenário propício para as condições de consumo dos conteúdos audiovisuais pornográficos em sites fez com que as antigas produtoras de vídeo (*As Panteras, Brasileirinhas e Sexxy*) produzissem também materiais para a internet. Uma das maiores produtoras de vídeo como do país, a *Brasileirinhas*, mudou os cursos dos seus investimentos, uma vez que ao longo da década de 2000 seu faturamento caiu pela metade e a produção de filmes

foi reduzida em um terço. O oferecimento do conteúdo pago por meio do site passou a representar em 2012, metade da receita mensal e seu site possuía 2 milhões de acessos mensais.²

Essa mudança também potencializou o aparecimento novas empresas de conteúdos pornográficos de vídeos e fotos exclusivamente para a internet, monetizando o consumo desses através de várias opções de assinaturas mensais sob demanda (on demand). Muitos desses modelos de site acabaram sendo incorporados por grandes portais como o *UOL Prive* (detentor de 42 sites diversos de conteúdos pornográficos) como o *Rei do amador* e o *Garotas da Van*, o objeto a ser analisado nesse artigo.

Garotas da Van: um novo modelo participativo

Em atividade desde 2004, o site *Garotas da Van*³ é inspirado na proposta do site pornográfico americano *Bang Bros*: vídeos pornográficos de até 20 minutos, nos quais atores pornô convidavam outras atrizes (que interpretam pedestres andando pelas ruas) para entrar em uma van com insulfilme nos vidros e realizar sexo enquanto o veículo circula pela cidade. O site *Garotas da Van*, no entanto, modificou essa estrutura ao escalar sempre três mulheres que pertencem ao casting do site para participar do ato sexual e um usuário do site que se inscreve para participar voluntariamente.

Os vídeos são restritos e oferecidos para os assinantes pagantes em diferentes formatos de planos, mas o site sempre oferece aos usuários, uma pequena amostra de cada episódio com cerca de 2 minutos e algumas fotos realizadas durante as filmagens. Com o avanço de plataformas similares ao *You Tube*, mais especificamente de pornografia, como o *Xvideos* e *Red Tube*, outros usuários que tiveram acesso ao conteúdo pago do *Garotas da Van*, acabam por distribuí-los gratuitamente nessas plataformas. Para caráter de diferenciação, os vídeos do site oficial não são organizados por datas ou temporadas, mas cada episódio é intitulado com o nome do convidado para poder diferenciar o conteúdo, uma vez que as mesmas atrizes participam em diversos episódios. Essa estratégia dos títulos é, em sua grande maioria, mantida pelos usuários que decidem postar esses conteúdos nas plataformas gratuitas citadas.

² Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/212239_O+DECLINIO+DA+INDUSTRIA+PORNO>. Acesso em: 02 jan. 2016.

³ Disponível em: <<http://garotasdavan.uol.com.br/>> acesso em: 10 dez. 2015

O fator de inovação do *Garotas da Van* reside justamente em seus convidados: ao invés de participar apenas atores e atrizes pornôs, os usuários do site podem manifestar interesse em participar das filmagens e realizar sexo com as atrizes do *Garotas da Van*, ajudando assim, a compor o conteúdo do site. Essa possibilidade oferecida revela-se como um grande diferencial dentro do mercado pornográfico que, por mais que muitas vezes estivesse relegado a um caráter amador, não permitia diretamente que seu público participasse em seu conteúdo.

Esse elemento fornecido pelo site *Garotas da Van* apóia-se no ambiente da cultura participativa presente na web 2.0. Henry Jenkins indicaria em *A cultura da convergência* (2009) como a participação dos fãs em rede poderia influir na criação e na distribuição em programas televisivos, seriados, filmes e na circulação de conteúdos por várias plataformas. O ambiente em rede propicia uma participação de usuários não como um processo de um caráter obrigatório, mas algo que permite a propagação da liberdade, o incentivo desta contribuição e a garantia de sua valorização entre os indivíduos que estão inseridos nela, promovendo níveis de engajamentos diversos em que alguns “vão se envolver mais superficialmente, alguns vão cavar mais fundo” (JENKINS, 2006). Shirky (2011) também observaria esse aspecto ao notar que a cultura da participação ocorre devido às motivações sociais que são criadas, pois as “novas redes de comunicação encorajam a participação em comunidades e o compartilhamento, ambos intrinsecamente bons, fornecendo também apoio para a autonomia e competência.” (SHIRKY, 2011, p.74).

O processo de participação dos usuários do *Garotas da Van* também estão vinculados aos preceitos da convergência midiática, uma vez que sua produção abarca negociações que atendem ao fluxo corporativo, ou seja, um processo que parte da empresa para consumidores (de cima para baixo), assim como abre um espaço para uma convergência alternativa (de baixo para cima), dos consumidores para a empresa (JENKINS, 2009, p.44). A participação do usuário na constituição do material do site pornográfico se dá nessa zona de intersecção de interesses entre o consumidor e a empresa, mas ao contrário de outras práticas de estímulo a participação e criação de conteúdo, como redes sociais (*Facebook, Twitter*) ou plataformas de vídeos diversos (*Xvideos, Youtube*), o usuário participa por meio de sua presença física e com sua performance sexual, deixando a produção do conteúdo audiovisual a cargo da empresa que, por sua vez, fará as modificações necessárias para obter um produto final de qua-

lidade e, em um plano maior, obter a fidelização de usuários e o ganho de novos assinantes.

O portal não deixa claro como se dão os termos de participação do usuário, os direitos de imagem ou o processo de seleção utilizado, mas por muito tempo ela foi estimulada através da área “Fale Conosco”⁴, precedido da seguinte frase: “Cansado de rotina? Está desesperado por uma viagem na van? Revoltado com a forma como as garotas tratam os homens? Possui dúvidas, críticas, sugestões... Entre em contato conosco!” A outra forma de estímulo à participação ocorre até hoje dentro dos próprios episódios. Sempre ao final do vídeo, após o ato sexual das atrizes com os participantes, alguma atriz pergunta a eles como foi a experiência, principalmente, como forma de estimular outros a participar. No episódio intitulado Vitor, o usuário participante diz olhando para a câmera: “Eu queria parabenizar vocês, vocês são fantásticas. Se eu fosse vocês... Entrava em contato.” Em seguida, a atriz olha para a câmera e realiza o chamado: “Gente para vir aqui, tem que fazer a mesma coisa que ele. é só acessar www.garotasdavan.com.br. No episódio do participante Fabinho, uma das atrizes realiza uma pergunta logo após ele ejacular: “E aí, você indica para seus amigos?”. O participante, por sua vez, responde com a voz trêmula: “Com certeza: indicadíssimo.”

É possível observar que a maioria absoluta dos participantes é massivamente composta de homens (foram localizadas na pesquisa para o artigo apenas três vídeos apenas com mulheres, mas que são atrizes do próprio casting do *Garotas da Van*) dos mais diversos tipos físicos (magros, gordos, altos, baixos), raças e vestimentas. A figura do homem comum que era retratado nas pornochanchadas das mais diversas formas, também está presente no *Garotas da Van*. Mesmo que distante do contexto sociopolítico regido pelo autoritarismo da ditadura militar e de certos valores mais rígidos, onde o sexo contido nos filmes de pornochanchada trazia a “representação do cotidiano coletivo que, em muito, se identificava com as carências vivenciadas do lado de fora das salas de projeção” (BERTOLLI FILHO; TALAMONI, 2014, p.319), o site possibilita que esse mesmo público, agora entendido como usuários no ambiente em rede, vá além e possa participar, realizando um desejo concreto e, simultaneamente, se torne parte dessa experiência audiovisual.

⁴ Disponível em: <https://web.archive.org/web/20041109025522/http://www.garotasdavan.com.br/home.php>. acesso em: 18 dez. 2015

Uma performance de avacalhão

A comicidade e o escracho, elementos típicos dos filmes de pornochanchada, também se fazem presentes no *Garotas da Van*, mas com algumas diferenças fundamentais. Ao invés de uma narrativa ficcional roteirizada com cenas, diálogos e personagens constituídos, o principal e único espaço em que se constitui toda a ação, a van, funciona como um dispositivo: a câmera e as atrizes estão dentro do veículo para tencionar uma situação sexual que será ativada com a chegada do participante e se transformará no conteúdo desejado. Ao se utilizar desse dispositivo, a performance de cada atriz é condicionada a uma naturalização da condição de ser filmada e do próprio ato sexual, já que elas não interpretam nenhum tipo de personagem e não há nenhum outro contexto senão o próprio ato em si prestes a ser realizado. Essa condição específica, também parece autorizar as atrizes a utilizarem o humor em seus gestos e falas, tanto como estratégia de aproximar e promover interações com o participante pouco acostumado com as filmagens, quanto como uma forma de criar uma interlocução com quem irá futuramente assistir o conteúdo, principalmente, na forma como elas dialogam olhando para a câmera e se referindo sempre a um “você”.

Antes que o ato sexual ocorra, no início do vídeo, as atrizes sempre utilizam o mesmo procedimento com todos os convidados: iniciam uma espécie de entrevista para saber detalhes dos mais diversos sobre o participante, para que algum momento, o assunto alcance um gancho específico para que o sexo possa começar. Durante essa entrevista os assuntos variam desde características físicas dos convidados, suas roupas, suas experiências sexuais prévias e dúvidas a respeito de como o participante tomou conhecimento sobre o programa. No episódio intitulado Mike, uma das atrizes questiona ao participante como ele descobriu o programa. Após ele revelar que descobriu *Garotas da Van* através do site e também através de um canal na televisão, ela ressalta esse aspecto com animosidade: “Que legal! O pessoal está nos assistindo no canal adulto já!”. Em seguida, a mesma atriz pergunta ao participante qual foi a grande motivação para ele participar do programa e ele responde: “Ah, era a fantasia de transar com três garotas, né?” Após sua resposta, uma outra atriz que também estava no mesmo enquadramento tomando sorvete de maneira totalmente caricata, afasta o picolé e passa a lambar os seios da colega de cena que realizou as perguntas. O homem comenta com excitação: “Nossa, nossa!”. Em um momento posterior, quando uma das atrizes passa a mão sobre a cueca do participante,

a outra mulher em cena alerta: “Cuidado com os germes aí, hein?”. O participante ri e se defende: “Não, eu não tenho esse problema.”

Como já citado anteriormente, as informações fornecidas pelo participante também são motivos de piadas entre as atrizes. O episódio Anderson se inicia com uma das atrizes sentada no colo do participante, impedindo que ele apareça perante o enquadramento, mas ela o apresenta olhando diretamente para a câmera e o descreve como um “internauta muito tchutechuquinho (sic)”. Ao elogiar a beleza do participante e seu cheiro bom, a atriz pergunta se ele tem namorada. Ele responde: “Que nada, eu sou carente só!”. Nesse momento as três mulheres começam a caçoar o participante fazendo vozes em tons de quem conversa com uma criança e a atriz ao lado dele o abraça e pergunta: “Quer colinho? Quer leitinho? Quer mar-mar?”. Nesse momento, essa atriz retira um de seus seios para fora e o posiciona na boca participante.

As características físicas, por sua vez, também são motivos para que as atrizes possam brincar com o participante. No episódio Big One, uma das atrizes declara após apresentá-lo a sua colega de cena: “Vamos ver agora o porquê do Big ou se é só história mesmo”. Enquanto as atrizes tiram a roupa dele, uma delas revela que já sabe informações sobre o participante, pois ela menciona que “ouviu falar que ele havia saído do *Sexo na Van*” (um programa similar veiculado pelo canal adulto da TV a cabo *Sexy Hot* e também parte do portal *UOL Prime*) e ele responde alegando que está tentando voltar ao mercado. Assim que a cueca do homem é retirada, uma das atrizes declara um espanto com a grossura do membro do participante, enquanto a outra atriz começa a cheirar o pênis e declara olhando para as câmeras: “Primeiro, aquela cheiradinha básica. Porque homem porquinho a gente fala.” Assim como no exemplo citado acima, é possível notar a presença de atores e ex-atores em outros episódios e, quando isso acontece, as atrizes fazem questão de expor esse fato de alguma maneira.

Considerações Finais

A análise dos vídeos e do site do *Garotas da Van*, assim como suas estratégias para cativar os usuários a participar, apresenta, dentro da ideia de gênero como uma prática discursiva, diversos fatores que o fazem se relacionar com a pornochanchada. Como demonstrado, os diálogos sobre sexo realizados pelas atrizes, a postura debochada em relação à realização do ato sexual perante as câmeras e a presença de uma heterogeneidade de diversos tipos de homens que partici-

pam nos vídeos, se aproximam das narrativas vistas em filmes como *Ainda agarro essa vizinha* (Pedro Carlos Rovai, 1974), *A quebra galho sexual* (José Miziara, 1986) e *Filosofia da sacanagem* (Mário Vaz Filho, 1987), por exemplo. No entanto, como ressalta Mittel (2004) a respeito da questão de gênero, essa relação se estende muito além de determinadas características de obras específicas e não se pode ficar restritas a elas, até porque a formação do gênero é um complexo “lugar de osmose, de fusão e de continuidades históricas, mas também de grandes rupturas, de grandes descontinuidades entre essas matrizes culturais” (MARTÍN-BARBERO, 1995, p. 66).

Seguindo a trajetória histórica da pornochanchada e da pornografia, é possível observar que, embora o primeiro gênero seja formado pelo segundo, a pornografia apenas vai se firmar economicamente como um gênero audiovisual no Brasil em um período posterior. Pelos dados de consumo analisados, fica visível a amplitude do consumo de filmes de pornochanchada e a transferência desse mesmo público para os filmes pornográficos. Os filmes de pornochanchada significavam a porta de entrada (um pouco) discreta para satisfazer os desejos de um público interessado em cenas de sexo e, para isso, o uso de humor aparece para retirar ou amenizar diversos aspectos que podem se apresentar como ofensivos ou chocantes a certos costumes do período. No entanto, a mudança de sua exibição dos espaços públicos das salas de cinema para um espaço privado com a chegada do VHS, aparenta ter um impacto igual ou maior do que o abrandamento da censura na ditadura militar, no que diz respeito a mudança das narrativas dos filmes de pornochanchada. Essa observação sobre o consumo é novamente pertinente, quando observamos produtos audiovisuais migrando para outras plataformas midiáticas, como no período do final da década de 1990, quando os filmes pornográficos migraram para sites pornográficos: mais uma vez, consequentemente, são criados novos hábitos que irão influenciam no formato narrativo desse conteúdo.

O site *Garotas da Van* é um produto amparado na convergência midiática, o que possibilita o surgimento de conteúdos que fundam diversos gêneros e formatos com o propósito de atender a grande demanda e oferta do mercado pornográfico. Suas estratégias ancoradas na cultura participativa dos usuários buscam criar um valor que a faça ser reconhecida como diferencial entre tantos outros sites pornográficos: a possibilidade de seu consumidor transgredir o campo do desejo imaginário imputado a tantas atrizes pornográficas e os colocar para participar fisicamente da realização do ato e dos filmes, se tornando também parte do conteúdo.

Ainda que *Garotas da Van* represente um modelo de negócio em atividade há 12 anos, viável e de baixo custo, sua produção de conteúdo pornográfico já aponta para um certo desgaste, uma vez que os usuários, podem agora assistir uma infinidade de vídeos em plataformas de compartilhamento de vídeos pornográficos como *Xvideos*, *YouPorn* e *Red Tube*, inclusive, conteúdos pagos e restritos que podem ser adquiridos por um assinante, mas distribuído em rede gratuitamente para outros usuários. A maior plataforma de vídeos pornográficos da atualidade, o *Xvideos*, é o 43º site mais acessado do mundo, recebe cerca de 1200 vídeos diários de usuários e empresas pornográficas e possui mais de dois milhões de vídeos postados na categoria de “vídeos amadores” (sem contar que esses vídeos podem constar em outras categorias também⁵). Além disso, esse desejo de se expor sexualmente perante a câmera assume possibilidades diversas daquelas encontradas quando o *Garotas da Van* começou suas atividades, pois hoje, ainda de maneira mais intensa, há uma domesticação dos usos dos aparatos midiáticos e das suas formas de produção e distribuição, possibilitando que os usuários realizem seus próprios vídeos de experiências sexuais por meios de câmeras e celulares e as compartilhar nessas plataformas. Trata-se de uma atividade e um fetiche contemporâneo utilizado em escala cada vez maior, por mais que a prática atravesse uma série de questões éticas e legais uma vez que alguns desses conteúdos são filmagens sem o consentimento de alguns dos seus participantes e/ou veiculados indevidamente pelo acesso de terceiros a esses materiais de propriedade particular, retirados indevidamente pela invasão ou roubo de dispositivos móveis, computadores ou unidades de armazenamento de dados (HD’s e Pen Drives).

Embora não seja o foco de análise desse artigo, também é notório como o material encontrado sobre *Garotas da Van* possibilita averiguações a respeito dos papéis do corpo nessa produção e, principalmente, do papel da mulher no mercado pornográfico. Na página principal do site em seus primeiros anos de funcionamento, o site exibia uma caricatura de três mulheres diferentes em frete a uma van com as frases: “para orgulho das feministas”, “é a mulherada no comando”, “tem que ser macho pra encarar”, “3 gatas devoradoras” e “1 cara de ‘vítima’⁶”. As frases desconexas trabalham com

⁵ Disponível em: <<http://sweetlicious.net/artigonoticias/os-impressionantes-numeros-do-xvideos-33425>>. acesso em: 23 dez. 2015

⁶ Disponível em: <<http://web.archive.org/web/20070217173617/http://garotasdavan.uol.com.br/home.php>>. acesso em: 10 dez. 2015

uma série de conceitos contraditórios e questionáveis, principalmente, ao pensar em autoras feministas e ativistas contra a pornografia como Andrea Dworking e Catherine MacKinnon (1997) que observam o apagamento do papel da mulher perante os objetivos sexuais do homem em qualquer tipo de filme do gênero. Mesmo que esse discurso se apresente de maneira falha, é possível observar que o site tenta esboçar uma linha de argumentação que sirva para blindá-lo contra críticas sobre o papel da mulher nesses conteúdos, ao ressaltar que elas estão em maior quantidade e no poder, conduzindo o ato sexual e fazendo o homem de “vítima”.

Ao tratar de algo tão complexo quanto a sexualidade aplicada a produção de conteúdo pornográfico em rede, muitas possibilidades de investigações permanecem em aberto. O site Garotas da Van, assim como outros milhares sites e plataformas depornografia, são objetos potentes para profundas discussões que possibilitam tanto compreender a esfera de consumo, distribuição e produção audiovisual desse mercado com proporções gigantescas, quanto provocar reflexões sobre os seus rumos futuros.

Referências Bibliográficas

ABREU, N. C. **Boca do lixo**. In: RAMOS, F., MIRANDA, L. F. Enciclopédia do cinema brasileiro. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2004, p.431-433.

BERNARDET, J-C. **Cinema Brasileiro**: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BUSCOMBE, E. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, F. P. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Senac, 2005.

DÍAZ-BENÍTEZ, M.E. **Nas redes do sexo**: os bastidores do pornô brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DWORKIN, A.; MacKINNON, C. **In harm's way**: the pornography civil rights hearings. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1997.

FARIA, FL. de F. **Pay-per-Porn**: o mercado pornográfico audiovisual contemporâneo no Brasil. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Comunicação Social, Departamento de Cinema e Vídeo, da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2012.

SALES FILHO, V. V. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. **Comunicação e Sociedade**, v.2, n.3, p.67-70, 1995

BERTOLLI FILHO, C.; TALAMONI, A.C.: O 'Sacana Coça-Saco Tropical' e o Homo brasilis: O discurso fundador do Brasil segundo um 'pro-

fessor' alemão em Bonitas e Gostasas In: MARQUES, J.C. **A Copa das Copas?** Reflexões sobre o Mundial de Futebol de 2014 no Brasil. São Paulo: Edições Ludens, 2015, p.311-333.

FREITAS, M. de A. Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. **Intexto**, Porto Alegre, n. 10, p. 1-26. 2004. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/3639/4440>>. acesso em 04/12/2015

GATTI, A.P. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

JENKINS, H. **A cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, H. **Textual poachers**: television fans and participatory culture. New York: **Rout**_____ **Confronting the Challenges of Participatory Culture**, 2006. Disponível em: http://henryjenkins.org/2006/10/confronting_the_challenges_of.html#sthash.Z3zuFS3V.dpuf. acesso em: 04 dez. 2015

LOPES, M. **A breve história da pornochanchada** (11/10/2012). Sintoma de Cultura. Disponível em: <<http://sintomadecultura.com.br/coluna-01/cinema-e-audiovisual-coluna-01/a--breve-historia-da-pornochanchada/>>. Acesso em: 03 jan. 2015

MARTIN-BARBERO, J. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUSA, M. W. de (Org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995, p.39-68

MITTEL, J. **Genre and television**: from cop shows to cartoons in American culture. New York: Taylor Print, 2004.

SELIGMAN, F. A tradição cultural da comédia popular brasileira na pornochanchada dos anos 70. **Anais do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa Intercom**, 2004. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/159299629672313461185125523425022782797.pdf>>. acesso em: 18 fev. 2014

SELIGMAN, F. O **"Brasil é feito pornôs"**: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2000.

SHIRKY, Clay. **A cultura da participação**: criatividade e generosidade no mundo conectado. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SIMÕES, Inimá F. Sexo à brasileira. **Revista Alceu**. v.8 n.15. Rio de Janeiro, p.185-195, 2007. p.185-195

ROCHA, S. M.; FRANÇA, R.F. Chanchada, pornochanchada e comédia da retomada: a transformação do gênero no cinema brasileiro. **Ícone**, Recife v. 11 n.,1 p. 2009.

VIANY, A. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

Filmografia

Garotas da van. www.garotasdavan.com.br

ENTRE A CENSURA E A LIBERDADE: A PORNOCHANCHADA NA SÉRIE TELEVISIVA MAGNÍFICA 70

Em 2015, uma produção da HBO Latin America (com coprodução da Conspiração Filmes) surpreendeu o mercado de TV fechada no Brasil ao lançar a série *Magnífica 70*, livremente inspirada na produção cinematográfica da Boca do Lixo da década de 1970. Nos treze episódios da primeira temporada, o universo da Boca do Lixo nos anos 1970, em plena ditadura militar, foi o cenário escolhido para apresentar temas bastante caros e contemporâneos: o preconceito, a relação entre o desejado e o proibido, o machismo, a liberdade sexual, a sexualidade feminina, a questão de gênero, a ambição e o embate entre censura e liberdade. É o clima das pornochanchadas que embala a trama e que permite que as personagens explorem o que tem de mais íntimo, doloroso e selvagem em cada um desses temas.

A série, que se passa em 1973, foi ao ar dia 24 de maio de 2015 na HBO Brasil. É uma criação de Claudio Torres, Renato Fagundes e Leandro Assis, e baseia-se no roteiro de Toni Marques. A primeira temporada foi dirigida por Cláudio Torres e Carolina Jabor e não utilizou recursos da Agência Nacional do Cinema – ANCINE, por meio de Lei de Incentivo à Cultura, contando apenas com recursos financeiros da HBO na produção. Foi renovada para a segunda temporada em 2016. Apesar de ser uma produção que pode ser analisada sob vários aspectos, entre eles o histórico, o político e o artístico, nosso objetivo é indicar os elementos da pornochanchada que estão presentes na obra de 2015 e que foram fundamentais para contextualizar os temas anteriormente citados.

O nome *Magnífica 70* é uma referência à produtora fictícia “Magnífica Cinematográfica”, a produtora de filmes retratada na série, que configura-se numa releitura das produtoras de cinema da Boca do Lixo das décadas de 1970 e 1980. A série busca retratar o universo da pornochanchada, mas faz algo bem distinto do que acontecia nos anos de 1970: a produção de *Magnífica 70* é extremamente bem cuidada tecnicamente e bastante cara; recorreu-se a atores conhecidos do grande público; a série é produzida para o consumo doméstico de TV fechada. Neste sentido, a série de 2015 não pode ser enquadrada como um produto típico do gênero pornochanchada, mas nela podem ser encontrados diversos elementos que fazem referência a esse período histórico e também às pornochanchadas que foram produzidas na Boca do Lixo e é por esse motivo que a apresentamos neste capítulo.

Entre a censura e a liberdade

Magnífica 70 - entre a censura e a liberdade. É assim que a HBO Brasil convida o telespectador a adentrar ao universo da série (Imagem 1) e é assim que convidamos o leitor a conhecer um pouco mais dessa história. Ambientada nos anos de 1970, o cenário principal da obra é a cidade de São Paulo, especificamente a Boca do Lixo, área famosa durante o período de 1965 até o fim da década de 1980 e que abrigava produtoras de cinema pequenas que lucravam com pornochanchadas de baixo custo, mas que rendiam boa bilheteria. Em um clima de constante ameaça, a série retrata os abusos cometidos durante a ditadura militar, representados principalmente pela figura dos militares e dos censores, e também os conflitos de homens e mulheres que procuram romper com a censura em busca de liberdade política, econômica, social e de expressão.

De modo muito breve e, apenas com o objetivo de situar o leitor e contextualizar a história, apresento a seguir a trama principal (divulgada no piloto, em várias sinopses e críticas, sem spoilers). Vicente (Marcos Winter) é um homem entediado e reprimido, preso num casamento monótono com Isabel (Maria Luisa Mendonça), uma mulher fria e infeliz, também reprimida e submissa ao pai e ao marido, e que se casou com Vicente apenas para sair da casa dos pais. Isabel é filha do general Souto (Paulo César Pereio), homem preconceituoso, moralista, símbolo do autoritarismo e do machismo, e que consegue empregar Vicente, seu genro, como censor da Polícia Federal.



Figura 1: Cartaz de divulgação da série *Magnífica 70* pela HBO Brasil
Imagem extraída de <<http://cdn.x2n.com.br/~filmesse/wp-content/uploads/2015/06/magnifica-70-2temporada.jpg>>. Acesso em: 20 de jan. 2016.

O censor, solitário e atormentado pela lembrança da cunhada morta, a ninfeta provocante Ângela (Bella Camero), com quem teve um relacionamento secreto, recebe a pornochanchada *A devassa da estudante*, produzida pela Magnífica Cinematográfica, dirigida por Manolo (Adriano Garib) e estrelada por sua esposa, Dora Dumar (Simone Spoladore). O fascínio de Vicente por Dora é imediato, pois ela o faz lembrar de Ângela, morta em circunstâncias bastante misteriosas. Essas lembranças, além de fasciná-lo, tam-

bém o perturbam muito, fazendo com que ele vete o filme com as seguintes palavras:

Vicente: Dona Sueli, é um filme perturbador... um amontoado vulgar de cenas de violência, sexo, lesbianismo, sadismo, sem contar as críticas óbvias ao regime.

Dona Sueli: Seu parecer...

Vicente: Eu acho que esse filme não deveria existir.

Vicente: Minha recomendação é pelo veto total da obra.

Dora Dumar, que na verdade se chama Vera, é uma golpista que se infiltra na Boca do Lixo como atriz para roubar os lucros de uma produção cinematográfica a fim de salvar seu irmão, que estava sendo ameaçado por um bandido. Mulher forte e sensual, ela usa seu charme para seduzir os homens que a cercam. Em seu disfarce, Dora mantém um casamento de fachada com o produtor Manolo, ex-caminhoneiro com problema de impotência sexual e que se casa com Dora para manter as aparências de homem viril, em troca de proteger a moça do assédio sexual comum no meio cinematográfico da Boca do Lixo. Entretanto, Manolo desconhecia o lado golpista de Dora.

Dora e Manolo, inconformados com o veto de *A devassa da estudante*, que poderia levar a Magnífica Cinematográfica à falência, procuram o órgão censor para reverter a decisão; sem sucesso. Consumido pelas lembranças do passado e pelo fascínio que tem por Dora, Vicente os procura fazendo-se passar por um homem que tem contatos no órgão censor. Mantendo sua identidade em segredo, ele propõe reescrever o final do filme, incluindo uma cena extra que eliminaria as supostas subversões da obra, o que permitiria que ela fosse liberada pela censura. Além de escrever, Vicente dirige a filmagem da cena final (Imagem 2) e se apaixona por Dora e pelo cinema, passando a trabalhar clandestinamente na Magnífica Cinematográfica como escritor e diretor do próximo filme da produtora, a pornochanchada "Minha cunhada é de morte", baseada na história da vida e morte da ninfeta Ângela. A primeira temporada concentra-se praticamente toda na produção dessa obra e nos acontecimentos que a cercam.

A cada episódio torna-se mais evidente que Vicente, Dora e Manolo estão imersos em um triângulo amoroso tenso e obsessivo (Imagem 3). É possível observar a transformação de Vicente: de dia, um censor do governo comprometido com os interesses do Estado e casado com a filha de um general; de noite, um homem apaixonado por uma atriz da Boca e pelo cinema, que se inspira nas obras

consagradas de Alfred Hitchcock e Stanley Kubrick. É a paixão pelo cinema que dá outro sentido à vida do censor, mas que também o coloca em perigo, não só no universo da Boca do Lixo, mas também no universo militar.



Figura 2: Dora Dumar na cena final do filme *A devassa da estudante*, cena escrita e dirigida por Vicente
Imagem extraída de <<http://apaixonadosporseries.com.br/series/magnifica-70/>>. Acesso em 20 de jan de 2016.



Figura 3: Cena de muita tensão entre Manolo (à esquerda), Dora e Vicente
Imagem extraída de <http://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-115564/>. Acesso em: 20 de jan 2016.

A obra também conta com dois outros grandes atores em papéis marcantes e cheios de conflitos: Joana Fomm, que interpreta Lúcia, mãe de Isabel e Ângela, esposa do General Souto, uma mulher que finge ser muda e parálitica para se proteger da violência do marido; e Stepan Nercessian, que interpreta George Larsen, o dono da Magnífica Cinematográfica, homem ambicioso, que não entende nada de cinema, absolutamente sem escrúpulos, viciado em sexo e que usa a produtora para dar golpes em investidores e conhecer mulheres.

A série é repleta de personagens fortes, problemáticos e envolventes que, no decorrer das filmagens da pornochanchada “Minha cunhada é de morte” vão revelando seus medos, segredos, conflitos, desejos e ambições, num período em que a Ditadura Militar e a moralidade os fazem transitar entre a censura e a liberdade, em todos os sentidos de suas vidas.

Magnífica 70 manteve o cuidado na produção dos cenários e encenações e procurou seguir o contexto da época, principalmente no que se refere aos figurinos, nas imagens da cidade de São Paulo daquele período, na trilha sonora (destaque para o tema de abertura *Sangue latino* de Secos & Molhados), nos trechos relacionados aos pronunciamentos do governo militar.

A censura durante o regime militar

A censura não é um fenômeno recente e tampouco exclusivo do regime militar – basta lembrarmos a ação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) criado em 1939 durante o Estado Novo de Getúlio Vargas para atuar como órgão de controle e de divulgação do regime. Sua força incide sobre os meios de comunicação, sobre os costumes, sobre a diversão, sobre as liberdades políticas e individuais. No caso específico da ditadura militar, seus instrumentos pautavam-se em um sistema de controle e coerção que, apesar de serem utilizados pelos militares, baseavam-se em características histórico-culturais da população brasileira.

É inegável a importância da ditadura militar e da censura para a obra *Magnífica 70*. É a partir da repressão política, da censura e também a partir da moralidade da época, que se constrói a história das personagens. Apresento algumas considerações sobre esse momento histórico, fundamentais para compreender o universo da série.

Durante os anos de ditadura militar no Brasil (1964-1985), observou-se a forma como os militares criaram leis e decretos, utilizando uma grande rede de informação para restringir liberdades políticas e individuais, bem como para controlar e vigiar os meios de comu-

nicação visando à publicação/divulgação apenas daquilo que poderia beneficiar seus governos. O cenário era de opressão, violência, autoritarismo, cerceamento das liberdades políticas e expressão individual e violação de direitos humanos, observados nos casos de privação dos direitos fundamentais, como a própria liberdade de expressão, ferida por meio da institucionalização da censura (NAPOLITANO; LUVIZOTTO; GONZALES, 2014).

De acordo com Carvalho (20012, p. 55), a censura militar possuía íntima relação com a violência, por meio de ameaças ou com efetivação da força, proibindo-se a expressão do pensamento em diversos setores da vida social, e opunha-se ao “pluralismo político e cultural”, assegurando “o predomínio de um discurso unívoco e incontestável a respeito de uma dada realidade”. Carvalho (2012, p. 56), afirma ainda que a censura à liberdade de expressão do pensamento “pode ser compreendida a partir de duas dimensões (...), enquanto prática institucional e enquanto prática social”. Essa última pode ser bastante observada nos conflitos apresentados pelas personagens de *Magnífica 70*, sobretudo nas relações familiares, de gênero e relativas à sexualidade.

Pode-se dividir a atuação da censura durante a ditadura militar em três períodos distintos: “antes do AI-5, entre o AI-5 e o início do governo Geisel, e de então até a restauração da democracia” (Soares, 1988, p. 1). De acordo com Napolitano, Luvizotto e Gonzales (2014), outros documentos jurídicos podem ser mencionados como instituidores da censura no Brasil, além do AI-5 (Ato Institucional número 5): a Lei de Imprensa (lei 5.250/67) e o Decreto-Lei 1077/70, que instituiu a censura prévia, dentre outras leis e decretos.

Tentando estabelecer relação direta com a série *Magnífica 70*, destacamos o papel do censor. Podemos observar a forte institucionalização da censura durante a década de 1970. A burocratização da censura configura-se como aspecto relevante da força totalitária do aparelho do Estado e mantinha o povo brasileiro desinformado (NAPOLITANO; LUVIZOTTO; GONZALES, 2014). De acordo com Soares (1988), observou-se também o crescimento do corpo técnico de censores e, na década de 1970, esse número chegou a 400 no país:

A Censura era, essencialmente, federal e concentrava a quase totalidade das suas atividades em Brasília. Os técnicos tinham curso universitário em uma de cinco carreiras: Direito, Filosofia, Sociologia, Comunicação Social e Psicologia; além disso, freqüentavam um curso de especialização, cuja duração era de três a seis meses, na Academia Nacional de Polícia, em Brasília. Em um determinado momento, passa-

ram a exigir a aprovação em uma bateria de testes psicológicos, o que levou à reprovação de 21 técnicos e 8 fiscais, que recorreram à Justiça, em 1976. Este episódio reacendeu o interesse por pesquisar a Censura e abriu alguns caminhos para fazê-lo (SOARES, 1988, s/p).

Soares (1988) adverte que a Divisão de Censura (que ficava em Brasília, mas, que na série, por licença poética, mantinha uma central em São Paulo) não era uma entidade política, apesar de exercer censura política indiretamente. Os órgãos de segurança agiam por meio da Divisão, que incluía em sua estrutura áreas como “costumes” e “diversão”. Com a atividade censora, o Estado convertia-se em “paladino da moral e defensor da segurança nacional, pronto a proteger o público “frágil” e “vulnerável” aos efeitos deletérios dos filmes e de outras manifestações artísticas” (REIS JR.; LAMAS, 2013, p. 157).

O órgão censor possui importante papel na obra *Magnífica 70*. A maior parte de suas ações se dá no universo da Boca do Lixo, e, mesmo sendo propenso à proibição de filmes, Vicente encontra-se dividido quando passa a conhecer as pessoas envolvidas nas produções cinematográficas da Boca. Vicente era contador de profissão e assumiu o posto de censor por influência e intimidação do sogro, General Souto, ficando claro, na trama, que Vicente não tinha vocação para aquele ofício.

Gomes e Lamas (2015) destacam o papel de doutora Sueli, personagem de Juliana Galdino, a chefe de Vicente. Os autores indicam que talvez essa personagem tenha inspiração na censora Solange Teixeira Hernandez, a dona Solange, que a partir de 1981 assumiu a diretoria da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Ela era famosa por sua rigidez e firmeza no trabalho e porque “priorizava uma abordagem punitiva à produção cinematográfica, mesmo em meio ao processo de redemocratização em curso no período de sua atuação como diretora” (GOMES; LAMAS, 2015, p. 04). Assim como as demais mulheres da trama, doutora Sueli vai ganhando destaque e, ao final da primeira temporada, estabelece o conflito que irá se desdobrar na segunda temporada da série.

Em *Magnífica 70*, a pornochanchada *A devassa da estudante* é um exemplo de obra, dentre muitas outras, que teve que ser reeditada para que pudesse ser liberada pela censura, e esse tipo de conflito vai se estabelecer novamente em *Minha cunhada é de morte*. O gênero pornochanchada é fruto da repressão instituída pelo AI-5 e tem sua origem nas chanchadas da década de 1950. É este o gênero

que embala a trama de *Magnífica 70* e que dá vida a personagens complexos e conflitantes.

A pornochanchada na série *Magnífica 70*

Na década de 1950, a chanchada era um dos gêneros mais populares no cinema brasileiro. Pode-se dizer que as chanchadas eram produções de baixo custo e que agradavam por não terem outro objetivo, a não ser o entretenimento. Constituíam-se numa coletânea de gêneros, como o melodrama, o romance, o policial, a ação, o musical e principalmente, a comédia (LYRA, 2007).

Na década de 1960, pode-se observar duas vertentes no cinema nacional: uma, caracterizada por ser um cinema familiar, que retratava situações de classes e a vida política e a outra que retratava a sexualidade e as paixões humanas (XAVIER, 2000). É nesse cenário que foram produzidas as primeiras chanchadas eróticas, que de acordo com Abreu (2006), passaram a ser reconhecidas como pornochanchadas no início da década de 1970. Eram “fruto de um momento de forte repressão do poder à produção cultural”, e a pornochanchada era “filha da ditadura” (ABREU, 1996, p. 76-77). Freitas (2004) situa as pornochanchadas no universo cinematográfico e social brasileiro:

As pornochanchadas invadiram o mercado de modo ubíquo e se caracterizaram por serem produzidas em série, no mais literal sentido da palavra industrial. Eram levemente eróticas, sem sexo explícito, derivadas das chanchadas (porcaria em espanhol paraguaio) e indiretamente do Teatro de Revista. Apesar de terem baixíssimo custo, eram altamente lucrativas. De acordo com seus defensores, contribuíram para ‘deselitizar’ o cinema brasileiro, levando as classes C, D e E às salas de projeção. Pelos críticos de arte é considerada decadente e de qualidade inferior à velha chanchada musical (FREITAS, 2004, p. 08).

Como muitas produções eram feitas com baixíssimo custo, conseqüentemente, tinham baixa qualidade técnica; atingiam público bastante numeroso, o que garantia uma boa bilheteria. Eram marcadas pela mistura da comédia e do erotismo, o que conferiu ao gênero a alcunha de “filme de mulher pelada”, já que outro recurso bastante utilizado era a presença de mulheres nuas ou seminuas em cena. Segundo Sales Filho (1995, p. 69), a pornochanchada foi criticada por setores mais conservadores e intelectualizados da

época, uma vez que estava “recheada de aspectos como a banalização da sexualidade, a exploração do corpo da mulher, o machismo, o falocentrismo e outros”. E o autor justifica a crítica:

Evidente que a pornochanchada não questiona, não analisa e não adota uma postura crítica sobre tais aspectos. Apenas os expõe de forma escancarada, o que a tornou, na expressão cunhada pelo crítico Jean Claude Bernardet o “bode expiatório” do que consideramos nossas mazelas culturais (SALES FILHO, 1995, p. 69).

De acordo com Abreu (2006), o grande polo das produções cinematográficas do gênero localizava-se na Boca do Lixo, em São Paulo e, como apontado anteriormente, esse é o cenário da série Magnífica 70. De acordo com Gomes e Lamas (2015, p. 09):

Se há referências suficientes à atuação da censura e seu *modus operandi* sobre filmes, peças de teatro e demais produções simbólicas colocadas sob seu crivo, Magnífica 70 também recorre a uma série de elementos em seu enredo que configuravam, de fato, particularidades da Boca do Lixo e seu modo de produção.

A série apresenta a origem humilde de escritores, diretores, produtores, elenco e técnicos que faziam os filmes na Boca do Lixo: Manolo, o produtor, é um ex-caminhoneiro; Vicente, o escritor e diretor, é um ex-contador e censor do governo militar; Dora Dumar, golpista que precisa do dinheiro da produção para livrar o irmão das ameaças de um bandido, Helena Garret (Júlia Ianina), outra atriz, que ganhava a vida como garota de programa e era ex-parceira de Dora em golpes no passado; Flint Westwood (André Frateschi), ator da Boca que, assim como os técnicos que trabalhavam na produção, possuía um ou mais empregos formais e trabalhava para a Magnífica Cinematográfica fazendo bicos.

Também explora a relação que pessoas comuns, alheias ao universo do cinema, tinham com a produção da Boca: eram comerciantes, pequenos industriais e fazendeiros que investiam recursos financeiros nas produções, esperando aumentar o seu rendimento. Larsen, o dono da Magnífica Cinematográfica, era o responsável por captar esses investidores e lhes oferecer a parceria na produção, criando a ilusão de que o retorno financeiro seria alto, mas ficando com a maior parte dos lucros.

Segundo Abreu (2006), o bar Soberano foi o ponto de encontro de artistas e produtores da Boca do Lixo durante as décadas de 1960

e 1970 e também é retratado em *Magnífica 70*, como o bar Imperador, parada certa de Dora, Manolo e Vicente.

Alfredo Sternheim, diretor, responsável por 25 filmes produzidos na Boca do Lixo (com destaque para o “Anjo Loiro”, que lançou Vera Fischer como atriz), foi convidado para assessorar a produção de *Magnífica 70*, para que a série se mantivesse fiel aos elementos artísticos e históricos da época. Sternheim (2005) descreve a dificuldade de produzir um filme com baixo orçamento, o que obviamente impactava a qualidade da obra:

Os filmes tinham que ser feitos em prazos curtos e com pouco negativo, que era o item mais caro de uma produção. Para se ter uma ideia, um dos filmes foi rodado com 18 latas grandes (300 m), em apenas três semanas. A edição final precisava ter, no mínimo, 8 latas. Ou seja, na média, uma cena só podia ser repetida duas vezes e meia (STERNHEIM, 2005, p. 26).

A baixa qualidade técnica e o orçamento super-reduzido, características de muitas pornochanchadas, também foram retratadas na série e esse era um elemento de destaque nas negociações entre investidores, atores, técnicos, direção e produção. Boa parte da primeira temporada concentra-se em produzir o filme “Minha cunhada é de morte”. A máxima do baixo orçamento é determinante para a escolha das locações, dos atores, dos custos da cenografia, e tudo isso interfere no custo final do filme e na qualidade da obra. Tanto que Vicente, escritor, roteirista e diretor, aparece frustrado ao ver o resultado final.

É com grande pertinência que *Magnífica 70* aborda tipos e temas, muitos deles recorrentes nas pornochanchadas: o machismo, o machão viril, a sexualidade e a bissexualidade feminina, a homossexualidade, o adultério, o incesto, a violência contra a mulher, a repressão e a frustração sexual de homens e mulheres, o vício em álcool e drogas, a malandragem, tudo isto passando pelo contexto histórico da ditadura e abordando a censura, a tortura e o autoritarismo. Para cada um desses temas havia uma ou mais personagens que se dedicavam a explorá-los de forma envolvente durante toda a trama.

Observamos que as personagens femininas foram as que mais se destacaram nesse aspecto. Logo no início da série essas mulheres são retratadas como problemáticas, reprimidas, submissas, com problemas com sua sexualidade. No decorrer da trama, vão se confrontando e se libertando de diversas amarras, chegando ao final da primeira temporada como os grandes destaques da série. Aqui, reservo-me ao direito de não mencionar as personagens e seus conflitos, e nem como estes foram ou não resolvidos, para não fornecer

spoilers ao leitor, privando-o do prazer de assistir ao seriado e descobrir por si só quais são esses conflitos, que são retratados a partir dos recursos da pornochanchada: o erotismo e a comédia.

Diversas semelhanças com obras famosas podem ser identificadas em *Magnífica 70*. Por exemplo, o uso do sexo como meio de manipulação, utilizado por Ângela e Dora, remetem a “Bonitinha, mas ordinária” (1963). E Gomes e Lamas (2015, p. 05) vão além:

Na realidade, assistimos *Magnífica 70* como se esta fosse um pot-pourri das tragédias rodrigueanas. Entre Vicente, Dora, Isabel e Manolo, sem deixar de lado a figura da cunhada/irmã falecida, tece-se uma trama aos moldes já visitados por essas tragédias: incesto, traição, frigidez, impotência, culpa e, naturalmente, os interditos.

Para Sales Filho, os temas retratados nas pornochanchadas e, por conseqüência, em *Magnífica 70*, não são fruto de um desejo de transgressão, como pensava-se na época, mas sim, reflexo do conservadorismo que nos distingue:

Em uma primeira análise, o que é retratado na pornochanchada nos faz concluir que o que mais distingue nossa sexualidade é um certo desejo pela transgressão. O casamento é indissolúvel (até certo ponto), a fidelidade é inquestionável (até que apareça uma primeira oportunidade), a integridade da família é suprema (às vezes), somos todos católicos (alguém se lembra?). (...) Se existem normas, por que não desobedecê-las? (...) Parece que o que mais claramente nos distingue é o conservadorismo. Conservadorismo não apenas no sentido da preservação dos chamados bons costumes, mas sim de todas as ideias e conceitos em que estamos mergulhados: sejam eles bons costumes, sejam preconceitos, ou estereótipos (SALES FILHO, 1995, p. 69-70).

Concordamos com Sales Filho a respeito do conservadorismo presente em *Magnífica 70*. Ele pode ser observado para além das questões relacionadas à sexualidade. Representam, sobretudo, os preconceitos presentes na sociedade brasileira e, nesta releitura da pornochanchada em 2015, referem-se, principalmente, a questões de classe, gênero, idade, cor de pele. Observa-se que a série ressalta os contextos morais e sociais que muitas vezes são ocultados em outras obras, como os assinalados nas citações extraídas de Gomes e Lamas (2015, p.05) e Sales Filho (1995, p.69-70) apresentadas anteriormente.

Considerações Finais

Magnífica 70 se passa no início da década de 1970, momento de grande opressão e censura. O AI-5, promulgado em dezembro de 1968, fortaleceu a ditadura e intensificou a perseguição a todos aqueles que eram considerados subversivos: artistas, intelectuais de esquerda, estudantes e cidadãos inconformados as ações autoritárias do governo militar.

O cinema também era constante alvo de repressão e censura. Há quem afirmasse que o governo militar investia recursos na produção de filmes, via Embrafilme, com o objetivo de alienar as pessoas e tirar a sua atenção dos acontecimentos políticos. Essa era uma das críticas feitas as pornochanchadas, além daquelas já mencionadas no texto.

A partir do erotismo e da comédia que as caracterizavam, as pornochanchadas abordavam de modo irreverente temas tensos, delicados e universais, que sempre foram marcados pelo forte conservadorismo de nossa sociedade. A valorização do sexual e da nudez feminina apresentados nos filmes desse gênero refletiam, ao mesmo tempo, uma liberação sexual e a censura dessa sexualidade feita pelo regime militar e pela moralidade da época.

A produção cinematográfica da Boca do Lixo foi se esvaziando ao longo da década de 1980, em grande parte, devido à ascensão dos filmes de sexo explícito. Apesar de não ser o tema central da trama de *Magnífica 70*, é esse cenário que confere autenticidade a uma série ambientada naquele período e que pretende contar a história não de pessoas reais, mas de pessoas que se envolveram com o universo cinematográfico da Boca do Lixo, num momento histórico onde sexo, política, poder e censura se misturavam na vida dessas pessoas, em histórias dignas das narrativas rodrigueanas.

A releitura da pornochanchada nessa obra de 2015 enaltece a figura da mulher, que no início das produções do gênero valorizavam o aspecto sensual e erótico dos corpos femininos, mas que em *Magnífica 70* mostra que as personagens femininas foram muito além disso. Problemas que, muitas vezes poderiam ter sua origem na sexualidade feminina, apresentados num universo machista e marginal, acabaram sendo superados, até mesmo pelo sexo, e que transformaram essas personagens nos pontos fortes da série ao final da primeira temporada.

Mais do que uma releitura da pornochanchada, *Magnífica 70* faz referência ao que há de melhor e pior no cinema da época e retrata, de modo bastante comprometido, as dificuldades de se pen-

sar e fazer cinema durante o regime militar. Além disso, a série nos permite refletir sobre a censura nos meios de comunicação e nas artes e nos mostra a riqueza de um gênero por muito tempo marginalizado e alvo de preconceito no meio acadêmico e artístico, o que ressalta a importância de debater a pornochanchada, o cinema e as artes durante o regime militar.

Referências Bibliográficas

ABREU, N. C. P. de. **Boca do Lixo**: cinema e classes populares. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

_____. **O olhar pornô**. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

CARVALHO, L. B. Os meios de comunicação, a censura e a regulação de conteúdo no Brasil: aspectos jurídicos e distinções conceituais. **Revista de Direito, Estado e Telecomunicações**, Brasília, v. 4, n. 1, p. 51-82, 2012.

FREITAS, M. Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. **Intexto**, Porto Alegre v. 1, n. 10, 2004.

LYRA, B. A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. **Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, 2007.

GOMES, M. R.; LAMAS, C. Um censor em fábula: análise a partir da série televisiva Magnífica 70, do Arquivo Miroel Silveira e da Boca do lixo. In: XXVIII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2015, Rio de Janeiro. **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo: Intercom. v. 1. 2015. p. 1-15.

NAPOLITANO, C. J.; LUVIZOTTO, C. K.; GONZALES, L. S. Censura à liberdade de expressão e propaganda política: estratégias para legitimação do regime militar. In: Napolitano, C. J.; Luvizotto, C. K.; Losnak, C. J.; Goulart, J. O. (Org.). **O golpe de 1964 e a ditadura militar em perspectiva**. 1ed. São Paulo: FEU - Fundação Editora Unesp, 2014. p. 251-263.

REIS JR. A.; LAMAS, C. T. P. A censura ao cinema no Brasil e os percalços de Os Garotos Virgens de Ipanema. **Revista Comunicação Midiática**, Bauru, v.8, n.1, p.154-175, 2013.

SALES FILHO, V. V. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. **Revista Comunicação e Educação**, São Paulo v. 1, n. 3, p.67-70. 1995. Disponível em: <http://revistas.univerciencia.org/index.php/come-duc/article/viewFile/4258/3989>. Acesso em: 20 jan. 2016.

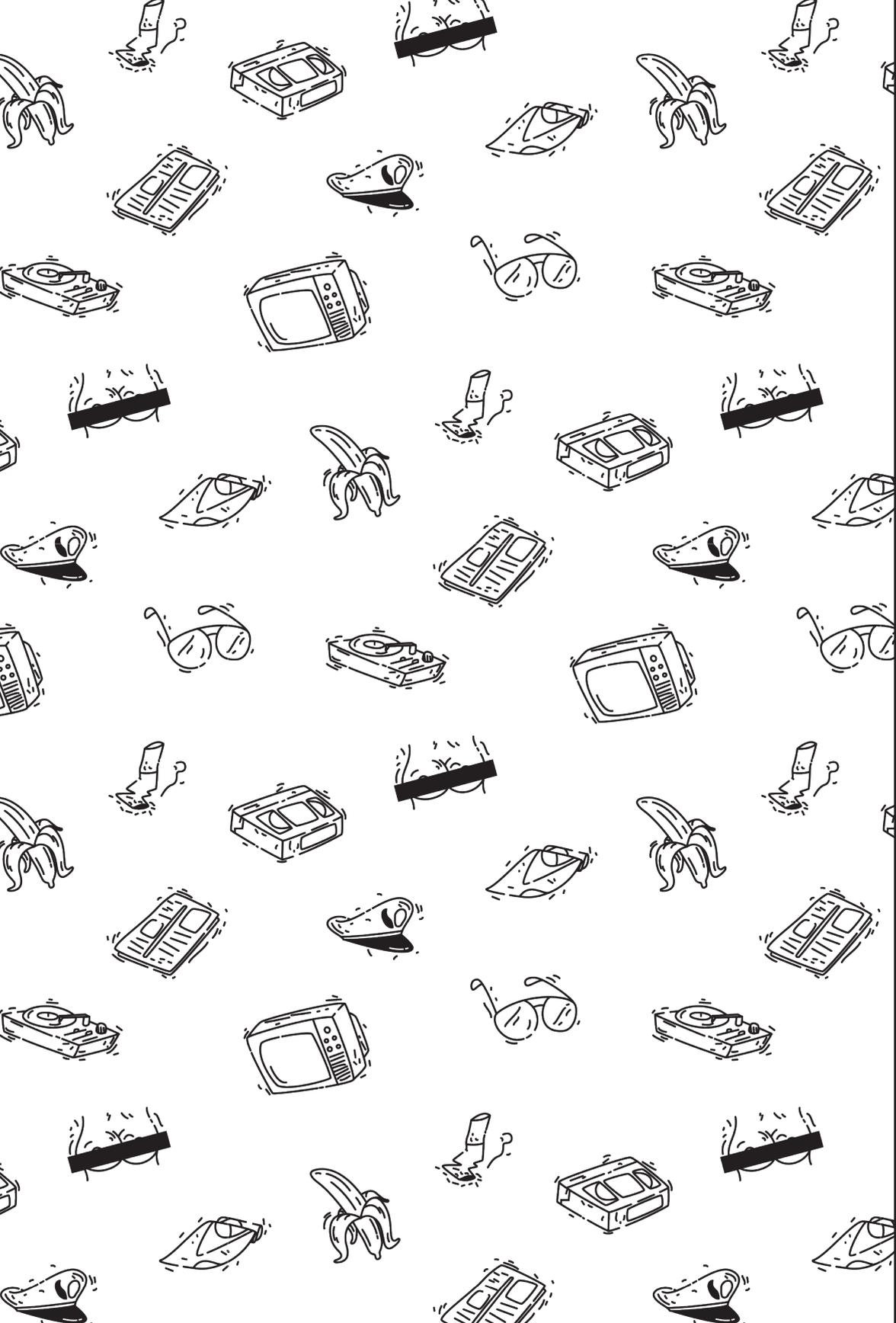
SOARES, G. A. D. Censura durante o regime autoritário. **Anais do XII Encontro Anual da Anpocs**, São Pedro, 1988. Disponível em <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_10/rbcs10_02> . Acesso em: 09 de jul. 2014.

STERNHEIM, A. **Cinema da Boca**: dicionário de diretores. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura-Fundação Padre Anchieta, 2005.

XAVIER, I. **Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990**. Porto Alegre: Sulina, 2000.

Filmografia

Magnífica 70. Dir. Claudio Torres; Carolina Jabor. Brasil: HBO Latin America e Conspiração Filmes, 2015. HDTV. Série em 13 episódios, color, sem legenda, Port.



Sobre os autores

Álvaro André Zeini Cruz – mestre e doutorando em Multimeios pela Universidade de Campinas e pós-graduado em argumento e roteiro pela FAAP. Bacharel em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Diretor e roteirista de curtas-metragens e idealizador, crítico e editor da revista Pós-créditos, publicação on-line voltada à crítica audiovisual.

Annelize Pires – graduada em Comunicação Social (Jornalismo) e aluna do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista, onde desenvolve pesquisa sobre a representação da travesti na mídia. Bolsista Fapesp.

Bruno Jareta de Oliveira – doutorando em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista, docente nas Faculdades Integradas de Bauru e membro do GEA (Grupo de Estudos Audiovisuais) e do CPS (Centro de Pesquisas Sociosemióticas).

Caio Lamas - mestre em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Docente das Faculdades Integradas Rio Branco e da Faculdade Campo Limpo Paulista. É autor de diversos artigos sobre a história do cinema brasileiro.

Carlo José Napolitano – docente do Departamento de Ciências Humanas e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP, Campus de Bauru.

Caroline Kraus Luvizotto - Socióloga, doutora em Ciências Sociais. Docente do Departamento de Ciências Humanas e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FAAC – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus de Bauru. Líder do Grupo de Pesquisa “Comunicação Midiática e Movimentos Sociais”.

Célio José Losnak - professor do Departamento de Ciências Humanas da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP, Campus de Bauru.

Claudio Bertolli Filho – Cientista social e historiador, mestre e doutor em História Social pela Universidade de São Paulo e livre-docente em Antropologia pela Universidade Estadual Paulista. Docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e no Programa

de Pós-Graduação em Educação para a Ciência da Universidade Estadual Paulista, campus de Bauru.

Erik Ceschini Panighel Benedicto - doutorando em Educação para Ciência na Universidade Estadual Paulista; mestre e bacharel em Química pela Universidade de São Paulo e licenciado em Química pela UNESP. Trabalha com projetos interdisciplinares relacionados às ciências e as artes. Docente na Universidade do Sagrado Coração (Bauru).

Gustavo Padovani - Bacharel em Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista (UNESP Bauru), especialista em Gestão em Marketing pela Fundação Getúlio Vargas (FGV) e mestre no Programa de Pós-Graduação de Imagem e Som (PPGIS) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Membro do Grupo de Estudos sobre Mídias Interativas em Imagem e Som (GEMInIS/UFSCar) e pesquisador da rede de pesquisadores do Observatório Ibero-Americano de Ficção Televisiva (OBITEL Brasil/UFSCar).

José Carlos Marques - Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de Ciências Humanas da Universidade Estadual Paulista (Unesp – campus de Bauru). Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP) e Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade de São Paulo (PUC-SP). Líder do GECEF (Grupo de Estudos em Comunicação Esportiva e Futebol) e integrante do LUDENS (Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre Futebol e Modalidades Lúdicas da USP).

Lucas Sant’Ana Nunes - graduado em Relações Públicas e mestre em Comunicação Midiática pela Universidade Estadual Paulista. Atualmente pesquisa as relações entre Cinema, representação social e identidade profissional no âmbito das Relações Públicas.

Luciana Rosar Fornazari Klanovicz - doutora em História (UFSC, 2008). Docente do Programa de Pós-Graduação em História e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Desenvolvimento Comunitário, na Universidade Estadual do Centro Oeste do Paraná (Unicentro), campus Guarapuava.

Marcelo Bulhões - livre-docente (Unesp) em Teoria Literária, Doutor em Literatura Brasileira (USP), Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP) e Licenciado em Letras (Unesp). É docente e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Curso de Jornalismo da Unesp. Publicou, entre outros, A

Ficção nas Mídias (Ática, 2009), Jornalismo e Literatura em Convergência (Ática, 2007) e Leituras do Desejo (Edusp, 2003).

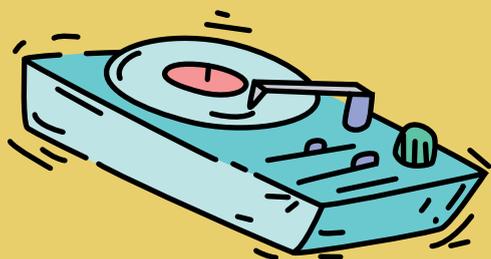
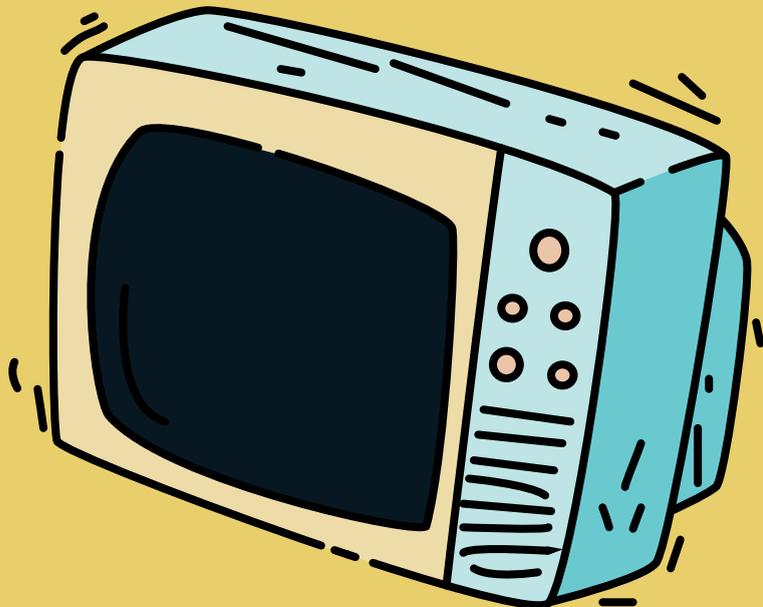
Muriel Amaral - doutorando em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (Unesp/Bauru), bolsista Capes/Unesp, mestre pela mesma instituição. Foi professor da Universidade Norte do Paraná (Unopar) nos cursos de Jornalismo, Publicidade e Propaganda e Desenho Industrial (modalidade virtual).

Renan Rossini – graduando em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista e em Filosofia pela Universidade do Sagrado Coração. Bolsista FAPESP.

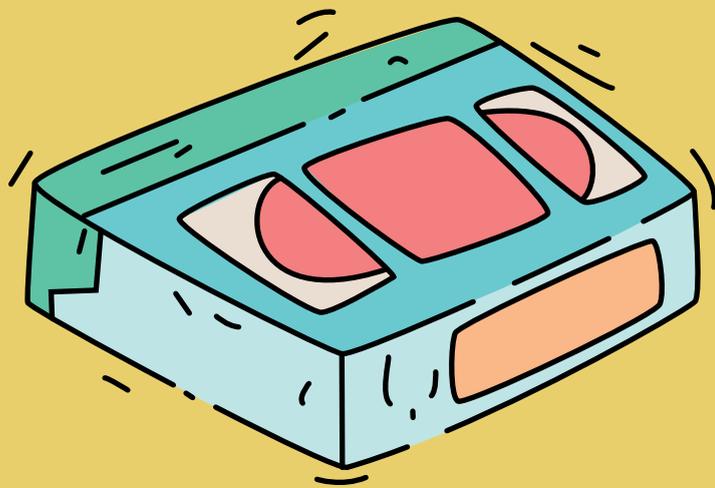
Renata Aparecida Frigeri - coordenadora do Curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade Pitágoras de Londrina, mestra em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina e doutoranda em Comunicação Midiática na Universidade Estadual Paulista. Atualmente pesquisa a identidade germânica nos filmes de Leni Riefenstahl.

Vinicius Carrasco - Jornalista e doutorando em Comunicação na Universidade Estadual Paulista. Docente na Universidade do Sagrado Coração (Bauru) e nas Faculdades Integradas de Jaú.

Willian Bruno Corrêa - Historiador pela Universidade Estadual do Centro Oeste do Paraná (Unicentro).



Álvaro André Zeini Cruz • Annelize Pires • Bruno Jareta de Oliveira •
Caio Lamas • Carlo José Napolitano • Caroline Kraus Luvizotto •
Célio José Losnak • Claudio Bertolli Filho • Erik Ceschini Panighel Benedicto •
Gustavo Padovani • José Carlos Marques • Lucas Sant'Ana Nunes •
Luciana Rosar Fornazari Klanovicz • Marcelo Bulhões • Muriel Amaral •
Renan Rossini • Renata Aparecida Frigeri • Vinicius Carrasco • Willian Bruno Corrêa



ISBN 978-85-7983-796-8



9 788579 837968