

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA

GABBIANA CLAMER FONSECA FALAVIGNA DOS REIS

**HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA CONTAVA SOBRE “*HOMEM QUE VIRA MULHER*”,
“*MULHERES QUE GOSTAM DE OUTRAS MULHERES*” E “*VIADINHOS*”: a dissidência
sexual e de gênero nas pornochanchadas (1976-1981)**

Porto Alegre
2022

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

GABBIANA CLAMER FONSECA FALAVIGNA DOS REIS

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA CONTAVA SOBRE “HOMEM QUE VIRA MULHER”, “MULHERES QUE GOSTAM DE OUTRAS MULHERES” E “VIADINHOS”: a dissidência sexual e de gênero nas pornochanchadas (1976-1981)

Tese apresentada como requisito último para a obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: História das Sociedades Ibéricas e Americanas.

Orientadora: Prof. Dra. Marlise Regina Meyrer

Porto Alegre

2022

GABBIANA CLAMER FONSECA FALAVIGNA DOS REIS

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA CONTAVA SOBRE “*HOMEM QUE VIRA MULHER*”, “*MULHERES QUE GOSTAM DE OUTRAS MULHERES*” E “*VIADINHOS*”: a dissidência sexual e de gênero nas pornochanchadas (1976-1981)

Tese apresentada como requisito último para a obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: História das Sociedades Ibéricas e Americanas.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Karla Adriana Martins Bessa (UNICAMP)

Prof. Dr. Alexandre Busko Valim (UFSC)

Prof. Dr. Benito Bisso Schmidt (UFRGS)

Prof. Dr. Charles Monteiro (PUCRS)

Prof. Dra. Marlise Regina Meyrer (Orientadora)

Porto Alegre

2022

Ficha Catalográfica

R375h Reis, Gabbiana Clamer Fonseca Falavigna dos

Histórias que nosso cinema contava sobre "Homem que vira mulher", "Mulheres que gostam de outras mulheres" e "Viadinhos" : a dissidência sexual e de gênero nas pornochanchadas (1976-1981) / Gabbiana Clamer Fonseca Falavigna dos Reis. – 2022.

302f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Marlise Regina Meyrer.

1. Pornochanchadas. 2. Cinema Pornográfico. 3. Dissidência sexual e de gênero. 4. Estudos de Gênero. 5. Cinema-história. I. Meyrer, Marlise Regina. II. Título.

Para as minhas avós, Lucy (*em memória*) e
Therezinha. Mulheres que desejavam, mas
não puderam estudar.

AGRADECIMENTOS

Escrever uma tese é um processo que mobiliza muito mais do que o agrupamento de uma quantidade enorme de palavras, escolha adequada de metodologia, realização de fichamentos, revisões teóricas, participação em Grupos de Pesquisa ou a verificação de uma hipótese – que esperamos fazer algum sentido no final. Nos últimos quatro anos fui convocada pelo meu próprio objeto de pesquisa a me desconstruir para que eu conseguisse compreender o que ele me comunicava. Fui convocada a (re)conhecer meus próprios limites, minhas inseguranças, sensações de insuficiência e aprender a administrá-las.

Ser doutoranda em História é uma luta diária contra os “tiozões do Churrasco de domingo” que insistem em querer perguntar datas sobre algum escravocrata gaúcho que não tenho o menor interesse de repetir o nome, querer ensinar sobre a História Política do Brasil com informações compiladas de grupos masculinos do *WhatsApp* ou relativizar a tortura como uma política de Estado durante ditaduras civis-militares. Ser doutoranda no Brasil de 2018 a 2022, com a eleição e desgoverno Bols*naro, é administrar e suportar notícias diárias sobre os novos números de vítimas da Covid, novos assassinatos políticos e/ou aumento no número de indivíduos em situação de vulnerabilidade social ou expostos as diferentes formas de violência.

Ao final dessa escrita do possível, agradeço aquelas e aqueles que dividiram as alegrias e os desagradados desse processo de escrita:

As (aos) professoras e professores do Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul pelos últimos seis anos de aprendizados. Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa de dedicação exclusiva que viabilizou a execução dessa pesquisa e também a de mestrado.

Agradeço a minha orientadora, Marlise Regina Meyrer, pelos quatro últimos anos de doutoramento. Agradeço pela confiança no meu “ritmo” de trabalho e pela forma humana como acolheu os momentos pré-qualificação em que “travei”. Por indicar o caminho inicial nas leituras em gênero e pelo incentivo em ler autores pós-foucaultianos. Agradeço pela oportunidade de

lançar uma coletânea de gênero na Feira do Livro de Porto Alegre, pelos encontros nos bares da capital e pela troca no Grupo de Estudos. Obrigada, principalmente, por acolher todas(os) colegas que desejam pesquisar Histórias das Mulheres e Gênero na PUCRS!

Aos membros da minha banca de qualificação e agora também defesa final, Benito Bisso Schimdt e Charles Monteiro, pelos direcionamentos e sugestões ofertadas de forma tão humana e gentil. Agradeço igualmente a professora Karla Bessa e ao professor Alexandre Valim pelo aceite em compor esse momento final de defesa.

Ao professor Luís Carlos Martins, por me apresentar a teoria bourdiana, pelas reuniões durante a pandemia para discutir conceitos, por me acompanhar desde a graduação e, sobretudo, pela tomada de posição ainda durante processo seletivo de doutorado em de acolher e defender a relevância social que pesquisas como a minha tinham para o Programa de Pós-Graduação!

À professora Carolina Martins Etcheverry, minha orientadora de mestrado, por ter me acompanhado e indicado direções no meu primeiro contato com a pesquisa acadêmica.

As(os) meus professores do curso de Psicologia da IMED, pelo apoio e compreensão por esse meus últimos momentos de escrita.

À Milene Moraes, pelos longos áudios e auxílio durante processo de qualificação.

À Muriel Freitas, minha eterna professora que me influenciou no ensino médio a fazer história. À Paula Azevedo, presente ganhado nesse processo de doutoramento.

As minhas amigas Eliete Floripo, Pricila Muller e Vitória Machado, pelas conversas, discussões de BBBs, fofocas, praias e “rolezinhos”. Amo vocês, gurias!

À Ana Paula Reis e a Mayra Meotti, pelas mensagens, áudios e ligações tão acolhedoras. Obrigada pela paciência que esse momento exigiu. Que privilégio é poder chamar vocês de “amigas”!

Ao meu primo-irmão, Braulio Fonseca. Aos meus tios, Thenio e Rosane.

À minha psicóloga Gabriela Assis Brasil, que me ensinou que nada precisava estar perfeito, apenas o “suficiente”. Obrigada por contribuir para a minha saúde mental nesse processo!

Aos meus grandes amigos desde a graduação em História, maior rede de apoio, ANPUHs, comentários de novelas e fofocas acadêmicas (e outros temas): Eduardo Hass, Lucas Grimaldi e Ricardo Cruz. Obrigada por tantos anos de amizade! À Carolina Siqueira, a “cirista” que eu mais gosto!

À minha mãe, Giana Fonseca, corretora de português, companheira para as fofocas da família e “mãetrocinadora” de um desejo que correu em paralelo ao doutorado. Obrigada pela referência de professora que eu tive dentro de casa desde criança. Ao meu pai, Roberto Falavigna, por ter me oportunizado anos atrás cursar história.

Ao meu companheiro, Arthur Rabaiolli, que soube equilibrar afeto, mimo, tranquilidade, paciência e planos. Foi muita sorte ter te encontrado! Obrigada pelas marmitas que deixaste prontas para “não precisar me preocupar com parar a tese e cozinhar”. Ao meu gato Ubbe por ter transformado os últimos meses de escrita em algo menos solitário. Obrigada por correr em cima do teclado tentando “contribuir” com as páginas que seguem. Vocês dois são a minha felicidade. Amo vocês!

*Se você já desconfiava das histórias que a babá contava
Tinha toda razão
Ela lhe contou uma outra versão
O lado que você conhecia
Era só a fantasia
História de príncipe e princesa sempre acaba em safadeza
Como João e Maria que faziam bacanal
E Chapeuzinho Vermelho que dava muito pro Lobo Mau
E ainda existem outras versões
Que queremos contar para vocês
Mas isso é uma outra história
Que fica para uma outra vez¹*

¹Canção-tema de *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), escrita e produzida por Alaor Coutinho e Oscar Nusbaum, filme dirigido por Osvaldo de Oliveira.

LISTA DE SIGLAS

ANCINE	Agência Nacional de Cinema
CAIC	Comissão de Auxílio da Indústria Cinematográfica
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CCUP	<i>Cinema em Close Up</i>
CPC	Centro Popular de Cultura
CONCINE	Conselho Nacional de Cinema
DCDP	Divisão de Censura e Diversões Públicas
DN	Diário de Notícias
DSN	Doutrina de Segurança Nacional
DF	Distrito Federal
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes S.A
JB	Jornal do Brasil
INC	Instituto Nacional de Cinema
INCE	Instituto Nacional do Cinema Educativo
PUCRS	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
UNE	União Nacional dos Estudantes

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cena <i>Já não se faz amor como antigamente</i>	161
Figura 2: Cena <i>Histórias que nossas babás não contavam</i>	167
Figura 3: Cena <i>Me deixa de quatro</i>	168
Figura 4: Cena <i>Me deixa de quatro</i>	170
Figura 5: Cena <i>Me deixa de quatro</i>	172
Figura 6: Cena <i>Me deixa de quatro</i>	174
Figura 7: Cena <i>Já não se faz amor como antigamente</i>	178
Figura 8: Cena <i>Me deixa de quatro</i>	179
Figura 9: Cena <i>Gente Fina é outra coisa</i>	198
Figura 10: Cena <i>Gente Fina é outra coisa</i>	199
Figura 11: Cena <i>Amada Amante</i>	201
Figura 12: Cena <i>Ariella</i>	205
Figura 13: Cena <i>Amada Amante</i>	208
Figura 14: Cena <i>Ariella</i>	210
Figura 15: Cena <i>Ariella</i>	211
Figura 16: Cena <i>Ariella</i>	213
Figura 17: Cena <i>Ariella</i>	222
Figura 18: Cena <i>Ariella</i>	224
Figura 19: Cena <i>Me deixa de quatro</i>	229
Figura 20: Cena <i>Já não se faz amor como antigamente</i>	235
Figura 21: Cenas <i>Já não se faz amor como antigamente e Me deixa de quatro</i>	239
Figura 22: Cena <i>Ariella</i>	241

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Resumo dos ciclos temáticos explorados pelos principais títulos de pornochanchadas.....	88
Tabela 2: Levantamento numérico de personagens por filme analisado.....	126
Tabela 3: Ocorrência Unidades de Registro.....	128
Tabela 4: Descrição de Unidades de Registro.....	129
Tabela 5: Ocorrências Categorias.....	129

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA CONTAVA SOBRE “HOMEM QUE VIRA MULHER”, “MULHERES QUE GOSTAM DE OUTRAS MULHERES” E “VIADINHOS”: a dissidência sexual e de gênero nas pornochanchadas (1976-1981).

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo investigar a presença da dissidência sexual e de gênero nos filmes de pornochanchada, a partir da análise das personagens lésbicas, travestis e *gays*, entre os anos de 1976 e 1981. As pornochanchadas são entendidas aqui como um subgênero cômico-pornográfico, realizadas, principalmente, eixo Rio-São Paulo, nas décadas de setenta e oitenta. De modo geral, caracterizavam-se por se tratar de crônicas/comédias de costumes, com simulação de atos sexuais, exploração do corpo feminino, piadas de duplo sentido e repetição de personagens-tipo. O cinema é operacionalizado aqui como objeto e fonte primária. Tomo de empréstimo a noção de cinema como tecnologia de gênero proposta por Teresa De Lauretis, a fim de tencionar as produções cinematográficas como aparatos construtores de práticas discursivas e compulsórias de gênero e sexualidade. A filmografia analisada é composta por seis filmes: *Já não se faz amor como antigamente* (1976), *Gente fina é outra coisa* (1977), *Amada Amante* (1978), *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), *Ariella* (1980) e *Me deixa de quatro* (1981). Para a obtenção dos resultados, as metodologias utilizadas foram a Análise Fílmica e Análise de Conteúdo.

Palavras-Chave: Pornochanchadas. Cinema pornográfico. Dissidência sexual e de gênero. Estudos de Gênero. Estudos *Queer*. Cinema-história.

STORIES THAT OUR CINEMA TOLD ABOUT “MAN WHO BECOMES A WOMAN”, “WOMEN WHO LIKE OTHER WOMEN” AND “VIADINHOS”: sexual and gender dissidence in pornochanchadas (1976-1981).

ABSTRACT

This research aims to investigate the presence of sexual and gender dissidence in pornochanchada films, based on the analysis of lesbian, transvestite and gay characters, between 1976 and 1981. Pornochanchadas are understood here as a comic-pornographic subgenre, carried out mainly along the Rio-São Paulo axis, in the seventies and eighties. In general, they were characterized by being chronicles/comedies of customs, with simulation of sexual acts, exploration of the female body, double meaning jokes and repetition of typical characters. Cinema is operationalized here as an object and primary source. I borrow the notion of cinema as a technology of genre proposed by Teresa De Lauretis, in order to intend cinematographic productions as apparatuses that construct discursive and compulsory practices of gender and sexuality. The analyzed filmography is composed of six films: *Já não se faz amor como antigamente* (1976), *Gente fina é outra coisa* (1977), *Amada Amante* (1978), *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), *Ariella* (1980) e *Me deixa de quatro* (1981). To obtain the results, the methodologies used were Film Analysis and Content Analysis.

Keywords: Pornochanchadas. Pornographic cinema. Sexual and gender dissidence. Gender Studies. Queer Studies. Cinema-history.

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO.....	07
2.CINEMA PORNOGRÁFICO COMO TECNOLOGIA DE GÊNERO.....	25
2.1 Limites conceituais e a emergência do cinema pornográfico.....	39
2.2 Pornografia como dispositivo pedagógico.....	56
3.DIFERENTES DISCURSOS SOBRE AS PORNOCHANCHADAS.....	68
3.1 O lugar ocupado pelas pornochanchadas na historiografia do tema.....	68
3.2 O <i>bom</i> e o <i>mau</i> cinema: a crítica cinematográfica e a (des)classificação das pornochanchadas.....	89
3.3 Discurso em defesa das pornochanchadas na revista <i>Cinema em Close Up</i>	111
4.APRESENTAÇÃO OBJETOS-FONTES.....	125
4.1 Propostas de análises fílmicas.....	125
4.2 Objetos-fontes e Diretores.....	129
4.2.1 <i>Já não se faz amor como antigamente.....</i>	132
4.2.2 <i>Gente Fina é outra coisa.....</i>	135
4.2.3 <i>Amada Amante.....</i>	135
4.2.4 <i>Histórias que nossas babás não contavam.....</i>	137
4.2.5 <i>Ariella.....</i>	139
4.2.6 <i>Me deixa de quatro.....</i>	141
4.3 Pornochanchada: possibilidade prática de resistência.....	143
5. DISSIDENCIA SEXUAL E DE GÊNERO EM ANÁLISE A PARTIR DAS PORNOCHANCHADAS.....	155
5.1 Personagens “anormais” e “abjetos” nos filmes analisados.....	155
5.2 A construção das personagens lésbicas: olhar masculino.....	190
5.3 Formas de violência vivenciadas pelas(os) personagens dissidentes.....	215
5.4 Caracterização da masculinidade hegemônica presentes nos filmes.....	233
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	248
FILMOGRAFIA.....	255
FONTES.....	255
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	256
APÊNDICES.....	272

1. INTRODUÇÃO:

Esta pesquisa tem por objetivo investigar a presença da dissidência sexual e de gênero² nos filmes do subgênero pornochanchada, a partir da análise fílmica das personagens lésbicas, travestis e *gays*, no período de 1976 a 1981.

O cinema³ é utilizado como objeto de pesquisa e fonte primária, ainda que lance mão de outros tipos de documentos. O recorte temporal estabelecido corresponde ao chamado *segundo ciclo das pornochanchadas*, de 1976 a 1982, caracterizado por Nuno César Abreu (2002) como o período de consolidação do subgênero no mercado cinematográfico nacional⁴. O *corpus* documental é constituído por seis filmes de pornochanchada, sendo eles: *Já não se faz amor como antigamente* (1976), *Gente fina é outra coisa* (1977), *Amada Amante* (1978), *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), *Ariella* (1980) e *Me deixa de quatro* (1981).

As pornochanchadas são compreendidas aqui como um subgênero cinematográfico cômico-pornográfico⁵, roteirizadas de 1969 a 1985 e produzidas, principalmente, no eixo Rio-São Paulo. Os títulos “flertavam” com a estética dos filmes de episódios italianos, das crônicas de costumes populares

²Sobre dissidência sexual e de gênero, ver página 19.

³Sempre que utilizo o termo “cinema”, de forma genérica, é em referência ao cinema narrativo clássico, sinônimo para cinema *mainstream* estadunidense. “O cinema narrativo clássico se desenvolveu nos estúdios de Hollywood durante as primeiras décadas do século XX. É chamado de clássico devido a sua influência duradoura sobre o cinema americano e mundial. Pode ser definido como um sistema de regras e convenções que controlam a narrativa – personagens individuais como agentes causais, tempo subordinado à estrutura de causa-efeito, tendência à objetividade e à resolução dos conflitos no final.” (MALUF; MELLO; PEDRO, 2005, p,343).

⁴Segundo o autor, os anos de 1976 a 1982, principalmente na região da Boca do Lixo, eram conhecidos como uma linha de montagem de filmes “eróticos”, identificados pela imprensa como pornochanchada. A Boca do Lixo ficava entre o cruzamento das ruas Triunfo e Vitória, no bairro Santa Cecília, em São Paulo, próximas às estações ferroviárias e rodoviárias, zona do meretrício, que ficou conhecida por ser um polo de produção cinematográfica. Diferentes escritórios de produtores e distribuidores se instalaram em prédios por lá (ABREU, 2002).

⁵ Não procuro distinguir aqui o cinema “erótico” do “pornográfico”, uma vez que percebo que esse esforço é assinalado por preferências distintas e, sobretudo, marcado por lutas simbólicas e lutas de representação para assinalar qual é o gênero mais legítimo. Nas análises fílmicas, quando necessário, pontuarei as cenas que tiverem cenas de sexo explícito ou ensaiado. Essa discussão será retomada em breve.

⁶Não há consenso na historiografia do tema quando efetivamente ocorreu o esgotamento econômico e temático do subgênero. Encontrei, nos levantamentos fílmicos realizados nos últimos meses, filmes até 1985 que preenchem as características que julgo básicas quanto se trata de pornochanchada.

nacionais - as chanchadas⁷ - e apropriaram-se das estratégias fílmicas desenvolvidas nos mercados clandestinos caseiros e da contracultura pornográfica estadunidense⁸. Para Abreu (1996), o subgênero foi “abraçado pelo público porque respondia a uma ansiedade social” (ABREU, 1996, p.76), sobretudo, na dimensão da sexualidade. A temática rapidamente se mostrou atrativa, despertando o interesse de produtores e distribuidores paulistas que, passaram a cooptar diretores já reconhecidos para gravar pornochanchadas na Boca do Lixo. A região, gradualmente, passou a operar em uma cadeia de produção contínua, prezando por produções médias⁹ que viabilizassem rápido retorno financeiro para que o excedente fosse utilizado em novos lançamentos.

Os filmes selecionados para análise possuem, sem exceções, características-chave geralmente encontradas em outros títulos do subgênero: *reprodução do cotidiano urbano* (“crônica de costumes”); *uso de recursos sonoros* (gemidos, rangidos de cama, pensamentos em *off* “ai que tesão”, “gostosa”, etc.); *linguagem e referências acessíveis*, capazes de gerar identificação e estabelecer códigos com o público; *insinuações sexuais*, relações sexuais ensaiadas, acompanhadas de enquadramentos que priorizavam o corpo nu/seminu das personagens femininas e *piadas de duplo sentido*.

⁷Sobre chanchada, ver mais em: Vieira, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão P. História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987.

⁸Sobre isto, destaco dois subgêneros pornográficos: os *stagfilms* e os *beavers*. Segundo Abreu (1996), o primeiro teve origem nos circuitos clandestinos dos Estados Unidos, rodados na primeira metade do século XX, e foi considerado precursor do cinema de sexo explícito contemporâneo. Consistiam em filmes curtos, de sete a oito minutos, mudos, preto e branco, com cenas de nudez e penetração, sem linearidade nas narrativas e cortes abruptos. E o segundo, os *beavers*, também filmes de curta duração, exibidos em clubes masculinos, contendo enxertos da performance de mulheres fazendo *strip-tease*, editados em sequências de cortes dando close a estas mesmas personagens com pernas abertas e sua genitália aparente. O corpo feminino era explorado exclusivamente como objeto contemplativo, observável e agente convidativo. Através do uso dessas estratégias o desejo era “estimulado” como motor para manutenção de um público consumidor.

⁹“A boca do lixo sempre teve sua produção apoiada em capitais privados, vivendo a tensão do investimento (bárbaro e nosso) e de suas relações com o mercado. Por isso, seus filmes, inseridos na faixa que se qualifica como “média”, constituíam-se de fato num real termômetro do interesse popular e do conseqüente retorno financeiro. Mesmo tendo sua hierarquia artística, nunca investiu diretamente numa política autoral (de diretores), preocupando-se mais em adaptar-se como fornecedora de produtos para o mercado” (ABREU, 1996, p.78).

Para selecionar os títulos que compõem as análises dos capítulos que seguem, instrumentalizei alguns procedimentos metodológicos da *Análise de Conteúdo*, propostos por Laurence Bardin (1997). Na etapa de *Pré-análise* realizei os seguintes procedimentos de seleção e descarte de documentos: (1) mapeei os filmes nacionais dos gêneros aventura, comédia, comédia dramática, drama, drama erótico e erotismo¹⁰, produzidos entre os anos de 1976 a 1982, listados no *Banco de Dados: Filmografia*, disponível em Abreu (2002) e *Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores de 1970 a 2016*¹¹, organizado pela Agência Nacional de Cinema (ANCINE), (2) para confirmar que se tratavam efetivamente de pornochanchadas, pesquisei as informações técnicas (direção, sinopse, companhia produtora e distribuidora) de cada título no *Catálogo da Filmografia Brasileira*, disponível no Acervo Digital da Cinemateca Brasileira. Obtive o resultado de 113 títulos (Ver *Apêndice A*) (3) outro critério relevante era a disponibilidade do filme para assisti-lo, elenquei todos aqueles que estavam disponíveis em diferentes plataformas para *download*, totalizando 49 títulos (4) retornei novamente as sinopses e retive os que continham, em seus enredos, a presença de personagens lésbicas, travestis e gays, totalizando 13 filmes¹² (5) para a amostragem final, selecionei *um* título por ano pesquisado, sempre aquele com maior bilheteria¹³. O ano de 1982 não preencheu todos os requisitos anteriores na catalogação realizada, nenhum dos filmes disponíveis *online* possuía personagens dissidentes e, portanto, não integrará o recorte proposto.

Compõem, também, a redação final desta pesquisa as análises de outros documentos, tais como: artigos e colunas da crítica cinematográfica especializada do período de produção das pornochanchadas publicados em três

¹⁰Abreu (1996; 2002) aponta que entre 1969 a 1982, mais de 400 títulos foram lançados na Boca do Lixo, sendo eles, majoritariamente, pornochanchadas. Em função do número de filmes, algumas escolhas foram necessárias para a triagem inicial e, portanto, não inseri nesta amostragem aqueles que tinham seus enredos relacionados a faroeste, *kung fu*, pornô-drama, pornô-horror, policial, drama sertanejo e drama rural.

¹¹Esse cruzamento foi realizado a fim de garantir que os filmes a serem selecionados para pesquisa fossem efetivamente representativos do subgênero no período.

¹²Sendo eles distribuídos por ano da seguinte maneira: 1976 (2), 1977 (2), 1978 (2), 1979 (4), 1980 (2) e 1981 (1).

¹³A referência para os dados de bilheteria foram as informações descritas na *Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2016*, organizada e disponibilizada pela Agência Nacional de Cinema (ANCINE).

jornais cariocas *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil* e *Movimento Cena Brasileira: Subúrbio Carioca*, disponíveis no acervo digital da Biblioteca Nacional e dezenove edições da revista *Cinema em Close Up*, disponíveis no acervo digital do Portal Brasileiro de Cinema¹⁴.

Frente a esse *corpus* documental, esta pesquisa é norteada pela seguinte problemática: *através das análises fílmicas acerca dos personagens, como e de que forma a presença da dissidência sexual e de gênero é mobilizada no subgênero pornochanchada?* A partir deste problema e do objetivo geral, apresentado anteriormente, elaborei os seguintes objetivos específicos: (1) problematizar o cinema pornográfico como tecnologia de gênero, a partir dos pressupostos teóricos dos estudos de gênero e *queer*; (2) averiguar os diferentes discursos sobre pornochanchadas que integram as interpretações sobre o subgênero; (3) verificar as pornochanchadas como uma possibilidade prática de resistência no campo cinematográfico nacional do período (como subgênero legítimo, pelos temas e personagens); (4) examinar, a partir das análises fílmicas, quais são as técnicas corporais, práticas discursivas e não discursivas mobilizadas para a construção das personagens lésbicas, travestis e gays.

De acordo com Francisco Santiago Júnior (2012), há diferentes formas de inserir o cinema no debate historiográfico entre as(os) historiadores, duas tradições ganharam destaque: a primeira, dialogando exclusivamente com a teoria do cinema, sem historicizar as produções; e a segunda, “uma história a partir do cinema, realizada pela historiografia acadêmica, a qual toma o cinema como fonte para analisar a sociedade” (SANTIGO JÚNIOR, 2012, p. 153).

Essa segunda tradição, chamada de *relação cinema-história*, desenvolveu-se após uma série de reivindicações das ciências humanas pela legitimidade do cinema como objeto e problema no campo acadêmico¹⁵. Marc

¹⁴A digitalização da *Cinema em Close Up* foi realizada pela Heco Produções, em 2009, disponibilizando aos leitores vinte edições de 1975 a 1979. O acervo também conta com uma entrevista do editor-chefe da revista, Minami Keizi. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/cinemaemcloseup/>. Acessado em: 28 de maio de 2020.

¹⁵Mônica Almeida Konis (1992) alerta que, desde 1920, ocorriam debates acerca da relação cinema-história, aqui destaco os trabalhos do crítico alemão Siegfried Krakauer, no entanto, as discussões acerca da linguagem cinematográfica até 1960 estavam restritas aos produtores de imagem (cineastas e teóricos de cinema). Segundo a autora, a preocupação propriamente dita com a metodologia a ser utilizada na relação cinema-história passou ser estudada pelas ciências humanas na segunda metade da década de 1960.

Ferro (1992)¹⁶, na França, a partir da década de setenta, procurou demonstrar como os filmes atuavam no terreno da imaginação e estabeleciam-se na relação autor/tema/público. O autor propôs, ainda, compreender o cinema como um testemunho e como agente histórico que, através das representações, teria a capacidade de interferir e influenciar na mentalidade e no próprio evento. No clássico “*O filme: uma contra-análise da sociedade?*”, Ferro (1992) afirma que a obra cinematográfica é um documento privilegiado que evidencia zonas ideológicas não visíveis, isto é, todo filme supostamente carregaria “lapsos” de seu criador e das ideologias do período que, se assinalados pelo pesquisador, poderiam ajudar a “descobrir o que está latente por trás do aparente, o não-visível através do visível” (FERRO, 1992, p.88).

Antes de prosseguir, é necessário pontuar algumas outras mudanças no próprio campo da História que corroboraram a assimilação do cinema como objeto, fonte, lugar de construção e projeção de sensibilidades e imaginários. Elenco os pressupostos foucaultianos relativos ao poder-saber, que serão devidamente debatidos nos capítulos seguintes, que viabilizaram a compreensão das práticas e dos discursos como determinantes aos objetos (VEYNE, 1982), isto é, construções discursivas que, por meio das relações entre poder e saber, “dão nome as coisas”. Destaco também a noção de *mundo como representação*, introduzida por Roger Chartier (1991), que deslocou o conceito de cultura limitado às práticas eruditas para englobar todas as produções sociais, afirmando que, fossem elas coletivas ou individuais, possuíam uma matriz cultural e, portanto, deveriam ser entendidas como produto de uma representação de mundo.

Segundo Michèle Lagny (2009),

[...] toda produção fílmica pode desempenhar o papel de fonte de pesquisa para a pesquisa histórica: testemunha voluntária ou forçada, narrador realista ou poeta, historiógrafo fantasista ou inquieto, o filme se impõe ao historiador como vestígio, seja de maneira agressiva ou de maneira desviada. (LAGNY, 2009, p. 115).

¹⁶Evidencio aqui as pesquisas de Marc Ferro por entendê-lo como uma importante referência no campo historiográfico, no entanto, cabe pontuar que não o atribuo o pioneirismo das relações cinema-história, ainda que isso seja bastante comum. Afirmar isto, não é menosprezar suas obras, pelo contrário, o próprio termo “cinema-história” foi cunhado pelo autor no livro que, talvez seja, ainda, uma das primeiras leituras obrigatórias a quem ingressa na área.

Para a autora, os filmes possuem vocação em se fazer testemunhas sensíveis do presente e do passado a ser reconstruído, uma vez que através deles é possível analisar diferentes narrativas, temporalidades e repensar a própria historicidade (LAGNY, 2009). E, após revisar as questões levantadas por Marc Ferro, afirma que a produção cinematográfica não é apenas uma prática social, mas um gerador de práticas sociais, memórias, formas de agir de uma sociedade.

Essas repercussões acerca do documento fílmico ganharam fôlego na academia brasileira, sobretudo, a partir de 1990, objetivando ainda legitimar a relação cinema e história no campo. A coletânea *Cinema e história: teoria e representações sociais*, organizada por José d'Assunção Barros e Jorge Nóvoa (2012), reuniu um conjunto de autores que propunham pensar o cinema como objeto próprio da História Cultural. Para os organizadores, de forma geral, a obra cinematográfica, na condição de objeto-fonte historiográfica, funciona como “meio” de representação que “revela imaginários, visões de mundo, padrões de comportamento, mentalidades, sistemas de hábitos, hierarquias sociais cristalizadas em formações discursivas e outros aspectos” (BARROS, 2012, p.68).

Autores alertam (BARROS, 2012; VALIM, 2005, 2012) que a obra cinematográfica é uma construção polifônica marcada por fatores de ordem política, econômica, cultural e estética. Advertem, ainda, que deva ser percebida no interior dos terrenos de disputa culturais, em que grupos lutam pela hegemonia e pela legitimidade dos discursos e das imagens por ela vinculada. Para Alexandre Busko Valim (2005), é fundamental que o procedimento de análise fílmica observe o contexto de produção de determinado título a fim de compreender como se relacionou com as “estruturas de dominação e com as forças de resistência, bem como as posições ideológicas que se desenvolveram nos debates e nas lutas sociais em andamento” (VALIM, 2005, p.22).

Valim (2012), através do que denomina *circuito comunicacional*, pressupõe um campo de compreensão entre ouvintes e oradores, composto por todas as relações que atravessam os filmes, seus contextos e demais meios de comunicação. Segundo o autor, à medida que o todo e suas partes, filme e

cenar respectivamente, adquirem sentido para os sujeitos, a veiculação das representações sociais estará garantida.

O objeto de pesquisa, as pornochanchadas, proposto aqui está relacionado diretamente à minha trajetória no campo da História. Desde os últimos semestres de graduação, após a conclusão da disciplina Brasil Cultural, me interessei pela possibilidade de trabalhar com o cinema como fonte. O desejo era pensar a ditadura civil-militar a partir de algum grupo de filmes. Imediatamente pensei em Cinema Novo – muito provavelmente por uma identificação com um discurso a esquerda –, mas assistindo ao Canal Brasil, me deparei com as pornochanchadas. Durante o mestrado, realizado também nessa instituição, sob a orientação da Profa. Dra. Carolina Martins Etcheverry, realizei uma aproximação “mais superficial” dos filmes em si. Analisei os discursos produzidos pelos críticos cinematográficos acerca do subgênero nos jornais *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil* e *Jornal Movimento*, entre 1975 e 1979. Em alguma medida, procurei fazer análises fílmicas, mas o objeto de pesquisa permaneceu sendo a imprensa. Pesquisar imagens pelas próprias imagens era e ainda é um grande desafio. Nos meses finais de mestrado, com a chegada da Profa. Marlise Meyrer, à PUCRS, e a movimentação em torno da criação de um Grupo de Estudos em Gênero e História das Mulheres, hoje chamado de *Liliths*, interessei-me por dar continuidade a problemática das pornochanchadas, porém a partir de uma perspectiva de gênero. O projeto de doutorado apresentado no processo seletivo visava analisar a presença feminina nos filmes do subgênero e na revista *Cinema em Close Up*, após os primeiros meses de doutorado, com reuniões de orientação e novas revisões bibliográficas, alteramos o viés para dissidência sexual e de gênero.

Frente a isso, mapeei as pesquisas realizadas acerca da temática através de uma busca sistematizada pela palavra-chave “pornochanchada” no portal de Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES¹⁷, na qual constatei a carência de teses ou dissertações que cruzassem “pornochanchada”, “lesbianidade”, “homossexualidade” e “travestilidade” como problema de

¹⁷Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>, acessado em 24 de março de 2020.

pesquisa (ver *Apêndice B*). Foram encontrados 17 trabalhos¹⁸, sendo 13 dissertações e 4 teses, referentes à temática, produzidos entre 2007 e 2019, distribuídos nas quatro áreas do conhecimento: Comunicação (5), História (5), Letras (4) e Ciências Sociais (1). Nenhuma pesquisa realizada nos Programas de Pós-Graduação na grande área das Ciências Humanas tencionou a temática a partir da perspectiva de gênero, como o objetivo que se propõe aqui.

A partir dos dados obtidos nos procedimentos descritos anteriormente, foi possível também categorizar os objetos de investigação (Ver *Apêndice B*). Seis temáticas foram encontradas, sendo elas: *representações* (6), *censura* (4), *literatura* (2), *políticas culturais* (1), *identidade* (1) e *estética* (1).

Durante essa “transição de objetivo” e mapeamentos, observei a existência dessa lacuna historiográfica em relação as(os) personagens dissidentes nas pornochanchadas. Os modos de vida e visibilidade das populações LGBT nos filmes do subgênero aparecem como comentários breves nas pesquisas levantadas. Identifico esse mesmo fenômeno nas críticas especializadas à época e na *Cinema em Close Up*. Há um apagamento dos personagens dissidentes sexuais e de gênero na historiografia do tema e em outras interpretações sobre as pornochanchadas.

O aporte teórico desta pesquisa está atravessado pelos estudos pós-estruturalistas e pela transversalidade dos campos da História, Antropologia, Filosofia e Sociologia, que me possibilitaram entender a sexualidade como dispositivo histórico estruturante da ordem social contemporânea, associada, permanentemente, as relações de poder-saber. Recorri a autoras(es) que problematizam a emergência histórica da noção de normalidade, as técnicas disciplinares que os corpos são submetidos e o gênero como construção discursiva, tecnológica¹⁹ e performativa²⁰. Os conceitos-ferramentas de Michel Foucault, Teresa de Lauretis, Judith Butler, Paul B. Preciado, Guacira Lopes Louro, Jeffrey Weeks, Berenice Bento, Larissa Pelúcio e outras(os) são centrais para o mosaico interdisciplinar.

¹⁸*Dois* não possuíam nenhuma relação com o subgênero pornochanchadas, estavam apenas listados no corpo das pesquisas. Esses não foram listados no *Apêndice B*.

¹⁹Conceito Tecnologia, ver Capítulo 2.

²⁰Conceito Performance, ver Capítulo 2.

Analisar as práticas discursivas que constituem as personagens lésbicas, travestis e gays engendradas e propagadas pelas e nas pornochanchadas implica centralizar esta pesquisa na dimensão da História Cultural, especificamente, a partir das contribuições da Cultura Visual e Estudos de Gênero. Cultura, neste sentido, é entendida aqui como “um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo” (PESAVENTO, 2003, p.15), responsável pela tradução da realidade em forma simbólica, pelas relações sociais e pela forma como os agentes se relacionam e colocam-se na sociedade.

Para investigar a presença da dissidência sexual e de gênero no subgênero pornochanchada, historicizar as relações de poder e a construção social do gênero que a constitui, a categoria conceitual foucaultiana *discurso* adquire centralidade nessa pesquisa. De acordo com Foucault (2014, p.46), “discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos”. A partir das obras *A ordem do discurso* e *A Arqueologia do saber* podemos compreender por discurso: (1) é a linguagem em uso por um sujeito ou por uma coletividade, portanto, é um fenômeno linguístico, social e político; (2) por isso, o discurso não poderá ser pensado como dimensão isolada; (3) ele pode se concretizar a partir de diferentes “meios”, por exemplo, da arquitetura, da escrita ou da imagem; (4) por fim, o poder dos discursos é o que determina as verdades nos períodos históricos²¹.

Os discursos, para Foucault (1986; 2014), exercem eles mesmos seus próprios controles: estabelecem hierarquias, princípios de classificação, de distinção, de distribuição e ordenação; produzem efeitos que refletem na organização das relações entre os indivíduos e as instituições. Há discursos que poderão ser enunciados, apagados ou silenciados. Em suas palavras,

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2014, p.9).

²¹Esclareço que não realizei Análises de Discurso nas páginas que seguem, discuto sobre a construção de práticas discursivas a partir de Foucault para historicizar aspectos presentes nos meus objetos-fontes. Para analisá-los, operacionalizo a Análise de Conteúdo e Análise Fílmica.

E continua,

[...] O discurso – como a psicanálise nos mostrou- não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é também aquilo que é o objeto do desejo; visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 2014, p.10).

Rosa Maria Bueno Fischer (2001) alerta que em Foucault não há nada “atrás das cortinas”, há enunciados e relações que colocam o discurso em funcionamento. Por enunciado, o autor compreende uma unidade, apoiada sempre em um conjunto de signos “pois ele se encontra na transversalidade de frases, proposições e atos de linguagem: ele é ‘sempre um acontecimento, que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente’” (FISCHER, 2001, p.201). Analisar a formação desses discursos é o mesmo que dar conta das relações históricas, das práticas concretas e vivas nos discursos:

Na verdade, tudo é prática em Foucault. E tudo está imerso em relações de poder e saber, que se implicam mutuamente, ou seja, enunciados e visibilidades, textos e instituições, falar e ver constituem práticas sociais por definição permanentemente presas, amarradas às relações de poder, que as supõem e as atualizam. Nesse sentido, o discurso ultrapassa a simples referência a coisas, existe para além da mera utilização de letras, palavras e frases, não pode ser entendido como um fenômeno de mera expressão de algo: apresenta regularidades intrínsecas a si mesmo, através das quais é possível definir uma rede conceitual que lhe é própria (FISHER, 2001, p.200).

As práticas discursivas não se referem à ação concreta e individual de algum sujeito proferir um discurso, mas ao grupo de enunciados que constituem a forma de compreender o mundo e falar sobre ele. Segundo Foucault (1986, p.136), as práticas discursivas se associam a um conjunto de regras históricas “determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época para determinada área social, econômica ou lingüística as condições de exercício da função enunciativa”. Nesse sentido, a vontade de saber e os sistemas de exclusão são, simultaneamente, reforçados e reconduzidos pela multiplicidade de práticas discursivas.

Grosso modo, ressalto que o cinema é tomado aqui como uma tecnologia de gênero (DE LAURETIS, 1984), isto é, a partir da contribuição dessas(es) autoras(es) pós-estruturalistas e teóricos *queer* ou teóricos *cu*²²,

²²Autoras do tema (LOURO, 2009; PELÚCIO, 2014) alertam que o termo “*queer*”, dito em português, atenua o histórico de abjeção que o constrói. Larissa Pelúcio (2014) alerta que *queer*

percebo o aparato cinematográfico como produtor e reproduzidor de posições-sujeitos, atos performativos, representações, autorrepresentações e práticas discursivas e compulsórias de gênero. Autoras do tema (DE LAURETIS, 1984; LOURO, 2000, 2008) alertam também que a cinematografia, de forma relacional a outras instituições de saber-poder, é responsável pela manutenção de representações sociais e pedagogias do corpo, sexo e desejo.

As pornochanchadas, como subgênero cômico-pornográfico, são igualmente compreendidas como tecnologias produtoras, reproduzidoras de verdades, saberes e repertórios sexuais. Os filmes que compõem o *corpus* documental devem ser interpretados a partir de um movimento ambivalente: ao passo que contribuem para a manutenção de binarismos e modos de subjetivação que legitimam a heterossexualidade, em oposição a abjeções associadas às personagens lésbicas, travestis e gays, o subgênero mobiliza possibilidades práticas de resistência com seus temas e visibilidade desses personagens dissidentes. Essas análises cinematográficas e da linguagem fílmica permitem historicizar a produção de discursos e normas de gênero próprias da dinâmica social do período.

Adoto o termo “travestilidade”, em acordo à historiografia (LEITE JÚNIOR, 2012; PELÚCIO, BENTO, 2012) e como forma de oposição ao uso patologizante do sufixo “*ismo*”. Berenice Bento e Pelúcio (2012) alertam que as travestilidades e transexualidades, assim como a homossexualidade²³, foram consideradas “Transtornos de Identidade de Gênero”, chamados também de *disforia de gênero*²⁴, ao longo da década de 1970, pela *Associação de Psiquiatria Norte-*

é, no original, um termo desqualificador que foi apropriado justamente na intenção de gerar rubores nos rostos. A autora propõe algumas traduções que não higienizem a teoria, “fica muito mais constrangedor quando, ao invés de usarmos o polidamente sonoro queer, nos assumimos como teóricas e teóricos cu. [...] Falar em cu não só é, acima de tudo, um exercício antropofágico de se nutrir dessas contribuições tão impressionantes de pensadoras e pensadores do chamado norte, de pensar com elas, como também de localizar nosso lugar nessa “tradição”, porque acredito que estamos sim contribuindo para gestar esse conjunto farto de conhecimento sobre corpos, sexualidades, desejos, biopolítica e geopolíticas também (PELÚCIO, 2014, s/p).

²³As autoras alertam que a homossexualidade foi retirada do DSM, em 1973, e do CID-10, em 1975, em função de campanhas antipatologização organizadas pelos movimentos gays estadunidense.

²⁴No DSM-V, a versão mais recente do Manual, publicado em 2013, lista ainda a transexualidade como um transtorno, classificado como “disforia de gênero”: “indivíduos com disforia de gênero apresentam incongruências acentuadas entre o gênero que lhes foi designado (em geral ao nascimento, conhecido como gênero de nascimento) e o gênero experimentado/expresso. Essa discrepância é o componente central do diagnóstico. Deve haver também evidências de

Americana (APA) e pela Organização Mundial da Saúde(OMS). Os documentos-manuais organizados por essas instituições médico-psiquiátricas listavam sujeitos transexuais como “portadoras de um conjunto de indicadores comuns que as posicionam como transtornadas, independentemente de variáveis históricas, culturais, sociais e econômicas” (BENTO, PELÚCIO, 2012, p. 572), assim como, os pareceres médicos partiam todos do pressuposto heteronormativo, que exigia uma linearidade entre desejo, identidade de gênero, sexo genital e prática sexual²⁵.

Outra escolha teórico-metodológica foi utilizar o artigo feminino no decorrer da escrita da presente pesquisa para me referir a travestilidade e as personagens travestis. Pelúcio (2004; 2005) adverte que, além de demarcar uma posição política, o uso de artigos e pronomes femininos respeitam a forma como essas se auto referem socialmente, esperam e merecem ser chamadas/vistas.

Leite Jr. (2012) aponta que o Brasil possui uma questão terminológica específica, chamamos de “travesti” em função da cultura popular o que o *Diagnostic and Statistical Manual of Mental*(DSM)²⁶ e a Classificação Estatística Internacional (CID) classifica de transexual (*cross-sex*). Compreendo por *travesti* sujeitos que adotam o gênero feminino descolando-se da identidade associada à sua genitália no momento do nascimento:

[...] pessoas que se entendem como homens que gostam de se relacionar sexual e ativamente com outros homens. Para tanto procuram inserir em seus corpos símbolos do que é socialmente tido como próprio do feminino. Porém, não desejam extirpar sua genitália, com a qual, geralmente vivem sem grandes conflitos. [...] Além dessas intervenções no corpo e da apreensão de uma série de técnicas corporais que as distanciam dos padrões masculinos, as travestis buscam se conduzir segundo prescrições de comportamentos socialmente sancionados como femininos (PELÚCIO, 2005, p. 94).

O conceito *gênero*, citado várias vezes até então, é compreendido *não* como propriedade natural dos corpos ou tradução social das diferenças, mas sim, enquanto produto e processo (político, social e cultural) regulatório e

sofrimento causado por essa incongruência. O gênero experimentado pode incluir identidades de gêneros alternativas além dos estereótipos binários” (DSM-V, 2014, p.453).

²⁵Sobre resistência contra a patologização, ver mais em: BENTO, Berenice; PELÚCIO, Larissa. *Despatologização do gênero: A politização das identidades abjetas*. Estudos Feministas, Florianópolis, v.20(2), maio-agosto, 2012, p. 569- 581.

²⁶Traduzido para o português como “Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais”.

repetitivo da materialização biopolítica dos corpos. Esse entendimento é atravessado pela noção de *performatividade* cara à teoria butleriana, que será retomado em breve, mas, que em termos gerais problematiza e refere-se à construção biopolítica de um conjunto de atos, discursos, gestos, práticas e representações a fim de garantir a manutenção das fronteiras da heteronormatividade.

Mobilizo a categoria dissidência sexual e de gênero para me referir a sujeitos que, por sua prática e/ou identidade sexual ou de gênero não estão de acordo com o modelo hegemônico heterossexual. Na historiografia *queer*, o uso de “dissidência” é uma escolha política, dado que essa “relativiza a homogeneidade e a isonomia entre as diferentes formas da sexualidade subsumidas na ideia de diversidade, colocando em evidência processos de hierarquização que operam entre elas” (SUCCI, 2018, p.3). Os corpos dissidentes são, portanto, compreendidos aqui como aqueles que não podem ser lidos nas categorias fixas femininas, masculinas ou nas vivências heterossexuais.

Ressalto ainda que a problemática acerca do cinema pornográfico é amparada aqui, sobretudo, pelos estudos pós-pornográficos²⁷, nos quais a pornografia é entendida como ferramenta de análise, dispositivo cultural e campo de recriação das identidades e das formas de representação do desejo (EGANÃ, 2009). Tomo a cinematografia pornográfica (explícita ou ensaiada) como um tipo de conhecimento organizado sobre sexo, de fácil acesso e de maior circulação. Ela é compreendida aqui como tecnologia e “pedagogia social da sexualidade” (ROHDEN; DUARTE, 2016), isto é, uma espécie de “meio”

²⁷O “pós-pornô”, sinônimo para “pós-pornografia”, enquanto conceito, foi criado na década de 1980, nos Estados Unidos, contemporaneamente as problematizações acerca do sujeito e da identidade promovida por autoras pós-feministas e pós-estruturalistas. Uma das percussoras do movimento foi a ex-atriz de filmes pornográficos, Annie Sprinkle, com a performance *Post-Porn Modernist* (1989). A pós-pornografia não só se resume a um campo de estudos, mas, também a “uma das formas de materialização artística da crítica queer, pós-colonial e pós-identitária. Trata-se de confrontar, desconstruir e até mesmo redefinir os imaginários sexo políticos vigentes, a partir da representação de corpos, gêneros e identidade sexuais historicamente marginalizadas, além do dismantelamento de estéticas e linguagens criadas na e pela indústria pornográfica tradicional, branca, capitalista e heterossexualmente orientada. Nas obras e ações pós-pornográficas, os discursos sobre a resignificação dos códigos de gênero vão ao encontro de reflexões acerca dos limites entre corpo e máquina, tecnologia e cotidiano, privado e público, indivíduo e sociedade, pertencimento e território (SARMÉT, 2014, s/p).

que constrói e reproduz discursos e verdades sobre “corpos normais”, padrões de beleza, prazer, desejo e práticas sexuais legítimas.

Estudiosas(os) das fontes visuais (KORNIS, 1992; KNAUSS, 2006; MEZENES, 2003, 2005) advertem sobre a existência, ainda, de uma espécie de “analfabetismo visual” no campo da História. Segundo as(o)s autoras(es), por consequência da hegemonia das fontes escritas, as imagens foram convertidas em informações redutíveis ao conteúdo verbal, apêndices e/ou ilustrações. A fim de respeitar as próprias reivindicações da imagem ao seu modo de análise e tratamento (JAY *apud* MENEZES, 2005), procuro utilizar uma metodologia adequada à linguagem cinematográfica, adaptada de: Antônio Moreno (2001), Leandro Colling (2008) e Manuela Penafria (2009).

No livro *A análise do Filme*, Jaques Aumont e Michel Marie (2009,p.14) descrevem a análise fílmica enquanto uma forma de “explicar, racionalizar, os fenômenos observados nos filmes; uma atividade acima de tudo descritiva e não modeladora”. De acordo com os autores, esse procedimento possui alguns objetivos: empreender um estudo interno dos filmes, recolher informações, apreender detalhes da linguagem cinematográfica e decompor elementos representacionais sócio-históricos presentes nas obras. Esclarecem ainda que *não* há “o” método universal de análise, mas diferentes modelos; portanto, caberá a cada pesquisador “habituar-se à ideia de que precisará mais ou menos construir o seu próprio modelo de análise, unicamente válido para o filme ou o fragmento do filme que analisa” (AUMONT; MARIE, 2009, p.15).

Autoras(es) do tema (AUMONT, MARIE, 2009; PENAFRIA, 2009) convergem acerca dos princípios básicos anteriores a quaisquer análise fílmica, sendo eles: localizar na história do cinema o local do(s) filme(s) pretendido como objeto, a fim de identificar aproximações ou afastamentos a gêneros cinematográficos anteriores a ele; traçar o problema e os objetivos previamente para serem tencionados durante as análises; e, utilizar o documento fílmico por si só, não a partir de transcrições ou simulacros.

Emprego também de forma adaptada o modelo de *Ficha de Análise Fílmica* (Ver *Apêndice C*) proposto por Moreno (2001) e Colling (2008). Divido o procedimento de análise em *três* níveis: (1) nomeado de **Informações Técnicas**, busco sistematizar dados técnicos do filme analisado (título, ano e

local de produção, direção, companhia produtora e distribuidora, elenco, sinopse, etc.), (2) **Decomposição**, contendo subdivisões próprias que objetivam observar a construção da *Linguagem narrativa* e *Linguagem gestual* das personagens lésbicas, travestis e gays previamente selecionados. A partir dos resultados coletados, cada narrativa recebe um texto-síntese das impressões mobilizadas na caracterização do personagem, apresentado no “*Retrato filmico*”, para o caso de possíveis comparações. Classifico o teor encontrado em *pejorativo* (quando houver abusos de estereótipos e estereotípias), *não-pejorativo* (quando não forem apresentados estereótipos degradantes ou quando forem apresentados de forma humanizada) ou *dúbio* (quando “flertar” entre as duas opções anteriores ou em determinados momentos ser estereotipado e em outros, não-estereotipado). Transcrevo ainda as *Cenas Selecionadas*, detalhando a integração do personagem no título e elementos próprios da linguagem cinematográfica nas cenas selecionadas. (3) composto por anotações gerais da **Estória** do filme e as **Capturas de Tela**, ambos realizados durante as análises²⁸.

Não pretendo realizar aqui análises semióticas ou que abordem a recepção dos filmes que compõe o *corpus* documental, procuro compreender, especificamente, as normas de gênero mobilizadas pelos títulos, de que forma ocorrem os modos de subjetivação²⁹ e abjeção³⁰ das personagens lésbicas, travestis e gays, e quais estereótipos, gestualidades e subgestualidade os constroem.

Para os procedimentos de análise qualitativa dos filmes selecionados, faço uso também dos procedimentos metodológicos descritos por Laurence Bardin

²⁸O preenchimento das Fichas de Análise Fílmica só ocorreu após todos os títulos serem salvaguardados e assistidos em sequência.

²⁹Para Paul Veyne (2011), o termo “subjetivação” refere-se ao processo chamado por Foucault que caracteriza a construção do sujeito. Em Foucault “o sujeito não é ‘natural’, ele é ‘modelado’ a cada época pelo dispositivo e pelos discursos do momento, pelas reações de sua liberdade individual e por suas eventuais ‘estetizações’ [...]. A noção de subjetivação serve para eliminar a metafísica, o duplo empírico-transcendental que extrai do sujeito construído o fantasma de um sujeito soberano. Os sociólogos professam a mesma doutrina à maneira deles: só existe indivíduo socializado. A subjetivação, segundo Foucault, ocupa o mesmo lugar na sociedade que a noção de habitus para Bourdieu, este sistema de conversão entre o social e o individual; ou que a noção sociológica de papel sobre a qual é preciso se deter” (VEYNE, 2014, p.178-180). Foucault observa, portanto, que as instâncias de poder *produzem* os sujeitos para subsequentemente representá-los.

³⁰Conceito Abjeção, ver Capítulo 2.

(1997) referentes à *Análise de Conteúdo*. A escolha por cruzar os dois métodos é em função de que a Análise Fílmica não contempla um modelo de depuração e sistematização de séries documentais longas³¹. O uso da AC, portanto, restringe-se a organização prévia do material a ser analisado. Bardin (1997) organiza o método em cinco etapas técnicas: (1) a *Pré-análise*, para seleção do *corpus* documental que integrará a pesquisa, formulação de hipóteses, leitura flutuante³² e preparação do material, (2) a *Codificação*, que objetiva a transformação dos dados obtidos anteriormente em *Unidades de Registro* e *Unidades de Contexto*, isto é, unidades do que se pretende analisar e onde se encontram no objeto, (3) a *Categorização*, destinada a criação de categorias temáticas escolhidas pela pesquisadora/o ou categorias que emergirem do próprio documento, (4) e (5) referentes ao tratamento dos resultados, elaboração de um *metatexto* e comunicação dos dados interpretados.

Isso posto, após a delimitação do *corpus* documental, descrita anteriormente, selecionei três unidades de registro em decorrência da alta incidência das temáticas nos filmes: *abjeções*, *olhar masculino* e *violência*. As unidades são compostas por seis categorias, com problemáticas próprias, mas que se relacionam entre si: (1) abjeção, (2) anormalidade, (3) violência física, (4) violência simbólica, (5) fetiche e (6) olhar masculino – todas apresentadas no capítulo 5.

Para finalizar, faço apontamentos acerca da organização desta tese. A redação final está dividida em cinco partes: a presente introdução, na qual apresento o tema, delimitação, objetivos e principais escolhas teóricas e metodológicas.

No segundo capítulo, intitulado *Cinema pornográfico como tecnologia de gênero* realizo um debate teórico acerca do conceito gênero e do cinema como tecnologia de gênero, a partir de teóricas(os) pós-estruturalistas, pós-feministas e estudiosas(os) *queer*. A pornografia é tomada como uma ferramenta de análise, dispositivo que cria arranjos de gênero e práticas discursivas sobre desejo e prazer. O texto é dividido em três momentos para fins de organização,

³¹Reforço que no trato das imagens, a metodologia a ser empregada será exclusivamente de Análise Fílmica.

³²A leitura flutuante “consistem em estabelecer contato com os documentos a analisar e em conhecer o texto deixando-se invadir por impressões e orientações” (BARDIN, 1997, p.96).

mas, em um todo, as partes se relacionam entre si: na primeira, retomo como os estudos de gênero passam a problematizar o cinema hegemônico e apresento os conceitos de sexo e gênero que norteiam esta pesquisa. Na segunda e terceira parte, a partir dos conceitos-ferramentas de Michel Foucault e Paul Preciado, discuto os limites conceituais, a emergência de gêneros e subgêneros pornográficos, demonstro como a pornografia moderna e farmacopornográfica são efeitos das relações saber-poder, que corroboram para a produção e a vigilância das verdades sobre corpo e sexo.

No terceiro capítulo, chamado *Diferentes discursos sobre pornochanchadas* são apresentadas três distintas interpretações sobre o subgênero: aquelas encontradas a partir das revisões historiográficas acerca do tema; aquelas mobilizadas por um segmento da crítica cinematográfica especializada publicadas em três jornais cariocas no período de produção das pornochanchadas; e aquelas dispostas na Revista *Cinema em Close Up*. Em cada parte, preocupo-me em traçar paralelos com o contexto histórico. Em parte significativa do capítulo, retomo aspectos teóricos do sociólogo Pierre Bourdieu para pensar esquemas de apreciação, gostos, lutas simbólicas pela representação e legitimação.

O capítulo quatro, *Apresentação objetos-fontes* é dividido também em três partes: na primeira, esclareço as escolhas metodológicas, os dados quantitativos encontrados nos primeiros procedimentos de análise, descrevo as unidades de registro e as categorias analisadas nos títulos que compõem o *corpus* documental. Na segunda, apresento as fichas técnicas, o resumo das histórias e os diretores dos seis filmes analisados nessa pesquisa. Por fim, retomando discussões realizadas no Capítulo 3, defendo a hipótese de que as pornochanchadas são uma possibilidade prática de resistência em dois sentidos: como subgênero legítimo dentro do campo cinematográfico nacional da época e como subgênero que desestabilizava normas sociais a partir de seus temas e personagens recorrentes.

No quinto e último capítulo, intitulado *Dissidência sexual e de gênero em análise a partir dos filmes de pornochanchadas* é destinado exclusivamente para as análises fílmicas dos seis filmes selecionados nesta pesquisa: *Já não se faz amor como antigamente*, *Gente fina é outra coisa*, *Amada Amante*, *Histórias que*

nossas babás não contavam, Ariella e Me deixa de quatro. Esse capítulo foi dividido em quatro partes que dialogam entre si: na primeira, discuto as noções de anormalidade e abjeção a partir da análise das personagens travestis e gays. Na segunda, a construção imagética do corpo das personagens lésbicas a partir de uma política do olhar estritamente masculina e fetichista. Na terceira, problematizo as formas de violência identificadas nos filmes e como elas foram vivenciadas pelas(os) personagens. Por fim, discuto que os filmes de pornochanchadas são, em sua maioria, caracterizados por uma masculinidade hegemônica. Nessas últimas páginas demonstro como essas práticas discursivas se materializam nos filmes.

2. CINEMA PORNOGRÁFICO COMO TECNOLOGIA DE GÊNERO:

[...] o que podemos dizer sobre o fato que muitos de nós gastam mais tempo assistindo sexo do que praticando-o? Os atos sexuais – tanto explícitos, como na pornografia, quanto simulados, como na maior parte dos filmes comerciais e de televisão – não apenas impregnaram os dramas que nós assistimos cada vez mais, mas também se tornaram, *significativamente qualitativos do modo como aprendemos e vivemos nossa própria sexualidade* (WILLIAMS, 2012, p.20, grifos meus).

Há consenso na historiografia do tema (DE LAURETIS, 1994; LOPES, 2006; BRASILIENSE, 2017) de que a emergência de um campo de estudo referente às relações de gênero e cinema está associada ao crescimento político dos movimentos feministas, lésbicos, gays e transgêneros, entre as décadas de sessenta e setenta, no contexto das contraculturas ocidentais e a criação de programas, disciplinas, seminários e congressos em universidades, sobretudo, estadunidenses e francesas³³. Maria Bernadete Brasiliense (2017) alerta que veio à tona, nesse primeiro momento, uma série de ensaios da teoria crítica feminista que, influenciadas pela semiologia e pela psicanálise freudiana, procurou reavaliar a formação da subjetividade e as representações do corpo feminino como objeto de contemplação na filmografia clássica hollywoodiana.

O ensaio “*Prazer visual e cinema narrativo*”, da teórica inglesa Laura Mulvey (1983), publicado, originalmente, em 1975, pela Revista *Screen*, inaugura a tradição crítica feminista. A autora avalia a forma narrativa opressora sedimentada pelos filmes estadunidenses do período e propõe a ruptura com seus regimes de prazer visual, como alternativa única a construção de um cinema alternativo. Mulvey (1983) procura investigar o inconsciente da sociedade patriarcal que estruturou as imagens femininas como objeto subordinado às fantasias masculinas.

Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada

³³Segundo Lopes (2006), as primeiras pesquisas desenvolvidas nas universidades sobre a relação gênero e história eram marcadas por uma forte tradição dos estudos feministas e se dividiam em duas matrizes: “uma francesa, que teve seu grande momento nos anos 1960 e 1970, ao dialogar com a psicanálise e a filosofia, contando com nomes como Luce Irigaray e Julia Kristeva; e outra, norte-americana, mais marcada por uma política de identidades, fruto das esperanças dos movimentos libertários dos anos 1960” (LOPES, 2006, p.380). O autor alerta ainda que estes debates ganharam fôlego nas academias brasileiras, sobretudo, entre as décadas de 80 e 90, já impulsionadas pelos estudos pós-feministas.

no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada. [...] Tradicionalmente, a mulher mostrada funciona em dois níveis: como objeto erótico para os personagens na tela e para o espectador no auditório, havendo uma interação entre essas duas séries de olhares. A mulher representada dentro da ficção, e o olhar tão bem combinados que não rompem com a verossimilhança da narrativa (MULVEY, 1983, p.445).

A autora denuncia o caráter fetichista ocupado pela mulher, na cinematografia hollywoodiana, como significante do outro masculino. Mulvey (1983) aponta que a divisão heterossexual do trabalho entre ativo/passivo controlou igualmente a narrativa cinematográfica, demarcando as posições masculinas (dono do olhar) e femininas (como imagem-espetáculo). Segundo ela, isso se explicaria pela ameaça da *castração*³⁴, na qual a mulher evoca a ansiedade da falta de um pênis. O inconsciente masculino, por outro lado, possuiria duas vias para liberação da angústia: colocar a mulher em um lugar desvalorizado, de alguém que deva ser salvo ou punido ou negar a castração transformando a figura feminina em objeto escopofílico, um objeto para ser olhado. Como demonstram as análises do ensaio, o recurso mais frequentemente utilizado no culto às estrelas de cinema é o segundo.

Além do caráter psicanalítico, a análise fílmica proposta no ensaio é marcada também pela epistemologia do chamado “feminismo de segunda onda”³⁵ inglês. O resultado obtido por Mulvey e por outras autoras da mesma geração crítica³⁶ procura compreender as representações do feminino em oposição ao masculino. Joana Maria Pedro (2005) adverte que, nesse período, a agenda política do movimento feminista questionou a divisão sexual do trabalho, a estrutura do patriarcado e a universalização do sujeito social como

³⁴Roudinesco (1998) alerta que o conceito surgiu nas obras freudianas a partir de 1900, castração ou complexo de castração é “o sentimento inconsciente de ameaça experimentado pela criança quando ela constata a diferença anatômica entre os sexos” (ROUDINESCO, 1978 p.105), isto é, o medo de um desaparecimento simbólico do pênis, objeto real, e do falo, objeto representacional.

³⁵Utilizo o termo “onda”, assim como outras autoras, como recurso didático para me referir a diferentes agendas, em diferentes períodos do movimento feminista. Para Joana Maria Pedro (2005), o feminismo de chamada segunda onda surgiu após a Segunda Guerra Mundial, mas ganhou visibilidade nos anos 60, sobretudo, a partir do livro “A mística feminina” de Betty Friedan, publicado nos Estados Unidos, em 1963, e com a organização do NOW – National Organization Of Women, na França, em 1966. A autora alerta ainda que é nesse período que a categoria “gênero” foi criada.

³⁶Destaco aqui algumas pesquisadoras: Molly Haskell (*The Woman’s Film*, 1974), Julia LaSage (*Woman and Film: A discussion of Feminist Aesthetics*, 1978) e Elizabeth Ann Kaplan (*A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*, 1995).

masculino, reivindicando uma categoria “Mulher”, isto é, uma identidade separada do “Homem”³⁷.

No mesmo período em que foi publicado o ensaio de Mulvey (1983), uma parcela de autoras feministas passa a se dedicar aos estudos pornográficos, a fim de combater as representações pornográficas em circulação em revistas e gêneros cinematográficos. Essas críticas resultaram em uma cisão entre as militantes que, mais tarde, ficou conhecida como “guerras feministas do sexo” (RUBIN, 2012; PRECIADO, 2007), nos quais Catharine Mackinnon e Andrea Dworkin se destacaram como figuras-chave do feminismo antipornografia ou chamado também de “pró-censura”³⁸. Segundo elas, a pornografia era uma forma de violência de gênero, responsável pela promoção de práticas sexuais “violentas”, objetificação feminina, opressão política e impulsão da cultura do estupro.

A ação política dessas teóricas se intensificou após os depoimentos da atriz Linda Susan Boreman (Linda “*Lovelace*”), protagonista do filme *Garganta Profunda* (1972) e o lançamento do filme *Snuff* (1976). Mackinnon e Dworkin (1984), aliadas a setores políticos conservadores, contribuíram para a redação da ementa da cidade de Minneapolis (EUA), em 1983, que categorizava a pornografia como uma forma de discriminação sexual e de violação ao direito individual à personalidade e à autodeterminação. No texto, as autoras descreveram que quaisquer práticas pornográficas, inclusive aquelas que pretendiam romper com a narrativa clássica, reproduziam esquemas normativos fixos (masculino/ativo e feminino/passivo).

[...] a pornografia é a subordinação sexualmente explícita de mulheres representadas graficamente, seja em fotos ou em palavras, que

³⁷Não é minha intenção fazer a genealogia destes movimentos, mas apontar sua relevância e contraponto epistemológico aos estudos pós-feministas.

³⁸A divisão do debate feminista entre as antipornografia e as “pró-sexo”, gerou uma série de grupos que passaram a advogar suas posições em diferentes congressos, conferências e marchas nos Estados Unidos e em países europeus. É frequentemente creditado a *The Barnard Conference on Sexuality*, realizada em Nova Iorque, em 1982, o início das “guerras feministas do sexo”. A conferência organizada por Gayle Rubin, Ellen Dubois, Ellen Willis e outras, visava pensar a questão da sexualidade para além da repressão e da censura. No lado de fora, permaneceram feministas lideradas por Andrea Dworkin e demais ativistas do *Women Against Pornography (WAP)*, distribuindo panfletos informativos sobre a nocividade reproduzida pela pornografia hegemônica. Essas divergências de agenda política ganharam um espaço considerável na mídia, garantindo a entrada de outras instâncias no debate – entidades religiosas, setores do Estado, representantes da indústria pornográfica, etc. – ficando o período conhecido como “*pornwars*”.

também inclui um ou mais dos seguintes itens: a) as mulheres são representadas desumanizadas como objetos sexuais, coisas ou mercadorias; b) as mulheres são representadas como objetos sexuais que gostam de dor ou humilhação; c) ou as mulheres são representadas como objetos sexuais que experimentam prazer sexual em ser estuprada; d) ou mulheres são representadas como objetos sexuais que devem ser amarradas, cortadas, machucadas, ou feridas fisicamente; e) mulheres são representadas em posturas de submissão sexual; f) ou partes do corpo das mulheres - incluindo, entre outros, vaginas, seios e nádegas - são exibidos, de modo que as mulheres são reduzidas a essas partes; g) ou mulheres são representadas como prostitutas por natureza; h) ou mulheres são mostradas sendo penetradas por objetos ou animais; i) mulheres estão representadas em cenários de degradação, lesão, humilhação, tortura, mostrada como imunda ou inferior, sangrando, machucada ou ferida contexto que torna essas condições sexuais (Mackinnon e Dworkin *apud* Womanspeak, v.6, n.2, 1 de maio de 1984, p. 3, tradução minha)³⁹.

Gayle Rubin (2012) alerta que esse esforço para criação de leis antipornografia integrou um quadro geral de controle à sexualidade, chamado por ela de “cruzadas morais”⁴⁰. Segundo a autora, a promoção desse discurso antipornográfico promovido por esse grupo de feministas recriou uma moral conservadora e uma retórica massiva de exclusão. A indústria pornográfica (cinema, revistas, fotografias enviadas por correspondência, etc) foi responsabilizada pela origem do sexismo e imagens de opressão feminina, desconsiderando que qualquer prática discursiva por ela reproduzida dialogava com o que era produzido pelo próprio contexto social. Rubin (2012) ressalta ainda que esse movimento marginalizou e criminalizou práticas sexuais não positivas dos grupos dissidentes.

Autoras(es) do tema (LOPES, 2006; PRECIADO, 2018a; BUTLER, 2019) alertam que esses conflitos baniram a linguagem pornográfica para um *gueto* cultural e entre as militantes deflagrou, na própria agenda feminista, uma espécie de *crise*, que contribuiu também para a promoção de novos debates políticos e discursivos aos estudos pós-feministas, pós-coloniais e pós-gay

³⁹A ementa foi aprovada pelas cortes das cidades de Minneapolis e Indianópolis, transformando-se em Lei apenas nesta segunda. Em 1985, no entanto, após julgamento da Corte Federal foi apontado que ela violava a Prima Emenda da Constituição, desvalidando sua promulgação.

⁴⁰Diferentes campanhas antiobscenidade, contra a prostituição, o aborto, a masturbação, a pornografia infantil e a homossexualidade foram inauguradas após a consolidação da moral vitoriana no século XIX, sobretudo, na Inglaterra e Estados Unidos e perduraram até meados da década de 1970, a fim de organizar políticas acerca da sexualidade. Ainda que provavelmente não fosse a intenção desse grupo de militantes, ingressaram em um campo de batalha moral junto aos diferentes produtores primários de ideologia sexual (a família, a igreja, a psiquiatria, a mídia, etcetera). Ver mais em: RUBIN (2012).

que estavam emergindo. Teóricas(os) passaram a problematizar novas questões: as essencializações das políticas de gênero e dos fenômenos repressivos; noção de identidade, agência; o caráter universal e a-histórico do patriarcado; o sujeito do feminismo; a subalternidade das sexualidades dissidentes; a pornografia como técnica para forjar corpo e sexo⁴¹.

De antemão, é necessário pontuar o peso e o enredamento desses estudos à teoria foucaultiana. O filósofo francês Michel Foucault (1999) sugeriu, no primeiro volume da *História da Sexualidade*, a existência de uma dinâmica de poder específica, operada em redes, com viabilidade de resistência no seu próprio interior. O autor alertou que os diferentes sujeitos eram produzidos *nas* e *pelas* relações de poder e que estavam “envolvidos por formas de agenciamento atravessadas pelo poder e pela formação de saberes, que nos instituem, codificando, classificando e supostamente explicando” (RAGO, 1993, p. 28). Foucault (1999) colocou ainda em cheque o caráter biológico pré-existente associado ao sexo e ao desejo, a partir da noção de *dispositivo da sexualidade*⁴². A obra foi lançada nos Estados Unidos no mesmo período em que a onda de debates pornográficos estava em ascensão, rapidamente, sendo absorvida pelo grupo “pró-sexo” e demais autoras(es) pós-feministas.

Em *A Tecnologia do Gênero*, Teresa de Lauretis (1994) pontua algumas limitações analíticas na chamada segunda onda, a fim de questionar o uso do conceito de gênero como base das diferenças sexuais. Publicado originalmente em 1987, o artigo propunha nortear uma saída alternativa ao sistema sexo-gênero⁴³ rígido e reivindicar a emergência de um pós-feminismo que objetivasse a desconstrução do sujeito binário. Conforme a autora, a ênfase dada à oposição mulher/homem pela crítica feminista reforçaria o próprio conceito aos termos do patriarcado, perpetuando narrativas fundadoras e inviabilizando articular a

⁴¹Conforme demonstrarei a seguir, essas questões estarão intimamente relacionadas à emergência da própria teoria *queer*.

⁴²Sobre isto, ver: página 68.

⁴³O termo “sistema sexo-gênero” foi utilizado pela primeira vez no artigo “*The Traffic in Women*”, pela estudiosa Gayle Rubin, a fim de contrapor a noção a-histórica e transcultural de patriarcado. De Lauretis (1994) alerta que o “sistema sexo/gênero é, tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social, etc.) a indivíduos dentro da sociedade” (LAURETIS, 1994, p. 212), isto é, uma série de arranjos que transformam a sexualidade humana em produtos, aparelhos, próteses para classificar “homem”, “mulher”, “heterossexual”, “homossexual”, etc.

diferença *entre* e *nas* mulheres. De Lauretis (1994) reitera a necessidade de “um conceito de gênero que não esteja tão preso à diferença sexual a ponto de virtualmente se confundir com ela, fazendo com que, por um lado, o gênero seja considerado uma derivação direta” (DE LAURETIS, 1984, p. 208).

Para a autora, a construção do gênero deve resultar de sua própria desconstrução, propondo assim, pensá-lo a partir da teoria foucaultiana. De Lauretis (1994) alerta que tal como a sexualidade é compreendida como uma “tecnologia sexual”, gênero deveria igualmente ser explicado como produto e processo de várias tecnologias – enfatizando o cinema –, linguagens, discursos, representações, autorrepresentações, práticas institucionalizadas e da vida cotidiana. Ela nega, portanto, gênero como uma propriedade existente *a priori* nos indivíduos, percebendo-o como um conjunto de efeitos-instrumento produzidos e engendrados⁴⁴ nos corpos através de uma complexa teia de tecnologias sociais.

De Lauretis (1994) realiza alguns estudos acerca dos dispositivos cinematográficos e pontua que, quando analisados, eles tendem a responder como essas imagens são subjetivadas pelo público. Para a autora, a narrativa e a técnica cinematográfica (linguagem, iluminação, enquadramento, edição, etc) empregadas nos filmes servem enquanto paradigmas produtores de discursos e subjetividades sexuais e de gênero. Portanto, gênero é tomado na teoria lauretiana como “efeito de um sistema de significação que inclui modos de produção e decodificação de signos visuais e textuais politicamente regulados” (PRECIADO, 2018b, p.118).

O conceito de *tecnologia* empregado por De Lauretis (1994), igualmente utilizado nesta pesquisa, é oriundo também da teoria foucaultiana. Em obras como *História da Sexualidade I: A vontade de saber* (1999) e *Vigiar e Punir* (2017), Foucault demonstra que corpo e sexualidade são investidos permanentemente pelas relações de poder e saber⁴⁵, que através de

⁴⁴De Lauretis (1994) utiliza o termo “engendrados” ou “en-gendrados” para designar construídos/marcados por especificidades de gênero.

⁴⁵Segundo Judith Revel (2005), as noções de “conhecimento” e “saber” foram claramente distinguidas nas obras foucaultianas, a primeira refere-se ao processo de racionalização, identificação e classificação de objetos que o sujeito apreende; e, a segunda, ao contrário, refere-se aos campos organizados que servem para designar, caracterizar e unificar fenômenos discursivos, que poderão ou não se tornarem ciência. Para a autora, “saber está essencialmente

um conjunto heterogêneo de técnicas que organizam práticas de controle e de disciplina, as *tecnologias políticas do corpo*, constroem políticas sexuais. Para o autor, o aparato tecnológico é integrado por dispositivos, métodos, leis, regulações e enunciados de verdade⁴⁶, desdobrados entre diferentes instituições para o exercício de poder.

Essa tecnologia é difusa, claro, raramente formulada em discursos contínuos e sistemáticos; compõe-se muitas vezes de peças ou de pedaços; utiliza um material e processos em relação entre si. O mais das vezes, apesar da coerência de seus resultados, ela não passa de uma instrumentação multiforme. Além disso seria impossível localizá-la, quer num tipo definido de instituição, quer num aparelho do Estado. Estes recorrem a ela; ela mesma, em seus mecanismos e efeitos, se situa num nível completamente diferente. Trata-se de alguma maneira de uma microfísica do poder posta em algum modo entre esses grandes funcionamentos e os próprios corpos com sua materialidade e suas forças (FOUCAULT, 2017, p.30).

Foucault (1999; 2017) alerta ainda que as tecnologias possuem um caráter produtivo que circula entre todos os níveis da sociedade, produzindo e reproduzindo posições-sujeito. O autor ainda que reconheça a existência de fenômenos repressivos no interior das sociedades ocidentais, dissocia que as técnicas disciplinadoras sejam efeitos ou operem a partir dos mecanismos de repressão.

Guacira Louro Lopes (2000; 2008) corrobora com o entendimento promovido por De Lauretis e ressalta que, intrínseco ao processo de engendramento requerido pela cinematografia, há também um caráter pedagógico cultural presente nas relações de poder. Para ela, o cinema é uma importante instância formativa de posições-sujeito, práticas discursivas de

ligado à questão do poder, na medida em que, a partir da idade clássica, por meio do discurso da racionalidade - isto é, a separação entre o científico e o não-científico, entre o racional e o não-racional, entre o normal e o anormal - vai-se efetuar uma ordenação geral do mundo, isto é, dos indivíduos, que passa, ao mesmo tempo, por uma forma de governo (Estado) e por procedimentos disciplinares." (REVEL, 2005, p. 77).

⁴⁶A "verdade" atribuída pela autora, em aproximação à teoria foucaultiana, refere-se ao regime de verdades que todas as sociedades são submetidas. Para Foucault (1999), em cada contexto histórico, diferentes discursos, tecnologias, procedimentos são acolhidos e selecionados para obterem o "*título*" de verdade a-histórica e isenta de relações de poder. Esses regimes de verdade possuem suas especificidades: "a verdade está centrada no discurso científico e nas instituições que o produzem; ela é permanentemente utilizada tanto pela produção econômica quanto pelo poder político; ela é muito largamente difundida, tanto por meio das instâncias educativas quanto pela informação; ela é produzida e transmitida sob o controle dominante de alguns grandes aparelhos políticos e econômicos (universidades, mídia, escrita, exército" (REVEL, 2005, p. 86).

gênero e corpos “que vêm sendo representados como legítimos, modernos, patológicos, normais, desviantes, sadios, impróprios, perigosos, fatais, etc.” (LOURO, 2008, p.82). No artigo *O cinema como pedagogia*, ela demonstra que diferentes instrumentos são utilizados pelo cinema hegemônico para sexar corpos e construir discursos heteronormativos que se pretendem universais.

Uma nova linguagem -a linguagem cinematográfica -passava a “fazer sentido”, produzindo e difundindo representações particulares. Os múltiplos dispositivos ligados à narrativa fílmica, ao mundo do cinema e, de modo particular, aos astros e às estrelas hollywoodianos passavam a participar expressivamente da produção de identidades de várias gerações de mulheres e homens (LOURO, 2000, p.427).

Louro (2000) alerta que a projeção dessa estética ultrapassava a filmografia e abarcava outros setores de consumo (moda, revistas, produtos de beleza e fã clubes) vendendo estilos de vida e identidades “adequadas” e “normais”. A autora enfatiza que estas produções foram responsáveis pela criação de tipos específicos: mocinhos corajosos, fortes, monossílabos, frequentemente solitários e, particularmente nos anos oitenta, a leva dos heróis sobre-humanos (“*robocops*”, “*exterminadores*”, “*duros de matar*” e “*rambos*”) com seus corpos hiper-masculinizados “esculpidos nos exercícios e nas lutas, ou produzidos por incríveis combinações humano-tecnológicas, em que o corpo-máquina potencializa as habilidades e poderes do homem” (LOURO, 2000, p.442). Adverte ainda que as representações de feminilidade se distinguem entre classe e raça. Havia um maior investimento de controle corporal em personagens brancas e de classe média, que nas latinas e negras, a “decência” era associada à castidade, à docilidade e à vulnerabilidade frente aos seus parceiros.

Ambas as autoras (DE LAURETIS, 1994; LOURO, 2000) demonstram que os discursos cinematográficos de sexo-gênero participam de uma teia discursiva abrangente que, em comunhão a outros dispositivos de poder, assumem efeitos de verdade. Alertam também que a autoridade do cinema como tecnologia de gênero é conservada em função da auto interpelação⁴⁷ do público,

⁴⁷As autoras se apropriam do conceito de interpelação, cunhado por Louis Althusser, como um “processo pelo qual uma representação social é aceita e absorvida por uma pessoa como sua própria representação, e assim se torna real para ela, embora seja de fato imaginária” (LAURETIS, 1994, p. 220). Ver mais em: LAURETIS, 1994.

isto é, quando aceitam e passam a se auto representar através daquelas imagens.

Gênero, enquanto conceito, é central a este estudo como categoria analítica representacional das relações de poder (SCOTT, 1995). Para compreendê-lo, retomo contribuições teóricas destas e outras autoras(es) pós-feministas e teóricas/os *queer*.

Tradutoras(es) e pesquisadoras(es) dos estudos *queer* (LOURO, 2008b; MISKOLCI, 2007, 2012) alertam que o objetivo *queer*⁴⁸ é desenvolver uma analítica⁴⁹ da normalização focada, principalmente, nas investigações dos corpos, dos desejos e da sexualidade que organizam as relações heteronormativas da sociedade ocidental. O *queer* “propõe”, ainda, uma série de contestações às formas bem-comportadas – de agência, identidade, identificação e sujeito –, recusa ao dispositivo heterossexual e à retórica da abjeção. Segundo Richard Miskolci (2007; 2012), *queer* deve ser entendido como uma metáfora política sem um referente fixo, que emergiu associado à contracultura, aos Estudos Culturais e ao pós-estruturalismo francês. Os estudos que conhecemos hoje, alerta o autor, é parte de um conjunto de teorias subalternas cristalizadas na década de oitenta que se desenvolveram, principalmente, nos Estados Unidos.

Aqui vale pontuar que utilizo os estudos *queer* e pós-pornográficos para operacionalizar meu objeto de pesquisa, sobretudo, em função da problemática e da materialidade adquirida pela pornografia nos debates epistemológicos por ela promovidos. O *queer*, a partir dos atravessamentos teóricos-políticos das obras de Michel Foucault e Jacques Derrida, oferta-me subsídios para compreender o engendramento e o funcionamento dos regimes de verdade, da

⁴⁸O termo “teoria *queer*” foi cunhado por Teresa de Lauretis, em 1991, numa tentativa de agrupar um conjunto disperso e cada vez maior de pesquisas críticas à subalternização da dissidência sexual e de gênero, normalização das práticas e discursos acerca da sexualidade e etc.. Não me proponho aqui realizar uma genealogia da teoria *queer*, mas sim, apontar o porquê de sua escolha e como ela se relaciona com o objeto aqui pesquisado.

⁴⁹Para Richard Miskolci (2012), “a ideia de uma analítica do poder deriva de sua compreensão como uma situação estratégica em uma certa época e sociedade. Assim, o poder não é localizável em uma instituição ou é posse de alguém, sendo antes, reconhecível em sua dinâmica sempre variável em termos históricos e culturais” (MISKOLCI, 2012, p.28). Essa noção é atravessada pelos trabalhos anteriores de Michel Foucault, sobretudo, em *Microfísica do Poder*.

figura do “anormal”, dos sujeitos abjetos, da heteronormatividade presente nos discursos fílmicos do subgênero analisado.

A filósofa estadunidense Judith Butler, em seu livro *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, empreende uma genealogia crítica ao conceito gênero. A autora se opõe as invocações ontológicas que compreendem gênero como uma mera tradução cultural do sexo ou como agência do social que age sobre a natureza. Butler (2019) alerta que o esforço em diferenciar ambas as categorias é nulo, dado que o próprio construto sexo já é um meio discursivo que qualifica um corpo no interior da cultura, não possuindo qualquer traço *pré-social*.

Na conjuntura atual, já está claro que colocar a dualidade do sexo num domínio pré-discursivo é uma das maneiras pelas quais a estabilidade interna e a estrutura binária do sexo são eficazmente asseguradas. Essa produção do sexo *como* pré-discurso deve ser compreendida como efeito do aparato de construção cultural que designamos por *gênero* (BUTLER, 2019, p.28, grifos no original).

Assim, para a filósofa, a “naturalidade” assumida pelo gênero é constituída a partir de um conjunto de atos performáticos do corpo, parodiados no coletivo, que consolidam normas do que é “ser” mulher ou homem. O conceito *performatividade*, chave à teoria butleriana, refere-se às práticas, aos rituais, aos gestos e às atuações legitimadas e repetidas pelas instâncias de poder, que garantem a manutenção da heterossexualidade compulsória. A palavra *ser*, entre aspas, justifica-se pela noção de que nunca efetivamente o sujeito é um gênero, ele continuamente se *faz* através da repetição de práticas regulatórias que tendem, com o tempo, cristalizar-se e adquirir a ideia de ontologia.

Para Butler (2003; 2019), gênero, *não* seria, portanto, um construto cultural simplesmente imposto sobre uma superfície material, uma relação opositiva ao sexo “natural”, um ato ou apropriação intencional. Gênero é um processo (político, cultural e social) de construção e de materialização do corpo – uma *performance* – governado por normas regulatórias “que se estabiliza ao longo do tempo para produzir o efeito de fronteira, de fixidez e de superfície” (BUTLER, 2003, p.163), inseparáveis das interseções políticas e culturais que tendem a produzi-las e mantê-las.

Linda Nicholson (2000) oferta uma analogia interessante do corpo como um “*porta-casacos*”, a fim de problematizar o conceito “gênero” enquanto

significante cultural suplementar do sexo. Assim como De Lauretis (1994), a autora retoma a compreensão que, entre 1960 e 1970, grupos feministas descreveram a diferença entre mulheres e homens a partir de fenômenos biológicos reais (corpos anatômicos diferentes). Nicholson (2000) adverte que a associação do biológico serviu de alicerce e de determinante para distintas construções sociais (foi e parece ainda ser utilizado por parte da historiografia). Para ela, “o corpo é visto como um tipo de cabide de pé no qual são jogados diferentes artefatos culturais, especificamente, os relativos à personalidade e ao comportamento” (NICHOLSON, 2000, p.12), ou seja, um depositário cultural generalista onde tudo pode ser jogado.

A noção de “porta-casacos” parece convergir ao que Butler (2019) chama de “*recipientes de uma lei cultural inexorável*” (BUTLER, 2019, p.28). Para ambas as autoras, o corpo adquire, nessa perspectiva fundamentalista biológica⁵⁰, um caráter passivo sobre o qual são inscritos os significantes culturais. Butler (2019) e Nicholson (2000) retomam a compreensão histórica acerca do sexo, advertindo que o corpo é em si um processo de construção.

A materialização do corpo não é apenas o efeito mais produtivo do poder, é também um conjunto de normas e práticas regulatórias do sexo que qualificam a diferença sexual em um corpo a fim de assegurar o funcionamento da heteronormatividade. Butler (2002; 2003) alerta que “adotar” determinado sexo não deve ser confundido com alguma espécie de voluntarismo, mas como resultado de uma série de interpelações reiteradas por diferentes instâncias discursivas para que o sujeito as identifique como naturais⁵¹. Esses esquemas regulatórios são frequentemente recontextualizados através de uma atuação

⁵⁰A autora chama de *fundamentalismo biológico* a relação entre corpo, personalidade e comportamento. Para Nicholson (2000) “o fundamentalismo biológico permite que os dados da biologia coexistam com aspectos de personalidade e comportamento. Tal compreensão do relacionamento entre biologia, comportamento e personalidade, portanto, possibilitou às feministas sustentar a noção, frequentemente associada ao determinismo biológico, de que as constantes da natureza são responsáveis por certas constantes sociais, e isso sem ter que aceitar uma desvantagem que se torna crucial na perspectiva feminista” (NICHOLSON, 2000, p.12).

⁵¹Para exemplificar, Butler (2003) analisa a interpelação médica. A emergência dos exames de ecografia alterou o status “neutro” da criança. Quando, nestas consultas, o médico afirma “é menino!” ou “é menina!”, passa-se a um processo de tornar-se menino e tornar-se menina. A autora chama este processo de nomeação de “interpelação fundante”, que serve ao mesmo para repetição de práticas regulatórias e fronteiras normativas. Esse mesmo processo Paul B. Preciado (2017) chamará de “invocação performática”.

excludente que irá certificar a legitimidade de certos corpos, em detrimento da desqualificação e criação de seres *abjetos*⁵². A noção de abjeção, presente na teoria butleriana, refere-se às zonas excluídas e desviantes do próprio campo social “povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito, as cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito” (BUTLER, 2003, p.155).

Como será discutido em breve, identifiquei que em *Me deixa de quatro*, único filme do *corpus* documental que possui personagens travestis, ocorre o não reconhecimento dessas vidas travestis como legítimas. Levanto a hipótese de que essas foram desumanizadas e sofreram exclusão, primeiro, em função da materialidade palpável de seus corpos. As próteses de silicone visível em uma das personagens foi objeto de comentários do grupo masculino que as observava. Seus corpos foram lidos por esses terceiros como exóticos, monstruosos, como corpos não importantes, uma vez que não poderiam reproduzir “adequadamente” a norma heterossexual e binária. Retornarei a essa questão.

Heteronormatividade, citada tantas vezes, é compreendida aqui como uma tecnologia que operacionaliza o dispositivo da sexualidade e estrutura-se de forma relacional à díade heterossexualidade e homossexualidade. O objetivo final é que a heterossexualidade adquira coerência, “naturalidade” e legitimidade, para então fundamentar a ordem social compulsória. Endosso a definição empregada por Miskolci (2007):

A heteronormatividade expressa as expectativas, as demandas e as obrigações sociais que derivam do pressuposto da heterossexualidade como natural e, portanto, fundamento da sociedade. [...] Em outras palavras, a heteronormatividade é mais do que o *aperçu* de que a heterossexualidade é compulsiva. Como um conjunto de prescrições que fundamenta processos sociais de regulação e controle, a heteronormatividade marca até mesmo aqueles que não se relacionam com pessoas do sexo oposto (MISKOLCI, 2007, p.5, grifos no original).

Paul Preciado (2011; 2017; 2018b), em articulação a De Lauretis (1994) e Butler (2019), avança nas críticas aos binarismos presentes no sistema sexo-

⁵²Butler (2002) procura esclarecer ainda que a abjeção não se restringe à heteronormatividade, isso será relativo às práticas e normas regulatórias vigentes em cada sociedade, de cada período. Abjeto se relaciona, portanto, a todo tipo de corpo cuja vida não é considerada “vida”, cuja materialidade é entendida como não-importante, como inteligível.

gênero, denunciando, sobretudo, o caráter biotecnológico⁵³ que os atravessa. Para ele, sexo, como órgão e prática, “é uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros” (PRECIADO, 2017, p. 25)⁵⁴, ou seja, é um conjunto de inscrições arbitrárias que recortam e territorializam órgãos específicos como *biocódigos* de regimes de sabe-poder, centros anatômicos da diferença sexual (vagina e pênis) e reprodução (da espécie e da heteronormatividade)⁵⁵. O autor endossa ainda que o desejo, a excitação e o próprio orgasmo também são produtos originários de uma tecnologia sexual específica.

Gênero, segundo o autor, não é simplesmente performativo, mas prostético, isto é, um “substituto”, uma “imitação” que confere plasticamente nome ao feminino e ao masculino. Gênero é o resultado de um conjunto de tecnologias sexopolíticas⁵⁶ (da medicina à representação pornográfica) sofisticadas que produzem corpos-sexuais, sensações, desejos, etc. (PRECIADO, 2017). Preciado (2018b) alerta ainda que a própria invenção da

⁵³A adição do radical “bio”, anterior a tecnologia, é uma aproximação e apropriação ao conceito de biopolítica foucaultiana e refere-se à centralidade política e de governabilidade pela qual sexo e corpo são submetidos pelo e no poder. O termo “biopolítica” designa a maneira pela qual o poder tende a se transformar, entre o fim do século XVIII e o começo do século XIX, a fim de governar não somente os indivíduos por meio de um certo número de procedimentos disciplinares, mas o conjunto dos viventes constituídos em população: a biopolítica - por meio dos biopoderes locais - ocupar-se-á, portanto, da gestão da saúde, da higiene, da alimentação, da sexualidade, da natalidade etc, na medida em que elas se tornaram preocupações políticas.” (REVEL, 2005, p.26)

⁵⁴Segundo o autor, “os órgãos sexuais não existem em si. Os órgãos que reconhecemos como naturalmente sexuais já são o produto de uma tecnologia sofisticada que prescreve o contexto em que os órgãos adquirem sua significação (relações sexuais) e de que se utilizam com propriedade, de acordo com sua ‘natureza’ (relações heterossexuais)” (PRECIADO, 2017, p.31).

⁵⁵No livro *Manifesto contrassexual*, Preciado (2017) elabora uma proposta de subversão ao contrato social heterocentrado. Contrassexualidade funciona como um exercício de desconstrução biopolítico do corpo, renuncia com identidades sexuais fechadas e determinadas como “naturais” e defesa da sexualização total do corpo. A intenção é, segundo ele, promover “uma análise crítica da diferença de gênero e de sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas” (PRECIADO, 2014, p.21). Para o autor, o contrato heterocentrado deveria ser substituído pelo contrassexual, no qual os sujeitos existiriam a partir dele fora das posições homem/mulher, masculino/feminino/ heterossexual/homossexual.

⁵⁶A sexopolítica é uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo. Com ela, o sexo (os órgãos chamados “sexuais”, as práticas sexuais e também os códigos de masculinidade e de feminilidade, as identidades sexuais normais e desviantes) entra no cálculo do poder, fazendo dos discursos sobre o sexo e das tecnologias de normalização das identidades sexuais um agente de controle da vida” (PRECIADO, 2011, p.11). Assim, para o autor, a heterossexualidade deve ser concebida como uma tecnologia e um regime político que administra os corpos, a fim de produzir normalidades, corpos heterossexuais.

categoria “*gênero*” sinalizou o rompimento e o novo ponto de origem para ao regime farmacopornográfico de produção e organização da sexualidade.

Como a Pílula ou o *oncomouse*, o gênero é um artefato industrial biotécnico. As tecnologias de gênero, do sexo, da sexualidade e da raça são os verdadeiros fatores econômicos e políticos do farmacopornismo. São tecnologias de produção de ficções somáticas. *Masculino* e *feminino* são termos sem conteúdo empírico para além das tecnologias que os produzem. Assim, a recente história da sexualidade aparece como uma gigantesca Disneylândia farmacopornográfica, em que as metáforas do naturalismo sexual são fabricadas em escala global como produtos de indústrias midiáticas, endocrinológicas, cirúrgicas e do agronegócio (PRECIADO, 2018b, p.111, grifos no original).

Em *Testo Junkie* (2018b), o autor nomeia de *farmacopornográfico* um novo regime de controle do corpo pós-industrial, global e midiático, composto por processos biomoleculares que *inventam* o sujeito. Segundo Preciado (2008; 2018b), ainda que a farmacopornografia possua raízes nos discursos médicos-científicos do século XIX, é na ascensão do capitalismo pós-Segunda Guerra Mundial e aceleração da indústria médica que são consolidadas as (re)produções artificiais e sintéticas passíveis de reprodução técnica do sexo, gênero e sexualidade a partir de “técnicas cirúrgicas, hormonais e protéticas com apoio das indústrias farmacológica, médica e alimentícia”⁵⁷ (PRECIADO, 2018b, p. 115).

Preciado (2018b) admite ainda que,

[...]no regime farmacopornográfico, o gênero se constrói nessas redes de materialização biopolítica; ele se reproduz e se consolida socialmente ao transformar-se em espetáculo, em imagem em movimento, em dados digitais, em moléculas farmacológicas, em cibercódigos. Os gêneros masculino e feminino farmacopornográficos existem diante de um público, como uma construção somatodiscursiva de caráter coletivo, frente à comunidade científica ou a uma rede. O tecnogênero é biocódigo público, científico e da comunidade em rede (PRECIADO, 2018b, p. 128).

Ambos os autores (BUTLER, 2003; 2019; PRECIADO, 2011; 2017; 2018b), retomando o próprio Foucault, convergem ao alertar que o processo de materialização do corpo nunca é passivo ou está totalmente acabado, não há conformismo completo do sujeito às leis regulatórias. Ele depende da citação e

⁵⁷ Alguns exemplos de tecnologias que emergem na farmacopornografia citados pelo autor são: o diagnóstico celular, a leitura cromossômica, as cirurgias plásticas, as faloplastias, as vaginectomias, os psicotrópicos, a ingestão de hormônios, a contracepção, a cultura pornográfica, o Citrato de Sildenafil (*Viagra*) e etcetera.

da repetição de um conjunto de estratégias que naturalizam ou desnaturalizam, identificam ou desidentificam. Há, portanto, chances de resistências no interior da própria produção de gênero e das relações de poder.

A partir destes pressupostos levantados pelas críticas pós-feministas e teóricas(os) *queer*, a pornografia passou a ser compreendida como uma tecnologia biopolítica de disciplina-controle e saber-poder do corpo e da sexualidade. Como procuro evidenciar no decorrer do capítulo, o cinema pornográfico é tomado aqui como objeto e fonte de pesquisa, que adquire o *status* de empreendimento pedagógico sobre corpo, desejo, gênero e sexo.

2.1 Limites conceituais e a emergência do cinema pornográfico:

Segundo Carlos Gerbase (2006), professor e cineasta, as fronteiras criadas para definir gêneros cinematográficos, respondem a uma finalidade instrumental, isto é, servem para notificar previamente os espectadores do tipo de conteúdo que irão assistir. O autor adverte que, geralmente, as escolhas relacionadas à temática “sexo” são atravessadas por distinções estéticas, nas quais a pornografia de antemão é associada a filmes de “mau gosto”, mecânicos, explícitos e com objetivo único de excitar. Com ressalvas, mas, ainda com melhor aceitação, o gênero erótico é tomado como objeto de apreciação, detentor de “bom gosto”, romântico e, se exibidas, as genitálias estarão sempre em “repouso”.

Gerbase (2006), ao listar diferentes filmes que objetivamente não poderiam ser descritos como eróticos ou pornográficos, alerta que essas tentativas se mostram generalistas e problemáticas, sobretudo, porque parte significativa dos títulos flertaria entre as características dos dois gêneros. Chama de “falsas fronteiras” esse impasse cinematográfico.

Os esforços para estabelecer as distinções entre cinema erótico e pornográfico, assim como delinear os contornos da pornografia, marcam diferentes campos de pesquisa e de historiografia. Segundo Nuno César Abreu (1996), mais que uma preocupação estética, isso evidencia uma preocupação

política com o conteúdo e com quem teria acesso aos discursos⁵⁸ por eles produzidos. O autor adverte ainda que “o erótico e o pornográfico são percebidos como uma espécie de alguma coisa que não dever ser exposta. Ao prazer do mistério – uma verdade imprecisa – eles opõem o prazer do desvendamento” (ABREU, 1996, p. 16).

Para Abreu (1996), o cinema erótico depende exclusivamente da expectativa seguida da frustração, isto é, seu potencial está na simulação do ato sexual, na retórica alusiva, no instigar o público através do desejo – que sob quaisquer circunstâncias poderá ser concretizado. O autor alerta que, se efetivamente existir alguma fronteira entre esse gênero e o pornográfico, não depende da natureza e do conteúdo da mensagem, mas das relações de poder envolvidas em sua recepção. Ressalta que, embora seja inútil a tentativa de separar as duas ideias, o pornô tende a ser associado com aquilo que rompe o segredo, o exacerbar caricaturalmente o prazer e “talvez possa ser entendido como um discurso veiculador do obsceno: exhibe o que deveria estar oculto. Espaço do proibido, do interdito, daquilo que não deveria estar exposto” (ABREU, 1996, p.19).

Sobre isso, Abreu (1996) afirma que

[...] de qualquer modo, a característica essencial aos dois conceitos é a sexualidade. Ao erotismo é deixada uma porta aberta ao sentimento amoroso, embora em situação urgente de experiência extremada. A pornografia supõe uma certa capacidade de excitar os apetites sexuais de seus consumidores, algo que fala à libido. Provavelmente por isso suas manifestações (ou produtos) são consideradas ultrajantes ao pudor, obscenas (ABREU, 1996, p. 18).

Destaco o emprego do conceito de obsceno que, para Abreu (1996), adquire centralidade nos estudos acerca dos discursos eróticos e pornográficos na cinematografia como um todo. Obscenidade é o exercício em oposto ao pudor, é a “oferta vulgar”, a efusão, “é aquilo que se mostra, que se põe ‘em cena’. Cometer uma obscenidade é colocar em cena algo que deveria estar fora

⁵⁸“Discurso” é tomado aqui no sentido foucaultiano e, refere-se ao “conjunto de enunciados que podem pertencer a campos diferentes, mas que obedecem, apesar de tudo, a regras de funcionamento comuns. Essas regras não são somente linguísticas ou formais, mas reproduzem um certo número de cisões historicamente determinada. Possui, portanto, uma função normativa e reguladora e coloca em funcionamento mecanismos de organização do real por meio da produção de saberes, de estratégias e de práticas” (REVEL, 2005, p. 37).

dela. É transgredir” (ABREU, 1996, p.18). A pornografia, nesse sentido, operaria supostamente como discurso que veicula o obsceno, que exhibe através dos excessos aquilo que deveria estar limitado ao privado.

Susan Sontag (2004) alerta que “a simples explicitação dos órgãos e atos sexuais não é necessariamente obscena; apenas passa a sê-lo quando é realizada em um tom particular, quando adquiriu certa ressonância moral” (SONTAG, 2004, p. 23), logo, a obscenidade é um fenômeno social que só adquire valor transgressor ou não quando rompe com a moralidade hegemônica de um dado contexto histórico. Em *A imaginação pornográfica*, a autora procura desconstruir a noção patológica associada à pornografia enquanto “mercadoria suja”, “depravada” – produzida por sociólogos, psicólogos, críticos, juristas, etc – a fim de legitimar seu estatuto. Adverte ainda que o gênero pornográfico foi percebido, inicialmente, pela historiografia inglesa e estadunidense, a partir de um viés psicanalítico⁵⁹, como um produto resultante das ausências causadas por uma suposta repressão do processo civilizatório, a fim de operar como um “mal necessário”. Nessa perspectiva, sem qualquer compromisso moral, através de formas “exageradas”, o produto pornô explicitaria todo conteúdo sublimado socialmente: as orgias, os incestos, a infidelidade e as práticas fetichistas.

Sontag (2004) corrobora outros autores ao propor que a imaginação pornográfica, por si só, como uma forma de transgredir a produção de conhecimento e verdades sobre sexualidade. Segundo a autora, é em função disso que a pornografia já “emergiria” como uma categoria a ser supervisionada e regulamentada.

Enfatizo que chamarei de pornográficos todos os filmes que compõem o *corpus* documental desta pesquisa e, aproximando-me de Jorge Leite Jr. (2012), também todo tipo de produção escrita, plástica ou musical que possua um nicho específico no mercado e que esteja voltada para excitação do público

⁵⁹“Desejo”, “recalque” e “fetiche” são conceitos nodais da psicanálise e foram utilizados por esses estudiosos para pensar a relação e o efeito da pornografia no inconsciente do público. A produção desse gênero, grosso modo, é tomada como uma válvula de escape a fantasias sexuais que, para o homem moderno viver em sociedade, precisam ser reprimidas. Desejo, em Freud, é emprego na teoria do inconsciente para explicar a propensão, a realização da propensão, a vontade do gozo. Fetiche serve para “designar uma perversão sexual, caracterizada pelo fato de uma parte do corpo ou um objeto a serem escolhidos como substitutos de uma pessoa” (ROUDINESCO, 1998, p.235), isto é, funciona como um memorial do vazio, da falta.

através de discursos, representações e autorrepresentações acerca do sexo. No capítulo de análise fílmica, anunciarei o conteúdo das imagens, elencando se os atos sexuais são explícitos ou sugeridos, mas, não me proponho aqui realizar maiores distinções entre cinema erótico e pornográfico, dado que o esforço empregado pelos agentes sociais em diferenciá-los é assinalado por preferências distintas e por lutas simbólicas pela classificação mais legítima dos bens culturais (BOURDIEU, 2017).

Identifiquei em pesquisas anteriores que, a crítica cinematográfica em três jornais específicos – *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil* e *Movimento* – reproduziam essa distinção. A crítica especializada permaneceu em disputa simbólica pela representação mais legítima do erotismo em oposição a pornografia. O grupo de críticos reivindicou que “sexo” deveria ser construído imageticamente com maior sofisticação, cumprindo demandas ideológicas, sem o uso degradante do corpo feminino enquanto recurso para rápido retorno financeiro. Esses críticos adjetivaram pejorativamente o subgênero, em virtude, principalmente, do que eles chamaram de péssimo acabamento estético e vazio cultural. As pornochanchadas, como discutirei no capítulo seguinte, foram lidas como um subproduto cultural para classes populares, “cuja liberdade sexual era ainda um monstro distante, com rasas ou nenhuma competência crítica para problematizar aquilo disponível em cena” (REIS, 2018, p.95), sobretudo, para questionar a reprodução de modelos caricatos ou essencializações sexuais nos enredos. Nesse sentido, inferi que diferentes capitais culturais e simbólicos atravessavam a crítica, os produtores do subgênero, os espectadores, etc.

O termo “pornografia”, assim como o próprio produto, é uma criação social datada, marcada pela imprecisão conceitual e por ambivalências relativas ao peso simbólico do sexo (secreto, privado e tabu). Segundo a historiografia do tema (LEITE JR, 2012; ROHDEN, DUARTE, 2016), a classificação não se desenvolveu inicialmente como categoria científica, mas sim, como ideia difundida no senso comum, entre a cultura de massas e do entretenimento, adquirindo sentido valorativo a fim de representar aquilo que era desqualificado, essencialmente obsceno, “grosseiro” e ilegítimo. Como os autores citados

anteriormente advertem, a pornografia se constrói simultaneamente a tradição ocidental da ciência sexual.

Sobre isso, Leite Jr (2012) reitera que

[...] a pornografia sendo uma concepção difusa, ora histórica, ora valorativa e ora comercial, sem nunca ser inteiramente uma ou totalmente outra sustenta-se através dessa imprecisão conceitual. E justamente por conta dessa fluidez, o próprio mercado pornô (ou aquilo que é considerado como) cria suas centenas de subclassificações, além de usar categorias consagradas em outras áreas (como a ciência e as culturas locais) que, por sua vez, ajudam a alimentar esta incerteza classificatória. Sendo um discurso sobre sexo sob a lógica da espetacularização, a pornografia visa atingir, antes de tudo, não a constância da razão abstrata, mas a fugacidade das reações físicas, sendo um tipo específico de produto mal-afamado por ser considerado “sensacionalista” (LEITE JR, 2012, p. 103).

O autor alerta, nesse sentido, que hoje a pornografia não é apenas um termo valorativo ou algum tipo acessível de representação da sexualidade, mas, igualmente uma classificação mercadológica.

Preciado (2008; 2018a) associa a pornografia a uma noção essencialmente política, que objetiva definir limites do visível, dos prazeres, do normal e do patológico. A emergência do dispositivo pornográfico, assim como o da sexualidade, não está associada à repressão de um possível desejo originário, mas, atua em parceria com as relações de saber-poder. Segundo ele, a pornografia “aparece como uma técnica de gestão do espaço público e, mais particularmente, de controle do olhar, da vigilância do corpo excitado e excitável em um espaço público” (PRECIADO, 2018a, p. 27). Em “*Museu, lixo urbano e pornografia*”, o autor se propõe realizar uma genealogia da criação moderna da categoria “pornografia”. De antemão, localiza o “prestígio” da pornografia no campo acadêmico, taxada enquanto *lixo cultural*, código de masturbação acrítica e código repetitivo e fechado.

A genealogia parte das pesquisas de Walter Kendrick acerca da descoberta da ruína de Pompéia e da exumação de uma série de imagens, afrescos, esculturas e mosaicos que representavam práticas e uma topologia sexual enviesada daquela europeia moderna. As peças integraram a coleção secreta no *Museu Bourbonico de Nápoles*, chamado de *Museu Secreto*, inaugurado no século XVIII. Preciado (2018a) alerta que o ambiente era recortado por um muro, que reservava um espaço para as peças da escavação restrito aos homens da aristocracia. Para o autor, a exclusividade do ambiente

materializa a segregação e regulação política do olhar em termos de gênero, classe e faixa etária.

[...] o Museu Secreto e o seu ciumento cuidado da pornografia têm como objetivo impedir que as mulheres e crianças acessem a visão daquilo que excita o olhar, a pornografia como categoria higiênica é, sobretudo, assunto de regulação da sexualidade das mulheres no espaço público, assim como da gestão dos serviços sexuais das mulheres fora das estruturas institucionais do matrimônio e da família. Dentro das retóricas do higienismo, a pornografia é uma técnica de vigilância e domesticação das políticas do corpo (ou de corpos políticos) que forma parte do que Foucault denomina o dispositivo da sexualidade, característico das tecnologias de poder do século XIX (PRECIADO, 2018a, p.28).

O autor compreende a pornografia enquanto um dispositivo biopolítico, um braço público que disciplina, vigia, produz verdade e privatiza a sexualidade emergente nas metrópoles modernas europeias.

Preciado (2018a) ressalta ainda que a noção de pornografia forjada pela história da arte legitimou retóricas higienistas que, no decorrer do século XIX, foram implementadas por instituições policiais, sanitaristas e urbanistas. A palavra “pornografia” foi utilizada a fim de nomear um conjunto de medidas de limpeza social que visavam gerir “a atividade sexual no espaço público, regulando não só a oferta de serviços sexuais e a ‘presença de mulheres solitárias’, mas também ‘o lixo, os animais mortos ou outras carniças nas ruas” (PRECIADO, 2018a, p. 28). O autor alerta que um quebra cabeça arquitetônico foi engendrado para gestão da prostituição, bordéis foram construídos em zonas específicas para sanear e limitar a circulação nas cidades de Paris e Londres.

Lynn Hunt (1999) e Eliane Moraes (2003) igualmente negam que a formação da pornografia esteja associada à hipótese repressiva, ancoradas também na perspectiva foucaultiana, traçam sua emergência como prática literária, visual e categoria de pesquisa. Para as autoras, o gênero foi criado simultaneamente aos outros dispositivos de poder próprios da modernidade preocupados em regular a verdade e o saber sobre a loucura, sexualidade, corpo, etc⁶⁰. Advertem ainda que o “desenvolvimento da pornografia ocorreu a partir de avanços e retrocessos da atividade desordenada de escritores, pintores

⁶⁰Ambas as autoras não desconsideram a produção erótica e as representações das genitais desenvolvidos pelas comunidades pré-históricas, gregas e pré-colombianas, apenas que o sentido político e histórico, tal como conhecemos, é tipicamente ocidental e emergente dos escritos libertinos de Pietro Arentino, Marquês de Sade, Crébillon Fils e outros.

e gravadores empenhados em pôr à prova os limites do ‘decente’ e a censura da autoridade eclesiástica” (HUNT, 1999, p. 10), datados entre a ascensão do Renascimento, Revolução Científica, Iluminismo e Revolução Francesa.

Hunt (1999) retoma os dados apresentado pelo Relatório Messe⁶¹, publicado em 1986, para demonstrar que o controle aos impressos, durante Idade Média, era voltado para aspectos políticos e religiosos e, somente na modernidade, sobretudo, no início do século XIX, foram criadas práticas para regulação das obras pornográficas (catalogações, censuras e novas classificações). Para a autora, isso ocorreu em reação ao avanço da democratização da cultura impressa, quando alterou o público desse gênero, antes exclusivo dos homens da elite ilustrada, e passando a circular em reproduções mais baratas àqueles das classes médias e operárias. A criação da obscenidade aparece, segundo Hunt (1999), nesse contexto como forma de disciplinar os comportamentos públicos e privados.

A classificação “pornografia” e suas variações (*pornógrafo e pornográfico*) apareceram escritas pela primeira vez em 1857, no *Oxford English Dictionary*, e foram utilizadas para catalogar obras censuradas nas bibliotecas parisienses. Hunt (1999) aponta que existiam três possíveis categorias de condenação: política, religiosa e moral. Nesta última, foram incluídas gravuras com sátiras anticlericais, pornográficas, escritos sobre prostitutas, romances e panfletos políticos difamatórios que transgredissem a ordem social e moral “comportada”. A autora alerta ainda que a pornografia foi definida como uma representação “escrita ou visual, de órgãos genitais ou condutas sexuais, que implicava a transgressão deliberada da moral e dos tabus sociais existentes e amplamente aceitos” (HUNT, 1999, p.26).

Autoras(es) do tema (WILLIAMS, 1989, 2012; RAMOS, 2015; PRECIADO, 2018a) ressaltam que a reprodutibilidade técnica garantiu a continuidade da explosão discursiva de verdades sobre sexualidade iniciada na modernidade. Segundo eles, a fotografia e o cinema operam enquanto tecnologias cruciais para a formação e manutenção do sistema sexo-gênero

⁶¹O Relatório Messe, publicado em 1986, a pedido do presidente à época Ronald Reagan, integrou as guerras pornográficas citadas no subcapítulo anterior, o objetivo geral dele era levantar informações amplas referentes à história e às práticas associadas à pornografia. A produção do relatório contou com a presença de algumas feministas “pró-censura”.

contemporâneo, como destacado anteriormente. Ambas corroboram, portanto, para a produção técnica e para racionalização das diferenças entre macho e fêmea, normal e patológico, inteligíveis e abjeto.

É impossível separar a história das primeiras representações pornográficas da história da fotografia médica dos desviados, do corpo disforme e descapacitado, e da fotografia colonial. Não esqueçamos que nos encontramos nesse momento de invenção da fotografia e do cinema em um ponto chave de transição e de formação da racionalidade sexopolítica moderna. É o momento em que se inventam as identidades sexuais – heterossexual, homossexual, histórica, fetichista, sadomasoquista – como tipologias visuais representáveis. Se a representação médica busca fazer confessar o corpo através da imagem, a verdade do sexo, a pornografia buscará fazer o prazer (e as suas patologias) visível (PRECIADO, 2018a, p. 30).

Linda Williams (2012) chama a pornografia de *técnica de confissão involuntária*, em virtude de como se organiza para produzir saber-poder sobre o sujeito.

As imagens pornográficas, especificamente produzidas pelo cinema, passaram a pertencer a um conjunto de discursos sobre o corpo em “ação” e das performances sexuais. Não procuro nas páginas a seguir realizar uma extensa genealogia da cinematografia pornográfica, mas sim, apresentar alguns gêneros e subgêneros, classificados pela historiografia como eróticos e pornográficos, importantes para a sedimentação de repertórios sobre sexo e emergência das pornochanchadas. De antemão, destaco que autores do tema (ABREU, 1996; WILLIAMS, 1989, 2012) apontam como o “berço” do cinema pornográfico os estúdios (alguns clandestinos) estadunidenses, a partir de 1910.

Os *stags*, mudos e sem cor, eram filmes curtos, que continham cenas explícitas de sexo, com sete minutos ou menos, produzidos a partir de 1896, principalmente, nos Estados Unidos. As sequências que preparavam o ato sexual eram rodadas em planos abertos, linearmente, permitindo que toda ação dos personagens fosse observada. Naquelas que continham penetração, ocorria uma brusca mudança no enquadramento, eram mostrados em close o pênis e a vagina em “ação”. Conforme debaterei a seguir, esse tipo de performance engendrará todo um repertório e criará “papéis” sociais (*ser homem* ou *ser mulher*) reduzidos à genitalidade. Esse gênero, diferente de outros mais contemporâneos, não apresentava ainda “desfechos” como orgasmos e ejaculações, apenas finais abruptos. Abreu (1996) os chama de “*show genital*”,

dado que o público servia de testemunho àquela performance caseira – no sentido de atuações cruas e amadoras das atrizes e atores).

Conforme os autores (ABREU, 1996; GERACE, 2015), os *stags* foram produzidos e consumidos por um público masculino frequentador de circuitos clandestinos (clubes “secretos” e bordéis). Os enredos partilhavam de algumas características comuns, são elas: a presença da relação sexual entre personagens lésbicas e de *ménages* (sempre duas mulheres e um homem). As cenas entre essas duas mulheres começavam com carícias nos seios e nas genitais, oportunizando *closes* e, em caso de se tornar trio, o personagem masculino era passivo, denotando que qualquer sedução ou iniciativa não partiria dele. Raros foram os *stags* que incluíram atos entre homossexuais masculinos.

O corpo feminino recebeu maior evidência que o de seus parceiros e eram reduzidas a objetos de prazer visual ao público masculino. Abreu (1996) aponta que os *stags* podem ser lidos pelas funções pedagógicas: promover uma iniciação à masculinidade, atuar como pedagogia (ensinar como fazer sexo) e satisfazer a vontade de saber sobre sexo-corpo.

O *stag* filme foi, e é, o *cinema-verité* do proibido, um incalculável registro de imagens que abertamente assumiram sentimentos desconhecidos sobre sexo. [...] Eles documentaram aquelas experiências privadas, isoladas, não mencionadas, que, todavia, eram de alguma forma universais. Compartilhando os mistérios da informação sexual mediante rituais coletivos de iniciação masculina [...], recebia-se um curso de iniciação sexual não creditado. Os filmes provavam que um mundo de sexualidade existia fora das limitadas experiências individuais. Neles, havia gente e atividade sexual reais. A personificação estética era tão frágil e simplória, vivida por *performer* não por “atores”, o que tornava tudo mais verdadeiro (DI LAURO; RABKIN, 1976, p.26 *apud* ABREU, 1996, p.49, grifos no original).

Nesse período, diferentes gêneros cinematográficos surgiram, inclusive aqueles com propagandas antipornografia, os *sexy hygiene films*, produzidos nos Estados Unidos e na Inglaterra. Rodrigo Gerace (2015) ressalta que esses foram criados sob um viés biopolítico higienista, a fim de propagandear um discurso sobre os possíveis maus que as “perversões” sexuais traziam aos homens e sobre as doenças venéreas. Esses filmes eram exibidos para soldados durante a Segunda Guerra Mundial, a fim de orientá-los a não terem relações com prostitutas (apresentadas como inimigas sociais). As narrativas continham um discurso médico, nos quais o sexo “limpo” e “saudável” era associado à

família mononuclear. Em oposição, as relações homoafetivas, a masturbação ou o fetichismo eram apresentados como algo improdutivo.

A produção desses dois últimos gêneros foi atravessada pelo *Código Hays*, sancionado em 31 de março de 1930, a primeira regulamentação estadunidense sobre censura cinematográfica. O Código foi resultado da união de grupos religiosos e políticos clamando por “decência no cinema”, clamando pelo controle das imagens que expunham corpo ou performances sexuais, cortes de cenas com beijos, carícias ou de personagens na cama. O Governo atuou a fim de controlar a distribuição dos filmes considerados “libertinos”. Segundo Gerace (2015), o tema “sexo” assumiu formas perversas do tema “diante da hipótese repressiva. Como toda censura que se faz por meios negativos, ela se revelou ambígua: o cinema erotizou-se ainda mais por meios simbólicos” (GERACE, 2015, p.81).

Em reação a esse investimento, na década de cinquenta, foi criado um gênero cinematográfico que passou a representar a nudez sob viés “naturalista” e não erótico (GERACE, 2015). Em acordo as exigências do *Código Hays*, os chamados *nudies*, eram filmes ambientados em campos de nudismo, onde personagens passeavam em cena “ingenuamente”, sem apelar a conotações sexuais. O corpo nu poderia aparecer desde que não fossem mostradas as genitais. *O Imoral Sr. Teas* (1959), dirigido por Russ Meyer, inaugurou o subgênero *nudie-cutie*, introduzindo aos circuitos legais de exibição o erotismo⁶².

Nesse mesmo período, na contracultura pornô, surgiram os *beavers*, filmes curtos, em que as personagens femininas eram mostradas manipulando sua genitália para a câmera. O gênero consagrou as cenas de relação lésbica como um recurso fetichista que, anos mais tarde, foi incorporado massivamente às narrativas pornográficas ao público heterossexual. Os títulos eram exibidos em clubes masculinos, em sessões de cinema regulares de São Francisco ou vendidos através de malas postais. Abreu (1996) alerta que, com a suspensão do *Código Hays*, em 1968, essas exibições públicas cresceram,

⁶²O personagem central da trama, Sr. Teas, era um entregador de encomendas que, após uma consulta no dentista, desenvolveu a capacidade – compartilhada com a plateia – de enxergar as mulheres nuas, quase que uma visão de Raio-x. O filme foi sucesso de bilheteria e, em menos de dois anos, havia mais de cem imitações (GERACE, 2015).

ainda que com algumas pendências legais em relação às delimitações do que era ou não pornografia⁶³.

Abreu (1996) ressalta ainda que, rapidamente, surgiram filmes no circuito comercial que explicitassem o ato sexual, apontando o *Garganta Profunda* (1972), dirigido por Gerard Damiano, como aquele que deflagrou esse processo.

Leite Jr (2006) pontua que o *Garganta Profunda* (1972) massificou a pornografia como forma de entretenimento adulto e estimulou produções aparentadas que reproduzissem representações e discursos sobre o sexo heterossexual, excluindo e moralizando “práticas bizarras” – fetichismo, sadomasoquismo ou sexo com personagens travestis e transexuais. O filme possui cenas repetidas de sexo com poucos diálogos, tornando-se modelo para clichês dos filmes pornográficos heterossexuais: enquadramentos que evidenciam os órgãos sexuais, repetidos números de masturbação e automasturbação feminina, sexo oral, centralidade ao pênis em ação, ejaculação no rosto da personagem (*Money Shot*) e demonstração de prazer feminino representado por expressões faciais exageradas e vocais das personagens⁶⁴.

Autoras(es) do tema apontam (ABREU, 1996; WILLIAMS, 1989, 2012; GERACE, 2015) que o início da exibição legal desses filmes pornográficos está associado às mudanças político-sociais ocorridas nos países ocidentais, nas décadas de sessenta e setenta. De acordo com Williams (2012) a cinematografia estadunidense passou, até esse período, por uma *longa adolescência*. Com a eclosão da revolução sexual, inseparável do percurso do movimento feminismo e da emergência das comunidades políticas gays e lésbicas, houve uma modificação na noção de obscenidade, qualidade e tipo de práticas sexuais, imagens sobre sexo e reorganizações do público e do privado. Fato que, em alguma medida, provocou uma desestabilização e uma renegociação com as tecnologias que produziam discursos sobre sexualidade e pornografia.

Não se trata de que o que era privado simplesmente tenha se tornado público, mas como disse a historiadora Joan Landes, que a linha entre o público e o privado está sendo constantemente renegociada. As

⁶³ Segundo Abreu (1996), foi nesse período que as imagens de pênis ereto e da penetração foram classificadas como características pornográficas.

⁶⁴Sobre o filme *Garganta Profunda* (1972), ver mais em: GERACE, 2015.

representações cinemáticas do sexo que se tornaram públicas no final dos anos 60 e início dos anos 70 refletiam revoluções nas atitudes sexuais e elas próprias moldaram nossa experiência das relações sexuais. Mas essa nova publicidade do sexo ocorreu numa época na qual a própria idéia de direito à privacidade sobre as questões sexuais e reprodutivas também estavam se ampliando (WILLIAMS, 2012, p.28).

As renegociações do público e privado, referidas pela autora, são atravessadas pelos afrouxamentos de *tabus*, criação da pílula anticoncepcional, avanço das palavras de ordem do feminismo “o político é pessoal”, a emergência dos estudos pornográficos, etc. Williams (2012) alerta, entretanto, que, com a revolução sexual, novas formas de disciplina sexual são forjadas, “um controle e monitoramento maiores do corpo sexual, sobre o qual esperávamos ver, ouvir e saber a respeito” (WILLIAMS, 2012, p.29). É insustentável, segundo ela, amarrar a genealogia da representação cinematográfica do sexo à simples ampliação do explícito.

Felação, orgasmos femininos prolongados e múltiplos, excitação sado-masoquista e relações homossexuais – todos eles têm momentos claros de emergência na história principal e na marginal do sexo exibido nas telas, não como transgressões liberadoras, mas como facas de dois gumes de liberação e de mais controle disciplinar (WILLIAMS, 2012, p.32).

No Brasil, o “mercado” de filmes pornográficos se desenvolveu com a entrada de produções estadunidenses que, durante a década de vinte, garantiram a exibição dos *stags* importados em sessões proibidas para senhoritas e menores. Segundo Abreu (1996), as primeiras salas “privativas” que rodavam cenas de nudez feminina foram exibidas no *Pavilhão Internacional*, no Rio de Janeiro, em 1907. Rapidamente, outras salas de cinema comuns da cidade aderiram às exibições, de forma discreta, em horários “boêmios”, com acesso restrito a homens geralmente acompanhados de prostitutas. Aqui se observa uma nova política e segregação do olhar, novamente regulada pelos recortes de gênero, de classe e etários. As exibições eram compreendidas como uma programação imoral à família, no entanto, não sofriam censuras de um órgão formal, dado que estavam preocupados com o conteúdo político.

Filmes como *Le filme Du Diable* (1917), *Alma sertaneja* (1919), *Depravação* (1926) e *Messalina* (1930) foram os primeiros a conter cenas de nudez produzidas no Brasil, ainda que com apelo educativo, obtiveram popularidade principalmente pelas suas aparições nas páginas policiais, quando

acusados de estarem “desencaminhando jovens”. Como aponta a escassos textos acerca do tema (ABREU, 1996; GERACE, 2015), esses e outros títulos do período não se desenvolveram como um gênero ou movimento cinematográfico organizado, apenas como parte de iniciativas individuais nas escolas de cinema do período.

Abreu (1996) alerta que o desenvolvimento do cinema sonoro resultou em transformações na narrativa, principalmente, na *mise-en-scène*. Segundo o autor, isso resultou no aumento da presença *hollywoodiana* em diferentes gêneros cinematográficos, mudanças do padrão estético corporal feminino e na diminuição de produções pornográficas, tanto no âmbito nacional quanto internacional. Nas décadas de 1940 e 1950, as chanchadas rodadas pela *Atlântida*, *Cinédia* e *Vera Cruz*, gênero que será retomado no decorrer desta pesquisa, exibiam vedetes do teatro de revista rebolando em figurinos curtos e eram consideradas comédias caricatas e carnavalescas que abordavam, sem malícia, o cotidiano carioca – com exceção ao filme *Anjo do Lodo* (1951) protagonizado pela vedete Virgínia Lane, que apareceu em uma cena a sombra de sua silhueta projetada na parede, sugerindo ao espectador que estava nua.

Ingressavam, no mesmo período, nas salas de exibição nacionais filmes dos gêneros *nudies* e *nudies cutie* estadunidenses que, assim como os *stags*, eram submetidos a “sessões especiais” exclusivas para o público masculino. Abreu (1996) ressalta que essas projeções foram comuns até meados da década de 1960.

O filme *Os cafajestes* (1962), escrito e dirigido por Ruy Guerra, é responsável pela primeira aparição de nudez frontal feminina no cinema nacional. Também influenciado pela *Nouvelle Vague*, Walter Hugo Khoury, diretor de *Noite Vazia* (1964), associou vazios existenciais com cenas de insatisfação conjugal, sedução e adultério para um público, que Abreu (1996) considerou com gostos “menos populares”⁶⁵. O autor alerta que a transição para a década de 1970 foi marcada pela emergência de adaptações cinematográficas de peças e crônicas, sobretudo, algumas assinadas por

⁶⁵Sobre isto, ver mais em: ABREU (1996).

Nelson Rodrigues. *A Dama da Lotação* (1978), dirigido por Neville de Almeida, sucesso de bilheteria⁶⁶, por exemplo, recebeu inúmeras críticas em função das repetidas cenas de simulação de sexo e exibição do corpo da personagem Solange (Sônia Braga). Para deslegitimar o título, alguns críticos o comparou ao subgênero pornochanchada, que estava em produção desde 1969 (REIS, 2018).

Vale apontar que as pornochanchadas receberam influência não apenas da cinematografia pornográfica estadunidense, mas de gêneros que dialogaram com ela, como as comédias pornográficas italianas.

A produção de filmes pornográficos é anterior a emergência do gênero italiano que explorava comédia, humor e sexo. Segundo autores do tema (NASCIMENTO, 2013; FERNÁNDEZ, s/d) a comédia foi responsável pelo lançamento de um número significativo de títulos durante e após a efervescência do neorealismo⁶⁷ na Itália, que, inclusive, aproximou-se da temática do movimento. Nas décadas de cinquenta e sessenta, esses filmes foram chamados de “neorealismo rosa” ou “*commedia all’ italiana*”, uma vez que eram acusados por intelectuais locais de esvaziamento político e de focalizarem em “comédias de situação sobre o cotidiano do povo, uma ‘narrativa popolare’” (NASCIMENTO, 2013, p. 4).

A inserção de conotações pornográficas nessas narrativas, assim como mais tarde nas pornochanchadas, delineou-se gradualmente, sob influência do contexto político-social de “liberação” sexual, da cinematografia pornográfica estrangeira, da presença-participação de equipes (diretores, atrizes e atores) reconhecidas da *commedia all’ italiana* e da assimilação de temáticas aceitas pelo gosto popular. Em linhas gerais, o orçamento das produções era baixo e em série, com pouco tempo para rodagem, com a

⁶⁶Conforme consta na “Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores de 1970 e 2016”, disponibilizada pela Agência Nacional de Cinema (ANCINE), *A Dama da Lotação* é o quarto filme com maior bilheteria, com a receita de 6.509.134 ingressos vendidos.

⁶⁷“Esse movimento projetou a Itália no cenário mundial, a partir de 1945, com filmes rodados em locações naturais (fora de estúdio), que tematizavam questões políticas e sociais e protagonizados por atores e atrizes não profissionais (em boa parte dos filmes). Os principais cineastas, ligados a movimentos políticos de esquerda, foram Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti. Roma, cidade aberta (1945), Ladrões de bicicleta (1948) e A terra treme (1948), respectivamente de Rossellini, De Sica e Visconti, foram filmes significativos que expressavam a riqueza cultural desse cinema produzido no pós-guerra. Esse movimento durou mais ou menos até meados da década de 1960” (NASCIMENTO, 2013, p.3).

repetição de cenas que privilegiassem a nudez estritamente feminina e com atos sexuais sugestivos e simulados. Os autores (NASCIMENTO, 2013; FERNÁNDEZ, s/d) apontam que títulos como *Divorzio all'italiana* (1961), de Pietro Germi, *Boccaccio '70* (1962), de Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti e Vittorio de Sica, e *Sessomatto* (1973), de Dino Risi, são responsáveis por cristalizarem o “tom sexual” e estabelecerem um caminho comercial para o subgênero.

A comédia erótica italiana apresentava algumas características que a tornavam identificável, na própria Itália, e nos países em que os filmes eram exibidos. Uma particularidade eram os filmes em episódios, dividir um longa-metragem em três ou quatro histórias. [...] Outra característica marcante foi a produção, com criatividade, de categorias temáticas de filmes. Abordavam diversos temas, tais como: a) *Iniciação sexual*, com mulheres lindas e sensuais que seduzem jovens virgens; b) *Sátiras e paródias*, sobre o período medieval e contos infantis, dentre outros; c) *Professoras e colegiais* – Educadoras e alunas sedutoras, que levam à loucura os homens, professores e alunos; d) *Médicas e enfermeiras* – Doutoradas e enfermeiras, lindas e sensuais, que enlouquecem os pacientes; e) *Militares e policiais* – Mulheres lindas que tiram a concentração dos homens nos quartéis militares, seja como militares ou médicas (NASCIMENTO, 2013, p. 7, grifos no original).

O formato de filmes em episódios assim como a repetição desses quadros temáticos manifestam-se, anos mais tarde, nas pornochanchadas operando como forma de dar ritmo à trama e como estratégia de produção comum no eixo Rio-São Paulo – realizar de forma rápida e com baixo custo, títulos com um tema geral dividido em duas ou três histórias. No filme *Já não se faz amor como antigamente*, esta referência italiana se mostrou nítida. O título é dividido em três episódios: *Oh! Dúvida Cruel* (que será analisado nessa pesquisa), *Flor de Lys* e *O Noivo*.

Outra característica dessas comédias italianas e que mais tarde também serão identificadas nas pornochanchadas é a consagração comercial de atrizes e atores – a instituição simbólica do *stars system*⁶⁸. Nomes como Catherine Spaak, Gloria Guida, Sophie Loren, Lando Buzzanca, Marcello

⁶⁸Edgar Morin (1989), ao traçar uma compreensão sobre a construção do *stars system*, afirma que “as estrelas são seres ao mesmo tempo humanos e divinos, análogos em alguns aspectos aos heróis mitológicos ou aos deuses do Olimpo, suscitando um culto, e mesmo uma espécie de religião. [...] A religião das estrelas seria como uma religião sempre embrionária e sempre inacabada. Em outras palavras: o fenômeno das estrelas é simultaneamente estético-mágico-religioso, sem ser jamais, exceto num limite extrema, totalmente um ou outro” (MORIN, 1989,p.11).

Mastroianni, etecetera, se tornaram, segundo Nascimento (2015), objeto de desejo-fetichismo do público e ganharam repercussão internacional.

Há consenso entre os autores (ABREU, 2006; NASCIMENTO, 2013, 2015; OLIVEIRA, 2016) que além da aproximação narrativa com as comédias pornográficas italianas, o subgênero assimilou também representações comuns da cultura de massa. Isto é, “formas tradicionais de entretenimento popular brasileiro, advindas de esquetes dos teatros de revista, dos espetáculos mambembes, dos circos, do rádio” (ABREU, 2006, p. 169) presentes nas comédias e nos melodramas musicais. Os pesquisadores sinalizam ainda que as repetições temáticas, personagens, forma de produção, etecetera, demonstram a presença de elementos remanescentes das chanchadas⁶⁹, subgênero cinematográfico de comédia-carnavalesca produzido no Brasil, principalmente, ao longo das décadas de 1930 a 1950.

João Luiz Vieira (1990; 2003) descreve duas fases das chanchadas, apresento aqui aspectos presentes na segunda, em função ser aquela com maior relevância ao debate que seguirá⁷⁰. Segundo o autor, a consolidação da companhia Atlântida Cinematográfica⁷¹ marca o início dessa fase e a complexidade do subgênero com a roteirização de novas situações dramáticas, aperfeiçoamento do elenco, repetição de estereótipos dos personagens e

⁶⁹Sobre chanchadas, ver mais em: AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. 2 ed. São Paulo: Art Editora, 1990. p. 129-187.

⁷⁰Vieira (2003) chama de *primeira* fase o período que se estende das primeiras comédias sonoras com temática carnavalesca até a consolidação da Atlântida Cinematográfica. Segundo o autor, essa fase foi marcada pela repetição de roteiros e esquetes em uma estética similar ao teatro de revista, ao rádio, aos programas de auditório e aos musicais hollywoodianos do cinema. “Dessa forma, a chanchada – e o gênero musical, em sua maioria – potencializava os dois tipos de identificação, primária e secundária, entre o espectador e o universo narrativo do filme. Primeiramente, materializando na projeção fílmica a identificação que o espectador tem com o próprio olhar da câmera, ao lhe proporcionar uma visão totalitária e transparente do que está sendo encenado em sua frente. Simultaneamente, dispara-se a identificação secundária, ou seja, aquela que o espectador tem com uma determinada personagem na narrativa, seja ela uma cantora ou um ator, e que responde pelo seu coeficiente afetivo, o grau de simpatia (ou rejeição) do espectador em relação a essa personagem, situação, momento narrativo” (VIEIRA, 2003, p.49). É nessa fase também que estrelas radiofônicas passam a atuar em diferentes títulos *Alô alô Brasil* (1935) e *Alô alô carnaval* (1936).

⁷¹A Atlântida Cinematográfica foi uma companhia cinematográfica brasileira, fundada em 1941, que se manteve em operação até 1962. Foi responsável pela produção de sessenta e dois títulos, em sua maioria chanchadas, nas quais lançaram nomes como Oscarito, Grande Otelo, Darcy Gonçalves, [etcetera](#). Segundo Vieira (2003) a companhia fez do gênero, durante duas décadas ininterruptas, uma espécie de marca registrada.

introdução de “novos elementos narrativos de outros gêneros como o policial e o suspense, mesclados ao romance sentimental” (VIEIRA, 2003, p. 50). Ocorre também a manutenção do discurso carnavalesco e paródico como uma espécie de substrato estético e “ponto de referência” cultural das chanchadas nesta e nas fases posteriores.

Vieira (2003) associa ao lançamento do longa-metragem *Carnaval no Fogo* (1949) o início da reprodução bem-sucedida do esquema de estrelismo – estilo hollywoodiano, consagrando atrizes e atores – e a instauração do triângulo amoroso “galã-mocinha-vilão” que formaria o núcleo narrativo das chanchadas posteriores. Títulos do subgênero não apenas lançados ou rodados pela Atlântida estabeleceram, além desses personagens caricaturais, tipos como “a empregada”, “a sogra”, “a patroa”, “o cafajeste”, etc, em uma relação de repetição necessária para o modelo de produção contínua adotada.

Para o autor,

na medida em que a redundância passou a ser a mola propulsora das chanchadas, é nesta tipificação personagem/ator que a publicidade dos filmes também encontrou os elementos principais sobre os quais trabalhar. Seja na informação direta ao espectador, através de fotos de cena disponibilizadas na porta dos cinemas, ou então por meio de outros veículos informativos como a imprensa e o rádio, suportes midiáticos essenciais na construção e sustentação do estrelismo cinematográfico brasileiro (VIEIRA, 2003, p.52).

A tipificação de personagens/elenco nas produções da Atlântida – e mais tarde também nas da Herbert Richers – citada por Vieira (2003) garantiu, segundo ele, o sucesso e a rápida expansão das chanchadas em salas de cinema nacionais. O gênero materializou as vozes de atores e atrizes anteriormente consagrados pelo rádio, facilitando a “empatia” com o público marcadamente urbano⁷². Para somar ao processo de identificação é necessário também considerar: a instrumentalização de uma linguagem cinematográfica clássica que produzia mocinhas(os) e vilões a partir de padrões morais, físicos, de juventude e de gênero reconhecíveis; o eco de piadas e trocadilhos de “uma sociedade que ainda prezava valores de

⁷²Para Seligman (2000), as chanchadas em cartaz localizavam-se nos bairros centrais das cidades para que facilitasse a chegada/circulação de um público mais popular. A autora alerta ainda que o acesso ao cinema no período era também facilitado pelo preço do ingresso (o Brasil era o sétimo país da América Latina com o bilhete mais barato) e número de salas de exibição.

amizade, camaradagem, vizinhança, costumes comunitários típicos do interior ou do subúrbio carioca” (VIEIRA, 2003, p.54).

Como anunciado anteriormente, não pretendia realizar uma genealogia da pornografia moderna, tampouco, esgotar a historiografia acerca da cinematografia pornográfica nacional. Objetivei apontar os limites conceituais que orientam essa pesquisa e discutir a construção da pornografia, como um todo, como um dispositivo disciplinar e de vigilância à sexualidade.

2.2 Pornografia como dispositivo pedagógico:

O cinema, como apresentado, é tomado aqui como tecnologia que possui caráter pedagógico, um “meio” que corrobora e opera com outros dispositivos para produção e reprodução daquilo que compreendemos por gênero (LOURO, 2002). Defendo, nessa pesquisa, que o cinema pornográfico é parte integrante de uma complexa rede de veiculação de sentido, de modos de ser e agir que compõe saberes e prazeres sobre corpo, performances de gênero e sexualidade.

Retomo a pesquisa de Williams (1989; 2012), teórica que denuncia o caráter pedagógico do cinema pornográfico. Para a autora, a emergência dos gêneros e subgêneros pornográficos compõe a educação sexual mais eficaz que os sujeitos terão acesso. A compreensão de “pedagogia” proposta por ela ultrapassa a simples lição de *como fazer sexo*, refere-se, principalmente, ao aprender a gostar de performances sexuais, de formas de excitação específicas, de colocação de necessidades ou abjeções em cena. A partir da observação vicária do contado íntimo simulado ou explícito dos personagens, o espectador criará um repertório acerca de qual é a sexualidade legítima.

Segundo Williams (2012),

[...] desde os anos 1960 as audiências norte-americanas começaram a esperar aprender no cinema alguma coisa sobre a qualidade e o tipo sexo que os personagens vivenciam – fosse simulado ou real, heterossexual ou homossexual, pesado ou leve, prolongado ou rápido. Assim, talvez não seja de surpreender que uma das questões que aparecem nos sites de encontros da internet seja a de mencionar a cena favorita de sexo de cada um. *Atualmente acreditamos que saber o tipo de sexo que a pessoa gosta de observar é uma pista para saber o tipo de amante que ele ou ela gostariam de ter ou gostariam de ser* (WILLIAMS, 2012, p. 16, grifos meus).

O corpo, para a autora, não é apenas convidado a *estar* excitado, tampouco imitar grosseiramente aquilo narrado em cena; mas, frente a repetições, ele se habitua e se dispõe as novas formas de socialização. Em referência à teoria foucaultiana, alerta que para além de um processo de disciplina, aprendemos “a brincar com o sexo do modo como uma criança brinca de ser um moinho ou trem, incorporando formas mais sutis de energia psíquica através de estimulação motora” (WILLIAMS, 2012, p.39). O cinema pornográfico, portanto, opera como produtor de verdades, um conhecimento-prazer, próprio da *scientia sexualis*, que *diz* como os corpos devem se comportar, como se distinguem, do que são feitos, etc. Williams (1989) chama esses registros de *confissão visual involuntária* da sexualidade, como destacado anteriormente.

No primeiro volume da *História da Sexualidade*, publicado originalmente em 1976, Foucault (1999) demonstra que a sexualidade moderna ocidental e seus prazeres são resultados de configurações específicas de saber-poder. Sexualidade *não* é compreendida por ele enquanto uma pulsão libidinal a ser reprimida ou liberada. O autor propõe que existem dois procedimentos de produção discursiva do sexo na história: a *ars erotica*, restrita a sociedades antigas e não-ocidentais, na qual “a verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência” (FOUCAULT, 1999, p.57), transmitida com discrição e respeitando tradições entre mestre e discípulo. E, a outra, que se opõe socialmente, a *scientia sexualis*, própria do ocidente, composta por um conjunto de técnicas e procedimentos científicos que garantem a estimulação e a incitação discursiva de verdades sobre sexo. O entendimento de confissão proposto por Williams (1989) é forjado a partir desses pressupostos.

Para Foucault (1999), a partir do fim do século XVI, ocorreu uma colocação do sexo em discurso que, ao invés de sofrer restrições, foi submetido a uma incitação controlada no próprio campo do exercício do poder. Através de aparelhagens e práticas institucionalizadas, os sujeitos modernos foram convocados a “relatar o mais frequentemente possível, tudo relacionado com o prazer, sensações e pensamentos inumeráveis que, através da alma e do corpo tenham alguma afinidade com o sexo” (FOUCAULT, 1999, p.24). O autor ressalta que os saberes sobre sexo foram produzidos e vigiados por diferentes

instâncias: pela pastoral cristã e a ênfase na confissão, pela medicina e os cuidados com a masturbação das crianças, com a loucura e criminosos, pela Lei e o combate constante à poligamia, incesto e perversões sexuais, etc.

Confessar, segundo o autor, passou a ser, o procedimento mais valorizado para produzir o discurso verdadeiro sobre sexo. Foucault (1999) alerta que a confissão sexual perdeu o caráter exclusivo à penitência, sobretudo, no decorrer dos séculos XVIII e XIX, adquirindo formas científicas de inquisição, a fim de garantir os saberes sobre os sujeitos, aquilo que os determinariam e o que lhes escapavam.

A confissão difundiu amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes; confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama; fazem-se a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossível de confiar a outrem, com que se produzem livros (FOUCAULT, 1999, p. 59).

E, portanto, a confissão, como ritual, inscreve-se no cerne dos procedimentos de poder. Foucault (1999) aponta que a obrigatoriedade do confessar está profundamente incorporada na sociabilidade ocidental, de tal forma que os sujeitos não percebem as técnicas de coação, repetindo, exaustivamente, o falar de si, até que adquira efeito de verdade.

Foucault (1999; 2018) alerta ainda que a sexualidade não deve ser compreendida como um dado natural ou a-histórico, mas sim como o correlato de um complexo dispositivo desenvolvido por estratégias de saber e poder. O autor instituiu a noção de *dispositivo*, para se referir ao conjunto heterogêneo de relações entre “discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, o dito e o não dito” (FOUCAULT, 2018, p. 364), criados em períodos específicos para responder a uma urgência. Esse dispositivo possui, por definição, funções estratégicas que visam à sujeição, à disciplina, à garantia do funcionamento de uma instituição ou à implementação de novas práticas e racionalidades.

Por poder, Foucault (1999; 2018) compreende uma força que “produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso [...] uma rede produtiva

que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa” (FOUCAULT, 2018, p. 45) que reprime. O autor, embora não tenha procurado ofertar uma teoria geral sobre poder, alerta sobre alguns princípios: seu exercício não deve ser compreendido como um objeto natural; *não* é algo que se adquire, arrebate ou compartilha, assim como, não é propriedade de uma entidade única e soberana; e, não ocupa um lugar específico na estrutura social.

Poder é, portanto,

[...] a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemônias sociais (FOUCAULT, 1999, p.89).

Cabe destacar, também, que a mecânica do poder é uma posição estratégica estruturada discursivamente e de forma relacional por toda sociedade, que opera através de uma rede capilarizada em articulação com poderes locais, o que Foucault (2018) chama de *micropoderes*.

Foucault (2018), ao debater sobre as relações poder-corpo, é questionado sobre as “recuperações” do corpo pela pornografia. Em análise, compara o tipo de investimento empregado pelo poder ao controle do autoerotismo e a ascensão de filmes pornográficos. O autor, em analogia, pontua que a vigilância sobre a masturbação dos jovens ocorreu, sobretudo, a partir do século XVIII, principalmente, através da família em contato aos outros dispositivos. Corpo e sexo viraram uma constante luta entre pais e filhos, crianças e instâncias de controle, uma espécie de *contra efeito*. O poder responde promovendo uma exploração da erotização, com diferentes produtos, desde bronzeadores até filmes pornográficos. Foucault (2018) alerta que este novo investimento não possui a forma controle-repressão, mas controle-estimulação: “Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzeado!” (FOUCAULT, 2018, p.236). A pornografia é, portanto, um investimento do próprio poder.

A fim de compreender a pornografia como dispositivo pedagógico produtivo, instrumentalizo os trabalhos de Jorge Larrosa (1994) e Fischer (1997; 2002). Para ambos, a ideia de “dispositivo pedagógico”, igualmente integra

estratégias específicas de saber e poder. O termo faz referência ao espaço de constituição da subjetividade, produção de pessoas, aparato discursivo e, ao mesmo tempo, não-discursivo, pelo qual corpo, gênero e sexo são estimulados e incitados.

Fischer (1997; 2002) empreende um estudo acerca do *estatuto pedagógico da mídia*. Segundo a autora, esse dispositivo é construído a partir de imagens, palavras, sons e lógica discursiva própria dos produtos de mídia (cinema, rádio, televisão, reality show, etc.), que operam em direção à produção de sentidos, enunciados, sujeitos sociais e adquirem um lugar particular na criação de saberes relacionados à “educação” dos Outros (FISCHER, 1997). Através desta linguagem específica, são ensinados “como fazer” determinadas operações com o corpo, tarefas cotidianas, como enxergar determinados grupos ou como se relacionar com eles.

[...] descrevo o dispositivo pedagógico da mídia como um aparato discursivo (já que nele se produzem saberes, discursos) e ao mesmo tempo não discursivo (uma vez que está em jogo nesse aparato uma complexa trama de práticas, de produzir, veicular e consumir TV, rádio, revistas, jornais, numa determinada sociedade e num certo cenário social e político), a partir do qual haveria uma incitação ao discurso sobre “si mesmo”, à revelação permanente de si; tais práticas vêm acompanhadas de uma produção e veiculação de saberes sobre os próprios sujeito e seus modos confessados e aprendidos de ser e estar na cultura em que vivem (FISCHER, 2002, p.155).

A autora alerta ao fato de que é a partir deste funcionamento que somos constantemente convocados a expor nossas culpas, nos autoavaliarmos, buscarmos por “lições de moral” e investirmos sobre nossos próprios corpos para que atinjamos (ou ao menos que se deseje) ser magro, saudável e eterno (FISCHER, 2002). Para Fischer (1997) o que garante a materialização dessa “comunicação pedagógica” é a saturação de imagens, com baixa carga de informação, a repetição delas e a constante renegociação dos modelos⁷³.

⁷³A autora, em seus dois estudos, objetiva compreender as relações de saber e poder na produção da identificação pela televisão. Segundo ela “de qualquer forma, essas ‘imagens necessárias’, nos chegam através de estruturas que, como aquelas, também retornam e que, por isso, fazem-se para nós prazerosas e extremamente tranquilizadoras. Assim, a Novela das Oito da Rede Globo, por exemplo, de certa forma sempre será a mesma, na medida em que repete *ad infinitum* a trama de amores proibidos, envolvendo os dois núcleos básicos de ricos e pobres, e se constrói dentro de uma estrutura de roteiro, produção e edição que evita o quanto pode qualquer alteração estilística. O espectador nela se reconhecerá exatamente na medida dessa repetição que, entretanto, necessita a cada nova novela, dos sinais de ‘realidade’ que a atualizam: ou a introdução de personagens representativos de minorias, como os homossexuais,

Grosso modo, a partir desses pressupostos teóricos (FISCHER, 1997, 2002; WILLIAMS, 2012) demonstrados até aqui, o cinema pornográfico se insere como uma das técnicas que gesta a produção de subjetividades. Preciado (2018a; 2018b) alerta que qualquer análise acerca da saturação pornográfica (de representações, os modos de consumo e distribuição) deverá passar pelo estudo do que ele chama de *biopolítica da representação pornográfica*. Segundo o autor, a imagem pornográfica é caracterizada como elemento-chave da transição e na formação da racionalidade sexo-política farmacopornográfica que, em articulação as outras tecnologias, inventam as identidades sexuais. Retoma que a cinematografia pornô hegemônica, ao confessar o corpo, educa como órgãos tomados enquanto erógenos devem ser utilizados em “ação”, com quem, o que deve ser categorizado como “fetiche”, o que é excitável, legítimo e saudável e, sobretudo, o que *não é* compreendido como mecanismos produtivos⁷⁴.

Para Preciado (2017; 2018b), a confissão involuntária produzida pelos gêneros e subgêneros pornográficos, em referência à teoria butleriana, não diz apenas verdades sobre o sexo, ela revela e veicula verdades performativas sobre a sexualidade. “Na pornografia, o sexo é *performance*, isto é, composto por representações públicas e processos de repetições social e politicamente regulados” (PRECIADO, 2018b, p.284). Essas representações produzem constantemente invocações performativas do sujeito como corpo sexuado, ou seja, cria corpos-homem, corpos-mulher e reproduzem coreografias sexuais a fim de sustentar o “sexo saudável” heteronormativo. Segundo o autor, a pornografia hegemônica⁷⁵ opera, portanto, como uma extensão metafórica do

por exemplo, ou a inclusão de temas sociais como o de crianças desaparecidas, alcoolistas, idosos, desempregados” (FISCHER, 1997, p. 70).

⁷⁴Preciado (2017) retoma também o conceito abjeção para pensar partes do corpo compreendidas como não produtivas, no *Manifesto Contrassexual*, chama atenção ao ânus. Segundo ele, o ânus deve ser entendido como o centro contrassexual de prazer, visto que “não é destinado à reprodução nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero *vai à merda*” (PRECIADO, 2017, p. 32). Na sociedade moderna e farmacopornográfica o ânus, como órgão não produtivo, assume uma posição de abjeção, ou seja, é colocado para fora do campo social.

⁷⁵ Utilizo os termos “pornografia hegemônica”, “pornografia *mainstream*” ou “pornô hegemônico” para me referir a produções do circuito comercial, que simultaneamente visam excitar o público através de representações binárias, que produzem desejos, prazeres, práticas e roteiros sexuais estanques.

Panóptico⁷⁶, de Jeremy Bentham, uma continuidade das tecnologias e dos dispositivos de vigilância do normal e do patológico, assim como, da impressão de estabilidade natural nas formas de prazer e desejo.

A indústria contemporânea do entretenimento, com sua divisão de representação em categorias, nega o valor performativo da pornografia, reduzindo-a a “sexo *hardcore*” como se houvesse diferença ontológica entre um beijo, uma briga e uma penetração anal. [...] Mas, por trás dessa hegemonia, esconde-se o desejo da indústria cultural de afetar os centros tecnoorgânicos da produção da subjetividade (centros da produção de prazer e afetos, de sentimentos de onipotência e conforto) com a mesma eficácia com que o faz a pornografia. A indústria cultural tem *inveja da pornografia*. A pornografia não é simplesmente uma indústria cultural: é o paradigma de toda a indústria cultural. (PRECIADO, 2018, p. 287, grifos no original).

Alerto ainda que o que está em jogo na veiculação destas imagens é a imposição daquilo que Preciado (2018b) chama de *ontologia ótica*. Isto é, há um esforço para manter o real a partir do reconhecimento visual de imagens que reforçam códigos estéticos, binários e normativos de gênero⁷⁷.

Na filmografia pornográfica *mainstream* a ontologia é sustentada por uma economia essencialmente asséptica⁷⁸ e falocêntrica, isto é, a paródia dos órgãos em “ação” conduz a resolução do conflito do protagonista: o *pênis*. Segundo Williams (1989), o que marca o clímax da narrativa é o orgasmo masculino, figurado nas cenas de ejaculação externa, nas quais o

⁷⁶Em Vigiar e Punir (2018), Foucault alerta que, na sociedade disciplinar, diferentes tecnologias e dispositivos de vigilâncias foram engendrados a fim de controle e normalização do sujeito moderno. Entre vários, o Panóptico, uma estrutura arquitetônica em formato de anel, com pequenas celas e construído com uma torre no centro. Em cada cela, que poderia ser simbólica, eram distribuídos alunos, prisioneiros, loucos, empregados, etc. O interesse não era apenas vigiar o tempo todo o indivíduo, mas que ele soubesse que estava sendo vigiado. Portanto, o Panóptico desfez a necessidade de violência física, mas implementou um mecanismo de controle psicológico.

⁷⁷Por este motivo Preciado (2018b) alerta e corrobora a invenção de representações pornográficas fora do regime heterocentrado. O autor, neste sentido, reforça a necessidade do movimento pós-pornográfico como meio de “inversão epistemológica, um deslocamento radical do sujeito de enunciação pornográfica: aqueles que foram objetos passivos do olhar pornográfico e disciplinador (‘mulheres’, ‘atores e atrizes pornô’, ‘putas’, ‘bichas e sapatonas’, ‘perversos’, etc.) tornam-se os sujeitos da representação, questionando, desse modo os códigos (estéticos e somatopolíticos) que tornavam visíveis seus corpos e práticas sexuais e que produziam a impressão de estabilidade natural nas formas” (PRECIADO, 2018b, p. 289).

⁷⁸“Os filmes pornôs procedem a uma verdadeira assepsia visual, eliminando os excrementos e subtraindo as funções fisiológicas do olhar público. Procedimentos estilísticos que se constituem em tentativas de tornar o cinema pornô simulacro de outras tecnologias de gênero, como os banheiros públicos, e de arrefecer os efeitos perturbadores (contra-sexuais) da erotização do ânus. Elementos como a ausência de fezes no sexo anal nas películas pornô indicam simultaneamente os limites dessa construção e o próprio caráter de construção desses filmes” (PEREIRA, 2010, p. 6).

enquadramento clássico prioriza em primeiro plano o pênis, dissociando o órgão de um corpo. A autora afirma que são elas que “testificam” a veracidade daquela relação sexual exibida na tela. A representação do prazer feminino é, por outro lado, limitada a técnicas visuais: “o orgasmo feminino é marcado pelo resto do corpo – pela expressão do rosto, pelo gemido e manifestação vocal, pela movimentação corporal” (ROHDEN; DUARTE, 2016, p. 722). Os títulos de pornochanchada selecionados para análise que apresentarei preliminarmente no capítulo seguinte, não são explícitos, portanto, não recorrem à exibição literal do falo, mas sim a criação de códigos simbólicos que simulem e também reforcem o regime heterossexual.

Fabiola Rohden e Larissa Costa Duarte (2016), em aproximação às análises foucaultianas e *queer*, retomam aspectos da relação entre pornografia e sexologia, a partir da *teoria dos roteiros*⁷⁹. As autoras reforçam a recusa às abordagens biologizantes, a fim de compreender o comportamento sexual como resultado de roteiros sociais complexos. Enfatizam que as técnicas do corpo e a roteirização das práticas só são acionadas pelos sujeitos mediante a internalização e interpretação simbólica de mitos, conhecimento carnal e normas sociais.

Segundo Rohden e Duarte (2016),

[...] a pornografia e a sexologia em muito se beneficiam dos artefatos tecnológicos associados à imagem para produzir suas distintas versões femininas e masculinas de confissão pelo sexo. Estas imagens, tomadas como evidências, e não como representações, que, de fato, são, foram fundamentais na criação dos modelos classificatórios de atos, práticas, tipos de desejo, identidades, pessoas. [...] Neste sentido, tanto a pornografia como a sexologia são extremamente pedagogizantes, pois o cerne de sua empreitada é estabelecer parâmetros de normalidade e tornar conhecida a aparência do desejo sexual, do orgasmo e dos corpos (com ênfase, evidentemente, nos genitais) (ROHDEN; DUARTE, 2016, p. 732).

As autoras (EGANÃ, 2009; ROHDEN, DUARTE, 2016) apontam que, quando ocorre a colocação das imagens pornográficas ao público como ilustrações naturais, elas são imediatamente dissociadas das disputas políticas relacionadas à sexualidade. A linguagem cinematográfica empregada parece adquirir efeito de transparência e “é frequentemente enunciada como

⁷⁹As autoras, para isto, instrumentalizam os estudos de Jeffrey Escoffier, John H. Ganon, Marcel Mauss e William Simon, ver mais em: ROHDEN; DUARTE, 2012.

‘documentário’ ou ‘totalmente real’. Armadilha dupla ou exercício retórico: documentário como real, pornografia como documentário, logo, pornografia como real” (EGAÑA, 2009, s/p, tradução minha). São estratégias recorrentes a fim de desvalidar a produção de subjetividades, assim como, garantir as representações não patológicas de desejo, gênero e sexo. Frente a isso, é possível afirmar que há, entre o dispositivo da sexualidade e o dispositivo pornográfico, a necessidade frequente de repetição e de citação. Ambos são materializados quando assumem também a função pedagógica, quando compõem as dinâmicas positivas em torno do saber, prazer e poder.

O *efeito de transparência* mencionado anteriormente não é explicado por nenhuma autora, no entanto, parece fazer referência à noção de ilusão de verdade ou ontologia no cinema. Coincidentemente ou não, o termo é também um conceito empreendido pelo teórico e crítico de cinema Ismail Xavier na obra “*O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*”. Segundo o autor, a imagem cinematográfica é arte (parente de todas as outras) que carrega consigo a especificidade de reivindicar uma estrutura autônoma em função detrimento do movimento. Xavier (2005; 2008) adverte que é um erro comum entre os mais e menos iniciados em reduzi-la a uma mimese naturalista ou a uma espécie de “experiência de sala de aula”.

Segundo Xavier (2005), a linguagem cinematográfica e as estratégias discursivas empregadas nas narrativas clássicas – tais como os filmes *hollywoodianos* criticados por Mulvey – atuam a fim de neutralizar as manipulações das imagens, criando o que ele chama de metáfora da janela. A tela de projeção atuaria como um limite e tudo que fosse exibido do outro lado possivelmente era o mundo real, com desenvolvimento e evolução autônoma (XAVIER, 2005), quando é, de fato, ao contrário. O público é atravessado por providências dos cineastas para construir o mergulho na narrativa (montagem, posições de câmera, iluminação, som, etc.). O *real* aqui não assume sentido de verossimilhança, não há confusão entre as cenas projetadas e a realidade material do espectador; o real é no sentido de mergulhar na regra do jogo. O autor alerta que ocorre um desdobramento, o sujeito decide por se entregar naquela experiência ficcional.

Nesse sentido, o estatuto pedagógico da mídia não simplesmente impõe imagens. O público *não* é passivo, ele ressignifica todo esse mergulho pornográfico atravessado pelas redes de dispositivos e tecnologias da dinâmica do poder. Reforço que não é meu objetivo realizar análises acerca da recepção dos filmes selecionados, mas, historicizar os modos de subjetivação e as técnicas corporais mobilizadas por eles.

3. DIFERENTES DISCURSOS SOBRE PORNOCHANCHADAS:

O presente capítulo se divide em três momentos, que expõem diferentes linhas interpretativas sobre as pornochanchadas, realizada por distintos grupos. Na primeira parte, sistematizo uma revisão bibliográfica crítica, apresento os “eixos interpretativos” que identifiquei na historiografia do tema. A segunda e a última parte, são destinadas para o resultado das análises das fontes secundárias: as críticas cinematográficas nos três jornais cariocas (*Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil* e *Movimento*) e a revista *Cinema em Close Up*. O objetivo desse percurso proposto é demonstrar a pluralidade de discursos sobre o subgênero e as relações que os envolvem.

3.1 O lugar ocupado pelas pornochanchadas na historiografia do tema:

Conforme observo na historiografia sobre o tema, diferentes compreensões circunscrevem as pornochanchadas, e três se destacam: o subgênero como “filho da ditadura”, como beneficiário e resultado direto da ditadura civil-militar, relação de causa e efeito objetivos (SELIGMAN, 2000; OLIVEIRA, 2016; CRUZ, 2016); como revolução sexual à brasileira, ainda que em alguma medida pensem o contexto, percebem-nas como “resposta” a uma ansiedade e a uma repressão social brasileira no terreno da sexualidade (ABREU, 1996, 2006; SIMÕES, 2007) e como processo que integrou fatores de ordem política, cultural e econômica brasileira e para além dela (CARVALHO, 2015). Procuro aqui me aproximar da leitura proposta pelo professor Jairo Carvalho do Nascimento (2015), que dissocia o surgimento da pornochanchada estritamente do endurecimento do aparato censor – visão reducionista –, e transita por debates dos cenários pornográficos internacionais, sexualidade e gosto (BOURDIEU, 2018).

Antes de explorar cada um dos eixos comentados acima, considero importante apontar a ausência de escritos sobre pornochanchadas em coletâneas e livros que abordam, em longos períodos, a história do cinema brasileiro.

Pornochanchada como resultado da ditadura civil militar

Em *O “Brasil é feito de pornôs” o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares*, tese defendida em 2000, a professora Flávia Seligman utiliza-se do método dialético materialista histórico a fim de investigar as relações do subgênero com o Estado. Nela, a autora retoma aspectos que considerou estruturantes da política econômica “desenvolvimentista” centralizados na administração dos presidentes-generais, para demonstrar que a produção cultural, em termos gerais, à época foi estrategicamente aglutinada por um projeto mais agressivo de modernização e de adoção de práticas “industriais”⁸⁰. A cinematografia brasileira, nessa perspectiva, beneficiada por medidas protecionistas e aliadas ao maior incentivo à produção, passou a ser uma atividade gerenciada pelo Estado e delimitada pela Censura⁸¹. Segundo a autora, as pornochanchadas ocuparam, de forma consentida, as brechas de mercado criadas pelas políticas culturais intervencionistas.

A emergência de “brechas” no mercado cinematográfico nacional, como sugere Seligman (2000), ocorreu, sobretudo, após a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) e, mais tarde, da Empresa Brasileira de Filmes S/A (EMBRASIL). O INC, através do Decreto-Lei nº43, sob vigência do AI-2, de 18 de novembro de 1966, subordinado ao Ministério de Educação e Cultura (MEC), consolidava um programa que centrava, no Estado, a possibilidade de desenvolvimento do cinema e era responsável por centralizar, executar, fiscalizar e legislar a política cultural relativa à importação, distribuição e exibição de filmes no território nacional (SELIGMAN, 2000).

Com o Órgão–incorporado ao Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geincine) e o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE)⁸²,

⁸⁰Segundo Seligman (2000), após o golpe de 1964, engendrou-se um “terreno fértil” ao incremento do mercado de bens materiais e culturais, a partir do que ela chamou de “política desenvolvimentista” – marcada pela produção de carros, eletrodomésticos, acesso facilitado ao crédito, crescimento do capital estatal em setores básicos, modernizações de estradas, portos, telecomunicações, etc. – que, supostamente, empurraria o país ao posto de “potência mundial”. Para a autora, esses esforços objetivavam propagandear a retórica auto empreendedora dos governos militares, reforçar o caráter messiânico das forças armadas, estabelecer um clima de progresso e satisfação social e, para que fossem garantidos, instrumentalizou-se disciplinas escolares, redes de televisão, imprensa e rádio. Para além destas estratégias, o Estado procurou consolidar sua presença e organizar estrategicamente o chamado “mercado cultural”, aqui ela localiza a produção das pornochanchadas.

⁸¹Utilizo “Censura” em maiúsculo sempre que se referir ao Órgão Federal responsável pelos aparatos e dispositivos (escolha de critérios, legitimidade na ação dos censores, etc.) e “censura” em minúsculo quando tratar do ato em si.

⁸²Decreto-Lei n. 43, de 18 de novembro de 1966.

alguns instrumentos de intervenção na prática comercial foram estabelecidos: o registro de produtores, exibidores e distribuidores; a obrigatoriedade de cópia do filme estrangeiro; o uso de ingressos padronizados de *borderô*; e o aumento gradual de dias de exibição de filmes brasileiros – o que a historiografia chama de “quota de tela”⁸³ (ABREU, 2002). Além da ampliação e reserva de mercado, o INC incentivou as produções através de premiações: o prêmio “adicional de bilheteria”, que garantia de 5% a 20% de faturamento líquido sob a bilheteria do filme em exibição, e o “prêmio de qualidade”, no valor de 20 mil dólares, atribuído anualmente a doze filmes selecionados por uma comissão técnica.

Três anos após a criação do INC, em setembro de 1969, através do Decreto-Lei nº862, é formalizada a EMBRAFILME, para atuar enquanto Órgão cooperador vinculado também ao MEC. A Empresa foi formada como uma sociedade de economia mista⁸⁴ e tinha como objetivo “a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais artísticos e científicos” (BRASIL, 1969, s/p), podendo ainda exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas a estas atividades anteriores. Em 1970, a EMBRAFILME passou também a administrar uma política de financiamento de filmes, nos quais 60% de recurso ia para empresas tradicionais, 30% a produtores independentes e 10% para estreantes (RAMOS, 1983). No mesmo período, a quota de tela teve um salto quantitativo, “apressando” a produção nacional cinematográfica. Para Seligman (2000), isso demonstra uma inserção mais agressiva e centralizadora do Estado no processo desenvolvimentista.

Seligman (2000) infere que a quantidade de filmes produzidos de pornochanchada, no período, só foi possível em detrimento dessas “facilitações”

⁸³“Em 1967, o Instituto (Resolução n.3) estabeleceu 56 dias de obrigatoriedade de exibição para o filme brasileiro, que foram distribuídos, através da Resolução n.8/67, em 14 dias por trimestre. Já em 1969 a cota do quarto trimestre seria aumentada em sete dias, passando-se para um total de 63 dias anuais e, em 1971, aumenta-se a ‘cota de tela’ para 84 dias/ano” (ABREU, 2002, p.21). Em 1975, ano da extinção do órgão, a obrigatoriedade havia passado para 112 dias.

⁸⁴“Na época de sua fundação, o capital social da Embrafilme era de NCr\$ 6.000.00,00 (seis milhões de cruzeiros novos). 70% das ações estavam na mão da união, 29,4% sob responsabilidade do INC (que também era uma entidade governamental) e apenas 0,6% das ações foram compradas pela iniciativa privada. Ou seja, embora fosse uma empresa de economia mista, o poder acionário da iniciativa privada era ínfimo (MARTINS, 2009, p. 46).

estatais no campo cinematográfico. Aponta que o subgênero é resultado de uma linguagem criada pela própria Censura e que se manteve entre ambas uma relação velada de interesses. Justifica essa posição afirmando que o Órgão Federal se valeu do subgênero de forma ambivalente: liberando-o, mesmo que com uma extensa lista de cortes, a fim de garantir que a quota de tela não fosse ocupada por filmes “de arte” (entendidos por ela como o Cinema Novo⁸⁵); e para reafirmar sua posição como mantenedor da “moral”, burocratizando ou suspendendo temporariamente o lançamento de diferentes títulos, a fim de “agradar” grupos conservadores. Para a autora, a existência de um espaço de negociação entre Estado e os produtores de pornochanchada avalizou uma espécie de publicidade orgânica⁸⁶ aos filmes produzidos, no qual ambos se beneficiavam. Essa negociação só foi melhor investigada em estudos mais recentes (MARTINS, 2009; LAMAS, 2016).

A pesquisa de Seligman (2000) é relevante na historiografia da pornochanchada. A autora, ao esmiuçar a organização e a integração ideológica do Estado apresentando, sobretudo, o funcionamento dos órgãos de fomento ligados ao desenvolvimento cinematográfico do período, cria o que chamarei de

⁸⁵Em *Cinema Novo a partir da perspectiva de gênero: as mulheres em Os cafajestes, Os fuzis e Os deuses e os mortos (Ruy Guerra/1962/1965/1970)*, a mestra Carolina Asti Severo afirma que o campo cinematográfico do início dos anos 1960 foi marcado por uma renovação no cinema nacional. Segundo Severo (2021, p.18) os cinemanovistas tomavam o cinema como instrumento político-ideológico, de modo que, “viam o rompimento com a fórmula hegemônica, isto é, a hollywoodiana, como uma forma de combater o imperialismo cultural que marcava o território brasileiro em relação aos Estados Unidos. Em conjunto com demais correntes e movimentos artísticos característicos do início dos anos 1960, o Cinema Novo buscou, por meio de suas obras, a conscientização do público acerca dos problemas político-sociais do período, ocuparam-se em inserir temáticas críticas à realidade brasileira, de caráter humanista, propondo uma renovação estética em oposição a produções nacionais que visavam apenas ao apelo comercial. Acreditava-se que a partir da tomada de consciência, seria possível a ação e, conseqüentemente, a transformação”. A autora procurou na dissertação compreender como as mulheres eram inseridas nas narrativas e, a partir do movimento, investigar as relações e os arranjos de gênero do período. Conforme demonstrou, o Cinema Novo foi formado, em sua maioria, por homens cisgêneros, brancos, heterossexuais e pertencentes às classes média e alta. Nos filmes analisados, Severo (2021) concluiu, também, que o protagonismo era masculino, reservando às mulheres papéis secundários. Ressaltando, ainda, que os três títulos apresentaram cenas de violência sexual contra as personagens femininas. Ver mais em: SEVERO, Carolina Asti. *Cinema Novo a partir da perspectiva de gênero: as mulheres em Os cafajestes, Os fuzis e Os deuses e os mortos (Ruy Guerra/1962/1965/1970)*. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em História, 2021.

⁸⁶Após os cortes sofridos pelos censores, segundo Seligman (2000) e mais tarde Lamas(2016), os filmes despertavam “organicamente” a curiosidade dos espectadores. Nesse sentido, produtores e distribuidores passaram a investir menos na divulgação dos roteiros e mais no número de cenas cortadas pela Censura.

“protocolo” aos estudos posteriores. Identifico em parte das pesquisas posteriores a dela o retorno a esse debate político-econômico como primeira alternativa para explicar a emergência do subgênero.

Gilvando Alves de Oliveira (2016), em *A construção do discurso paródico na pornochanchada: uma cosmovisão carnavalesca*⁸⁷, como fez Seligman (2000), nega a condição de objeto de pesquisa “menos nobre” ou subproduto cultural geralmente associada ao subgênero por críticos cinematográficos, grupos militares e civis conservadores à época e autores da historiografia do cinema brasileiro. O autor flerta com as duas primeiras compreensões acerca das pornochanchadas – “filhas da ditadura” e revolução sexual à brasileira. Afirma que o subgênero, apesar de manipulado pelos governantes, foi aquele que mais se aproximou das classes populares, promovendo um acesso a uma narrativa cinematográfica menos elitista e com a possibilidade desses sujeitos se enxergarem. Em função disso,

[...] foi objeto de muitos preconceitos estratificados que estão enraizados na tradição do dizer oficial da cultura. Tais preconceitos têm, em comum, as ambivalências alto/baixo, inferior/superior e, quando entram no eixo axiológico do discurso paródico da pornochanchada, carnalizam essa tradição oficial, destruindo hierarquias e valorizando as estigmatizadas (OLIVEIRA, 2016, p.98).

Ambas as teses (SELIGMAN, 2000; OLIVEIRA, 2016) detalham um *fenômeno* recorrente na historiografia e necessário para pensar as especificidades do objeto. As pornochanchadas se constituíram como subgênero de grande bilheteria durante regime militar, fato que deve ser parcialmente atribuído às políticas de incentivo e a um debate que não se encerra em aspectos econômicos. Para compreendê-las, precisa-se considerar como essa cinematografia evidenciou novas dinâmicas que circunscreveram corpos e sexualidades em caráter mundial, lutas pelo mercado cinematográfico nacional, dinamismos e paradoxos que compunham as relações de poder e saber do período. Ainda que os autores apresentados não tenham problematizado esses aspectos, anunciam essas contínuas ambiguidades que

⁸⁷O autor investiga a construção do discurso paródico nas narrativas de pornochanchada como forma de compreender os posicionamentos linguísticos da sociedade brasileira da década de 1970, ver mais: OLIVEIRA, Gilvando Alves. *A construção do discurso paródico na pornochanchada: uma cosmovisão carnavalesca*. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, p.269, 2016.

circunscrevem a produção de pornochanchadas. O permanente entrave de censurar parcialmente/integralmente e liberar os títulos; criticar, mas incentivar a filmografia nacional por “pior que fosse o enredo”, etc. Tomar essas nuances como ponto de partida para pesquisas acerca do objeto é fundamental.

Lívia Maria Pinto da Rocha do Amaral Cruz, na dissertação intitulada *(Nem) tudo puta e viado: uma análise dos estereótipos presentes no cinema erótico brasileiro (1969-1982)*, defendida em 2016, investiga as representações dos personagens heterossexuais e *gays* em pornochanchadas paulistanas⁸⁸. Diferente dos estudiosos anteriores, a autora não discorre sobre espaços de negociação, entende que entre o subgênero e o Estado ocorreu um “apadrinhamento”, estabelecendo uma relação de causa e efeito mais objetiva. Para ela, a produção de uma filmografia erótica brasileira foi viável somente no recorte de 1968 a 1982, período que supostamente teria ocorrido uma retração cultural significativa em função do endurecimento da Censura⁸⁹. Cruz (2016) afirma ainda que a pornochanchada era a “irmã gêmea” da ditadura militar e se beneficiou das políticas de incentivo uma vez que era *útil* ao discurso moral do regime.

Conforme Cruz (2016, p.13), “a linguagem da pornochanchada é demasiadamente simplista e transforma os arquétipos, comuns à linguagem cinematográfica, em estereótipos”. A autora é enfática ao apontar que o subgênero, em função do apelo ao corpo nu/seminu, utilizou-se de uma roupagem em tese liberal para atender e contribuir com a manutenção da hegemonia de ideais conservadores da sociedade. Negando, portanto, quaisquer possibilidades de dissimulação do discurso normativo no interior dos enredos:

Manteve a diferença de classes, os preconceitos raciais, colocando o negro sempre em posições *mais baixas* da esfera social; a misoginia, em que sempre a mocinha tinha de se manter pura para conquistar o amor de seu admirador, entre outros preconceito. Não houve uma quebra de paradigma, uma contestação das estruturas sociais, nem no

⁸⁸Cruz (2016) não utiliza gênero como categoria de análise, tampouco traça debates sobre arranjos de gênero em suas análises fílmicas.

⁸⁹Cruz (2016) sustenta a noção de que as pornochanchadas só existiram durante o período que esteve em voga o Ato Institucional nº5: “foi durante esse recorte temporal que a pornochanchada teve sua vida. Com a revogação do AI-5, em 1978, o órgão censório, por consequência, foi gradativamente sofrendo um enfraquecimento de seu poder. A partir de seu fim, o cinema erótico paulistano, conhecido pela alcunha acima, definiu e foi dando lugar ao cinema de sexo explícito” (CRUZ, 2016, p. 13).

comportamento sexual, o qual estava em plena revolução e, por ser dotada de um erotismo, de uma picardia, teria um terreno vasto para desenvolver questionamentos. Mas não, ela desenvolveu uma espécie de *liberação conservadora*, onde sempre vencia o *amor idealizado* e as estruturas burguesas vigentes (CRUZ, 2016, p.35, grifos no original).

Oliveira (2016) endossa, em certa medida, esse entendimento de que os títulos de pornochanchadas – em sua maioria – repetiam performances conservadoras que reforçavam a manutenção de papéis sociais femininos e masculinos, relações patriarcais e a organização da instituição família. O autor concluiu, no entanto, a partir de análises fílmicas, que através do discurso paródico recorrente nos enredos, o subgênero instalou “de maneira tímida, atuando, em alguns momentos, como *força desestabilizadora*. Desse modo, subverteu o discurso do outro, estabelecendo uma inversão no status quo, por meio, de polêmicas veladas” (OLIVEIRA, 2016, p. 251, grifos meus)⁹⁰. Embora não mencione a questão ao longo da tese, o autor coloca em suspensão a hipótese do subgênero *apenas* refletir práticas da sociedade do período.

Se identifico em Seligman (2000) e Oliveira (2016) um discurso moderado quanto a posição das pornochanchadas no campo cinematográfico e até um esforço para legitimá-las como objeto de pesquisa, ainda que as considerando uma linguagem produzida pela Censura, Cruz (2016), por outro lado, ainda que contribua para o avanço dos estudos sobre pornochanchada, reforça alguns determinismos. Dentre a historiografia do tema consultada, a autora foi a primeira a afirmar, de forma objetiva, que o subgênero não foi compreendido como “ameaça” pelo Estado, porque não continha elementos narrativos político-ideológicos suficientes. Os três pesquisadores apresentados⁹¹ até então, retomam críticas cinematográficas do período para construir suas análises e,

⁹⁰Oliveira (2016) ao analisar os filmes *Bacalhau* (1976, de Adriano Stuart, *Vereda Tropical* (1977), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), de Oswaldo de Oliveira, aponta que, ao considerar os anos de produção, percebe-se uma gradação ascendente no modo como se foi atualizando a paródia nas narrativas. A hipótese levantada pelo autor – que também verifico nos filmes que analiso – é de que conforme o país caminhava para uma “abertura política” e mais se noticiava/vivenciava uma revolução sexual, *menos tímidos e velados* emergiam críticas ao regime militar, sociedade patriarcal e etc. Ver mais: OLIVEIRA, 2016.

⁹¹Pontuo aqui que parte significativa de pesquisas acerca do subgênero retomam as críticas cinematográficas para formar suas análises. Nesses estudos, a crítica não é tomada como objeto de pesquisa, mas como fonte secundária. Ver: ABREU, 2002; NASCIMENTO, 2015; LAMAS, 2016; GOMES, 2017.

conforme apresentarei no tópico seguinte do capítulo, a referência de arte engajada legítima, capaz de romper com estruturas sociais para esses e demais intelectuais envolvidos na produção cultural era o Cinema Novo e, em alguma medida, o Cinema Marginal⁹².

Embora não ocorra nas três pesquisas anteriores (SELIGMAN, 2000; OLIVEIRA, 2016; CRUZ, 2016), visto que analisam a presença da ação censória sob as pornochanchadas a partir de pareceres e certificados de censura oriundos da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)⁹³, estudos que pretendem discutir grandes recortes da história do cinema nacional, negam cortes ou proibições parciais a títulos do subgênero⁹⁴. Argumentam que “esses filmes serviam a ditadura ao mostrar que ela era liberal, pois não proibia

⁹²Segundo Isadora Maria Gomes da Silva (2019), o Cinema Marginal, produzido entre 1967 e 1968, “surgiu priorizando a liberdade individual e as experiências subversivas das formas tradicionais de arte, à margem da cultura de massa, consolidada com o crescimento da TV e da indústria fonográfica, propagada em moldes industriais no cinema nacional e até mesmo no teatro. Sem vinculação à sociedade de consumo e às grandes produções, os filmes do ciclo marginal caracterizam-se pelo baixo orçamento e pela abordagem de temas inesperados e insólitos, geralmente, ligados a uma análise da natureza humana e às relações e valores sociais” (SILVA, 2019, p. 5). O movimento se posicionou como resposta crítica a “Estética da Fome”, idealizada por Glauber Rocha, e a certos elitismos promulgados pelo Cinema Novo. O Cinema Marginal incorporou a “Estética do Lixo” como forma de subversão das produções tradicionais, apropriando-se do lixo industrial despejado nos países subdesenvolvidos pelos países de Primeiro Mundo. Silva (2019) procura na pesquisa intitulada “*Questão de representatividade: mulheres realizadoras no Cinema Marginal*” traçar um recorte sobre a questão da representatividade feminina em espaços da contracultura, especificamente na realização do Cinema Marginal. Na investigação, a autora constatou que, em linhas gerais, apesar do movimento não associar submissão ao desenvolvimento dos papéis femininos, a construção das personagens era sempre a partir de uma ótica masculina. Em relação a realização de filmes, identificou que nos 31 filmes que integraram a amostragem, havia 34 mulheres integração funções na direção e montagem dos títulos. A autora dá ainda destaque aos trabalhos de Luna Alkalay e Lygia Pape que, segundo ela, inovaram com cenas de assimetria entre os gêneros ou protagonismos femininos. Sobre isso, ver mais em: SILVIA, Isadora Maria Gomes. *Questão de representatividade: mulheres realizadoras no Cinema Marginal*. Monografia (Gestão Projetos Culturais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, p.25, 2019.

⁹³O DCDP foi um Órgão de Censura subordinado ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça, instalado em 1972, durante o governo de Emílio Garrastazu Médici. O Órgão foi uma “atualização” do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SDDP), criado a partir do Decreto n. 20.493, de 24 de janeiro de 1946. As balizas para a atuação eram as mesmas, entre elas, destaque: conter ofensas ao decoro público; divulgar ou induzir os maus costumes; incitar contra o regime; e, ferir o interesse nacional (BRASIL, 1946). Fico (2002) alerta para a dupla preocupação dos técnicos censores, tanto moral quanto política. O órgão funcionava como um “filtro” total ou parcial para as produções culturais do período (teatro, imprensa, TV e cinema). Ver mais: FICO, Carlos. *Prezada Censura: cartas ao regime militar*. Topoi, Rio de Janeiro. v. 3. n. 5. pp. 251-286, Dez, 2002.

⁹⁴Ver: DESBOIS, Laurent. *A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida à Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

aquele tipo de cinema, contrabalançando a lavagem cerebral da propaganda oficial da televisão” (DESBOIS *apud* ROCHA, 2017, p.131).

Segundo Nascimento (2015), essa compreensão associa o subgênero à política “pão e circo”, supostamente, incentivada pelo próprio regime. O autor, divergindo desse entendimento, pontua que diferentes títulos sofreram cortes de ordem moral, a fim de preservar a instituição família e a juventude nacional da influência *perigosa* da pornografia:

Os filmes sofriam a censura moral, em que predominavam cortes em cenas consideradas eróticas e diálogos inconvenientes, ao ponto de a obra ser consideravelmente mutilada e o diretor ver-se obrigado a revisar e reorganizar o material. Os títulos dos filmes também eram modificados: “Também no cinema, o ‘ciclo da pornochanchada’ sofre com a radicalização. Até 1974-1975, esses filmes sofreram cortes indiscriminados, obrigando alguns produtores a recorrer a representantes em Brasília para conseguir liberar seus filmes”. Além dos cortes, houve filmes que permaneceram presos nas prateleiras da Censura. E os diretores, que recorriam a instrumentos jurídicos, aguardavam as liberações (NASCIMENTO, 2015, p.80).

Interpretar o subgênero enquanto “filho obediente” da ditadura civil militar se configura um mito (NASCIMENTO, 2015). Entre os atravessamentos dessas visões simplistas da história, evidencio a tendência a essencializar a vigilância às Diversões Públicas, não considerando o caráter político indissociável da censura moral. Isto é, afirmar que as pornochanchadas não representaram “ameaça” ao Estado ou que não sofreram restrições da Censura pelo conteúdo tratar “apenas” de conotação sexual, é ignorar que os enunciados produzidos por cinematografias pornográficas compõem uma complexa rede de veiculação de sentido, prazer-saber sobre corpo, gênero e sexo. Retomo Foucault (1999;2018), nesse sentido, para recordar que as múltiplas estratégias que integram o dispositivo da sexualidade são de natureza política.

Renan Honório Quinalha (2017; 2020) alerta que a historiografia sobre a ditadura civil militar é marcada pela noção de que houve uma repressão política dura e um controle moral brando⁹⁵. Em oposição, o autor aponta que a retórica

⁹⁵Quinalha (2017) aponta que estudos sobre censura à imprensa, censura às diversões públicas, às propagandas políticas, aos grupos resistentes armados, etcetera, encontraram maior espaço na academia, marginalizando temas de ordem moral ou quando analisados sem o considerar como um estatuto próprio. Para o autor, esse deslocamento do caráter político próprio da censura deixa a impressão “de que a ditadura teria sido tolerante ou condescendente com a evolução dos costumes e com a liberdade sexual que se impuseram naquele momento. De qualquer modo,

em prol da moralidade pública e dos bons costumes foi central à estrutura ideológica do Estado⁹⁶ e da Doutrina de Segurança Nacional (DSN)⁹⁷. Após a efetiva consolidação do golpe, generais-presidentes, setores civis e militares adotaram discursivamente um “tom messiânico” que clamava o apego aos símbolos nacionais, à proteção da família e ao cultivo aos valores religiosos cristãos. A defesa dessas pautas criou o que ele chamou de “cruzada repressiva” a comportamentos, costumes, sujeitos e práticas classificadas como indesejáveis ou ameaçadoras à ordem moral e sexual vigente (QUINALHA, 2017). Tomo, portanto, o controle moral dos corpos e das sexualidades como parte integrante de um projeto político-burocrático do regime.

Segundo Quinalha (2020), as reivindicações em nome dos *bons costumes*, do *decoro público* e da *ordem* se tornaram um grande depósito genérico e vago de referências a enunciados, práticas e performances que, em linhas gerais, compunham uma moralidade heteronormativa. Os esforços para a manutenção delas, deram-se a partir da instauração e da modernização de uma teia de dispositivos legais (Órgãos, Departamentos Federais e Estaduais, Atos Institucionais, Decretos-Leis, Portarias, Comunidades de Segurança, etc)⁹⁸ articulada a redes capilarizadas locais. Isto é, em comunhão a

resta por ser escrita uma bibliografia mais específica que explore a dimensão sexo-gênero na elaboração das tecnologias repressivas e dos dispositivos disciplinares aos setores considerados moralmente indesejáveis” (QUINALHA, 2017, p.24).

⁹⁶Debates de ordem moral, tentativas de censurar, enquadrar ou normalizar indivíduos são anteriores à ditadura civil militar. Sobre isso, ver mais em: CARNEIRO, Maria Luzia Tucci. *Minorias Silenciadas: História da Censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, Fapesp, 2002.

⁹⁷Segundo Cecília Maria Bouças Coimbra (2000), a Doutrina de Segurança Nacional (DSN) foi criada na fase “linha dura” da ditadura civil militar, logo após a consolidação do Ato Institucional nº5. A DSN, em linhas gerais, “fazia uma comparação entre segurança e bem-estar social. Ou seja, se a “segurança nacional” está ameaçada, justifica-se o sacrifício do bem-estar social, que seria a limitação da liberdade, das garantias constitucionais, dos direitos da pessoa humana. Foram esses princípios de “segurança nacional” que nortearam a subjetividade oficial em vigor à época: a caça ao ‘inimigo interno’. Para isso, foi amplamente modificado o sistema de segurança do Estado brasileiro. [...] Foi criada toda uma máquina para “produção e operação de informações”, com o nome de Sistema Nacional de Informações, que poderia ser visualizado como uma pirâmide, que tinha como base as câmaras de torturas e os interrogatórios, e no vértice, o Conselho de Segurança Nacional (CSN)” (COIMBA, 2000, p.11).

⁹⁸Quinalha (2017) alerta que durante a ditadura civil militar houve uma preocupação quase obsessiva em justificar suas práticas por meio de dispositivos legais. “O uso instrumental do direito enquanto forma de controle social e político por um poder autoritário não foi uma invenção brasileira, mas teve destaque especial na ditadura brasileira, que prezou por formas de escamotear o arbítrio por trás da aparência de normalidade das instituições jurídicas. A manipulação das leis, materializada por uma combinação peculiar de repressão judicial e

instituições legitimadas e localizadas em toda dimensão social, como por exemplo as Escolas⁹⁹, buscavam por meio de tecnologias pedagógicas, citação e repetição efetivar e reproduzir técnicas de controle, disciplina e sujeição.

Para o autor, esse sistema ramificado deu concretude

[...]à preocupação marcada da ditadura brasileira com a pornografia, o erotismo, as homossexualidades e as transgeneridades, fenômenos classificados como temas e práticas ameaçadores não apenas contra a estabilidade política e a segurança nacional, mas também contra a ordem sexual, a família tradicional, e os valores éticos que, supostamente, integravam a sociedade brasileira (QUINALHA, 2017, p.31).

A moral possuiu (e possui), portanto, um caráter intimamente político. Os modos de politização da moralidade e dos costumes, durante o período ditatorial, integrou aquilo que Carlos Fico (2002) compreendeu como um “projeto repressivo global”¹⁰⁰.

Um exemplo que ilustra essa politização da moral foi a atuação da DCDP. De antemão, traço algumas ressalvas: primeira, não compreendo o Estado militar como bloco homogêneo, responsável único pela centralização e normatização de discursos e práticas sobre a sexualidade. Havia, sem dúvida, um lugar privilegiado na irradiação de valores e na liberação ou não moral, mas como comentei anteriormente dependeu também de uma rede capilarizada. Segunda, não procuro endossar a divisão historiográfica entre censura

extrajudicial, constituiu a tônica do processo de endurecimento político operado pelo regime instaurado em 1964” (QUINALHA, 2017, p.53).

⁹⁹Após 1969, foram criadas a Organização Social e Política Brasileira (OSP), a Comissão Nacional de Moral e Civismo (CNMC), que passou a coordenar o projeto de “de construção do tipo de brasileiro cobrado pelo regime militar” e a institucionalizar em escolas e no currículo universitário disciplinas de Educação Moral e Cívica (EMC). [...] Passou 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 comunitária”, apropriada para ser ensaiada nos quartéis, a “educação cívica comunitária”, a qual deveria ser exercida por sindicatos, clubes, igrejas e demais associações e a “educação cívica popular”, mediante mensagens disseminadas pelo rádio, televisão, cinema, imprensa, cartazes e livros” (BERTOLLI, 2016, p. 22).

¹⁰⁰Segundo Fico (2002), após a vitória do grupo “linha dura” – grupo mais “radical” que almejava o endurecimento do regime – foram implantados “meticulosamente os ‘sistemas’ que completariam a tarefa da ‘Operação Limpeza’, interrompida contra a sua vontade. Esse governo criou a polícia política, instituiu um sistema nacional de ‘segurança interna’, reformulou e ampliou a espionagem, estabeleceu um procedimento de julgamento sumário para confiscar os bens de funcionários supostamente corruptos, implantou a censura sistemática da imprensa, instrumentou a censura de diversões públicas para coibir aspectos políticos do teatro, cinema e TV” (FICO, 2002, p.255).

estritamente política *versus* censura moral¹⁰¹, aproximo-me da interpretação de Quinalha (2017; 2020), a qual compreende que qualquer censura de ordem moral ou dos costumes de uma sociedade reflete uma ação política “de policiamento de condutas, de limitação das liberdades, de sujeição de corpos, de controle de sexualidades dissidentes, de domesticação dos desejos” (QUINALHA, 2017, p.38).

Em relação à atuação da Censura às Diversões Públicas, recupero fragmentos da Lei n.5.536, de 21 de novembro de 1968, que previa a criação do Conselho Superior de Censura e dispunha sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas. Estas últimas poderiam ser exibidas em versão integral desde que não fossem contrárias a segurança nacional, “à ordem e ao decôro públicos, aos bons costumes, ou ofensivas às coletividades ou as religiões ou, ainda, capazes de incentivar preconceitos de raça ou de lutas de classes” (BRASIL, 1968). Como aponta Quinalha (2017), essa Lei reproduziu dinâmicas comuns da legalidade autoritária do regime: primeiro, anunciou direitos para, nos artigos seguintes, restringi-los; e segundo, apresentou critérios essencialmente subjetivos, tais como “ordem e decoro”, “bons costumes” e “segurança nacional”, de modo que autorizou a interpretação “livre” do colegiado censor.

A Lei 5.536 de 1968 dialogava diretamente com a legalidade dos costumes descritos na própria Constituição Federal de 1967 e de outras que vieram a lhe complementar. No *Artigo 153*, parágrafo 8º, “assegurava” a livre manifestação de pensamento político e filosófico, prestação de informação e publicação de livros independente da Censura. No entanto, nas diversões e espetáculos públicos, não eram toleradas “a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de religião, raça ou classe, e as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes” (BRASIL, 1967). O Decreto-Lei n.1.077, de janeiro de 1970, ilustrava também o

¹⁰¹Fico (2002), assim como Seligman (2000) e Cruz (2016), demarcam diferenças entre uma censura político-ideológica e outra de cunho moral. “Do nosso ponto de vista, é possível distinguir a dimensão moral e a dimensão estritamente política seja na censura da imprensa, seja na censura de diversões públicas. Naturalmente, porém, prevalecia no caso da imprensa a censura de temas políticos, tanto quanto os temas mais censurados no caso das diversões públicas eram de natureza comportamental ou moral” (FICO, 2002, p.258). Ocorre um descolamento da moral enquanto também um aspecto político.

endurecimento legal acerca das questões morais. Esse último, institucionalizava o controle *prévio* ao lançamento de publicações ou programas que veiculassem conteúdos que obedecessem a um plano “subversivo”, prevendo evitar preventivamente a proteção da “instituição da família, preserve-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade” (BRASIL, 1970).

O então Ministro da Justiça, Alfredo Buzaid, também em 1970, lançou a Portaria 11-B e a Instrução Normativa 1 com o objetivo de esclarecer que estavam isentas de análises prévias “as publicações e exteriorizações de caráter estritamente filosófico, científico, técnico e didático, bem como as que *não versa[ssem] temas referentes a sexo, moralidade pública e bons costumes*” (BRASIL *apud* QUINALHA, 2017, p.60, grifos meus). O Ministro publicou, no mesmo ano, o livro *Em defesa da moral e dos bons costumes*, no qual esmiuçou e defendeu o conjunto de normas que compunham a regulação moral e sexual em curso no período¹⁰². Buzaid, em linhas gerais, apontou o erotismo e a pornografia como estratégias empregadas por marxistas para a dissolução da família e para o aviltamento da juventude.

Segundo os autores (FICO, 2002; QUINALHA, 2017), a postura do Ministro é uma amostra do que foi toda a mobilização institucional em torno de um sentimento anticomunista que caracterizou a subversão moral como um ardid orquestrado por grupos comunistas internacionais para minar os “ideais da Revolução de 1964”¹⁰³. A pornografia ocupou um lugar duplamente ameaçador: primeiro, porque desequilibrava a dimensão ética que prevista ao pacto social da ditadura através de “apologias” ou “propagandas” de um comportamento sexual muito liberto e/ou “anormal”; e segundo, porque representava, como outros dispositivos, um suposto alastramento de táticas anticapitalistas no interior da sociedade brasileira (QUINALHA, 2017).

¹⁰²“A preocupação do Governo consisti em banir do mercado as publicações obscenas, que alta e degrada a juventude, bem como proibir terminantemente que os agentes do comunismo internacional se servissem do rádio e da televisão para exercer através de programas insidiosos influência subliminar no seio das famílias” (BUZAID, 1970, p. 19).

¹⁰³Fico (2002) em análise cruzada ao Decreto Lei de 1970 e as cartas de civis enviadas ao DCDP, sugere que grupos militares e civis compartilhavam da interpretação que o comunismo possuía como objetivo primeiro a degradação dos valores familiares. A ação tática desses últimos não seria um ataque propriamente político, mas corromperia a moral a fim de enfraquecer a “grande nação” para então dar um golpe final.

A partir da análise de documentações oriunda do DCDP acerca da filmografia pornográfica, especificamente as pornochanchadas, William de Souza Nunes Martins (2009)¹⁰⁴ e Caio Túlio Pádula Lamas (2013)¹⁰⁵ evidenciam algumas repetições. Entre elas: a centralidade da diferenciação entre erotismo e pornografia na avaliação dos técnicos censores, mesmo que não descrevessem quais fronteiras existiam entre ambos; a classificação etária impreterivelmente para maiores de 18 anos; nos pareceres de censura, na categoria *cortes*¹⁰⁶, o pedido de exclusão de cenas que aludissem à sodomia, ao homossexualismo¹⁰⁷, às perversões sexuais¹⁰⁸ ou ao consumo de drogas; e, ainda, a solicitação de retirada de cenas com nudez considerada excessiva (aparecimento de pelos pubianos ou closes no corpo de personagens), com diálogos que fizessem referência a liberdade sexual e a palavras de baixo calão.

Novamente, aproximo-me da interpretação de Quinalha (2020), quando ele aponta ser um equívoco subordinar toda a aparelhagem e essa rede de micropoderes que contribuíram ao controle aos supostos perigos de letérios morais a uma luta contra o comunismo¹⁰⁹. No resultado das análises de fontes apresentadas por Martins (2009) e Lamas (2013; 2016), o subgênero é comparado à anarquia sexual, à deseducação, à prostituição, à violência e à

¹⁰⁴Ver: MARTINS, William de Souza Nunez. *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)*. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 2013, p. 231.

¹⁰⁵Ver: LAMAS, Caio Túlio Pádula. *Boca do Lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1987)*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2013, p. 257.

¹⁰⁶Como aponta LAMAS (2016), os pareceres de censura são documentos bastante objetivos e representam apenas uma das partes do processo burocrático para liberação dos filmes ou *trailers*. Eram divididos em categorias: cenas, época, linguagem, tema, personagem, mensagem, enredo, cortes e conclusão.

¹⁰⁷Termo utilizado no parecer de censura original do longa-metragem *Os machões* (1972), de Reginaldo Faria. Ver mais em: MARTINS (2009).

¹⁰⁸Nos relatórios de censura apresentados pelos autores (MARTINS, 2009; LAMAS, 2013) “perversão sexual” aparece como sinônimo para práticas sexuais dissidentes.

¹⁰⁹“Ainda que tenha sido mesmo bastante convincente no contexto da Guerra Fria e atingido um grande alcance no Brasil, tal visão de mundo foi produzida e propagada, sobretudo, por alguns setores específicos da plêiade de grupos civis e militares que se uniram em torno dos “ideais da Revolução de 1964”. Nomeadamente, foram sobretudo os ideólogos egressos da Escola Superior de Guerra (ESG) e os agentes públicos vinculados à comunidade de informações, muitos designados como pertencentes à “linha-dura”, que travavam uma batalha incessante, no interior desse bloco de poder, para fazer triunfar essa perspectiva reducionista” (QUINALHA, 2020, p.137).

violação da família em função do desfecho e das performances dos personagens do enredo.

Para Quinalha (2017), o esforço de conservação empregado à moral e aos bons costumes ilustra, sobretudo, a postura reativa às mudanças que ecoavam da revolução sexual:

Mães, famílias e outros cidadãos não agiam, necessariamente, por repulsa à ameaça comunista, mas antes por um sentimento quase atávico de autoproteção dos papéis sociais e dos valores tradicionais que cultivavam diante de mudanças culturais que estavam no horizonte. [...] Este foi um dentre tantos vértices de produção de verdades no âmbito de um sistema repressivo complexo, ainda que fosse bastante influente no conjunto diante da militarização crescente da gestão política (QUINALHA, 2017, p. 45).

Apresento esse breve apanhado contextual e retomo autores para demonstrar que interpretações que reduzem as pornochanchadas enquanto resultado da ditadura civil militar não dão conta de explicar a complexidade que envolveu a sua linguagem. O subgênero não recebeu “aval” do Estado, tampouco apenas reproduziu os arranjos normativos de gênero. Os filmes foram avaliados como um “excesso” no campo da sexualidade por diferentes grupos do período. Isto é, contrariam à sua medida o projeto político-moral em voga.

Pornochanchada como saída à brasileira para a revolução sexual

Após revisão bibliográfica, identifiquei outros estudos acerca do objeto que não centralizaram os incentivos econômicos e a legislação protecionista estatal como elementos nodais para o desenvolvimento do subgênero¹¹⁰. Nuno César Abreu (1996; 2002) ganha destaque entre esses pesquisadores. Em linha interpretativa oposta à Seligman (2000), o autor mapeia a produção e o consumo de filmografias pornográficas no Brasil, desde 1920, a fim de demonstrar que a emergência da temática sexo acompanhou um movimento cinematográfico mundial anterior ao período ditatorial. Abreu (2002) não reconhece as pornochanchadas, assim como outros gêneros rodados na Boca paulistana no período, como uma linguagem autorizada pela Censura.

¹¹⁰Afirmar isso não implica em dizer que esses autores não consideraram fatores de ordem econômica na emergência do subgênero, apenas descentralizaram a ação do Estado em suas análises.

Abreu (1996, 2002) e Inimá Simões (2007) partilham da noção de que o subgênero “foi mais a expressão de uma atualização ou reflexo da onda de permissividade, de liberação dos costumes da época. Uma tematização da ‘revolução sexual’ à brasileira” (ABREU, 1996, p. 75) que visava atender e traduzir demandas no terreno de uma sexualidade supostamente reprimida. Tradução, segundo eles, com finalidade comercial e no sentido de se apropriar de discursos, imagens e representações emergentes das lutas políticas pela liberação feminina, modificação de costumes, comportamentos, etc., em curso naquela década, trazendo de forma cômica, com referências locais e a partir de estratégias de linguagens acessíveis para o universo das classes populares¹¹¹ nacionais.

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 (sobre o machismo, fantasias sexuais, desejos e atitudes liberais quanto a moda e drogas) que atingia com precisão o público “popular” (ABREU, 2002, p. 168).

Para ambos os pesquisadores, os produtores de pornochanchadas exploraram com maestria as brechas do mercado cinematográfico nacional em aberto desde as chanchadas¹¹²e, sobretudo, o potencial retorno financeiro associado às temáticas que envolviam corpo, sexo e nudez. Simões (1979; 2007) se destaca, no entanto, em defesa de uma hipótese de uma sociedade repressiva. Isto é, compreende que quanto mais autoritário for o Estado, mais a sexualidade de seus cidadãos será restringida ao privado. O que ele propõe é que durante a efervescência da cinematografia mundial pornográfica, o público brasileiro das classes populares “órfãos” de referências imagéticas de sexo e do ato em si, encontraram no subgênero um meio de escoar sua curiosidade e

¹¹¹Nas pesquisas apresentadas até então, em diferentes momentos os autores debatem sobre um cinema para “classes populares” a fim de caracterizar as pornochanchadas. Abreu (2002) é, no entanto, o único que apresenta uma definição (não conceitual) do que compreende por populares: “a expressão é utilizada aqui para referir-se aos indivíduos com níveis de renda, instrução e consumo abaixo dos atribuídos à classe média, misturando estratos da pequena-burguesia, da classe operária ou do chamado proletariado” (ABREU, 2002, p.11).

¹¹²Abreu (2002) e Simões (2007) compreendem que no cenário cinematográfico o Cinema Marginal e o Cinema Novo não apresentaram representatividade em termos de bilheteria – mesmo que esse segundo tenha conquistado diferentes prêmios – uma vez que não geraram identificação com o público massivo.

desejo. Em virtude dessa demanda social imediata, segundo o autor, a preocupação com a qualidade estética das obras não foi central, dado que o objetivo era “entregar ao brasileiro uma boa sacanagem” (SIMÕES, 2007, p. 193).

O entendimento sobre a sexualidade proposto por Simões (2007) se afasta da compreensão foucaultiana que utilizo nessa pesquisa. Segundo os autores, a organização social em torno da temática sexo contemporânea a produção de pornochanchadas era “valorizada” como uma ausência, como *tabu*, algo a ser reprimido. Conforme debatido no capítulo 2, uma rede de dispositivos e micropoderes mobilizada por diferentes instituições deu conta do controle de discursos de práticas sobre corpo e sexo no período. Outras pesquisas (FICO, 2002; NAPOLITANO, 2006) alertam para o fato de que o regime militar não conseguiu (tampouco conseguiria) impedir o crescimento de movimentos sociais que questionavam formas de opressão, relações de poder e novas práticas relacionadas à sexualidade. Observaram, inclusive, que longe de uma “opressão institucionalizada” e de um suposto “vazio cultural”, circulou e foi produzido, no Brasil do período, um largo material cinematográfico, musical, literário sobre sexo.

É necessário, nesse sentido, localizar a produção do subgênero dentro desse cenário, considerando as mudanças políticas e sociais da ordem da sexualidade. Nascimento (2015) propõe que a realização das pornochanchadas acompanhou um movimento mundial de *desnude*. Diferentes autoras (DEL PRIORI, 2011; BRANDÃO, 2016; VIEIRA, 2004) associam esse desnudamento ocorrido, sobretudo, nos Estados Unidos, na Europa Ocidental e no Brasil, no final da década de sessenta e no decorrer dos anos de 1970 e 1980, com a pulverização das lutas políticas das chamadas “minorias políticas”. Na historiografia consultada, é destacado o peso da agenda dos movimentos feministas para a criação de uma nova relação/estatuto do corpo, da relação sexual, da reprodução/contracepção.

Sobre isso, Renata Rodrigues Brandão (2016), aponta que

Todas essas transformações provocaram uma mudança comportamental nas sociedades ocidentais: cresceu o número de divórcios, lutou-se pelo direito de aborto, discutiu-se sobre o aumento de controle de natalidade, tudo isso mobilizou a década de 1970 em torno das questões sexuais. No Brasil, os feminismos da década de

1970 buscavam o direito a creche para as mulheres trabalhadoras, bem como, discutir a violência sexual, saúde da mulher, higiene e planejamento familiar (BRANDÃO, 2016, p. 124).

Mary Del Priori (2011) e Brandão (2016) elegem o terreno cultural como lugar privilegiado para compreensão dessas grandes transformações da sexualidade e, em particular, do entendimento de como essas minorias estavam ausentes, ou quando presentes, a forma como eram estereotipadas nos discursos em voga no período. Para as autoras, sexo ocupou gradualmente mais espaço nos meios de comunicação modernos e em uma sociedade do consumo em desenvolvimento, tornando-se um negócio administrável e rentável. Del Priori (2011, p.113) aponta para um “maciço surto de pornografia” fora da ilegalidade, acompanhado por modificações e renegociações nos limites do obsceno, difusão de representações sexuais e discussão de novos modelos de feminilidade e de masculinidade.

A pornografia em suas diferentes apresentações – cinema, fotografia, literatura, teatro etc.–, embora produzidas desde séculos anteriores, ganhou novas proporções entre os bens de consumo, principalmente, entre as classes médias, no contexto da “revolução sexual” (DEL PRIORI, 2011). Nos Estados Unidos, a Suprema Corte Americana havia tornado legal o conteúdo pornográfico, por exemplo, abolindo o próprio *Código Hays* e demais formas de censura às artes, culminando no lançamento de novos produtos. Del Priori (2011) e Brandão (2016) listam, como exemplos desses produtos, o lançamento da revista internacional *Playboy*, do programa de televisão *O Planeta dos Macacos* – ambos explorando a seminudez feminina –, no Brasil, a publicação das revistas *Fairplay*, *Ele Ela*, *Homem*, *A Revista do Playboy*, as dezenas de livros de Cassandra Rios¹¹³, programas de rádio nos quais circulavam discursos sobre sexo, atividade sexual, casamento, divórcio, etc.

A produção das pornochanchadas emergiu, portanto, no interior dessa “sociedade sexualizada”. Isto é, em uma cultura que colocava em discurso e

¹¹³Sobre Cassandra Rios, ver: VIEIRA, Kyara Maria de Almeida. “Onde estão as respostas para as minhas perguntas?": Cassandra Rios – a construção do nome e a vida escrita enquanto tragédia de folhetim (1955 – 2001)”. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, 2014, p.235.

incitava o consumo de modelos de beleza, corpos, produtos pornográficos, performances de gênero e sexo no privado e no público.

Aproximações entre os eixos interpretativos

As pesquisas de Seligman (2000) e Abreu (2002) são as mais citadas pela historiografia do tema. A partir desses autores noto a instituição de um “roteiro comum” que necessariamente aparece nos debates referentes às pornochanchadas – possíveis origens e títulos que inauguram o subgênero; características da filmografia; apropriações estéticas que contribuíram para a montagem delas; a importância das relações comerciais estabelecidas na Boca do Lixo; tentativas de distinguir cinema erótico do pornográfico, etc. Destaco, entre essas, inferências reproduzidas, porém, pouco problematizadas acerca do público consumidor.

Nos estudos (ABREU, 1996, 2002; SELIGMAN, 2000; SIMÕES, 2007; NASCIMENTO, 2015; OLIVEIRA, 2016; GOMES, 2017) há consenso de que o subgênero mobilizava, principalmente, indivíduos masculinos, pertencentes a classes baixas e médias urbanas. Esses também são genericamente chamados de “classes populares” ou “camadas populares”. Como apresentarei na sequência, localizo igualmente essa hipótese entre o grupo de críticos analisados em minha dissertação¹¹⁴. Na crítica especializada, alguns poucos apontam para a importância do subgênero como elemento integrador do público massivo e do cinema brasileiro, nos três jornais pesquisados esse espectador “cativo” foi diminuído a “um tipo ‘popular’ incapaz de compreender a dimensão política e estética de outras linguagens cinematográficas, um tipo que a sexualidade se mostra um monstro distante”¹¹⁵ (KEHL *apud* REIS, 2018, p.95).

Sobre esse “perfil cativo”, identifiquei dois aspectos discutidos nas pesquisas atuais que, em certa medida, aproximam-se também do discurso da crítica cinematográfica: o primeiro, que parte de um entendimento psicanalítico,

¹¹⁴FALAVIGNA, Gabbiana Clamer Fonseca F. dos Reis. “A pornochanchada deve ser hedionda”: o estudo desse gênero cinematográfico por meio das críticas especializadas. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2018, p. 168.

¹¹⁵Cabe destacar outro ponto de aproximação do subgênero com as chanchadas. Conforme observei entre os autores (SELIGMAN, 2000; NASCIMENTO, 2015) ocorreu também um estigma ao público “assíduo” das chanchadas, taxados como “uma camada intelectualmente menos exigente” (SELIGMAN, 2000, p.99).

em relação ao “efeito” psicológico que filmografias pornográficas acionavam ao público e, em segundo, a constatação do subgênero enquanto um cinema de caráter popular e, portanto, realizado com acabamento e finalidade puramente comercial.

Cabe pontuar, antes de prosseguir, que não procuro aqui adotar uma posição definitiva em relação ao público das pornochanchadas. Nenhuma das pesquisas indicadas apresentou documentações ou estudos da recepção do subgênero que sustentem esse “perfil”. Abreu (1996; 2002) e Seligman (2000) foram os primeiros a apontar para esse recorte de público e decorre, a partir deles, uma sequência de referência aos seus trabalhos. Também não desenvolvo aqui uma resposta para esse impasse, mas indico seu estado em aberto.

Retomemos os aspectos encontrados!

Em relação ao primeiro, as(os) autores¹¹⁶compreendem que os filmes do subgênero, assim como outros gêneros e subgêneros pornográficos, operam a partir do mecanismo da identificação projetiva¹¹⁷. As pornochanchadas, para eles, agiriam de forma psicológica, dando vazão “ao prazer do narcisismo, à identificação e idealização do público masculino com a figura do malandro conquistador” (SELIGMAN, 2000, p. 99), isto é, as imagens estimulariam o sujeito-espectador a entrar em contato com seus desejos recalçados pela castração, lançá-los e se ver representado no personagem masculino em ação. A filmografia pornográfica funcionaria como uma ego-imagem coletiva idealizada que, necessariamente, precisaria oferecer formas de gratificação compensatórias (ABREU, 2002).

A identificação mencionada pelos autores (SELIGMAN, 2000, SIMÕES, 2007, ABREU, 2002, OLIVEIRA, 2016), sustentar-se-ia a partir da existência de uma série de “códigos” estáveis no interior das narrativas disponíveis a esse

¹¹⁶Ver: SELIGMAN, 2000; ABREU, 2002; SIMÕES, 2007; OLIVEIRA, 2016.

¹¹⁷Identificação projetiva refere-se a um conceito psicanalítico criado por Melanie Klein, em 1946, para dar conta de explicar um fenômeno próprio aquilo que ela chamou de posição esquizoparanóide. De forma resumida, identificação projetiva é entendida pela autora como um mecanismo de defesa primitivo, um processo no qual os sentimentos pertinentes ao Eu (público consumidor) são projetados no Outro (personagem em cena), criando um modo de ser entendido “como se integrasse aquele outro”. Ver mais em: CAVALLARI, Maria de Lourdes Rossetto; MOSCHETA, Murilo dos Santos. Reflexões a respeito da identificação projetiva na grupoterapia psicanalítica. Rev. SPAGESP, Ribeirão Preto, v. 8, n. 1, jun. 2007.

público específico: a repetição de estórias maliciosas, de desempenho sexual e sedução; o escracho e a sátira do cotidiano da classe média/alta urbana; o corpo feminino como objeto de atenção principal; apropriação paródica de clichês do cinema de gênero (*western, kung fu, aventura, etc.*), de histórias infantis e/ou títulos estrangeiros consagrados em função de uma alta bilheteria; e a clichêização de personagens, a fim de proporcionar “a sensação de realidade do registro visual, diminuindo, assim, a distância entre plateia e representação imagética” (OLIVEIRA, 2016, p. 64). Esses códigos operavam, portanto, como parte da própria linguagem inerente à cinematografia da pornochanchada, entre eles destaque dois: a *inserção de recursos sonoros*, principalmente, em cenas que insinuavam o ato sexual, a excitação ou ejaculação, e a construção de diálogos ou canções-tema a partir do *uso de duplo sentido*. Eram acrescentados enxertos de sons diegéticos, isto é, que integram o universo ficcional em ação, comentários para exprimir prazer ou qualificar [ah!,uh! que gostosa, que tesão!] e ruídos [de cama rangendo, beijo, gemidos].

Considero, entretanto, que essa interpretação pressuporia uma passividade nessa interação público e obra cinematográfica – que através de uma sugestão erótica/provocante (e talvez até prazerosa) possuiria a atriz sensual apenas em sua imaginação – e uma outra forma de controle da própria sexualidade.

Seligman (2000), Nascimento (2015) e Cruz (2016) são pesquisadores que se ocuparam, em alguma medida, em tencionar questões de classe, raça e, principalmente, gênero, no entanto, desconsideraram que parte desses códigos e estereótipos são forjados também por arranjos de gênero.

Em relação aos personagens, recorte de onde parto as análises para tencionar a dissidência sexual e de gênero, predomina entre os autores a compreensão que o subgênero fixou um conjunto de personagens-tipo reincidentes: “o machão conquistador; a virgem cobiçada; a esposa insatisfeita; o homossexual afetado; a prostituta ou garota de programa; o marido pouco atuante; a velha cafetina, etc.” (ABREU, 2002, p. 171). Como nas chanchadas, o típico herói da maioria desses títulos era um homem simples, morador da capital ou recém-chegado, com gestualidade e subgestualidade forçosamente

estereotipada em função de sua origem rural¹¹⁸. No decorrer das narrativas, os personagens masculinos tendem a sofrer uma virada significativa, no caso do “caipira ingênuo”, será corrompido pela realidade urbana, pelas diferentes formas de corrupção e hipocrisia associadas às classes abastadas.

Segundo Seligman (2000) a repetição contínua de personagens se apresentou a partir de *ciclos temáticos* e esses se fizeram importantes para a manutenção do público. Esses *ciclos* chamados referem-se à reincidência de temáticas centrais nas narrativas, por exemplo, explorar a “virgindade”. A hipótese proposta pela autora traz a ideia de circularidade e contínua renovação mediante demanda de mercado, isto é, se determinado “assunto” gerou maior bilheteria, ele seria reproduzido até o público perder o interesse e, quando isso ocorresse, os produtores “saltariam” para um novo tema a ser esgotado. Essa dinâmica de produção, enfatiza Seligman (2000), teria durado toda a extensão de produção das pornochanchadas.

Abaixo sistematizo as temáticas reincidentes citadas pela autora e demais pesquisadores e exemplifico títulos do subgênero:

Tabela 1: Resumo dos ciclos temáticos explorados pelos principais títulos de pornochanchada (1976-1982)

Temas	Filmes
Adulterio/Infidelidade	<i>Já não se faz amor como antigamente</i> (1976), de Anselmo Duarte; Adriano Stuart; John Herbert <i>Gente fina é outra coisa</i> (1977), de Antonio Calmon <i>Amada amante</i> (1978), de Cláudio Cunha
Virilidade	<i>Já não se faz amor como antigamente</i> (1976), de Anselmo Duarte; Adriano Stuart; John Herbert <i>O bem dotado, o homem de Itu</i> (1978), de José Miziara <i>Me deixa de quatro</i> (1981), de Fauzi Mansur

¹¹⁸Vieira (2003) pontua que este tipo de herói é marcado pela recusa em ocupar uma posição fixa na hierarquia social. Possui uma trajetória atravessada pelo desemprego, vivendo de pequenos trabalhos subalternos, que garantiam seu sustento imediato, e malandragem. Para o autor, este sujeito “virador” e trapaceiro foi tipificado a partir das figuras do Colé e de Grande Otelo. Por isto, “essas caracterizações eram reconhecidas pelo público numa combinação ambígua que incorporava algum preconceito – de classe – à exaltação de virtudes tais como o “jeitinho” e a “esperteza” populares”. (VIEIRA, 2003, p.54).

Colégios/ Presídios	<i>Presídio de Mulheres Violentadas</i> (1976), de Polo Galante <i>Reformatório das depravadas</i> (1978), de Ody Fraga <i>Colegiais e lições de sexo</i> (1979), de Juan Bajon
Virgindade	<i>Socorro, eu não quero morrer virgem</i> (1976), de Roberto Mauro <i>A Ilha das Cangaceiras Virgens</i> (1976), de Roberto Mauro <i>A virgem e o bem-dotado</i> (1980), de Edward Freund <i>Bacanais na Ilha das Ninfetas</i> (1982), de Osvaldo de Oliveira
“Corno”	<i>O estranho vício do Dr. Cornélio</i> (1976), de Alberto Pieralisi <i>O bom marido</i> (1977), de Antonio Calmon <i>Gente fina é outra coisa</i> (1977), de Antonio Calmon
Viuvez	<i>Como consolar viúvas</i> (1976), de José Avellar e José Mojica Marins <i>Viúvas precisam de consolo</i> (1979), de Ewerton de Castro
Sedutoras e/ou ninfomaníacas	<i>As eróticas profissionais</i> (1977), de Mozael Silveira <i>As taradas atacam</i> (1978), de Carlo Mossy <i>Ninfas diabólicas</i> (1978), de John Doo <i>As safadas</i> (1982), de A. Meliande, Carlos Heichenbach e Inácio Araújo <i>Vadias pelo prazer</i> (1982), de Antônio Meliande
Categorias profissionais	<i>As massagistas profissionais</i> (1976), Carlo Mossy <i>Manicures à domicílio</i> (1977), Carlo Mossy <i>Empregada para todo serviço</i> (1978), Geraldo Gonzaga

Fonte:SELIGMAN, Flávia. O “Brasil é feito de pornôs”: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Escola de Comunicações – Universidade de São Paulo, p.247, 2000. ABREU, Nuno Cesar Pereira de Abreu. Boca do Lixo: Cinema e Classes Populares. Tese (Doutorado em Multimeios), - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2002; NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. Erotismo e relações raciais no cinema brasileiro: a pornochanchada em perspectiva histórica. 350 f. 2015. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

Para Nascimento (2015) e Oliveira (2016), a repetição de códigos e “tipos” comuns caricaturizados no interior das narrativas não mobilizava

espectadores menos populares e com acesso a outros bens culturais, em função da precariedade das produções – títulos apelativos, produções baratas, com equipes semiprofissionais, realizadas em um espaço curto tempo, etc – corroborando a hipótese de um subgênero *para e de* caráter popular. Embora reconheçam que nenhuma obra cinematográfica seja estritamente direcionada a um único tipo de público, alertam para o fato de que elas tendem a ser valoradas por sujeitos a partir das posições que ocupam no quadro social. Ambos os autores, assim como os demais apresentados¹¹⁹, sinalizam que os produtores de pornochanchadas criaram uma identidade que galgava, “mesmo que com ‘armas toscas’” (ABREU, 2002, p.12), uma posição na indústria cultural em desenvolvimento no período.

As “armas toscas”, em aspas no original, citadas por Abreu (2002) referem-se a uma linguagem de fácil entendimento sustentada na exploração de elementos cômicos e sexuais e, por essa razão, mais reconhecível para classes populares. As(os) autores¹²⁰ sugerem que além do escoamento de suas pulsões, comentado anteriormente, os enredos de pornochanchadas se caracterizavam enquanto entretenimento de massa e, portanto, “precisariam mostrar alguma coisa das reais experiências e necessidades de seu público, trazer referências de sua realidade naquele momento” (ABREU, 2002, p.181).

Predomina na historiografia o entendimento de que o subgênero era uma forma de cinema popular pelo seu caráter utilitarista. Isto é, o público considerado “cativo” consumiria as narrativas estritamente pelo seu conteúdo e não pela forma. Interpretação que associa as camadas populares a uma preferência por uma estética “fácil”, imediatamente acessível e com finalidades objetivas. O sociólogo Pierre Bourdieu (2017) chama a atenção, nesse sentido, para o arbitrário cultural que se constitui entre as classes e os gostos na sociedade.

3.2O *bom* e o *mau* cinema: a crítica cinematográfica e a (des)classificação das pornochanchadas

¹¹⁹Ver: SELIGMAN, 2000; ABREU, 2002; SIMÕES, 2007; CRUZ, 2016.

¹²⁰Ibidem.

As pornochanchadas evidenciaram relações de poder existentes na luta pelo mercado cinematográfico brasileiro. Segundo as(os) autores apresentados até então, ao passo que garantiam a presença massiva nas salas de cinema¹²¹, recebiam apreciações acerca do seu valor político-cultural e político-estético (XAVIER, 2001). As primeiras críticas que encontrei denunciavam uma dependência do subgênero às produções reconhecidas mundialmente, as quais “copiavam” o título, como estratégia de “publicidade predatória”¹²²; no entanto, sem fôlego para entregar a mesma qualidade técnica (atuações, direção, direção de fotografia e som). Procuo nesse subcapítulo discutir a posição da crítica especializada referente ao subgênero, tencionando *esquemas de apreciação e gosto* (BOURDIEU, 2017) a fim de compreender parte dessas lutas por representação.

O recorte da produção da crítica cinematográfica que está em debate nas páginas a seguir integrou, em sua maioria, o *corpus* documental da minha dissertação de mestrado intitulada “*A pornochanchada deve ser hedionda: o estudo desse gênero cinematográfico por meio das críticas especializadas*”, defendida em 2018, nessa mesma instituição, que tinha por objetivo avaliar os discursos mobilizados por críticos cinematográficos acerca do subgênero, entre 1975 e 1979, em três jornais *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil* e *Movimento: Cena Brasileira: Subúrbio Carioca*. Nesse estudo, instrumentalizei a teoria bourdiana, para investigar as interpretações sobre pornochanchadas, de modo que conclui que essas foram marcadas por distinções culturais (BOURDIEU, 2017). Isto é, diferentes grupos fazendo interpretações, cada qual de seu lugar e acessos estéticos de origem ou aprendidos.

De antemão, é importante justificar algumas seleções realizados no momento da pesquisa de mestrado. A escolha pelo recorte temporal, 1975 a 1979, ocorreu após uma revisão bibliográfica prévia do objeto, na qual optei por

¹²¹Segundo Martins (2009), durante a década de 1970, houve um aumento do número de filmes produzidos e do público frequentador das salas de cinema. Anterior a criação da EMBRAFILME, o lançamento anual de títulos alcançava, em 1969, em média, 50, saltando para 81 em menos de uma década após (MARTINS, 2009). O período também representou o crescimento do número de ingressos vendidos, tanto para filmes nacionais quanto estrangeiros,

¹²²FARIAS, Roberto. Diretor da Embrafilme diz que pornochanchada serve a inimigos do cinema nacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 de julho de 1975, 1ºcaderno, p. 33.

melhor investigar a fase chamada pela historiografia como “clássica” ou “soft”¹²³ do subgênero, período também que começou a ser referenciado na imprensa nacional. Em relação ao acesso a documentação, o Museu de Comunicação Hipólito José da Costa, primeira opção de local para consulta, encontrava-se fechado, motivo pelo qual decidi trabalhar com fontes já digitalizadas na Biblioteca Nacional. Para isso, realizei uma seleção quantitativa a partir de busca por palavras-chave na Hemeroteca Digital¹²⁴. Após esse procedimento, encontrei cinquenta (50) jornais digitalizados do período selecionado, e apenas vinte e três (23) citavam as pornochanchadas, em sua maioria lançados no Rio de Janeiro (15). Destes quinze (15) pré-selecionados, em somente cinco (5) havia espaço fixo destinado para a crítica cinematográfica na organização do jornal, desses *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil* e *Movimento* possuíam maiores ocorrências; e, por esse motivo, foram os selecionados.

Apresento esses três jornais selecionados para análise na dissertação pois eles servirão, novamente, de referência aqui nessa pesquisa. Essa retomada se faz necessária em função das diferentes posições ocupadas por cada órgão na imprensa nacional do período e dos posicionamentos políticos assumidos, de modo que essas diferenças se manifestarão na crítica especializada.

O *Diário de Notícias (DN)*, fundado em 1930, no Rio de Janeiro, por Orlando Ribeiro Dantas, Nóbrega Cunha e Alberto Figueiredo Pimental, diário, matutino, tamanho *standard*, foi um jornal com um histórico de posições políticas ambivalentes (SODRÉ, 1996). As primeiras edições do *Diário* estavam empenhadas na campanha presidencial de Getúlio Vargas, de forma a adotar uma postura favorável à Revolução de 30, mas, após instauração do Governo Provisório, passou a combatê-lo apoiando uma possível insurreição paulista. Durante o Estado Novo, manteve-se independente e em defesa do liberalismo, o que resultou em entraves com o aparato censório do período. Na década de

¹²³Como posto na Introdução, a historiografia do tema aponta para duas fases distintas do subgênero: a primeira, de 1969 até 1979, sem inserções de sexo explícito, com produções que exploravam a malandragem, o adultério, a exposição do corpo feminino, etc. A fase chamada de “mais leve”. A segunda fase que ocorre a partir de 1980 até o encerramento de produções de pornochanchadas. É um período marcado por filmes de sexo explícito, barateamento da produção. É chamada por Abreu (2002) de *hard-core*.

¹²⁴Para maiores informações sobre a escolha documental dessa pesquisa, ver: REIS (2018).

1950, confrontou-se com *O Globo*, fundado por Irineu Marinho, divergência passível de ser analisada, sobretudo, a partir dos quadrinhos publicados em ambos os jornais. Nas vésperas da ditadura civil-militar, o *Diário* publicou um estudo sobre “a Revolução Brasileira”, em 1956, no qual discutia formas de realização da reforma agrária, nacionalização de indústrias de base, do rádio, etc. Aproximou-se, assim, politicamente do então candidato a presidente Jânio Quadros. Após o golpe militar, “a expectativa do jornal em relação aos governos militares instalados a partir de 1964 acabou por não se concretizar, levando o Diário de Notícias a aproximar-se da oposição” (FERREIRA, 2010, s/p).

Em função de fragilidades econômicas, repetidos cortes censórios e mediante declaração de falência, o *Diário* foi vendido ao grupo TAA, representado pelo então deputado Ricardo Fiúza, permanecendo em atividade por apenas mais quatro anos. A última edição, número 14.747, circulou em 10 de novembro de 1979.

As críticas cinematográficas que compuseram o *corpus* documental da dissertação permaneceram dispostas nas seções *Cinema* ou *Cinema e Quadrinhos* do *Diário*. Não identifiquei um padrão no número de páginas do *DN*, durante a seleção de material encontrei edições que variaram de 16 a 60 páginas. A tiragem diária manteve-se, em média, de dezesseis mil exemplares.

O *Jornal do Brasil (JB)* também é um jornal matutino, diário, tamanho *standard*, fundado em 1891, por Rodolfo de Sousa Dantas e Joaquim Nabuco. Em suas primeiras edições, a diagramação era dividida em dois cadernos, um para notícias nacional e internacionais e o outro para o cotidiano, lazer, esportes, etc. Para Marieta de Moraes Ferreira e Sérgio Montavão (2010), entre 1951 e 1961, o *Jornal* passou por uma série de modernizações de maquinários e reformulações na materialidade gráfica, adotando um modelo estadunidense¹²⁵. No recorte analisado durante a dissertação, o jornal se estruturava em uma outra organização interna, dividido em cartolas distintas *Político, Nacional, Cidade, Econômico, Internacional, Esportes, Agenda, Avisos Religiosos*, além dos cadernos separados, criados, sobretudo, após 1959, *Revista de Domingo*,

¹²⁵Sobre o processo de modernização da imprensa carioca, recomendo a leitura da dissertação *As representações sobre a União Democrática Nacional na imprensa carioca no Segundo Governo Vargas*, defendida em 2020, neste mesmo programa, conduzida por Thiago Costa Juliani Regina.

Caderno Especial, Caderno C e o *Caderno B* – seção onde estavam as críticas cinematográficas selecionadas e demais comentários sobre artes em geral.

Ferreira e Montavão (2010, s/p.) alertam que as reformas gráficas no *Jornal do Brasil*, ainda que tenham implicado em uma nova posição do jornal na formação da opinião política do país e em um estímulo à reestruturação da diagramação de demais periódicos, não resultou na “atualização” dos quatro atributos que norteavam sua atuação como veículo midiático, “definindo-se como um órgão ‘católico, liberal-conservador, constitucional e defensor da iniciativa privada’”. Segundo os autores, nos anos que antecederam o golpe militar até a aprovação da Lei da Anistia, o *JB* assumiu posições progressistas em nível político e ortodoxas em termos de política econômica. Em linhas gerais, o *Jornal* adotou uma posição favorável à intervenção militar, sob pretexto de continuidade democrática, assim como, apoiou a condução econômica dos presidentes-generais¹²⁶.

O *Movimento*, diferente dos dois outros jornais, integrou uma imprensa alternativa¹²⁷, declarado desde sua primeira edição combativo à ditadura civil-militar. Lançado em 07 de julho de 1975, em tamanho tabloide, foi dirigido por um conselho eleito e financiado por trezentas pessoas, sendo o corpo de redatores formado por quarenta jornalistas recém-saídos do semanário *Opinião*¹²⁸. O primeiro conselho editorial foi composto por Edgar de Godói da Mata, Francisco Buarque de Holanda, Fernando Henrique Cardoso, Orlando Vilas-Boas e Audácio Dantas¹²⁹. Destaco a participação e atuação de Jean

¹²⁶Não procuro aqui esgotar a formação histórica e política da construção do *Jornal do Brasil*, sobre isto, recomendo a leitura de FERREIRA; MONTALVÃO, 2010.

¹²⁷A noção de “imprensa alternativa” se aproxima daquela proposta por Inara Bezerra Ferreira Souza (2014), reportando-se a veículos impressos de abordagem e formato distinto de jornais ditos “convencionais”; títulos que tinham, em sua maioria formato tabloide e se caracterizavam pela defesa de um posicionamento crítico e em oposição ao regime militar. Também eram chamados de “imprensa nanica” em função de seu porte e dinâmica econômica interna.

¹²⁸O jornal *Opinião* foi um semanário brasileiro, produzido entre 1972 e 1977, e caracterizado como um veículo de comunicação da imprensa alternativa brasileira. O *Opinião*, assim como, O *Pasquim* e *Movimento*, se destacaram como jornais de oposição ao regime militar. Ver mais em: KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários, nos tempos da imprensa alternativa*. Scritta Editorial, 1991.

¹²⁹Cabe destacar que as edições analisadas em minha dissertação havia uma outra configuração editorial. Essas foram assinadas por Raimundo Pereira Rodrigues e Tônico Ferreira [secretários de redação]; Marcos Gomes [editor de temas relacionados ao Rio de Janeiro]; Chico Pinto [editor de temas relacionados à Brasília]; Bernardo Kucinski [editor especial]; Fernando Peixoto [editor das seções cultura e comportamento]; Flávio Aguiar e José Miguel Wisnik [editores assistentes de cultura e comportamento].

Claude Bernardet, teórico e crítico de cinema reconhecido, no conselho de redação do jornal.

Amélia Cohn e Sedi Hirann (2010, s/p) apontam que o *Movimento* foi criado com os objetivos de “servir ao movimento popular e democrático, divulgando informações, análises e opiniões”. Os autores acrescentam ainda que havia um compromisso assumido com

[...] apresentar, analisar e comentar os principais acontecimentos políticos, econômicos e culturais da semana, descrever a cena brasileira, as condições de vida da gente brasileira, e acompanhar a luta dos cidadãos brasileiros pelas liberdades democráticas, pela melhoria da qualidade de vida da população, contra a exploração do país por interesses estrangeiros, pela divulgação dos reais valores artísticos e culturais do povo, pela defesa de nossos recursos naturais e por sua exploração planejada em benefício da coletividade (COHN; HIRANN, 2010, s/p).

Segundo a historiografia acerca do jornal (COHN, HIRANN, 2010; SOUZA, 2014) até a última edição lançada em 1981, o *Movimento* apresentou importantes desequilíbrios econômicos. O primeiro deles é relacionado à constante dependência das contribuições dos acionistas, das assinaturas, da publicidade e da receita vinda das vendas dos exemplares para o fechamento de contas¹³⁰. No decorrer dos anos, o cálculo permaneceu no negativo e apresentou rombos orçamentários. O segundo aspecto, para Inara Bezerra Ferreira Souza (2014), diz respeito à tentativa de produzir um jornal mais acessível, tanto no conteúdo, quanto no preço. Fracasso em ambos, para a autora, a linguagem e a composição visual utilizada nas edições ficou restrita a um público intelectualizado, de classe média e de esquerda. Como saída para a saúde financeira, fez-se necessário aumentar o preço do jornal, limitando ainda mais seu acesso.

Quanto à questão gráfica, o *Movimento*, desde a primeira edição, era composto por mais textos e menos imagens ou gravuras. As edições eram compostas de 20 a 30 páginas, divididas em diferentes cartolas: *Cartas Abertas*, *Notas internacionais*, *Le Monde: Edição Brasileira*, *O Mundo*, *Os Fatos*, *Gente Brasileira*, entre outras. As críticas cinematográficas utilizadas para análise estavam dispostas de forma permanente na seção *Cultura*. O jornal teve um

¹³⁰Souza (2014) aponta que os acionistas e leitores eram, em sua maioria, jornalistas colaboradores da grande imprensa; intelectuais, principalmente da esquerda; professores e estudantes universitários que se opunham à ditadura civil-militar.

número de vendas reduzido, em média de 20 mil exemplares por tiragem, com distribuição nas principais capitais brasileiras (SOUZA, 2014).

Sintetizo os resultados encontrados na análise desse material em três grandes eixos relacionais: denúncias sobre um suposto esvaziamento político-ideológico do subgênero; adjetivações pejorativas frente à qualidade estética, removendo o status de arte dos filmes produzidos e reduzindo-os a um mero produto cultural grosseiro¹³¹; e uma repetida cobrança quanto ao mau uso do apelo erótico-pornográfico nas tramas (BERNARDET *apud* REIS, 2018). Cabe destacar que, ainda que os três eixos tenham sido encontrados no *corpus* documental, não foram explorados pelos jornais de forma homogênea. O *Movimento* em comparação ao *Diário de Notícias* e ao *Jornal do Brasil*, por exemplo, publicou críticas que priorizavam discutir o conteúdo compreendido como conservador das pornochanchadas antes da decomposição da obra (fotografia, direção, atuação) em si para avaliação da qualidade estética delas.

Esses três eixos que identifiquei no discurso dos críticos analisados representam uma amostragem dos conteúdos recorrentes na produção da crítica cinematográfica enquanto categoria profissional em outros veículos da grande imprensa¹³²e da imprensa alternativa brasileira, sobretudo, após 1974¹³³ (ADAMATTI, 2012; NASCIMENTO, 2015). Havia anterior a esse período, uma “polêmica” envolvendo a crescente rodagem de comédias nacionais. A publicação do artigo *O cinema brasileiro procura afirmar-se, abusando do erótico*¹³⁴, assinado por Carlos M. Motta¹³⁵, em 1972, desponta na imprensa

¹³¹AZEREDO, Ely. Esta vizinha agarra seu público. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1974.

¹³²A noção de “grande imprensa” utilizada aqui se aproxima da interpretação de Tânia Regina de Luca (2011) como “um conjunto de títulos que, num dado contexto compõe a porção mais significativa dos periódicos em termos de circulação, perenidade, aparelhamento técnico organizacional e financeiro” (LUCA, 2011, p. 149). Outros requisitos também são considerados referência: tiragem diária superior a 40 mil exemplares; possuir técnicas de produção industriais e constância em termos de publicação.

¹³³Ano que, segundo a historiografia do tema (ABREU, 2002; NASCIMENTO, 2015), a grande imprensa nacional passou a classificar os filmes do subgênero dentro do grande abrigo “pornochanchada. Identifiquei nos jornais analisados na dissertação que o *Diário de Notícias* utilizou o termo pela primeira vez em 1974 e o *Jornal do Brasil* e o *Movimento* em 1975.

¹³⁴MOTTA. Carlos. O cinema brasileiro procura afirmar-se, abusando do erótico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 de dezembro de 1972, p. 41.

¹³⁵O paulista Carlos Maximiliano Motta foi bacharel em direito, crítico de cinema e integrou a primeira diretoria do cineclube *Centro Dom Vital* durante a década de 1960. Lançou-se como crítico em 1954, em matérias da extinta revista *A Cena Muda* sobre o Festival Internacional de Cinema ocorrido naquele mesmo ano em São Paulo. Em 1966, Motta passou a ocupar o quadro

denúncias sobre o subgênero, além da constatação esboçada pelo próprio título, alerta que os filmes de maior bilheteria, entre 1969 e 1972, possuíam aproximações em sua gênese (ADAMATTI, 2012). Toda evolução da trama dependia necessariamente da exploração de situações eróticas que privilegiassem o corpo feminino.

Em 1972 e 1973, estava em debate, de forma geral, na crítica especializada, a classificação mais adequada para aquela filmografia. A princípio, foi identificada como “uma comédia colorida, erótica, ambientada em meio social de classe média alta” (BERNARDET, 1973, p.6)¹³⁶, que respeitava a constância de procedimentos em sua produção. Desde a estreia de *Os Paqueras*, críticos reconhecidos associavam a emergência desse “novo tipo de comédia” a um gênero que deveria ser apreciado somente pelo seu inegável bom humor do que por uma relativa originalidade ou fidelidade ao bom gosto (AZEREDO *apud* ROCHA, 2017). No período, as chamadas “comédias eróticas” começavam a ser avaliadas como um gênero inferior a própria comédia, aspecto que se agravaria conforme o aumento de títulos lançados e a bilheteria.

A adoção do rótulo “pornoanchada” pela imprensa e pela crítica especializada foi compreendida, na minha pesquisa anterior, como marco simbólico do início da diferenciação entre comédias eróticas “até” aceitáveis e um outro tipo de filmografia de “má intenção” (KEHL, 1975, p. 19)¹³⁷. Como recorda Margarida Maria Adamatti (2012; 2016), os critérios para (des)qualificação não foram objetivamente especificados nos órgãos de imprensa, mas observei que esses critérios estavam associados à trajetória e ao prestígio do diretor, ficando em segunda análise o desenvolvimento da narrativa. Filmes como *Gente fina é outra coisa* (1977), de Antônio Calmon e *O bem-dotado, o Homem de Itu* (1978), de José Miziara, por exemplo, receberam

de críticos de cinema do *O Estado de São Paulo*, junto a Rubem Biafora [chefe-titular] e Alfredo Sternheim [diretor]. Permaneceu no *Estado* por 14 anos, ao se desligar continuou escrevendo em revistas como *Classe News Vídeo* e *Set*. O crítico veio a óbito em 2007.

¹³⁶BERNARDET, Jean-Claude. Zezé e o fantasma da castração. *Opinião*, Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 1973, p. 6.

¹³⁷KEHL, Maria Rita. Ela (a pornoanchada) dá o que eles gostam? Entrevista com Paulo Emílio de Salles Gomes. *Movimento*, Rio de Janeiro, 1975, p. 19.

avaliações adversas, ainda que compartilhassem a mesma estrutura¹³⁸. O primeiro, após breve comentário sobre Calmon ter realizado sua formação com Glauber Rocha e Cacá Diegues, foi considerado um filme que se apropriou do “erotismo” para escrachar, de forma cômica, intencional e política, a moralidade hipócrita do casamento, da família e a impunidade das elites (ALENCAR, 1978)¹³⁹. O segundo título, em contrapartida, foi apreendido como um longa mau fotografado, mau dirigido e mau sincronizado (TAMBELLINI, 1978)¹⁴⁰.

Carlos José Fontes Diegues (“Cacá Diegues”) e Glauber Pedro de Andrade Rocha (“Glauber Rocha”) são nomes importantes na atuação do Centro Popular de Cultura (CPC), cineclubes do Rio de Janeiro da década de sessenta, na criação de distribuidoras de filmes independentes¹⁴¹ e na estruturação do Cinema Novo como movimento cinematográfico. Como recorda Carolina Asti Severo (2021), diferentes instâncias de consagração¹⁴² legitimaram o projeto estético-político do grupo de cinema novistas: os festivais de cinema internacionais, que serviram para o reconhecimento do movimento Brasil afora e para que as elites nacionais também valorassem positivamente as produções; as premiações de filmes realizadas pela Comissão de Auxílio da Indústria Cinematográfica (CAIC); a proximidade ideológica das temáticas tratadas nos filmes com outros nichos artísticos e intelectuais de esquerda e a atuação de cinemanovistas na própria crítica cinematográfica. Ambos os cineastas, Diegues e Rocha, eram, igualmente, integrantes e reconhecidos por

¹³⁸Na dissertação, analisei ambos os filmes e constatei que os dois exploravam características bastante caricaturais presentes nas pornochanchadas: elementos do cotidiano, linguagem acessível, apelo sexual, fetichização do corpo feminino, jogos de palavras, etc.

¹³⁹ALENCAR, Miriam. Antonio Calmon não faz pornochanchadas. Faz comédia erótica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 de junho, 1978, Caderno B, p.2.

¹⁴⁰TAMBELLINI, Flávio. Nem se quer pornochanchada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1978, Caderno B, p.2.

¹⁴¹Sobre *Difilm e Mapa*, ver SEVERO, 2021, p. 54.

¹⁴²As instâncias de consagração são instituições, grupos de agentes, figuras importantes em diferentes campos que produzem certificados para orientar e legitimar o consumo. O ato de consagrar é o ato de construir realidades, sobretudo, validar ou não determinada realidade.

seus pares no interior do campo cinematográfico¹⁴³ a época como agentes possuidores de *capital social*¹⁴⁴ e *cultural*¹⁴⁵, fato que lhes atribuiu prestígio.

¹⁴³Utilizo aqui o conceito de campo em Pierre Bourdieu. Segundo Renato Ortiz (1983, p.19) as noções de “campo” ou “espaço social” se referem a “esse espaço onde as posições dos agentes se encontram a priori fixadas. O campo se define como o locus onde se trava uma luta concorrencial entre os atores em torno de interesses específicos que caracterizam a área em questão”. O autor ainda aponta que o funcionamento desse campo dependerá dos objetos em disputa entre os agentes (pessoas ou instituições), sendo necessário, portanto, que esses conheçam e reconheçam as leis gerais de funcionamento que estão em disputa. Recorro também a Patrícia Thomson (2018) para caracterizar a ideia de campo: constitui-se e relaciona-se também ao *habitus* e a diferentes capitais; a forma como se estrutura e as práticas nele institucionalizadas resultam na criação de marcas de distinção; as especificidades de cada campo contribuem para compreender as estratégias de conservação ou de transformação dos agentes em outros diferentes campos e em cada campo há hierarquias e competições internas. Em relação ao campo cinematográfico brasileiro, Ricardo Normanha Ribeiro de Almeida (2016) aponta que ele adquiriu autonomia e impôs sua lógica de funcionamento em relação aos demais campos com a criação do Cinema Novo, na década de 1960, mas nunca deixou de ser subordinado ao campo político em função do permanente vínculo com políticas de incentivo Estatal. Para o autor, o que caracteriza o campo cinematográfico do período é o antagonismo em debate de uma “arte pura”, que representaria o não interesse em uma finalidade de consumo imediato, e a “arte-mercadoria”, com ciclo de produção mais curto e com demandas já conhecidas. Nesse sentido, “no campo cinematográfico, esta convivência entre ‘arte-pura’ e ‘arte-mercadoria’ se traduz na eterna disputa simbólica localizada no debate que dominou a literatura específica sobre o tema, acerca da autoria no cinema. Mais precisamente, na querela entre ‘cinema de autor’ e ‘cinema industrial’ (ALMEIRA, 2016, p.224).

¹⁴⁴Na teoria bourdiana, o sociólogo se apropria da noção de “capital” para pensar a “economia geral das práticas” sociais. Capital é um “tipo de recurso”, “componentes” ou “estoques de elementos” que um indivíduo, comunidade, país, etc podem ser possuidores. Esses capitais podem ser biológicos, como as heranças genéticas, ou seja, um dado fixado, assim como, dimensões sociais aprendidas e adquiridas. Localizo aqui o capital social, cultural e simbólico, por exemplo. “O capital social é o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede duradoura de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de inter-reconhecimento; ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que, além de serem dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos), estão unidos por ligações permanentes e úteis” (BOURDIEU *apud* MARTIN, 2017, p.113). Esse capital está, na maior parte dos casos, relacionado a outros tipos de capitais (econômico, cultural, simbólico etc.), uma vez que o volume de capital social possuído por um determinado agente individual dependerá também do volume de capital e do seu grau de interação com a comunidade/grupo que estiver inserido. Severo (2021) aponta que os cinemanovistas, como grupo, partilhavam de posições sociais e de pré-disposições culturais em comum. No início da formação do movimento, eram indivíduos por volta dos vinte anos, pertencentes à classe média e alta, procedente dos meios universitários, com conhecimento apurado sobre cinema, seja através de formação técnica, seja por serem autodidatas.

¹⁴⁵Capital cultural é compreendido por Bourdieu como “um conjunto de multidimensional de “competências” (por exemplo, o domínio da língua, do cálculo, etc.) e de disposições (que constituem sua versão incorporada, sob a forma de conexões neurais e de automatismos mentais e corporais). Ela institucionaliza-se por meio de diversas entidades jurídicas (diplomas escolares, qualificações, etc.). A restrição do capital cultural a “competências” valorizadas pelo mercado (valorização acompanhada frequentemente de uma medida monetária), sob a forma do que se designa por “capital humano”, é uma redução manifesta das competências culturais, assim como a limitação destas às competências mais institucionalizadas ou mais legítimas” (LEBARON, 2017, p.102).

Inferi que o cineasta Antonio Augusto Dupin Calmon (“Antonio Calmon”) foi “poupado” pela crítica Miriam Alencar¹⁴⁶, porque esta presumiu que em função do início da carreira profissional do diretor ter se dado no Cinema Novo com a produção de curtas-metragens e como assistente de direção em filmes de Cacá Diegues, Glauber Rocha e Gustavo Dahl – cineastas legitimados no campo cinematográfico –, ele dominaria suficientemente as técnicas ao ponto de poder subvertê-las conscientemente através de uma linguagem mais utilitarista e sarcástica.

Calmon é um cineasta, roteirista e, atualmente produtor de minisséries na Rede Globo. Cursou dois semestre de sociologia na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 1964. Começou sua carreira profissional no cinema como diretor de curtas-metragens e assistente de direção em filmes do Cinema Novo, como *A Grande Cidade* (1965) de Cacá Diegues, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha e *O Bravo Guerreiro* (1968) de Gustavo Dahl. Dirigiu o primeiro longa-metragem, *O Capitão Bandeira contra o Doutor Moura Brasil* (1970), considerado pela crítica como um filme *cult*, próximo da estética do Cinema Marginal. Em *Paranóia* (1975) começou, em alguma medida, flertar com as pornochanchadas, parte do elenco são atrizes e atores com trajetória na *Boca do Lixo. Gente fina é outra coisa* (1976), adaptado da peça de Antônio Bivar, iniciou o ciclo de suas produções no subgênero. Dirigiu *Nos Embalos de Ipanema* (1977), *O Bom Marido* (1978), *Terror e Êxtase* (1979) e outros.

Antonio Calmon é um diretor que em seus inícios circulou em diferentes grupos, construindo uma trajetória plural no campo cinematográfico. José Miziara, em comparação, se iniciou nos circos e teatros paulistanos como ator. Em 1959 quando se mudou para Rio de Janeiro, trabalhou como dublador em programas de rádio e TV. Em 1976, retorna a São Paulo para trabalhar nos estúdios de Silvio Santos. Estrelou como diretor no quarto episódio de *Ninguém Segura essas Mulheres. O bem-dotado, O Homem de Itu* foi sua estreia nas

¹⁴⁶Miriam Alencar é escritora, teórica do cinema e crítica cinematográfica. Contribuiu para a redação do Caderno B do *Jornal do Brasil*. Sua pesquisa de doutorado intitulada “O cinema em festivais e os caminhos do curta-metragem no Brasil”, que aborda a condição do cinema e do curta-metragem brasileiro como produto foi pioneira nos estudos sobre curtas-metragens e festivais nacionais.

pornochanchadas e nelas permaneceu. Trabalhou a partir daí como diretor e produtor cinematográfico. Em 1990, Miziara retornou para a TV trabalhando como ator. Ele não circulou por diferentes gêneros e subgêneros ou diferentes grupos para além da *Boca*.

É oportuno pontuar que o filme classificado como “comédia erótica” recebia menos críticas em comparação aqueles de “pornochanchada”, em função de uma suposta melhor curadoria estética e por ter um objetivo não simplesmente comercial para recorrer a performances sexuais. No entanto, ainda que distinguidas, ambas não alcançavam o *horizonte de expectativas*¹⁴⁷ dos críticos analisados. Exemplo que ilustra o debate apresentado no capítulo anterior sobre como a crítica corroborou e reproduziu distinções entre cinematografias eróticas, de “bom gosto” *versus* pornográficas, “oferta vulgar”.

O uso do “mau” e demais adjetivações depreciativas atribuídas ao subgênero pela crítica – e outros atores sociais¹⁴⁸ – evidenciam as próprias preferências e pré-disposições de classe¹⁴⁹, identitárias do grupo e de gosto

¹⁴⁷Hans Robert Jauss (1979) afirmou que a obra de arte se realiza na sintonia com seu efeito estético, a partir de dois processos simultâneos e relacionais: o receptor (críticos especializados ou o público em geral) só gostará daquilo que conseguir entender e só conseguirá compreender aquilo que aprecia. Essa espécie de “diálogo” entre obra e espectador durante o que autor chama de experiência estética, emerge de saberes prévios de cada sujeito. Tal “saber” é composto por referências, memórias (conscientes ou inconscientes), características que moldam sua personalidade e os conhecimentos particulares de cada receptor, isto é, o próprio horizonte de expectativas.

¹⁴⁸Como demonstra William Martins (2009), movimentos como “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, “Liga da Moralidade” e civis não organizados, participaram de manifestações, redigiram cartas destinadas a oficiais, participaram de programas de rádio ou sessões destinadas ao leitor em jornais e revistas, exigindo a suspensão e o veto aos filmes já lançados. As reivindicações desses grupos eram em nome da manutenção do “decoro público”, uma vez que as pornochanchadas supostamente com o dinheiro público, “exploravam a imoralidade”.

¹⁴⁹Quando trato de classe aqui, afasto-me de uma perspectiva marxista e instrumentalizo aquela proposta por Pierre Bourdieu. Para o sociólogo, o conceito parte de um entendimento da sociedade como um *espaço social*, no qual os agentes ocupam distintas posições relativas definidas a partir da trajetória (individual, coletiva, ascendente ou descendente), propriedades e capitais que esses dispõem. Isto é, baseado no conjunto e no volume de recursos culturais (saberes e práticas incorporadas ou não), econômicos (funditários, bens financeiros, monetários, etc.) e políticos possuídos pelo agente, bem como, a forma como ele é percebido pelos demais e o estilo de vida que orientaram os agentes em posições mais ou menos privilegiadas. Classe social é debatida pelo autor, portanto, como uma divisão cultural. “As classes sociais, para Bourdieu, devem ser entendidas como conjuntos de agentes situados em posições próximas no espaço social, que se *distinguem* de outras classes, situadas em posições relativas distintas. Em suma, as distinções de posição, fundadas em diferenças de propriedade, conferem poder de umas classes em relação às outras” (SALLUM JR; BERTONCELO, 2017, p. 119, grifo no original). No decorrer do capítulo discutirei as lutas de classificação travada entre as classes sociais para impor a visão de mundo e as categorias de pensamento “mais legítimas” dos grupos dominantes.

(BOURDIEU, 2017). Conforme apresentei na dissertação, o crítico de cinema atua como mediador, que descreve, evoca e integra conteúdos compartilhados em um sistema de valor no qual obra, espectador e ele próprio estão inseridos (REIS, 2018). As hipóteses que levantei nessa pesquisa anterior, em relação ao grupo de críticos estudado, foi que esse detinha autoridade discursiva para avaliar obras cinematográficas, possuía competências estéticas para reconhecer e lutar pela imposição dos bens culturais que classificasse como legítimos. Ocupava, neste sentido, no campo cinematográfico – e, também no campo jornalístico – lugar de prestígio para falar de cinema.

Aproximo-me da compreensão de Bourdieu (1997; 2017) quando argumenta que o discurso jornalístico (aqui, podemos compreender como discurso crítico) mobiliza a autoridade previamente acumulada pelo locutor detentor de poder simbólico¹⁵⁰ que influencia na construção da realidade:

Os jornalistas – seria preciso dizer o campo jornalístico – devem sua importância no mundo social ao fato de que detêm um monopólio real sobre os *instrumentos de produção e difusão em grande escala* da informação e, através desses instrumentos, sobre o acesso dos simples cidadãos, mas também dos outros produtores culturais, cientistas, artistas, escritores, ao que se chama por vezes de espaço público. isto é, a grande difusão. [...] eles exercem uma forma raríssima de dominação: *têm o poder sobre os meios de se exprimir publicamente*, de existir publicamente, de ser conhecido de ter acesso à notoriedade pública (o que, para os políticos e para certos intelectuais, é um prêmio capital)(BOURDIEU, 1997, p. 65-66).

Portanto, esse lugar “público” reconhece que jornalistas (e críticos) coloquem suas visões de mundo – ou a visão do veículo que representam – e preferências estéticas para um maior número de leitores. Esse poder de influenciar “é fundamental na construção do mundo social, seja pelas classificações, pelas designações que emitem” (GIORDANI, 2011, p. 4). Esses indivíduos detêm autoridade discursiva porque reconhecem as leis internas de

¹⁵⁰Segundo Bourdieu (1989, p.7), “poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”. Esse simbólico referido constitui uma estrutura que orienta e forma as disposições dos indivíduos para apreciar, agir e perceber o mundo social. O autor completa afirmando que “[...]o poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que obtido pela força(física ou económica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário”(BOURDIEU, 1989:14). Isto é, para que esse poder “seja eficaz”, precisa adquirir o status de algo “naturalmente” social, que seja enraizado no corpo das estruturas de dominação, sociais e historicamente criadas.

funcionamento do campo em que estão inseridos, dominam a linguagem cinematográfica e estão familiarizados com produções que já são percebidas propriamente como arte.

Especificamente na crítica especializada, o “resultado” dessa tomada de posição em relação à trajetória de um gênero, subgênero ou movimento de cinema influenciará no interior do próprio campo cinematográfico – ocupado por iniciados e não para o público “leigo”¹⁵¹, uma vez que o que está em jogo é propriamente o controle das fronteiras, a autoridade que lhes permite impor a classificação do que é ou não arte, de quem faz ou não parte desse grupo de “artistas”. Não considereirei que os artigos dos críticos analisados tenham gerado efeitos significativos sobre o consumo do público em geral das pornochanchadas.

Considereirei críticos reconhecidos a partir de alguns critérios: o número de publicações por mês em cada jornal, a circulação deles em outros espaços de fazer cinema (cineclubes, grupos de estudo ou cursos superiores) e quando se autorreferenciavam como intelectuais do campo cinematográfico. Não realizei na dissertação um estudo biográfico pormenorizado dos críticos de cinema encontrados na amostragem selecionada. Elenquei aqueles com mais artigos publicados no recorte temporal analisado, foram eles: Ely Azeredo¹⁵², Jean-

¹⁵¹Entendido aqui como um público que não reconhece a linguagem cinematográfica, debates de ordem estética, movimentos já legitimados etc.

¹⁵²Ely Azeredo atuou como jornalista e crítico de cinema em diferentes veículos de comunicação do Rio de Janeiro, como na *Tribuna da Imprensa* (1949-1965), *Jornal do Brasil*, no Caderno B (1965-1982) e *O Globo* (1982-2008). O primeiro texto de crítica que publicou foi em 1949, na coluna de Oswaldo Oliveira, no vespertino *A noite*. Criou em 1966, a Revista Filme & Cultura. No mesmo ano participou das mobilizações para a criação do INC. Recomendo a leitura de ROCHA, Luís Geraldo. *A crítica cinematográfica de Ely Azeredo e o cinema brasileiro na Tribuna da Imprensa (1956-1964)*. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, São Paulo, 2017.

Claude Bernardet¹⁵³, José Carlos Avellar¹⁵⁴, Maria Rita Kehl¹⁵⁵ e Miriam Alencar. No artigo *Ela dá o que eles gostam?*¹⁵⁶, de 1975, e no texto *Pornografia, o sexo dos outros*, de 1979, Bernardet traça comentários sobre o que considerou o perfil da crítica cinematográfica da década de 1970. Segundo ele, eram sujeitos oriundos, em sua maioria, de uma classe média emergente, com acesso privilegiado aos bens de consumo e condições de acesso ao ensino formal “que tentavam afirmar sua pretensa superioridade cultural e sexual sob os outros” (BERNARDET, 1979, p.95), usando-se de argumentos em defesa de uma postura participativa e de compromisso político.

Bernardet (1979; 2017), afirmou, ainda, que a crítica especializada do período compartilhava de um projeto de atuação como agentes sociais responsáveis pela manutenção da democracia e por teorizações sobre a sociedade brasileira a partir do cinema.

É importante o processo que se notabilizou pela transição da ideia do cinema enquanto arte para sua conversão em agente transformador social. O cinema não possuía mais a função de espetáculo e sim de agente mobilizador de novos valores. Abriam-se novos horizontes para uma cultura “participante” que não permitia mais o culto da arte. A cultura participante que se abriu através desse novo quadro, fez com que o crítico cinematográfico passasse, então, a tentar estabelecer as relações existentes entre o filme e a sociedade da qual ele surge e à qual ele se dirige (BERNARDET *apud* ROCHA, 2017, p.17).

¹⁵³Jean Claude-Bernardet é um teórico de cinema, crítico cinematográfico e cineasta belga naturalizado brasileiro na década de 1960. É diplomado pela École des Hautes (Paris) em Ciências Sociais e doutor em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Participou da criação do curso de Cinema na Universidade de Brasília (UnB) e foi professor emérito da disciplina História do Cinema Brasileiro até sua aposentadoria, em 2004, na USP. Aproximou-se do cinema em 1958, quando começou a participar de um cineclub e realizar um curso de cinema na Cinemateca Brasileira, em que conheceu Paulo Emílio Sales Gomes que o convidou para escrever resenhas no Suplemente literário do jornal *O Estado de São Paulo*. Atuou como crítico nos jornais alternativos *Opinião* e *Movimento* nos anos seguintes.

¹⁵⁴O carioca José Carlos Avellar foi crítico de cinema, cineasta e gestor público de cinema, sendo vice-diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em dois momentos distintos em 1969 e depois em 1985, e diretor da área cultural da Embrafilme (1985-1987). Atuou como crítico de cinema no *Jornal do Brasil* por duas décadas e integrou o conselho editorial da revista *Cinemas*. Foi professor e coordenador de dois cursos na Escola de Cinema Darcy Ribeiro. O crítico veio a óbito em 2016.

¹⁵⁵Maria Rita Kehl é crítica de cinema e literatura, jornalista e atualmente é mais reconhecida como psicanalista. É graduada em Psicologia pela Universidade de São Paulo. Seus primeiros textos foram publicados no *Jornal do Bairro*, depois foi editora do *Movimento* e atuou como freelancer nos jornais *Em Tempo*, *Veja*, *Isto É* e *Folha de São Paulo*. Durante a ditadura civil-militar, declarou-se ativista dos direitos humanos e da liberdade de expressão, defendeu, em 1979, a dissertação intitulada *O Papel da Rede Globo e das Novelas da Globo em Domesticar o Brasil Durante a Ditadura Militar*. Em 2012, foi convidada a participar da Comissão Nacional da Verdade.

¹⁵⁶BERNARDET, Jean-Claude. *Ela dá o que eles gostam?* *Movimento*, Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1975, p.24.

Margarida Maria Adamatti (2012) aponta que a crítica de cinema mundial dos anos sessenta sofreu modernizações, influenciada por uma nova tomada de posição iniciada pelos intelectuais e teóricos de cinema do corpo editorial da revista *Cahiers du Cinéma*. No material publicado, foi priorizada a análise das relações entre política e ideologia, em detrimento de comentários estritamente estéticos. O objetivo emergente – que se difundiu de forma gradual entre a comunidade crítica internacional – era identificar no discurso fílmico a produção de sentido, a forma como ele abordava o contexto social e político com o propósito de contribuir para a formação de uma consciência crítica do leitor e do espectador. De modo que, “tanto a produção intelectual quanto a crítica de cinema [foram] vistas como ferramentas de mudanças sociais” (ADAMATTI, 2012, p.178).

Especificamente no caso brasileiro, o regime militar alterou o olhar da crítica especializada. Havia, predominantemente, “uma preferência por um cinema autoral, moderno e engajado. Além disso, estes críticos condenavam produções melodramáticas, consideradas ‘esquemáticas’” (ADAMATTI, 2012, p. 187).

Autores (RAMOS ORTIZ, 1983; ORTIZ, 1994; RIDENTI, 2000) alertam que, a busca pela identidade nacional e política vicejava entre os debates artísticos e intelectuais ao longo da década de 1960. Cineastas, escritores e artistas ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), por meio da arte, atuaram no espaço público e na política, objetivaram aumentar a consciência de pertencimento nacional nos indivíduos, fomentar desalienação e denunciar as realidades sociais. Prevaleceu a ideia de uma cultura “nacional-popular” como forma de resgate das origens daquilo que seria o povo brasileiro. Ismail Xavier (2001, p.30) percebeu os movimentos artísticos pré-1968 como “pedagógicos-conscientizadores”. O Cinema Novo, em particular, ocupou, nesse cenário, “a linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro” (RIDENTI, 2000, p. 89).

O nacional-popular fundamentava-se na luta anti-imperialista. A revolução teria fim a cadeia de exploração capitalista, viabilizando a ditadura do

proletariado e a cultura do povo brasileiro (SANTOS, 2009). Para que emergisse a cultura nacional-popular a arte deveria chegar ao povo. Havia desde 1930 a crença entre os intelectuais presentes no aparato burocrático e em espaços de debate sobre “questões nacionais” que deveria se organizar a nação através da organização da cultura. “A crença difundida entre a elite intelectual de que seria portadora de uma ‘missão’ de elevar a consciência da população, de guiar os menos favorecidos e, assim, orientar e planejar os rumos do país” (MAIA, 2012, p.25) mobilizou esses grupos intelectuais.

O CPC, norteado por esse romantismo revolucionário¹⁵⁷, fundado em 1961, na cidade do Rio de Janeiro, em tentativa de suprir as “limitações” do Teatro de Arena assumiu a responsabilidade de divulgação e massificação da cultura popular. Para as(os) artistas do CPC a arte deveria ser popular e revolucionária, deveria tratar das questões do povo e conscientizá-lo da sua condição de classe revolucionária. Apesar dos Centros Populares não terem se formado dentro da União Nacional dos Estudantes (UNE), muitos estudantes estiveram ligados à sua construção – por exemplo, o Cacá Diegues apresentado anteriormente. De acordo com Jordana de Souza Santos (2009) havia essa correlação entre arte e política, de modo que, somente as manifestações culturais engajadas, com finalidade de informar o povo era considerada relevante.

O objetivo almejado pelo CPC era conscientizar o proletariado da sua condição de exploração através da arte e da cultura. A preocupação em atingir e conscientizar o proletariado, em denunciar as condições de exploração no campo etc, era devido à ideologia revolucionária presente no período (SANTOS, 2009, p.492).

Para a autora, o CPC, ao considerar arte revolucionária aquela que continha conteúdo político, muitas vezes desconsiderou a arte produzida pelo povo, como o folclore. “A impressão que fica é que houve um apelo político exagerado passado através da arte pelo qual o público foi se desinteressando” (SANTOS, 2009, p.493), resultando em uma problemática do público. Os filmes

¹⁵⁷“A utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do homem novo, nos termos do jovem Marx recuperados por Che Guevara. Mas o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista”. (RIDENTI, 2000 p. 24).

cinemanovistas, por exemplo, ao se afastarem da estética hollywoodiana que os espectadores estavam acostumados, seus produtores se fecharam em si mesmos. Isto é, foram consumidos, principalmente, por intelectuais, estudantes e pelos próprios produtores.

Severo (2021) recorda que, alguns cinemanovistas atuaram como críticos cinematográficos em impressos, inclusive, no próprio *Jornal do Brasil*¹⁵⁸. “Era uma nova geração de críticos empenhada em reformular a política de análise de filmes, encarando a crítica não como um fim em si, mas como um aprendizado que os levasse à realização” (SEVERO, 2021, p.54).

Frente a esse ideário, defendo que nos três jornais, cada um com sua particularidade¹⁵⁹, a crítica especializada permaneceu em consonância a esse ideal político “conscientizador” crítico das gerações dos CPCs. No *Jornal do Brasil* e no *Movimento* isso se destacou de forma mais evidente, dada a contínua oposição discursiva frente a modernidade capitalista e a uma cinematografia orientada por uma linguagem oriunda da indústria cultural. As pornochanchadas, em ambos os jornais, foram valoradas pejorativamente e adquiriram o *status* de hediondas e ilegítimas¹⁶⁰, quando comparadas a outras filmografias que melhor correspondiam aos requisitos necessários à arte legítima para aquela geração crítica.

Em diferentes artigos, o subgênero foi, portanto, destituído da categoria arte, frequentemente, sendo reduzido a uma cinematografia culturalmente vazia com “estilo narrativo bruto, grosseiro, simplório e sujo” (AVELLAR, 1975, p.2)¹⁶¹ e outros termos depreciativos. Repetidamente, os críticos analisados acusavam os títulos de apenas esboçarem uma moral conformista, conservadora, que defendia a ordem patriarcal e corroborava para o

¹⁵⁸Severo (2021) indicou também outros impressos, tais como: *O Metropolitano*, *Revista Civilização Brasileira*, *Correio da Manhã*.

¹⁵⁹Os jornais não compartilhavam de uma mesma postura frente à ditadura civil-militar, o que influenciava em uma postura também distinta (tanto) em suas equipes editoriais e (quanto em seus) critérios de noticiabilidade. O *Movimento*, enquanto jornal alternativo, mostrou-se mais combatente ao regime. Adamatti (2012) chamou o tipo de crítica praticado pelo jornal de “militante” e ressalta que foi colocada em primeiro plano a relação entre cinema e política. Sobre esse debate das particularidades da posição de cada jornal ver REIS (2008).

¹⁶⁰BERNARDET, Jean-Claude. Veredas na tela. *Movimento*, Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 1976, p. 20.

¹⁶¹AVELLAR, José Carlos. Produto Nacional Bruto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 16 de agosto de 1975, p.2.

“emburrecimento” e a docilidade política do público que os assistia (KEHL, 1975)¹⁶². Reivindicavam, em termos gerais, que todo filme que contivesse apelo sexual deveria empregar maior sofisticação estética, cumprir demandas política-ideológicas, ao invés de apelar ao uso degradante do corpo, em particular, o feminino, e do sexo como recurso para rápido retorno financeiro (REIS, 2018).

Bourdieu (1989; 2017) alertou que *gosto* é uma disposição adquirida para apreciar e diferenciar bens e tomadas de posição (objetivas, subjetivas ou estéticas), que atua como um marcador privilegiado de classe. O gosto aparece, assim, estreitamente vinculado às condições materiais que rodeiam o agente desde sua primeira infância, que são automatizadas e inscritas no corpo: à origem social, ao sistema de preferências e ao nível de instrução. A educação familiar e escolar, para o autor, são instâncias principais para a reprodução social dos instrumentos linguísticos, das referências culturais, materiais e da valorização da cultura legítima a serem adquiridos [inconsciente] em determinado grupo social. O gosto é, portanto, um produto do *habitus*¹⁶³, que se inscreve profundamente nas e pelas relações entre os agentes.

Em *A distinção: a crítica social do julgamento*, Bourdieu (2017), ao fazer uma síntese de suas pesquisas sobre a sociedade francesa, demonstrou que as diferenças de estilo de vida e desacordos em relação ao gosto são objetivamente julgamentos de classe e que a luta simbólica travada cotidianamente entre agentes e grupos sociais são para classificar os bens de consumo. A arte e o consumo artístico estão, desse modo, “predispostos a desempenhar uma função social de legitimação das diferenças sociais” (BOURDIEU, 2017, p.14).

¹⁶²KEHL, Maria Rita. O drama da pendura. *Movimento*, Rio de Janeiro, Cinema, 10 de outubro de 1975, p.17.

¹⁶³O *habitus*, para Pierre Bourdieu, é composto de esquemas de percepções (maneiras de perceber o mundo), de apreciações (maneiras de comportar-se) que foram interiorizadas e incorporadas pelos indivíduos ao longo de sua socialização – primária, durante a infância, e secundária, na idade adulta – de maneira mais ou menos inconsciente. Ele se compõe ao mesmo tempo de ‘estruturas mentais através das quais [os indivíduos] aprendem o mundo social’ e de suas manifestações corporais, designadas sob o termo *hexis* corporal retomado de Aristóteles” (JOURDAIN, NAULIN, 2017, p.50). *Habitus* depende, portanto, das condições de existência e da trajetória individual de cada indivíduo. É, igualmente “transponível”, isto é, poderá sofrer alterações; se alteradas as condições de existência desse indivíduo, poderá ser construído novos esquemas, novos “estilos de vida”. Ver mais em: JOURDAIN, Anne; NAULIN, Sidonie. A teoria de Pierre Bourdieu e seus usos sociológicos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

Sobre isto, o autor endossa ainda que,

Como toda a espécie de gosto, ela une e separa: sendo o produto dos condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência, ela une todos aqueles que são o produto de condições semelhantes, mas distinguindo-os de todos os outros e a partir daquilo que têm de mais essencial, já que o gosto é o princípio de tudo que se tem, pessoas e coisas, e de tudo o que se é para os outros, daquilo que se serve de base para classificar a si mesmo e pelo qual se é classificado. Os gostos (ou seja, as preferências manifestadas) são a afirmação prática de uma diferença inevitável. Não é por acaso que, ao serem obrigados a justificarem-se, eles afirmam-se de maneira totalmente negativa, pela recusa oposta a outros gostos (BOURDIEU, 2017, p. 56).

Segundo Bourdieu (2017), o privilégio cultural de indivíduos oriundos das categorias favorecidas garante que apreciem e reconheçam com maior facilidade as formas oriundas da “cultura erudita” valorizadas entre as instituições culturais e demais indivíduos que compartilham o mesmo *habitus* de classe. Para o autor, classes sociais *no papel* se diferem na forma como organizam suas vidas, na centralidade das práticas culturais nela e na capacidade de interpretá-las. Desse processo, emergiriam as distâncias estéticas entre os diferentes agentes sociais.

Bourdieu (2017) compreendeu, primeiro, que a hierarquia social está na origem das hierarquias culturais e, segundo, que as práticas culturais não se equivalem, algumas são consideradas mais “legítimas” do que as outras. O autor fundamenta em Max Weber sua teoria da *legitimidade* e formula uma economia dos bens culturais (competências, habilidades, saberes e práticas), que define como legítimos aqueles que a sociedade compreende como superiores (VIANA, 2017). A noção de legitimidade refere-se, portanto, a práticas que adquirem autoridade simbólica sob outras. Aquisição que estaria ligada diretamente também a legitimidade social de seus praticantes e consumidores. “A maior ou menor legitimidade das práticas e domínios culturais é conferida pelo valor que as classes sociais, e em particular a burguesia, lhe acordam” (JOURDAIN, NAULIN, 2017, p. 98), ou seja, a partir desse entendimento bourdiano, as classes dominantes possuem o privilégio de determinar aquilo que compõe o “bom” gosto.

As diferenças de critérios estéticos que envolvem o “bom” e o “mau”, assim como, legítimo, erudito etc. acompanham o capital cultural dos agentes. Conforme a posição na hierarquia social, as aptidões para avaliar se alteram, de

modo que, “os membros das classes superiores atribuem um valor simbólico e real ao que é representado [e] os menos cultivados aplicam um código de leitura relativamente simples” (JOURDAIN, NAULIN, 2017, p. 98). Isto é, quanto “mais diplomado” o agente for, a verbalização de sua apreciação se tornará mais abstrata e fará referência a outros tipos de arte legítima. Em *A distinção*, o autor demonstra, nesse sentido, que a capacidade de apreciar a arte não é universal e inata, mas que depende de instrumentos cognitivos de decifração e descodificação de sua própria linguagem, de competências estéticas aprendidas.

Classificar e qualificar as pornochanchadas era igualmente uma forma de interpretar o próprio “classificador” – o(a) crítico(a) de cinema – fato que me permitiu levantar a hipótese de que, entre os diferentes atores envolvidos na produção, na crítica e no consumo dessa cinematografia, era marcado por distâncias estéticas (BOURDIEU, 2017) e que permaneceu também em disputa propriamente dita simbólica a incorporação da representação mais legítima do sexo. Observei ainda, nesse sentido, que os críticos analisados se esforçaram em diferenciar-se de outros grupos sociais que cobravam ao Estado a interrupção da produção do subgênero, sob o pretexto de resguardar a integridade moral e os bons costumes dos espectadores brasileiros. O desconforto entre o grupo, alertou Jean-Claude Bernardet (1975), destinava-se também ao caráter pedagógico ocupado por esses filmes¹⁶⁴.

Como discutido anteriormente, no campo cinematográfico e nas discussões em torno da cultura, à época, prevaleceu uma cobrança por uma “linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão ‘desalienadora’ crítica, da experiência social” (XAVIER, 2001, p.14). De modo que, a produção intelectual dessa geração engajada – e localizo especificamente aqui os críticos analisados – caracterizou-se pela contínua ambivalência entre os conceitos de *alienação* e de *conscientização*. O debate de ordem estética esboçava, portanto, o esforço em criar uma espécie de sintonia do cinema com o contemporâneo, que articulasse, necessariamente, questões políticas-nacionais e de identidade cultural.

¹⁶⁴BERNARDET, Jean-Claude. Ela dá o que eles gostam? *Movimento*, Rio de Janeiro, 10 de outubro de 1975, p.24.

O *legítimo*, em termos de bens cinematográficos, foi associado a produção de um cinema engajado, ideológico, em resgate as raízes populares, a realidade e a temática nacional, que aderisse à política de autores, a livre montagem, ao subdesenvolvimento e, preferencialmente, não submetido à linguagem comercial estrangeira (ROCHA, 2017). Em Bourdieu (2017), a legitimação é um ato ideológico. É através dela que se pode estabelecer a dominação, quando um grupo (ou um falante) torna aceitável falar de um lugar ao outro, de modo a hierarquizar, ganhar notoriedade e se posicionar.

A partir da análise do *corpus* documental e revisão historiográfica, conclui que o Cinema Novo de forma explícita e, em menor ocorrência, o Cinema Marginal, ocuparam esse lugar de referência positiva entre a crítica especializada¹⁶⁵ (XAVIER, 2001). Para Severo (2021), os cinemanovistas se estabeleceram como representantes legítimos do cinema nacional, na medida em que internamente ao campo, um determinado grupo de cineastas, diretores, críticos, compactuaram com um conjunto de regras consideradas mais adequadas e legítimas para a produção cinematográfica brasileira. Ou seja, o grupo se impôs na relação de força dentro do campo cinematográfico.

Tomando como referência essa perspectiva bourdiana, inferi que as críticas que integraram o *corpus* da pesquisa evidenciaram parte desse arbitrário cultural. Os esquemas de apreciação e julgamento mobilizados pelo grupo crítico demonstraram o domínio dessas competências estéticas, assim como, a capacidade de esperar que a obra de arte representasse algo para além de seu próprio conteúdo objetivo. Identifiquei em alguns textos a alusão à política de autores que, como aponta Severo (2021), foi tema debatido e difundido em outros países devido a atuação da *Cahiers du Cinéma*, e a diretores da *Novelle-Vague*¹⁶⁶, como Jean-Luc Godard¹⁶⁷. Embora Jauss (1979) presuma que o prazer estético na crítica cinematográfica se realize a partir da identificação, em termos psicanalíticos, compreendo aqui, em oposição ao

¹⁶⁵Poucos textos críticos que compuseram o *corpus* documental apontaram objetivamente o Cinema Novo ou o Cinema Marginal como preferência, quando o faziam, quantitativamente o primeiro movimento ganhou mais notoriedade nos três jornais. Observei que essa referência se fazia presente através da comparação com títulos ou citar nome de diretores.

¹⁶⁶Sobre *Novelle-Vague* e *Cahiers du Cinéma*, ver SEVERO, 2021, p.79.

¹⁶⁷TAVARES, Zulmira Riberto. A solteirona, a prostituta e o cinema popular. *Movimento*, Rio de Janeiro, Ensaios, 18 de agosto de 1975, p.23.

autor, que a “identificação”/reconhecimento e o horizonte de expectativas operam como reflexo do próprio capital cultural e compromisso geracional assumido que caracteriza os atores estudados. Do mesmo modo, não desconsidero que esse “compromisso” não deixa de ser uma estratégia dentro do espaço social desses críticos. Isto é, o grupo crítico se faz compromissado, em função do interesse que têm em melhor se posicionar no seu próprio campo de atuação, a fim de galgar lugares de maior prestígio dentro dele.

Ao operacionalizar os conceitos de *capital cultural*, *distinção* e *gosto*, não procurei reduzir as relações que compunham o campo cinematográfico à época em dominantes-dominados¹⁶⁸, mas compreender as distinções que atravessaram o vocabulário estético das produções cinematográficas brasileiras mencionadas. Reconheço no interior da própria crítica cinematográfica ambivalências, ainda que menos expressivas. Conforme apresentado até então, o material analisado demonstrou uma tomada de posição negativa quanto a qualidade técnica do subgênero, no entanto, raros textos apontavam para uma necessidade, em termos de garantia de mercado cinematográfico nacional, de defender sua produção. Para alguns críticos (BERNARDET, 1976¹⁶⁹; SIMÕES, 1976¹⁷⁰) se delineava uma “lógica” simples: entre um tipo de cinema brasileiro *precário* ocupar os espaços criados pelas agências de fomento ou não ocupar, deixando que a preferência do espectador permanecesse nos títulos estrangeiros, se tornava “menos pior” torcer pelo sucesso das pornochanchadas.

3.3 Discurso em defesa das pornochanchadas na revista *Cinema em Close*

Up:

Voltada para a divulgação do cinema brasileiro e, em especial, da produção cinematográfica feita na *Boca do Lixo*, a revista *Cinema em Close Up* (CCUP) foi criada em 1975, por Minami Keizi, personalidade atuante no meio

¹⁶⁸Sobre as complexas lógicas de dominação em Pierre Bourdieu, ver BOURDIEU, 2017.

¹⁶⁹BERNARDET, Jean-Claude. O rei da tela. *Movimento*, Rio de Janeiro, Cinema, 24 de maio de 1976, p.20.

¹⁷⁰SIMÕES, Inimá. O rico primo pobre. *Movimento*, Rio de Janeiro, 19 de julho de 1976, p. 17.

editorial das revistas periódicas voltadas às artes visuais¹⁷¹. Criada com esse objetivo, *Cinema em Close Up* veio a se tornar uma das principais publicações na área (GAMO, 2006). Desde a sua inauguração explorou como linha editorial os temas relacionados aos subgêneros que chamou de “comédias eróticas”, das chanchadas e das pornochanchadas, apesar de também debater cinema de maneiras mais amplas. Em 1976, passou a se localizar no bairro da Luz, coabitando o mesmo espaço urbano da produção dos filmes aos quais se dedicava destacar.

O processo de seleção do material analisado na revista se orientou pelos passos descritos por Bardin (1997) próprios da Análise de Conteúdo. Durante a *Pré-análise*, procurei atentar para materiais que versassem sobre as(os) personagens dissidentes e heterossexuais, interpretações sobre as pornochanchadas, entrevistas ou depoimentos de atrizes, atores, diretores e produtores do subgênero e do cinema nacional como um todo. Para a administração desse resultado preliminar, criei uma sistematização a partir do conteúdo encontrado, dividida em sete temas centrais: (1) *Publicidade*, (2) *Receita*, (3) *Política* (artigos informativos sobre órgãos de cinema, relação com o governo, etc), (4) *Resumo de Filme*, (5) *Cinema* (debates sobre gêneros/movimentos cinematográficos à época), (6) *Atriz/Ator* e (7) *Cartas* (participação do público-leitor). Foram pré-selecionados quarenta e sete textos e imagens (47)¹⁷², transcritas seguindo o modelo de ficha de análise utilizado (ver *Apêndice D*).

Durante os procedimentos de análise, identifiquei a repetição de conteúdos, sobretudo, nos eixos *Publicidade*, *Resumo de Filme*, *Atriz/Ator* e *Cartas*, o que resultou em uma nova revisão do material pré-selecionado. Como a *Cinema em Close Up*, na movimentação da própria pesquisa, passou de fonte primária para secundária, não foi viável esgotar todo o conteúdo¹⁷³.

¹⁷¹Para informações biográficas sobre Minami Keizi, ver mais em: SANTOS NETO, Elydio dos. Minami Keizi, a Edrel e as HQs brasileiras: memórias do desenhista, do roteirista e do editor. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Brasília, 6 a 9 de setembro de 2006. Trabalhos publicados. Disponível em: <https://www.intercom.org.br/papers/nacionais>.

¹⁷²Esse processo de transcrição para as fichas técnicas ocorreu nas vésperas da qualificação dessa pesquisa. Após a realização da mesma, alguns novos direcionamentos foram necessários, resultando na mudança de estratégia no tratamento da revista.

¹⁷³O projeto submetido para a seleção de doutorado, em 2018/2, tinha por objetivo geral analisar as representações sobre a feminilidade e corpo feminino dispostos no conteúdo produzido pela

Estabeleci um novo sistema de “importância”, dividido em três cores para justificar a nova amostragem¹⁷⁴: vermelho para extrema relevância, amarelo para “interessante” e cinza para “a verificar”. Reduzindo os textos para vinte e um (21) textos, entre eles, artigos, editoriais principais, editoriais suplementares, reportagens e notícias. Foram parcialmente excluídos da amostragem final elementos que se repetiam ser trazer novos conteúdos para debate. Nas páginas que seguem procuro apresentar um panorama geral dos resultados obtidos.

De antemão, percebi que até a edição número três, de 1976, apenas o nome de Minami Keizi estava presente na ficha técnica da Revista, além de informações relacionadas à distribuição, à impressão e ao logradouro da redação.¹⁷⁵ A partir do número quatro, também de 1976,¹⁷⁶ a ficha passou a apresentar os colaboradores e os demais profissionais envolvidos na produção do periódico. Entre os redatores frequentemente citados, estão Rajá de Aragão, José Adalto Cardoso, Antunes Filho, Luis Castellini, Jean Garret, Solange Pereira, Ozualdo R. Candeias, entre outros. Além da equipe de redação que atuava na geração de conteúdo e na construção dos textos, *Cinema em Close Up* contava com contribuições externas, sobretudo, de nomes atuantes na *Boca* como Fauzi Mansur, Tony Vieira, Pedro Carlos Rovai, etc.

Com base nas informações que constam nas fichas técnicas, infiro que, durante sua existência, a Revista apresentou uma organização administrativa pequena, contando com diretoria, secretaria e departamentos jurídico, contábil e publicitário; suponho também que havia uma certa divisão hierárquica no interior da redação, com Keizi à frente, como editor e diretor responsável. Não obstante as poucas seções desta divisão, é possível que, reiteradamente, atividades diversas atravessassem o trabalho de um mesmo

Cinema em Close Up, no período de 1975 a 1981. No primeiro semestre toda a pesquisa passou por reestruturação até chegar na presente proposta.

¹⁷⁴Sinalizadas nas próprias fichas de análise.

¹⁷⁵Neste número, a ficha técnica realça que a revista não faz assinaturas. Ademais, até o número três, apenas o nome de Keizi constava na ficha de *Cinema em Close Up*. Apesar disso, de acordo com Alessandro Gamo (2006, p. 65), baseado em informações extraídas de entrevistas com personalidades da Boca de Cinema, o impresso teria sido escrito em seus primeiros números por Luis Castilini e José Adalto Cardoso.

¹⁷⁶Todas as referências à *Cinema em Close Up* foram extraídas do acervo virtual do Portal Brasileiro de Cinema. Disponíveis em: <http://portalbrasileirodecinema.com.br/cinemaemcloseup/indice>.

profissional pela Revista.¹⁷⁷ Nesse sentido, *Cinema em Close Up* contava com o conhecimento técnico de seus colaboradores, como os trabalhos de fotografia de Jean Garret, Edward Freund e Custódio Gomes. Em função da irregularidade periódica das publicações, que não eram muitas por ano, deduzo, ainda, que Keizi fosse o único encarregado pela preparação editorial da Revista. Ademais, ocasionalmente, dois ou mais correspondentes eram destacados nas fichas, como o informante Paulo Neves, do Rio de Janeiro e Dario Cezar Barbieri, de Porto Alegre.

Delineado o quadro profissional de *Cinema em Close Up*, é preciso considerar as suas formas de financiamento. Tudo indica que eram duas as principais maneiras de subsistência da Revista: a venda avulsa e a comercialização de seus espaços para publicidade. Entre os anunciantes, os mais recorrentes são os advindos da publicidade cinematográfica, do *Clube Paulista de Modelagem Física* e do *Instituto Universal Brasileiro*. Porém, anunciantes menos frequentes também figuravam nas páginas da Revista, como serviços de alfaiataria, oferta de crédito telefônico, propaganda de boates etc. É notável também a presença habitual de publicidade dos serviços e produtos da MEK Editores Ltda. e da Distribuidora Lamana de Publicações Ltda. Segundo Alessandro Constantino Gamo (2006, p.4), a primeira empresa, pertencia a Minami Keizi e,¹⁷⁸ sendo assim, possivelmente, ele procurava promover suas demais publicações como estratégia comercial; já no que tange à publicidade feita para a Lamana, suponho que, por fazer a distribuição da Revista em pontos de venda, as negociações entre as duas empresas não se dariam necessariamente por transação financeira, mas por câmbio de serviços.

De acordo com dados disponíveis nas próprias edições, de 1975 a 1979 os valores das publicações de *Cinema em Close Up* variaram entre CR\$15,00 e CR\$75,00.¹⁷⁹ Embora tivesse apresentado um progressivo

¹⁷⁷Alessandro Constantino Gamo (2006) aborda algumas funções assumidas pelos integrantes da Revista, como a diagramação feita por Jean Garret na primeira edição. Entretanto, tais informações não constam na publicação e, tampouco, o autor especifica de onde as extrai, embora remeta às entrevistas com os participantes da Boca do Lixo, porém, sem fazer maiores referências.

¹⁷⁸Embora Gamo (2006) afirme que a MEK Editores Ltda. fosse de propriedade de Minami Keizi, nada a este respeito foi encontrado, inclusive em consulta feita à Receita Federal do Brasil.

¹⁷⁹Ao longo de sua existência, a Revista apresentou elevação gradativa de seu preço. As edições normais aumentaram em 15, 20, 25, 30 e 40 cruzeiros, de 1975 a 1979. Edições especiais como

aumento em seu custo ao consumidor, a composição do suporte material da revista era de um acabamento apreciável. As edições possuíam em torno de 50 páginas, apresentavam capas em cores vibrantes, imagens internas com qualidade de definição e, em sua maioria, coloridas, sendo a nudez feminina explorada à exaustão. As publicações de *Cinema em Close Up* seguiam padrões gráficos e tipográficos bastante regulares. Sua diagramação não exibia uma ocupação fixa dos espaços, variando a localização e mesmo a presença de certos gêneros jornalísticos¹⁸⁰, em que pese a presença constante de cartolas delimitando os temas das sessões.

Embora *Cinema em Close Up* tivesse como objetivo principal a divulgação do cinema da Boca do Lixo e, por isso, pudesse-se pensar que a Revista apresentasse um caráter mais informativo, o que verifiquei a partir da análise foi o oposto. O cunho opinativo atravessava todos os textos do impresso, inclusive aqueles que se pretendiam mais objetivos, como notícias, notas, etc. Não obstante a extensa publicidade sobre filmes, com sinopses, cartazes e informações de elenco e direção, os gêneros jornalísticos que predominaram eram os de opinião, como artigos, reportagens, entrevistas e editoriais. Em função de ser um impresso voltado para o público específico dos produtores e consumidores de cinema, seus conteúdos eram permeados pelo estilo crítico, expressando juízos sobre diversos aspectos do campo cinematográfico e seus bens culturais.

No que diz respeito às linguagens empregadas na Revista, ainda que prepondere um vocabulário formal, alguns escritos possuíam variações estilísticas que envolviam o uso de gírias e jargões próprios do universo do cinema. Nesse sentido, corroboro com a percepção de Gamo (2006) que diz que

A opção das revistas pela Boca encontrou o eco necessário e é possível identificar em que medida isto marcava o estilo, o tratamento e os posicionamentos dos textos. O **estilo** dos textos e o **tratamento**

os almanaques e anuários possuíam custos superiores às publicações padrão, variando entre 40 e 75 cruzeiros. Tais valores acompanharam a elevação progressiva do salário mínimo, flutuando entre a casa dos 2% e 5% deste, o que pode ser demonstrativo do poder aquisitivo de seus compradores.

¹⁸⁰Defini os textos de CCUP em categorias de gêneros jornalísticos, de acordo com as reflexões presentes na obra organizada por José Marques de Melo e Francisco de Assis: MELO, José Marques de (Org.); ASSIS, Francisco de (Org.). Gêneros jornalísticos: estudos fundamentais. São Paulo: Edições Loyola, 2020.

dato aos cineastas, atores, técnicos é marcado por uma personalidade, na qual percebe-se a intenção de reforçar a proximidade que a revista mantinha com o meio cinematográfico (GAMO, 2006, p. 72, grifos no original).

De fato, certos gêneros textuais possuíam um linguajar mais despojado que outros, se bem que, mesmo nas entrevistas – gênero de narrativa mais fluída –, havia um comprometimento com a seriedade dos debates em geral e, sobretudo, quando se tratava de temáticas sobre o cinema nacional.

Conforme se apurou, as reportagens e os editoriais apresentavam um cunho mais moderado, não demonstrando posicionamentos excessivamente críticos, obedecendo mais à prudência em suas expressões. Observo, nesse sentido, que esses espaços opinativos eram considerados como de veiculação do ponto de vista oficial da Revista e, por isso, apresentassem um padrão mais comedido. Por outro lado, os artigos escritos por colaboradores externos demonstravam uma maior liberdade de expressão em relação às críticas, uma vez que constituíam responsabilidade de seus autores, sobretudo, perante a revisão da Censura. Diante deste quadro, verifiquei que os temas da pornochanchada eram tratados com profundidades variáveis, ainda que, em sua maioria, as discussões sobre o assunto fossem mais sofisticadas na relação com outros tópicos.

Nesse sentido, *Cinema em Close Up* se apresentava como um espaço polifônico¹⁸¹, lugar de múltiplas “vozes”, que expressavam pontos de vista variados e até antagônicos, especialmente, em se tratando das narrativas desenvolvidas em torno do tema da pornochanchada, seu valor para o cinema nacional e seu *status* para a sociedade. Procurei identificar quais foram as visões sobre esse gênero de filmes que tiveram espaço franqueado na Revista. Para tanto, baseado no conceito de intertextualidade, selecionei quatro textos representativos dos pontos de vista expressados em diferentes espaços de enunciação: (1) nos dois primeiros textos submetidos à análise, a fim de compreender a opinião oficial do periódico (entendida como presente nos textos editoriais); (2) as opiniões dos agentes do campo cinematográfico que atuavam via campo jornalístico (representada pela reportagem e entrevista com Pedro

¹⁸¹Ver: BAKHTIN, Mikhail M. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

Carlos Rovai); e, por fim, (3) as opiniões em diálogo pela compreensão das pornochanchadas (presentes em artigo de fundo).

Embora a análise dos editoriais tenha visado à compreensão das opiniões de *Cinema em Close Up* sobre as pornochanchadas, pude, por uma questão comunicacional e interdiscursiva¹⁸², identificar a presença de outras concepções que não as da própria Revista. Logo em seu segundo número, na sessão *Papo Final*, CCUP se apresentou como contraponto aos críticos detratores da cinematografia brasileira, sobretudo da Boca do Lixo. A partir de poucas marcas discursivas, identifiquei disputas pela significação do que representava este cinema, bem como as presenças de narrativas que buscavam – na intertextualidade do editorial – impor seu sentido como o mais legítimo:

O Cinema Nacional é muito combatido pela imprensa. Críticos de cinema definem Toni Vieira como um cowboy subdesenvolvido, Roberto Mauro como o rei da pornochanchada e Zé do Caixão era um dos mais combatidos até ele vencer lá fora e por aí afora. Carlos Reichenbach Filho, LILIAN M, lutou e somente conseguiu o título de pioneiro da pornochanchada underground.

(...)

Por que combatê-los se cada um deles está fazendo o possível e dando a sua parcela de contribuição para o engrandecimento do cinema brasileiro? Leitor que o diga, não melhorou em 100% nestes últimos cinco anos as nossas fitas?

(...)

Críticos e cineastas deveriam caminhar na mesma direção e mesmo sentido.¹⁸³

No texto, estão presentes duas maneiras de se pensar o cinema brasileiro. A que se evidencia primeiro, identifica-se como supostamente proveniente da crítica feita na imprensa, que deprecia uma produção localizada e alguns produtores nacionais pela falta de qualidade. Apesar de o editorial não especificar a quais órgãos de imprensa se referem, verifiquei que essas posições correspondem, em alguma medida, às expressadas em espaços franqueados na grande imprensa, como visto anteriormente¹⁸⁴. Por outro lado, há o ponto de vista defendido pela Revista, no qual a cinematografia nacional teria, justamente, na Boca, um baluarte, em face das dificuldades de realização do cinema no Brasil.

¹⁸²De acordo com Dominique Maingueneau (2008), o interdiscurso é a constituição de um discurso em relação a outro já existente, ou seja, trata-se de um conjunto de ideias, organizadas por meio do texto, que se apropria, implícita ou explicitamente, de outras noções concebidas antes.

¹⁸³Papo final in CCUP, n° 2, p. 50, 1977.

¹⁸⁴ Entretanto, pondere-se que esta crítica poderia se dirigir a outros impressos, como as demais revistas especializadas em cinema.

Ambas as perspectivas são apresentadas muito superficialmente, porém, oferecem um primeiro esboço das principais narrativas sobre o cinema da Boca do Lixo e as pornochanchadas. Entretanto, em que pese haja uma “defesa” feita pela Revista frente aos críticos, essa o faz aludindo às dificuldades de se fazer cinema no país, circunstância que abonaria uma produção limitada, mas, ao mesmo tempo, em franco melhoramento, como o texto indica ao falar dos cinco últimos anos. À vista disso, considero que desde já, *Cinema em Close Up* apresenta um posicionamento moderado e, em certa medida, transigente com a crítica, particularmente, ao sugerir uma conciliação entre críticos e cineastas, para que caminhassem na mesma direção.

Com o avançar das publicações, as opiniões da Revista apresentavam como principal percepção sobre as pornochanchadas, a noção de que o gênero cinematográfico seria o grande filão comercial do cinema brasileiro e, conseqüentemente, o nicho mais rentável a ser explorado no mercado editorial das revistas de cinema. Em virtude da Revista se dedicar amplamente à divulgação desses filmes, fica evidente no trecho a seguir que este olhar privilegiado parte de uma oportunidade de lucro, de conseguir dividendos junto ao público consumidor de cinema erótico

A CINEMA EM CLOSE UP, desde o seu primeiro número, tem uma linha editorial definida, a de divulgar o cinema brasileiro, não adotando críticas, deixando esta ao cargo do leitor e, se o fizermos, será apenas uma transcrição de ideias de outras pessoas. Não estamos para combater a “pornochanchada”, nem sequer o “cinema novo” e tampouco a bitola super 8. Mas também não podemos agradar a gregos e troianos, porque acima de tudo isso, está em satisfazer os nossos leitores que adquirem a revista e sem eles jamais teríamos chegado ao quinto número...¹⁸⁵

Deste modo, a despeito de CCUP não se definir como uma revista voltada ao cinema pornográfico, levanto a hipótese de o era. Contudo, variam as estratégias discursivas que procuram construir as pornochanchadas como bens mercadológicos – e, por isso, legítimos –, ainda que isso não representasse uma apreciação estética e de gosto dos redatores, em última análise. Isto é observável no trecho a seguir, extraído da edição nº 9 de 1976:

Quanto ao cinema nacional, de que fala esta revista, é público e notório sua capacidade de apresentar histórias vazias de conteúdo, nada mais sendo do que desfiles de situações dúbias, sendo, em geral, proibido aos menores de dezoito anos. Tal conceito de que sexo e erotismo são

¹⁸⁵Erotíssimo in CCUP n. 9, p. 89, 1976.

os únicos ingredientes que conseguem bilheteria não consegue ser derrotado nem mesmo pelos números dos relatórios da Embrafilme (antigo INC), que provam, matematicamente, serem os filmes de censura livre os reais campeões de público.¹⁸⁶

Aqui, ao fazer referência aos números do órgão regulador do cinema nacional que atestavam o êxito das pornochanchadas, noto que a percepção de quem escreveu a matéria é congruente com o sucesso comercial do subgênero. Mas, esse fenômeno não passa incólume a críticas. A peculiaridade da opinião expressada se assenta justamente na legitimação dos filmes eróticos/pornográficos como mercadorias rentáveis e, ao mesmo tempo, no reconhecimento de seu modesto valor artístico e cultural. Se porventura as opiniões consideradas do periódico e/ou de sua chefia editorial possuíam pouca homogeneidade argumentativa em relação às pornochanchadas, em comparação, os pontos-de-vista dos colaboradores externos possuíam menos ainda.

A opinião de Pedro Carlos Rovai é emblemática desta variedade. Produtor e diretor, Rovai foi figura proeminente na produção cinematográfica da Boca do Lixo. Na edição nº 6 de 1976, a sessão *Exclusiva* trouxe reportagem sobre ele, sua produção cinematográfica e entrevista exclusiva com o cineasta. Na entrevista, Rovai se posicionou como porta-voz da cultura popular, na qual faziam parte as pornochanchadas:

No momento, sentem-se inegáveis pressões no sentido de restringir a produção de comédias eróticas, que já se tornaram o gênero comum no cinema brasileiro. (...) Tudo isso em nome de uma entidade chamada "cultura". Mas quem está autorizado a falar em nome da "cultura"? As fitas de consumo popular não fazem parte da cultura, pelo menos da brasileira? Parece mais que, ao invés de boicotadas, deveriam ser deixadas a se consumir por elas mesmas, pelo saturamento e pela abertura de novas condições de produção.¹⁸⁷

Rovai partiu de um fato exposto recorrentemente pela Revista, o de que as comédias eróticas caíram no gosto popular e se constituíram no principal produto dos consumidores de cinema no Brasil. Ao articular esse "diagnóstico" com o questionamento sobre quem estaria autorizado a falar em nome da cultura, ele expôs a lógica elitista dos críticos que, supostamente, desconsideravam a legitimidade cultural das pornochanchadas e sua acolhida

¹⁸⁶Ibidem.

¹⁸⁷Pedro Carlos Rovai in CCUP, nº 6, p. 24, 1976.

pelo grande público. Mais adiante, na entrevista, de maneira perspicaz, Rovai enquadrando as críticas da seguinte forma, por um lado

a esquerda acusa a pornochanchada de alienante, de ponta de lança do imperialismo cultural, como disse há pouco um ex-cineasta exilado. [Por outro lado,] A direita já diz que a comédia erótica, ou pornochanchada, como queiram, é nociva. Então, a pornochanchada seja o elemento político importante deste país: é atacada de todos os lados, pela esquerda e pela direita.¹⁸⁸

[...]

Então, a coisa mais reacionária, mais absurda e fascista, é ver um grupo de pessoas elitistas exigir que o cinema brasileiro exista dentro de determinados padrões, para ser assistido por esse mesmo grupo que vai aplaudir e dizer “que gênio”, “é um competidor de Godard”. A realidade do nosso país não é essa. A nossa verdade é um povo do qual grande parte há pouco emergiu do analfabetismo, que trabalha duro de manhã à noite. Que que é? Vamos fazê-los assistir a essas fitas que até o crítico dorme, de tão chatas que são? Por que a realidade do país é uma e a do cinema tem que ser outra?”.¹⁸⁹

Deste modo, o diretor, ao fazer referência às críticas de ambos os espectros políticos sobre a pornochanchada, acabou por elevá-la politicamente. De um lado, tachada de cinema alienante, instrumento do imperialismo e doloso à emancipação dos trabalhadores; de outro, nociva aos costumes e aos padrões da instituição familiar patriarcal mononuclear. Contudo, chamou a atenção o fato de Rovai caracterizar com mais precisão e veemência a crítica à esquerda e seus apologistas. O diretor se colocou frontalmente contra essa crítica “fascista” dos elitistas (de esquerda), que desqualificou artisticamente a pornochanchada e procurou impor um outro padrão estético à cinematografia nacional, distante dos códigos culturais compartilhados pela maioria da população brasileira. Para Rovai, o cinema brasileiro foi quase arruinado pelo Cinema Novo, tendo sido ele responsável por afastar o público dos cinemas. Nesse sentido, ele viu a pornochanchada como um reflexo da realidade brasileira; oposição à produção que se pretendia intérprete legítima da realidade nacional, como o Cinema Novo.

Temos que nos tornarmos mais consistentes. Minhas fitas nunca giram em torno de algo artificial. Elas têm sempre uma constante, é sempre um tema ligado a uma realidade brasileira. Por exemplo, em “Ainda Agarro Essa Vizinha”, no fundo é uma fita sobre os marginais da classe média. Essa classe média marginalizada: o cara que não entrou na faculdade, o artista fracassado, o mágico que come as pombas para matar a fome. Ninguém consegue fazer nada. Então aquilo cria uma psicologia de quebra galho, de dar um jeitinho, e ao mesmo tempo cria

¹⁸⁸Ibidem.

¹⁸⁹Ibidem.

uma solidariedade entre eles. Quer dizer, pelo menos um mínimo de realidade social.¹⁹⁰

Nesses exemplos trazidos pelo diretor, Rovai argumentou que as pornochanchadas carregavam, em seu conteúdo, os contextos do Brasil, visibilizando certos estratos da sociedade, personagens, experiências e situações que os representassem. Desta maneira, ao exaltar o caráter psicológico-pedagógico das pornochanchadas, sua função que marca a identidade através da solidariedade, o diretor rompeu com uma certa hierarquia das problemáticas sociais legítimas,¹⁹¹ ele esvaziou o argumento que teria nas pornochanchadas um instrumento que descolaria os espectadores de temas prementes, politicamente desarticulados, que não forneceria nenhum tipo de subsídio intelectual para quem as consumisse.

Pedro Carlos Rovai comentou que a pornochanchada possuía um *savoir-faire*, que não era somente filmar “sacanagem”, “putaria”. Sintetizando sua defesa do gênero, afirmou que “Toda boa comédia põe a nu os vícios da sociedade. A pornochanchada é, por enquanto, meia dúzia de pernas, alguns bustos bonitos. Mas já tem uma linguagem apropriada”. Além disso, indicou a posição do subgênero no campo cinematográfico brasileiro:

A burguesia pergunta “Por que vocês não fazem filmes bonitos? Tem tanta coisa bonita no país! Pornochanchada, que coisa de mau gosto!”. Digo: a pornochanchada é a oportunidade de sobrevivência do produtor médio brasileiro, minha gente. Do produtor que encara o filme como um artigo industrial. Essa é a única maneira, no momento, do cinema brasileiro entrar em seu próprio mercado de uma maneira competitiva.¹⁹²

Aqui, vê-se a opinião de Rovai convergir com as percepções da Revista sobre as pornochanchadas, em especial, as de filão comercial e de sustentáculo em face das dificuldades do mercado brasileiro de cinema, sobretudo, a relacionada à concorrência dos filmes estrangeiros, notadamente dos Estados Unidos.

Avançando ao segundo texto analisado, da edição nº 13 de 1976, a matéria denominada *Pornochanchada – uma contribuição à compreensão do fenômeno*, escrita na primeira pessoa do plural e sem assinatura, apresenta

¹⁹⁰Ibidem.

¹⁹¹Leia-se as apresentadas pelo Cinema Novo.

¹⁹² Ibidem.

como objeto da discussão a suposta contradição entre o sucesso comercial das pornochanchadas e sua rejeição como principal alvo de críticas no cinema brasileiro. Para tanto, o texto propõe uma digressão histórica amparada em uma abordagem estruturalista baseada em Claude Levi Strauss, e uma reflexão multilateral que traz opiniões de comentaristas externos e seus modos distintos de conceber o cinema erótico. Através de um levantamento sobre diferentes maneiras de explicar o subgênero cinematográfico, seu conteúdo e seu nível de consumo, o texto fornece pistas de como pretende contribuir para uma compressão do fenômeno, à primeira vista dotado de incoerência.

A matéria oferece uma primeira chave para entender este suposto impasse entre o componente psicológico, isto é, o pornográfico como mobilizador de práticas, e o sucesso de bilheteria das pornochanchadas. Para aprofundar este ponto de vista, o texto cita um trecho da entrevista com o psicanalista Augusto Austregesilo Neto, segundo este,

as pornochanchadas são um ótimo veículo para descarga da energia sexual reprimida, aliviando muito as tensões emocionais, tornando-se um elemento primordial de Higiene Mental, permitindo risos que eliminam inibições excessivas e evitam os conflitos neuróticos.¹⁹³

Então, corroborando o que foi discutido no subcapítulo 3.1, a pornochanchada foi interpretada como um meio de extravasar repressões de ordem sexual e, por isso, sua eficácia em levar grandes públicos aos cinemas. Por outro lado, fazendo referência à entrevista com o escritor e crítico literário Caio Porfírio Carneiro, a matéria apresenta outra concepção, a de que, mesmo não sendo considerada “arte cinematográfica”, a pornochanchada é uma forma de resistência ao abandono do cinema nacional pelos poderes públicos, pois, através do êxito comercial, garante o retorno de capitais rapidamente.

Nada de debate, tudo de banalidade. Em lugar do debate, o deboche. O público morbidamente, gostou. Os lucros auferidos, apesar da sonegação de renda dos cinemas, possibilitou aos produtores dar prosseguimento à produção e sonhar um dia uma linha de produção “séria”.¹⁹⁴

¹⁹³Pornochanchada – uma contribuição à compreensão do fenômeno in CCUP, n° 13, p. 48-52, 1976.

¹⁹⁴Ibidem.

À vista disso, o texto sugere que com o sucesso comercial, “a comédia maliciosa abriu caminho para uma possível industrialização”, ou seja, as rendas advindas da exploração do gênero, subsidiariam uma produção industrial, qualitativamente melhor em termos técnicos e de temas que seriam culturalmente mais legítimos, conforme ele. Nesse sentido, é demonstrado um possível fator de causalidade para este sucesso

A comédia erótica, hoje popularizada com o nome de “pornoanchada” partiu do pressuposto de que, hoje, no Brasil, ninguém está a fim de levar nada a sério. Acreditamos que esta postura do cineasta seja proposital e conscientemente falsa, visto que o cinema estava tolhido na discussão dos problemas nacionais. É bem verdade que, nos últimos anos, o nível cultural da nação baixou sensivelmente, vindo ao encontro deste tipo de filmes.¹⁹⁵

Logo, revela-se aqui uma argumentação um tanto elitista, de que a produção desses filmes e a larga exploração desse subgênero cinematográfico é consoante ao nível cultural da população, isto é, o êxito se dá em função da pornoanchada não demandar grandes capacidades intelectivas para sua compreensão. Por outro lado, na opinião de quem escreve a matéria, a chamada comédia erótica é dotada de um “valor político”, a despeito de sua negação à política e seus temas: “Se eu digo: “não faço política”, estou assumindo uma posição que é, em última análise, uma política”.

O deboche à pessoa humana e à cultura, característica da pornoanchada, é uma forma de autopunição decorrente de alguma frustração que cabe aos estudiosos dos fenômenos sociais estudar. Quando não se permite o debate, o deboche corrompe e ultraja. Sem querer fazer trocadilho. A resposta à supressão, é a zombaria. “Castigat ridendo mores”.¹⁹⁶

Diante dessa noção, o conteúdo da pornoanchada seria construído em oposição a certas supressões e dominações. Nesse sentido, o autor não manifesta claramente que isso se dá em função dos cerceamentos da ditadura. Portanto, esta postura cautelosa pode ser explicada como artifício para a publicação não ser “picotada” e o texto não ser barrado pela censura do Regime. Por fim, o desfecho da matéria apresenta uma autorrepresentação de imparcialidade e como fórum de discussões sobre o tema: “Nossa opinião: o importante não é sabermos se a “comédia maliciosa” é um bem ou um mal; o

¹⁹⁵Ibidem.

¹⁹⁶Ibidem.

importante, mesmo, é que ela existe e é debatida. Quem sabe assim possamos saber o que é que acontece conosco”.¹⁹⁷

Encerrada esta breve análise em cima de diferentes maneiras de conceber o gênero pornochanchada nas narrativas presentes em *Cinema em Close Up*, verifiquei que o impresso tratou com seriedade o tema, concedendo espaço a diversos e antagônicos pontos de vista.

Desta forma, há unanimidade no que diz respeito ao reconhecimento do sucesso comercial desses filmes, embora as posições acerca dos valores cultural, político e social deles tenham variado consideravelmente. Desde a percepção apresentada nos editoriais por CCUP, sobrevalorizando o aspecto mercadológico e demonstrando uma certa condescendência com a precariedade estética e com a vulgaridade de conteúdo; já a opinião de Pedro Carlos Rovai, externa à revista, faz uma defesa contundente do gênero cinematográfico em questão, encampando a legitimidade das pornochanchadas como bem cultural de consumo popular; e, enfim, a matéria que se propõe a uma compreensão do “fenômeno” pornochanchada, apresentando-o como detentor de um valor político, como uma maneira de extravasamento através do deboche frente às repressões morais, sociais e políticas, bem como dá voz a perspectivas externas que se opunham entre si, baseadas em saberes especializados, como a psicologia e a crítica literária, refletindo o impacto dessa filmografia na sociedade, por um lado como meio de alívio das coibições de ordem sexual, e por outro, como fonte de lucros que possibilitaria o investimento em uma filmografia considerada “séria”.

Além desses resultados, a análise demonstrou o quanto a revista *Cinema em Close Up* é uma fonte fértil e até indispensável para a compreensão da pornochanchada como objeto de estudo, fornecendo a pesquisadoras/es múltiplas maneiras de entender como o subgênero cinematográfico era percebido e avaliado em seu contexto, por diferentes atores sociais.

¹⁹⁷Ibidem.

4. APRESENTAÇÃO OBJETOS-FONTES:

Esse é um “entre capítulos”. Objetivo nas três partes que seguem nas próximas páginas preparar as(os) leitores para as análises fílmicas em si. É um capítulo mais breve que os demais até então apresentados. Procuo aqui, de forma sintética, apresentar o *corpus* documental e as escolhas metodológicas que garantiram sua seleção; fazer uma rápida revisão sobre as condições de produção do subgênero; e defender a hipótese das pornochanchadas como uma possibilidade prática de resistência dentro do próprio campo cinematográfico à época de sua produção.

4.1 Propostas de análises fílmicas:

Viso, a seguir, apresentar os procedimentos metodológicos a que foram submetidos os filmes selecionados, mostrar as tabulações de dados objetivos encontrados e descrever as categorias temáticas e os elementos que integram o modelo de ficha de análise fílmica (Ver *Apêndice C*). O *corpus* documental é constituído por seis títulos: *Já não se faz amor como antigamente* (1976), *Gente fina é outra coisa* (1977), *Amada Amante* (1978), *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), *Ariella* (1980) e *Me deixa de quatro* (1981).

Procuo realizar o que Ferro (1992) chamou de leitura histórica do filme, isto é, analisar e interpretar a linguagem cinematográfica dentro de seu próprio processo histórico, tornando-a objeto da escrita historiográfica (FERRO, 1992). Para isso, busco, a partir dos títulos selecionados, investigar as práticas discursivas que engendram as personagens lésbicas, travestis e *gays* no subgênero pornochanchada, entre 1976 e 1981. Evidenciando as normas de gênero, o processo de subjetivação, a abjeção, as técnicas do corpo (gestualidade e subgestualidade) e a estereotipia que caracterizam a dissidência sexual e de gênero nos filmes. A metodologia utilizada para as análises fílmicas foi adaptada de dois autores, sendo eles, Moreno (2001) e Colling (2008).

No procedimento de análise fílmica, considere os seguintes elementos: **informações técnicas** (título, ano e local de produção, direção, companhia

produtora e distribuidora, elenco e sinopse registrada no órgão cinematográfico responsável); **aspectos fixos do personagem analisado** (posição ocupada dentro do enredo, contexto social que pertence, cor, profissão, minutagem em cena e como se relaciona com os demais personagens da narrativa); **caracterização do personagem analisado** (gestualidade, subgestualidade, orientação sexual assumida verbalmente pelo personagem e características gerais da personalidade) e a **linguagem cinematográfica** nas cenas que o personagem participa (a iluminação, o enquadramento, a montagem, o movimento de câmera, o tempo, o som, a música e os diálogos).

Após o preenchimento das fichas de análise fílmica, quantifiquei e sistematizei parte dados encontrados durante o processo. Abaixo elenco o número de personagens heterossexuais, gays, lésbicas e travestis nos seis filmes selecionados (Ver *Tabela 2*):

Tabela 2: Levantamento número de personagens por filme analisado¹⁹⁸

Tabulação de dados: Número de personagens ¹⁹⁹ Filmes (1976-1981)							
	JÁ (1976 ²⁰⁰)	GF (1977 ²⁰¹)	AA(1978)	HB (1979)	AR (1980)	MQ (1981)	Total
Heterossexual	4	7	9	11	8	8	47
Gay	2	-	-	2	-	4	8
Lésbica	-	1	2	-	2	-	5
Travesti	1	-	-	-	-	3	3

Mediante a elaboração da Tabela 2, constatei desde o primeiro contato com as fontes que havia nos enredos a predominância de personagens autodeclarados heterossexuais. Igualmente, os filmes privilegiavam nas sequências analisadas as relações amorosas e sexuais heterossexuais. Em segundo lugar, são mais comuns a presença de personagens gays, que como discutiremos, são repetidamente confundidos ou emparelhados a travestilidade.

Como apresentado no capítulo 1, a investigação da dissidência sexual e de gênero se dará nessa pesquisa a partir da análise da presença das

¹⁹⁸Para ser contabilizado, a(o) personagem deveria, obrigatoriamente, participar dos diálogos. Aqueles que fizeram figuração não entraram nessa contagem.

¹⁹⁹Siglas utilizadas para cada um dos filmes: *Já não se faz amor como antigamente* (JÁ), *Gente fina é outra coisa* (GF), *Amada Amante* (AA), *Histórias que nossas babás não contavam* (HB), *Ariella* (AR) e *Me deixa de quatro* (MQ).

²⁰⁰Dados somente do episódio analisado.

²⁰¹Dados somente do episódio analisado.

personagens lésbicas, travestis e gays. Os personagens selecionados que compõem o *corpus* empírico são: **Júnior** (Bruno Barroso em *Já não se faz amor como antigamente*, 1976), **Elza** (Marieta Severo em *Gente fina é outra coisa*, 1977), **Cláudia** (Sandra Castro em *Amada Amante*, 1978), **Nervoso** (Licho em *Histórias que nossas babás não contavam*, 1979), **Ariella** (Nicole Puzzi em *Ariella*, 1980) e **Darci e Dirceu** (Carlos Arena e Arlindo Barreto, respectivamente, em *Me deixa de quatro*, 1981).

Válido apontar que não foram todos esses personagens analisados que adotaram explicitamente alguma identidade de gênero, pelo contrário, poucos o fizeram. Via de regra, foram qualificados por terceiros, em cena, mediante as avaliações da gestualidade, da subgestualidade e da materialidade do corpo disposta na trama. Para o antropólogo David Le Breton (2006;2016), os estudos das técnicas do corpo²⁰² são importantes fios condutores para a apreensão das representações sociais, das práticas, dos discursos e dos imaginários. Adquire, portanto, centralidade a esta pesquisa a observação minuciosa do gestual constitutivo dos personagens selecionados.

Segundo Le Breton (2007),

A gestualidade refere-se às ações do corpo quando os atores se encontram: ritual de saudação ou de despedida (sinal de mão, aceno de cabeça, aperto de mão, abraços, beijos no rosto, na boca, mímicas, etc.), maneiras de consentir ou de negar, movimentos da face e do corpo que acompanham a emissão da palavra, direcionamento do olhar, variação da distância que separa os atores, maneiras de tocar ou de evitar o contato, etc. (LE BRETON, 2007, p. 44).

O autor aponta que três coordenadas da gestualidade devem ser observadas: a dimensão espaço-temporal, que corresponderia a amplitude dos gestos, desenvolvimento dos membros, ritmo e forma; a dimensão interativa, qualidade e tipos de interação com o espaço e objetos nele encontrados; e a dimensão linguística, relacionado aos gestos cuja significação é independente dos propósitos tidos (LE BRETON, 2007).

Dado o número de filmes que compõe o *corpus* documental, o procedimento de análise foi realizado a partir da seleção de sequências

²⁰²Segundo o autor, técnicas do corpo referem-se aos “gestos codificados em vista de uma eficácia prática ou simbólica. Trata-se de modalidades de ação, de sequências de gestos, de sincronias musculares que se sucedem na busca de uma finalidade precisa” (LE BRETON, 2006, p. 39).

representativas ao objetivo geral, e não a descrição plano a plano²⁰³. Grosso modo, sequência corresponde às séries de cenas ligadas por continuidade de narrativa, tempo e espaço/locação. Segundo Alexandre Busko Valim (2006), “as sequências representam as grandes unidades que associadas por contiguidade e estruturadas de um modo determinado formam direta e imediatamente o texto fílmico” (VALIM, 2006, p. 201).

A estrutura deste capítulo não se divide em tópicos individuais para cada título, mas sim, por meio da análise das categorias temáticas representativas que englobam os personagens selecionados e as narrativas em caráter relacional. Estabeleci três unidades de registro – abjeção, violência e fetiche – a partir da observação dos conteúdos mais recorrentes nas sequências dos filmes. Cada sequência previamente selecionada corresponde a uma ocorrência. O requisito para ser contabilizada como tal era que a(o) personagem(ns) selecionado(s) deveriam ser exibidos no quadro²⁰⁴, participarem do enredo diretamente, serem citados ou objetos dos diálogos e ações.

Nas tabelas a seguir, apresento tabulações de dados que sistematizam informações aferidas nesse primeiro contato com as fontes e procuro justificar o percurso de escolhas realizadas desde o início dessa pesquisa. A tabela abaixo corresponde ao número de ocorrências de unidades de registro por filme analisado (*Ver Tabela 3*):

Tabela 3: Ocorrências Unidades de Registro

Tabulação de dados: Número de Un. de Registro por Un. de Contexto <i>Filmes (1976-1981)</i> ²⁰⁵							
Un. de Registro	JÁ (1976)	GF (1977)	AA(1978)	HB (1979)	AR (1980)	MQ (1981)	Total
Abjeção	6	1	1	4	1	8	21
Violência	2	1	0	2	4	7	16
Olhar Masculino	0	4	3	1	5	0	13

As unidades de registro foram subdivididas, totalizando seis categorias temáticas interrelacionais, são elas:

²⁰³É o que determina qual é a distância entre a câmera e o objeto que está sendo filmado. Ver: GERBASE, 2012.

²⁰⁴Aquilo que é mostrado pela câmera (GERBASE, 2012).

²⁰⁵Cada ocorrência corresponde a uma sequência dos filmes selecionados.

Tabela 4: Descrição Unidades de Registro

Un. de Registro	Categoria	Descrição
Abjeção	Abjeção	Compreendida como categoria, unidade e conceito (BUTLER, 2019). É integrada por sequências que a/o personagem tem sua existência desprezada e/ou marginalizada por demais personagens ou na própria forma como é construído pela narrativa.
	Anormalidade	Igualmente é tomada como categoria e conceito (FOUCAULT, 2011). É composta por sequências em que a/o personagem analisada(o) é apresentada(o) ou construída como monstruosidade, “aberração” ou “perigoso”.
Violência	Simbólica	Sequências com diálogos, gestos, estereótipos ou performances que subalternizam ou coagem socialmente a/o personagem analisada(o) em função de sua identidade de gênero.
	Física	Sequências que exibem agressões físicas dirigidas ao corpo da(o) personagem analisada(o).
Olhar Masculino	Fetichismo	Sequências que a/o personagem analisada(o) é reduzida(o) a objeto de fetichismo, objeto de desejo a um terceiro.
	Olhar Masculino	Sequências que a personagem analisada é “objetificada”, idealizada e/ou subordinada ao olhar <i>voyeur</i> do público masculino.

Embora procure definir cada categoria temática da forma mais precisa possível, como esclarece a própria Bardin (1997), as categorias, na maioria das vezes, “invadem” umas as outras. *Abjeção*, *violência* e *olhar masculino* são, portanto, categorias temáticas que mediante as análises fílmicas propostas dialogam e estão interrelacionadas.

Por fim, apresento o número de ocorrência por cada categoria temática descrita (*Ver Tabela 5*):

Tabela 4: Ocorrências Categorias

Tabulação de dados: Número de Categorias por Un. De Registro Filmes (1976 – 1981)				
Categorias	Abjeção	Violência	Olhar Masculino	Total
Abjeção	7	-	-	7
Anormalidade	16	-	-	16
Física	-	12	-	12
Simbólica	-	6	-	6
Fetichismo	-	-	6	6
Olhar Masculino	-	-	10	10

4.2 Objetos-fonte e Diretores:

Abreu (1996) e Nascimento (2015) apontam que, as pornochanchadas foram inauguradas com os longas-metragens cariocas *Os paqueras* (1969), dirigido por Reginaldo Farias, *Adultério à Brasileira* (1969), de Pedro Carlos Rovai, estruturado em episódios, e *Memórias de um Gigolô* (1970), de Alberto Pieralisi. Os três filmes consagraram a fase de produção *soft-core* (1969-1972), isto é, o período “mais brando”, “menos explícito” do subgênero, em que as narrativas se resumiam a comédias de costumes com tímido apelo sexual.

Os paqueras foi o primeiro dos três filmes lançado, grande sucesso de bilheteria no ano e ganhou, inclusive, o Prêmio Coruja de Ouro do Instituto Nacional de Cinema (INC)²⁰⁶ de melhor edição (CINEMATECA BRASILEIRA, 2021). O título explorou a figura do *playboy* carioca, o Nonô (Reginaldo Farias), sempre envolvido em um novo flerte. O desenvolvimento da trama depende do desfecho de cada relação extraconjugal que o personagem se envolve. O ápice da picardia foram mulheres de biquíni na beira da praia, cenas mais alongadas de beijos em diferentes locações – carros, cama ou banheira – e atrizes/ator com ombros desnudos. A partir deste modelo narrativo, novos cineastas começaram a produzir de modo informal e não organizado, como movimento ou grupo, uma profusão de títulos com a mesma temática.

Nascimento (2015) pontua que, em 1972, o subgênero já estava consolidado. As produções do Beco da Fome, na região central da cidade, próximo a Cinelândia, no Rio de Janeiro, foram responsáveis, no segundo trimestre, pelo lançamento das cinco maiores bilheterias nacionais: *A viúva virgem*, de Pedro Carlos Rovai, apontado, inclusive, como marca de afirmação definitiva do gênero (NASCIMENTO, 2015); *Quando as mulheres paqueram*, de Victor Di Mello; *Condenadas pelo sexo*, de Ismar Porto; *Os devassos*, de Carlos Alberto de Souza Barros; e *O doce esporte do sexo*, de Zelito Viana. Neste mesmo ano, a temática ganhou em São Paulo, no reduto da Boca do Lixo uma cadeia de produção contínua (ABREU, 1996) e inaugurou uma segunda fase das pornochanchadas (1973-1986), com caráter *voyeurístico* mais

²⁰⁶A premiação *Coruja de Ouro* foi criada pelo Instituto Nacional de Cinema (INC), na segunda metade da década de 1960, para reconhecer os melhores do ano no cinema nacional. A cerimônia premiava em diferentes categorias: melhor atriz/ator, diretor, roteiro, etc. Sobre o INC, ver Capítulo 3.

explícito e pornográfico. Cineastas, investidores particulares, produtores e distribuidores passaram a investir em filmes de qualidade “média”, mas que garantissem o rápido retorno financeiro (ABREU, 1996).

Essa particularidade na realização do subgênero adquiriu, para Abreu (1996; 2006) e Nascimento (2015) contornos industriais, sustentados pela fórmula: “erotismo, títulos chamativos, baixo custo” (ABREU, 2006, p.113). Para os autores, essa era uma proposta comercial que pregava o mínimo de investimento e o máximo de retorno, uma receita de sucesso repetida diversas vezes pelos produtores de São Paulo e Rio de Janeiro. Filmes rápidos, realizados em duas ou três semanas, em poucas locações, com elencos amadores e baixos orçamentos, prática sintetizada pelo diretor Alfredo Sternheim:

[...] O cinema da Boca do Lixo, por incrível que pareça, era feito com extrema racionalidade, por questões, inclusive, financeiras. Porque ela não tinha, o cinema não tinha grana como se tem hoje, como a Lei Rouanet... e tudo mais. Não era folgado fazer filme. Era feito com a verba que vinha dos próprios filmes, dos próprios lançamentos. A gente se autossustentava (ABREU, 2006, p.90).

Essa autossustentação, exposta por Alfredo Sternheim, promovida pelos produtores de pornochanchadas, revela outra característica do subgênero, a de um cinema produzido, em sua maioria, de forma independente, sem o apoio financeiro direto do Estado. Essa “escala de produção” das pornochanchadas se consolidou de duas formas: pela bem-sucedida estratégia de divulgação dos filmes, com cartazes e títulos apelativos que vendiam a ideia de enredos explicitamente pornográficos; e, pelos acordos comerciais entre produtores, distribuidores e exibidores. Muitos diretores vendiam percentual dos direitos autorais de seus filmes para os distribuidores ou exibidores, que pagavam antes mesmo do lançamento. Com esse valor em caixa, esses produziam novos títulos, novamente vendiam o percentual e de forma contínua se repetia as rodagens.

Nascimento (2015) aponta outros fatores de ordem conjuntural que devem ser somados a essa linha comercial de produção, além daqueles já

apresentados nessa pesquisa²⁰⁷, soma-se a consolidação da comédia como um gênero popular e a quantidade e distribuição de salas de cinema no Brasil²⁰⁸.

Vamos aos diretores!

O(a) *diretor(a) de cinema* é o responsável pelo projeto do filme a ser executado, quem assina o título. É o principal criador da obra como um todo. Necessita conhecer os detalhes do roteiro, códigos, linguagem e técnica cinematográfica, e dirigir atrizes, atores e equipe de produção. Nas pornochanchadas, como aponta Nascimento (2015), a maioria que ocupou esse cargo na *Boca do Lixo* e *Beco da Fome* se tornou diretor na prática. Alguns, em seus inícios, criaram carreiras dentro da própria indústria cinematográfica, como Fauzi Mansur, que trabalhou inicialmente como assistente de direção, e demais que vieram de ofícios outros. Nos cento e trezes filmes listados (Ver *Apêndice A*) encontrei apenas uma única codiretora, Rosângela Maldonado²⁰⁹, do filme *A mulher que põe a pomba no ar* (1978).

Concomitante a apresentação de cada diretor, apresentarei nas notas de rodapé informações técnicas de cada filme que compõem o *corpus* documental: título, ano, local de produção, bitola cinematográfica, duração em minutos, gênero²¹⁰, classificação etária, sinopse, público e eventuais prêmios recebidos. Essas informações foram coletadas *da Base de Dados da Cinemateca Brasileira: Filmografia Brasileira*.

4.2.1 Já não se faz amor como antigamente:

²⁰⁷As políticas de incentivo promovidas pelo INC e, mais tarde, EMBRAFILME, as reservas de mercado, prêmios de bilheteria; a herança das chanchadas; a apropriação da estética pornográfica dos subgêneros estadunidenses e italianos.

²⁰⁸“A população em 1970 era de 93.204.379 habitantes. Em 1971, a média de habitantes por sala era em torno de 43.000 pessoas. Em 2013, por exemplo, com uma população de 201.032.714 habitantes, tínhamos 2.678 salas, o que resulta numa média de 75.068 pessoas por sala. Em outras palavras, na década de 1970, a população era menos da metade do que é hoje e tínhamos mais ou menos a mesma quantidade de salas” (NASCIMENTO, 2015, p.75).

²⁰⁹Maria Clarinda Maldonado, conhecida pelo seu nome artístico Rosângela Maldonado, nasceu em Franca, em 13 de agosto de 1928. Atuou como atriz, diretora de cinema, teatro e televisão até meados da década de oitenta, quando recebeu o diagnóstico de Doença de Chagas. Começou carreira como locutora e rádio-atriz na Rádio Tupi. Estreou no cinema na década de sessenta, Produziu, roteirizou e atuou em dois filmes: *A mulher que põe a pomba no ar* (1978) e *A deusa de mármore: A escrava do Diabo* (1978).

²¹⁰Os filmes do subgênero pornochanchada, geralmente, eram registrados no Concine como “aventura”, “comédia”, “comédia dramática”, “drama”, “drama erótico”, “drama rural”, “drama sertanejo”, “erotismo”, “faroeste” e “policia”.

Local de Produção: São Paulo, São Paulo

Data e Local de lançamento: São Paulo, 13 de setembro de 1976

Gênero: Comédia, Erotismo

Companhia Produtora: Cinedistri Produção e Distribuição Audiovisual Ltda.; John Herbert Produções Artísticas.

Companhia Distribuidora: Cinedistri Ltda.

Sinopse (Registrada no Certificado de Censura): “Um pai suspeita da masculinidade do filho e manda um detetive espioná-lo. Um conquistador a caminho do altar não lembra com quem vai se casar. Um marido rico e mulherengo tenta encontrar o homem que saiu do quarto da sua mulher pela janela”

Já não se faz amor como antigamente, lançado em 1976, colorido, 97 minutos, 35mm, classificação 18 anos, é dividido em três episódios: *Oh! Dúvida Cruel*, *O Noivo* e *A Flor de Lys*. Cada episódio teve seu próprio diretor, respectivamente, Anselmo Duarte, John Herbert e Adriano Stuart, direção de fotografia de Oswaldo de Oliveira e produção de Aníbal Massaini Neto. Conforme consta na *Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2016*, atingiu o número de 1.346.825 espectadores, ocupando a centésima quinquagésima sétima posição de filmes nacionais com maior bilheteria²¹¹ (ANCINE, 2017). O episódio selecionado para análise é *Oh! Dúvida Cruel*, com 19 minutos totais de duração.

O episódio narra, linearmente e em caráter anedótico, às suspeitas e as investigações de Atilio (Anselmo Duarte)²¹² referentes à orientação sexual do único filho, Júnior. A suposta necessidade de averiguar a masculinidade do jovem se dá em função dele “nunca relatar suas experiências sexuais, ser cabeludo e usar roupas unissex” (SINOPSE DVD JÁ NÃO SE FAZ AMOR COMO ANTIGAMENTE, C&C VÍDEO, 2014). Junto a Eleanor (Alcione Mazzeo), esposa

²¹¹A mesma versão da cópia salvaguardada desta pesquisa encontra-se também disponível para *download* na plataforma Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bC7BNvAiz1I&list=PLOWH1t2EQNgR_cbcceeCDSt6dk91uxhEv&index=7. Acesso em: 09 de julho de 2020.

²¹²Diretor geral e protagonista do episódio *Oh! Dúvida Cruel*.

e mãe dos outros personagens, os três performam uma família tradicional paulistana e abastada.

Na obra *Cinema da Boca: dicionário de diretores*, Alfredo Sternheim (2005) lista **Anselmo Duarte Bento** como o diretor mais famoso da *Boca do Lixo*. Isso porque, em 1962, *O pagador de promessas*, o seu segundo longa-metragem, foi laureado com a *Palma de Ouro* no Festival Internacional de Cannes. Paulistano nascido em Salto de Itu, em 21 de abril de 1920, atuou como ator-galã nas produções do Rio de Janeiro antes de se lançar como cineasta. Estreou no cinema como figurante no inacabado *Inconfidência Mineira* (1943) e como protagonista em *Querida Suzana* (1947). Em 1951, Duarte foi contratado pela Vera Cruz, em São Paulo, recebendo, à época, o maior salário da empresa, para viver o compositor Zequinha em *Tico-Tico no Fubá* (1952) e galã de outros títulos. Até 1955 permaneceu em trânsito como ator entre as capitais Rio-São Paulo, nesse mesmo ano estreia como diretor com *Absolutamente Certo*.

Lança o *Pagador de Promessas* após comprar os direitos autorais da peça de Dias Gomes. Com produção de Oswaldo Massaini, o filme concorreu além de Cannes, ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Nos anos de sua carreira lançou seis longas e três episódios, incluindo aqui *Oh! Dúvida Cruel*. Em 1971, Anselmo foi convidado para ser membro do júri do Festival de Cannes. No mesmo período, ingressou na maçonaria paulista, permanecendo até os anos finais de sua vida. Devido a divergências político-ideológicas com os diretores-autores membros do Cinema Novo, sua carreira entrou em declínio. Em 1992, recebe o *Troféu Oscarito*, no Festival de Gramado. Em 2009, foi eleito cavaleiro da *Ordem do Ipiranga* pelo então governador do Estado de São Paulo José Serra.

Atuou como diretor em *Vereda da Salvação* (1964), drama, da peça de Jorge Andrade. *Quelé do Pajéu* (1969), *O Impossível Acontece* (1970), sua primeira comédia de episódios, *Um certo Capitão Rodrigo* (1971), *O Descarte* (1973) até as comédias do subgênero pornochanchada *Ninguém segura essas mulheres* (1975), *O crime do Zé Bigorna* (1977) e *Os Trombadinhas* (1979), protagonizado por Pelé.

4.2.2 Gente Fina é outra coisa:

Local de Produção: Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

Data e Local de lançamento: Não consta

Gênero: Comédia, Erotismo

Companhia Produtora: Produções Cinematográficas Ltda.;

Companhia Distribuidora: Sincrocine Produções Cinematográficas Ltda.; Brasil Internacional Cinematográfica Ltda

Sinopse (Registrada no Certificado de Censura):Tadeu é um jovem que veio do Nordeste, como tantos outros que procuram uma sorte melhor na cidade grande. Sua boa aparência e correção fazem com que encontre trabalho sempre em casa de pessoas ricas, seja como copeiro, chofer, jardineiro e até como espécie de babá de *Petit Charlot da Cartier*, um poodle branco”

Gente fina é outra coisa, dirigido por Antônio Calmon, lançado em 1977, colorido, 96 min, 35mm, 18 anos, produzido por Pedro Carlos Rovai e distribuído pela *Sincrocine* é o centésimo trigésimo sexto filme brasileiro com maior bilheteria até 2016, assistido por 1.611.723 espectadores (ANCINE, 2017). Na sinopse disponível na *Bases da Cinemateca: Filmografia* é descrito como um “filme com três episódios, comédia de costumes e crítica social” (2022). Em linhas gerais, o enredo acompanha a chegada e o desenrolar da vida do protagonista Tadeu, nordestino, recém migrado para o Rio de Janeiro capital. A personagem analisada, Elza, aparece em apenas quatro sequências do primeiro episódio (*Guerra da Lagosta*), com duração de 28 minutos totais. Os dois outros episódios *Chocolate ou Morango?* e *O Prêmio* foram dirigidos por Carlos Rovai.

No subcapítulo 3.2, discuti sobre a posição do cineasta **Antônio Calmon** frente à crítica cinematográfica, por esse motivo torna-se desnecessária a reapresentação desse diretor.

4.2.3 Amada Amante:

Local de Produção: São Paulo, São Paulo

Data e Local de lançamento: Ribeirão Preto, 22 de Julho de 1978

Gênero: Drama

Companhia Produtora: Kinema Filmes; Distribuidora de Filmes Arco Íris Ltda.; Brasil Internacional Cinematográfica Ltda.; Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.

Companhia Distribuidora: Brasil Internacional Cinematográfica Ltda.; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.; Distribuidora de Filmes Arco Íris Ltda.; Distribuidora de Filmes Wermar Ltda.; Kinema Filmes

Sinopse (Registrada no Certificado de Censura): "Após uma vida inteira passada em cidade do interior paulista, Augusto é transferido por sua firma para o Rio de Janeiro, com a incumbência de montar uma filial. Acompanhado de sua mulher Tide e de seus filhos Fátima, Marita e Zequinha, instala-se num apartamento em Ipanema. Fátima, a irmã mais velha, conhece Tuca, playboy local que lhe propõe um passeio turístico pela cidade. Marita, a irmã do meio, faz amizade com Cláudia, sua vizinha. Convidando a inocente Marita a seu apartamento, Cláudia a seduz. A jovem Míriam se apaixona por Zequinha, o caçula da família, mas ele se esquivava e se vê desmoralizado pelos amigos, resolvendo então sair com ela. Tide sente pena do marido pelo esforço que ele emprega para completar sua missão. Num passeio na Barra da Tijuca, Tuca convida Fátima para dormir com ele, mas é repellido. Enquanto isso, Augusto tem relações em seu escritório com a secretária Aparecida. Chegando ao escritório depois de deixar Tuca, Fátima surpreende o pai. Chocada, volta a encontrar Tuca para se entregar a ele, que, no entanto percebe seu estado emocional e, paternalmente a acalma. À noite, Augusto é vítima de uma chantagem por parte da filha: sem haver contado à família o que viu, Fátima exige dele que traga Aparecida para almoçar com a família no domingo. Contrariado, acaba por concordar. No almoço, Fátima desmascara o pai e a secretária. Profundamente abalada, Tide não sabe como reagir, e a família se desintegra."

Amada Amante, lançado em 1978, em Ribeirão Preto, São Paulo, foi dirigido pelo cineasta Cláudio Cunha, colorido, 95 minutos, 35mm, não obtive informações sobre classificação etária. Ocupou o quadragésimo segundo lugar na lista de filmes nacionais mais vistos, com 2.610.538 espectadores (ANCINE,

2016).O título, assim como, o *Gente Fina é outra coisa*, apresentado anteriormente, exploraram a temática das “tradicionais famílias” classe alta e média e suas hipocrisias. *Amada Amante* mostra a desintegração gradual dos valores morais conservadores de uma família interiorana recém fixada em uma cobertura na beira-mar de Copacabana e o processo de liberação sexual de alguns personagens.

Claudio Cunha responsável pela direção do longa-metragem, nascido em 29 de julho de 1946, em São Paulo, começou sua carreira atuando em telenovelas na década de sessenta. Em 1972, passa a frequentar a *Boca paulistana*. Participou da escrita do roteiro de *O poderoso machão* (1974) e estreou como diretor no filme *O clube das infieis*(1974). Sternheim (2005) entende que o reconhecimento de Cunha se deu apenas coma filmografia pornográfica explícita, como em *Vítimas do Prazer* (1977) e *Oh! Rebuteteio* (1984). Esse último é considerado um dos primeiros filmes brasileiros com cenas de sexo sem simulação. Da década de oitenta até seu óbito, “diante da crise que se abateu sobre o cinema em geral, voltou a ser ator na TV e no teatro, onde obteve grande sucesso produzindo *O Analista de Bagé*” (SHTERNHEIM, 2005, p.135) adaptado do livro de Luiz Fernando Veríssimo. Dirigiu também *O dia em que o santo pecou* (1975), *Sábado Alucinante* (1979), *O gosto do pecado* (1980) e *Profissão: Mulher* (1982).

4.2.4 Histórias que nossas babás não contavam:

Local de Produção: São Paulo. São Paulo

Data e Local de lançamento: Santos, São Paulo, 17 de novembro de 1979

Gênero: Comédia

Companhia Produtora: Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais

Companhia Distribuidora: Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais;

Sinopse (Registrada no Certificado de Censura): Um rei agonizante chama pela rainha que está nos braços do príncipe. Por fim ela chega e ele lhe

pede que cuide da filha, Clara das Neves, moça bonita e desejada, que teve com uma rainha africana. Ele morre e a rainha resolve casar-se com o príncipe. Ao saber da fama de Clara das Neves, o príncipe decide enganar a rainha e engendra um plano para convencê-la de que é melhor que ele se case com Clara. Revoltada, a rainha destitui a princesa de seus direitos ao trono, obrigando-a a trabalhar como empregada no reino. Clara encontra-se com o príncipe, que a desvirgina. Inconformada, a rainha pede a um caçador que mate Clara. No bosque, o caçador ludibria Clara dizendo que a levará ao encontro do príncipe. Ao saber a intenção do caçador, Clara transa com ele para se salvar. Este entrega a rainha o fígado e o coração de um veado, dizendo ser de Clara, que se esconde no bosque. Sete anões encontram a princesa que passa a morar com eles.”

*Histórias que nossas babás não contavam*²¹³, dirigido por Osvaldo de Oliveira, lançado em 1979, 97 minutos, colorido, 35mm, 18 anos, é uma paródia com tom político do conto clássico dos Irmãos Grimm, *Branca de Neve e os sete anões*, e no desenho animado, de mesmo nome, lançado pelos estúdios Disney em 1937. O filme que alcançou 1.384.954 espectadores (ANCINE, 2016). De acordo com Oliveira (2016), a paródia foi um recurso para a construção discursiva das pornochanchadas, principalmente, aquelas ligadas aos filmes hollywoodianos:

Um número significativo desses filmes foi produzidos a partir da negação, do rebaixamento e da deformação do discurso, este apoiado, principalmente, no humor e na nudez. Assumindo a inferioridade da produção brasileira em relação à do cinema americano, os cineastas encontravam um terreno fértil para a satirização de filmes, sobretudo

²¹³**Ficha Técnica:** Local de Produção: São Paulo; Data de Produção: Santos, SP, 17/11/1979; Gênero: Comédia; Erotismo; Companhia(s) produtora(s): Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais; Produção: Massaini Neto, Aníbal; Direção de produção: Jakoska, Tony; Fernandes, Ary Abramides; Equipe de produção: Abramides, José; Santos, Jorge Sampaio; Gerente de produção: C. Filho, Antonio Martins; Companhia(s) distribuidora(s): Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais; Autoria: <Grimm, Irmãos>; Roteirista: Massaini Neto, Aníbal; Direção: Oliveira, Osvaldo de; Direção de fotografia: Oliveira, Osvaldo; Câmera: Oliveira, Osvaldo; Técnico de som: Santos, Carlos dos; Montagem: Andreone, José Luiz; Edição: Andreone, José Luiz; Direção de arte: Romeo, Julian; Massaini, Marineida; Elenco: Fátima, Adele (Clara das Neves), Costinha (Caçador), Vieira, Meiry (Rainha), Derkian, Denis (Príncipe), Batista, Xandó (Rei), Hingst, Sérgio (Ministro), Teobaldo (Conde), Sérgio, Lino (Mensageiro da rainha), Satã (Massagista da Rainha), Levy, Felipe (Conselheiro do príncipe), Guerra, Castor (Mancebo), Quinzinho (Alegre), Licho (Nervoso), Zezinho (Tunga), Paulinho (Espirro), Zequinha (Dorminhoco), Grandão, João (Chefe), Costa, Dilim (Bondoso), Pedrosa, Renato (Espelho Mágico).

os que seguiam o modelo cristalizado por Hollywood. Assim, as narrativas fílmicas eram construídas debochando dos clichês do cinema de gênero (filmes de aventura, western, cangaço), das histórias infantis (os contos de fada), ou daqueles filmes que obtiveram grande êxito de bilheteria, tanto os americanos quanto os brasileiros (OLIVEIRA, 2016, p.67).

Para Oliveira (2016), *Histórias que nossas babás não contavam* ao parodiar a versão clássica negou o discurso de pureza contido no original e ressignificou o conteúdo europeu que caracterizava os personagens (branquitude, tônus corporal, etc.) misturando a elementos brasileiros. A protagonista, por exemplo, é uma mulher negra, que adquiriu contornos sensuais, rompendo com a imagem angelical, trazendo ao filme a pornografia “implícita” nos contos de fadas.

Oswaldo de Oliveira é o diretor com a maior filmografia em seu currículo entre os apresentados nesta pesquisa. Nascido em São Paulo, em 1931, começou a trabalhar com cinema nos estúdios Maristela, no bairro Jaçanã, em São Paulo porque seu pai trabalhava lá. Em 1956, após ser eletricitista e maquinista na empresa, estreou como assistente de câmera em *Quem matou Anabela?* Antes de dirigir pornochanchadas, realizou filmes de cangaço, como *O cangaceiro sem Deus* (1969), *O cangaceiro sanguinário* (1969) e *Rodo a Deus e manda bala* (1972). O primeiro filme do subgênero pornográfico foi *Os garotos virgens de Ipanema* (1973).

Outros títulos de sua filmografia são: *As meninas querem... Os coroas podem* (1976), *Presídio de mulheres violentadas* (1977), *Pensionato de vigaristas* (1977), *Internato de meninas virgens* (1977), *Fugitivas insaciáveis* (1978), *A filha de Emmanuelle* (1980), *A prisão* (1981) e *Curral de mulheres* (1982). Na época de esgotamento das pornochanchadas, realizou alguns filmes de sexo explícito, como *Bacanais na ilha das ninfetas* (1984) e *A fêmea da praia* (1984).

4.2.5 Ariella:

Local de Produção: Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

Data e Local de lançamento: Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1980

Gênero: Drama

Companhia Produtora: Sincrocine Produções Cinematográficas; Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.; W. V. Filmes

Companhia Distribuidora: W. V. Filmes; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.; Condor Filmes

Sinopse (Registrada no Certificado de Censura): Ariella, filha de um rico industrial, é uma mocinha belíssima e um tanto perturbada. Passa os dias a ler e a escrever o seu diário. Não possui amigos ou namorado. Alfonso, um de seus irmãos, a deseja. Um dia, Diogo, o advogado da família, adentra o seu quarto e a acaricia sexualmente. Depois disto ela começa a se sentir mais confiante e uma mulher feita. Ouvindo a conversa de seus irmãos, ela descobre não ser filha legítima da família. Seus verdadeiros pais morreram em um acidente. Os pais atuais usurparam toda a fortuna de sua família e a adotaram como filha. Ela nem sequer terá direito a herança. Muito abalada ela prepara a sua vingança. Ela começa a seduzir todos os membros da família."

Ariella, lançado em 1980, com direção geral de John Herbert, 100 minutos, colorido, 35mm, não obtive informações sobre classificação etária, é um drama, com roteiro baseado no livro *A paranoica* da escritora lésbica Cassandra Rios. Cassandra e Herbert inclusive, dividem a assinatura do roteiro. O filme alcançou 1.383.596 espectadores (ANCINE, 2016). O enredo se estrutura na vingança da hiper sexualizada protagonista Ariella. A personagem, após descobrir que fora adotada exclusivamente em função de sua herança, instrumentaliza-se de sua beleza/corpo como meio para se vingar (ARIELLA, 1980). Ariella manterá um relacionamento com Mercedes, a namorada do irmão. O título, diferente dos demais apresentados até então, não terá saídas cômicas, pelo contrário, a narrativa é construída de forma intimista e melancólica.

John Herbert é diretor geral e ator em *Ariella*, assim como, no episódio *O Noivo*, de *Já não se faz amor como antigamente*. Ganhou com esse episódio o prêmio de *Melhor Diretor* da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 1976. O paulistano nascido em 17 de maio de 1929, desde a década de quarenta frequentava a Cinemateca do *Museu de Arte Moderna* (MAM). Em 1952, estreou como ator em teatros e como figurante no filme *Apassionata*, dirigido por Fernando de Barros. Em 1975, tornou-se diretor

geral lançando seu primeiro filme de episódios *Cada um dá o que tem*, produzido por Anibal Massaini. Demais títulos dirigidos foram: *Tessa, a Gata* (1982) e *Os bons tempos voltaram – Vamos gozar outra vez* (1984). Com exceção desse último, atuou em todos.

Cassandra Rios é o pseudônimo para Odete Rios Pérez Perañes Gonzales Hernández Arellano, escritora lésbica que publicou em vida possivelmente 72 livros que versavam sobre ficção, mistério, lesbianidade, romances lésbicos e pornografia (VIEIRA, 2014). Publicou seu primeiro livro aos dezesseis anos, *A Volúpia do Pecado* (1948), financiado pela mãe. O nome Cassandra Rios passou a ganhar evidência na década de cinquenta, pelo gradual aumento de lançamentos e participações em programas de rádio. De 1962 em diante sofreu duras censuras e começou a ser chamada de *escritora maldita*, principalmente no governo militar. Na década de setenta, mais de 30 livros da autora foram submetidos ao aparato censório e vetados integral ou parcialmente, discurso pautado na necessidade de zelar pela moral e bons costumes.

A adjetivação de *maldita* refere-se ao suposto perigo moral associado a qualquer orientação sexual que escapasse da heteronormatividade durante ditadura civil-militar. Cassandra era duplamente subversiva: primeiro, porque era publicamente declarada lésbica e, segundo, porque mesmo cassada era popular, vendeu mais de um milhão de cópias de seus romances (VIEIRA, 2014).

Além de *Ariella*, três outros romances cassandrinos foram levados às telas de cinema: *Muro Alto* (1982) e *Tessa, a gata* (1982), ambos baseados em romance hormônio de 1965, e *O Orgasmo da Serpente* (1983), inspirado no romance *A Serpente e a flor* (1965).

4.2.6 Me deixa de quatro:

Local de Produção: São Paulo, São Paulo

Data e Local de lançamento: São Paulo, 21 de setembro de 1981

Gênero: Drama, Erotismo

Companhia Produtora: Dávila Produções Cinematográficas Ltda.

Companhia Distribuidora: Alfa Distribuidora de Filmes Ltda.; U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira S.A.

Sinopse (Registrada no Certificado de Censura): Guido é borracheiro, campeão de boliche, gosta de uma pinga e tem uma bela amante, Luci. É casado com Sofia, a quem ele não permite nem que tire a roupa durante o ato sexual. O casal tem um filho universitário, Dirceu, que abandonou a namoradinha e passou a se relacionar com um homossexual, Darci. O fato acaba chegando aos ouvidos de Guido, que vai buscar o filho, à força, no apartamento de Darci. E passa a usar todos os meios possíveis para despertar no filho o interesse pelas mulheres. Nada parece resolver. Como último recurso, usa a própria amante, Luci, apresentando-a como se fosse filha de um amigo. E foi esse o recurso que deu certo. Dirceu apaixonou-se por Luci (...) Guido, exultante, comemora com os amigos a virilidade do filho, mas logo começa a sentir ciúmes. E Darci, também com ciúmes, acaba assassinando Luci. Mas a virilidade de Dirceu já estava assegurada. Ele casa com a antiga namoradinha e, como o pai, vai ser borracheiro, tomar pinga, jogar boliche e sustentar uma amante."

O último filme analisado é o *Me deixa de quatro* lançado em 1981, colorido, 100 minutos, 35mm, 18 anos, com direção geral de Fauzi Mansur. Obteve uma bilheteria menos expressiva entre os títulos até então comentados, ocupando a trecentésima quadragésima sétima no *ranking* de longas-metragens nacionais, atingindo o teto de 709.369 espectadores (ANCINE, 2016)²¹⁴. A cópia utilizada para análise encontra-se disponível somente na plataforma *X-vídeos*, provavelmente em virtude do número de cenas de nudez e encenação de sexo não pode carregada para o *YouTube* como os demais. No *X-vídeos* possui 5.289 visualizações e recebeu a classificação "sex" e "softcore". A trama se assemelha aquela ao episódio de *Já não se faz amor como antigamente*, Guido (Serafim Gonzales), genitor da família, desconfia da masculinidade do único filho, Dirceu. Realiza diferentes investimentos para corrigi-lo.

²¹⁴ Disponível em:

https://www.xvideos.com/video49320837/me_deixa_de_quatro_fica_comigo_esta_noite_.

Acesso em: 21 de julho de 2020.

Fauzi Mansur foi um diretor, roteirista e produtor de origem árabe, nascido em São Paulo, em 1941. Antes de se consagrar como cineasta, trabalhou como assistente de montagem de Glauco Mirko Laurelli, assistente de direção de Carlos Coimbra, e ator de teatro. Realizou formação técnica durante a década de sessenta na Alexandria, no Egito, e na Escola Superior de Cinema São Luiz, em São Paulo. Como diretor lançou vinte e cinco filmes, em sua maioria na fase de sexo explícito, alguns utilizando os pseudônimos Victor Triunfo, Del Bako e Izauf Rusnan (STERNHEIM, 2005). Na década de sessenta, fundou duas produtoras, a *Virgínia Filmes* e a *Fauzi A. Mansur Cinematográfica*, produzindo filmes para outros conhecidos diretores da *Boca* (OdyFrag, Luiz Castellini e Ary Fernandes). Estreou como diretor em *Deu a louca no cangaço* (1968). Foi ativista da *Causa Palestina*, auxiliando na tradução de escritos em árabe para o português sobre a luta pela liberação da Palestina.

Assinou a direção geral de *Dois mil anos de confusão* (1969), *A ilha dos paqueras* (1970), *Sinal vermelho, as fêmeas* (1972), *Ensaio geral: a noite das fêmeas* (1976), *O mulherengo* (1977), *O inseto do amor* (1978), *A noite dos bacanais* (1981) e outros títulos que escapavam da temática das comédias de costume.

4.3 Pornochanchada: possibilidade prática de resistência

Como apresentado no capítulo 3, o estudo das pornochanchadas permite que se tencione mudanças e permanências relacionadas às políticas do corpo e sexo no cinema, dinâmicas internas do mercado cinematográfico nacional, disputas simbólicas por opiniões (críticos, censores, grupos civis e produtores de cinema) e negociações entre censurar ou liberar determinado filme. Defendo que o subgênero, durante o recorte temporal em que foi produzido, mobilizou possibilidades práticas de resistência principalmente em dois sentidos interrelacionais²¹⁵: no interior do próprio campo cinematográfico nacional e em relação a seus temas e personagens. Lanço mão, nesse sentido,

²¹⁵Por questões de organização do capítulo comento cada uma das possibilidades por vez, mas ambas estão relacionadas e dialogam.

do conceito de resistência em Michel de Certeau (1988) e Foucault (1999, 2006, 2018) para a discussão que segue.

Para isso, retomo o conceito de poder na obra foucaultiana. Ao propor o poder como práticas sociais, relações de forças e posição estratégica em determinada sociedade, que produz afetos, gestos, indivíduos dóceis e com vidas geridas, Foucault (1999; 2006) evidencia seu caráter difuso, mutável e relacional. O poder está em toda parte, produzindo indivíduos sujeitados às práticas sociais²¹⁶. Em *A vontade de saber*, demonstrou ainda que em toda rede de poder estão presentes pontos de resistência que representam o papel de adversário, de alvo. Toda forma de contestação e de luta contra seu exercício atua como recusa no interior de seu próprio campo estratégico, nada vem de fora, nada lhe “escapa” (FOUCAULT, 1999). O caráter mutável é dessa necessidade de estar sempre se refazendo segundos os poderes se atualizando. Daí a máxima, onde há poder, há resistência.

[...] quero dizer que as relações de poder suscitam necessariamente, apelam a cada instante, abrem a possibilidade a uma resistência, e é porque há possibilidade de resistência e resistência real que o poder daquele que domina tenta se manter com tanto mais força, tanto maior astúcia quanto maior for a resistência. De que modo que é mais a luta perpétua e multiforme que procuro fazer aparecer do que a dominação morna e estável de um aparelho uniformizante. Em toda parte se está em luta [...] (FOUCAULT, 2006, p. 232)

Para o autor, resistência não possui um lugar na estrutura social, tampouco opera essencialmente na ordem da denúncia, da reivindicação formal ou da oposição violenta, daí a necessidade sinalizada em pensarmos resistências no plural. São, portanto, as capacidades de criar, mobilizar forças não calculadas contra estratégias legitimadas no campo político. Foucault (1999; 2006) pontua, ainda, que mais comum que rupturas radicais, as resistências se manifestam de forma móvel, transitória e num contínuo jogo de forças às mecânicas do poder, introduzindo clivagens que se deslocam, rompendo unidades e suscitando reagrupamentos que “percorrem os próprios indivíduos,

²¹⁶Como recorda Auterives Maciel Jr (2014, p.2), “[...] como na sua tese não há poder sem saber, e porque o binômio saber-poder captura a vida em dispositivos construídos pelas práticas sociais, o sujeito resultante de tais práticas será sempre compreendido como sujeitado. Ou seja, segundo os saberes – que não são outra coisa senão formações históricas constituídas por práticas formais de enunciados e visibilidades– o sujeito é visto como sujeitado à ordem do discurso. Já no campo das relações de forças a sujeição se redobra, tendo em vista um poder que atua por estímulo, incitando forças, extraíndo dos corpos ações úteis para o funcionamento do campo social”.

recortando-os e os remodelando, traçando neles, em seus corpos e almas regiões irreduzíveis” (FOUCAULT, 1999, p.92).

Maciel Jr. (2014) sintetiza que a resistência aparece em Foucault como um terceiro poder da força. Resistir seria a capacidade que a força tem de criar relações não calculadas pelas estratégias em vigência no campo político. Essa atividade permite à força estabelecer novas relações fora daquelas já institucionalizadas. Forças do devir, da mudança que apontam para o novo.

A capacidade que a vida tem de resistir a um poder que quer geri-la é inseparável da possibilidade de composição e de mudança que ela pode alcançar. Resistir é, neste aspecto, o oposto de reagir. Quando reagimos damos a resposta àquilo que o poder quer de nós; mas quando resistimos criamos possibilidades de existência a partir de composições de forças inéditas. Resistir é, neste aspecto, sinônimo de criar (MACIEL JR., 2014, p.2).

Certeau (1998) potencializou, ainda que não fosse seu objeto de pesquisa, os estudos sobre resistência a partir da criação de um modelo bélico para analisar os usos, as apropriações dos produtos culturais e as práticas cotidianas que atravessam os indivíduos. O autor distinguiu, no interior desse modelo, dois polos que o compõem: estratégias e táticas. Estratégia é “o cálculo (ou à manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder pode ser isolado” (CERTEAU, 1998, p. 99), isto é, delinea-se como o lugar do poder estabelecido, lugar que racionaliza previamente as regras do jogo e dos sentidos. Poder, na obra certauniana, não é também localizável, não é detido por algum grupo, não é um ente, assim como, sua dinâmica não desconsidera a existência e manutenção das disciplinas e dispositivos associados a ela (BOCCHETTI, 2015).

A tática, por outro lado, emerge das brechas e falhas da vigilância do poder. É uma produção silenciosa, que opera no terreno do adversário e recria a partir de uma utilização sagaz do tempo formas de resistência ordinárias (CERTEAU, 1998). O autor, a fim de exemplificar, retoma a *prática panóptica*, sustentada pela impressão que o vigiado possui de estar sendo observado, no entanto, sabemos que a vigilância do panóptico não é perpétua, tampouco, permanente, abrindo lacunas para ações que reinventem o próprio sistema disciplinar.

Certeau (1998) alerta que a tática, portanto,

[...] opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conversa. Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo para captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário(CERTEAU, 1998, p.101)

O autor demonstrou, com isso, que o cotidiano é constituído dessas pequenas ações bélicas. A partir da análise das “práticas comuns”, Certeau (1988) apontou que os “homens ordinários” conseguem criar, apropriar e dissimular, de forma astuta e criativa, as maneiras de fazer e operações formais do lugar.

Resistência no campo cinematográfico

[...] A luta atualmente travada contra as pornochanchadas não é contra sua moral tradicional e reacionária, mas justamente contra esses elementos de identificação e seu gosto “mau”. Luta que mobiliza espectadores, críticos, cineastas, áreas do governo, dando a oportunidade a setores da intelectualidade estarem unidos ao governo. Suponho que para pessoas bem pensantes a pornochanchada deve ser hedionda (BERNARDET *apud* REIS, 2018, p.88).

Como discutido no capítulo 3, diferentes grupos, durante a produção das pornochanchadas, classificaram-nas enquanto um subgênero moralmente perigoso e como um subgênero ideologicamente esvaziado. Nos dois casos, infiro que ocorria *lutas de representação*. Segundo Roger Chartier (1988, p.17), essas lutas possuem “tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio”.

Em relação a atuação do Estado, as pornochanchada e outros gêneros cinematográficos que abordavam o tema da sexualidade poderiam sofrer cortes parciais ou totais pelos mecanismos de censura, mesmo quando as performances sexuais perpetuavam o olhar masculino e os comportamentos conservadores. Para além da teia de dispositivos legais engajada em associar a pornografia às perversões sexuais e à imoralidade, grupos civis corroboraram pedidos de maior vigilância ao subgênero.

Como aponta Fico (2002), o envio de cartas ao DCDP ou diretamente a figuras políticas cobrando a criação de critérios mais severos, vetos a produção artística e críticas quanto à atuação “flexível” da Censura às Diversões Públicas

foi uma prática comum durante o regime militar²¹⁷. Martins (2009) reúne trechos de algumas missivas que chamavam atenção ao fato de as pornochanchadas serem liberadas para produção e exibição. Recupero fragmentos de uma assinada por Edmar José, professor, em 1977, ao então general-presidente, Ernesto Geisel, reivindicando que

Não é justo que um grupo ganhe dinheiro dizendo que faz cinema nacional, porém, produzem “pornochanchada” e *agredem a sociedade, corrompem os jovens e aviltam a mulher brasileira*. E, o que é mais grave, com o estímulo das nossas leis e a tolerância da Censura Federal. Excelência: mande exibir pelo menos um filme para constatar a veracidade do que afirmo. *Mas não o faça na presença de sua esposa ou filha para não passar vexames, como aconteceu comigo. O cinema nacional explora a imoralidade ignorando que somos uma nação com passado rico de homens célebres e de fatos heroicos*. A família brasileira aguarda que as honradas mãos de seu Presidente ponham cobro a esse escândalo (Coordenação do Arquivo Nacional do Distrito Federal *apud* MARTINS, 2009, p. 78, grifos meus).

A retórica patriarcal e nacionalista manifesta por Edmar é apenas uma amostra dos conteúdos recorrentes nas cartas. O professor reclama um possível financiamento da Embrafilme ao subgênero “que explorava a imoralidade”. Martins (2009) destaca que embora o remetente não se vincule a nenhuma instituição religiosa, em diferentes momentos do texto reafirma a necessidade, como qualquer cidadão, de auxiliar no “zelo pelo decoro” em nome da tradição Cristã e da “Família”²¹⁸. Fico (2002) aponta que esse tipo de correspondência era encaminhado por diferentes grupos que se sentiam ofendidos com o material exposto: indivíduos vinculados a associações cívicas ou clube de serviços, vereadores, empresas e entidades congregadoras de mulheres defensoras dos bons costumes – seguimentos das *Marchas da Família com Deus pela Liberdade e Liga da Moralidade*.

Martins (2009) defende, a partir da análise dessa documentação, a existência de um *espaço de negociação* entre técnicos censores, grupos descontentes com produtores de pornochanchadas. Rogério Nunes, diretor à época do DCDP, ao responder a carta de Edmar resumiu uma série de

²¹⁷Ver mais em: FICO, Carlos. *Prezada Censura: cartas ao regime militar*. Topoi, Rio de Janeiro. v. 3. n. 5.

²¹⁸Utilizo Família em maiúsculo porque pelo conteúdo das cartas examinadas por Martins (2009) os remetentes parecem fazer referência a uma ideia de família específica e localizada (heterossexual, cristã, preferencialmente branca, etc), desconsiderando outras possíveis dinâmicas.

atravessamentos que compunham o ato de censurar: esclareceu a insustentabilidade para a indústria cinematográfica vetar todos os filmes que propagandeavam temáticas polêmicas; pontuou que a Embrafilme, como empresa pública de incentivo cultural, possuía um rigoroso processo seletivo das obras que iria financiar; e afirmou que o DCDP não tinha jurisdição para interferir nas atividades de Órgãos de fomento. O diretor encerrou a carta também pesaroso da possibilidade de produção do subgênero²¹⁹.

Indivíduos como Edmar, assim como, as congregações religiosas ou a ação dos técnicos censores mostram-se preocupados com a preservação do dispositivo da heterossexualidade, com os “excessos” de práticas sexuais livres. Para Martins (2013), as solicitações para o endurecimento censório sob as pornochanchadas refletem a tentativa de preservar uma ética moral do próprio regime.

Em relação à crítica cinematográfica do período, como discutido no subcapítulo 3.2, a amostragem analisada permitiu que se observa que essa travou uma luta simbólica pela classificação dos bens de consumo e por definir sentidos estéticos no social²²⁰. Para o grupo crítico selecionado, as pornochanchadas não foram consideradas legítimas em função de seu caráter “comercial alienante”, pela suposta má qualidade técnica e “mau uso” do apelo erótico-pornográfico. Ainda assim, as ambivalências comentadas anteriormente se mostraram presentes na crítica especializada. O crítico Jean-Claude Bernardet (*apud* REIS, 2018, p.90), por exemplo, alertou sobre o uso exacerbado de juízos de valores nos textos publicados, reafirmando que “o combate moral deveria ser função objetiva do Estado e de que não se deveria questionar acabamentos técnicos para não criar subsídios para o aparato censório”. Identifico, nesse sentido, que as relações de força também se

²¹⁹“A missão de censurar é árdua e espinhosa. E pela própria natureza do trabalho, não agrada a todos. Muitos combatem a existência da Censura, taxando-a de castradora de liberdade artística; outros, de excessivamente benevolente. [...] Como V.S não ignora, existe uma empresa pública criada com a finalidade de formular e executar a política do desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, bem como cuidar do seu fomento cultural. O candidato à produção de um filme brasileiro, quando requer o financiamento naquela empresa, apresenta o projeto/roteiro da obra, entre outros documentos. Acreditamos ser este um dos melhores momentos de se evitar a geração de uma obra sem valor. Mas tal não ocorre” (Coordenação do Arquivo Nacional do Distrito Federal *apud* MARTINS, 2009, p. 79).

²²⁰Como a crítica cinematográfica ganhou destaque no capítulo anterior, portanto, torna-se necessário retomar todos os aspectos ligados a ela.

manifestam na crítica e na produção cinematográfica da época. Em alguma medida, ocorria essa “ponderação” entre fazer avaliações de ordem estética e a necessidade de reconhecer o subgênero como um representante do cinema brasileiro à época. Esse reconhecimento “se fazia necessário” para a tentativa de garantir que as salas de cinema não fossem ocupadas somente com produções estrangeiras.

Dito isso, infiro que o subgênero (diretores, produtores, distribuidores, etc.) resistiu, no sentido de se manter produzindo durante ditadura civil-militar e lutando por um lugar de inteligibilidade de seus títulos dentro do campo de produção simbólica. Através da criação de linhas de produção industrial contínuas, na tentativa de driblar a ausência de investimento estatal e os ataques de diferentes grupos sociais em detrimento da temática sexo; ou pela busca de espaços, como a revista *Cinema em Close Up*, que validavam as altas bilheterias como um representante da qualidade dos filmes do subgênero.

Resistência temas e personagens

Em relação as possibilidades práticas de resistência a partir dos temas e personagens, levanto a hipótese de que os diretores e os produtores de pornochanchadas adotaram a comédia, a comédia dramática e a comédia pornográfica como táticas para falar de corpo, gênero, sexualidade e das relações de poder da sociedade à época. Segundo Fernanda Nogueira e Pedro Costa (2014), o subgênero produziu uma *crítica tupiniquim* a heteronormatividade, através de performances que desestabilizavam os comportamentos e os valores morais da família tradicional em voga.

Em *Amada Amante*, observo a descontinuidade entre discurso e prática acerca desse modelo normativo de família. O filme acompanha a mudança de uma família classe média, branca e católica do interior paulista para a beira mar de Copacabana, no Rio de Janeiro capital. A mudança adquire duplo sentido: simultâneo a troca de logradouro, a dinâmica familiar se altera e é “corrompida pela beleza e malícia das cariocas” (AMADA AMANTE, 1978). Augusto (Rogério Fróes) é o pai, único provedor da família, rígido, moralista, fiscal do bom comportamento das filhas. Nas primeiras sequências do título, ele sustenta essa posição de patriarca; porém, ao iniciar um relacionamento extraconjugal com a

secretária, adota comportamentos agressivos com esposa e filhos e passa a regular ainda mais incisivamente companhias, saídas, roupas, etc. de todos os familiares. Ele é o primeiro a romper com os valores que alega defender e, à medida que o faz, mais autoritário performa. O desfecho da narrativa é marcado por *viradas* de todos os demais personagens principais: Tide (Neuza Amaral), a esposa traída, abdica do lugar de companheira dócil e dona de casa para ter vários novos parceiros sexuais; as filhas, uma estabelece namoro com o típico malandro carioca e torna-se frequentadora de motéis e a outra assume um relacionamento com outra mulher.

Amada Amante é o filme que melhor exemplifica esse escracho à hipocrisia do discurso burguês de família. O título não rompe em definitivo com as estruturas familiares monogâmicas e heteronormativas, elas permanecem balizando as formas de se relacionar, mas promove essa crítica a partir do adultério, da traição e do aparecimento de flertes não heterossexuais.

Além da crítica à moralidade familiar, os filmes abordavam temas como: censura aos meios de comunicação, conflito de geração, êxodo rural e migração nordestina, emancipação feminina, flagrante de corrupção, luta armada, “milagre” econômico, violência urbana, racismo e tortura como política de estado²²¹.

Histórias que nossas babás contavam (1979) é, entre os filmes que compõem o *corpus* documental, aquele que, de forma mais explícita, faz referências às políticas militares. Como trata de uma paródia à fábula infantil, a abertura do título é narrada em *off* enquanto vimos um livro ser paginado. A protagonista, Clara das Neves (Adele Fátima), é anunciada como uma princesa que vivia em um “reino maravilhoso”, governado por um “rei bondoso”, seu pai. Quando ele vai à óbito, a Rainha (Meyri Vieira), apresentada como imoral por ter uma série de amantes, assume o trono e cria novos decretos-leis limitando a liberdade da enteada.

Um dos funcionários da Corte lê o decreto:

Faço saber que o reinado e a corte passam a ser governados por ARIS, Atos Reais Institucionais. É o seguinte o teor do ARI número 1: Artigo 1º: A princesa Clara das Neves é destituída de seus direitos de herdeira do trono. Artigo 2º: A partir dessa data ela passará ao quadro dos servidores domésticos do palácio real. Artigo 3º: O presente ato não

²²¹Ver mais em: ALIMONDA (2021)

poderá ser anulado por qualquer outro ato de anistia, mesmo que seja a anistia ampla, geral e irrestrita (HISTÓRIAS QUE NOSSAS BABÁS NÃO CONTAVAM, 1979).

Esse diálogo remete ao contexto político da época, de forma nem tão sutil, fala-se sobre ditadura civil-militar. Quando o funcionário fala em “reino maravilhoso”, entendo que se trata do Brasil antes do golpe; quando a protagonista perde o direito à herança e à liberdade, é uma analogia para a perda de direitos políticos. Os *ARIS* eram atos institucionais criados de forma autoritária, semelhantes aos decretos elaborados pelos governos militares do período (NASCIMENTO, 2015).

Nessa mesma sequência de abertura do filme, quando a narradora em *off* está apresentando o “reino maravilhoso” é interrompida por diferentes vozes masculinas:

Vozes masculinas em *off* misturadas: Ei! Está com o mesmo jeitinho que vai contar histórias que nos contavam quando éramos criança. É! (Todos a vão e concordam). Histórias de papai Noel... Bem como as nossas babás nos contavam.

Vozes masculinas em *off* misturadas Vai me dizer que naquele tempo ninguém comia ninguém?! E o lobo mau comeu só a vovozinha. A Chapeuzinho Vermelho não! É (Todos concordam e riem). E o que você acha que o príncipe fez para acordar a Bela Adormecida com aquele fogo todo?! (Todos riem)

Narradora: Está bem, está bem! Eu vou fazer a vontade de vocês. Vou contar a história como realmente aconteceu. Existia um reino com um rei muito bondoso, casado com uma rainha africana muito bonita. Quando nasceu sua primeira filha, a rainha veio a falecer. E o Rei ficou viúvo. Não conseguindo viver só no hora veja, casou-se novamente e dessa vez escolheu para sua companheira uma mulher muito bonita e vaidosa. Com certos poderes parapsicológicos e, acima de tudo... ninfomaníaca (Fala pausadamente).

Esse trecho de *Histórias que nossas babás não contavam* subverte a tradição da “narrativa de conselho” que caracteriza as fábulas infantis. Para Carlos Santana (2021), a figura dos narradores em *off* com tom de voz ameno e “maternal” nas histórias infantis devem ser lidos como “mães” e “pais” fazendo advertências aos filhos/espectadores infantis sobre comportamentos dos personagens. O fato narrado nas fábulas produz um discurso disciplinador que tende a ser reproduzido por diferentes instituições (SANTANA, 2021). Quando, em *Histórias que nossas babás não contavam*, as vozes masculinas interrompem a narradora pedindo que ela contasse a história “de verdade”, negando aquela versão de “ninar” contada pelas babás, parecem estar recusando igualmente as versões oficiais dos acontecimentos naquele “Reino”.

O reino é entendido aqui como uma analogia para o Estado. Ocorre, nesse diálogo, o pedido por falarem abertamente de sexo.

História que nossas babás não contavam subverte também a estética das fábulas infantis ao colocar uma atriz negra no papel de Branca de Neve. A protagonista gozava de liberdade sexual sem quaisquer sugestões de culpa no enredo²²². Ao mesmo tempo, em diferentes sequências que focalizava o corpo da personagem é apresentada como “insaciável”, provocante e sensual, objetificando-a e reforçando o estereótipo da mulher negra “fogosa” e hiper sexualizada²²³. Ao final do filme, Clara das Neves não aceita casar-se com o Príncipe, preferindo continuar em uma relação afetiva e sexual com os seis anões. E o Príncipe acaba se relacionando com o sétimo anão, que possuía uma performance “afetada”. O filme desequilibra, em alguma medida, a heterossexualidade (princesa e príncipe, mulher e homem, família, etc).

Nesse sentido, a partir da análise dos filmes que compõem o *corpus* documental e outros de pesquisas anteriores²²⁴, observo que a resistência nas pornochanchadas ocorre a partir de ambivalências: simultâneo à promoção de tensionamentos das naturalizações do sistema sexo-gênero, reforçam outros estereótipos heteronormativos e preconceitos de gênero, raça e sexualidade. A independência feminina ou a aquisição dela no decorrer, como falar abertamente sobre sexo e a liberdade sexual das personagens, por exemplo, é uma característica presente nos seis títulos, mas que é, ao mesmo tempo, construída para o prazer e o olhar masculino. De acordo com Costa e Nogueira (2018, s/p) “na América Latina o paradoxo é comum: podemos encontrar impulsos libertários junto a uma força conservadora, no mesmo corpo, no mesmo discurso”. Recupero Foucault (1999), nesse sentido, quando aponta que as resistências se caracterizam pelo seu caráter relacional e por estarem em um contínuo jogo de forças.

Outra ambivalência é a questão da representatividade, da visibilidade e da representação em relação à presença da dissidência sexual e de gênero

²²²Clara das Neves manteve relações sexuais com o Príncipe (Dênis Derkian), com o Caçador (Lírio Mario da Costa, o Costinha) e com os seis anões. Em todas essas oportunidades a personagem “seduziu”, conscientemente, esses homens.

²²³Ver: QUEIROZ Jr, Teófilo de. Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira. São Paulo, Ática, 1975.

²²⁴Ver mais em: REIS (2018).

nas pornochanchadas. Como apresentado no subcapítulo 3.1, o subgênero fixou um conjunto de personagens-tipo recorrentes em seus enredos, entre esses destaque a presença das personagens travestis. Se comparado quantitativamente, essas ganhavam menos visibilidade que as personagens lésbicas e gays. Nos seis filmes analisados, apenas em *Me deixa de quatro* há três travestis e essas não adquirem o *status* de sujeito, sofrem preconceito e violências simbólicas. Dessa observação emerge algumas questões: é válida essa presença? Ou melhor seria não as exibir?

Para Conrado Dess (2022), representatividade é um conceito estético, político e social. Ela é materializada quando indivíduos se reconhecem como um coletivo, a partir de certas características comuns ao grupo que integram, e quando elegem alguém para representar determinada coletividade, sendo essa, na maioria das vezes, um grupo social minoritário. Em suas palavras,

Nesse entendimento, eu me imagino, represento-me mentalmente, e minhas principais características nessa representação são encontradas, coincidentemente, em um outro indivíduo. Esse indivíduo se torna, dessa maneira, representativo da minha pessoa. Quando falamos de uma coletividade, a representatividade se dá a partir daquelas características que são percebidas comumente em um grupo. Do mesmo modo, quando vemos uma atriz trans nos palcos, não estamos diante de alguém que traz todas as características dessa população, mas, certamente, aquelas que interferem em sua vida social de forma coletiva (DESS, 2022, p.7).

A diferença entre representatividade e visibilidade reside no fato de que, essa última não garante necessariamente que as subjetividades dissidentes sejam consideradas vidas possíveis (BUTLER, 2015). Representatividade vai para além do movimento de colocar ou não personagens travestis nos enredos, por exemplo, é sobre esse grupo ocupar ativamente os espaços, é sobre a importância de se ver nas telas sem ser associado a estereótipos pejorativos ou reduzidas aos detalhes de seus corpos não normativos.

Em relação especificamente as pornochanchadas, subgênero cômico-pornográfico, produzido durante a ditadura civil-militar brasileira pautada em um projeto político-moral bem definido, a resposta para se é válida ou não a presença das personagens travestis apresentadas de forma desumanizada, parece-me ter de permanecer nessa interpretação dicotômica, nesse contínuo “morde e assopra”. Para o recorte temporal, a possibilidade de existir sujeitos travestis nos enredos é subversivo, para as identidades dissidentes uma

possível violência. Regina Facchini, Irís Carmo e Stephanie Lima (2020) apontam que, a demanda por visibilidade esteve tão presente nos movimentos homossexuais do período quanto à luta pela não discriminação por orientação sexual.

5. DISSIDÊNCIA SEXUAL E DE GÊNERO EM ANÁLISE A PARTIR DAS PORNOCHANCHADAS

Ao dividir essa tese em quatro capítulos procurei estabelecer um trajeto até as análises fílmicas que proponho. Nesse quarto e último capítulo discuto de forma mais aprofundada as(os) personagens e os filmes selecionados como objeto-fontes: *Já não se faz amor como antigamente* (1976), *Gente fina é outra coisa* (1977), *Amada Amante* (1978), *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), *Ariella* (1980) e *Me deixa de quatro* (1981).

A estrutura desse capítulo não se restringe a um tópico para cada filme, esses são analisados a partir das três categorias temáticas descritas no capítulo 4 – *abjeção, olhar masculino e fetiche* –, por acreditar ser mais interessante discuti-los em constante diálogo e, se possível, em comparação. Cada subcapítulo que segue possui uma problemática próprio, mas que ao final se interrelacionam e respondem ao todo, de que forma a presença da dissidência sexual e de gênero é construída nas pornochanchadas.

5.1 Personagens “anormais” e “abjetos” nos filmes analisados

No primeiro eixo analisado, investigo as abjeções presentes nos filmes que compõem o *corpus* documental, a partir das categorias temáticas e conceitos-ferramentas: anormalidade (FOUCAULT, 2001) e de abjeção (BUTLER, 2019). Selecionei quatro personagens representativos nos filmes *Já não se faz amor como antigamente*, *Histórias que nossas babás não contavam* e *Me deixa de quatro*.

Os filmes *Gente fina é outra coisa*, *Amada Amante* e *Ariella* serão abordados nesse eixo de forma breve, em função de não apresentarem elementos suficientemente representativos para que pudessem ser analisados nessas categorias.

Foucault (1999; 2001) demonstrou que na transição das “sociedades soberanas” para as “sociedades disciplinares”, marcada pela emergência do *dispositivo da sexualidade* e das tecnologias positivas de poder, organizou-se uma nova ciência objetiva (classificações demográficas, jurídicas, médicas e pedagógicas) para descrever, quantificar e vigiar as sexualidades. Segundo

o autor, essa economia de poder desencadeou um movimento centrífugo em relação à monogamia heterossexual (FOUCAULT, 1999). Aqueles em incongruência ao “casal legítimo”, foram submetidos a análises clínicas, passaram a integrar “sexualidades perversas” e a carregar os estigmas da “loucura moral”, “neurose”, “degenerescência”, “anomalia” e “desequilíbrio psíquico”²²⁵.

O filósofo alertou que o efeito desta medicalização e “reorganização” das confissões deslocou os discursos sobre sexo do binarismo culpa-pecado para a especificação e subespecificação do normal e do patológico. Isto é,

[...] a medicina penetrou com grande aparato nos prazeres do casal: inventou toda uma patologia orgânica, funcional ou mental, originada nas práticas sexuais “incompletas”; classificou com desvelo todas as formas de prazeres anexos; integrou-os ao “desenvolvimento” e às “perturbações” do instinto; empreendeu a gestão de todos eles (FOUCAULT, 1999, p.41).

Houve, portanto, uma explosão sintomatológica em reação a um suposto problema social, como um ramo especializado no selo da saúde pública e da higiene do corpo. Tudo aquilo que escapasse à norma poderia ser detectado, classificado e “psiquiatrizado”: agitação, indisciplina, indocilidade, loucura, masturbação, sodomia, etc. O homossexual é uma dessas figuras-objeto desses discursos reguladores²²⁶.

Na obra *Os anormais*, Foucault (2001) pontuou que o grupo dos “anormais” integra uma teoria geral da degeneração e foi criado junto à emergência destes conjuntos de instituições de controle e vigilância. O anormal, para o autor, “é no fundo um monstro cotidiano, um monstro banalizado” (FOUCAULT, 2011, p.71), com comportamentos que descompassam o “natural” inventado pelas sociedades disciplinares. Esta “grande família” formou-se do entrelaçamento de três figuras, cuja constituição

²²⁵Segundo Foucault (1999), esses eram considerados parentes dos antigos libertinos, são eles: “crianças demasiado espertas, meninas precoces, colegiais ambíguos, serviçais e educadores duvidosos, maridos cruéis ou maníacos, colecionadores solitários, transeuntes com estranhos impulsos: eles povoam os conselhos de disciplina, as casas de correção, as colônias penitenciárias, os tribunais e asilos; levam aos médicos suas infâmias e aos juizes suas doenças” (FOUCAULT, 1999, p.410).

²²⁶Para Foucault (1999), o homossexual, assim como duas outras figuras, foram submetidos ao controle social, no decorrer do século XIX: a mulher histérica, a criança masturbadora e o casal que utiliza alguma forma de controle de natalidade (FOUCAULT, 1999).

não foi necessariamente síncrona, mas que respondem a uma série de preocupações que orientaram a formação do dispositivo da sexualidade: o *monstro humano*, o *indivíduo a ser corrigido* e o *masturbado*²²⁷.

Infiro que os personagens *gays* e *travestis* analisados a seguir são construídos de formas assemelhadas a essas duas primeiras figuras qualificadas como anormais. O *monstro humano* origina de uma noção essencialmente jurídica, aquele cuja sua existência viola as leis biológicas e da sociedade. Para Foucault (2001), “a monstruosidade é essa irregularidade natural que, quando aparece, o direito é questionado, o direito não consegue funcionar” (FOUCAULT, 2011, p.80). Compunham o grupo dos indivíduos perigosos e monstruosos: os hermafroditas, os irmãos siameses, as mulheres “loucas”²²⁸. As travestilidade, quando apresentada nos filmes que compõem o *corpus* documental, será interpretada pelos sujeitos em cena a partir da materialidade do corpo das personagens travestis. Esses corpos serão associados à aberração biológica, portanto, a monstruosidade em função de desestabilizarem fisionomia, gestual e subgestual de gênero.

O *indivíduo a ser corrigido*, ainda que contemporâneo ao monstro, não pertence ao campo jurídico. Ele é aquele que está visivelmente próximo à norma, mas fracassou em todas as técnicas e investimentos de correção (FOUCAULT, 2011). A homossexualidade será descrita como objeto de análise médico-psiquiátrica, que caracterizava a perversidade sexual de um novo modo, na intersecção destas duas figuras, criando, assim, uma espécie contra a natureza.

²²⁷Foucault (2001) alerta que até o fim do século XVIII e início do século XIX, essas três figuras permaneciam distintas e separadas, após isto, passam a serem tomadas como personagens cujo perfil e traços intercambiam entre si. Para o autor, a inauguração de uma genealogia da anormalidade surge “quando houver sido estabelecida uma rede regular de saber e de poder que reunirá, ou em todo caso investirá, de acordo com o mesmo sistema de regularidades, essas três figuras” (FOUCAULT, 2001, p.76).

²²⁸Segundo Foucault (2001), a partir do século XVIII, a psiquiatria também estabeleceu um elo entre crime e loucura. Os saberes e discursos médicos procuraram, portanto, condensar o sujeito aos seus atos criminosos, como algo inerente a sua natureza que não seria melhor explicado pela falta da razão ou demência. As mulheres aqui eram “loucas” e supostamente possuíam instintos e propensões violentas. É através da noção de instinto que se organizará toda a problemática da loucura.” [...] A psiquiatria necessita, e não parou de mostrar o caráter perigoso, especificamente perigoso, do louco como louco. Em outras palavras, a psiquiatria, a partir do momento em que começou a funcionar como saber e poder no interior do domínio geral da higiene pública da proteção do corpo social, sempre procurou encontrar o segredo dos crimes que podem habitar toda loucura, ou então o núcleo da loucura que deve habitar todos os indivíduos que podem ser perigosos para a sociedade” (FOUCAULT, 2001, p.150).

Jeffrey Weeks (2003) afirma que a criação da categoria homossexual²²⁹ está relacionada à institucionalização da heterossexualidade, nos séculos XIX e XX²³⁰. Para o autor, ambas as categorias são fenômenos historicamente mutáveis e foram inventadas para definir mais rigorosamente tipos, formas, propriedades do comportamento dos “pervertidos” (sodomasoquistas e travestis) e identidade sexual dos sujeitos.

Em acordo com Joan Scott (1995), reconheço que a principal tarefa analítica relacionada à normatividade é problematizar a aparência que sustenta as representações binárias e hierarquizadas entre os gêneros. Nesse sentido, as páginas que seguem procuram responder a forma como as(os) personagens foram construídos como “anormais”, a serem “corrigidos” e como se dão os processos de humanização²³¹ ou de abjeção. De antemão, alerto que não serão todos os personagens selecionados que carregaram as “marcas da monstruosidade” (FOUCAULT, 2011; PERLÚCIO, 2004) visivelmente em seus corpos. Alguns entrarão na categoria “monstros banais”, cotidianos.

A associação de abjeções aos personagens dissidentes

Conforme procurarei demonstrar nas páginas que seguem, identifiquei que o que estabelece a marca da diferença nos personagens do *corpus* documental – em menor medida nas lésbicas –, são os gestuais, subgestuais e a materialidade corporal que os constituem. Personagens que adotam verbalmente a heterossexualidade e a cisgeneridade ou aqueles que não anunciação sua orientação sexual, mas permanecem em continuidade com a heteronormatividade não há qualquer pontuação cinematográfica que

²²⁹O autor alerta que a homossexualidade, antes do século XIX, existia, mas a figura da/o homossexual não. “Não estou argumentando, obviamente, que o que conhecemos hoje como atividade heterossexual ou homossexual não existisse antes do século XIX. A verdadeira questão é mais sutil: o modo como a atividade sexual é conceptualizada e, conseqüentemente dividida, tem uma história e uma história que importa. A discussão sobre termos, no final do século XIX, assinala um novo esforço para redefinir a norma” (WEEKS, 2003, p. 63).

²³⁰Weeks (2003) adverte que a sexologia do período possuía duas tarefas: (1) definir as características do que seria próprio da masculinidade e feminilidade e (2) catalogar as variadas práticas sexuais. Para o autor, esta última corroborou a hierarquização na normalidade e da anormalidade, assim como, adiantou a demarcação das fronteiras do patológico.

²³¹Em concordância a Butler (apud Pris; Meijer, 2002), entendo aqui humanizados aqueles personagens que não são abjetos, isto é, aqueles que, ainda que não sejam protagonistas, possuam história, dimensão emocional e, sobretudo, não sejam reduzidos somente a caricaturas pejorativas.

denuncie sinais de anormalidade. Como apontam Moreno (2001) e Douglas Kellner (2001), é através da linguagem do gesto que personagens são comunicados e conformados pelas visões de mundo do público, subjetivados e inseridos nas disputas por representações.

Na análise da gestualidade, considere a existência ou inexistência desses indicadores da diferença da(o) personagem selecionada(o). Parto do pressuposto de que todo movimento carrega e transmite códigos sexuais e de gênero. Dividi, nesse sentido, a gestualidade em três critérios: *estereotipada*, “gestuais primários, repetitivos e imediatos, remetendo a personagem a uma rápida identificação à sua figura inversa, ou seja, à masculina quando feminina e à feminina quando masculina” (MORENO, 2001, p.276); *não-estereotipada* e *não-existente*.

Abreu (2006) e Simões (2007) apontam que o subgênero recorreu à estereotipia como elemento integrador dos personagens-tipo²³². Essa generalização foi confirmada após os procedimentos iniciais de análise, principalmente, em relação aos personagens dissidentes das narrativas. Reconheço que os estereótipos utilizados enquanto mecanismos para *ler* esses grupos identitários, de modo geral, são construídos a partir de “julgamentos e pressupostos tácitos ou explícitos a respeito do seu comportamento, visão de mundo e sua história” (FREIRE FILHO, 2005, p.22).

Estereótipo é uma prática de representação construída a partir da essencialização de características de um indivíduo ou grupo social. O vocábulo, ao ganhar uma conotação psicossocial, torna-se constituinte da categorização, fixação da diferença, identidade e memória (HALL, 1997). São comuns reduções culturais e religiosas (essencialismo cultural), de gênero, genéticas e raciais (essencialismo biológico), que estimulam e validam “conhecimento[s] intuitivo[s] sobre o Outro, desempenhando papel central na

²³²[...] é o recurso mais recorrente, que transforma muitas vezes um filme desinteressante na sua aparência geral em sucesso de bilheteria. No caso específico da pornochanchada, é ela que propicia o salto qualitativo à cena, que não se basta apenas com as imagens ordenadas. É preciso lembrar que, em inúmeras regiões do país, principalmente no interior, ainda prevalecem normas rígidas que dispõem sobre como se deve dar a convivência entre homem e mulher. Em certos meios, quando o homem fala de sexo, isso quase corresponde à prática sexual. O jogo de palavras inverte sentidos, dá interpretação diversa aos fatos visíveis e confere o molho necessário a situações aparentemente banais, obtendo imediata reação da platéia que compartilha o mesmo código (SIMÕES, 2007, p. 187).

organização do discurso do senso comum e resistentes à mudança social” (FREIRE FILHO, 2005, p.23).

Os estereótipos se apossam das características mais “simples, vívidas, memoráveis, de fácil apropriação e amplamente reconhecidas” sobre uma pessoa, reduzem tudo sobre a pessoa a essas características, exageram e simplificam-nas sem mudança e desenvolvimento para a eternidade. [...] Os estereótipos implantam uma estratégia de “divisão”. Eles dividem o que é normal e aceitável daquilo que é anormal e inaceitável. Em seguida, eles excluem ou expõem tudo o que não se encaixa. Então, outra característica dos estereótipos é a sua prática de “fechamento” e exclusão (HALL, 1997, p.258).

Para Stuart Hall (1997), os efeitos dos estereótipos dão sentido para o mundo social e simbólico. Há uma contínua relação entre as formas representacionais e as sociedades: “vermelho e verde funcionam na linguagem dos semáforos como signos, mas têm efeitos materiais e sociais” (HALL, 1997, p.28). Signos esses que estão permanentemente em disputa pelos lugares sociais “onde emanam sentidos e as posições enunciativas que definem os sujeitos discursivos responsáveis pelo dizer” (ASSUNÇÃO, 2005, p.12). As formas que assumem permanecem atravessadas pelas relações de poder e são determinadas pelo interesse dos grupos dominantes em relação aos subordinados e das instituições que os forjam.

Nesse sentido, “as práticas discursivas fazem parte da constituição dos sujeitos e do real ao mesmo tempo em que são constituídas por esses sujeitos, inseridos em um determinado espaço e dado momento histórico” (ASSUNÇÃO, 2005, p. 17). Butler (2002, p.162) parte dessa noção para argumentar que os corpos são habitados e materializados a partir dos discursos, “eles se acomodam em corpos; os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue. E ninguém pode sobreviver sem, de alguma forma, ser carregado pelo discurso”. Continua afirmando “não quero afirmar que haja uma construção discursiva de um lado e um corpo vivido do outro” (BUTLER *apud* PRINKS; MEIJER, 2002, p.162). Dessa produção discursiva emergem corpos cuja materialidade não será entendida como “importante”.

Vamos aos filmes!

Oh! Dúvida Cruel, o primeiro episódio do filme *Já não se faz amor como antigamente*, inicia com uma sequência, em planos abertos, exibindo um

homem dando partida no pedal de uma motocicleta, um grupo de motoqueiros descendo uma larga avenida e nas calçadas várias moças vibrando. Júnior (Bruno Barroso) aparece no quadro aos 37 segundos decorridos do início do episódio, ele é um dos vários jovens que está participando do que eles chamaram de “racha”. Toda corrida é observada por um homem mais velho, discretamente posto atrás de uma árvore. Ao cruzar a linha de chegada em primeiro lugar, Júnior desce da moto, retira o capacete, é abraçado pelos companheiros e por uma garota, que é imediatamente empurrada por ele. O senhor que espiava, arregala os olhos, remove os óculos, força as vistas e acena com a cabeça “não”, como se negasse a crer no que estava vendo, repudiando o ato de afastá-la.

Alguns planos após, Júnior é exibido sendo provocado em uma roda de rapazes, que alegavam ser impossível ele vencer um próximo “racha com uma minazinha na garupa” (*JÁ NÃO SE FAZ AMOR COMO ANTIGAMENTE*, 1976). Ele ri, dirige-se até a mesma moça que havia empurrado e a puxa, como se a convidasse. Ela gesticula negando. Para conseguir competir, acena para alguém fora do quadro chamando-o, um outro jovem sobe no carona. Após se acomodarem no banco, o caroneiro desdobra a gola da jaqueta de Júnior, presa no capacete e a fim de se segurar, envolve seus braços no motorista. Aquele senhor que observava escondido parece ficar desconfortável ao ver os dois tão próximos, a ênfase dada à interpretação e à presença deste personagem reforçam isso, ele arregala os olhos, franzi as sobrancelhas, gesticula rápido e agressivamente os braços e alucina vendo Júnior vestido com um vestido vermelho e maquiado (Figura 1).

Figura 1: Cena *JÁ NÃO SE FAZ AMOR COMO ANTIGAMENTE*



LEGENDA: Primeira aparição do personagem, Júnior (indivíduo usando capacete e com o traje vermelho com preto) participa de alguns “rachas” de motocicleta, enquanto é observado por Atílio(2 minutos e 16 segundos decorridos do filme).Capturas de tela feitas pela autora.

Essa sequência é o único momento que Júnior irá protagonizar em toda narrativa, ele é um personagem coadjuvante. O episódio se sustenta em torno da desconfiança dele adotar ou não a homossexualidade. Poucos diálogos serão mobilizados por ou com ele, quando o fazem, são cobranças em relação ao seu comportamento. Essas primeiras cenas instauram o *problema* que irá relacionar todos os demais personagens e que conduzirá o desenvolvimento do episódio.

Júnior, o personagem analisado em *Já não se faz amor como antigamente*, é um jovem burguês, progressista, aparenta estar próximo aos vinte anos, com vários amigos, desinteressado em relacionamentos amorosos duradouros, trabalho ou estudos, que dedica seu tempo exclusivamente em atividades de lazer (“rachas” de moto, banhos de piscina e idas a bares). É branco, magro, estatura mediana, possui cabelos castanhos escuros, lisos, na altura dos ombros, com uma franja que esconde parte de seu rosto. É representado sob duas perspectivas: uma relacionada aos eventos compartilhados por todos em cena²³³ e outra as alucinações visuais de seu pai.

Nessa primeira, o personagem utiliza um único figurino em todas as cenas: calça jeans escura, camiseta preta justa, jaqueta jeans clara com uma borboleta cor de rosa desenhada na parte dorsal, colares prateados e tênis escuro. O detalhe rosa da jaqueta parece estar no figurino a fim de reforçar ao público supostos vestígios de feminilidade de Júnior, mas a peça não recebe nenhuma pontuação cinematográfica especial no episódio. Júnior não assume qualquer orientação sexual no decorrer do filme, mas flerta com a empregada doméstica e as amigas. A gestualidade não é estereotipada e a interpretação é natural, sem explicitar trejeitos.

Ainda assim, no decorrer do episódio, diferentes investimentos tentam “corrigir” Júnior e, inclusive, controlá-lo, no sentido foucaultiano. A hipótese levantada aqui é de que Atílio atua como um fiscal da moralidade e da masculinidade:

Atílio: Como eu disse, eu ando muito preocupado com as coisas que “cê” anda fazendo.

Júnior: Ué?!

Atílio: Ué?! Eu tenho notado que você não pega mais nos livros, fica andando pra baixo e pra cima de motocicleta com uns tipos meio esquisitos. (Gesticula muito, permanece apontando para o chão, como

²³³Cena é o conjunto de planos que ocorrem no mesmo espaço (GERBASE, 2012).

se enfatizasse o que diz). Olha só esse cabelo. (Passa a mão nos cabelos do filho). Esse cabelo não é de homem, meu filho. Olha bem para seu pai. Cabelo de homem é assim. Curto, aparado, descente.

No quadro, Júnior está sentado em uma poltrona, envolvendo com os braços o capacete da moto, ouvindo o sermão do pai. Com as pontas dos dedos manuseia sua franja e lança sua cabeça um pouco para trás, a fim de retirar os fios que estavam nos olhos. Os gestos são interpretados por Atílio como se o filho estivesse evidenciando seus trejeitos:

Atílio: Mas o que que é isso?! (Coloca as mãos na cabeça, levanta as sobrancelhas e permanece de boca aberta por milésimos de segundos). Meu Deus! Então fica passando as mãos no cabelo feito um “maricas”?!

Júnior: Que “maricas” nada, pai. Só tava tirando os cabelos dos olhos.

Atílio: Então faz como homem! (Levanta o tom de voz). Homem faz assim. (Dobra o braço, mostrando o “muque”. Bate nos músculos, mostra o volume em seu braço). Homem não desmunheca não!

Tais quais as cenas anteriores (Figura 1), Atílio novamente alucina enxergando Júnior travestindo o mesmo figurino anterior. Na sequência da biblioteca, ocorrem duas outras alucinações que, assim como todas no decorrer do episódio, são engatilhadas em função de uma gestualidade performada que ganha conotações estereotipadas – cruzar as pernas, mexer no cabelo, sentir cócegas, rir com um tom de voz efeminado, usar cachecol ou oferecer carona na moto para amigos. As alucinações visuais possuem alguns padrões que parecem compor as cenas para marcar a dúvida, rechaço do genitor e criar códigos com o público: a partir do uso de câmera subjetiva²³⁴, Júnior é mostrado travestido no centro do quadro, os contornos são desfocados; o personagem intercala suas ações entre danças ou desfiles; possuem curta duração, nenhuma ultrapassou cinco segundos; e, são acompanhadas do mesmo efeito sonoro (música instrumental, trompete ganha maior evidência)²³⁵.

Júnior repetidamente nega as acusações do pai em relação à sua sexualidade no desenvolvimento do episódio. Sempre que questionado sobre

²³⁴“Assume um dos personagens passando a comportar-se segundo seu ponto de vista e seus movimentos. É o equivalente a você escrever: ‘Eu me aproximo do pobre rapaz e dou-lhe um beijo inesquecível’. Temos dois personagens, mas agora a câmera passa a funcionar como se estivesse ‘dentro da cabeça’ de Clarissa e observasse o mundo com seus olhos” (GERBASE, 2012, p. 112).

²³⁵O mesmo efeito é utilizado na pornochanchada *O Bem Dotado, o Homem de Itu* (1978), dirigido por José Miziara. O recurso serve como código para evidenciar ao público todas as vezes que Lírio (Nuno Leal Maia) está excitado.

uso de peças de roupas ou estilo de corte de cabelo alega que “agora não têm mais essas, agora é tudo *unissex* e homem também usa” (JÁ NÃO SE FAZ AMOR COMO ANTIGAMENTE, 1976). Mostra-se com uma visão de mundo menos conservadora quando comparada a dos demais personagens masculinos que dividem cena com ele, rechaça a ideia de necessidade de manter relações com várias parceiras para se legitimar como homem-macho e ironiza discursos que insistem em reforçar a polarização dos sexos²³⁶. Posiciona-se, ainda que de forma tímida, contrário ao comportamento ensaiado pelo seu pai. A hipótese que levanto acerca do personagem Júnior é de que o ato performativo que o caracterizava flertou simultaneamente com elementos da estética *hippie* e andrógina:

O caráter andrógino da juventude envolvida com a contracultura transgride os padrões normativos e ganham visibilidade através de formas de expressão e diferenciação assinaladas através de um estilo caracterizado pelo hedonismo, narcisismo e liberdade de escolher o que se quer ser. [...] Nas décadas de 60 e 70, houve o surgimento de uma nova sensibilidade descentralizada, síncrona e polifônica que emergia e comunicava não mais apenas com as palavras, mas com o corpo - o olhar, o cabelo, as vestes *unissex*, confortavelmente largas e coloridas. A indumentária, neste contexto, remetia-se a influências do “passado/presente/futuro” indo além da ideia de temporalidade (BARROS, 2017, p.7).

Conforme a autora, a androginia se caracterizou no final dos anos sessenta e início dos setenta como uma estética “excessiva”: homens maquiados, uso de cílios postiços, adereços brilhantes, cor, plumas, saltos plataformas e outros. O *Glam Rock*, surgido na Inglaterra, responsável pela emergência de performances andrógenas foi um dos efeitos da revolução sexual e dos costumes. No Brasil, a apropriação da performance andrógina é contemporânea à produção de *Oh! Dúvida cruel*. Eddy Star, Ney Matogrosso, integrante à época do grupo *Secos e Molhados*, o grupo de rock *Made in Brazil* e o grupo teatral *Dzi Croquettes* foram alguns dos artistas que romperam com as referências indumentárias associadas às identidades “ser” homem ou mulher. Patrícia Marcondes de Barros (2017) aponta que a corporeidade, gestual teatral, figurinos alegóricos e metafóricos criaram uma *antimoda*. Isto é, uma prática cultural disruptiva e marcada pelo desejo de descontinuidade do

²³⁶Personagem não utiliza o termo “gênero”.

“conjunto de normais culturais dominantes ou oficiais que, por sua vez, anulam a possibilidade da diversidade” (BARROS, 2017, p.6).

June Singer (1990) e Norman Brown (2012; 2017) interpretam o sujeito andrógino como aquele que aceita em sua corporalidade a harmonia de características decretadas culturalmente como femininas e masculinas. A androginia não possui vínculo com as genitálias, tampouco com a bissexualidade, refere-se a “um corpo que ressurge, sem centro genital porque não tem mais um centro egóico; é um corpo místico, síntese da dualidade” (BROWN *apud* BARROS, 2017, p.5).

O caráter “anedótico” do episódio que acompanha os eventos envolvendo Júnior se caracteriza pelo ambíguo desejo/dificuldade do genitor em identificar e categorizar os limites do feminino-masculino nessa performance andrógina manifesta. Infiro, portanto, que é a dúvida, destacada no próprio título, que assegura em grande parte do filme um tratamento menos excludente e violento ao personagem. A permanência dela garantiu que, pelo menos, nessa primeira perspectiva em que é representado não contivesse teor pejorativo.

No episódio, o único personagem que manifestou uma postura “afetada”, com gestual efeminado, voz claramente forçada para ficar fina e cantada é o Detetive (Carlos Bucka)²³⁷ contratado por Atílio para seguir o filho. Ele não é assumido, sua orientação sexual é revelada ao público apenas na penúltima cena, durante a reunião devolutiva ao seu empregador, quando “desmunheca” ao descrever Júnior. Nas demais outras sequências que participa mantém um comportamento semelhante ao do genitor, usa roupas e sapatos sociais, linguajar formal, postura discreta e diálogos objetivos. Quando descreve Júnior afirma que era “perfeitamente normal, um menino formidável. Com um jeitinho gostoso, cabelos lindos, sedosos e macios. Uma glória!” (JÁ NÃO SE FAZ AMOR COMO ANTIGAMENTE, 1976), portanto, sem quaisquer razões para preocupação. O comentário do Detetive reforçou o estigma interiorizado por Atílio em relação ao filho e a homossexualidade.

Em *História que nossas babás não contavam*, há dois personagens construídos de formas assemelhadas que remetem a esse modelo gestual e

²³⁷Não é evidenciado o nome do personagem, é referenciado apenas como “Detetive”.

subgestual caricaturizado: Nervoso (Licho) e Espelho Mágico (Renato Pedrosa). Ambos são coadjuvantes, são exibidos em quatro e em duas sequências respectivamente, interagem apenas com personagens do núcleo em que trabalham e possuem interpretação teatral próximas ao *camp*²³⁸. Não dividem cena em nenhum momento do enredo. Não adotam nenhuma orientação sexual, essa só acontece mediante rotulação ou diálogos travados com esses terceiros. Nervoso e Espelho, repetidamente, narram desejos e tecem elogios sobre corpos masculinos – territorializados no título como aqueles que possuem pênis. Em oposição, os corpos e a presença feminina são rechaçadas por eles. Nervoso, especialmente, debocha e alerta sobre a falta de sorte e o perigo que é ter uma mulher dentro de casa. Infiro que se desenha daí uma rivalidade entre os personagens *gays* e as personagens femininas, associando-o a um personagem-tipo “bicha má”.

Nervoso utiliza apenas dois figurinos no decorrer de toda a trama: camisola com detalhes de rosa, echarpe de pena amarela e rolinho para cachear o cabelo; e “uniforme de trabalho”, blusa marrom, calça bege justa e lenço rosa na cabeça. Todos os anões usam o mesmo uniforme, no entanto, apenas Nervoso possui o detalhe em rosa. O acessório complementa a montagem do personagem: tom de voz mais agudo e cantado, caminhar com rebolado e saltitante, gestual das mãos acelerados.

Espelho Mágico é quase um acessório da Rainha (Meyre Vieira). Possui performance afetada e espalhafatosa. Aparece de forma breve em apenas duas sequências para responder sobre a mulher mais bela do reino. O personagem utiliza um único figurino: blusa e calça na cor prata, justo e um longo colete com pedras vermelhas coladas (Figura 2).

²³⁸“Como comportamento, o *camp* pode ser comparado à fecheção, à atitude exagerada de certos homossexuais, ou simplesmente à afetação” (LOPES, 2002, p.95).

Figura 2: Cenas *HISTÓRIAS QUE NOSSAS BABÁS NÃO CONTAVAM*



LEGENDA: Personagens Espelho Mágico à esquerda e Nervoso à direita do quadro (30 minutos e 20 segundos e 88 minutos e 13 segundos decorridos respectivamente do filme). Capturas de tela feitas pela autora.

Colling (2007) propõe uma problemática acerca da atuação e interpretações da atuação “afetada” e caricata de personagens *gays*. O autor questiona por que esses não poderiam estar nas novelas – nesse caso, nos filmes – se existem na “vida real”. As críticas realizadas por movimentos sociais ou acadêmicas(os) do tema não reforçariam a ideia de que os personagens *gays* necessitariam anular suas diferenças para encaixarem-se em um modelo heteronormativo? E continua “as formas mais contemporâneas de representação de *gays* e lésbicas na televisão, em geral, não reflete, também, o estágio da própria cultura atual?” (COLLING, 2007, p.5). Esse tensionamento é uma “resposta provocadora” aos resultados obtidos por Moreno (2001), que considerou todas as representações afetadas como provocadoras da reduplicação da homofobia.

Colling (2007) coloca em suspensão a obrigatória causa-efeito que se originará dos filmes e novelas. Reconhecendo a importância dessa problemática, procuro realizar análises conjunturais da presença desses personagens no enredo: anotações sobre posição ocupada; forma como os demais se relacionam com ele(a), ao contrário da mesma forma; de que forma essas afetações, caricaturas ou trejeitos são qualificadas no interior dos filmes, porque são inseridas e como compõem as cenas.

Interpreto, nesse sentido, que o filme *Histórias que nossas babás não contavam* se utilizou de um teor pejorativo para tratar da homossexualidade masculina com ressalvas. O personagem Nervoso desde sua primeira aparição no quadro é construído a partir de uma interpretação teatral e

estereotipada. Espelho Mágico igualmente. Entretanto, a estereotipia que caracteriza os personagens não resultou, necessariamente, em suas desumanizações. São reconhecidos como sujeitos e não são associados à anormalidade. No núcleo dos sete anões, aqueles que parecem adotar a heterossexualidade e a cisgeneridade, mesmo preferindo indivíduos com vagina, não exibem o mesmo comportamento agressivo e intolerante de Atílio em *Oh! Dúvida Cruel* frente à dissidência sexual e de gênero.

Em *Me deixa de quatro*, Dirceu, nos primeiros minutos de filme, não adquire protagonismo, à medida que sua gestualidade vai se corrigindo, isto é, masculinizando-se, passa a ocupar uma outra posição no enredo. O personagem é exibido no banheiro, escovando os cabelos e cantarolando com trejeitos marcadamente efeminados, a fim de criar uma expectativa no público quanto a sua orientação sexual (Figura 3). Guido adentra o espaço, observa por milésimos de segundos a postura do filho, retira das mãos dele com grosseria o secador e sentencia “cuidar dos cabelos é coisa de viado” (ME DEIXA DE QUATRO, 1981).

Figura 3: Cena ME DEIXA DE QUATRO



LEGENDA: Primeira aparição do personagem. Enquanto Dirceu secava os cabelos, Guido invade o banheiro. Ao ver o filho com o secador na mão questiona se ele é viado e ameaça batê-lo (3 minutos e 47 segundos decorridos do filme). Capturas de telas feitas pela autora.

No quadro, Guido, aos gritos, afirma a esposa ter vergonha de ter um filho que seca os cabelos e que aquele “era o tipo de comportamento que aprendia naquela merda de escola” (ME DEIXA DE QUATRO, 1981). Nesses primeiros minutos de filme, ainda que o genitor fique incomodado com a excessiva delicadeza de Dirceu, não o classifica como “viado”. Isso só ocorrerá nas próximas cenas, quando o grupo de amigos de Guido, na partida de futebol, afirmará que seu filho só andava com “bichas”, portanto, só poderia ser uma “bichona” também.

Guido interpretou o filho a partir desses gestuais “afetados”. Para Green (2000),

O efeminado (bicha) é o passivo, o que é penetrado. A “passividade” sexual desse último atribui-lhe a posição social inferior da “mulher”, enquanto o homem “passivo”, sexualmente penetrado é estigmatizado, aquele que assume o papel público (e supostamente privado) do homem, que penetra, não o é. Desde que ele mantenha o papel sexual atribuído ao homem “verdadeiro”, ele pode ter relações sexuais com outros homens sem perder seu status social de homem (GREEN, 2000, p.279)

Na narrativa, Dirceu é apresentado, também, sob duas formas distintas, que acompanham a transição do personagem da anormalidade para a “normalidade”. Nas primeiras sequências, ele performa um jovem, dedicado aos estudos, classe média baixa, que afirma veemente seu desinteresse em mulheres. Apresenta gestual efeminado, delicadeza encenada, expressões faciais teatrais, tom de voz forçado (“fino”) e movimentação repetitiva com as mãos²³⁹. Conforme a transitoriedade gestual vai sendo manifestada, passa a rivalizar o protagonismo do filme com Guido. Após se apaixonar por Luci (Helena Ramos) adota comportamentos de “machão”, perde a delicadeza e se torna etilista, como o pai. Ele é branco, magro, estatura mediana, possui cabelos castanhos claros curtos e aparenta estar próximo aos vinte e cinco anos.

Darci performa um homem adulto, autodeclarado gay, classe média, fluente em inglês, frequentador de boates, que divide apartamento com seu amigo Dadá (Cecílio Giglioti). Ele é branco, magro, estatura mediana e possui cabelos claros aparados. O personagem é um dos vários coadjuvantes apresentados pela narrativa, participa de somente cinco sequências e aparece no quadro após 17 minutos decorridos do filme. Não carrega no figurino nenhuma marca corporal da diferença, utiliza sempre camisas pólo em cores pastéis, discretas, calça jeans escura e sapatos sociais. Conforme seu relacionamento com Dirceu ganha relativo espaço no enredo, passa a ser representado como um sujeito perigoso, maquiavélico, que “fará tudo por amor,

²³⁹Esses primeiros minutos de narrativa além de apresentar, servem para reforçar a construção do personagem como gay, com um comportamento caricato sempre oposto aos homens heterossexuais que dividem as cenas com ele. Repetidas vezes, quando questionado sobre seu interesse por mulheres, responde com entonações que conotam desprezo, quase nojo. Outros gestos são mobilizados para compô-lo: pegar a xícara com dedo mínimo levantado, simular fazer “bico” para beber, etc.

inclusive matar” (ME DEIXA DE QUATRO, 1981). Não apresenta gestualidade estereotipada ou “afetada”.

O encontro entre esses dois personagens ocorre após transcorridos dezessete minutos do filme, em uma *Boate*, frequentada exclusivamente pelo público *gay*, travesti e alguns garotos de programa. Dirceu chega acompanhando um Amigo²⁴⁰. O ambiente é fechado, baixa iluminação, aparentemente bem movimentado e ao fundo há uma mistura de sons (pessoas conversando, rindo e música instrumental lenta). O personagem carrega alguns cadernos abraçados contra seu corpo, examina todo o lugar, permanece rígido, conotando estar deslocado. Rapidamente, o Amigo encontra Dadá, um homem mais velho que pelo decorrer do diálogo parecia o sustentar, e sai do quadro. Dirceu permanece no que parece ser um saguão, começa a dar passos suaves para trás e encosta-se a um balcão. A câmera permanece fixa nele, enquanto uma sombra começa a se aproximar. Darci aparece no quadro e o questiona “você é do outro mundo, não é? Quer tomar um *drink*?” (ME DEIXA DE QUATRO, 1981).

Figura 4: Cena ME DEIXA DE QUATRO



LEGENDA: Primeira aparição de Darci (esquerda) na narrativa. Ambos conversam sobre a possibilidade de fazerem um programa juntos, Dirceu não olha diretamente ao outro personagem, permanece rígido e evasivo (18minutos 31 segundos decorridos do filme). Captura de tela feita pela autora.

²⁴⁰Não é dito o nome do personagem e em função disto não encontrei maiores informações na Ficha Técnica.

Em relação à *Boate*, tratada agora como espaço físico, Green e Quinalha (2019, p.23) recordam que entre 1969 e 1973, os chamados “anos de chumbo”, combinado com o período de incentivo ao consumismo, houve a proliferação de espaços de sociabilidades de gays e lésbicas. “Novos bares, boates e lugares onde as pessoas poderiam se encontrar semi publicamente” para viver em relativa liberdade seus desejos. E continuam “em certo sentido, a repressão oficial limitava esta sociabilidade para a época de carnaval e nos lugares fechados, longe do olhar moralista das classes médias” (GREEN; QUINALHA, 2019, p. 23).

O “ser de outro mundo” citado por Darci é entendido aqui como uma referência a postura enrijecida e embotada de Dirceu naquele espaço. Levanto a hipótese que ali o personagem foi lido como um homem heterossexual. Como nos outros ambientes, na evolução do enredo, a gestualidade performada pelo personagem o denuncia. Dirceu não preenche os requisitos de nenhum dos “mundos”, demonstra nessa sequência comportamentos opostos aos anteriores: entonação grave, segura a taça com brutalidade, responde de forma evasiva e objetiva. Ele ocupa uma posição-sujeito “meio termo”, pelo menos até conhecer Luci, permanecerá em uma espécie de “limbo”. Em outros ambientes, é identificado por não cumprir adequadamente os requisitos do macho e é adjetivado por terceiros de ser “bicha”.

Darci é apresentado como alguém carente, insistente e passional. Questiona Dirceu sobre a possibilidade de fazerem um programa, rapidamente recebe uma negativa. Darci propõe o mesmo relacionamento que Dadá possui com seus amantes. Mesmo com o “não” enfático, acompanha Dirceu até a porta de sua casa, alegando *precisar vê-lo* mais uma vez.

Me deixa de quatro possui inúmeras cenas de sexo ensaiado²⁴¹ nos diferentes núcleos do filme, a única que sugestiona ao público ter ocorrido relações sexuais entre personagens homossexuais é curta²⁴², possui apenas 23 segundos de duração. Não são evidenciados beijos, carícias, gemidos ou

²⁴¹Utilizo “sexo ensaiado” para me referir às cenas que através de alguns repertórios corporais (por exemplo, os personagens tapados e as cobertas se movimentando) comuns as narrativas do subgênero que procuravam conotar o ato sexual efetivamente.

²⁴²Comparada as outras cenas que simulam relações sexuais, todas heterossexuais, ela é curta, visto que todas demais contém, no mínimo, 120 segundos.

simulações de penetração, movimentos comuns nas cenas de ato sexual entre heterossexuais. Com a música-tema do filme²⁴³, recortada na parte instrumental e melancólica, a câmera acompanha a mão de Darci subir gentilmente pelas costas do parceiro e chamá-lo de *amor*. Essa será a única palavra de toda a cena. Dirceu permanece todo tempo de costas para ele, em silêncio, manuseando um maço de dinheiro, recebido, provavelmente, por ter feito o programa. O plano é alterado, podemos vê-los nus, de perfil e mais afastados (Figura 5). Dirceu se esquiva do carinho, levanta-se, rapidamente guarda o dinheiro em uma calça jeans, a veste e sai do quadro. Esse movimento é compreendido como a marca do desinteresse de Dirceu por Darci. A narrativa corta abruptamente para outra cena de Guido com seus amigos, não há uma continuidade ou diálogo com a relação sexual apresentada.

Figura 5: Cena *ME DEIXA DE QUATRO*



LEGENDA: No quadro, Dirceu (esquerda) está contando algumas notas de dinheiro. A cena conota que ambos tiveram relações sexuais (24 minutos 07 segundos decorridos do filme). Captura de tela feita pela autora.

A nudez dessa cena se resume apenas na aparição das nádegas dos personagens. A nudez masculina, nos filmes analisados, em geral, limita-se ao dorso e ao peito despido do personagem. A captura da tela (Figura 5), permite algumas considerações quanto a cor e iluminação na disposição do “casal” no quadro. A locação é pequena, são exibidos apenas a cama, mesa de

²⁴³*Fica comigo esta noite* (1961), composição e voz de Nelson Gonçalves.

luz, uma poltrona e espelho. Há o predomínio de cores frias – tons pastéis na cama, coberta e pele dos personagens e atrás de Darci e Dirceu uma cortina escura com tonalidade azul –, iluminação concentrada, lateral que evidencia, principalmente, ombros e com significativo contraste entre luz e sombra. As cores escuras, na cena, que quase são confundidas com preto, passam a sensação de melancolia e sujeira (STAMATO; SATFF; VON ZEIDLER, 2013). Sujeira parece fazer referência ao ato sexual entre dois homens, para marcar o rechaço. Dirceu é aquele também que recebe maior incidência de luz sob seu corpo, de forma a me permitir inferir que serve para marcar a ênfase em seu protagonismo e apagamento do outro personagem autodeclarado *gay*.

De antemão, ponto que todos os títulos que integram o *corpus* documental *Me deixa de quatro*, *Amada Amante* e *Ariella* serão os únicos a exibirem cenas, ainda que breves, de sexo ensaiado entre personagens dissidentes.

À medida que o enredo vai se desenvolvendo, Darci começa a ser relacionado com a criminalidade. Como anunciado, Darci aparece em somente cinco sequências, sendo que em quatro delas são perseguindo Dirceu em lugares públicos, convidando-o para morarem juntos ou insistindo para vê-lo. Em todos esses encontros, ele é escorraçado. A construção da estereotipia em torno desse personagem ocorre em função desse comportamento persecutório, ao invés da gestualidade como geralmente. Ele encarna a “anormalidade” não em um estado permanente e manifesto em seu corpo, mas devido à sua loucura.

O termo guarda-chuva “anormais” agrupa uma multiplicidade de adjetivações, gradações e tipologias que se referem aos transtornos psicológicos, à má formação congênita, a deficiências e aos potenciais comportamentos que desestabilizam os binarismos de gênero. Autores (WEEKS, 2003; MISKOLSI, 2003; RANGEL, 2010) alertam ainda que a formação da categoria anormal foi resultado dessa nova configuração de poder, que procurou classificar os corpos dos indivíduos como forma de suporte tecnológico às formas modernas de regulação social.

Foucault (1999; 2001) demonstrou que a *norma*, como quadro referencial, adquiriu estatuto ontológico nos discursos jurídico-psiquiátricos. A “norma” não oprime ou rejeita, pelo contrário, “está sempre ligada a uma técnica positiva de intervenção e de transformação, a uma espécie de poder normativo” (FOUCAULT, 2001, p.62), que produz efeitos duradouros às técnicas disciplinares e de regulação. Segundo o autor, assume também um caráter polarizado e relacional, a fim de estabelecer fronteiras entre as sexualidades regulares e inteligíveis daquelas abjetas e periféricas que constituem a pequena população de anormais (FOUCAULT, 2001).

Nas sequências finais, Darci é exibido alucinando, com os olhos arregalados, inquieto, tom de voz hostil, murmurando sozinho “ele é meu”, “eu amo você, Dirceu” ou “eu preciso contar pra ele” (ME DEIXA DE QUATRO, 1981). Para reforçar esse estado de loucura, corta o próprio rosto com uma tesoura (Figura 6):

Figura 6: Cena ME DEIXA DE QUATRO



LEGENDA: No quadro, em *contra-longée* Darci é mostrado com feições de desequilíbrio e “mania” (92 minutos 51segundos decorridos do filme). Captura de tela feita pela autora.

O personagem perde completamente todo o repertório apaixonado e compreensivo do início do filme, adquire gradativamente um semblante maníaco. O ápice do desequilíbrio de Darci se dá quando ele assassina a tesouradas Luci, a namorada grávida de Dirceu. Na última cena que aparece, a

câmera acompanha uma sombra projetada no chão, abre para um plano mais aberto e exhibe o personagem preso, chamando por Dirceu. Adriana Nunan (2003, p.66) afirma que nas décadas de cinquenta e sessenta, na cinematografia nacional, predominou duas formas opostas, mas igualmente preconceituosas de representar os personagens *gays*: a do homossexual violento e a do efeminado, ambas “mostram a homossexualidade como algo exótico, bizarro, diferente ou anormal, procurando quase sempre alavancar os índices de audiência”. Na primeira abordagem, o personagem é associado enquanto agente de alguma forma de violência e como sujeito marginal – a exemplo, garotos de programa. Para a autora, essa forma de visibilidade auxilia na criação de uma correlação perversa entre pessoas e interpretação de comportamentos, isto seria, todo *gay* é um criminoso.

Nunan (2003) afirma que esses tipos de representações começaram a serem reconstruídas com o avanço das pautas dos movimentos LGBT. Como observamos em *Me deixa de quatro*, a construção do personagem Darci permaneceu colada a criminalização do sujeito homossexual.

Em *Gente fina é outra coisa* e *Ariella* breves diálogos reforçam esse mesmo caráter negativo colado, principalmente, a homossexualidade. Tadeu (Ney Sant’Anna)²⁴⁴ em dois momentos recorre a diferentes adjetivações relacionadas a orientação sexual com o objetivo de ofender outros personagens masculinos em cena. Falas como “eu não viado, eu vou aí e quebro tua cara” e “seu viadinho” (*GENTE FINA É OUTRA COISA*, 1977) são acompanhadas de violência física e tom de voz que conota estar sentindo nojo. Ariella (Nicole Puzzi) após beijar Mercedes (Christiane Torloni) afirma que o encontro entre duas mulheres não era normal.

Já não se faz amor como antigamente, *Gente fina é outra coisa* e *Me deixa de quatro* compartilham do mesmo teor pejorativo para tratar da homossexualidade masculina e, como veremos, a travestilidade. Os três filmes emparelham a masculinidade “adequada” a práticas discursivas e não discursivas que negam o feminino e colocam-se em oposição/rechaço a

²⁴⁴Personagem principal de *Gente fina é outra coisa* (1977).

performances que rompem com a continuidade heterossexual (desejo, gênero, sexo biológico declarado e prática).

A breve aparição das personagens travestis

Entre os seis filmes analisados, apenas em *Me deixa de quatro* há personagens travestis no desenvolvimento da narrativa. A participação delas está relacionada à sua ocupação (cantoras e dançarinas em uma casa noturna). As personagens ocupam um “entre lugar” entre coadjuvantes e figurantes e estão em apenas duas cenas que não ultrapassam três minutos de duração. Em *Já não se faz amor como antigamente* e *Histórias que nossas babás não contavam* ocorre uma confusão entre o que caracterizaria a performance travesti e a estereotipia do *gay* afetado. O desequilíbrio da presença travesti nas pornochanchadas acompanha a disparidade quantitativa dessas personagens em outros gêneros e subgêneros nacionais do período. Como apontam Tess Chamusca Pirajá (2011) e Dionys Melo dos Santos (2019), a midiaticização dos corpos transgêneros se tornou mais expressiva somente no início da década de oitenta, quando a administração de biotecnologias e ensaios fotográficos se difundiram. Os autores associam a visibilidade da modelo Roberta Close²⁴⁵ na impulsão da produção de novos filmes protagonizados ou que exibissem personagens travestis²⁴⁶. Visibilidade essa que não implicou, necessariamente, na garantia que suas subjetividades fossem respeitadas.

Abreu (1996) associa o aumento da presença de personagens travestis no subgênero com o início do declínio da Boca do Lixo. O autor afirma que a tentativa de disputar mercado com os *hard core* estadunidenses, implicou na cinematografia da Boca ter rapidamente caminhado para a roteirização de filmes que exploravam o limite da “perversão”. Segundo ele, esse “novo ciclo” e utilizou

²⁴⁵Sobre Roberta Close, ver: VERAS, Elias Ferreira. “O fenômeno Roberta Close” e as “sexualidades periféricas” no centro da cena público-midiática Fortaleza, Ceará (1980). In: Revista Esboços, Florianópolis, v. 23, n. 35, p. 168-181, set. 2016.

²⁴⁶Para Santos (2019), foi a partir de 1982 que estas produções se tornaram expressivas. O autor lista nove títulos de pornochanchadas, produzidas entre 1983 e 1986, nas quais as travestis ganharam papel de destaque e/ou protagonizavam cenas de sexo explícito. Ver mais em: SANTOS, Dionys Melo. *As travestis no cinema da Boca do Lixo e na pornografia digital*. 182f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2019.

do sexo “bizarro”²⁴⁷, apelando para relações entre “animais, anões, travestis e tipos homossexuais” (ABREU, 1996, p.87). Como nos filmes analisados, parte da historiografia associa também as(os) personagens dissidentes ao anormal e exótico.

Em *Oh! Dúvida Cruel*, a reatividade protagonizada por Atílio nas cenas em que alucina vendo o filho com “roupas femininas” e maquiagem denuncia o repúdio à possibilidade de Júnior não cumprir o padrão comportamental e subgestual desenhado a heterossexualidade masculina no filme. Os gestos do genitor ganham outro ritmo (a fala acelera, fica inquieto e irritadiço) e as expressões faciais empregadas conotam choque, indignação e repulsa, atribuindo à performance dissidente estigmas de aberração e de violação do “natural”. Em toda sequência que Atílio presencia a pseudo quebra da continuidade heterossexual, as alucinações se repetem.

Júnior, como comentado, é apresentado a partir de duas perspectivas distintas: aquela que corresponde aos eventos compartilhados pelos demais personagens na narrativa e a outra relacionada especificamente a Atílio.

As cenas em que ocorrem alucinações são caracterizadas pelo exagero gestual e pela atuação estereotipada. Júnior utiliza acessórios apresentados no episódio como “de mulher” (brincos, bolsa, chapéu, echarpe, gargantilha e uma tiara estilo Carmem Miranda), cabelos presos e maquiagem dramática (lábios e pálpebras coloridas com tons escuros em contraste com a pele claríssima). O personagem traja, ainda, figurinos caricatos e hipersexualizados²⁴⁸, os quais são compreendidos aqui como uma tentativa de apresentá-lo como um homem fantasiado de mulher (uma “falsa mulher”) para fins de alívio cômico e ridicularização do sujeito travesti (Figura 7). O filme não aborda a questão da travestilidade, mas estabelece, nos diálogos e continuidade da narrativa, uma relação de causa-efeito objetiva: *ser gay* é, necessariamente, emparelhado a um processo de feminilização.

²⁴⁷“A exploração do limite (?) de aberrações e ousadias encontrou público até nos EUA. A série dos cavalos, por exemplo, foi um sucesso nas locadoras daquele país, onde a zoofilia (e sua representação) é proibida por lei em vários estados” (ABREU, 1996, p.87).

²⁴⁸Lado a lado na Figura 7, Júnior utiliza: vestido vermelho e preto, modelo dançarinas de *Cancan*, meia calça e sapatos pretos; vestido roxo brilhoso, longo e com um decote no colo; e, uma espécie de conjunto (“*top*” e saia) branco com camadas e detalhes pontuais em vermelho.

Figura 7: Cena *JÁ NÃO SE FAZ AMOR COMO ANTIGAMENTE*



LEGENDA: Alucinações de Atílio, em momentos distintos da narrativa (2min16seg; 9min16seg; 10min31seg respectivamente). Capturas de telas feitas pela autora.

As alucinações parecem compor a lista daqueles códigos estáveis que garantem a aproximação com o público como Abreu (2006) e Simões (2007) propunham. Concordo, nesse sentido, que a caricatura colada a Júnior só teria êxito mediante ao reconhecimento desse tipo de estereotipia. As cenas que contém alucinações visuais são enxertos compartilhados apenas com quem assiste o filme, que endossam e operacionalizam a subalternização de performances não-convencionais. Júnior só é submetido a aprovações e desconfianças porque possui um comportamento e gestualidade que não convergem àquela valorizada pelo culto ao macho presente no filme – agressivo, antifeminino, promíscuo e viril.

Em *Histórias que nossas babás não contavam*, os diálogos impõem também uma “confusão” acerca da performance de Nervoso. No núcleo dos *sete anões*, o personagem se refere a ele próprio usando o pronome “ela” e em outras cenas “ele”. O mesmo se repete quando terceiros falam com ou sobre ele. O figurino do personagem atua no reforço desse emparelhamento entre a homossexualidade e tornar-se feminino caricato, horas utiliza camisola hiper sexualidade, sutiã e adereços no cabelo, horas usa o mesmo uniforme dos demais anões. Na ausência de uma “mulher de verdade”, apresentada no título como o indivíduos biologicamente femininos, ele supria, provisoriamente, as necessidades dos outros. Nervoso não adota nenhuma orientação sexual, mas, como analisado, suponho que a narrativa o apresenta como personagem-tipo “bicha má” que, por inveja do corpo feminino (e das possibilidades do que fazer com ele), rivaliza com Clara das Neves.

As sequências mais representativas, com presença efetiva de personagens travestis entre os títulos analisados, ocorrem em *Me deixa de*

quatro, ambientadas na mesma *Boate* que Darci e Dirceu frequentavam. A participação dessas é breve, em apenas dois recortes que não ultrapassam três minutos totais (decorridos 26min 06s e 32min e 58s respectivamente do filme) e são limitadas ao ofício que exerciam naquela locação. Não participam de nenhum diálogo, não possuem nomes e relacionam-se apenas entre o grupo de travestis que ali trabalhava e com personagens *gays* clientes.

Na primeira sequência referida, as personagens compõem o cenário da fachada da *Boate*. A câmera enquadra a frente do estabelecimento por apenas dois segundos para exibir o movimento de entrada dos amigos de Guido ao local. Esses segundos não ganham relevância na trama, tampouco os personagens ali parados conversando.

Na segunda sequência em que há a presença de personagens travestis (32min e 58s decorridos do filme), Guido visita a *Boate* com um grupo de amigos que diziam querer “mostrar os lugares que Dirceu frequentava” (ME DEIXA DE QUATRO, 1981). O tom usado por esses homens para se referir à locação é de denúncia e desprezo, querem revelar o *tipo* de ambiente sórdido com os *tipos* de clientes. Nos primeiros minutos em que o genitor adentra a *Boate*, em plano americano, podemos observá-lo no quadro de boca aberta, com semblante de espanto. Ao dar um passo para trás, esbarra com a primeira travesti exibida, Guido percorre olhando todo seu corpo e percebe-se mais baixo que ela. A câmera realiza um *travelling* em todo o espaço, com baixa iluminação, mostrando outras duas personagens travestis que são apresentadas no título: a primeira dublando uma música em inglês em cima do palco com os seios despidos e a segunda sentada próximo ao bar (Figura 8).

Figura 8: Cena ME DEIXA DE QUATRO



LEGENDA: Guido (segundo personagem da esquerda) procura Dirceu na Boate, flagra três travestis no espaço. Surpreso questiona ao amigo o que era “*aquilo*” se apresentando no palco (32 minutos 27 segundos decorridos do filme). Capturas de telas feitas pela autora.

Ainda nessa sequência, Guido questiona ao Amigo²⁴⁹ o que era *aquilo*, enquanto permanece olhando para a personagem sentada ao bar (33 min e 45s decorridos do filme):

Guido: Mas é mulher?!

Amigo Guido: Travesti.

Guido: Travesti?!

Amigo Guido: Travesti.

Guido: “Má” que que é travesti? (Aumenta o tom de voz)

Amigo Guido: É homem que vira mulher.

Guido: Homem que vira mulher? (Arregala os olhos). Mas se é homem como é que tem essas “teta” tão grande?

Amigo Guido: Eles operam. Aplicam *si-li-co-ne*. (Fala pausadamente e marca a palavra).

Guido: Silicone?! Meu Deus! (Suspira alto).

Após esse diálogo, a narrativa possui um corte abrupto para o apartamento de Dadá com Guido invadindo a nova locação à procura do filho. As sequências na *Boate* não são novamente retomadas. A presença das personagens travestis nas duas cenas em que ganham relativo protagonismo²⁵⁰ (26min 06s e 32min e 58s respectivamente decorridos do filme) servem para marcar a abjeção, estranheza a materialidade dos seus corpos e preconceito. O uso de “*aquilo*” foi acompanhado de expressões faciais exageradas (arregalo de olhos, franzir das sobrancelhas e manuseio das mãos em torno da boca com pressa) que conotam espanto. *Aquilo* não goza do *status* de sujeito, mas de *coisa exótica*.

Leite Jr. (2012; 2014) recorda a contribuição da pornografia na reprodução e recitação da tríade exotização, erotização e espetacularização incorporada sempre ao corpo do Outro. O termo *exótico*, segundo o autor, foi forjado há dois séculos para nomear aquilo considerado excêntrico, extravagante ou remoto. Criando, assim, formas de distinção hierárquica:

A espetacularização do que é considerado estranho ou bizarro revela uma curiosidade que, muitas vezes, é usada principalmente para cavar abismos entre as culturas e demarcar as fronteiras entre um “nós civilizados” e os “outros bárbaros”, sejam estes outros internos ou externos ao grupo que assim os julga. A pornografia, desde seu início, apresenta a versão sexualizada dessas pessoas e grupos “misteriosos”, fascinantemente estigmatizados, envergonhadamente desejados, penosamente respeitados (LEITE JR., 2012, p.111).

²⁴⁹O filme não apresenta o nome do personagem, portanto, não consegui identificar essa informação na Ficha Técnica.

²⁵⁰O relativo protagonismo refere-se à centralidade adquirida pelas personagens e duração que foram individualmente focadas pela câmera.

E continua,

No caso das travestis, a extravagância lasciva chega a seus extremos pela própria condição sexualmente dúbia dessas figuras. É esse mesmo corpo das pessoas que transitam entre os sexos e os gêneros, que a pornografia irá espetacularizar, mantendo seu caráter de estranheza e maravilha através do embaralhamento de várias concepções: corporais, científicas, nativas e mercadológicas (LEITE JR., 2012, p.112).

O silicone, na cena, parece ser o elemento que materializa a exotização das personagens, da mesma forma, relembra que esses corpos são indissociáveis das normas regulatórias (BUTLER, 2003). Em *Me deixa de quatro*, as próteses compõem os atributos que integram o ato performático feminino das personagens. Como lembra Berenice Bento (2006), os seios e a vagina foram identificados enquanto partes privilegiadas na definição da *verdade* sobre o sexo feminino. “Verdade” que, segundo a autora, foi imposta hegemonicamente a partir do século XIX, quando os corpos sexuados passaram a ser lidos como radicalmente distintos. Os seios ocuparam esse processo de ressignificação:

Se no século XVIII os seios lactantes motivam um conjunto de discursos que tentam legitimar-se nas subjetividades enquanto verdades, o século XIX o lê como mais uma prova do dimorfismo dos corpos. Os seios como símbolo da maternidade; a maternidade como destino de todas as mulheres (BENTO, 2006, p.122).

Tais “verdades” são internalizadas como elementos fundamentais para a construção e a validação da feminilidade. O valor político-social que essas restritas partes dos corpos adquirem motiva travestis – como as personagens referidas – e mulheres trans a submeterem-se a técnicas subdérmicas. O que escracha que esse dimorfismo construído é uma “verdade” performativamente imposta (TESS, 2011).

Essas sequências na *Boate* ilustram também parte da ligação da comunidade travesti com os palcos na década de oitenta. Thiago Barcelos Soliva (2018) aponta que os *shows de travestis* organizados no Brasil desde a década de sessenta foram importantes espaços de sociabilidade para gêneros dissidentes²⁵¹. O primeiro *show* de travesti, o *International Set*, ocorreu no

²⁵¹Soliva (2018) também aponta os eventos carnavalescos, o teatro de revista, os concursos de miss e os bastidores do rádio. “Pela mediação desses espaços, jovens com experiências de vida semelhantes se agregaram e reconheceram-se como amigos. Acompanhar a carreira de misses e estrelas do rádio consolidou uma experiência coletiva entre esses rapazes que, até então,

reduto boêmio da Zona Sul do Rio de Janeiro, próximo as boates da Galeria Alaska. Para o autor, a criação dos *shows* afetou as trajetórias de uma geração de sujeitos que largaram os bastidores dos espaços artísticos²⁵² para engajarem-se no “fazer travesti” como parte de suas vidas e não mais como prática associada ao carnaval:

Essa transição não foi apenas vivenciada do ponto de vista artístico-profissional, ela implicou no surgimento de uma identidade coletiva entre essas pessoas, que começaram a produzir uma reflexividade acerca do lugar ocupado pela prática de “fazer travesti” nas suas trajetórias. Esses *shows* constituíram um “divisor de águas” nas vidas desses indivíduos, que passariam gradativamente a não mais “fazer travesti”, mas “ser travesti”. O “ser travesti” tornou-se um elemento central na forma como interagiam com a sociedade e consigo. Construía-se uma identidade, a princípio artístico/profissional que com o passar dos anos se confundiria com uma identidade coletiva (SOLIVA, 2018, p.10).

Divina Valéria²⁵³, em depoimento ao autor, afirma que o público, nas primeiras apresentações, interessou-se mais pela performance das artistas travestis do que efetivamente pela arte. Soliva (2018) destaca que, mesmo com o endurecimento da ditadura civil-militar, os *shows* ganharam cada vez mais frequentadores, locações e turnês em outras cidades brasileiras (na Boate Oásis, em São Paulo, no *Teatro de Londrina*, em Londrina e, inclusive, em eventos privados mediante contratação do próprio governador paulista à época). A presença de travestis em *shows* não foi uma novidade no Brasil, o teatro de revista ocupa esse lugar de precursor desse tipo de espetáculo, mas foram os *shows de travesti* que consolidaram o que o autor chama de “travesti profissional”.

Larissa Pelúcio (2007) alerta para a importância dos palcos enquanto elemento que cria distâncias no interior do próprio universo trans e travesti, traçando divisões entre os sujeitos mais ou menos pobres. “Desta forma, o glamour se coloca também no contraste entre a aceitação *versus* o escárnio; o

possuíam trajetórias atomizadas – marcadas quase sempre por histórias de conflito com a família de origem em razão de sua aparente feminilidade” (SOLIVA, 2018, p.8).

²⁵²Como maquiadores, cabelereiros, performistas em teatros de rua. Soliva (2018) destaca nomes como Rogéria, Divina Valéria, Marquesa e Jane Di Castro nessa geração. Ver mais em: SOLIVA, Thiago Barcelos. Sobre o talento de ser fabulosa: os “shows de travesti” e a invenção da “travesti profissional”. *Cadernos Pagu* [online]. 2018, n. 53, p. 1-40.

²⁵³Divina Valéria é atriz, cantora e travesti que surgiu no cenário artístico-cultural, em 1964, no espetáculo *Les Girls*, no Rio de Janeiro, junto a nomes como Rogéria (1943-2007).

palco *versus* a prostituição; ser uma diva *versus* ser um “viado de peito” (PELÚCIO, 2007, p. 104).

No desenvolvimento do filme, novos diálogos sugerem que em *Me deixa de quatro* ocorre também o emparelhamento entre homossexualidade e travestilidade. Guido argumenta (34min e 42s decorridos do filme) com amigos e esposa que esperava que o próximo passo do filho, caso permanecesse circulando com gays, era “usar roupas de maricas e ficar dançando na noite” (ME DEIXA DE QUATRO, 1981). A fala é acompanhada de uma gestualidade acelerada, expansiva que conota agressividade e é validada pelos demais personagens masculinos que adotam a cisgeneridade e a heterossexualidade em cena. O preconceito e a violência física e simbólica²⁵⁴ contra personagens dissidentes, nesse título, constituem-se como uma prática exclusiva desses grupos masculinos.

Atílio de *Já não se faz amor como antigamente* e, de forma ainda mais enérgica, Guido de *Me deixa de quatro* compartilham de uma aversão em cogitar que seus únicos filhos performem quaisquer sinais de feminilidade. Esses dois filmes caracterizam-se, ao menos em discurso, como os mais conservadores entre aqueles que compõem o *corpus* documental. Há nas falas desses dois personagens principais a contínua repetição em defesa da manutenção do comportamento dócil feminino, do casamento apenas para fins de procriação e da necessidade masculina em ser provador da família.

Como será explorado nas páginas que seguem, outras sequências reforçam a coisificação das personagens travestis em *Já não se faz amor como antigamente* e *Me deixa de quatro*. Ambos os filmes são marcados pelos repetidos investimentos de correção da suposta homossexualidade dos filhos. Atílio e Guido interpretam o desinteresse em mulheres como uma falta de estímulo e experiência, mas, algo ainda recuperável. A travestilidade, em contrapartida, em função de uma corporificação visível, é abordada nos títulos como um processo de feminilização sem volta, quando não há mais recursos possíveis para reparação.

²⁵⁴Ver: subcapítulo 5.3.

Isso evidencia que as(os) personagens travestis e *gays* não ocupam as mesmas posições de anormalidade e abjeção nos filmes analisados. Gayle Rubin (2012) argumenta que a avaliação e a especificação das performances sexuais e de gênero estão de acordo com um sistema de valores sexuais, representados por ela a partir de dois diagramas. Aqueles mais próximos ao “centro”²⁵⁵ da hierarquia sexual adquirem certificados de normais, naturais, saudáveis e sagrado, o *bom sexo*. Os demais, conforme se afastam dessa posição-modelo, são lidos como anormais, doentios, não-naturais, pecaminosos e *way out*, o *mau sexo*:

Heterossexuais maritais e reprodutivos estão sozinhos no topo da pirâmide erótica. Clamando um pouco abaixo se encontram heterossexuais monogâmicos não casados em relação conjugal, seguido pela maioria dos heterossexuais. O sexo solitário flutua ambigualmente. [...] Casais lésbicos e gays estáveis, de longa duração, estão no limite da respeitabilidade, mas sapatões de bar e homens gays promíscuos estão pairando um pouco acima do limite daqueles grupos que estão na base da pirâmide. As castas sexuais mais desprezadas correntemente incluem transexuais, travestis, fetichistas, sadomasoquistas, trabalhadoras do sexo como as prostitutas e modelos pornográficos (GAYLE, 2012, p.13).

E continua,

A maioria dos sistemas de julgamento sexual – religioso, psicológico, feminista, ou socialista – objetivam determinar em que lado da linha um ato particular se enquadra. Apenas os atos sexuais no lado bom da linha são reconhecidos como moralmente complexos. [...] Boa parte da homossexualidade continua no lado mau da linha. Mas se ela é em casal e monogâmica, a sociedade está começando a reconhecer que ela inclui uma gama completa de interação humana. Homossexualidade promíscua, sadomasoquismo, fetichismo, transexualidade e encontros com cruzamento geracional ainda são vistos como horrores não modulados incapazes de envolver afeição, amor, escolha livre, gentileza ou transcendência (GAYLE, 2012, p.19).

O quadro de referência que se evidencia discursivamente entre os personagens, nesses três filmes analisados, acompanha o modelo heterossexual comum à época de lançamento, apesar dos filmes apresentarem renegociações com as dinâmicas de poder. Aproximo-me de Gayle (2012) e Butler (2019) para compreender o gradual aumento da intolerância conforme há o afastamento do casal monogâmico cisgênero que ocupa o “centro”. Os principais fatores que moldam a diferenciação de uma figura para outra se origina no corpo, no uso que é feito dele, nas práticas e

²⁵⁵Segundo Rubin (2012), ocupado por heterossexuais, casados, monogâmicos, reprodutivos e “em casa”.

nas relações sociais. Em *Me deixa de quatro*, principalmente, os corpos das personagens travestis são lidos pelos demais indivíduos em cena como monstruosos, não-humanos, como corpos excluídos ou *abjetos*.

Segundo Butler (2019), o processo de materialização dos sujeitos é operado a partir de dois campos interdependentes: do domínio do abjeto (instância que todos devem evitar ser identificados) e dos gêneros inteligíveis. A aquisição do *status* de “pessoa” ou de “sujeito jurídico”, classificados como aqueles que “importam”, com corpos dóceis, ocorre, invariavelmente, mediante as práticas de exclusão e de legitimação. Os *gêneros inteligíveis*, segundo a autora, são aqueles que “instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” (BUTLER, 2019, p.43), isto é, são aqueles em conformidade com a ordem compulsória da heterossexualidade.

A *abjeção* é o não reconhecimento daqueles que não reproduzem a inteligibilidade da norma heterossexual e binária. São corpos que não importam para a lógica sexo-gênero, corpos excluídos, indóceis, que podem ser punidos por não desempenharem “adequadamente” o gênero ontológico. *Corpos abjetos*, segundo Butler (2003), com identidades que não adquirem legitimidade. “Vidas [que] desde o princípio não são concebidas comovida, dentro de certos marcos epistemológicos, então, tais vidas nunca se considerarão vividas ou perdidas no sentido pleno de ambas as palavras” (BUTLER, 2003, p. 63).

Esta matriz excludente pela qual os sujeitos são formados exige, pois, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são “sujeitos”, mas que formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito (BUTLER, 2003, p. 155).

Os sujeitos que compõem a “lista” de dissidências sexuais (*gays*, lésbicas, travestis, *drags queens* e *kings*, etc.) no campo do gênero e da sexualidade não têm seus corpos reconhecidos. Por exclusão, adquirem o “status” de *abjetos*, com graus e níveis de abjeção diferenciados e hierarquizados. Isso dependerá da cultura, das relações socioeconômicas, das trajetórias que cada subjetividade estará disposta, assim como, as subversões que cada qual evoca (FERNANDES, 2017).

O processo de tornar essas personagens travestis abjetas, no enredo de *Me deixa de quatro*, é uma forma de condenação por não cumprirem os requisitos da norma hegemônica. Implicando, assim, na invisibilização de determinadas manifestação, a exemplo do desejo sexual, coisificar-las ou ridicularizá-las.

Pelúcio (2004; 2005) destaca que há várias etapas no processo de feminilização²⁵⁶ e construção da feminilidade travesti que não se esgotam no movimento de “vestir-se como mulher”, referindo-se a alterações também corporais: intervenções hormonais, cirúrgicas, uso de faixas de compressão, manipulação caseira de silicone, etc.

A administração de técnicas subdérmicas, como, por exemplo, as aplicações de silicone, correspondem a uma das diversas biotecnologias do regime farmacopornográfico, chamadas de “correções de si” por Preciado (2018b). Essa “adulteração”, segundo o autor, esboçam o *continuum* dimorfismo sexual organizado em duas categorias de “feminino” e “masculino”, ao passo que, de forma ambivalente, escracham uma apropriação política dos corpos dissidentes aos códigos socialmente sancionados ao evidenciar que todos os sujeitos se encaixam artificialmente nessas grandes categorias. O corpo não é entendido, nesse sentido, como substrato biológico, mas como entidade que incorpora.

Essas alterações corporais que marcam a materialidade dos corpos travestis cumprem um importante papel na destruição das características masculinas e na construção de características femininas. Pelúcio (2004) associa as tecnologias de fabricação do corpo de “mulher”²⁵⁷ com a emergência do sujeito travesti.

E, portanto, mais

[...] do que intervirem no corpo no sentido de “corrigi-lo” ou “aperfeiçoá-lo”, as travestis “visam uma transformação moral, em termos de práticas, comportamentos e percepções de sua identidade social. A identidade travesti está antes associada à fabricação de um novo corpo

²⁵⁶Pelúcio (2004;2005) divide em quatro etapas o processo de feminilização. Ver mais em: PELÚCIO, Larissa Maués. *Travestis, a (re)construção do feminino: gênero, corpo e sexualidade em um espaço ambíguo*. *Antropológicas*, ano 8, volume 15 (1), 2004, p.123-154 e PELÚCIO, Larissa Maués. “*Toda Quebrada na Plástica*” - *Corporalidade e construção de gênero entre travestis paulistas*. Campos, v. 6, 2005, p. 91-112.

²⁵⁷Sobre tecnologias de intervenção corporal comuns no processo de formação das características “de mulher”, ver: PELÚCIO, 2004, p.145.

do que as suas práticas e orientações sexuais (PELÚCIO, 2004, p.138).

Bento (2006) e Tess Chamusca Pirajá (2011) retomam a importância social do cultivo de uma imagem feminina no *ser travesti*. “Passar-se por uma mulher”, afirmam as autoras, significaria que os códigos associados ao comportamento, gestualidade e vestuário foram assimilados e empregados nas experiências e vivências cotidianas “com sucesso”. Implicaria igualmente no reconhecimento que, da mesma forma, *ser mulher* não é um atributo inato, mas um ato performativo e passível de ser aprendido por qualquer sujeito. Os acessórios, as roupas e, nesse caso, o conjunto que compõe o figurino das personagens operam como uma linguagem que se liga “a um campo mais amplo de significados que extrapola a ideia de um ‘gosto pessoal’, vinculando-se às normas de gênero que estabelecem determinadas formas de cobrir os corpos-sexuados” (BENTO, 2006, p.163). O processo de feminilização deve ser compreendido, portanto, como algo contínuo.

As três personagens travestis exibidas em *Me deixa de quatro* nas duas sequências possuem gestual exagerado²⁵⁸. Aquela que conduz o *show* no palco é mais teatral, com movimentos repetitivos com os cabelos, as outras duas (próxima a entrada da *Boate* e a segunda sentada ao bar com um leque se abanando) são mais contidas. Essas últimas parecem ocupar a cena apenas como forma de reforçar o horror do grupo masculino que ali adentrava. Elas permanecem imóveis em suas posições, para serem observadas tanto por esses homens quanto pelos espectadores do título. Após rápida avaliação, são apontadas por Guido as primeiras anomalias em relação às suas alturas, circunferências de braços e seios, incompatíveis com “mulheres de verdade” (discretas, frágeis, naturais e pequenas).

A subgestualidade que monta as personagens é extravagante. As três personagens utilizam figurinos hipersexualizados²⁵⁹, com partes do corpo desnudas, cabelos médios (altura do ombro), peruca loira, lábios carnudos,

²⁵⁸Uso exagerado ao invés de estereotipado porque como aponta Colling (2008), o gestual e o comportamento em Boates mais extravagantes e expansivo das personagens é muito comum em shows e bares gays.

²⁵⁹Vestidos curtos e justos com decotes e brilho. Uso de espartilho. Aquela personagem que se apresenta no palco utiliza também uma capa de paetê que produz movimento a sua performance. Predomina o uso de preto e branco nos figurinos.

acessórios relativamente discretos (brincos e colares de pérolas) e maquiagem *nude* (lábios e pálpebras com tons terrosos). Tess (2011) recorda que a “função” da maquiagem *nude* é fazer com que a pessoa não pareça estar maquiada e, portanto, sugerir “naturalidade”. Para a autora, esse uso da maquiagem presente no cotidiano travesti é comum para suavizar traços característicos atribuídos aos corpos masculinos. Dessa mesma forma, interpreto o uso da peruca nas duas personagens que as utilizavam. A subgestualidade, associada à gestualidade exagerada (acenar, chamar, enviar beijos para o grupo masculino que acompanhava Guido e realizar movimentos com as mãos de grande projeção) performada pelas personagens, contribuiu para marcá-las como aberrações.

Os três filmes não permitem comentários sobre a construção do sujeito travesti ou sobre o seu processo de “se montar” (PELÚCIO, 2004)²⁶⁰, por dois motivos: o primeiro, anteriormente comentado, porque os títulos estabelecem dúvidas entre ato performáticos afetados e a travestilidade; e, o segundo, pois, quando exibidas personagens travestis, essas aparecem “prontas” nas sequências.

O espanto/horror demonstrado por Guido não se resume as próteses mamárias, mas a totalidade material dos corpos das personagens travestis. A altura, os seios, os espartilhos que marcavam a silhueta, a composição dos acessórios e roupas em seu conjunto desestabilizam a legibilidade das categorias “macho-pênis” e “fêmea-vagina-seios”. A abjeção em *Me deixa de quatro* resulta da interpretação do genitor de que aqueles corpos eram aberrações, injúrias. Louro (2003) e Weeks (2003) lembram que o corpo é a referência que ancora os marcadores de fronteiras, é a partir dele que se evidencia quem são aquelas travestis. São sujeitos que, conforme apontam Pelúcio (2004) e Foucault (2011), carregam, visivelmente, as marcas da monstrosidade, da incongruência.

²⁶⁰“Pelúcio (2004) compreende “se montar” como um processo contínuo e diário de investimentos para compor uma feminilidade. A autora não considera que alguém é travesti, uma vez que não é um estado definitivo, mas um estar transitório. O “montar” composto por: depilar-se, maquiarse, selecionar e vestir acessórios e roupas associadas ao sexo feminino, buscar recursos para afastar elementos de uma dita masculinidade, etc.

Em *Já não se faz amor como antigamente* e *Me deixa de quatro* identifiquei a prevalência de práticas discursivas e não-discursivas associadas à ridicularização e a abjeção dos corpos das personagens travestis. Ambos desumanizam a travestilidade. Os personagens *Júnior* e *Nervoso*, de *Histórias que nossas babás não contavam*, são apresentados a partir de gestuais e comportamentos caricaturais e estereotipados parecidos, interpretados aqui como mecanismo de sustentação de uma perversa comicidade da trama e como forma de marcar a não-inteligibilidade da dissidência sexual e de gênero.

5.2A construção das personagens lésbicas: olhar masculino

No segundo eixo de análise, discuto a construção das personagens lésbicas a partir de um olhar masculino e de objetificação sexual de seus corpos. Para isso, serão analisados os filmes *Gente fina é outra coisa*, *Amada Amante* e *Ariella*. Em contrapartida, os títulos *Já não se faz amor como antigamente*, *Histórias que nossas babás não contavam* e *Me deixa de quatro* serão abordados de forma breve, em função de não apresentarem elementos suficientemente representativos para que fossem analisados nessa categoria.

As pornochanchadas são as responsáveis pelo cinema brasileiro receber o estigma de ter apenas mulheres peladas e “sacanagem” em suas histórias (NASCIMENTO, 2015). Essa afirmação vulgarmente replicada, em parte, sustenta-se pela presença de personagens femininas nuas ou seminuas sem que essa nudez possua, necessariamente, vínculo com a continuidade da narrativa. É um movimento recente na historiografia do tema pesquisas que se dediquem a estudar, exclusivamente, a posição feminina no interior do subgênero²⁶¹. Os resultados obtidos nessas pesquisas, em linhas gerais, aproximam-se: enredos que exploravam o amor romântico e forte apelo ao prazer sexual masculino, personagens femininas principais se enquadravam em um perfil estético fixo (brancas, burguesas e “gostasas”) e ocupavam a

²⁶¹Ver: VILELA, Beatriz Souza. A representação feminina no cinema da pornochanchada. Anais: Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero, 2018, p.12.; ALIMONDA, Julia Dias. Históricas, Ordinárias e Loucas: o erotismo conservador das pornochanchadas. LexCult, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 48-58, jan./abr. 2019; SOUZA, Livia Maria Ribeiro. A construção do erotismo do corpo feminino no cinema da pornochanchada. Artigo Monográfico (Licenciatura em História), Universidade Federal de Alagoas, Curso de História, Delmiro Golveia, 2021, p.35.

centralidade na condução do prazer visual, não abandonando a posição de objeto (VILELA, 2018); uma contínua erotização conservadora, de modo que, as personagens femininas estavam em cena para agradar os desejos do público masculino e reproduzir estereótipos (ingênuas, inseguras e ninfetas sempre dispostas ao prazer) (ALIMONDA, 2019); e, capitalização do corpo feminino (SOUZA, 2021).

Com exceção de *Ariella*, que teve como co-roteirista a autora Cassandra Rios, os filmes que compõem o *corpus* documental são dirigidos, produzidos e realizados por equipes majoritariamente masculinas. Como citado, é uma característica comum do subgênero as narrativas privilegiarem protagonistas masculinos e a exploração do corpo feminino como alívio cômico-sexual e espetáculo para público. Infiro (e vou ao encontro das pesquisadoras anteriores), nesse sentido, que esses filmes foram produzidos a partir de um *olhar masculino* (MULVEY, 1983; KAPLAN, 1995).

Brasiliense (2017) aponta que vivemos sob a dominação do *olhar*, de uma cultura do olhar incorporada aos modos de ser de cada sujeito. O cineasta, relembra ela, utiliza-se do olhar como ferramenta principal para a construção de sua expressão e do seu enunciado estético, colocados em jogo através da arte. “A obra é então o resultado de uma realidade interiorizada que se fez subjetiva, e que na criação exterioriza-se com a bagagem cultural daquele que cria” (BRASILIANSE, 2017, p.122).

Retomo, assim, Mulvey (1983) e sua posição frente ao fenômeno *star system*. Para ela, o desenvolvimento do cinema clássico estadunidense como indústria esteve associado à beleza das estrelas femininas, ao como transformá-las em emblemas sexuais, objetos eróticos de contemplação (para os demais personagens na tela e para o espectador fora do quadro). “O corpo feminino foi rapidamente transformado em objeto de consumo. Diante da sua função exibicionista, a objetificação sexual da mulher se opõe ao personagem masculino como sujeito da história” (ALVES; COELHO, 2005). Segundo Mulvey (1983), essa cinematografia dominante é marcada pela lógica masculina do olhar, por uma forma de codificação do erótico dentro de uma linguagem típica da ordem patriarcal. O fascínio por esse tipo de cinema se sustentaria a partir de uma manipulação do *prazer visual*. Nesse caso, o prazer visual que se procuraria

satisfazer era apenas o masculino. O olhar cinematográfico seria organizado por uma lógica do feminino e masculino, respectivamente, “passivo” e “ativo”.

Mulvey (1983) e Ann Kaplan (1995) discutem a construção desse prazer visual no cinema a partir de conceitos freudianos: *voyeurismo* e *fetichismo*. Ambos, segundo elas, são mecanismos gêmeos usados na produção do cinema dominante para construir o espectador de acordo com suas necessidades inconscientes. O *voyeurismo* está associado a *escopofilia*, que se refere ao prazer de ver outras pessoas efetivando o ato sexual, a satisfação do prazer se dá a partir do ato de olhar (SEVERO, 2021). O ato de assistir um filme em uma sala de cinema criaria a ilusão de uma prática voyeurista, de espreitar algo privado. O espectador se torna um *voyeur* (MULVEY, 1983). O fetichismo contribui na construção das personagens femininas ligando-as ao medo da castração. Kaplan (1995) explica que “a câmera (inconscientemente) fetichiza a forma feminina, atribuindo-lhe uma semelhança ao falo a fim de mitigar a ameaça que a mulher constitui”, e continua afirmando que “os homens transformam ‘a própria figura representada num fetiche para torná-la tranquilizadora’” (KAPLAN, 1995, p.55). Isto é, nega-se a castração e torna a ameaça em um fetiche.

Nesse cinema clássico, o corpo feminino é sexualizado para o espectador masculino (identificado como cisgênero, branco e heterossexual). Segundo Mulvey (1983), isso funciona para os homens como uma repetição da fase do espelho²⁶². Os personagens masculinos idealizados no quadro devolvem a esse espectador masculino seu ego ideal²⁶³, tomando emprestado a sensação de controle e domínio. Para as mulheres, além do cinema “destinado para elas” se

²⁶²A fase do espelho é o período, entre os seis e os dezoito meses, em que a criança passar a compreender seu corpo como uma unidade. Ela passa a se identificar com a imagem refletida no espelho e de outras pessoas. Se passada com “sucesso” essa fase garante a criação de mecanismos para compreender e avaliar a sua imagem e identidade. Ver mais em: Lacan, Jaques. O estágio do espelho como formador da função do eu. In J. Lacan, Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998, p. 96-103.

²⁶³Ego ideal, para Lacan, está intimamente ligado a uma formação narcisística própria da fase do espelho. Relaciona-se com a identificação primária e com o investimento dirigido ao bebê nos primeiros meses de sua vida. Esse bebê simbolicamente projeta aquilo que os pais esperam dele, aquilo que qualquer outro espera dele. É o nos colocar como objeto para o Outro. Ver mais em: LEWKOVITCH, Andréa Di Pietro; GRIMBERG, Angélica Bastos de Freitas Rachid. A atualidade dos conceitos freudianos de eu ideal, Ideal do eu e supereu. Estud. pesqui. psicol., Rio de Janeiro, v. 16, n. spe, p. 1189-1198, dez. 2016.

caracterizar pela deserotização do olhar, são-lhes dadas figuras impotentes e vitimizadas (KAPLAN, 1995).

De acordo com as autoras, partindo da teoria psicanalítica freudiana, a erotização das mulheres não teria como objetivo final a objetificação do corpo feminino, mas, sobretudo, o desejo de aniquilar a ameaça que as mulheres (castradas e com um diferente genital) representam. O *voyeurismo* e a escopofilia operam, portanto, a partir de uma lógica simultânea de glorificação e depreciação. Essa erotização se estruturaria em três olhares explicitamente masculinos: o da câmera, que registra a situação, a qual tecnicamente seria neutra se não fosse essencialmente voyeurística e realizada por equipes majoritariamente masculinas; o olhar do homem dentro da narrativa, colocando a mulher como objeto de seu olhar; e, do espectador masculino, que imitaria os dois anteriores (KAPLAN, 1995).

O que podemos concluir com tal discussão é que a nossa cultura está profundamente comprometida com os mitos das diferenças sexuais demarcadas, chamadas de “masculina” e “feminina”, que por sua vez giram em torno, em primeiro lugar, de um complexo aparato do olhar e depois de modelos de domínio-submissão. Tais posicionamentos assumidos pelos dois gêneros sexuais na representação privilegiam nitidamente o macho (através dos mecanismos de voyeurismo e fetichismo, que são operações masculinas e porque o seu desejo detém o poder/ação enquanto o da mulher não). Entretanto, como resultado dos movimentos para a liberação da mulher, foi-lhes permitido assumir na representação, a posição definida como “masculina”, desde que o homem assuma a sua posição, mantendo assim a estrutura, como um todo, intacta (KAPLAN, 1995, p.52).

Mulvey(1983) e Kaplan (1995) quando tratam sobre o olhar masculino não se referem, necessariamente, ao “olhar do homem”, mas, a manutenção de posições masculinizadas e da estrutura domínio-submissão como um excitante sexual na cinematografia hegemônica. O olhar é masculino porque está contido nele, naturalmente, o poder da ação, do desejo e da posse que falta no olhar feminino (KAPLAN, 1995).

Importante apontar que o fenômeno *star system* discutido pelas autoras, guardadas as proporções, foi também identificado na pornografia hegemônica estadunidense em ascensão na década de setenta e nas pornochanchadas. Linda “Lovelace”, de *Garganta Profunda*, foi considerada a primeira *pornstar* do mundo pornô. O filme selou o encontro do público com um tipo de cinematografia propriamente dita “fálica” (PÁTARO, 2015). Nascimento (2015) aponta que, no

Brasil a construção de estrelas de cinema não se desenvolveu com o mesmo poderio financeiro e glamour hollywoodiano. No circuito de produção do *Beco da Fome* e *Boca do Lixo*, as atrizes foram priorizadas (Adele Fátima, Helena Ramos, Aldine Müller, Vera Fisher, por exemplo), “mulheres idealizadas, ícones de beleza, de corpo bem definido, até mesmo escultural para algumas delas, linhas e curvas cheias de sensualidade, em uma época que não havia fisiocultura de academia” (NASCIMENTO, 2015, p.116). A criação e venda desse culto a essas atrizes se deu através da participação delas em ensaios sensuais em revistas (como na própria *Cinema em Close Up, Ele Ela, Fatos & Fotos*), de coletivas de imprensa e de entrevistas.

De Lauretis (1988), embora não trate de pornografia em si, discorre sobre a problemática da subjetividade lésbica restrita a um modelo heterossexual de relacionamento apresentada e citada nessa cinematografia *hollywoodiana* clássica. A incapacidade de representar a cosmologia feminina nos diferentes gêneros, segundo a autora, refletiria a própria desimportância social da sexualidade da mulher ou do desejo feminino. O que prevaleceria como “desejo da mulher” é uma imagem falocêntrica e em diálogo com o universo centrado no homem. Isto é, “o desejo lésbico” (ou melhor, o suposto desejo lésbico) é representado a partir do viés masculino pautando o que deve ser o desejo lésbico (DE LAURETIS, 1988). Aquelas que não se comportassem dentro desse “modelo”, seriam consideradas parciais ou desviantes. Falamos assim, em uma negação do desejo lésbico, um deslocamento de prática discursiva e das subjetividades lésbicas.

Em *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*, Adrienne Rich (2010) recupera a ideia de descolamento da subjetividade lésbica e caracteriza a existência de personagens lésbicas na pornografia *mainstream* enquanto resultado desse olhar masculino. São mulheres esvaziadas de conteúdo emocional, personalidade, apresentadas como exóticas ou perversas. Em consonância a essa imagem, o ato sexual lésbico é emparelhado a um sexo masoquista, com cenas de “humilhação prazerosa” e abuso físico erotizado. Essa forma de apresentá-las, nessa cinematografia, contribui também para a educação masculina da violação e da venda da mulher como “presa sexual” (RICH, 2010).

Porém, junto dessa mensagem vem outra, nem sempre reconhecida: de que a submissão imposta e o uso de crueldade, se acontece com um casal heterossexual, é sexualmente “normal”, enquanto a sensualidade entre mulheres, inclusive mutualidade erótica e respeito, é “estranha”, “doentia”, mesmo pornográfica em si mesma e não muito excitante, quando é comparada com a sexualidade de chicotes, das 18 cordas e dos nós. A pornografia não cria simplesmente uma atmosfera na qual sexo e violência seriam intercambiáveis. Ela amplia o conjunto de comportamento considerado aceitável para os homens em seus intercursos heterossexuais (RICH, 2010, p. 27).

Em *Gente fina é outra coisa*, *Amada Amante* e *Ariella* alguns aspectos devem ser apontados: diferente das personagens travestis e *gays*, que eram adjetivados em função de sua orientação sexual e das marcas da diferença, as personagens lésbicas não são nomeadas como lésbicas em nenhum dos três títulos – nem por elas próprias, nem por terceiros. O que se observa, no máximo, é que permanece implícito ao espectador, em *Amada Amante* é o anunciado sobre a existência de mulheres que se interessam por outras mulheres. As personagens analisadas (e aquelas que com quem se relacionam) são todas brancas, de classe média alta e superfemininas. A problematização dessa presença lésbica inexistente nas narrativas.

Para estudiosas da presença, representações e representatividades lésbicas no cinema nacional (OLIVEIRA, BIANCHI, 2015; BARBOSA, 2019), essa forma de existência lésbica presente nas pornochanchadas e em outros gêneros e subgêneros cinematográficos à época contribuem para a criação de estereótipos “pastelões” da relação lésbica, enquanto objeto de consumo para públicos cisgêneros masculinos, e denuncia o apagamento da lesbianidade no cinema, nas artes em geral e na história política das vivências lésbicas. Prevalece aí a noção de invisibilização da lesbianidade, o que Rich (2010) apontou como resultado da *heterossexualidade compulsória*. Heterossexualidade é, para a autora, uma instituição política que retira o poder das mulheres, garantindo ao privilégio masculino as capacidades intelectuais, laborais, reprodutivas femininas e que impõem desde muito cedo uma organização heterossexual como destino²⁶⁴.

²⁶⁴Através do casamento, do cerceamento da fala, do comportamento, relações sexuais, familiares e outros. Rich (2010, p.43) afirma então “que há um conteúdo político feminista nascente no ato de escolher uma mulher como amante ou companheira diante da heterossexualidade institucionalizada. Mas para que a existência lésbica concretize esse

Sobre a invisibilidade dos desejos e sujeitos lésbicos, é importante marcar que dentro dos grupos de esquerda ortodoxa e do próprio movimento homossexual que era criado em São Paulo, em 1979, a partir do *Grupo Somos de Afirmação Homossexual*, mulheres lésbicas precisavam lutar pela legitimidade de discutir sobre machismo, patriarcado, racismo e sexualidade, em conjunto de outras causas sociais (GREEN, 2015; FERNANDES, 2019). Criando, dessa forma, o subgrupo *Grupo Lésbico Feminista (LF)*, em maio de 1980. Essas foram acusadas de pequeno-burguesas, elitistas, divisionistas da luta de classes (a “luta maior”) e contrárias à luta contra a ditadura.

Marisa Fernandes (2019) retoma alguns episódios de tentativas de diálogos lésbicos feministas à época²⁶⁵ em *Congressos da Mulher Paulista* ou nos *Encontros Brasileiros de Homossexuais (EBHO)* com demais grupos contra o regime autoritário, que em quase todos, foram recebidas com animosidade. Para autora, um importante marco de visibilidade foi a primeira contribuição de mulheres lésbicas no jornal *Lampião da Esquina*. “O artigo se inicia afirmando que nós chegamos atrasadas no Lampião, porque nossa existência sempre foi na clandestinidade, com o medo e o receio de viver o que somos” (FERNANDES, 2019, p.134). Clandestinas porque as questões das minorias, além de lidas como contrarrevolucionárias, eram vistas como coisas secundárias ou uma luta de menor.

Acrescento nessa discussão que as ausências de referências à lesbianidade de personagens ou a falta de representatividade pública e positiva sobre lesbianidade comunica sobre o contexto e os limites de realização delas. Embora não debata sobre o subgênero, Alcilene Cavalcante Oliveira (2020, p.26) aponta que, a presença de mulheres lésbicas no cinema como identidade social

conteúdo político de forma definitivamente libertadora, a escolha erótica deve aprofundar-se e expandir-se através da identificação consciente entre mulheres – no feminismo lésbico”.

²⁶⁵Não procuro nessa tese discorrer com profundidade a construção e as trajetórias dos movimentos homossexuais criados de 1979, recupero, pontualmente, aspectos que entendo como importantes para as discussões que envolvem as análises fílmicas. Sobre o *Grupo Somos* e *Grupo Lésbico Feminista*, sugiro as leituras: COLAÇO, Rita de Cassia Rodrigues. De Denner a Chrysóstomo, a repressão invisibilizada. In: Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade; GREEN, James N., QUINALHA, Renan (ORGS), São Carlos: EduUFSCar, 2019, p. 201-244 e GREEN, James N. “Mais amor e mais tesão”: a construção de um movimento brasileiro de gays, lésbicas e travestis. Cadernos Pagu, [S. l.], n. 15, p. 271–295, 2015; e, FERNANDES, Marisa. Lésbicas e a ditadura militar: uma luta contra a opressão e por liberdade. In: Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade. GREEN, James N., QUINALHA, Renan (ORGS), São Carlos: EduUFSCar, 2019, p. 125-148.

inteligível é comum desde o final do século XX, mas que, na realidade brasileira dos anos setenta, é preciso considerar a violência de Estado e o “fortalecimento de um projeto moral que reiteravam os papéis tradicionais de gênero, além da naturalização da heterossexualidade obrigatória”.

Como apresentado no capítulo anterior, as personagens lésbicas e travestis representam quantitativamente aquelas menos presentes nas seis pornochanchadas analisadas. Essas primeiras não adentraram a categoria *abjeção* em função dos destinos/finalidades de seus corpos no decorrer dos enredos. Compreendo que as personagens lésbicas nos títulos têm suas vidas reconhecidas como legítimas, em parte porque seus corpos também são tomados como naturais e em continuidade (palpável e visível) com a norma – em vista disso, a autorização em tê-las como objeto de desejo. Em oposição, as personagens travestis não adquirem, nos filmes, a condição de humanas, seus corpos “denunciam sua falsidade”, corpos não legíveis.

Vamos às análises!

Elza, a personagem coadjuvante analisada em *Gente fina é outra coisa*, é uma mulher da elite, burguesa, fala francês, apreciadora da arte de “bom gosto” e é casada com o “Doutor” Saveiro (Carlos Kroeber), um rico investidor. É magra, branca, possui cabelos lisos e castanhos escuros. A personagem participa de apenas seis cenas, todas em um “jantar de negócios” na casa de Magali (Maria Lúcia Dahl) e Rogério (Paulo Villaça). Aparece no quadro após 12 minutos decorridos do episódio e permanece na trama por onze minutos (compartilhados com demais personagens e eventos). A gestualidade e a subgestualidade não são estereotipadas e a interpretação é teatral – os diálogos que participa contêm um tom dramático e sarcástico. Esse sarcasmo caracteriza a personalidade de Elza, não foi emparelhado ao seu desejo por outras mulheres como um estigma.

Na primeira cena em que a personagem participa não ocorrem diálogos (12 min 19s). Elza e Magali (protagonista do episódio), ao som de uma música em inglês animada, são exibidas dançando, rindo e trocando carícias na cintura e ombros. A pontuação cinematográfica é importante: a câmera realiza um *travelling* percorrendo seus corpos (da cabeça até os tornozelos) intercalando, com planos, detalhes das pernas encaixadas e dos decotes (Figura 9). Esse *jogo de planos* não dialoga com os acontecimentos das cenas anteriores tampouco

posteriores, serve para fetichizar o aparente flerte entre as personagens. Como aponta Gabriela Müller Larocca (2016,p.66), as representações dos femininos, no cinema “comercial”, reforçam mais frequentemente a posição de *voyeur* do espectador masculino, “estas são sexualizadas repetida e independente do que estão fazendo ou em que tipo de enredo estejam envolvidas”. O encaixe das pernas e quadris é centralizado no quadro por cinco segundos totais e é marcado pelo contínuo movimento de “vai e vem” (para frente e para trás) que ganham um caráter sexualizado.

Figura 9: Cena *GENTE FINA É OUTRA COISA*



LEGENDA: Primeira aparição de Elza. A personagem dança com Magali. A câmera realiza um jogo de planos e closes para sexualizar ambas (12 minutos e 19 segundos decorridos do filme). Capturas de telas feitas pela autora.

Nessa primeira cena, Magali conota corresponder as investidas de Elza. Rogério irá se referir a essa última como uma “vagabunda” em tom de voz baixo, relembando para si próprio os recorrentes flertes com outras mulheres da *high society*. No decorrer do episódio, o manifesto interesse por Elza em mulheres será objeto dos comentários “debochados” inferidos, principalmente, pela própria Magali quando gargalha da “ingenuidade” de Elza crer que entre elas aconteceria algo. Interpreto esse “deboche” como um comportamento de inferiorização e preconceito à personagem analisada.

Outras cenas exploram os incisivos flertes de Elza com as demais personagens femininas em cena, todas reforçando a lesbianidade como objeto de fetiche. Há entre ela e seu marido, Saveiro, uma cumplicidade. Ambos trocam olhares e insinuam-se para terceiros. Elza com Magali e Tânia (Tais Portinho) e Severo com Rogério. Esse movimento conota que, entre o casal, há a autorização para as investidas extraconjugais e para viver um casamento

heterossexual de fachada, apenas para manter as aparências. Entretanto, não há, no episódio, quaisquer comentários sobre a orientação sexual dos personagens.

Figura 10: Cena *GENTE FINA É OUTRA COISA*



LEGENDA: Na sequência “Jantar Lagosta”, o enredo enfatiza a troca de olhares entre Magali e Elza, novamente essa primeira retribuiu as investidas. Ambas são mostradas em uma sequência de meio primeiro plano, ao som de uma música animada, trocando olhares e bebendo lentamente o vinho servido. Elza permanece fixa encarando Magali e questiona o esposo “Depois podia ir todo mundo dançar, não é mesmo Saveiro?”. Desvia o olhar de Magali e com um sorriso debochado de canto de boca aguarda a resposta. Saveiro a olha com o mesmo semblante de deboche e diz “Claro, claro, meninas!”. Ele compreende o que está acontecendo ali e isso será confirmado com o público na troca de enquadramento. A imagem seguinte é gravada no ponto de vista da barata, exibindo o que ocorria embaixo da mesa. Elza e Magali com seus pés encostados, trocando carícias e Saveiro esticando o pé para conseguir tocar qualquer outro personagem masculino em cena. A captura de tela também sugere a construção dos personagens. Todas as mulheres estão com as pernas “nuas”, com pele aparecendo, os homens com calça social e sapato. São elementos que reforçam no próprio enredo essa sexualização das personagens (18 minutos e 49 segundos decorridos do filme). Capturas de telas feitas pela autora.

Em *Gente fina é outra coisa*, a sugestão para envolvimento ou flertes das personagens lésbicas e homossexuais é mais discreta e “ingênua”, se comparado aos demais títulos analisados. Nesse filme, não há a efetivação de nenhuma dessas investidas e tampouco Elza e Saveiro ganharam algum protagonismo. As cenas que a personagem analisada participa não são relevantes para a evolução da sequência principal explorada na narrativa (a efetivação da traição de Magali com o copeiro da casa). O desejo lésbico aparece como “detalhe” cômico que integra e “incha” a continuidade do episódio.

Em *Amada Amante*, Cláudia é construída a partir de um “ar angelical”, simultaneamente delicada e sexualizada, nas seis cenas em que aparece. É uma personagem coadjuvante que ganha relativo protagonismo à medida que se relaciona com Marita (Petty Pesce). É branca, magra, estatura mediana, aparenta estar próxima aos dezoito anos, possui cabelos loiros cacheados, tom de voz ameno, não utiliza maquiagem e troca poucas vezes de figurino – utiliza nas sequências apenas biquíni e saída de praia ou uniforme. Performa uma estudante colegial, filha de membros da elite de Copacabana, é progressista e fala na importância do “amor livre”. Não é estigmatizada pelos demais personagens em cena, Zeca (Maurício Lessa) adverte sobre a existência de “mulheres que gostam de mulheres” (AMADA AMANTE, 1978) e a necessidade de sua irmã “ter cuidado”, mas, ainda assim, não é desumanizada pela narrativa (mas sofre violência simbólica). Igualmente não possui gestual e subgestual estereotipados, sua orientação sexual não é autodeclarada, fica implícita ao público quando procura incisivamente Marita.

Figura 11: Cena AMADA AMANTE



LEGENDA: Primeira cena em que é sugerida a investida de Cláudia (personagem à esquerda) (63minutos e 55 segundos decorridos do filme). Capturas de telas feitas pela autora.

O comentário de Zeca conota a ideia de haver “perigo” na proximidade entre duas mulheres. Ele será o único a demonstrar, ainda que rapidamente, alguma preocupação no decorrer de todo o filme. Retomo, nesse sentido, Monique Wittig (2019) quando alerta para o entendimento masculino da mulher (assim, no singular) como pertencente a um grupo natural. Com isso, a autora adverte que a comunidade lésbica desvela esse cenário, rompe com essa prerrogativa, dado que “não existe um grupo natural de ‘mulheres’, nós, lésbicas

somos a prova disso” (WITTIG, 2019, p.83). Em *Amada Amante*, infiro que o relacionamento entre Cláudia e Marita, para Zeca, subvertia a continuidade dos arranjos de gênero que ele havia interiorizado.

Para Gabriela Müller Larocca (2016, p.64), os alertas sobre “ter cuidado” ou “perigo” podem ser interpretados como formas pedagógicas de controle do corpo e do comprimento das tarefas sociais femininas “em um sentido de educar as mulheres a aceitarem as restrições da família nuclear, maternidade e vida doméstica como naturais, desejáveis e inevitáveis”. Segundo a autora, esse é o funcionamento primário para garantir a primazia de posturas masculinas e como forma de continuar demarcando a binaridade nos eventos das narrativas.

Um outro comentário sobre a relação de Cláudia e Marita é a respeito da recorrente dicotomia explorada nos diferentes títulos do subgênero: a caricatura e o contraste entre a capital e o interior. Marita, até metade do enredo, é apresentada como um menina desconfiada, embotada, com postura retraída e sem opiniões. Conforme experencia as novas “amizades”, ela vai, paulatinamente, perdendo valores comunitários, religiosos “do interior” e se libertando sexualmente. Para Célio Losnak (2016), a caricatura da(o) caipira que perde a inocência na grande cidade é uma máxima antes mesmo das pornochanchadas, remonta às produções da Vera Cruz protagonizado por Mazaropi, na década de cinquenta²⁶⁶. A referência construída apresentava a cidade moderna como “espaço de criação, experimentação, de novas possibilidades políticas, de negação do tradicional e do conservadorismo” (LOSNAK, 2016, p.183) e em oposição o interior como sinônimo do atraso.

Ariella é a personagem principal do título que carrega seu próprio nome. Ela é branca, magra, alta, é uma jovem herdeira da classe alta, quase completando dezoito anos, possui cabelos castanhos e médios. A personagem passa por uma *virada* que refletirá em seu gestual e subgestual. Na primeira parte da narrativa, antes de descobrir sobre sua adoção, vestia-se com cores suaves (branco, bege e rosa claro), cabelo liso e roupas que a infantilizavam (uniformes colegiais, sapatilhas sempre acompanhados de um ursinho de

²⁶⁶Sobre isso, ver mais em: LOSNAK, Célio. O bem dotado – O homem de Itu: as peripécias do caipira macho na metrópole. In: BERTOLLI, Claudio Filho; AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do (Orgs). Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016, p. 167-194.

pelúcia abraçado contra o corpo). Após a descoberta e início de sua vingança, adota o uso de cabelos cacheados, roupas decotadas e justas (em vermelho ou preto), salto alto e maquiagem. A estereotipia associada a Ariella refere-se a essa performance *femme fatale* (misteriosa, vingativa e sexualizada), não ao seu relacionamento com Mercedes. A relação entre as personagens não é objeto de estigmas ou qualificações pejorativas pelos demais personagens na trama.

Como apresentado no capítulo anterior, o filme *Ariella* possui roteiro baseado no romance *A paranoica*, de Cassandra Rios, publicado em 1969. Embora se trate de linguagens diferentes, a obra cinematográfica manteve elementos significativos que caracterizavam a obra literária: o caos psicológico da protagonista; o desejo lésbico entre Ariella e Mercedes; a organização familiar normativa, fixando performances de gênero (aos homens reservado os espaços públicos e administração dos negócios e, às mulheres, o espaço do lar, divisão de função dos funcionários da casa, casamento e maternidade); e, um plano de vingança que previa o uso sexual do próprio corpo (PEREIRA, 2019).

A *virada* da personagem foi sendo construída desde os primeiros minutos da narrativa (9 min 41s), associada sempre às mudanças biológicas do corpo e ao despertar de um desejo sexual. Em longos monólogos, Ariella diz haver “algo desabrochando em mim, já não me sinto mais a mesma” e se questiona “eu sou menina ou eu sou mulher?” (ARIELLA, 1980). Essas falas são acompanhadas de auto carícias ou do uso de objetos (boneca, escova e travesseiro) próximos a sua vagina e em movimento a fim de sugerir masturbação. Conforme a personagem experencia a descarga dessa libido (pela masturbação ou pelo ato sexual) se autodeclara “mulher”.

Ariella sofre um estupro (20min 50s) e uma tentativa de estupro (23min 18s) no decorrer do filme. Ambos os ocorridos não são problematizados enquanto situações de violência, mas como consequências do belo e maduro corpo que a personagem “desfilada pelos cantos da casa” (ARIELLA, 1980).

A transformação definitiva se consolida após ouvir seus dois irmãos discutindo sobre sua adoção (36min 25s). Ariella compreende o porquê da ausência afetiva dos pais e de ser excluída da dinâmica da família e decide seduzir todos os homens próximos. Essa vingança não contabilizou a mãe

adotiva, Helena (Laura Cardoso), que foi “vingada” por acidente²⁶⁷. O título não esclarece o motivo da personagem planejar a ruína apenas dos irmãos, pai e amigos, mas, de modo geral, as cenas em que executou as etapas do plano contribuíram para sua objetificação. Decorridos 41 minutos do início do filme, Ariella invade o quarto do irmão mais novo, Clécio (Dênis Derkian), já vestido para seu casamento, começa a seduzi-lo, ajoelha-se a sua frente, tira seu cinto, abaixa suas calças delicadamente e realiza sexo oral nele. Em um primeiro momento, o personagem até verbaliza e ameaça interrompê-la, mas começa a apresentar expressões de prazer e permanece imóvel. Ao “concluir”, ele afirma “foi assim que eu arranjei de te provar que não sou tua irmã” (ARIELLA, 1980) e a narrativa sofre um corte abrupto para outra locação.

Durante a execução do sexo oral, a câmera permanece fixa no rosto de Clécio sentindo prazer a partir de expressões exageradas (apertando os lábios, cerrando os olhos, sussurrando gemidos, etc). Não é exibido o ato de forma explícita, nenhuma genitália é mostrada nesses seis segundos. A cena se desenrola pela sugestão ao público. Infiro, nesse sentido, que a forma como o plano de vingança de Ariella é apresentado no filme privilegia o prazer masculino.

As únicas cenas que desestabilizam esse falocentrismo e prazer masculino são aquelas em que ocorre a aproximação entre Ariella e Mercedes (Cristiane Torloni) conotando um possível interesse não heterossexual. O início dessa relação ocorre aos dezesseis minutos do filme, na mansão da família, antes de consolidada a virada da personagem. O ambiente é fechado, com pouca mobília, baixa iluminação e cenário em tons pastéis. Mercedes namorava o filho mais velho da família, Afonso (Herson Capri), e regularmente frequentava os encontros de *poker* organizados pelo patriarca Dr. Rodrigo. Em uma dessas ocasiões, Mercedes procura Ariella e diz estar preocupada com tamanha solidão e a questiona se não gostaria de tê-la como amiga ou confidente (19 min 12s). Ariella imediatamente aceita. A partir daí, o título sempre as exhibes “cochichando” pelos cantos, trocando conselhos, inclusive Afonso e Helena

²⁶⁷Ariella entra no escritório do pai adotivo, Dr. Rodrigo (Sérgio Hingst) para seduzi-lo. Ele era mais velho, locomovia-se através da cadeira de rodas. A personagem se senta em seu colo e começa a acariciá-lo. No momento que ele vai retribuir os toques, ela começa gritar por socorro. Afonso adentra o escritório e Ariella informa que o pai tentava a estuprar, inicia uma briga e Dr. Rodrigo tira uma arma da escrivaninha. Por acidente ela dispara e acerta Helena.

demonstram incômodo nessa proximidade. Esse desconforto verbalmente manifesto pelo irmão e mãe sugere que a amizade entre duas mulheres era algo, no mínimo, perigoso. À medida que Ariella descobre sua origem, altera o conteúdo e tom de suas investidas com Mercedes.

A cena abaixo (Figura 12) ocorreu na sequência da festa de casamento de Clécio. Mercedes estava sentada, bebendo um *drink*, quando Ariella adentra vagorosamente a sala de estar, com os olhos suavemente cerrados (sugerindo um “ar de sedução”), ajoelha-se na sua frente e questiona sussurrando se ela e o irmão mais velho mantinham relações sexuais. Conforme as duas conversavam, Ariella passa a acariciar as pernas de Mercedes. Esta última aperta com tanta força a taça que corta a mão e sangra. O quebrar conota a personagem estar “tentando se conter”. Ariella lambe o sangue que escorria na mão de Mercedes e permanece a encarando. Ambas se aproximam para se beijarem, Afonso invade o espaço enciumado. Retira pelo braço Mercedes afirmando que ela já havia bebido muito.

Figura 12: Cena *ARIELLA*



LEGENDA: Primeira aproximação entre Ariella e Mercedes que ganha conotação sexual no filme (57 minutos e 55 segundos decorridos do filme). Capturas de telas feitas pela autora.

No filme, Ariella protagoniza vários monólogos. Na maioria deles, reflete em *off* sobre a solidão extrema que sentia, sua possível morte (sugerindo a ideia

de suicídio), sobre as mudanças de seu corpo e o crescimento de sua libido. É em função dessa aparente melancolia que é considerada “estranha” e paranoica.

Ariella se aproxima também do que autores chamam de arquétipo da *femme fatale* (CAMPOS, 2019; CARVALHO, 2011; RIBEIRO, 2013). Para a socióloga Carolina Ribeiro (2013), a pornografia *mainstream* funciona a partir de quatro modelos de feminilidade: a mulher fatal, a histérica ou a bruxa, a rainha do lar e a mocinha em perigo. Essa primeira, conhecida também como a “loira burra”, que não necessariamente é loira, é conhecida como uma mulher com peitos, mas sem cérebro. É aquela que se instrumentalizou das tecnologias para “melhorar” seu corpo (como o silicone ou outras cirurgias plásticas), roupas curtas, justas, sensuais e sensualizadas. É a mulher “relacionada à ‘puta’, algumas vezes destruidora de lares, outras a desejada, desejada sexualmente pelos homens e motivos de inveja de outras mulheres, que gostariam de ser iguais a ela” (RIBEIRO *apud* WOLFART, 2013, s/p.)

Débora Sofia Lemos Pinto de Carvalho (2011) e Leonardo Campos (2019) dissociam essa personagem do olhar estritamente masculino. Segundo os autores, essa nova imagem feminina é remanescente do *film noir*²⁶⁸ e em diálogo com o pós-guerra, intensificação das mulheres no mercado de trabalho e falta de mão de obra masculina. Eram filmes que traziam problemas “do cotidiano” da década de quarenta, isto é, as inseguranças masculinas e as feridas narcísicas masculinas (relacionadas a sua própria virilidade) diante da presença de mulheres assumindo postos anteriormente destinados aos homens (CAMPOS, 2019)²⁶⁹.

As *femme fatale* são personagens que mesmo dentro de uma zona de padronização, são transgressoras, diferenciam-se das mocinhas ou *namoradinhas da América* comuns das comédias românticas estadunidenses.

²⁶⁸Subgênero de filmes policiais, com bases iniciais no cinema francês, mas mais tarde importados e produzidos, principalmente, nos Estados Unidos, nas décadas de quarenta e cinquenta, e influenciados por romances de suspense e pelo expressionismo alemão. Filmes que se caracterizavam pela: “iluminação *low-key*, uso consciente do *plongée* e *contra-plongée*, design de produção com figurinos e maquiagem lascivos e atraentes, juntamente com uma direção de arte meticulosa, principalmente na presença de espelhos” (CAMPOS, 2019).

²⁶⁹Carvalho (2011) e Campos (2019) discutem que outras “figuras” que ameaçavam à virilidade masculina são ainda anteriores as mulheres fatais do estilo noir. Ambos recuperam o tempo bíblico para discutir sobre personagens como Jezabel, Dalila e Salomé que, de alguma forma, a partir de uma astúcia feminina, provocaram o assassinado e derrocada masculina.

São atraentes, agressivas, perigosas e subversivas, características que alegorizam o pânico moral masculino em relação aos processos político-emancipatórios femininos. Campos (2019) aponta que nas décadas de sessenta e setenta, com novos instrumentos técnicos de gravação e comercialização, essa representação feminina ganhou ainda mais projeção e acompanhou debates e mudanças sociais dos movimentos sociais.

[...] a *femme fatale*, é marcada pela assumpção de uma sexualidade sem remorso. Ela é uma mulher calculista, manipuladora, cruel, e usa a sua atracção e poder sexual para conseguir atingir os seus objectivos, que se relacionam com a sua ganância e luxúria. É um tipo de mulher mais forte e subversiva, procurando liberdade, dinheiro e o prazer. É decidida e sabe o que quer, não se importando com o que tem de fazer para o conseguir. A *femme fatale* usa o seu corpo como uma arma destrutiva, aproveitando-se do protagonista instável, levando-o à destruição moral, ao sofrimento e à auto-punição e, grande parte das vezes, até à morte. E Muitas das vezes, a *femme fatale* tem outro homem ou é casada e o plano elaborado por ela, e pelo herói que ela enreda, passa por traí-lo, ou mesmo assassiná-lo (CARVALHO, 2011, pp. 52-53).

A autora discute a partir de uma posição psicanalítica, afirmando que as personagens “fatais” são mulheres castradoras e fálicas. Aquelas que subverteriam as hierarquias de gênero ao adotar características e subgestuais – detentoras de controle, infiéis, porte de arma – supostamente masculinos. Carvalho (2011) e Campos (2019) não negam que esse tipo de personagem “sirva” a escopofilia masculina, em função da sexualização exacerbada de seus corpos, mas problematizam o incomodo gerado pelo “perigo” associado à representação dessas mulheres que não mais queriam permanecer sob o domínio masculino.

Ariella adota essa performance fatal, calculista, maquiavélica e vingativa que será associada à “dissimulação”. Dissimulada porque passa a atacar a família “tradicional” que estava inserida e instrumentaliza-se de seu corpo para efetivar sua sedução. Importante apontar que, no desfecho do título, a personagem recupera os bens e os imóveis usurpados dela mediante a adoção. Nas cenas finais, a personagem se empossa como dona da mansão e observa a retirada dos corpos de seus pais adotivos e a prisão do irmão mais velho. Isso sugere que não sofreu punição legal, tampouco represália pela sua vingança.

Em *Amada Amante* e *Ariella* ocorrem cenas de sexo ensaiado lésbico, ambas com dois minutos de duração cada. São duas cenas longas, que se comparadas, ultrapassaram a média de tempo (1min 15s) de sequências que exibem atos sexuais entre personagens heterossexuais dos outros núcleos das narrativas. São compreendidas como “longas”, porém únicas. Ambos os títulos privilegiam a exibição de relações heterossexuais. São evidenciados a troca de beijos e carícias, os gemidos e as personagens “rolando” (movimento de um lado para o outro rapidamente) sobre a cama e a mesa de sinuca a fim de sugerir o ato sexual. Esse gestual que caracteriza a ação é padrão também para as cenas entre personagens heterossexuais.

A cena de sexo entre Cláudia e Marita ocorre nos minutos finais de *Amada Amante*, momento em que os desfechos de cada membro da família de Tide e Augusto estão sendo apresentados ao público (95 min 11s). No quadro, é exibido um homem, branco, usando uma samba canção com um binóculos nas mãos próximo a uma sacada²⁷⁰. A câmera assume o ponto de vista dele pelo binóculos e o observamos percorrer janelas de prédios próximos. A busca se encerra quando anuncia em *off* “Uh! Um lance!” (AMADA AMANTE, 1978). Vemos Cláudia e Marita paradas de frente, começando a tirar suas blusas e trocarem carícias (Figura 13). Quando percebem que estão sendo vistas, Marita fecha rapidamente as cortinas. Cláudia as reabre e afirma “Deixa aberto! Deixa o mundo inteiro saber que a gente se ama” (AMADA AMANTE, 1978). A partir desse momento, não mais acompanhamos os acontecimentos pela janela ou sob o ponto de vista do vizinho, mas do quarto no qual as personagens estavam. Ambas retomam seus beijos, deitam-se na cama e passamos a ouvir gemidos.

²⁷⁰O personagem não é chamado por nenhum nome, mas é interpretado por Carlos Imperial.

Figura 13: Cena AMADA AMANTE



LEGENDA: Nas cenas finais de *Amada Amante*, quando começam a apresentar os desfechos dos personagens, Cláudia e Marita são exibidas se beijando sobre a cama, começam a se despir e passam a ser espiadas por um homem pelo binóculo (97 minutos e 48 segundos decorridos do filme). Capturas de telas feitas pela autora.

Nesses minutos finais, o vizinho ocupa o lugar de *voyeur*. De dono do olhar, dono da ação. Ele é aquele que direciona o público a ver, como ele estava vendo, a intimidade entre as personagens. Nos primeiros segundos, Cláudia e Marita permanecem reduzidas aos seus corpos e passam por um processo de fetichização. Quando Cláudia “proclama” que a cortina deve ficar aberta e que todos vejam o amor entre elas, ocorre a reivindicação pelo direito sobre seu corpo e pela legitimidade do encontro entre as duas. A cena conota que as personagens conseguem romper com o “destino esperado”, construindo uma relação não hegemônica, para referir ao pensamento de Wittig (2019), de “não mulheres”.

Segundo a autora, “ser mulher” significa ser efeito de uma construção discursiva de domínio heterossexual que impõe imperativos sociais de subordinação “que implica obrigações pessoais e físicas, tanto como obrigações econômicas (assignação à residência, tediosas tarefas domésticas, dever conjugal, produção ilimitada de filhos e filhas, etc.)” (WITTIG, 2019, p.86). As lésbicas, ao escaparem dessas determinações, rompem com o ideal de *mulher* do pensamento heterossexual.

Monique Wittig (2019) problematiza o pensamento heterossexual a partir do feminismo materialista, retomando a noção de “classes de sexos” e a mulher como categoria em oposição ao homem. Esse posicionamento, embora se afaste da perspectiva foucaultiana que orienta esse estudo, auxilia na leitura

dessa cena final como uma ruptura e uma resistência ao modelo hegemônico. O título não explora a conjugalidade das personagens, o que impede de fazermos inferências sobre se houve continuidade ou não de parâmetros heterossexuais – por exemplo, um relacionamento baseado na monogamia ou hierarquia entre elas.

As cenas finais de *Amada Amante* representam ainda a falência dos valores de família apresentados pelo filme – submissão da esposa, sexo resultado único para a procriação e preservação da virgindade das filhas – e a decadência da figura do patriarca. Os três filhos do casal adotam comportamentos mais permissivos (experimentam-se sexualmente com parceiras(os) por curiosidade ou por prazer) e abandonam a reprodução de discursos de controle moral (como o de achar perigoso a relação entre duas mulheres). Isso é tratado no título como “as tentações da cidade grande” (AMADA AMANTE, 1978). Augusto, o pai-provedor, foi o primeiro a romper com os valores morais que tanto repetia. No decorrer da trama, foi gradualmente perdendo sua autoridade.

Em *Ariella* a cena de sexo lésbico ocorre no apartamento de Mercedes (118min 02s), minutos após o primeiro beijo das personagens (113min 50s). É a sequência mais longa de sexo encenado no filme. Não é apresentado como chegou ou o motivo para a visita de Ariella à locação; a sequência no apartamento já inicia no meio de uma conversa entre as personagens. Ambas estão tomando um *drink*, até que Mercedes convida Ariella para conhecer “um jogo de homem que as mulheres estão aderindo” (ARIELLA, 1980). O jogo em questão era sinuca. Caminham até a mesa, Mercedes gentilmente se posiciona atrás de Ariella para ensiná-la como dar “umas tacadas”.

As personagens permanecem “treinando” como jogar por poucos segundos. Largam os tacos, olham-se, Mercedes se aproxima dos lábios de Ariella e anuncia “agora eu vou te ensinar um outro jogo” (ARIELLA, 1980). Começa a beijá-la, a tirar o vestido que estava vestindo e acariciá-la. A câmera acompanha os lábios e mãos de Mercedes pelo corpo de Ariella. Esta última corresponde aos beijos, mas permanece rígida, conotando não saber como fazer aquilo com uma mulher. Até esse momento (118min 33s) a cena roda ao fundo uma música instrumental suave, quase melancólica, que aos poucos vai

acelerando até ficar “animada”. Mercedes também tira sua roupa e deita-se sobre Ariella (Figura 14).

Figura 14: Cena *ARIELLA*



LEGENDA: Ariella visita o apartamento de Mercedes para conversarem. Esta última decide ensinar um “novo jogo”. A cena é toda filmada intercalando meio primeiros planos e planos americanos, de modo a não perder detalhes do corpo das personagens (120 minutos e 40 segundos decorridos do filme). Capturas de telas feitas pela autora.

Nos primeiros segundos que estão sobre a mesa de sinuca e há a sugestão de que irão ter relações sexuais, Ariella afirma: “Isso não é normal. Isso eu tenho medo!” (ARIELLA, 1980). Mercedes responde exaltada: “Eu te amo, porra! Não tem mais isso de normalidade” (ARIELLA, 1980). O *isso* referido diz sobre o ato sexual entre duas mulheres. Nesse sentido, associo que nas falas das personagens há dois discursos em voga. Um que considera anormal a relação sexual não-heterossexual, de modo a reforçar a heterossexualidade compulsória e a naturalização do feminino (OLIVEIRA, 2020). Outro mais progressista e contemporâneo aos diálogos da cultura política feminista, emancipação das mulheres e as políticas do corpo que vinham sendo construídos pelas agendas feministas desde o final dos anos sessenta (SOIHET, 2007). No conjunto da cena, o diálogo questiona o discurso heteronormativo, coloca em questão a “normalidade” das relações entre mulher-homem. Em alguma medida, podemos interpretar essa conversação como um dos exemplos práticos de resistência que emergem nos filmes de pornochanchada. Questionando a norma e simultaneamente a reforçando quando sexualizam o corpo feminino a partir de um olhar masculino.

A cena é marcada pela rápida mudança de ângulos, planos e imagens sobrepostas que privilegiavam o corpo e expressão facial das personagens. Em planos, detalhes dos seios, primeiríssimos planos dos rostos conotando estar sentindo prazer, “apertões” nas costas e das pernas entrelaçadas. Mercedes permanece por cima de Ariella durante toda a relação, reforçando a ideia de que

ela estava “ensinando como jogar” e reproduzindo o binarismo, fazendo o “papel” do homem.

Figura 11: Cena *ARIELLA*



LEGENDA: Primeiríssimo plano enfatizando expressões de prazer das personagens (120 minutos e 19 segundos decorridos do filme). Capturas de telas feitas pela autora.

Mercedes é apresentada como uma mulher boêmia, classe alta e mais madura. Afonso reclamava, inclusive, ao irmão mais novo que não gostava do fato de ela ser muito independente. Essa personagem se diferenciava das demais mulheres da elite representadas porque se interessava por “assuntos masculinos” (política, opinião pública e jogos de azar). Possuía gestual e subgestual em acordo ao padrão de feminilidade apresentados por outras personagens. Desde as primeiras investidas de Ariella, é explicitado ao público que havia “algo” mútuo entre elas. Infirmo que nos inícios manter a dúvida do que era esse algo corroborava como uma forma de ir condicionando a ideia do fetiche.

As cenas seguintes ao sexo sugerem que as personagens deram seguimento ao relacionamento entre elas (troca de declarações e novos encontros). Isso permanece enquanto uma possibilidade, uma vez que o filme, no final, não apresentou o desfecho da relação entre Ariella e Mercedes. Como aponta Ana Gabriela Pio Pereira (2019), no romance *A paranoia*, elas conduziram um relacionamento dentro de parâmetros de casais heterossexuais. Isso, para a autora, seria um risco de retorno a invisibilidade social das lésbicas:

Esse é o que consideramos um risco verificado nesse e em outros romances de autoria de Cassandra Rios, o desejo de higienização da imagem de lésbicas e gays, com o fim de torná-los(as) socialmente bem vistos(as), a partir de uma tentativa de regulação de comportamentos e, neste caso, das conjugalidades construídas pelas personagens. O risco de repetição de processos de dominação contra o qual pretendem se insurgir, é iminente entre Ariella e Mercedes, o que, evidentemente, corresponde a um problema do ponto de vista da política que a obra pretende construir (PEREIRA, 2019, p.101).

As cenas de *Amada Amante* e *Ariella* exemplificam as ambivalências que caracterizam as pornochanchadas comentadas no subcapítulo 4.3: ao mesmo tempo que ganham protagonismo, enquanto sujeitos do discurso e da ação, são objetificadas e subordinadas às suas próprias representações. São imagens importantes para a questão política de visibilidade do desejo lésbico à época, mas que reforçam concomitantemente a ideia de escopofilia e subordinação do corpo feminino.

Para Evangelia Papadaki (2010), a objetificação feminina se define pela redução da sexualidade feminina como instrumento de prazer a *Outros* e sua não compreensão para além de seu corpo e partes dele. Caracteriza a objetificação também: a *negação da subjetividade*; a *redução à aparência*; e, o *silenciamento da personagem*. Na cinematografia pornográfica, os debates sobre objetificação se iniciaram por aquele grupo feminista antipornografia apresentado nos capítulos anteriores. Mackinnon e Dworkin (*apud* PAPADAKI, 2010), influenciadas pela noção kantiana de objetificação, afirmam que a pornografia cria e sustenta as desigualdades entre homens e mulheres, definindo-os respectivamente como “objetificador” e “vítima”. Segundo MacKinnon, a objetificação é definida a partir da aparência “em termos de sua utilidade para o prazer sexual, de modo que tanto o olhar, quanto a definição de acordo com o uso se tornam erotizados como parte do próprio sexo” (MacKinnon *apud* PAPADAKI, 2010, s/p, tradução minha).

Nas categorias discutidas no subcapítulo anterior – abjeção e anormalidade –, a gestualidade e a subgestualidade, principalmente, foram forjadas para denunciar as marcas das diferenças das personagens travestis e gays; no caso das mulheres lésbicas em *Gente fina é outra coisa*, *Amada Amante* e *Ariella*, o figurino, o movimento e a interação dos corpos operam como estratégia para objetificação das personagens. Identifico algumas repetições nos

três filmes analisados: cenas que centralizam a troca de carícias ou olhares entre duas mulheres; cenas alongadas de ato sexual ou preliminares (personagens se beijando, “gemidos”, tirando as roupas etc.); conteúdo de diálogos que parte das personagens ou sobre elas, sempre dúbio e com insinuações sexualmente provocativas; movimentos de câmera (*travellings* demorados, *closes* ou planos detalhes percorrendo os corpos ou partes deles); toques das próprias personagens em seus corpos encarando a câmera; e, viradas de personagens.

A cena abaixo (Figura 16), extraída do filme *Ariella*, ilustra o uso dessas “estratégias” para objetificação das personagens. Esse foi o segundo momento que a personagem é exibida (2min e 03s decorridos do filme). Ariella está em seu quarto, dormindo (pela agitação parece estar tendo um pesadelo), traja uma camisola curta, calcinhas e meia calça 7/8 em tons rosados. O figurino é meramente um acessório, que não cobre seu corpo. A iluminação incide sob ela de forma concentrada, vinda de cima, a câmera realiza um *travelling* percorrendo lentamente os detalhes de sua cabeça às suas coxas. Mesmo dormindo, a personagem se auto acaricia – toca seus seios descobertos, passa a mão vagorosamente pela barriga e pelas pernas. Essa movimentação é assistida pelo “irmão mais velho”, Afonso, que ocupa, no quadro, a posição de *voyeur*. Seria através dessa construção de enquadramentos, posições masculinas que o espectador se identificaria (MULVEY, 1983).

Figura 12: Cena ARIELLA



LEGENDA: Câmera realiza um *travelling* percorrendo o corpo de Ariella, o irmão mais velho permanece olhando-a. A cena traz uma alusão ao incesto (02 minutos e 08 segundos decorridos do filme). Capturas de telas feitas pela autora.

Afonso antes de permanecer sentado olhando a irmã, entra sorrateiramente em seu quarto. O filme não apresenta a ação como uma invasão, pelo contrário, como a porta estava entreaberta, torna-se mais um elemento que compõe a sexualização da personagem. A porta entreaberta é

apresentada como um convite para que ela fosse espiada. Em outros títulos de pornochanchada o mesmo se repete (*Ver. Ainda agarro essa vizinha* (1974), de Pedro Carlos Rovai e *O Bem Dotado, O Homem de Itu* (1978), de José Miziara), janelas e portas semiabertas são formas para as narrativas chegarem até o espaço privado e explorar o corpo desnudo feminino. A objetificação do corpo no subgênero não é restrito às personagens lésbicas, mas ter seus relacionamentos hipersexualizados é.

A cena acima nos sugere ainda uma alusão ao incesto. Nesse momento da narrativa, não fora desvendado ao espectador a realidade sobre Ariella e Afonso não serem irmãos biológicos. Ele a observa deitada, desejando-a. Como aponta Ana Gabriela Pio Pereira (2019), na cultura ocidental, é atrelado ao incesto à desestruturação da ordem familiar e social. Aproximo-me a interpretação da autora quando afirma que esse acontecimento, solto no início da trama, poderia ser compreendido como uma tentativa de ataque a hegemonia da família burguesa e nuclear. Em *A paranoica*, Rios (1969) esmiúça a fragilidade dessa “tradicional” família paulistana desde sua origem; no filme, são apresentados apenas os relacionamentos extraconjugais mantidos pelos membros masculinos (pai e dois filhos) no ambiente de trabalho. De qualquer forma, “consumado” ou não o incesto, identifico em *Ariella*, como ocorre em *Gente fina é outra coisa*, a crítica à falsa moralidade da “tradicional” família burguesa.

Os filmes *Gente fina é outra coisa*, *Amada Amante* e *Ariella*, embora não tenham apresentado as personagens lésbicas a partir de um teor pejorativo, valeram-se de uma estética padrão de objetificação presente em outros gêneros e subgêneros pornográficos hegemônicos. A construção das relações entre Cláudia e Marita, Ariella e Mercedes se deu enquanto objeto de fetiche. Em comparação com as personagens travestis e gays analisados, observei que as personagens lésbicas foram menos estigmatizadas e sujeitas a investimentos de correção de seu corpo e gestualidade. Fato que vai ao encontro com o que Colaço (2019, p.202) aponta sobre a experiência dissidente durante ditadura-civil militar, “travestis e homossexuais masculinos dotados de estilo de gênero dissonante, por mais visíveis, foram os mais atingidos. [...] Foram elevados à categoria ‘elementos da ação subversiva’”.

5.3 Formas de violência vivenciadas pelas(os) personagens dissidentes:

Nesse último eixo de análise debato as diferentes formas de violência dirigidas as(os) personagens analisadas(os) no *corpus* documental. Procuro me aproximar do entendimento de Rachel Soihet (1997), de que a violência não se resume aos atos de agressão física, mas inclui as normatizações culturais que discriminam, hierarquizam e submetem, chamadas de *violências simbólicas*.

Segundo Bourdieu (2020, p.12), as violências simbólicas são aquelas suaves, invisíveis às suas próprias vítimas, exercidas “essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento”. A instituição dessa violência consiste em uma relação de dominação e cumplicidade que prevê a “adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante” (BOURDIEU, 2020, p.64). Ou seja, indivíduo não se dispõe a pensar sobre essa relação ou se pensar nela, incorporando-a como algo natural e como uma tendência permanente ao corpo socializado.

Retomando a construção fílmica desse último grupo identitário debatido no subcapítulo 5.2, compreendo a objetificação das personagens lésbicas como resultado do olhar masculino discutido por Mulvey (1983) e Kaplan (1999). A objetificação e a subordinação dessas personagens ao olhar masculino são, por si, uma violência simbólica, dado o fato de serem negadas como sujeitos e reduzidas à condição de objeto. Isto é, as personagens estão submissas ao olhar do homem como detentor da ação de olhar. Como aponta Roger Chartier (1995, p.42), pensar a submissão imposta às mulheres como uma violência simbólica é percebê-la como “uma relação histórica, cultural e linguisticamente construída, é sempre afirmada como uma diferença da natureza, radical, irredutível, universal”.

E continua,

O essencial não é então, por termo a termo, uma definição histórica e uma definição biológica da oposição masculino/feminino, mas sobretudo, identificar para cada configuração histórica, os mecanismos que enunciam e representam como “natural”, portanto biológica, a divisão social, e portanto histórica, dos papéis e das funções (CHARTIER, 1995, p.42).

Para Chartier (1995) e Thomas Laqueur (2001), a divisão biológica e social no modelo de dois sexos, que constrói o masculino e o feminino em oposição e hierarquicamente diferentes é datada do fim do século XVIII. A diferença sexual em âmbito social é fundada e ratificada pelos discursos, sustentando, assim, a sujeição das mulheres e da dominação masculina. Os autores demonstram que a divisão do trabalho estabeleceu a “diferença de natureza”, homologada através da centralidade dos genitais, entre as atividades assalariadas (públicas) e domésticas (privadas).

Nesse sentido, afirma Chartier (1995, p.43) que

[...] a noção de divisão “natural” das tarefas segundo os sexos deve então, ser considerada como um fator do desenvolvimento industrial, como uma justificação, em nome de uma definição ideal das tarefas próprias das mulheres, da condição de inferior que lhes é atribuída.

Para Bourdieu (2020), a inscrição da divisão sexual não se esgota apenas na divisão das atividades produtivas. Ele alarga a noção de atividades produtivas e do trabalho para a divisão do trabalho de manutenção de capitais sociais e simbólicos que autoriza o homem o monopólio das atividades públicas, de representação, de trocas simbólicas²⁷¹ (de honra, de palavra, de mulheres, etc.). Inscrevem-se também nessa divisão sexual, as disposições (os *habitus*) desses protagonistas da ordem social. Esses são responsáveis por criar a dissimetria entre o homem, sujeito, e a mulher, em particular, do corpo feminino, como objeto simbólico de troca “que pode ser avaliado e intercambiado, circulando entre os homens ao mesmo título que uma moeda”. (BOURDIEU, 2020, p.78).

A experiência do corpo feminino é, para o autor, construída pelo incessante processo de objetificação, operado por discursos e olhares dos outros (pais, maridos e seus pares).

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro, pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes,

²⁷¹Em *A economia das trocas simbólicas*, Bourdieu faz uma crítica ao economicismo que reduz as trocas ao cálculo e aos princípios pré-capitalistas. Gisèle Sapiro (2017) sintetiza algumas características da teoria bourdiana: há a denegação da economia economicista; os atos econômicos são configurados em atos simbólicos, o que requer o contínuo investimento do agente para aquisição de bens simbólicos; a economia dos bens simbólicos é fluída e indeterminada; é somente no decorrer da circulação dos bens que se pode acumular capital simbólico.

simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas (BOURDIEU, 2020, p.111, grifos no original).

Bourdieu (2020) compreende que o olhar é um *poder simbólico*²⁷² cuja eficácia será relativa à posição daquele que percebe (*quem olha*) e daquele que é percebido (*quem é olhado*), da efetividade dos esquemas de percepção e de apreciação e dos adestramentos dos corpos.

Nesse sentido, recupero a importância do corpo no social para os autores (BOURDIEU, 2020; FOUCAULT, 1999). Em Bourdieu (2020), o corpo é duplamente determinado socialmente. As características tidas como “naturais” (musculatura, peso, volume, etc.) ou a conformação propriamente física do corpo (a atitude, a postura, a forma como se expressa, etc.) são produtos sociais que dependem de condições sociais de reprodução, dos esquemas de percepção e da posição ocupada no espaço social. Em Foucault (1999), o corpo do indivíduo moderno é construído a partir de processos de disciplina, identificação e subjetivação. O corpo é alvo de uma extensiva maquinaria de poderes, saberes e verdades a definir e enunciar sobre a sexualidade do sujeito moderno. Butler (2003) retoma essa discussão e aponta o corpo não apenas como o efeito mais produtivo do poder, mas como um conjunto de normas e práticas regulatórias do sexo que qualificam a diferença sexual.

Embora entenda que os corpos das personagens lésbicas analisadas em *Gente fina é outra coisa*, *Amada Amante* e *Ariella* são construídos a partir dessa política do olhar masculino, não as considero objetivamente “passivas” nos enredos. Há estudos que fazem essa associação direta (CRUZ, 2016). Identifico, nas sequências selecionadas, comportamentos e discursos que desestabilizam o *ideal feminino*²⁷³ (SOIHET, 1997). As três personagens são

²⁷²Bourdieu (1989) percebe o real como um campo de lutas pela própria definição do real e os sistemas simbólicos como instrumentos inevitavelmente intrínsecos às relações de poder e responsáveis pela reprodução da ordem social. Adverte que “diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente dita simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses” (BOURDIEU, 1989, p. 11). Como discutido no subcapítulo 3.2, há esforço entre os grupos dominantes em atribuir a seus gostos, saberes, práticas, objetos, etc., a noção de “superioridade”, ao passo que seja aceito como uma verdade universal através do estabelecimento das distinções e na produção coletiva de representações e crenças sobre a legitimidade desses bens culturais. Nesse sentido, o poder simbólico é “invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, p.7).

²⁷³Soihet (1997, p.11) aponta como construção do ideal feminino se organizava por um projeto de educação para as mulheres, desde a década de vinte “que não visava sua autonomia, a

caracterizadas pelo exercício de uma certa liberdade sexual, pela negação do desejo de casamento ou de família, pela não-docilidade ou pela descontinuidade do matrimônio monogâmico heterossexual.

Como apresentado no subcapítulo 5.1, as personagens travestis não adquirem o *status* de sujeito nos enredos analisados, aspecto que é igualmente interpretado aqui como uma violência simbólica que tem início no corpo. De acordo com Butler (2019, p.195), a travesti “zomba efetivamente de um poder efetivo de gênero e da efetividade de uma verdade identidade de gênero”, que desestabiliza a coerência e os limites do sistema binário (pênis-homem” e “vagina-mulher”). O corpo travesti, nos filmes, é um corpo insubordinado, que carrega visivelmente as marcas da diferença e que se contrapõe a norma cisgênera. O *ser* travesti se caracteriza em *Já não se faz amor como antigamente*, *Histórias que nossas babás não contavam* e *Me deixa de quatro* como um gênero não inteligível.

Essa violência simbólica manifesta nos filmes – e para além deles – sustenta-se pelas práticas discursivas e não discursivas de negação aos corpos, às identidades e às sexualidades dissidentes como forma de legitimar o “modelo adequado”. Isto é, uma sexualidade, (re)produtiva e (re)produtora somente pode existir em contraponto a uma sexualidade “incorreta” e “improdutiva” (NASCIMENTO, 2018). Butler (2016) denuncia a *precariedade* imposta às vidas travestis e LGBTs decorrentes dessas formas de violência. Para a autora, o sentido de precariedade designa a condição política induzida “em que certas populações sofrem por conta de redes insuficientes de apoio social e econômico mais do que outras, e se tornam diferencialmente expostas à injúria, violência e morte” (BUTLER, 2016, p.32). A precariedade se caracteriza ainda pela condição de vulnerabilidade à violência estatal arbitrária, à violência física e psicológica, à violência doméstica e familiar. Todas essas violências considerando os diferentes espaços, instâncias públicas ou privadas, e os diferentes atores.

Em *Já não se faz amor como antigamente* e *Me deixa de quatro* identifico como a manifestação de corpos socializados e performatividades dissidentes interferem no funcionamento familiar (instância privada). O fato de Atilio e Guido

liberdade de decidir o seu destino”. Eram educadas para serem boas esposas e mães. Valorizava-se a doçura, a sensibilidade, a sutileza, a obediência, etc.

avaliarem os gestuais e subgestuais de seus filhos como “impróprios” para homens verdadeiramente homens, resulta em diferentes investimentos de correção e em uma possível expulsão do ambiente familiar. Júnior e Dirceu se tornam *personas non gratas* em suas próprias famílias.

Butler (2015) argumenta que o reconhecimento de corpos e identidades travestis e transexuais é um terreno de disputa moral²⁷⁴. A *política de reconhecimento* é entendida pela autora como um projeto ético e de enquadramento seletivo que produz vidas possíveis e mortes certas. A [hetero]normatividade cria “falhas”, falhas vivas, que “embora possa[m] ser apreendida como ‘viva’, nem sempre é reconhecida como uma vida” (BUTLER, 2015, p.22).

O reconhecimento é uma prática entre sujeitos. Como aponta Butler (2015), a condição de ser reconhecido precede o próprio reconhecimento,

[...] então a “condição de ser reconhecido” caracteriza as condições mais gerais que preparam ou modelam um sujeito para o reconhecimento – os termos, as convenções e as normas mais gerais “atuam” do seu próprio modo, moldando um ser vivo em um sujeito reconhecível, embora não sejam falibilidade ou, na verdade, resultados não previstos (BUTLER, 2015, p.15).

Inferir que as vidas das personagens travestis e *gays*, nos filmes analisados, são precárias decorre da percepção que nos enredos essas são de forma recorrente citadas como fora dos padrões morais à época. Butler (2015) recorda que a legitimação das vidas precárias são forjadas por sequências de eventos e práticas cotidianas de apagamento. São corpos que não se tornam passíveis de comoção, preocupação ou responsabilidade social, porque “a vida exige apoio e condições possibilitadoras para poder ser uma vida vivível” (BUTLER, 2015, p. 40).

Outras manifestações, no *corpus* documental, são entendidas como exemplos práticos de violências simbólicas: adjetivações com conotações

²⁷⁴Em diálogo com os estudos foucaultianos, a autora entende que a moral é inventada e não age de maneira unilateral. “Ela prepara o ambiente para a autocriação do sujeito, que sempre acontece em relação a um conjunto de normas impostas. A norma não produz o sujeito como seu efeito necessário, tampouco o sujeito é totalmente livre para desprezar a norma que inaugura sua reflexividade; o sujeito luta invariavelmente com condições de vida que não poderia ter escolhido. Se nessa luta a capacidade de ação, ou melhor a liberdade, funciona de alguma maneira, é dentro de um campo facilitador e limitante de restrições. Essa ação ética não é totalmente determinada nem radicalmente livre. Sua luta ou dilema primário devem ser produzidos por um mundo, mesmo que tenhamos de produzi-lo de alguma maneira” (BUTLER, 2015, p.31).

pejorativas “bicha”, “viadinhos” ou “maricas”; a utilização de comportamentos caricatos ou estereotípicos como “acessórios” para compor os personagens-tipo; investimentos de correção da sexualidade dissidente; invisibilização dos desejos das(os) personagens; “piadas” à orientação sexual, etc. Essas violências são naturalizadas no interior dos enredos, não há, portanto, a problematização delas e suas consequências nas vidas das(os) personagens.

Em relação aos enunciados que ganham conotações pejorativas e teor de ataque (“bicha”, “bichice”, “maricas”, “viadinhos” ou “viadagem”), são compreendidas aqui como *injúrias*. Butler (2021, p.13) aponta que a linguagem constitui e interpela o sujeito, “ao ser insultada, a pessoa adquire, certa possibilidade de existência social”. A autora estabelece aproximações metafóricas entre vulnerabilidade física e linguística: ser chamado de algo injurioso poderia produzir efeitos ou sintomas semelhantes aos da dor física ou de algum ferimento. O discurso injurioso, geralmente, objetiva a humilhação e a menosprezar os sujeitos.

Certas palavras ou certas formas de chamar não apenas ameaçam o bem-estar físico; o corpo é alternadamente preservado e ameaçado pelos diferentes modos de endereçamento. A linguagem sustenta o corpo não por trazê-lo à existência ou por alimentá-lo de maneira literal; ao contrário, é por ser interpelada nos termos da linguagem que certa existência social do corpo se torna possível (BUTLER, 2021, p.17).

Portanto, *chamar* ou *nomear* um ser no interior de uma comunidade linguística pode criar um “lugar” ou o excluir, torná-lo abjeto, nos circuitos possíveis de reconhecimento. Nesse sentido, Butler (2021) alerta para a possibilidade de a linguagem sustentar ou ameaçar a existência do corpo. Nos contextos fílmicos analisados, essas injúrias deferidas operam na denúncia de gestualidades de homens que supostamente carregariam traços ontológicos femininos, para deslegitimar, repreender atos ou suspeitas de desestabilização da masculinidade “ideal” construída nos títulos.

Connell e Pearse (2015, p.35) argumentam que, “os homens estão desproporcionalmente envolvidos em situações de violência parcialmente porque são preparados para isso”. Observei nos seis filmes analisados que as violências físicas, sexuais e verbais praticadas nos enredos foram deferidas, exclusivamente, por grupos masculinos. O exercício da violência é identificada

nesse estudo como uma característica estrutural da masculinidade(s) dos personagens que adotam a heterossexualidade.

Em *Ariella*, a personagem principal sofre três abusos e assédios sexuais deferidos pelo advogado amigo da família Diogo (John Herbert) e pelo irmão mais velho, Afonso. Em ambas as cenas, a narrativa apresenta a situação de violência com ambiguidade, sugerindo que Ariella estivesse sentido prazer quando tocada a força e ao mesmo tempo culpa, medo e repulsa dos estupradores.

O primeiro abuso ocorre na sequência em que um grupo de amigas(os) da família vão até a mansão para jogar *poker* (14min 11s). Ariella não foi convidada a participar das apostas, permanecendo mais afastada sentada em uma poltrona escrevendo em seu diário e, eventualmente, observando a movimentação dos jogadores. Considero que o assédio a personagem se inicia aos 17 minutos decorridos de filme, quando Diego se serve de *whisky* e a encara incisivamente. A câmera fica fixa, em primeiro plano, intercalando a troca de olhares entre o advogado e Ariella. Ele conotando a estar seduzindo e ela com feições de medo e de não estar entendendo o que estava acontecendo entre os dois.

A narrativa possui um corte abrupto para uma nova locação, o quarto de Ariella. Ela estava penteando os cabelos, quando Diogo invade. É questionado “O que você quer aqui? Saí daqui! Você está bêbado. Eu não quero fazer um escândalo” (ARIELLA, 1980). O advogado responde já a segurando e passando as mãos pelo corpo dela “Você é linda. Muito linda! Eu sou o primeiro a me aproximar de você, de perceber como você é linda” (ARIELLA, 1980). O enquadramento é aberto, acompanhamos toda a movimentação dos dois. A personagem tenta se livrar dos toques de Diogo, debatendo-se contra o seu corpo e fazendo menção de que irá gritar para todos ouvirem. Ele tapa a sua boca e diz “Fica quieta, vai ser seu primeiro beijo!” (ARIELLA, 1980). Diogo a beija, nos primeiros segundos Ariella resiste, tenta ao máximo empurrá-lo e livrar-se de seu abraço. Conforme a ação vai desenrolando, ela desenrijasse e retribui o beijo. A câmera, em primeiríssimo plano, focaliza na boca semiaberta da personagem, conotando sentir prazer. Em *off*, ouvimos gemidos dos dois.

Diogo não interrompe sua ação após o beijo. Rapidamente, vira o corpo de Ariella contra o seu, pega a mão dela e obriga a colocar dentro de suas calças. E a ordena: “Isso. Agora mexe.” (ARIELLA, 1980). Os planos da cena são alternados rapidamente. A câmera enfoca o rosto de Ariella em primeiro plano e os destinos das mãos de ambos os personagens em *close* (Figura 17).

Figura 13: Cena ARIELLA



LEGENDA: Abordagem personagem Diogo (17 minutos e 59 segundos decorridos do filme). Capturas de telas feitas pela autora.

A construção da ambiguidade nessa cena se repete. Nos primeiros segundos após tocar o pênis de Diogo, Ariella permanece imóvel, respiração ofegante e olhando fixa para cima. A reação sugere que a personagem compreendeu que o que estava acontecendo ali era uma violência. No entanto, essa tomada de consciência se perde no desenvolver do enredo. A postura enrijecida de Ariella é sustentada por onze segundos, depois ela começa a movimentar seu corpo no ritmo imposto pelo estuprador. Novamente, ouvimos os personagens gemer, ele principalmente dizendo quão “delícia” estava ser masturbado.

O estupro²⁷⁵ possui o total de três minutos de duração. A cena é mais demorada do que qualquer outra de sexo consentido. Não há a exibição de nenhuma genitália, toda a movimentação é apenas ensaiada e sugerida ao espectador *voyeur*. A câmera permaneceu como um terceiro indivíduo em todo desenvolvimento dos eventos, privilegiando que os personagens estivessem dispostos para serem olhados. O corpo de Ariella ganhou protagonismo, os seios e nádegas dela foram exibidos em *closes* repetidas

²⁷⁵Adoto a conceitualização feita por Júlia Castro de Carvalho Freitas e Amanda Oliveira de Moraes (2019, p.110) que compreendem estupro como “praticar ou permitir que com ela ou ele se pratique um ato sexual - ou seja, toque de um órgão sexual com qualquer parte do corpo ou com objeto, de forma a incluir ou não penetração - onde não haja consentimento de alguma das pessoas envolvidas”.

vezes. Nessa e nas próximas sequências de assédio sexual, o título explorou a objetificação sexual do corpo feminino a partir de aspectos sádicos do *voyeurismo*, erotizou a personagem mesmo quando era violentada.

Após o estupro, Diogo demora a reaparecer na narrativa novamente. Só voltará nas sequências do casamento de Clécio. Os demais que estavam na sala de jogos não estranharam a demora do personagem “no banheiro”. A cena seguinte, exhibe Ariella tomando banho. A câmera realiza um *travelling* na vertical intercalando diferentes enquadramentos que reforçam a ideia da personagem estar ali para ser olhada, desde o plano detalhe focando nas nádegas da personagem até mostrá-la de perfil com os seios nus (Figura 18).

Figura 14: Cena *ARIELLA*



LEGENDA: Ariella após ser estuprada toma banho. Esfrega seu corpo com força, como se desejasse o limpar (23 minutos e 25 segundos decorridos do filme). Capturas de telas feitas pela autora.

Em *off*, Ariella escutamos seus pensamentos:

Conheci finalmente o contato, na prática. Então é isso. O Homem se encosta, se esfrega e goza emporcando as coxas da gente. E mais a sensação gostosa de ter dado prazer a um homem.

[Breve pausa]

[Ariella começa a chorar]

[Aumenta o tom de voz]

Mamãe! Mamãe, eu tenho medo.

O banho é interpretado aqui como a limpeza não apenas do gozo de Diogo, mas da culpa pelo que acabará de sofrer e, em alguma medida, pela

sensação de prazer gerada. A cena é marcada por essa ambivalência prazer-culpa. Cabe lembrar que desde o início do enredo, Ariella compartilhava em *off* com o espectador, sentia-se algo desabrochar. A concretização do ato resultou para os eventos seguintes a autolegitimação da personagem em se dizer “mulher”.

Nessa cena é sugerida a importância da virgindade feminina, as falas de Diogo sustentam a ideia de ele sentir prazer de “ser o primeiro”, ou melhor, de se fazer o primeiro de Ariella. Para Carla Bassanezi Pinsky (2016, p.1016) “a violação passou a provocar maior excitação ao ressaltar, em termos de representações, a virilidade do sexo forte”.

Os dois assédios seguintes são realizados por Afonso, irmão mais velho de Ariella. Ele é o único a suspeitar de que havia acontecido algo entre a personagem e Diogo. Afonso enciumado é agressivo com a “irmã” nas duas ocasiões de violência sexual. Ambas ocorrem no jardim da mansão que moravam e não ultrapassam os dois minutos juntas (38 min e 20 s, 44 min 14s). Na primeira, a segura pelo braço, a prende contra o corpo e começa acariciá-la. A câmera acompanha a mão do personagem deslizando da barriga até os seios de Ariella. Enquanto a apalpava dizia “O que foi, irmãzinha? Eles estão ficando pesados demais [referência ao seios]? Precisa de ajuda para segurá-los?” (ARIELLA, 1980). Ariella permaneceu atônica, o abuso não se estendeu mais porque Afonso disse que aquilo ficaria em segredo entre eles e a soltou. Na segunda, ele aborda Ariella na frente do chafariz. Começa a beijá-la no colo e pescoço. A personagem consegue reagir e gritar, provocando que Afonso a liberasse para correr. Nos dois ocorridos, os empregados da família assistiram as tentativas de estupro de Afonso e, em nenhuma das vezes, cogitaram interromper. O mordomo, inclusive, sentiu-se excitado ao ver Ariella sendo acariciada pelo irmão.

Acerca dessas três cenas de abuso sexual cometidas por personagens que adotam a heterossexualidade deferidos contra a protagonista do filme, infiro que em *Ariella* ocorre a banalização e a normalização das formas de violência deferida contra as mulheres. As sequências que objetificaram Ariella ou as de estupro são marcadas pela ausência de problematização no enredo. Não há

comentários sobre os eventos ocorridos, ao que parece, para compor o quadro de imagens que fetichiza o corpo feminino.

Segundo Lana Lage e Maria Beatriz Nader (2012), a naturalização do estupro no Brasil é resultado da ideologia patriarcal que estruturou as relações conjugais e familiares desde o período colonial. Era conferido aos homens (pais e maridos) relativo poder sobre as mulheres, disseminando entre esses “um sentimento de posse sobre o corpo feminino e atrelando a honra masculina o comportamento das mulheres sobre sua tutela. Assim, cabia a eles disciplinar as mulheres da família” (LAGE; NADER, 2012, p.287) podendo, inclusive, recorrer ao uso da força física. A violência contra as mulheres não era considerada um problema social porque ocorria, em grande parte, no espaço doméstico, sendo interpretada, assim, como um problema de ordem privada²⁷⁶.

Além de refletir-se diretamente na legislação, a ideologia patriarcal banaliza e justifica diversas formas de violência cometidas contra as mulheres, criando na sociedade um sentimento de tolerância, que dificulta ou mesmo impede a punição desses atos, ainda que estejam tipificados como crimes nos códigos penais (LAGE; NADER, 2012, p. 288).

Em uma breve retomada nas mudanças da legislação brasileira, Lage (2017) conclui que a dominação masculina foi garantida e institucionalizada pelos códigos criminais brasileiros. A construção da regulamentação do controle masculino sobre a vida da mulher teve como fundamentação o Direito Romano²⁷⁷, que conferia ao *paterfamilias* “todos os bens familiares e exercer o papel de juiz, com direito de vida e morte sobre seus parentes de sangue, por adoção social e sobre seus escravos” (LAGE, 2017, p.12). Desde o Código Criminal de 1830 e Livro V do Código Filipino que corresponde ao Direito Penal, nos casos de estupro, a caracterização do crime e a condução do inquérito estavam sujeitos a avaliação da honestidade da mulher. Essas eram tipificadas

²⁷⁶Segundo Lage e Nader (2012), a violência contra as mulheres só começou a ser considerada um problema social, no Brasil a partir de 1970, quando outros países se manifestaram a favor de redes de proteção e quando as organizações feministas pressionaram a criação de campanhas e instituições que resguardassem as vítimas de violência doméstica e sexual. “A criação de delegacias especializadas no atendimento a esses casos, em meados dos anos de 1980, e a promulgação da Lei conhecida como Lei Maria da Penha, em 2006, constituem importantes instrumentos do esforço empreendido na esfera pública para prevenir e punir a violência contra a mulher por meio de sua criminalização efetiva” (LAGE; NADER, 2012, p.287).

²⁷⁷Sobre patriarcado e Direito Romano, ver mais em: Lima, L.ana Lage da Gama. Cultura do Estupro, Representações de Gênero e Direito Language and Law / Linguagem e Direito, Vol. 4(2), 2017, p. 7-18

em “mulheres honestas”, podendo ou não ser virgem, e “mulheres desonestas, públicas ou prostitutas”²⁷⁸. Segundo a autora, durante os processos, havia uma permanente desconfiança em relação à credibilidade da narrativa da mulher, o que reforçava a culpabilização delas pelos crimes sofridos e a condição de subjugadas aos homens em espaços públicos.

Em Lage (2017), o estupro é categorizado como uma forma de violência sexual. Ela associa a culpabilização das mulheres e a naturalização desse movimento a *cultura do estupro*. O termo passou a ser utilizado na década de setenta, nos movimentos feministas estadunidenses, para nomear “um ambiente cultural em que leis, normas, valores e práticas favorecem a violência sexual contra a mulher, com base nas desigualdades de gênero” (LAGE, 2017, p.8). As práticas que criam e produzem a cultura do estupro, para a autora, sustentadas por essa tradição patriarcal²⁷⁹, dessensibilizam a população em geral sobre os atos de estupro e reproduzem as culpabilizações, em alguma medida, às vítimas. Identifico essa tolerância ao estupro comentada por Lage (2017) entre os personagens no enredo de *Ariella*.

No filme, ocorre ainda a associação direta entre virilidade e violência. Para Lia Zanotta Machado (2013), o estupro é o ato de imposição metafórica do poder masculino. O “não” de uma mulher coloca em suspensão a pseudo natureza potente e viril do homem.

“Apoderar-se do corpo da mulher” é o que se espera da função viril. O “não” da mulher, ou o “medo” da mulher, aparecem como constitutivos do desejo masculino. O estupro é muito mais o lugar do exercício da afirmação da identidade masculina especular, em que a subjugação do corpo da mulher reassegura sua identidade masculina e reafirma o caráter sacrificial dos corpos das mulheres (MACHADO, 2013, p.251).

A noção de virilidade que instrumentalizo nesse estudo se aproxima daquela proposta por Bourdieu (2020, p.88), compreendida “como a capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência, é, acima de tudo, uma *carga*”. Carga, grifado no

²⁷⁸“Desonesta era um dos termos usados para identificar a mulher que perdera a virgindade fora do matrimônio e que, portanto, não merecia o respeito social. As ‘honestas’ eram as que tinham a conduta marcada pelo pudor, pelo recato e por uma sexualidade controlada e restrita ao leito conjugal” (LAGE;NADER, 2012, p.288). Apenas em 2003 que o Código Criminal retirou o termo “honesta” para tipificação dos crimes sexuais contra as mulheres.

²⁷⁹“A tradição patriarcal, entendida como um conjunto de representações articuladas em um modelo de relações de poder, legitima e naturaliza a submissão feminina, repetindo-se em todas as esferas sociais e particularmente no campo jurídico” (LAGE, 2017, p.12).

original, porque os homens são, para o autor, prisioneiros do mesmo privilégio masculino que os legitima. Há, intrínseco a virilidade, o medo de ser excluído e oprimido do mundo dos homens. Portanto, ela precisa “ser validada pelos outros homens, em sua verdade de violência real ou potencial, e atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de ‘verdadeiros homens’” (BOURDIEU, 2020, p.90) na esfera pública.

Bourdieu (2020) alerta que atributos e símbolos associados aos órgãos sexuais, que compõe a ideia de virilidade masculina – a honra, o enchimento, a ereção, etc. –, são estratégias que fundamentam as posições sociais de dominação do homem. Essas vinculações entre falo e logos originam definições arbitrárias do público e do privado como lugares, respectivamente, masculinos e femininos.

No *corpus* documental, outras formas de violência também são exibidas. Em *Já não se faz amor como antigamente* e *Me deixa de quatro* os personagens analisados foram vítimas de agressões físicas e verbais. Sequências rápidas, mas tempo suficiente para que os atos de violência fossem apresentados como consequências-punições aos gestuais e subgestuais interpretados por terceiros como “desviantes” de Júnior e Darci.

A cena que Júnior é agredido é breve, não ultrapassa quarenta segundos (19min 22s). Ela compõe a sequência final de *Já não se faz amor como antigamente* e ocorre após Atílio ter recebido o *feedback* e expulsado o detetive de sua casa. Júnior chega à mansão da família e vai direto à biblioteca, ele retornava de uma “social” na piscina. O patriarca o questiona se havia “pegado” alguma garota, ainda que tímido, responde positivamente. Atílio insiste para que o filho detalhe mais. Júnior começa a contar o que fez, com quem manteve relações, etc. Atílio permanece em êxtase ouvindo. Em determinado momento, ele lê o movimento do quadril do filho como se ele estivesse “dançando”. Imediatamente o interrompe e aos gritos afirma “Que vergonha! Eu não quero ver mais nada. Você vai ser costureiro, seu filho da pu...!” (JÁ NÃO SE FAZ AMOR COMO ANTIGAMENTE, 1976). A imagem congela com Atílio chutando a bunda de Júnior e segundos depois a narrativa vai para o próximo episódio.

Em *Me deixa de quatro*, a sequência que Darci é linchado ocorre aos 26 minutos decorridos do filme e possui duração de um minuto e doze segundos.

Ela acontece em continuidade à cena de sexo ensaiado entre os personagens e acompanha o caminho de volta de Dirceu até sua casa. Darci e Dirceu são mostrados no quadro parados discutindo na porta de um prédio, bem ao lado da *Boate* em que frequentavam²⁸⁰. Cinco amigos do futebol de Guido haviam, naquela mesma noite, ido até a *Boate* para “chegar” com quem Dirceu estava saindo. Esse grupo de homens embora não escutassem o conteúdo da conversa dos dois, veem Darci beijar Dirceu na boca e sair correndo atrás dele pela rua. Decide segui-los. A câmera acompanha as passadas aceleradas dos dois, em *off* escutamos os cinco homens lamentar a “opção” do jovem e sentenciar e “vamos dar um pau naquela bicha!” (ME DEIXA DE QUATRO, 1981).

No quadro, em um plano aberto, com baixa iluminação, observamos o grupo correr em direção ao casal, dois seguram Dirceu e exclamam “Vergonha! Você nem parece filho do Guido Portioli.”(ME DEIXA DE QUATRO, 1981). Os três restantes derrubam Darci no chão e, enquanto o chutavam, deferiam injúrias como “viado”, “pederasta”, “desaparece daqui sua bicha” (ME DEIXA DE QUATRO, 1981). Dirceu pede para soltá-lo, não para ajudar Darci, mas para se defender das acusações de homossexual. Afirma que eles “entenderam mal, nós somos apenas amigos” (ME DEIXA DE QUATRO, 1981). Após onze segundos sendo espancado e ofendido, o grupo interrompe a agressão. Darci consegue se levantar, percebe que está com a boca sangrando e alguns hematomas, avisa Dirceu que não o esquecerá e com dificuldades caminha em direção a casa de Dadá (Figura 19).

²⁸⁰Dirceu afirmava não querer mais visitar Darci em função das brigas entre Dadá e o namorado. Nesse momento (27 min 22s), o personagem começa a se afastar de Darci, encontrar desculpas para não mais o ver. Darci é exibido descontrolado, as lágrimas, implorando para Dirceu não o abandonar. Esse último faz uma série de promessas (alugar apartamento para morarem juntos, irem para outra cidade, uma vida feliz, etc.) todas negadas por Dirceu.

Figura 15: Cena *ME DEIXA DE QUATRO*



LEGENDA: No primeiro quadro, cinco homens (amigos de Guido) seguem Darci e Dirceu após saírem da Boate. Ao chegar à frente da casa de Dirceu, eles o seguram e deferem contra Darci chutes, socos e palavras de ódio. No segundo quadro, Darci consegue ir se arrastando até sua casa onde seu amigo limpa os ferimentos (27 minutos e 22 segundos decorridos do filme). Capturas de telas feitas pela autora.

A masculinidade é uma configuração prática que necessita se afastar de “manifestações” de feminilidade, homossexualidade e ser validada por outros homens (BENTO, 2015). Atilio e o grupo de amigos de Guido operam nessas duas cenas como aqueles que legitimam ou não a masculinidade e aqueles que punem ambos os personagens. Em *Já não se faz amor como antigamente*, o congelamento da imagem sugere que o episódio se encerra com a “palavra final” do patriarca. Em *Me deixa de quatro*, o movimento de Dirceu “se defender” das acusações pode ser lido como uma tentativa de garantir essa aprovação do grupo de amigos de Guido e não ser excluído²⁸¹. Os eventos seguintes da narrativa sugerem que ele foi poupado porque era jovem e estava sendo perseguido por Darci.

Em *Me deixa de quatro*, ainda, a cena além de explicitar a violência física, simbólica e verbal cometida contra Darci como algo merecido pelo fato de não adotar a heterossexualidade, reforça a transição para o “estado de loucura” que passará a ser exibido nas sequências seguintes. O personagem permanece em toda a cena correndo atrás (literalmente) de Dirceu, confirmando a conotação de carência, de desespero e de estar implorando aquele afeto. As imagens de violência em si não são discutidas no enredo, não ganham relevância ou punições legais. Elas estão na narrativa como forma de punir os comportamentos

²⁸¹Guido foi citado no diálogo como um “homem referência”, ou seja, aquele que performa adequadamente os símbolos masculinos (antifeminilidade, honra, virilidade, etc.).

que rompem a norma moral. Retomando a compreensão butleriana, a existência desse personagem foi esvaziada, não é suficiente humanizado para ganhar inteligibilidade ao ponto de sua vida ser lamentada (ou lamentar a violência sofrida). Em *Me deixa de quatro*, a violência deferida contra Darci foi minimizada em detrimento da construção desse crescente desequilíbrio persecutório que passará a o caracterizar nas próximas sequências.

Em relação a essas cenas de violência estritamente masculinas observadas nos filmes, como debatido no subcapítulo 5.1, a gestualidade e subgestualidade transmitem um código sexual e de gênero. Assim, como a fuga a quaisquer vestígios de feminilidade, o medo de ser lido “como *gay*”, o medo irracional de sociabilidades *gays* ou o medo de não ser reconhecido pelos pares como “homem de verdade”, faz com que homens cisgêneros e heterossexuais internalizem e exagerem em práticas de masculinidade. Atílio, Guido e seus amigos evidenciam, nos filmes do *corpus* documental, como a oposição entre heterossexualidade e homossexualidade é um importante operador hierárquico das relações entre os homens. O rechaço as performances *gays* é, portanto, outro aspecto que contribuí para forjar a definição de masculinidade hegemônica (SILVA, 2015).

Assim, a hierarquização de uma performance e/ou estilo de masculinidade em relação ao feminino reitera um conjunto de práticas e atributos que forjam uma distinção entre os homens e mulheres, mas, também entre os próprios homens. Por isso, há uma rejeição sistemática aos indivíduos não-heterossexuais percebidos como uma ameaça ao estilo de masculinidade historicamente forjado. Tal rejeição, e até mesmo ódio, poderia ser explicado pelo fato desses outros homens se aproximarem do campo considerado feminino (SILVA, 2015, p.11).

Raewyn²⁸² W. Connell (1995, p.188) afirma que “masculinidade é uma configuração de prática em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero”, recortada pelas dinâmicas de poder e materializada nas e pelas experiências corporais-reflexivas masculinas. A autora é responsável por cunhar o conceito *masculinidade hegemônica*²⁸³ e advertir que a

²⁸²Connell iniciou sua transição de gênero após o falecimento de sua companheira, em 1997, assumindo o nome de *Raewyn*. Alguns textos citados são anteriores a este processo, mas considerando a forma como a autora se apresenta na academia atualmente, todas as referências atenderão o nome social por ela utilizado.

²⁸³O conceito foi formulado na década de 1980, influenciado, sobretudo, pela psicanálise e por debates feministas, pós-feministas e o crescente campo acadêmico de estudos sobre homens e

masculinidade é uma prática forjada histórica, em perspectiva relacional e que se estrutura e sustenta a partir de relações assimétricas de gênero. Isto é, a masculinidade necessita de *outros* (mulheres heterossexuais e lésbicas, gays, travestis e, inclusive, outros homens héteros) para se definir, para forjar esse lugar de poder e legitimidade.

Connell aponta que diferentes masculinidades são produzidas em um mesmo contexto social, por vezes contraditórias e sobrepostas entre si²⁸⁴:

Isso sugere que devemos pensar na construção da masculinidade como um projeto (no sentido de Sartre) perseguido ao longo de um período de muitos anos e através de muitas voltas e reviravoltas. Esses projetos envolvem encontros complexos com instituições (tais como escolas e mercados de trabalho) e com forças culturais (tais como a comunicação de massa, a religião e o feminismo). Esses encontros têm uma estrutura dialética e não uma estrutura mecânica. Rapazes e garotas podem lutar contra a instituição ou a força cultural, bem como aceitar sua estampa (CONNELL, 1995, p. 190)²⁸⁵.

A autora argumenta que esse projeto não é implementado a nível individual, mas como um conjunto de práticas inacabadas que permanecem continuamente em luta pelo domínio simbólico e em renegociação com os arranjos de gênero locais²⁸⁶. A masculinidade hegemônica se caracteriza enquanto resultado dessas disputas e a capacidade de impor uma definição específica sobre os outros tipos de masculinidade (BENTO, 2015). O “modelo hegemônico” masculino ocidental contempla um número restrito de homens –

masculinidades ensaiava uma consolidação. Connell (2013) compreende por masculinidade hegemônica “como um padrão de práticas (coisas feitas, não apenas uma série de expectativas de papéis ou uma identidade) que possibilitou que a dominação dos homens sobre as mulheres continuasse. [...] Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima, ideologicamente, a subordinação global das mulheres aos homens” (CONNELL; MESSERCHMIDT, 2013, p. 245). A autora adverte ainda que o conceito não está em contradição ao gênero feminino, tampouco, refere-se somente a características pertencentes aos homens.

²⁸⁴O fato da contradição faz com que seja essencial ter uma definição de masculinidade que não equacione gênero simplesmente com uma categoria de pessoas. Se a “masculinidade” significasse simplesmente as características dos homens, não poderíamos falar da feminilidade nos homens ou da masculinidade nas mulheres (exceto como desvio) e deixaríamos de compreender a dinâmica do gênero. O gênero é sempre uma estrutura contraditória” (CONNELL, 1995, p. 189).

²⁸⁵Connell (1995; 2013) define três outros tipos de masculinidade que convivem agrupadas ao modelo hegemônico: a) Masculinidade subordinada: homens heterossexuais que estabelecem uma relação de subordinação e opressão a homens gays; b) Masculinidade cúmplice: homens que, embora não integrem o restrito grupo hegemônico, utilizam-se das estruturas do patriarcalismo e aceitam a divisão hierárquica das relações de gênero; c) Masculinidade marginalizada: homens negros, que pela sua cor são excluídos e considerados inferiores.

²⁸⁶Isso significa, por exemplo, que dentro de um mesmo grupo de homens, em determinado recorte e sociedade, o sujeito que produz uma masculinidade intelectual poderá ser a referência em detrimento daquele fisicamente dominante. Ou vice-versa (CONNELL, 1995).

sendo eles brancos, classe média, heterossexuais e de meia idade –, em detrimento de outros homens que são considerados incompletos.

Como conclui Bento (2015), a masculinidade hegemônica, como prática, centraliza quais homens exercerão poder (sobre mulheres e outros homens que não integravam o modelo hegemônico) e estimula uma busca pela acumulação dos símbolos – padrões de comportamento – que denotam masculinidade. O modelo hegemônico ocidental compreende masculinidade como sinônimo de agressividade, competitividade, domínio da esfera pública, força física, normatização do estupro, posse, poder, violência, etc. Essas práticas e símbolos se inscrevem a partir de tecnologias sobre os corpos²⁸⁷. “A ação, o fazer, o realizar e o desempenho colocam os homens continuamente diante da questão do uso e da legitimidade de seus comportamentos” (BENTO, 2015, p.89).

E continua,

A masculinidade hegemônica está enraizada na esfera da produção, na arena política, nas práticas esportivas, no mercado de trabalho. E, em todas estas esferas, o discurso impulsionador das práticas dos homens tem como fundamento a competição, a busca insaciável pelo sucesso, pelo poder. E é neste ponto que a masculinidade deve ser provada, e, tão logo isso ocorre, é questionada, tornando necessário que seja novamente provada: sua construção é constante, implacável e inatingível (BENTO, 2015, p.89).

Quando Connell e Pearse (2015) apontam que a violência atravessa proporcionalmente mais a vida dos homens porque eles “são preparados” para, as autoras se referem ao conjunto de práticas que formam as identidades masculinas e aos processos de incorporação delas. Essas práticas definem e justificam as performances masculinas, como ocorre no caso das violências sexuais. Como observado, o reforço da masculinidade hegemônica se faz presente nos filmes analisados e em outros do subgênero pornochanchada. Nas últimas páginas que seguem, apresento o ideal de masculinidade e como ele é apresentado nos enredos a partir da análise dos personagens.

²⁸⁷“De qualquer forma, investimos muito nos corpos. De acordo com as mais diversas imposições culturais, nós os constituímos de modo a adequá-los aos critérios estéticos, higiênicos, morais, dos grupos a que pertencemos. [...] Através de muitos processos, de cuidados físicos, exercícios, roupas, aromas, adornos, inscrevemos nos corpos marcas de identidades e, conseqüentemente, de diferenciação. Treinamos nossos sentidos para perceber e decodificar essas marcas e aprendemos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente, pelos comportamentos e gestos que se empregam e pelas várias formas com que se expressam” (LOURO, 2003, p.15).

5.4 Caracterização da masculinidade hegemônica presente nos filmes:

Em *Oh! Dúvida Cruel*, na segunda sequência do episódio (2min e 23s), Atílio, ao invadir o quarto de Júnior para “investigar” a possível homossexualidade do filho, qualificou diferentes objetos encontrados como “coisas de mulher”: secador de cabelos, cachecol, chapéu e uma revista pornográfica com modelos masculinos nus. Essa última chamada por ele de “desfile de pirulitos”. Dotado de pseudo “evidências” materiais, questiona Eleanor se ela não julgava anormal o jovem estar sempre na companhia de homens. Outra constante nessa e nas cenas seguintes é a preocupação com o comprimento dos cabelos de Júnior²⁸⁸. Os cabelos, associados, ao comportamento em grupo de Júnior, denunciaria sua performance afeminada que, para o genitor, era um problema a ser corrigido.

O cenário que compõe o quarto de Júnior possui paredes azuis, colados nelas há vários pôsteres de motos e capacetes e móveis em diferentes tons de marrom preenchem o quadro. Não há nessa locação qualquer tentativa de estereotipia velada, pelo contrário, reforça os atributos associados à heterossexualidade. Na primeira sequência do episódio, na qual acontece o “racha de motos” (decorridos 2min e 16s do filme), a disposição dos personagens em cena – apenas homens podiam dirigir esse veículo, às mulheres competia permanecer no meio fio torcendo (como “animadoras”) ou andar de carona (na “garupa”) – e os diálogos travados, apresentam o motociclismo como um esporte exclusivamente masculino. A presença dos objetos relacionados ao gosto pela motocicleta poderia, nesse sentido, ser interpretado por Atílio como “prova” da masculinidade do filho, mas é veemente ignorado.

²⁸⁸**Atílio:** E os cabelos? Você já viu os cabelos desse menino, Eleanor? **Eleanor:** Estão limpos e bonitos, como têm que ser. **Atílio:** Compridos e indecentes! Ao invés de fazer o que todo jovem na idade dele gosta de fazer, fica horas e horas nesse banheiro com xampus e cremes. Em nosso tempo não tinha nada disso não. Homem era homem com H maiúsculo. Homem com cabelo de homem, com roupa de homem, com sapato de homem e jeito de macho. Essa de homem ficar alisando homem... Jamais! **Eleanor:** O mundo mudou. (Responde com voz amena, sentada em uma poltrona com as pernas como se desdenhasse das insinuações do esposo). **Atílio:** Nosso filho é que tá mudado. Homenzão é isso que eu quero que nosso filho seja... homenzão! Zão. (Repete enfatizando). Zão, eu disse (JÁ NÃO SE FAZ AMOR COMO ANTIGAMENTE, 1976).

Outras cenas reforçam os tipos de comportamentos valorizados como norma aos personagens masculinos cisgêneros e heterossexuais no filme. Na primeira sequência na biblioteca (7min e 03s decorridos do filme), Atílio confessa ao filho ter traído a esposa. Observamos ele abrir uma gaveta e retirar um álbum de fotografia guardado abaixo de vários outros papéis. Ambos se sentam lado a lado e o genitor começa a folhar o álbum, exibindo várias fotografias de mulheres que assegura ter se relacionado sexualmente (Figura 20). Todas as supostas amantes se exibem nas fotografias em poses semelhantes às *pin ups*. Atílio garante amar Eleanor, mas afirma ter necessidades de responder aos chamados do sangue da família Rinaldi que corria em suas veias. A entonação utilizada por ele é se glorificando, ainda que em um relacionamento monogâmico, não demonstra culpa. Convoca Júnior, inclusive, a honrar as gerações antepassadas e “bater ponto todo o dia” (JÁ NÃO SE FAZ AMOR COMO ANTIGAMENTE, 1976), fazendo alusão a se manter ativo sexualmente e, exclusivamente, com mulheres.

Figura 20: Cena *JÁ NÃO SE FAZ AMOR COMO ANTIGAMENTE*



LEGENDA: Atílio mostra a Júnior um álbum com fotos de várias mulheres com quem, supostamente, haveria traído Eleanor (11 minutos 06 segundos decorridos do filme). Captura de tela feita pela autora.

O álbum é valorizado como “segredo”, mas parece ser igualmente ovacionado por Atílio como um troféu representante de sua virilidade. Larissa Pelúcio (2004) chama atenção à definição do que é performar um homem normativo e alerta que “não se dá exclusivamente em sua relação/oposição como ser mulher, mas em relação com outras figuras tais como o machão, o corno, a bicha ou veado” (PELÚCIO, 2004, p.147). A confissão e a exibição das fotografias são compreendidas aqui como estratégias de cunho pedagógico promovidas pelo genitor a fim de, primeiro, criar uma “camaradagem” entre homens e, segundo, territorializar a noção de que “ser homem de verdade” estava em jogo o bom desempenho sexual.

Atílio é o personagem principal da narrativa, performa uma figura patriarcal, conservadora que reforça, a partir de discursos moralistas e caricaturados, como a manutenção do comportamento sexual heterossexual é um fator importante para a “família tradicional brasileira”. O personagem incorpora, no episódio, a função de fiscal da masculinidade de Júnior e vigilante das simetrias de gênero²⁸⁹. Bento (2015), nesse sentido, nos recorda que o controle das práticas dos homens é operado por outros homens comprometidos com a manutenção das práticas binárias. “[...] A masculinidade pode ser tida como um projeto sempre inacabado, que está sempre sendo colocada à prova para ser avaliado por outros homens” (BENTO, 2015, p.98).

Guido, personagem que divide o protagonismo do filme com o filho Dirceu, é outro patriarca que atua como agente transmissor dos valores da masculinidade. Em *Me deixa de quatro*, no entanto, o culto ao macho é construído de maneira mais agressiva e explícita se comparada ao *Já não se faz amor como antigamente* e aos demais analisados. Guido, em parte significativa das cenas que aparece, está acompanhado por um grupo de homens e é naturalizado no decorrer da trama como práticas masculinas frequentar bares, rodas de samba, beber excessivamente, participar de torneios esportivos (bocha ou futebol), compartilhar relatos de situações com suas amantes e quando ocorre alguma divergência entre esse grupo masculino ou

²⁸⁹Para Pelúcio (2004) o termo “simetria de gênero” faz referência à reprodução de estereótipos do senso comum associado ao masculino (ativo, racional, o que manda e músculo) em oposição ao feminino (passivo, passional, a que obedece e carne). A autora oferece ao leitor um quadro comparativo, ver mais em: PELÚCIO, 2004, p.114.

com terceiros, por exemplo, com personagens *gays*, recorrerem para a agressão física.

Dirceu, na narrativa, passou por um “processo de masculinização” associado a exercer trabalhos braçais que exigiam força física e ao se relacionar sexualmente com Luci. O personagem, a fim de aliviar a crescente tensão entre ele e Guido em função de “ser” supostamente “viado”, opta por auxiliá-lo na borracharia da família. Nas primeiras cenas dessa locação (37min e 45s decorridos do filme), é desengonçado, não possui força para mover os pneus e manuseia as ferramentas com feições que conotam sentir nojo dada a sujeira delas. Identifico que conforme Dirceu passa a socializar com os amigos e colegas do pai, inicia a incorporação de um novo gestual e práticas. A *virada* definitiva do personagem só se concretiza quando conhece Luci (58min e 25s decorridos do filme) e passa a performar os mesmos comportamentos do pai: andar com palito entre os lábios, beber após o expediente, desinteresse pelos estudos, falar alto, gesticular com amplitude, responder com truculência às mulheres, usar acessórios de couro e participar de campeonatos de bocha. Ele abandona completamente os gestos estereotipados que executava.

Aponto o título como aquele mais explícito em relação aos demais do *corpus* documental em decorrência do número e das alongadas sequências que continham nudez total, aparecimento de pelos pubianos e relações sexuais ensaiadas. Fato que se explica por uma multiplicidade de fatores: pela gradual flexibilização das políticas de censura aos corpos no cinema, principalmente, após 1980 (NUNES; FRIGERI, 2016), pelo esgotamento da temática da pornochanchada e pela crescente invasão dos filmes *hard core* estrangeiros²⁹⁰. Em *Histórias que nossas babás não contavam* (1979), *Ariella*

²⁹⁰ Segundo Abreu (1996; 2002), a *Boca do Lixo*, na transição para a década de 1980, começou a demonstrar sinais de esgotamento, sobretudo, por duas causas: a crise econômica que retraiu o mercado cinematográfico e a invasão de filmes *hard core*, isto é, filmes de sexo explícito estrangeiros. Para tentar se defender, começa a radicalizar a exibição do sexual no cinema, distendendo a corda da censura, agora com a mão mais leve. Os filmes eróticos vão se apresentando cada vez mais ousados e, na tentativa de manter o público, roçam os limites do permissivo ainda nos padrões do implícito. Alguns filmes fazem o que pode chamar de transição para o *hard core*, conduzindo esta fórmula a um ponto alto de ebulição pela utilização hábil dos elementos narrativos disponíveis a serviço de seus propósitos: enquadramentos reiterados da nudez, uma linguagem pesada e simulação de atos sexuais (ABREU, 1996, p. 82).

(1980) e *Me deixa de quatro* (1981) podemos acompanhar gradativamente a ampliação dos limites pornográficos em conformidade com a ordem compulsória heterossexual. Guido e a amante Luci protagonizam a única cena de sexo anal exibida no filme. A prática ainda que representada como *tabu* e demonstrada à resistência da personagem a insistentes pedidos do amante, possui quase quatro minutos de duração. Em comparação a sequência já apresentada entre Darci e Dirceu, com relação consentida e desejada, estende-se por menos de um minuto, o que reforça a diferença entre as práticas sexuais reproduzida pela narrativa.

Em *Oh! Dúvida Cruel* e *Me deixa de quatro*, as mães dos personagens Júnior e Dirceu são apontadas pelos esposos como as responsáveis pelas manifestações afeminadas dos filhos. Atílio e Guido compartilham das acusações de que ambos “foram estragados” em função de uma suposta superproteção das matriarcas. Ambas não demonstram incomodo com o uso de acessórios ou objetos de autocuidado (secador de cabelo, cremes, perfumes, etc.) por Júnior e Dirceu, pelo contrário, interpretam como sinônimo de vaidade, de higiene e de comportamentos próprios daquela geração. Miskolci (2011, p.90) lembra que historicamente as mulheres se tornaram mais acolhedoras e empáticas com aqueles julgados de praticar comportamentos subalternizados, ao contrário de homens “que foram criados para a heterossexualidade, costumam compreender melhor o ponto de vista dos dominantes”.

Os dois filmes reforçam, portanto, a ideia de que “ser homem”, “ser macho” implica não utilizar ou performar algo que sugira feminilidade ou passividade. As mães, nos títulos apresentados, teriam emasculado os filhos, segundo os patriarcas, tornando-os passíveis de serem considerados “fracos”, “frescos”. Bento (2015) sugere que a noção de antifeminilidade é um dos aspectos que reside no centro da masculinidade, de modo que essa última se constrói pela negativa: ser homem é não ser mulher. A fuga da feminilidade ocorre de forma agressiva, desesperada e permanente, sobretudo, na esfera pública, uma vez que a masculinidade está continuamente em teste.

Em ambos os filmes, identifico investimentos dos genitores a fim de corrigir os supostos comportamentos “desviantes” de Júnior e Dirceu. Nas

narrativas, a gestualidade estereotipada, quando manifesta, é interpretada por Atílio e Guido como representante da homossexualidade dos filhos. Ambos os pais justificam para os demais personagens em cena, sobretudo, quando esses eram homens, que o trejeito afeminado era “apenas uma falta de estímulo” (*JÁ NÃO SE FAZ AMOR COMO ANTIGAMENTE*, 1976) e, portanto, suscetível, ainda, a docilização. O estímulo é sinônimo para “mulheres” ou manter relações sexuais com elas. Infiro também que foi atribuído as personagens femininas a função de uma espécie de “instância” para legitimar a potência e a virilidade dos personagens masculinos em questão.

As técnicas de correção recorridas por Atílio e Guido se aproximam, possuem a mesma finalidade, mas são marcadas por recortes de classe. Júnior usufrui de alguns privilégios: é contratado exclusivamente para ele duas profissionais para que o iniciem sexualmente. A primeira, foi uma empregada doméstica, jovem, com roupas curtas e justas, fogosa e sexualmente experiente que se esforça para seduzi-lo. A segunda, uma prostituta um pouco mais velha. O personagem, embora se mostre interessado na empregada, rechaça as duas. Ambas decretam a condição de não-macho de Júnior. Dirceu, em contrapartida, não possuiu exclusividade nas tentativas de garantir sua masculinidade. A prostituta contratada por seu pai tentou prestar serviços para “quitar uma dívida” antiga e sua ida ao bordel foi uma experiência compartilhada com outras pessoas em cena (Figura 21).

Figura 21: Cenas *JÁ NÃO SE FAZ AMOR COMO ANTIGAMENTE* e *ME DEIXA DE QUATRO*



LEGENDA: Júnior (esquerda) é abordado pela empregada em seu quarto, ele a olha como se a desejasse. Dirceu (direita) é forçado pelo pai e por amigos dele a ter relações com uma prostituta durante expediente na borracharia do pai. O personagem se esforça veemente em se esquivar das investidas da moça. Permanece em toda cena com expressões de dor e nojo (12 minutos e 09 segundos e 55 minutos e 01 segundo, respectivamente decorridos de cada filme). Capturas de telas feitas pela autora.

A antropóloga Valeria Ribeiro Corossacz (2014) identificou que a iniciação sexual com empregadas domésticas ou prostitutas é uma prática estimulada por pais, avós e/ou membros homens mais velhos, sobretudo, em famílias de maior poder aquisitivo²⁹¹. Segundo a autora, os depoentes participantes da pesquisa consideraram “normal ter à disposição mulheres e normal, ter à disposição mulheres de extração social mais baixa com quem desafogar um desejo sexual é visto como instintivo e incontrolável” (COROSSACZ, 2012, p.537).

E continua,

Aqui, a normalidade é referida à percepção de uma sexualidade masculina não mediada por elementos sociais e vista como necessidade natural. Portanto, as entrevistas restituem uma contradição: por um lado, descreve-se um condicionamento e uma prática cultural; por outro, a sexualidade masculina na adolescência é descrita e sentida como manifestação natural, instintiva. A continuidade entre empregada e prostituta baseia-se justamente no fato de a sexualidade dessas duas figuras estar a serviço do homem branco de classe média. Trata-se de uma sexualidade cuja função é “acolher” uma sexualidade masculina impulsiva, representada como uma necessidade natural, que deve encontrar uma válvula de escape adequada. Essa definição e essa experiência da sexualidade masculina não deixam espaços de igualdade (COROSSACZ, 2012, p. 537).

Michael Kimmel (1994) e Bourdieu (2020) alertam que essas práticas de iniciação individual – realizadas também em grupos, como idas coletivas a bordeis, estupros coletivos, etc. – têm por finalidade atestar diante de outros homens sua masculinidade. A ideia de virilidade se inscreveu nos corpos a partir de um conjunto de disposições aparentemente naturais – formas de se manter em pé, de erguer a cabeça, de arrumar a postura, padrões de ação, pensamento, etc.– forjam um *habitus*, uma identidade social transformada em destino. Essa inclinação corporal “é resultado de um trabalho social de nomeação e de inculcação, conhecidas e reconhecidas por todos” (BOURDIEU, 2020, p.88).

²⁹¹Corossacz (2014) conduziu sua pesquisa, entre 2009 e 2012, com um grupo de homens cariocas, autodeclarados brancos, classe média, entre 43 e 60 anos, que havia, durante sua adolescência, mantido relações sexuais com empregadas ou prostitutas. Entre os 21 entrevistados, 10 relataram que suas primeiras experiências foram com prostitutas, 8 com empregadas e 6 com ambas, sete afirmaram não ter iniciado sexualmente com nenhuma das duas. Ver mais: COROSSACZ, Valeria Ribeiro. *Cor, classe, gênero: aprendizado sexual e relações de domínio*. Rev. Estud. Fem. Florianópolis, v. 22, n. 2, p. 521-542, 2014 .

Para Kimmel (1994), a necessidade social incorporada por homens de provar sua masculinidade perante outros homens sustenta, além do discurso antifeminilidade, o machismo. Na dinâmica masculina, provar manter relações é uma forma reconhecida para melhorar sua colocação em um *ranking* social masculino. Fato que corrobora a desconfiança que as personagens empregadas e prostitutas, nos filmes analisados, estão na narrativa para validar ou não o desempenho sexual e a condição de “homem” de Júnior e Dirceu. O autor admite ainda que a masculinidade se organiza através desse processo de aprovação social masculina e que a emoção dominante é o *medo*. “Medo em ser confundido com mulher, medo que os outros homens percebam a sensação de insuficiência” (BENTO, 2015, p.99). O medo velado nas sequências discutidas é experienciado somente pelos patriarcas que, incomodados com um suposto comportamento dissidente, esforçam-se em reiterar os filhos sobre os arranjos de gênero.

Em *Ariella*, o bom desempenho sexual também é requisito para os personagens masculinos engendram-se como “homens verdadeiramente homens” (BOURDIEU, 2020), porém, diferente dos dois últimos títulos debatidos, esse aspecto não se torna objeto de coerção paterno ou discussão nas sequências. A obrigatória alta frequência em manter relações sexuais heterossexuais é apresentado na narrativa como um pressuposto dado, natural. O filme, da mesma forma, explora cenas em que técnicas do corpo forjam a masculinidade. No quadro (Figura 10), os irmãos de Ariella praticam boxe e musculação, apenas homens na trama executam esse tipo de atividade. Ariella permanece apenas os observando de longe, com gestualidade e figurino que impõe uma ideia de ingenuidade e fragilidade. A força física é igualmente valorizada com o um atributo exclusivamente masculino e heterossexual em *Oh! Dúvida Cruel*, *Gente fina é outra coisa* e *Me deixa de quatro*, no entanto, não se manifesta apenas através da prática de exercícios físicos, mas a partir da agressão a outros personagens.

Nesse sentido, retomo a discussão do cinema como tecnologia que contribui a produção de corpos, sexualidades, verdades, saberes, etc. As técnicas de ordem corporal mobilizadas em *Ariella* são interpretadas como recurso importante para a legitimação do ideal de masculinidade convergente

forjado nos filmes analisados – e, por consequência, a heterossexualidade compulsória –, no estabelecimento de limites de corpos normais, saudáveis e de padrões de beleza. A masculinidade nos seis filmes e a materialização desses corpos se faz permanente.

Figura 22: Cenas *ARIELLA*



LEGENDA: Irmãos de Ariella, no terraço da mansão onde vivem, praticando musculação e boxe (38 minutos e 16 segundos decorridos do filme). Capturas de tela feitas pela autora.

Aproximo-me de Bourdieu (2020) e Foucault (2017) para compreender os investimentos em exercícios físicos, esportes de luta ou jogos de violência como instrumentos de confirmação da masculinidade, signos de qualidades ditas viris e da própria matriz hétero. O esporte e a ginástica, em geral, são percebidos como territórios masculinos por excelência. Lógica essa sustentada por um conjunto de instituições – corporações militares, escolas, hospitais, família, etc. – para a manutenção da dominação masculina (BOURDIEU, 2020) ou de poderes disciplinadores e de pedagogias higienistas (FOUCAULT, 2017). Ambos os autores, guardadas as especificidades de suas teorias, discutem a construção social dos corpos nos espaços esportivos como corpos sexuados. Isto é, a heterossexualidade se manifesta na dinâmica esportiva transformando as práticas corporais em espaços de categorização, nas quais corpos ditos femininos e masculinos são marcados por um sistema de diferenças biológicas entre os sexos (anatomias distintas) de forma raramente a se misturar.

Em *Gente fina é outra coisa*, um personagem-tipo masculino comum no universo ficcional das pornochanchadas divide a cena com Elza: o machão-malandro conquistador – usado como sinônimo comportado para “malandro

comedor”, fazendo alusão a sua performance sexual. Tadeu é o protagonista dos três episódios da narrativa, nordestino, de origem periférica, recém-chegado ao Rio de Janeiro capital, funcionário de famílias burguesas, que serve sexualmente esposas insatisfeitas, filhas virgens e fogosas dos patrões, etc. O personagem vive de rápidos empregos e de gratificações financeiras voluntárias dessas mulheres de elite com que se relaciona. Esse “tipo” marca características constantes do subgênero: a contínua celebração da malandragem como esperteza, qualidade; e, desse sujeito “virador”²⁹² como objeto de desejo de mulheres ricas (GENTE FINA É OUTRA COISA, 1977).

Como aponta Xavier (2012) e Vieira (2003), esse personagem-tipo, fosse ele cômico ou ingênuo, passou a ser estereotipado nas fases iniciais das chanchadas²⁹³, associado, sobretudo, aos personagens negros. Para os autores, esse “tipo” se caracterizava pela recusa em ocupar uma posição fixa na hierarquia social, por uma trajetória de desemprego ou “bicos” a fim de garantir sustento imediato. Esse sujeito trapaceiro foi protagonizado diferentes vezes pelo ator Grande Otelo. De modo que “essas caracterizações eram reconhecidas pelo público numa combinação ambígua que incorporava algum preconceito – de classe, em especial – à exaltação de virtudes tais como o ‘jeitinho’ e a ‘esperteza’ populares” (VIEIRA, 2003, p.54). A obviedade desse personagem não deve ser entendida como elemento empobrecedor da narrativa, mas como estratégia para eficácia do gênero.

O malandro se constitui como um “homem ordinário” que se contrapõe a domesticação e as normas sociais aburguesadas (CARDENUTO, 2019). Seu agir é uma tática de sobrevivência, articulada à vida cotidiana – “jeitinhos”, pequenos “trambiques”, vigarices, saberes da rua, etc. –, permanentemente em luta por “poder de conquistar para si um lugar próprio” (CERTEAU, 1998, p.100). Isto é, um sujeito que repetidamente reinventa novas formas de vida nos espaços sociais.

²⁹²Virador é tratado na narrativa como um sujeito “sem eira, nem beira”, sem emprego, que vive de pequenos bicos e está sempre na rua tirando pequenas vantagens.

²⁹³Não procuro traçar uma genealogia da figura do malandro no cinema nacional, para ver sobre esse personagem-tipo no Cinema Novo, Cinema Marginal e contemporâneo nacional, recomendo a leitura: PORFÍRIO, Iago; GOMES, Márcia. O malandro no cinema: atualização da figura do malandro em Madame Satã, de Karim Aïnouz. In: Revista Mídia e Cotidiano, v.15, n. 3, set/dez, 2021, p.255 -276.

Esse personagem-tipo é compreendido nesse estudo como um dos representantes da contínua ambivalência presente no subgênero. Ao passo que os comportamentos, as falas e a gestualidade performados por Tadeu atuam na manutenção da masculinidade hegemônica, esses, assim como a posição social ocupada por ele, pode ser interpretada como uma inversão de papéis, uma crítica e uma resistência à ética do trabalho, aos valores morais e sociais do universo burguês do filme. Conforme mantém um relacionamento extraconjugal com a patroa, ele é apresentado, no episódio, como um sujeito safo que “passa para trás” e apropria-se do “patrimônio” do chefe de família daquela casa. O personagem é um intruso que desestabiliza o teatro de aparência da família tradicional de elite brasileira e escracha o desejo sexual sempre existente das personagens femininas.

Cinco dos seis títulos analisados convergem para um modelo comum de família. Com exceção de *Histórias que nossas babás não contavam*, predomina, entre eles, a exaltação, ao menos em discurso, do casamento institucional, monogâmico, heterossexual, com divisões entre feminino e masculino rígidas e alinhadas à integridade dos bons costumes. A “defesa” dos bons costumes presentes nos filmes assumiu também, como discutido no capítulo anterior, um caráter genérico e vago de referências a enunciados e práticas de uma moralidade heteronormativa (QUINALHA, 2017), assim como o modelo “ideal” familiar reincidente se aproximou da família tradicional reproduzida pela estrutura sociopolítica do Estado no período.

Mas que família era esta? Uma família claramente determinada, ligada à religião e com predominância do homem na relação. Esta família deveria trazer papéis consolidados de homem e mulher. Papéis estes há muito presentes em nossa sociedade e que iriam ser cada vez mais estimulados. Mesmo com as mudanças ocorridas nas últimas décadas daquele período, com a incursão cada vez mais ativa da mulher no mercado de trabalho e a sexualidade mais explorada, a moral familiar continuava rígida (SILVA, 2013, p.6).

O uso das aspas na palavra defesa se justifica pelo caráter parcial da afirmativa. Os filmes que compõem o *corpus* documental e a parte significativa daqueles que passaram pela triagem preliminar (Ver Anexo A), apresentam discontinuidades entre discurso e prática. Comportamentos associados à bigamia, casamentos de fachada, iniciação sexual com diferentes categorias profissionais, eventuais experiências extraconjugais ou a presença permanente

de amantes caracterizam as relações familiares nessas pornochanchadas analisadas. Aspectos que não se restringem a um único recorte de classe ou gênero. Os personagens principais e os núcleos que se relacionam escracham a hipocrisia e satirizam os valores do matrimônio, de uma suposta tradicional família, etc.

Em *Amada Amante*, comentado no subcapítulo 4.3, esse característica “fenômeno” das pornochanchadas se explicita. A família tradicional, constituída pelo pai de família provedor, esposa e filhos, vinda do interior muda-se para a capital carioca, gradativamente, cada personagem vai infringindo o discurso em defesa da moral.

Em *Histórias que nossas babás não contavam*, na primeira cena já ocorre a subversão do ideal moral da família tradicional, sugerindo ocorrer uma comunhão poligâmica entre os personagens²⁹⁴. O desejo sexual feminino, a infidelidade e as investidas grupais e não monogâmicas não adquirem a qualidade de *tabu* ou passíveis de correção. No núcleo dos *sete anões*, uma outra ambivalência: simultâneo a estereotipia do personagem Nervoso, os anões se organizam em um arranjo familiar diferente dos outros cinco filmes. Sete homens que coabitam a mesma casa, denominando-se uma família, com “papéis” sociais não fixos²⁹⁵ e que se relacionam com as mesmas parceiras, de forma consentida, consciente e harmônica de todos os envolvidos.

²⁹⁴A primeira cena de *Histórias que nossas babás não contavam* é uma paródia a abertura de fábulas infantis. No quadro, observamos em plano detalhe uma mão abrindo um livro e em seguida o paginando. Em cada folha continha os créditos e desenhos de árvores, animais, etc. . Uma narradora extradiegética começa a contar a história “Era uma vez... em um longínquo reino, onde as flores nasciam mais belas, um bondoso Rei...”. Ela é interrompida por um conjunto de vozes masculinas “Vai me dizer que naquele tempo ninguém comia ninguém”, em coro respondem “É!!!” e continuam “Vai me dizer que o lobo mau comeu só a vovozinha, a chapeuzinho vermelho não!” (risadas coletivas). A narradora retoma “Está bem, está bem! Eu vou fazer a vontade de vocês! Eu vou contar a história como realmente aconteceu.”. Enquanto ela segue contando a história, vimos uma a câmera se aproximando lentamente de um castelo e continua “Existiu uma vez um Rei muito bondoso, casado com uma Rainha africana, muito bonita. Quando nasceu sua primeira filha, Rainha, sua esposa, veio a falecer e o Rei ficou viúvo. Não conseguindo viver só, casou-se novamente e dessa vez escolheu para sua companheira uma mulher muito bonita e vaidosa, com certos poderes parapsicológicos e, acima de tudo, ninfomaníaca. Isso levou o reino a um estado tal... Até que um dia...”. A narradora silencia. O filme passa a acontecer a partir do desenvolvimento de ações entre os personagens. No quadro, o Rei é exibido deitado em uma cama moribundo solicitando pela presença Rainha. Essa se encontrava em seus aposentos, acompanhada de um de seus vários amantes, tendo um orgasmo representado pelo som de trombetas.

²⁹⁵Nenhum dos personagens adota a rigidez de alguma performance masculina, conforme muda a situação na narrativa, altera também o comportamento. No núcleo dos sete anões não identifiquei a figura de um único “chefe de família provedor”.

Em linhas gerais, a masculinidade forjada em *Já não se faz amor como antigamente*, *Gente fina é outra coisa*, *Amada Amante*, *Ariella* e *Me deixa de quadro* repete códigos e símbolos desse modelo hegemônico. Como aponta Angélica Müller (2013), nas décadas de sessenta e setenta o culto ao macho possuía características relativamente fixas: agressividade, recusa ao uso de acessórios, consumo de álcool, estímulo a práticas que exercitem a destreza, coordenação muscular e força física. A autora identifica que um importante lugar de sociabilidade masculina era a *zona*, para “pôr à prova a virilidade do ‘macho’ e ‘dar vazão ao acúmulo de estrogênio, de sêmen e de tesão que se encastelavam nos encontros e intermináveis carícias entre os namorados” (MÜLLER, 2013, p.316).

Os filmes analisados não se afastam desse modelo sintetizado por Müller (2013). Apresentam como homem “verdadeiramente” legítimo e inteligível, no singular, sujeitos que excessivamente se esforçam para se impor com bom desempenho sexual, hiper viris, heterossexuais, infiéis, violentos e que rechaçam quaisquer qualidades ditas femininas. São personagens que se sustentam a partir de uma lógica binária, heteronormativa e que produzem uma performance “de macho” tão estereotipada quanto aquela associada aos demais personagens dissidentes analisados anteriormente.

Green (2012) demonstra que essas características que cercam o culto a virilidade se reproduziam igualmente na dinâmica interna das organizações de esquerda e de esquerda radical que fizeram oposição à ditadura civil-militar. Estava igualmente enraizada entre os guerrilheiros o mesmo discurso médico-legal que reproduzia estigmas de uma suposta natureza degenerativa da homossexualidade.

Conceitos culturais brasileiros, em geral, rotularam homossexuais masculinos como efeminados, passivos, hesitantes e pouco confiáveis, enquanto os marxistas os viam como burgueses mesquinhos por natureza e potenciais traidores. Estas duas tradições juntas excluíram a possibilidade de homens homossexuais tornarem-se revolucionários. Nada simbolizava mais a ideia de que um homem revolucionário precisava possuir uma forma específica de masculinidade do que as imagens e conceitos de Che Guevara [...] “O Novo Homem” promovido por Che e imitado por seus seguidores era viril, barbudo, agressivo e tinha só um objetivo em mente que era o sacrifício pela causa (GREEN, 2012, p.78).

O autor traz o exemplo de Herbert Daniel que, em tentativa de “purificar-se” de um comportamento desviante, simplesmente reprimiu sua sexualidade para adaptar-se ao grupo e fazer a revolução²⁹⁶. Como discutido no subcapítulo 5.2, assim como, o desejo lésbico era silenciado nas organizações de esquerda, guardadas as proporções, ocorria também com homens gays.

A historiografia (RAGO, 1998; SILVA, 2016) aponta também para “pautas” que contribuíram para a desestabilização e contrarreação a essas normas regulatórias que regiam o ideal masculino durante o período. São algumas: o surgimento das “*experiências criativas*” figuradas no cantor Ney Matogrosso, na banda *Secos e Molhados* e no grupo teatral *Dzi Croquettes*²⁹⁷; a emergência de debates teóricos-conceituais acerca da dissolução do sujeito e identidades propostos por Foucault; a organização do movimento feminista, gays, lésbicos, travestis e avanço dos questionamentos acerca da “dominação masculina constitutiva das práticas discursivas e não discursivas, das formas de interpretação do mundo dadas como únicas e verdadeiras” (RAGO, 1998, p. 92) e “a entrada maciça das mulheres no campo universitário, não só como estudantes, mas como produtoras de conhecimento” (SILVA, 2016, p.70).

²⁹⁶Ver mais em: GREEN, James. “*Quem é o macho que quer me matar?*”: Homossexualidade masculina, masculinidade revolucionária e luta armada brasileira dos anos 1960 e 1970.

²⁹⁷Ver mais em: SILVA, Natanael de Freitas. *Dzi Croquettes* e as masculinidades disparatadas.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As pornochanchadas, realizadas entre 1969 e 1985, principalmente, no eixo Rio-São Paulo, foram lidas, nesta pesquisa, como um subgênero cômico-pornográfico. Identifiquei na amostragem fílmica analisada elementos estéticos das crônicas de costume nacionais, as chanchadas, dos filmes de episódio e picardia italianos e dos filmes pornográficos estadunidenses. A Boca do Lixo ganhou relevância aqui por ser o grande polo de rodagem do subgênero e por contado alto giro em sua cadeira de produção. Ao final dessa pesquisa, permaneço em defesa da importância histórica, cultural e política das pornochanchadas para a identidade e para a história do cinema nacional.

O cinema foi operacionalizado nesta pesquisa como objeto e fonte primária. Com base nas discussões sobre a relação cinema-história, interpretei as produções cinematográficas, em especial, as pornochanchadas, enquanto geradoras e reprodutoras de formas de agir de uma sociedade, memórias e relações saber-poder. Nessa perspectiva, tomei de empréstimo a noção do cinema como tecnologia de gênero proposta por De Lauretis (1984), de forma a tencionar o cinema como um aparato construtor das práticas discursivas e compulsórias de gênero, que atua interrelacionado com outras instituições responsáveis pela disciplina e pedagogia do corpo-desejo, corpo-sexo.

Desse entendimento, a partir das análises fílmicas, pude examinar as práticas discursivas e as técnicas corporais que engendraram as personagens lésbicas, travestis e *gays* nas pornochanchadas, assim como, analisar os arranjos de gênero que estavam em vigor no período em que essas foram realizadas.

Gênero foi compreendido como um processo político, cultural e social regulatório e repetitivo da materialização do corpo. Como referência, utilizei os conceitos-ferramentas butlerianos e foucaultianos, negando, portanto, a propriedade inata e natural dos corpos e do sexo. Gênero é essa construção discursiva, tecnológica e performativa.

A problemática acerca da pornografia como ferramenta de análise e dispositivo foi amparada pelos estudos pós-pornográficos. O cinema pornográfico é igualmente uma tecnologia e uma pedagogia social da

sexualidade (ROHDEN; DUARTE, 2016). O subgênero pornochanchada foi interpretado, nesse sentido, igualmente como uma tecnologia produtora e reprodutora de verdades, saberes, prazeres e repertórios de gênero e sexuais.

Chamei de pornográfico todos os filmes do que compunham o corpus documental dessa pesquisa por uma escolha política. Procurei não contribuir com a distinção entre erotismo e pornografia, que perpetua o lugar deste segundo como gueto cultural ou objeto menos nobre de pesquisa e apreciação. Como constatei, mediante análise das críticas cinematográficas à época, o esforço empregado por esse grupo especializado em diferenciar cinema erótico e cinema pornográfico foi assinalado em função das preferências estéticas, distintos capitais culturais e por uma luta simbólica por classificar qual bem cultural era o mais ou menos legítimo (BOURDIEU, 2017).

Para responder o objetivo geral “investigar a presença da dissidência sexual e de gênero nos filmes de pornochanchada, a partir da análise fílmica das personagens lésbicas, travestis e gays” e a problemática de pesquisa, descrevi, ao final de cada ficha de análise, o *teor* encontrado nos títulos. Sendo assim, poderiam ser classificados como: *pejorativo*, *não-pejorativo* e *dúbio*. De modo geral, conclui que: (1) os personagens *gays* são apresentados a partir do teor pejorativo; (2) as personagens travestis de forma semelhante, através de teor pejorativo; (3) e, as personagens lésbicas, embora construídas pelo olhar masculino, a lesbianidade não adquiriu teor pejorativo.

Em relação a cada um dos filmes e aos personagens analisados, constatei que:

Em *Já não se faz amor como antigamente*, o episódio se sustentou em torno da desconfiança e das tentativas de correção do genitor sobre a orientação sexual do filho. O personagem Júnior apareceu a partir de duas perspectivas: aquela realidade que ocorria somente nas alucinações do pai e aquela compartilhada com o espectador. Nessa primeira, os detalhes do gestual e subgestual foram interpretados por Atilio como demonstrativos da suposta homossexualidade do filho. O título estabeleceu uma confusão entre a performance *gay* e travesti – o mesmo ocorreu em *Histórias que nossas babás não contavam* e *Me deixa de quatro*. Interpretei que Júnior flertou com elementos

da estética andrógina e *hippie*. Quando não exibido nas cenas de alucinação de seu pai, a interpretação foi natural e sem a ocorrência de trejeitos estereotipados.

Em *Gente fina é outra coisa*, a aparição de Elza é breve. A personagem não possui gestualidade e subgestualidade estereotipada ou teatral associada a lesbianidade. Ela não adota nenhuma orientação sexual, isso fica implícito ao espectador. Sua presença, como propõe Larocca (2016), é construída a partir de uma posição *voyeur*, a serviço do espectador masculino. Nas poucas cenas que aparece, não “agrega” a continuidade da narrativa, serve para reforçar as “brechas” comuns as pornochanchadas que sexualizam as personagens femininas em cena.

Em *Amada Amante*, Cláudia é construída igualmente a partir desse olhar masculino. A personagem não possui gestual ou subgestual estereotipado, tampouco é apresentada a partir de um teor pejorativo. Ela recebe contornos angelicais, que são mantidos inclusive após a consolidação de seu envolvimento com Marita. Cláudia representou, na trama, “os perigos da cidade grande”. Conclui que ambas as personagens, Elza e Cláudia, uma vez que tiveram seus corpos reduzidos ao prazer masculino, fato que configura uma violência simbólica. Seus corpos, explorados como objeto de fetiche, sustentam suas aparições nos enredos.

Em *Histórias que nossas babás não contavam*, ainda que o filme apresente algumas discontinuidades entre gênero e o modelo monogâmico e heterossexual de família, Nervoso foi construído a partir de uma interpretação teatral e estereotipada. Por vezes, incorporou a “bicha má” que rivaliza com personagens femininas a “pose” dos homens de seu núcleo. Nesse título, em particular, o retrato fílmico, embora pejorativo, não resultou na desumanização do personagem.

Em *Ariella*, a personagem não ganhou gestual ou subgestual pejorativo. A estereotipa que a caracterizou foi a performance de *femme fatale*. Seu envolvimento com Mercedes não adquiriu, no enredo, estigmas, qualificações depreciativas ou resultou em violência física, como ocorreu em *Me deixa de quatro* com Darci e Dirceu. Assim como, a cena que protagonizou de sexo com a parceira foi a mais longa do enredo. A exibição desse ato sexual foi interpretado como representante da marca do contínuo jogo de forças presentes

nas pornochanchadas: ao passo que a relação lésbica ganha minutos de protagonismo, são objetificadas e subordinadas a sua corporalidade. Da mesma forma, é uma cena importante para a visibilidade lésbica à época.

O título explorou cenas de estupro. Ariella foi estuprada e sofreu outras duas tentativas de estupro. Durante a sequência em que ocorreu a violência, a personagem teve seu corpo objetificado e erotizando, sugerindo, inclusive, que estivesse sentindo prazer. O fato não mobilizou comentários ou problematizações no enredo. Conclui que o estupro foi naturalizado no interior da trama. Como aponta Lage e Nader (2012), isso ocorre em reflexo de uma sociedade que confere aos homens poder relativo sobre as mulheres e seus corpos.

Admito que, durante o processo de análises fílmicas e de leituras sobre a construção do olhar masculino e naturalização do estupro, foi difícil, na condição de mulher, não ceder a essencialismos. Não situar a pornografia nesse lugar comum de estritamente reprodutora da opressão feminina ou de objetificação. Foi necessário retomar continuamente Rubin (2012) para tencionar as problemáticas de controle moral que estão imbuídas nessa retórica antipornografia, assim como, foi necessário voltar ao conceito de poder a fim de não interpretar todas as relações como dominantes-dominados.

Me deixa de quatro é, entre os seis filmes analisados, aquele que mais desumaniza os personagens dissidentes. Dirceu é apresentado também sob duas formas distintas, que faz um caminho da “anormalidade” para a “normalidade”. Nas primeiras sequências quando está em “dúvida”, possui gestual “efeminado”, teatral e movimentação repetitiva das mãos. Darci, assumido *gay*, não possui as mesmas expressões, essa informação só fica clara porque ele comunica, não há quaisquer indícios em sua atuação. Conforme a narrativa avança, são-lhe atribuídos traços de personalidade passionais e persecutórias que beiram à loucura. Darci passa a perseguir Dirceu. Para Nunan (2003), essa é uma das formas de associar a homossexualidade à criminalidade nas telas.

Em *Me deixa de quatro*, a travestilidade é tratada como “aquilo”. As três personagens exibidas não possuem diálogos, nomes (identidade) ou ganham protagonismo na sequência em que são exibidas. Não gozam do status de

sujeito no enredo. Seus corpos são atravessados por adjetivações pejorativas, são apresentadas como exóticas e abjetas. Não são vidas que importam, portanto, “poderiam” ser vítimas de piadas. Elas carregam visivelmente as marcas da diferença (PELÚCIO, 2004).

Em linhas gerais, os seis filmes repetiram características-chaves do subgênero, principalmente: linguagem e referências culturais acessíveis, reprodução do cotidiano urbano, sugestões as relações sexuais ensaiadas e piadas de duplo sentido. Na perspectiva de gênero, em sua maioria, simultâneo às forças de resistência, legitimaram práticas heteronormativas, reproduziram binarismos de gênero, por exemplo, “ser” homem é ser viril e possuir pênis em oposição a “ser” mulher, objeto a ser olhado e possuir vagina, e privilegiaram atos e relações entre casais cis e heterossexuais.

Conclui também que as pornochanchadas devem ser entendidas pelo movimento ambivalente próprio do subgênero e do seu período de realização: ao passo que contribuíram para a manutenção e produziram esses arranjos de gênero, os filmes tencionaram politicamente as organizações familiares, deram visibilidade para discussões sobre liberdade sexual feminina, questionaram os aparatos de censura, etc. Procuo me afastar de interpretações que desconsideram a possibilidade prática de resistência no interior das pornochanchadas ou as elegem como subprodutos culturais conservadores.

Em relação às fontes secundárias, averigui a pluralidade de interpretações que circunscrevem as pornochanchadas, sintetizo as principais conclusões encontradas em relação à crítica cinematográfica publicada nos jornais *Diário de Notícia*, *Jornal do Brasil* e *Movimento* e a revista *Cinema em Close Up*:

Nos três jornais analisados, a crítica especializada não demonstrou seguir os mesmos critérios de análise, no *Movimento*, por exemplo, o grupo crítico priorizava a avaliação da circulação de ideias políticas ou a ausência dessas nas narrativas, em detrimento da “estética pura”. Filmes classificados como “comédia erótica” ao invés de “pornochanchada” recebiam menos críticas, essa distinção dependia do diretor que havia produzido o título, do tratamento dado a temática sexo-nudez e da curadoria estética. Filmes de pornochanchada eram, em sua maioria, destituídos da categoria arte, uma vez que não cumpriam os requisitos

suficientes de criticidade ou discursos políticos. O uso de adjetivações depreciativas atribuídas ao subgênero foram interpretadas como evidências das preferências e pré-disposições de classe e *habitus* (BOURDIEU, 2017). Havia, portanto, leituras distintas e lutas simbólicas por declarar o que pertencia ao campo da arte ou não.

A *Cinema em Close Up*, produzida na Boca do Lixo, foi entendida como um “canal” para a defesa e a opinião dos produtores de cinema nacional, principalmente, os de pornochanchadas. Embora nas edições analisadas a revista não se defina como um veículo voltado ao cinema pornográfico, concluo que as estratégias discursivas empregadas buscaram construir o subgênero como um bem mercadológico e, por isso, legítimo. O editor-chefe e os redatores convidados, mostraram-se entusiastas do sucesso comercial das pornochanchadas e, ao mesmo tempo, reconheceram o modesto valor artístico e cultural delas. A revista, em diferentes edições, defendeu a conciliação entre críticos especializados e cineastas de pornochanchadas, a fim de viabilizar o crescimento do mercado cinematográfico e para que todos caminhassem na mesma direção.

Ao final dessa trajetória de pesquisa, pretendo ter, em alguma medida, contribuído para os estudos nos campos da pesquisa histórica, de gênero e pornográfica, para a historiografia do cinema nacional e para o debate em torno das pornochanchadas. Busquei com essa tese, entre outros objetivos, de modo geral, revisitar interpretações arbitrárias acerca do subgênero, dissociar desse a noção de um cinema acrítico e objetivamente vazio culturalmente, e, sobretudo, a partir das análises fílmicas, pensar a presença e a forma como foi construída a dissidência sexual e de gênero. Embora pareça um “tema batido”, havia uma lacuna historiográfica importante sobre o subgênero. Assim como, permanece em aberto temáticas mais específicas sobre a questão das mulheres nessa filmografia. Essa pesquisa caminhou até aqui, mas os estudos em pornochanchada podem e devem ser explorados por novas(os) colegas.

Como uma “última contribuição”, mantenho nesta redação final o *Apêndice A*, “Filmes nacionais dos gêneros comédia, comédia dramática, aventura, erotismo, drama ou drama erótico (1976-1982)”. Nele mapeei 113 filmes do subgênero a partir de três bases de dados, a fim de salvaguardar

informações básicas dos títulos de pornochanchada. Esse mapeamento foi necessário no início dessa trajetória de pesquisa devido as fontes primárias estarem espalhadas em diferentes “meios” (*YouTube*, Filmografia presencial da Cinemateca Brasileira, sites pornográficos, etc.) tornando desorganizado e não garantido o acesso a essas. O *Apêndice* permanece nesta versão para que possa auxiliar as(os) colegas em um futuro breve e, sobretudo, porque a pesquisa deve ser uma construção coletiva e pública.

FONTES:

BRASIL. Casa Civil: Subchefia para Assuntos Jurídicos. Decreto-Lei n. 862. Brasil, 1969.

BUTLER, Ellen. Minneapolis Anti-Pornography Ordinance: Civil Rights For The Victim. *Womanspeak*, Nova Iorque, 01 de maio de 1984, p.3. Disponível em: <https://newspaperarchives.vassar.edu/?a=d&d=Womanspeak19840501-01.2.9&e=-----en-20--1--txt-txIN----->. Acesso em: 08 de maio de 2020.

Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2016, Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/cinema>. Acesso em: 14 de julho de 2020.

Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM-5. American Psychiatric Association. Porto Alegre: Artmed, 2014.

FILMOGRAFIA:

AMADA AMANTE, Direção: Cláudio Cunha. Roteiro: Benedito Ruy Barbosa. Produção: Cláudio Cunha, São Paulo e Rio de Janeiro, 1978 (95 min).

ARIELLA, Direção: John Herbert. Roteiro: John Herbert e Cassandra Rios. Produção: Pedro Carlos Rovai. Rio de Janeiro, 1980 (100 min).

BUTLER, Ellen. Minneapolis Anti-Pornography Ordinance: Civil Rights For The Victim. *Womanspeak*, Nova Iorque, 01 de maio de 1984, p.3. Disponível em: <https://newspaperarchives.vassar.edu/?a=d&d=Womanspeak19840501-01.2.9&e=-----en-20--1--txt-txIN----->. Acesso em: 08 de maio de 2020.

GENTE FINA É OUTRA COISA, Direção: Antonio Calmon, Pedro Carlos Rovai. Roteiro: Graça Motta, Antonio Calmon, Leopoldo Serran, Pedro Carlos Rovai. Produção: Pedro Carlos Rovai. Rio de Janeiro, 1977 (96 min).

HISTÓRIAS QUE NOSSAS BABÁS NÃO CONTAVAM, Direção: Osvaldo de Oliveira. Roteiro: Aníbal Massaini Neto. Produção: Aníbal Massaini Neto. São Paulo, 1979, DVD (97 min).

JÁ NÃO SE FAZ AMOR COMO ANTIGAMENTE, Direção: Alselmo Duarte, John Herbet e Adriano Stuart. Produção: Aníbal Massaini Neto. São Paulo, DVD, 1976 (97min).

ME DEIXA DE QUATRO, Direção: Fauzi Mansur Roteiro: Fauzi Mansur e W. A. Kopezky. Produção: J. Dávila Produções Cinematográficas Ltda. São Paulo, DVD, 1981 (100 min).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU, Nuno César Pereira de. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Universidade Estadual de Campinas (Tese de Doutorado), Campinas, 2006.

ABREU, Nuno Cesar. **O olhar pornô: A representação do obsceno no cinema e no vídeo**. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

ADAMATTI, Margarida Maria. **Crítica ensaística e resistência política em Jean-Claude Bernardet: o caso Lição de Amor**. Galáxia: São Paulo, n.27, p. 120-132, jun/2014.

ALIMONDA, Julia Dias. **Históricas, Ordinárias e Loucas: o erotismo conservador das pornochanchadas**. LexCult, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 48-58, jan./abr. 2019;

ALMEIRA, Ricardo Normanha Ribeiro de. **Pensando o campo cinematográfico brasileiro a partir das contribuições de Pierre Bourdieu**. Novos Rumos Sociológicos, v.4, nº 5, jan -jun, 2016, p. 214-227.

ALVES, Paula; COELHO, Paloma. **Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema: reflexões sobre as representações de gênero, o mercado cinematográfico e o cinema de mulheres**. Revista ACENO, Vol. 2, nº3, 2005, p.159-176.

AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Ltda, 2009.

BARBOSA, Camila Nadedja Teixeira. **A importância de se ver nas telas: lesbianidade no cinema brasileiro (1990-2010)**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Rural de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura Regional, Recife: 2019, p.177.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 1997.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In: **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. 3ª edição, Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 55-105.

BARROS, Patrícia Marcondes. **A contracultura, o glam rock e a moda andrógina nos anos 70-80**. Anais: III Seminário Internacional do Tempo Presente, 2017, p. 11.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo. Sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BENTO, Berenice. **Homem não tece a dor: queixas e perplexidades masculinas**. Natal: EDUFRN, 2015.

BENTO, Berenice; PELÚCIO, Larissa. **Despatologização do gênero: A politização das identidades abjetas**. Estudos Feministas, Florianópolis, v.20(2), maio-agosto, 2012, p. 569- 581.

BERNARDET, Jean-Claude. Pornografia, o sexo dos outros. In: In: MANTEGA, Guido. **Sexo e Poder**. São Paulo: Círculo do Livro, S.A, 1979, p.95-97.

BERTOLLI, Claudio Filho; AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do (Orgs). **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

BOCCHETTI, André. **Entre golpes e dispositivos: Foucault, Certeau e a constituição dos sujeitos**. História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, v. 8, n. 18, 14 set. 2015.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BRANDÃO, Renata Rodrigues. **Revolução sexual e sexualidades “ex-cêntricas”: análises das práticas discursivas sobre “identidades sexuais” em revistas brasileiras (1969-1979)**. Revistas Esboços, Florianópolis, v.23, n.35, pp. 118-144, 2016.

BRASILIANSE, Maria Bernadete. **O olhar tem gênero? O corpo feminino no cinema**. Revista Printemps, nº11, 2017, p. 121-133.

BROWN, Norman O. **A vida contra a morte: o sentido psicanalítico da História**. Editora Vozes. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Petrópolis, Vozes, 1972.

BROWN, Norman O. **Loves Body**. Vintage Books, New York, 1966

BUTLER, Judith. Corpos que ainda importam. In: COLLING, Leandro (Org.). **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 20-42.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. LOPES, Guacira Louro (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BUTLER, Judith. Introdução. Sobre a vulnerabilidade linguística. In: BUTLER, Judith. **Discurso de ódio: uma política do performativo**. São Paulo: Editora Unesp, 2021, p. 11-76.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUZAID, Alfredo. **Em defesa da moral e dos bons costumes.** Brasília: Ministério da Justiça, 1970

CAMPOS, Leonardo. **Femme Fatale: um arquétipo noir.** Plano Crítico (site), 2019. Disponível em: <https://www.planocritico.com/plano-historico-23-femme-fatale-um-arquetipo-noir/>. Acesso em: 28 de Junho de 2022.

CANABARRO, R. P.; MEYRER, M. R. **Travesti: textos-vestígios na construção de uma identidade - Jornal Lampião da Esquina (1978-1981).** Revista Tempo e Argumento, [S. l.], v. 12, n. 29, p. e0106, 2020. DOI: 10.5965/2175180312292020e0106. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180312292020e0106>. Acesso em: 17 set. 2020.

CARDENUTO, Reinaldo. **A malandragem no país da ditadura: humor, deboche e política no cinema realizado por Hugo Carnvana.** Antíteses, Londrina, v.12, n. 23, p. 602-630, jan-jul. 2019.

CARVALHO, Débora Sofia Lemos Pinto de. **Fatal, cativa e independente: a mulher no *film noir*.** Dissertação (Mercado em Estudos Artísticos), Faculdade de Letra da Universidade de Coimbra, 2011, p.127.

CAVALLARI, Maria de Lourdes Rossetto; MOSCHETA, Murilo dos Santos. **Reflexões a respeito da identificação projetiva na grupoterapia psicanalítica.** Rev. SPAGESP, Ribeirão Preto, v. 8, n. 1, jun. 2007.

CERTEAU, Michael de. **A invenção do cotidiano.** Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. **Diferenças entre os sexos e dominação simbólica** (nota crítica). Cadernos Pagu. Campinas: UNICAMP, v.4, 1995, p. 40-44.

CHARTIER, Roger. **O mundo como Representação.** Estudos Avançados, São Paulo, v.5, n.11, 1991.

COHN, Amélia; HIRANN, Sedi. Movimento. In: ABREU, Alzira Alves de et al (coords.). **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930.** Rio de Janeiro: CPDOC, 2010.

COLAÇO, Rita de Cassia Rodrigues. De Denner a Chrysóstomo, a repressão invisibilizada. In: **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade.** GREEN, James N., QUINALHA, Renan (ORGS), São Carlos: EduUFSCar, 2019, p. 201-244.

COLLING, Leandro. **Aquenda a metodologia! Uma proposta a partir da análise de Avental todo sujo de ovo.** Bagoas: Natal, n. 2, 2008, p. 153-170.

COLLING, Leandro. **Personagens Homossexuais nas telenovelas da rede Globo: Criminosos, Afetados e Heterossexualizados**. Revista Gênero, volume 8, número 1, segundo semestre de 2007 p. 207 – 222.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero: uma perspectiva global**. São Paulo: Versos, 2015.

CONNELL, Robert W. **Políticas da Masculinidade**. Educação e Realidade, v. 20(2), jul-dez, 1995, p. 185- 206.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. **Masculinidade hegemônica: repensando o conceito**. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 21(1), jan-abr, 2013, p. 241- 281.

COROSSACZ, Valeria Ribeiro. **Cor, classe, gênero: aprendizado sexual e relações de domínio**. Rev. Estud. Fem., Florianópolis , v. 22, n. 2, p. 521-542, Aug. 2014 .

COSTA, Pêdra; NOGUEIRA, Fernanda. **Da “Pornochanchada” ao pós-pornoterrorismo no Brasil: desde As Cangaceiras Eróticas ao Coletivo Coiote**. Revista Terremoto, ed. 12, 2018, s/p. Disponível em: <https://terremoto.mx/article/from-pornochanchada-to-post-porn-terrorism-in-brazil/>. Acesso em: 31 de agosto de 2020.

CRUZ, Livia Maria Pinto da Rocha Amaral. **(Nem) tudo puta e viado: uma análise dos estereótipos presentes no cinema erótico brasileiro (1969-1982)**. Dissertação, Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes, Campinas, 2016, p.240.

DE CARVALHO FREITAS, Júlia Castro; Oliveira de Moraes, Amanda. **Cultura do estupro: considerações sobre violência sexual, feminismo e Análise do Comportamento*** Acta Comportamentalia: Revista Latina de Análisis de Comportamiento, vol. 27, núm. 1, 2019 Universidad Veracruzana, México

DE LAURETIS, Teresa. (1988). **Sexual Indifference and Lesbian Representation**. Theatre Journal, 40(2), 155–177. <https://doi.org/10.2307/3207654>

DE LAURETIS, Teresa. A Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.), **Tendências e Impasses – O Feminismo como crítica da cultura**, Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-241.

COIMBA, Cecília Maria Bouças. **Doutrinas de Segurança Nacional: banalizando a violência**. Psicologia em Estudo DPI/CCH/UEM v. 5 n. 2 p. 1-22, 2000.

DUARTE, Larissa Costa; ROHDEN, Fabiola. **Entre o obsceno e o científico: pornografia, sexologia e a materialidade do sexo**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 24(3), set/dez, 2016, p. 715-737.

EGAÑA, Lucia. (2009). **La pornografía como tecnología de género**. La Fuga, 2009, s/p. Disponível em: <http://2016.lafuga.cl/la-pornografia-como-tecnologia-de-genero/273>. Acesso em 20 de abril de 2020.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. **Subalternidade e abjeção de personagens travestis na literatura brasileira**. Fólio - Revista de Letras, v. 9, n. 1, 2018, p. 31-50. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3242>. Acesso em: 20 abr. 2022.

FERNANDES, Marisa. Lésbicas e a ditadura militar: uma luta contra a opressão e por liberdade. In: **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. GREEN, James N., QUINALHA, Renan (ORGS), São Carlos: EduUFSCar, 2019, p. 125-148.

FERNÁNDEZ, María Rosario Naranjo. **Los géneros: cómo nace y se hace la comedia italiana actual**. Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación, Sevilla (ESP), n. 4, p. 1-32, [s.d.]. p. 6. Web: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame4/estudios/1.11.pdf>.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Diário de Notícias (Rio de Janeiro). In: ABREU, Alzira Alves de et al (coords.). **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010.

FERREIRA, Marieta de Moraes; MONTAVÃO, Sérgio. Jornal do Brasil. In: ABREU, Alzira Alves de et al (coords.). **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010.

FERRO, Marc. **Coordenadas para uma pesquisa. Cinema, agente da história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 13-23.

FERRO, Marc. O filme, uma contra-análise da sociedade? In: **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p.79-115

FICO, Carlos. **Prezada Censura: cartas ao regime militar**. Topoi, Rio de Janeiro. v. 3. n. 5.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Foucault e a análise do discurso em educação**. Cadernos de Pesquisa [online]. 2001, n. 114 [Acessado 24 Julho 2022], pp. 197-223. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0100-15742001000300009>>. Epub 01 Ago 2003. ISSN 1980-5314. <https://doi.org/10.1590/S0100-15742001000300009>.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV**. Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 28, n.1, jan/jun, 2002, p.151-162.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **O estatuto pedagógico da mídia: questões de análise**. Educação e Realidade, v.22 (2), jul./dez., 1997, p. 59-80.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 1986.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. Poder e saber. In: Motta, M. B. da (org.) **Estratégia, poder-saber**. (Coleção Ditos & Escritos Volume IV). 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

FREIRE FILHO, João. **Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 3, n. 28, p. 18-29, 2005.

GAMO, Alessandro Constantino. **Vozes da Boca**. Tese (Doutorado em Multimeios), Universidade Estadual de Campinas, 2006, p. 168.

GERASE, Rodrigo. **Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2015.

GERBASE, Carlos. **Cinema: primeiro filme**. Descobrimo, fazendo, pensando. Porto Alegre: Arte e Ofícios, 2012.

GERBASE, Carlos. **Imagens do sexo: as falsas fronteiras do erótico com o pornográfico**. Revista Famecos, Porto Alegre, nº31, dez-2006.

GOMES, Rômulo Gabriel de Barros. **Muito prazer, pornochanchadas: as relações entre moral e bons costumes na construção da censura às produções eróticas brasileiras (1975-1982)**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Pernambuco, 2017, p. 173.

GREEN, James. **“Mais amor e mais tesão”: a construção de um movimento brasileiro de gays, lésbicas e travestis**. Cadernos Pagu, [S. l.], n. 15, p. 271–295, 2015.

GREEN, James. **“Quem é o macho que quer me matar?”: Homossexualidade masculina, masculinidade revolucionária e luta armada brasileira dos anos 1960 e 1970**. 2012. Disponível em: <http://www.corteidh.or.cr/tablas/r33222.pdf>

GREEN, James; QUINALHA, Renan. Introdução. In: **Ditaduras e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. EdUFSCar: São Carlos, 2019, p. 17-27.

HALL, Stuart. The spectacle of the “Other”. In: HALL, S.; EVANS, J.; NIXON, S. (Orgs.). **Representation: cultural representations and signifying practices**. Londres: Sage, 1997. p. 225-279.

HUNT, Lynn (Org.) **A invenção da Pornografia: Obscenidades e as Origens da Modernidade, 1500-1800**. São Paulo: Hedra, 1999.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOURDAIN, Anne; NAULIN, Sidonie. **A teoria de Pierre Bourdieu e seus usos sociológicos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

JR LEITE, Jorge. **Labirintos conceituais científicos, nativos e mercadológicos: pornografia com pessoas que transitam entre os gêneros**. Cadernos Pagu, n. 38, jan-jun de 2012, p. 99-128.

KAPLAN, Elisabeth Ann. O olhar é masculino? In: **A mulher e o cinema: Os dois lados da câmera**. Rocco: Rio de Janeiro, 1995, p. 43-61.

KEHL, Maria Rita. Sauna, angústia e lanchonete. In: MANTEGA, Guido. **Sexo e poder**. São Paulo: Brasiliense, 1979, p. 32-48.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru, São Paulo. EDUSC, 2001.

KIMMEL, Michael S. Masculinity as homophobia. In: BROD, Harry; KAUFMAN, Michael (Org.). **Theorizing masculinities**. Nova York: Sage Production Editor, 1994.

KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer História com as imagens: arte e cultura visual**. Uberlândia: Cultura, v.8,n.12,p. 97-115, jan./jun. 2006.

KONIS, Mônica Almeida. **História e Cinema: um debate metodológico**. Estudos Históricos: Rio de Janeiro, vol. 5, nº10, 1992, p. 237-250.

LAGE, Lana. **Cultura do Estupro, Representações de Gênero e Direito**. Language and Law /Linguagem e Direito, Vol. 4(2), p. 7-18, 2017.

LAGE, Lana; NADER, Maria Beatriz. **Violência contra a mulher: da legitimação à**

LAGNY, Michelle. O cinema como fonte de História. In: NOVOA, Jorge (Org.) **Cinematógrafo**. São Paulo: UNESP, 2009, p. 99- 132.

LAMAS, Caio Túlio Pádula. **Boca do Lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1987)**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2013, p. 257.

LAMAS, Caio. A Censura à Pornochanchada: o caso de Anjo Loiro. In: FILHO, Claudio Bertolli; MURIEL, Emídio Pessoa do Amaral (Orgs), **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016, p. 41-62.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo: Corpo e Gênero dos Gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAROCCA, Gabriela Müller. **O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-feira 13 (1970-1980)**. Dissertação (Mestrado em História), Setor de Ciências Humanas. Universidade Federal do Paraná, 2016, p.208.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do eu e educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu. **O sujeito da educação**. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 35-86.

LE BRETON, David. **Antropologia do Corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LE BRETON, David. Campos de pesquisas: Lógicas sociais e culturais do corpo. In: **Sociologia do Corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

LEBARON, Frédéric. Capital. In: NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de. **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 103-106.

LOPES, Denilson. Cinema e Gênero. In: MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006, p. 379 -394.

LOSNAK, Célio. O bem dotado – O homem de Itu: as peripécias do caipira macho na metrópole. In: BERTOLLI, Claudio Filho; AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do (Orgs). **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016, p. 167-194.

LOURO, Guacira Lopes. **Cinema e Sexualidade**. Revista Educação e Realidade, n. 33(1), jan/jun, 2008, p. 81-98

LOURO, Guacira Lopes. Foucault e os estudos queer. In: **Para uma vida não-fascista**. RAGO, Margaret; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 135-142.

LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia. In: LOPES, Eliane; MENDES, Luciano; VEIGA, Cynthia Greive (Orgs.). **500 Anos de Educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.422-446.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da Sexualidade. In: **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. LOURO, Guacira Lopes (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p.07-34.

LOURO, Guacira Lopes. Uma política pós-identitária para a educação. In: **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008b, p. 27-54.

MACHADO, L. Z. **Masculinidade, sexualidade e estupro: as construções da virilidade**. Cadernos Pagu, [S. l.], n. 11, p. 231–273, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634634>. Acesso em: 13 jul. 2022.

MACHADO, Roberto. Introdução: por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 7-34.

MAIA, Tatyana de Amaral. **Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)**. São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012.

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecília Antakly de; PEDRO, Vanessa. **Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey**. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 343-350, Aug. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200007&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 8 de maio de 2020.

MARTIN, Monique de Saint. Capital Social. In: NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de. **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.113-117.

MARTINS, William de Souza Nunes. **Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)**. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p.233, 2009.

MENEZES, Ulpiano Bezerra. **Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares**. Revista Brasileira de História. São Paulo, 2003, v.23, n.45, p. 11-26.

MISKOLCI, Richard. **A Teoria Queer e a Questão das Diferenças: por uma analítica da normalização**. In: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 16, 2007. Campinas: Unicamp, 2007.

MISKOLCI, Richard. As vidas em segredo de Brokeback Mountain. In: **Mulheres, homens, olhares e cenas**. ADELMAN, Miriam [et al] (Org). Curitiba: Editora UFPR, 2011, p. 83-94.

MISKOLCI, Richard. Origens históricas da Teoria Queer. In: **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 21-34.

MISKOLCI, Richard. **Reflexões sobre normalidade e o desvio social**. Estudos de Sociologia: Araraquara, 2003, p. 109-126.

MORAES, Eliane Robert. **O efeito obscuro**. Cadernos Pagu, 2003, p.121-130.

MORENO, Antônio. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympía, 1989.

MÜLLER, Angélica. Não se nasce viril, torna-se: juventude e virilidade nos "anos 1968". In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia. (Org.). **História dos Homens no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2013, p. 299-333.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.) **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

NADER, Maria Beatriz; CAMINOTI, Jacqueline Medeiros. **Gênero e poder: a construção da masculinidade e o exercício do poder masculino na esfera doméstica**. In: Encontro Regional de História da ANPUH-RIO, 16, 2014, Rio de Janeiro. Anais do XVI Encontro Regional de História da ANPUH-RIO: saberes e práticas científicas. Rio de Janeiro: ANPUH-RIO, 2014. p.1-9.

NASCIMENTO, Francisco Elionardo de Melo. **"A gente já nasce travesti": o processo de transformação das travestilidades e violências nas narrativas de travestis aprisionadas no Ceará**. Ponto Urbe: Revista do núcleo de antropologia urbana da USP, n. 23, 2018, p.1-18.

NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. **Erotismo no cinema: As comédias eróticas italianas**. In: XXVII Simpósio Nacional de História, 2013, Natal, Rio Grande do Norte (Anais Digitais de Evento), p. 1 – 15.

NASCIMENTO, Jairo Jorge Carvalho do. **Erotismo e relações raciais no cinema brasileiro: a pornochanchada em perspectiva histórica**. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal da Bahia: 2015, p. 357.

NICHOLSON, Linda. **Interpretando o gênero**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 9, jan. 2000. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11917/38460>>. Acesso em: 04 ago. 2020.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. In: **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. 3ª edição, Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p.

NUNAN, Adriana. **Homossexualidade: do preconceito aos padrões de consumo**. Rio de Janeiro: Caravansarai, 2003.

NUNES, Lucas Sant'ana; FRIGERI, Renata Aparecida. As mulheres de Ody Fraga: representação feminina em "A dama da noite". In: BERTOLLI FILHO, Claudio; AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do. (Orgs). **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo, Cultura Autêntica, 2016, p. 243-258.

OLIVEIRA, Alcilene Cavalcante de. **A rebeldia do cinema de mulheres no Brasil: os desafios de Maria do Rosário Nascimento e Silva, em anos de ditadura civil-militar***. Cadernos Pagu [online]. 2020, n. 6

OLIVEIRA, Andressa; BIANCHI, Naiade. **Representatividade lésbica no cinema nacional: Análise de quatro filmes**. Geni (site), 2015. Disponível em:

<https://revistageni.org/12/representatividade-lesbica-no-cinema-nacional/>.

Acesso em: 28 de Junho de 2022.

OLIVEIRA, Gilvando Alves. **A construção do discurso paródico na pornochanchada: uma cosmovisão carnavalesca**. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2016.

ORTIZ RAMOS, J. M. **Cinema, estado e lutas culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. A procura de uma sociologia prática. In: ORTIZ, Renato (Org.). **Pierre Bourdieu: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983, p.07-36.

PAPADAKI, Evangelia. **Feminist Perspectives on Objectification**, Califórnia: The Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2010, s/p. Acesso em: <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2021/entries/feminism-objectification/>>.

PÁTARO, Carolina Ribeiro. **Os homens atuam e as mulheres aparecem: marcos pornográficos e pornografia mainstream**. Sociologias Plurais: Universidade Federal do Paraná, v.3, n.2, 2015, p.103/121.

PEDRO, Joana Maria. **Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica**. História, Franca, v. 24, n. 1, p. 77-98, 2005.

PELÚCIO, Larissa Maués. **“Toda Quebrada na Plástica”: Corporalidade e construção de gênero entre travestis paulistas**. Campos, v. 6, 2005, p. 91-112.

PELÚCIO, Larissa Maués. **Travestis, a (re)construção do feminino: gênero, corpo e sexualidade em um espaço ambíguo**. Anthropológicas, ano 8, volume 15 (1), 2004, p.123-154.

PELÚCIO, Larissa. **Nos nervos, na carne, na pele: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids**. Tese de Doutorado. São Carlos, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2007.

PELÚCIO, Larissa. **Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?** Revista Periódicus, maio-outubro, 2014, s/p.

PENNAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM, abril, 2009.

PEREIRA, Ana Gabriela Pio. **Escritas excessivas: Cassandra Rios e o protagonismo excêntrico na literatura brasileira**. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura), Universidade Federal da Bahia, 2019, p.172.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. **Tecnologias sexopolíticas e corpos queer**. Anais: Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, 2010, p. 1-11.

PESAVENTO, Sandra. **Clio e a grande virada da História**. In: História e História Cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 07-18.

PINSKY, Carla Bassanezi. **Virgindade: tema atual, tema de História**. Revista Estudos Feministas [online]. 2016, v. 24, n. 3 [Acessado 30 Julho 2022] , pp. 1015-1017. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1806-9584-2016v24n3p1015>>.

PIRAJÁ, Tess Chamusca. **Da calçada à tela de tv: Representações de Travestis em Série da Rede Globo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal da Bahia, 2011, p.179.

PORFÍRIO, Iago; GOMES, Márcia. **O malandro no cinema: atualização da figura do malandro em Madame Satã de Karim Aïnouz**. Revista Mídia e Cotidiano, v.15, n.3, set/dez, 2021, p.255-276.

PRECIADO, Beatriz. **Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”**. Revista Estudos Feministas: Florianópolis, 19(1), jan/abr, 2011, p. 11- 20.

PRECIADO, Paul Beatriz. **La pornografía es una noción política**. Diagonal Periodico, 2008, s/p. Disponível em: <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/la-pornografia-es-nocion-politica.html>. Acesso em 02/06/2020.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: N-1Edições, 2017a.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Museu, lixo urbano e pornografia**. Revista Periodicus. n. 8, v. 1 nov.2017.- abr. 2018a, p. 20-31.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Testo Junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacoporgográfica**. São Paulo: 2018b, p. 281-331.

PRINS, BAUKJE e MEIJER, IRENE COSTERA. **Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler**. Revista Estudos Feministas [online]. 2002, v. 10, n. 1 [Acessado 2 Maio 2022], pp. 155-167. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100009>>. Epub 18 Set 2002. ISSN 1806-9584. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100009>.

PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

QUINALHA, Renan Honório. **Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964 – 1988)**. Tese (Doutorado em Relações Internacionais), Universidade de São Paulo, 2017, p.329.

RAGO, Margareth. **As Marcas da Pantera: Foucault para Historiadores**. Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura, v. 4, n. 5, p. 22-32, dez. 1993.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, Maria Eduarda. Pornografia, **Resistências e Feminismos: estratégias políticas feministas de produções audiovisuais pornográficas**. Tese de Doutorado: Universidade Federal de Santa Catarina, 2015, p.365

RANGEL, Fabiana Alvarenga. **Da formação do anormal**. Anais evento: 33ª Reunião Nacional da ANPED. Caxambu: 2010, s/p.

REIS, Gabbiana Clamer Fonseca F. dos Reis. **“A pornochanchada deve ser hedionda”**: o estudo desse gênero cinematográfico por meio das críticas especializadas. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2018, p. 168.

REVEL, Judith. **Michel Foucault: conceitos essenciais**. São Carlos: Claraluz, 2005, p.77-78.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica**. Bagoas: Rio Grande do Norte, n. 05 | 2010 | p. 17-44.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Luís Geraldo. **A crítica cinematográfica de Ely Azeredo e o cinema brasileiro na Tribuna da Imprensa (1956-1964)**. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, São Paulo, 2017.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RUBIN, Gayle. **Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade**, 2012.

SALLUM JR, Brasília; BERTONCELO, Edison Ricardo. Classe social. In: NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de. **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.118-122.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). In: **História da Historiografia: Ouro Preto**, nº8, abril, 2012, p. 151-173.

SANTOS, Dionys Melo. **As travestis no cinema da Boca do Lixo e na pornografia digital**. 182f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2019.

SANTOS, Jordana de Souza. **O papel dos movimentos sócio-culturais nos “anos de chumbo”**. Baleia na Rede, Vol.1, nº 6, Ano VI, Dez/2009, p.488-505.

SAPIRO, Gisèle. Bens simbólicos (economia dos). In: CATANI, Afrânio Mendes... [et al] (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.55-58.

SARMET, Érica. **Pós-pornô, dissidência sexual e situación cuir latino-americana: pontos de partida para o debate**. Revista Periódicus, maio-outubro, 2014, s/p.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Revista: Educação & Realidade, jul./dez, 1995, p. 71- 99.

SELIGMAN, Flávia. **O “Brasil é feito de pornôs”: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares**. Tese: Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Arte. Departamento de Pós-Graduação. São Paulo, maio de 2000.

SEVERO, Carolina Asti. **Cinema Novo a partir da perspectiva de gênero: as mulheres em Os cafajestes, Os fuzis e Os deuses e os mortos (Ruy Guerra/1962/1965/1970)**. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em História, Porto Alegre, 2021, p.230.

SILVA, Julia do Carmo da. **O discurso da Revista “Rainha” sobre a família durante a ditadura civil-militar**. Anais Fazendo Gênero, Décima Edição, 2013.

SILVA, Natanael de Freitas. **Ditadura civil militar no Brasil e a ordem de gênero: masculinidades e feminilidades vigiadas**. Mosaico, v.7, n.11, 2016, p. 64-83.

SILVA, Natanael de Freitas. **Historicizando as masculinidades: considerações e apontamentos à luz de Richard Miskolci e Albuquerque Júnior**. Revista História, Histórias, 2015, p. 7-22.

SILVIA, Isadora Maria Gomes. **Questão de representatividade: mulheres realizadoras no Cinema Marginal**. Monografia (Gestão Projetos Culturais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, p.25, 2019.

SIMÕES, Inimá. **Sexo à brasileira**. Revista Alceu, v.8, n.15, jul/dez, 2007,

SINGER, June. **Androginia: rumo a uma nova teoria da sexualidade**. São Paulo, Cultrix, 1990.

SODRÉ, Néelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966

SOIHET, Rachel. Feminismos e cultura política: uma questão no Rio de Janeiro dos anos 1970-1980. In: ABREU, Marta; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (org.) **Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007, pp.411-436

SOIHET, Rachel. **Violência simbólica: saberes masculinos e representações femininas**. Revista Estudos Feministas, v.5, n.1, 1997.

SOLIVA, Thiago Barcelos. **Sobre o talento de ser fabulosa: os “shows de travesti” e a invenção da “travesti profissional”**. Cadernos Pagu [online]. 2018, n. 53 [Acessado 20 Abril 2022] , e185314. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/18094449201800530014>>. Epub 04 Out 2018. ISSN 1809-4449. <https://doi.org/10.1590/18094449201800530014>.

SONTAG, Susan. **A imaginação pornográfica**. Coletivo Sabotagem, 2004, s/p.

SOUZA, Inara Bezerra Ferreira. **O jornal Movimento: a experiência na luta democrática. Dissertação (Mestrado em História)**. Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Brasília, 2014, p. 118.

SOUZA, Livia Maria Ribeiro. **A construção do erotismo do corpo feminino no cinema da pornochanchada**. Artigo Monográfico (Licenciatura em História), Universidade Federal de Alagoas, Curso de História, Delmiro Gouveia, 2021, p.35.

STAMATO, Ana Beatriz Taube; STAFF, Gabriela; VON ZEIDLER, Júlia Picolo. **A influência das Cores na Construção Audiovisual**. Anais XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, São Paulo, Bauru, 2013, p.12.

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

SUCCI, Brunela. **Por uma história da dissidência sexual e de sua (in)visibilidade no teatro da Buenos Aires sessentista**. Cadernos Pagu [online]. 2018, n. 53 [Acessado 21 Setembro 2022] , e185316. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/18094449201800530016>>. Epub 04 Out 2018. ISSN 1809-4449. <https://doi.org/10.1590/18094449201800530016>.

THOMSON, Patrícia. Campo. In: GRENFEL, Michael (Ed.) **Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais**. Petrópolis: Vozes, 2018, p. 95-114.

VALIM, Alexandre Busko Valim. **Imagens vigiadas: uma História Social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954**. Tese (Doutorado), Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2006.

VALIM, Alexandre Busko. **Entre textos, mediações e contextos: anotações para uma possível história social do cinema**. Revista História Social, n. 11, 2005, p. 17-40.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: **Novos Domínios da História**, CARDOSO, Ciro Flamarion (Org.), VAINFAS, Ronaldo (Org). Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 283-300.

VEYNE, Paul. Uma história sociológica das verdades: saber, poder, dispositivo. In: **Foucault: seu pensamento, sua pessoa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, p.163- 192.

VIANA, Maria José Braga. Legitimidade/Legitimação. In: NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de. **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.245-246.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. 2 ed. São Paulo: Art Editora, 1990. p. 129-187.

VIEIRA, João Luiz. **O Corpo Popular, a Chanchada Revisitada, ou a Comédia Carioca por Excelência**. Acervo, Rio de Janeiro, v. 16, no 1, p. 45-62, jan/jun 2003.

VIEIRA, Rejane. **Revolução dos costumes e gênero: Uma análise da transformação dos costumes femininos e a influência da moda nas décadas de 60 e 70 em Florianópolis**. 2004. Disponível em: http://www.administradores.com.br/_resources/files/_modules/academics/academic_781_20100228182530ffbb.pdf.

VIEIRA, Kyara Maria de Almeida. **“Onde estão as respostas para as minhas perguntas?”: Cassandra Rios – a construção do nome e a vida escrita enquanto tragédia de folhetim (1955-2001)**. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014, p. 235.

VILELA, Beatriz Souza. **A representação feminina no cinema da pornochanchada**. Anais: Encontro da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulher e Relações de Gênero, 2018, p.12.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 35-82.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 35-82.

WILLIAMS, Linda. **Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible**. University of California Press, Berkeley, 1989.

WILLIAMS, Linda. **Screening Sex: Revelando e dissimulando o sexo**. Cadernos Pagu (38), jan-jun, 2012, p. 13-51.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. H. B. de Hollanda (Dir.). **Pensamento Feminista conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.83-92.

WOLFART, Graziela. **O corpo como um lugar de luta, de transgressão e resistência**. In: IHU On-line, Revista do Instituto Humanitas Unisinos, Ed. 423, 2013 (Entrevista com a Socióloga Carolina Ribeiro Pátaro).

XAVIER, ISMAIL. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. **Um Cinema que “Educa” é um Cinema que (nos) faz Pensar**. Educação e Realidade, jan./jun., 2008, p. 13-20.

APÊNDICES

Apêndice A: FILMES NACIONAIS DOS GÊNEROS COMÉDIA, COMÉDIA DRAMÁTICA, AVENTURA, EROTISMO, DRAMA OU DRAMA ERÓTICO (1976-1982):

Fontes:

ABREU, Nuno Cesar Pereira de Abreu. Boca do Lixo: Cinema e Classes Populares. Tese de doutorado. Unicamp: Campinas, 2002. Guia de filmes: série filmografia brasileira (dados Ministério da Educação e Cultura, INC e Embrafilme), disponível no site da Cinemateca Brasileira.

Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2016, disponível no site da Agência Nacional do Cinema (ANCINE).

Nº	Título ²⁹⁸	Ano de produção	Local de produção	Produtora	Distribuidora	Direção	Público	Duração
01	Luz, cama, ação	1976	Rio de Janeiro, RJ	Sincrocine	Sincro Filmes S.A.	Cláudio MacDowell	1.129.706	77 min
02	As meninas querem... os coroas podem	1976	São Paulo, SP	Produções Galante	Paris Filmes Produção e Distribuição Cinematográfica Ltda	Osvaldo de Oliveira	789.974	88 min
03	Bacalhau	1976	São Paulo, SP	Omega Filmes	U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.	Adriano Stuart	1.352.217	110 min
04	Como consolar viúvas	1976	São Paulo, SP	MASP Filmes	Program Filmes	J. Avellar / José Mojica Marins ²⁹⁹	854.503	93 min
05	O conto do vigário	1976	São Paulo, SP	Parnaso Filmes Produção e Distribuição	Paris Filmes Produção e Distribuição Cinematográfica Ltda	Kleber Afonso	-	85 min

²⁹⁸Os gêneros que compõem esta relação foram listados pelas fontes como: comédia, comédia dramática, aventura, erotismo, drama erótico ou drama. Filmes listados como faroeste, policial, kung fu e/ou drama rural e drama sertanejo não passaram por esta triagem.

²⁹⁹Na Cinemateca consta como direção de J. Avellar, assim como o cartaz de divulgação, porém na internet e na Listagem de Filmes da Ancine consta José Mojica Marins.

06	Eu faço... elas sentem	1976	São Paulo, SP	Profilbrás - Produção e Distribuição de Filmes Brasileiros Ltda	Cinedistri Produtora e Distribuidora de Filmes do Brasil	Clery Cunha	-	99 min
07	Guerra é guerra ³⁰⁰	1976	-	Procitel – Prods. Cine e Televisão	-	Ary Fernandes; Alfredo Palacios; Egydio Eccio	-	89 min
08	Desquitadas em lua de mel	1976	Rio de Janeiro, RJ	Di Mello Produções Cinematográficas Ltda.; Lança Filmes do Brasil	Lança Filmes do Brasil	Victor Di Mello	626.792	95 min
09	A ilha das cangaceiras virgens	1976	São Paulo, SP	Manaus Filmes Ltda.; Servicine - Serviços Gerais de Cinema Ltda	Urânio Filmes Ltda	Roberto Mauro	552.485	96 min
10	As massagistas profissionais	1976	Rio de Janeiro, RJ	Vydia Filmes; W. V. Filmes; Noemi Rep. Cinematográficas	W. Verde	Carlo Mossy	1.325.132	108 min
11	Já não se faz amor como antigamente ³⁰¹	1976 ³⁰²	São Paulo, SP	Anibal Massaini Neto; John Hernert Prods. Artiscs.	Cinedistri	Anselmo Duarte; Adriano Stuart; John Herbert	1.346.825	97 min
12	Zé sexy... Louco, muito louco por mulher	1976	São Paulo, SP	Dail Produções Cinematográficas	Ouro Importadora e Distribuidora de Filmes Ltda.	José Vedovato	-	90 min
13	As loucuras de um sedutor	1977	Rio de Janeiro, RJ	Phoenix Filmes do Brasil Ltda.	Program Filmes Ltda.	Alcino Diniz	631.771	100 min

³⁰⁰Não possui referências na Filmografia da Cinemateca Brasileira.

³⁰¹Não possui referências na Filmografia da Cinemateca Brasileira.

³⁰²Primeiro filme erótico a passar na Rede Bandeirantes, no Cine Privê.

14	Um marido contagiante	1977	Rio de Janeiro, RJ	CASB Produções Cinematográficas Ltda.	Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.	Carlos Alberto de Souza Barros	877.988	110 min
15	Pensionato das vigaristas	1977	São Paulo, SP	Galante Produções e Serviços Cinematográficos Ltda	Paris Filmes Produção e Distribuição Cinematográfica Ltda	Osvaldo de Oliveira	581.130	85 min
16	Internato de meninas virgens	1977	São Paulo, SP	Produções Cinematográficas Galante Ltda	OuroFilmes	Osvaldo de Oliveira	-	93 min
17	As garimpeiras do sexo	1977	Bauru, SP	Dail Produções Cinematográficas	Brasil Internacional Cinematográfica Ltda	José Vedovato	570.842	93 min
18	Gente fina é outra coisa	1977	Rio de Janeiro, RJ	Sincrocine Produções Cinematográficas Ltda.	Sincrocine Produções Cinematográficas Ltda.; Brasil Internacional Cinematográfica Ltda.	Antonio Calmon	1.611.723	96 min
19	Empregada para todo serviço	1977	São Paulo, SP	Roma Filmes; Empresa Cinematográfica Serrador; Prova Filmes; Kinoart Filmes	Paris Filmes Produção e Distribuição Cinematográfica Ltda.	Geraldo Gonzaga	-	84 min
20	Escola penal de meninas violentadas	1977	São Paulo, SP	Produções Cinematográficas Galante Ltda	Ouro filmes	Antonio Meliande	648.544	86 min
21	Elas são do barulho	1977	São Paulo, SP	Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais	Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais	Silvio de Abreu	-	82 min
22	Dezenove mulheres e um homem	1977	São Paulo, SP	Dacar Produções Cinematográficas Ltda	Seleção Ouro	David Cardoso	1.018.727	108 min

23	Belas e Corrompidas	1977 ³⁰³	São Paulo, SP	Fauzi A. Mansur Cinematográfica; Virgínia Filmes; Program Filmes	Program Filmes	Fauzi Mansur	-	108 min
24	A árvore dos sexos	1977	São Paulo, SP	Cinedistri Produção e Distribuição Audiovisual Ltda	Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais	Silvio de Abreu	-	90 min
25	Socorro! Eu não quero morrer virgem ³⁰⁴	1976	-	Plexus Prod. e Distr. de Filmes	-	Roberto Mauro	-	88 min
26	Quem é o pai da criança?	1976 ³⁰⁵	São Paulo, SP	Jota Filmes; Regino Filmes	Art Filmes; Ouro Filmes	Ody Fraga	-	78 min
27	Sabendo usar não vai faltar	1976	São Paulo, SP	Servicine ³⁰⁶	Roma Filmes	Francisco Ramalho; Signey Paiva Lopes; Adriano Stuart	666.268	90 min
28	Presídio de mulheres violentadas ³⁰⁷	1976 ³⁰⁸	São Paulo, SP	Galante Produções e Serviços Cinematográficos Ltda	Paris Filmes Produção e Distribuição Cinematográfica Ltda	Polo Galante	851.118	87 min
29	Pura como um anjo..será virgem?	1976	São Paulo, SP	Panther's Cine Som	Três Poderes	Raffaele Rossi	817.861	90 min

³⁰³Na Filmografia da Cinemateca Nacional consta como ano de produção 1978.

³⁰⁴Não possui referências na Filmografia da Cinemateca Brasileira.

³⁰⁵Consta na Cinemateca Nacional que o ano de produção é 1975.

³⁰⁶Segundo Listagem da Ancine a produtora responsável é a Kinoart Filmes.

³⁰⁷Sinopse do filme: "o filme é um estudo sobre o comportamento e a psicologia das mulheres marginalizadas da sociedade".

³⁰⁸O filme inaugura o ciclo dos presídios na Boca do Lixo (ABREU, Nuno César Pereira de. Boca do lixo: cinema e classes populares. Tese (Doutorado) em Multimeios. Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, 2002. Páginas 99-101).

30	O pai do povo	1976	Rio de Janeiro, RJ	Cinema International Corporation; Jô Soares Produções	Cinema International Corporation	Jô Soares	-	84 min
31	Nem as enfermeiras escapam	1976	São Paulo, SP	Phoenix Filmes	Embrafilme S.A	André José Adler	625.174	80 min
32	Ninguém segura essas mulheres	1976	São Paulo, SP	Estúdios Sílvio Santos Cinema e Televisão Ltda	Cinedistri - Produtora e Distribuidora de Filmes do Brasil	Anselmo Duarte; JeceValadrão; José Miziara; Harry Zalkowistchi	1.318.476	118 min
33	O mulherengo	1976	São Paulo, SP	J. Dávila Produções Cinematográficas	Program Filmes	Fauzi Mansur	801.110	100 min
34	O segredo das massagistas	1977	São Paulo, SP	E. G. Distribuidora e Importadora Cinematográfica Ltda	Marte Filmes S.A.; Art Filmes	Antonio B. Thomé	-	75 min
35	Noite em Chamas ³⁰⁹	1977	-	-	-	Jean Garret	-	-
36	Será que ela agüenta?	1977	São Paulo, SP	Mori Filmes; S. Francisco	Brasil Internacional Cinematográfica Ltda	Roberto Mauro	-	98 min
37	Snuff- vítimas do prazer	1977	São Paulo, SP	Kinema Produtora e Distribuidora de Filmes Ltda.; A.R.M. Produções Cinematográficas	Ouro Filmes	Cláudio Cunha	726.294	109 min
38	Vereda Tropical	1977	São Paulo, SP	Lynxfilm S.A.	Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A	Joaquim Pedro de Andrade	-	
39	Elas são do baralho	1977	São Paulo, SP	Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais	Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais	Sílvio de Abreu	-	82 min

³⁰⁹Não possui referências na Filmografia da Cinemateca Brasileira.

40	O bom marido	1977	Rio de Janeiro, RJ	Sincrocine Produções Cinematográficas Ltda.	U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.; Topázio Cinematográfica	Antônio Calmon	-	96 min
41	Adultério por amor	1978	São Paulo, SP	E. C. Distribuidora e Importadora Cinematográfica Ltda	Marte Filmes; Ouro Nacional Distribuidora de Filmes; Paris Filmes	Geraldo Vietri	-	96 min
42	Amada amante	1978	São Paulo, SP; Rio de Janeiro, RJ	Kinema Filmes; Distribuidora de Filmes Arco Íris Ltda.; Brasil Internacional Cinematográfica Ltda.; Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.	Brasil Internacional Cinematográfica Ltda.; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.; Distribuidora de Filmes Arco Íris Ltda.; Distribuidora de Filmes Wermar Ltda.; Kinema Filmes	Cláudio Cunha	2.610.538	95 min
43	O artesão de mulheres	1978	São Paulo, SP	E. C. Distribuidora e Importadora Cinematográfica	Marte Filmes S.A.; ArtFilms S.A	Antonio B. Thomé	-	77 min
44	O atleta sexual	1978	São Paulo, SP	Itapuã Cinematográfica	Program Filmes; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.	Antonio Ciambra	-	83 min
45	O bem dotado, o homem de Itu	1978	São Paulo, SP	Cinearte Produções Cinematográficas Ltda.; Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais Ltda	Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais Ltda.	José Miziara	2.409.162	99 min
46	A mulher que põe a pomba no ar	1978	São Paulo, SP	Panorama Filmes do Brasil	Central	Rosângela Maldonado	-	86 min
47	Reformatório das depravadas	1978	São Paulo, SP	Galante Produções e Serviços Cinematográficos Ltda	Titanus Filmes; Ouro Filmes; Fama Filmes S.A.	Ody Fraga	512.952	82 min

48	Roberta, a moderna gueixa do sexo ³¹⁰	1978	-	E. C. Distribuidora e Importadora Cinematográfica	-	Raffaella Rossi	664.390	90 min
49	Tem piranha no garimpo	1978	São Paulo, SP	Dali Produções Cinematográficas	Brasil Internacional Cinematográfica; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.	José Vedovato	-	103 min
50	Nos embalos de Ipanema	1978	Rio de Janeiro, RJ	Sincrocine Produções Cinematográficas Ltda.	Condor Filmes Ltda.; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.	Antonio Calmon	-	100 min
51	Manicures a domicílio	1978	Rio de Janeiro, RJ	Vydia Produções Cinematográficas; Kiko Filmes Ltda.; W.V. - W. Verde	Condor Filmes	Carlo Mossy	-	90 min
52	Bonitas e gostosas	1978	Rio de Janeiro, RJ	Vydia Produções Cinematográficas	Cine Distribuidora Lívio Bruni S.A; Ouro Nacional Distribuidora de Filmes	Carlo Mossy	-	90 min
53	Alucinada pelo desejo	1979	São Paulo, SP	Imagem Cinematográfica	Seleção Ouro; ArtFilms S.A.	Sergio Hingst	-	84 min
54	Belinda dos Orixás: na praia dos desejos	1979	São Paulo, SP	E. C. Distribuição e Importação Cinematográfica Ltda	Marte Filmes S.A.	Antonio B. Thomé	-	84 min
55	Colegiais e lições de sexo	1979	São Paulo, SP	Juan Bajon Produções Cinematográficas	U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.; Brasil Internacional Cinematográfica	Juan Bajon	518.067 ³¹¹	83 min
56	A dama da zona	1979	São Paulo, SP	Kinema Filmes	Brasil Internacional Cinematográfica; U.C.B. - União Cinematográfica	Ody Fraga	936.735	85 min

³¹⁰Não possui referências na Filmografia da Cinemateca Brasileira.

³¹¹Consta na Listagem da Ancine como ano de produção 1980.

					Brasileira S.A.; Titanus S.A.; Kinema Filmes Ltda.			
57	Embalos alucinantes: a troca de casais	1979	São Paulo, SP	Cinedistri Ltda.	Cinedistri Ltda.	Jose Miziara	-	97 min
58	Eu compro essa virgem	1979	São Paulo, SP	Plexus Filmes; Kinoart Filmes	U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.; Brasil Internacional Cinematográfica	Roberto Mauro	-	98 min
59	O gênio do sexo	1979	São Paulo, SP	E. C. Distribuidora e Importadora Cinematográfica Ltda.	E. C. Distribuidora e Importadora Cinematográfica Ltda; Ouro Nacional	Antonio B. Thomé	-	83 min
60	Gugu, o bom de cama ³¹²	1979	-	E.C Marte Filmes; Cassiano Esteves	Ouro Nacional	Mario Benvenuti	-	-
61	Histórias que nossas babás não contavam	1979	São Paulo, SP	Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais	Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais	Osvaldo de Oliveira	1.384.954	97 min
62	Patty mulher proibida	1979	São Paulo, SP	Singular Importação, Exportação e Representação Ltda.; Haway Filmes	Empresa Cinematográfica HawayLtda	Luiz Gonzaga dos Santos	-	80 min
63	Os imorais	1979	São Paulo, SP	E. C. Distribuidora e Importadora Cinematográfica Ltda.; Marte Filmes S.A.	Marte Filmes S.A.; ArtFilms S.A.	Geraldo Vietri	536.117	110 min
64	Mulher, mulher ³¹³	1979	São Paulo, SP	MASP Filmes; Manoel Augusto Cervantes	Program Filmes, U.C.B.	Jean Garret	-	100 min

³¹²Não possui referências na Filmografia da Cinemateca Brasileira.

³¹³Não possui referências na Filmografia da Cinemateca Brasileira.

65	Mulheres do Cais	1979	São Paulo, SP	Haway Filmes; Gare Filmes	Cinematográfica Haway; Ômega Filmes	José Miziara	-	102 min
66	Nos tempos da vaselina	1979	São Paulo, SP	Produções Cinematográficas Galante Ltda.; Brasil Internacional Cinematográfica Ltda.	Brasil Internacional Cinematográfica Ltda.; Paris Filmes Produção e Distribuição Cinematográfica Ltda.	José Miziara	876.760	90 min
67	Os prazeres da difícil vida fácil ³¹⁴	1979	São Paulo, SP	Distribuidora Titanus	Distribuidora Titanus	José Miziara	-	99 min
68	Viúvas precisam de consolo	1979	São Paulo, SP	Campinas Arte Produções Ltda.	U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.; Program Filmes Ltda	Ewerton de Castro	-	90 min
69	Terror e êxtase	1979	Rio de Janeiro, RJ	Artenova Filmes Ltda.	Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.	Antonio Calmon	-	102 min
70	Ariella	1980	Rio de Janeiro, RJ	Sincrocine Produções Cinematográficas; Atlântida Empresa	W. V. Filmes; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.; Condor Filmes	John Herbert	1.383.596	100 min
71	Bacanal (Ménage a trois)	1980	São Paulo, SP	Cam Filmes	Brasil Internacional Cinematográfica	Antonio Meliande	1.806.996	93 min
72	Campineiro, o garotão para madames	1980	São Paulo, SP	Mori Filmes	Brasil Internacional Cinematográfica Ltda.	Agostinho Martins Pereira	-	-
73	O convite ao prazer	1980	São Paulo, SP	Produções Cinematográficas Galante Ltda.	Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.	Walter Hugo Khouri	-	111 min
74	Palácio de Vênus	1980	São Paulo, SP	Maspe Filmes	Program Filmes	Ody Fraga	-	-
75	Corpo devasso	1980	São Paulo, SP	Dacar Produções Cinematográficas Ltda.	Seleção Ouro; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.	Alfredo Stemhein	754.899	84 min

³¹⁴Não possui referências na Filmografia da Cinemateca Brasileira.

76	O doador sexual	1980	São Paulo, SP	Kapricornius Produtora e Distribuidora de Filmes e Publicidade Ltda.	Brasil Internacional Cinematográfica Ltda.	Henrique Borges	-	80 min
77	O gosto do pecado	1980	São Paulo, SP	Claudio Cunha Cinema e Arte Ltda.	Brasil Internacional Cinematográfica Ltda.; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.	Cláudio Cunha	699.891	100 min
78	Império do desejo	1980	São Paulo, SP	Galante Produções e Serviços Cinematográficos Ltda	Ouro Nacional	Carlos Reichenbach	-	96 min
79	O inseto do amor	1980	São Paulo, SP	J. Dávila Produções Cinematográficas Ltda.	Alfa Distribuidora de Filmes Ltda.	Fauzi Mansur	990.220	106 min
80	A mulher que inventou o amor	1980	São Paulo, SP	E. C. Distribuição e Importação Cinematográfica; Marte Filmes	Seleção Ouro Nacional	Jean Garret	546.007	100 min
81 315	A tara das cocotas na ilha do pecado	1980	São Paulo, SP	Mori Filmes Produtora de Cinema e Discos Ltda.	U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.; Brasil Internacional Cinematográfica Ltda.	Antonio B. Thomé	-	
82	O império do desejo	1980	São Paulo, SP	Galante Produções e Serviços Cinematográficos Ltda.	Ouro Nacional	Carlos Reichenbach	-	95 min
83	A virgem e o bem-dotado	1980	São Paulo, SP	Edward Freund Produções Cinematográficas;	Grupo Internacional Cinematográfica; Paris Filmes	Edward Freund	-	-

³¹⁵Observar os cartazes dos filmes de 1978, 1979 e 1980, gradativamente vão ficando mais pornográficos, com menos desenhos e mais fotos reais das personagens nuas, por exemplo, o filme “Sócias no prazer”, embora não listado aqui por se tratar de um drama, mostra proporcionalmente a diferença entre estes anos.

				Grupo Internacional Cinematográfica; Verona Filmes				
84	Aqui, tarados!	1981	São Paulo, SP	Dacar Produções Cinematográficas	Ouro Nacional; ArtFilms	David Cardoso; Ody Fraga; David Cardoso	460.186	90 min
85	A cafetina de meninas virgens	1981	São Paulo, SP	Astron Filmes Produtora e Distribuidora de Filmes S.C. Ltda.	Astron Filmes Produtora e Distribuidora de Filmes S.C. Ltda.	Agenor Alves	-	92min
86	Casais proibidos	1981	São Paulo, SP	Produtores Independentes	Brasil Internacional Cinematográfica; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.	Ubiratan Gonçalves	-	90 min
87	Chapeuzinho vermelho	1981	Caçapava, SP	Asa Filmes Produções Artísticas e Cinematográficas Ltda.	ArtFilms S.A.	Marcelo Motta	-	85 min
88	Como faturar a mulher do próximo	1981	São Paulo, SP	Imagem Cinematográfica Ltda.; LGR Filmes Ltda.; J. Miziara Produções	Brasil Internacional Cinematográfica Ltda.; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.	Jose Miziara	-	86 min
89	Delírios Eróticos ³¹⁶	1981	São Paulo, SP	Presença Filmes	Brasil Internacional Cinematográfica Ltda.; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.	W.A Kopezky; Peter Rácz; John Doo	-	80 min
90	Eros, o Deus do Amor	1981	São Paulo, SP	Enzo Barone Filmes	Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.	Walter Hugo Khouri	1.149.495	115 min

³¹⁶No cartaz de divulgação consta "Justificação de apropriação 18 anos. Cenas de sexo".

91	Eva, o princípio do sexo ³¹⁷	1981	-	E.C Dist. E Imp.	E.C Dist. E Imp.	José Carlos Barbosa	-	80 min
92	A fábrica de camisinhas	1981	São Paulo, SP	Procitel Produções Cine Televisão Ltda.	Ouro Nacional	Ary Fernandes	-	85 min
93	Me deixa de quatro	1981	São Paulo, SP	J. Dávila Produções Cinematográficas Ltda.	Alfa Distribuidora de Filmes Ltda.; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.	Fauzi Mansur	709.369	100 min
94	A mulher objeto	1981	São Paulo, SP	Cinedistri Produtora e Distribuidora de Filmes do Brasil; Cinearte Produção Cinematográfica Ltda.	Cinedistri Produtora e Distribuidora de Filmes do Brasil; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.	Silvio de Abreu	-	125 min
95	Ousadia	1981	São Paulo, SP	LGR Filmes Ltda.	Brasil Internacional Cinematográfica Ltda.	Luiz Castillini; Mario Vaz Filho	-	87 min
96	As seis mulheres de Adão	1981	São Paulo, SP	Dacar Produções Cinematográficas Ltda.	Ouro Nacional Distribuidora de Filmes; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.	David Cardoso	699.769	85 min
97	As taras de todos nós	1981	São Paulo, SP	Spectrus Produções Cinematográficas S/C Ltda.	Luna Filmes	Guilherme de Almeida Prado	-	100 min
98	Coisas Eróticas	1981	São Paulo, SP	Empresa Cinematográfica Rossi	Empresa Cinematográfica Rossi	Raffele Rossi	4.729.484	83 min
99	As amantes de um homem proibido	1982	São Paulo, SP	José Miziara Produções Artísticas; Imagem Cinematográfica	Brasil Internacional Cinematográfica; Cobra Filmes	José Miziara	-	93 min

³¹⁷Não possui referências na Filmografia da Cinemateca Brasileira.

100	Amor de perversão	1982	São Paulo, SP	J.J.P.J. Produções Artísticas Ltda.	Empresa Cinematográfica Sul; Ouro Nacional; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.	Alfredo Sternheim	-	86 min
101	Amor, Estranho Amor	1982	São Paulo, SP	Cinearte Produções Cinematográficas	Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Cinedistri - Produção e Distribuição de Filmes Brasileiros Ltda.; Cinearte Produções Cinematográficas Ltda.	Walter Hugo Khouri	1.160.909	110 min
102	Anarquia Sexual	1982	São Paulo, SP	Produções Cinematográficas Galante Ltda.; Cobra Filmes	Cobra Filmes; Distribuidora de Filmes Weremar Ltda.	Antonio Meliande	-	80 min
103	Bacanaís na Ilha das Ninfetas	1982	São Paulo, SP	Helena Filmes Produções Cinematográficas Ltda.	Ouro Nacional; Art Films	Osvaldo de Oliveira	-	83 min
104	As bonecas da noite	1982	São Paulo, SP	Embrapi	Íris Produções Cinematográficas	Mario Vaz Filho e Antonio Meliande	-	80 min
105	Brisas do Amor	1982	São Paulo, SP	Olympus Filmes Ltda	Ouro Nacional	Alfredo Strheim	-	85 min
106	O cafetão	1982	São Paulo, SP	Platéia Filmes	Cobra Filmes; Ouro Nacional	Francisco Cavalcanti	-	105 min
107	Um casal de três	1982	São Paulo, SP	Empresa Cinematográfica Haway Ltda.; Teatral Paulista	Empresa Cinematográfica Haway Ltda.	Adriano Stuart	-	110 min
108	O castelo das taras	1982	São Paulo, SP	Dorival Pereira Coutinho Produtora e Distribuidora de Filmes	Ouro Nacional Distribuidora de Filmes Ltda.	Julius Belvedere	-	90 min

				Cinematográficos e Publicitários Ltda.				
109	Curral de Mulheres	1982	São Paulo, SP	Procitel Produção, Cena Filmes e Ary Fernandes	Outro Nacional e Art Filmes	Oswaldo de Oliveira	-	90 min
110	Desejos Sexuais de Elza	1982	São Paulo, SP	MQ Produções	Ouro Nacional	Tony Vieira	-	90 min
111	Doce Delírio	1982	São Paulo, SP	Salto Produções Cinematográficas	-	Manoel Paiva	-	103 min
112	Excitação Diabólica	1982	São Paulo, SP	Thomé Filmes Distribuidora e Produtora Ltda.	Brasil Internacional Cinematográfica	John Doo	-	86 min
113	Fantasia Sexuais	1982	São Paulo, SP	Juan Bajon Produções Cinematográficas; Helena Filmes	Brasil Internacional Cinematográfica; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.	Juan Bajon	-	90 min

Apêndice B: RESULTADO DA BUSCA SISTEMATIZADA PELA PALAVRA-CHAVE “PORNOCHANCHADA” EM BANCOS DE TRABALHOS

Tabela 01: Resultado da busca pela palavra-chave “Pornochanchada” no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES³¹⁸

Palavra-chave: “Pornochanchada”			
Repositório	Total	Tipos	
		Doutorado	Mestrado
Catálogo de Teses e Dissertações CAPES	17 ³¹⁹	04	13
Refinamento por Grande Área de Conhecimento: “Ciências Humanas”			
Repositório	Total	Tipos	
		Doutorado	Mestrado
Catálogo de Teses e Dissertações CAPES	06	02	04
Refinamento por período Área de Conhecimento: “História”			
Repositório	Total	Tipos	
		Doutorado	Mestrado
Catálogo de Teses e Dissertações CAPES	05	02	03

Fonte: elaborado pela autora.

Tabela 02: Resultado encontrado no Catálogo de Teses e Dissertações CAPES (Palavra-chave: Pornochanchada; Grande Área do Conhecimento “Ciências Humanas; Área do Conhecimento “História”)

Ano	Pesquisadora/o	Título	Tipo	Instituição
2007	Malverdes, André	O fechamento das salas de cinema na cidade de Vitória e a política da Embrafilme para a produção do cinema nacional: projetando a própria crise!	Mestrado em História	Universidade Federal do Espírito Santo

³¹⁸Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>, acessado em 24 de março de 2020.

³¹⁹Dois trabalhos não se referiam as pornochanchadas, foram capturados na pesquisa por listarem os filmes do subgênero somente no resumo.

2008	Parga, Eduardo Antonio Lucas	A Imagem da Nação: Cinema e Identidade Cultural no Brasil (1960-1990)	Doutorado em História	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
2015	Nascimento, Jairo Carvalho do	Erotismo e Relações Raciais no Cinema Brasileiro: a pornochanchada em perspectiva histórica	Doutorado em História	Universidade Federal da Bahia
2017	Gomes, Romulo Gabriel de Barros	Muito prazer, Pornochanchadas: Relações entre moral e bons costumes na construção da censura às produções eróticas brasileiras (1975-1982)	Mestrado em História	Universidade Federal de Pernambuco
2018	Reis, Gabbiana Clamer Fonseca Falavigna dos	"A pornochanchada deve ser hedionda": o estudo desse gênero cinematográfico por meio das críticas especializadas	Mestrado em História	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Fonte: elaborado pela autora.

Tabela 03: Resultado encontrado no Catálogo de Teses e Dissertações CAPES para as demais Áreas do Conhecimento

Ano	Pesquisadora/o/e	Título	Tipo	Instituição
2008	Silva, Sinome Alertino da	O design de cartazes no Cinema Marginal e na Pornochanchada	Mestrado em Design	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
2012	Neves, Luiz Paulo Gomes	A construção de um profeta: a prática discursiva enquanto distinção de autoria no gênero da pornochanchada	Mestrado em Comunicação	Universidade Federal Fluminense
2014	Castro, Wesley Pereira de	Interstícios da Pornochanchada brasileira: relações ambíguas entre vendabilidade e contestação política nos filmes produzidos pela Boca do Lixo na	Mestrado em Comunicação	Universidade Federal de Sergipe

		primeira metade da década de 1980		
2015	Ferreira, Douglas de Magalhães	Guerra Conjugal: o cinema antropofágico de Joaquim Pedro de Andrade	Mestrado em Estudos Literários	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
2015	Ferreira, Joseane Mendes	Das letras ao cinema: o cortiço e as relações intersemióticas na transposição da mulher mulata do texto literário ao fílmico	Mestrado em Letras	Fundação Universidade Federal do Piauí
2016	Chaves, Tyrone Coutinho Filho	Corpo, Poder e Discurso na pornochanchada	Mestrado em Linguística	Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
2016	Cruz, Livia Maria Pinto da Rocha Amaral	(Nem) Tudo puta e viado: uma análise dos estereótipos presentes no cinema erótico brasileiro (1969-1982)	Mestrado em Multimeios	Universidade Estadual de Campinas
2016	Jesus, Edivania Freitas de.	David Cardoso: Censura e Mato Grosso do Sul na tela da Pornochanchada	Mestrado em Antropologia	Universidade Federal da Grande Dourados
2016	Oliveira, Gilvando Alves de	A construção do discurso paródico na pornochanchada: uma cosmovisão carnavalesca	Doutorado em Estudos da Linguagem	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
2019	Moraes, Rodrigo Augusto Ferreira de	Interdito e Transgressão: um estudo do abjeto na obra de Carlos Reichenbach	Mestrado em Comunicação	Universidade Federal do Rio de Janeiro

Fonte: elaborado pela autora.

Tabela 04: Resultado categorias emergentes das áreas do conhecimento “Comunicação”, “História”, “Letras” e “Ciências Sociais”:

Categorias	Dissertações	Teses	Total
Representações	4	2	6
Governo/ Censura	4	0	4
Literatura	2	0	2
Políticas Culturais	1	0	1
Identidade	0	1	1

Estética	1	0	1
TOTAL	12	3	15

Fonte: elaborado pela autora.

Apêndice C: **MODELO DE ANÁLISE FÍLMICA**

1. Informações técnicas:		
Título: Ano de produção: Local de produção: Direção: Produtora: Distribuidora: Elenco: Sinopse: Personagem analisado:		
2. Decomposição:		
Linguagem	Denotação (tudo aquilo apresentado explicitamente pelo filme)	Conotação (tudo aquilo que a história apresentada induz a pensar)
Narrativa (aspectos mecânicos e técnicos da construção dos personagens dentro do enredo)	Posição dos personagens no enredo: principal, coadjuvante, figuração ou ponta. Contexto social do personagem: a qual classe social pertence. Tipo de narrativa: linear, em retrocesso, flash-back. Tipo de interpretação: natural, moderna, teatral. Tipo de montagem: paralela, linear, flash-back, etc. Pontuação cinematográfica: destaque aos efeitos utilizados pelo filme (narração, planos, fusões, cortes, etc). Comentário geral sobre como o filme conduz a presença destes personagens no enredo.	Análise geral da história do filme: comentários sobre aquilo que fica latente no enredo do filme referente aos personagens.
Gestual (gestualidade e subgestualidade empregada na caracterização dos personagens do enredo)	Tipo de gestualidade: estereotipada (personagens com gestos explícitos e exagerados, quando não há necessidade de anunciar a orientação sexual), não-estereotipada (gestual natural, sem indicações de sexualidade dissidente, exceto nos diálogos), inexistente (ausência física do personagem, apenas quando falam sobre ele)	Comentário geral sobre o significado da gestualidade empregada pelo filme.

	<p>Subgestualidade: vestuário utilizado, maquiagem, adereços usados pelos personagens. Comentário geral sobre como o filme apresenta a gestualidade e subgestualidade no enredo.</p>	
<p>3. Cenas Selecionadas:</p>		
<p>Texto descrevendo as cenas selecionadas do filme para compor a análise, detalhando como o personagem interage/ integra a narrativa. Elencar os planos, ângulos, movimentos de câmera, fotografia, cartela de cores, espaço, tempo, som e observações gerais sobre a linguagem cinematográfica.</p>		
<p>4. Retrato Fílmico:</p>		
<p>Texto conclusivo sobre como a/as ou o/os personagens foram apresentados no filme analisado, deve elencar o teor presente no mesmo: pejorativo, não pejorativo, dúbio.</p>		
<p>5. Estória:</p>		
<p>Texto geral sobre o filme, narrando principais acontecimentos e decorrer da obra.</p>		
<p>6. Capturas de Tela:</p>		
<p>Capturas das imagens do filme de maior relevância para a análise.</p>		

Apêndice D: MODELO DE ANÁLISE REVISTA

Acervo		Edição	
Título			
Fonte	Ano	Página	
Gênero Jorn./Autoria	Posição	Elementos de destaque	Tema central
Cartola		Texto Apoio	
Imagens/Fotos/Tabelas/Listas			
Citações e comentários			



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br