

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

ROMULO GABRIEL DE BARROS GOMES

MUITO PRAZER, PORNOCHANCHADAS: RELAÇÕES ENTRE MORAL E BONS
COSTUMES NA CONSTRUÇÃO DA CENSURA ÀS PRODUÇÕES ERÓTICAS
BRASILEIRAS (1975 – 1982)

RECIFE

2017

ROMULO GABRIEL DE BARROS GOMES

MUITO PRAZER, PORNOCHANCHADAS: RELAÇÕES ENTRE MORAL E BONS
COSTUMES NA CONSTRUÇÃO DA CENSURA ÀS PRODUÇÕES ERÓTICAS
BRASILEIRAS (1975 – 1982)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, *strictu sensu*, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Profº Dr. Renato Pinto

RECIFE

2017

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Janeide Pereira da Silva, CRB4-1262

G633m Gomes, Romulo Gabriel de Barros.
Muito prazer, pornochanchadas : relações entre moral e bons costumes na construção da censura às produções eróticas brasileiras (1975-1982) / Romulo Gabriel de Barros Gomes. – 2017.
175 f. : il. ; 30 cm.

Orientador : Prof. Dr. Renato Pinto.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-graduação em História, 2017.
Inclui Referências.

1. História. 2. Cinema brasileiro – História. 3. Cinema – Censura. 4. Governo militar – Brasil. 5. Pornochanchada. I. Pinto, Renato (Orientador). II. Título.

981 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2017-042)



Romulo Gabriel de Barros Gomes

“MUITO PRAZER, PORNOCHANCHADAS:

**RELAÇÕES ENTRE MORAL E BONS COSTUMES NA CONSTRUÇÃO DA CENSURA
ÀS PRODUÇÕES ERÓTICAS BRASILEIRAS (1975-1982)”**

Dissertação apresentada ao
**Programa de Pós-Graduação em
História** da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito parcial
para a obtenção do título de **Mestre em
História**.

Aprovada em: **07/02/2017**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira
Presidente e Membro Interno (Departamento de História/UFPE)

Prof.^a Dr.^a Marcília Gama da Silva
Membro Titular Interno (Departamento de História/UFPE)

Prof.^a Dr.^a Catarina Amorim de Oliveira Andrade
Membro Titular Externo (Faculdade Guararapes)

ESTE DOCUMENTO NÃO SUBSTITUI A ATA DE DEFESA, NÃO TENDO VALIDADE PARA FINS DE COMPROVAÇÃO DE TITULAÇÃO.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

À Velhinha, Tia, Mel, Suvs e Fil

AGRADECIMENTOS

Estranhamente, eu não me lembro de quando pisei pela primeira vez na UFPE ou mesmo nos andares cinzentos do CFCH, não me lembro quando senti pela primeira vez o vento frio de seus corredores lambendo-me da pele aos ossos. Estranho, pois, lembro-me geralmente deste tipo de detalhes e estes acabam povoando minha escrita e todo o restante do meu trabalho. A única explicação que ora encontro para tal lapso de memória é o fato de que, possivelmente, eu já havia estado aqui antes e que esta passagem presente seja apenas uma continuação daquilo que fui destinado a fazer.

Não sei se minha ligação com este lugar é de toda boa, muita amargura recobre estas paredes. Mas acre ou doce, foi este que me fez crescer e, a ele, sou grato. Contudo, os lugares não são feitos somente de pedra, madeira ou papel, são feitos de pessoas e, a elas, devo direcionar meus mais verdadeiros agradecimentos.

Agradeço primeiramente àqueles que tentaram me quebrar, destruir meus sonhos e convencer-me de que sou incapaz. Creio que não conseguiram, mas agradeço de todo modo por ter me ensinado como não ser, por ter me mostrado como não agir quando estiver seus lugares, posto que lá estarei num futuro não tão distante.

Mas nem só de agruras foi feito este trajeto, muito pelo contrário. Durante este trajeto, tive a felicidade de encontrar pessoas que me acompanharam e me deram forças para seguir e, a elas, também devo agradecer. A primeira delas deve ser a de Renato, meu orientador, com sua humildade em ler, ouvir e sugerir, construiu comigo, passo-a-passo toda esta dissertação ajudando-me das mais diversas formas possíveis. Aproveitando a figura do professor, devo lembrar de outros que foram decisivos para que eu aqui estivesse. São eles, Marcília, que me orienta e me acolhe desde a graduação, com seu sorriso meigo, sua voz mansa e seu carinho de mãe; Lucas, que me adotou em idade temporã, mas que fora decisivo para os rumos de minha caminhada; Antônio Paulo, que também com sua doçura e afetividade encheram de poesia, prosa e sorrisos as manhãs sonolentas das aulas do décimo andar e que, por sorte, destino ou merecimento meu, irá me acompanhar no passo seguinte; Flávio, que, com seu bom-humor e experiência, me fez ampliar meus horizontes e construir novas rotas em meus estudos.

Agradeço também às meninas da secretaria, Sandra e Patrícia, sempre solícitas, acessíveis, competentes e dispostas a ajudar. Agradeço também ao importante apoio financeiro da CAPES, que embora ainda modesto, foi de grande valia

para a minha manutenção exclusivamente como pós-graduando nesses dois anos de curso.

Mas nem só de professores, secretárias e órgãos federais foram feitos tais encontros, tive o prazer de encontrar novas amizades e de prosseguir com antigas, não poderia deixar de citar Gabriel, Pedro, Cícero, Rafael, Calado e peço desculpas se esqueci de mais alguém. Nessa altura da escrita, não se deve esperar demasiado de nenhum mestrando, nem em termos de memória, nem mesmo de sanidade. Sanidade esta que pude manter com ajuda de Sandra, não poderia deixar de agradecê-la pela escuta atenta e pelas conversas sempre francas.

Além dos amigos, também tenho outros amores. Alguns desde que me lembro, outros que são mais recentes, diz o calendário, mas que, do mesmo modo, parecem acompanhar-me deste o início da minha existência. Falo então de Mel, minha companheira, amor que nunca pensei encontrar ou ser merecedor; de Ana, minha velha, minha mãe, pessoa na qual pude me espelhar e almejar iguais força e sabedoria; de Tia, que me acolheu como filho e tudo que pôde me dedicou; de Gabi, minha irmã e amiga, com quem dividi boa parte da vida; de Vó, que, depois de um século de vida, nos deixou a lembrança de sua alegria infantil.

Agradeço, por fim a Deus, a força superior, ao cosmos, ou como queira você que lê estes agradecimentos até o fim queira chamar, por ter sido de esplêndida benevolência e por tudo ter me proporcionado. Agradeço a vida, *gracias por me ha dado tanto.*

*Oh! sejamos pornográficos
(docemente pornográficos).
Por que seremos mais castos
Que o nosso avô português?*

*Oh ! sejamos navegantes,
bandeirantes e guerreiros,
sejamos tudo que quiserem,
sobretudo pornográficos.*

*A tarde pode ser triste
e as mulheres podem doer
como dói um soco no olho
(pornográficos, pornográficos).*

*Teus amigos estão sorrindo
de tua última resolução.
Pensavam que o suicídio
Fosse a última resolução.
Não compreendem, coitados
que o melhor é ser pornográfico.*

*Propõe isso a teu vizinho,
ao condutor do teu bonde,
a todas as criaturas
que são inúteis e existem,
propõe ao homem de óculos
e à mulher da trouxa de roupa.
Dize a todos: Meus irmãos,
não quereis ser pornográficos?*

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar a construção dos discursos de proteção à “moral e os bons costumes” durante a ditadura civil-militar brasileira, especificamente, no que tange à sua influência na montagem e justificativa de manutenção do aparato censório. Utilizando-se como objeto de análise para filtrar a aplicação de tal discurso, o gênero cinematográfico erótico denominado pornochanchada. Produções de baixo orçamento, conteúdo humorístico, forte apelo sexual e grande retorno financeiro, que fora realizado do final dos anos de 1970 à meados dos anos de 1980. O recorte temporal ora levado em consideração refere-se ao momento do ápice produtivo e da maior interação do gênero fílmico em questão com o aparato censório. As pornochanchadas, produções comumente relegadas ao limbo dos estudos acadêmicos durante muito tempo, atualmente passam por fase de revisão dentro dos escritos historiográficos, é neste esteio que se insere o esforço deste trabalho, com o intento de evidenciar a multiplicidade deste gênero, bem como as muitas possibilidades de interação destas produções com os milhões de expectadores que atingiu durante mais de uma década e em mais de um milhão de películas produzidas. Evidenciando-se, assim, o não esvaziamento completo de mensagens e a possibilidade da presença de conteúdo contestatório em determinadas obras, o presente estudo ora esforça-se em observar os embates entre táticas dos produtores da Boca do Lixo – região da capital paulistana onde se instalaram as produtoras deste gênero – para exibir suas produções em meio ao recrudescimento moral/político do regime e as estratégias governamentais focadas não só em dirimir qualquer perigo que estes filmes pudessem representar, mas de canalizar suas mensagens para a manutenção do discurso que os legitimava. Para realizar tal investigação, o presente trabalho conta com o aporte documental, além dos próprios longas-metragens, de pareceres, ofícios e outros documentos gerados pela Divisão de Censura e Diversões Públicas – DCDP, além de matérias jornalísticas acerca da temática veiculadas tanto em jornais de grande circulação, quanto em jornais alternativos de poucos exemplares ou de circulação restrita, conformando este último conjunto os textos redigidos por críticos cinematográficos especializados, os editoriais assinados pelo próprio periódico e também as cartas dos leitores comuns emitindo opiniões pessoais acerca dos filmes, buscando-se deste modo evidenciar as diversas possibilidades de apropriações e interpretações observáveis em relação à esta situação-problema.

Palavras-chave: História. Cinema brasileiro – História. Cinema – Censura. Governo militar – Brasil. Pornochanchada.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate the construction of the speeches of protection to the "moral and good manners" during the Brazilian civil-military dictatorship, specifically, concerning the influence on assembly and justification of maintenance of the censorship apparatus. Using as object of analysis, to filter an application of this discourse an erotic cinematographic genre called *pornochanchada*. Productions of low budget, based on the comedy, with strong sexual appeal and great financial return that was realized in the late 1970s to the mid-1980s. This temporal fraction refers to the interaction of this film genre with the censorial apparatus. The *pornochanchadas*, commonly relegated to the limbo of academic studies for a long time, are passing to a revision phase within the historiographic writings, is in this movement the efforts of this work is inserted. With the intent to evidence the multiplicity of this genre, as well as many possibilities of interaction of productions with a millions of spectators that reach for more than a decade and in more than a thousand of produced sequences. Evidencing the possibility of the presence of contributory messages in some of this movies, this essay represents an effort to observe the chock between the tactics of the producers of *Boca do Lixo* – Brazilian region where this movies where produced – to exhibit them productions in a period of moral/political recrudescing, and the governmental strategy focused, not just on neutralize any danger that this movies could presents, but, on canalizing the messages to maintenance of the discourse that legitimate themselves. To realize this investigation, this study uses as documental support, moreover than the feature films, the feedback documents of the censors, their crafts and other documents generated by the Censorship and Public Diversions – DCDP, besides of press notes of the Brazilian newspapers. In this last documents analyzing the professional movie critics, the editorial texts and the letters of the common reader, possibilitating to this dissertation a miscellaneous sampling of appropriations and interpretations of this problem-situation.

Keywords: History. Brazilian cinema - History. Cinema - Censorship. Military government - Brazil. *Pornochanchada*.

LISTA DE FIGURAS

Imagem 1: Região da Boca do Lixo – São Paulo/Capital;

Imagem 2: Ozualdo Candeias fotografa moças frequentadoras da região do meretrício interagindo na Boca do Lixo;

Imagem 3: Ozualdo Candeias registra movimento em frente ao Bar e Restaurante Soberano;

Imagem 4: na imagem vê-se, de frente para o Bar Soberano, da direita para a esquerda, Rogério Sganzerla (*O Bandido da Luz Vermelha* – 1968), Carlos Reichenbach (Lílian M.: *Confissões Amorosas – Relatório Confidencial* – 1975), Antônio Lima (*As Libertinas* – 1968), e Antônio Meliande (*O Anjo da Noite* – 1974 – fotógrafo) de frente para o Bar Soberano;

Imagem 5: Cartaz do longa-metragem *Coisas Eróticas* (1981);

Imagem 6: Gastão e seus chifres (CUNHA, *O clube das infiéis*, 1975);

Imagem 7: personagem mostrado em enquadramento caricatural (IDEM);

Imagem 8: personagem é trazido ao salão vestindo cuecas (IDEM);

Imagem 9: personagem é posto nu em público (IDEM);

Imagem 10: Carvalho faz sinal da cruz ao deparar-se com a cena de sexo;

Imagens 11 e 12: O advogado, mostrado em close-up, arregala os olhos de espanto enquanto Sandra, envergonhada, põe as mãos na cabeça;

Imagem 13: Carvalho brada diante do que julga ser um ultraje;

Ilustração 1: Binômios morais e suas inter-relações.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 CAPÍTULO I: ESTRELANDO: AS PORNOCHANCHADAS	30
2.1 Boca Do Lixo, Quadrilátero do Pecado: da Constituição da Boca à Construção do Polo Cinematográfico	31
2.2 Os Roteiros da Boca contam sua História	40
2.3 A Pornochanchada e suas Relações com o Regime Civil-Militar.....	48
2.4 Da Boca do Lixo à Boca de Todos: Reflexões da Crítica Sobre as Pornochanchadas	53
3 CAPÍTULO II: “EM FAVOR DOS BONS COSTUMES”: O DISCURSO MORALIZANTE NO REGIME CIVIL-MILITAR E SEUS ECOS NA CONSTRUÇÃO DO APARATO CENSÓRIO	65
3.1 De Piaget à Gilligan: Moral da Justiça e Moral do Cuidado	65
3.1.1 A moral da caserna – dentro e fora dos quartéis	70
3.1.2 A moral da tutela	79
3.2 Guardiões da Moral, da Família e dos Bons Costumes: uma análise da montagem e da lógica do aparato censório na ditadura civil-militar brasileira	81
3.2.1 A Censura Civil, a Autocensura e a Censura Religiosa	91
4 CAPÍTULO III – INFIDELIDADES, DESEJOS E TENTAÇÕES	98
4.1 O Clube das Infiéis	101
4.1.1 O Clube das Infiéis, a censura e a imprensa	112
4.2 Império do Desejo	120
4.2.1 Império do Desejo: dos autos da censura à apreciação dos críticos	134
4.3 Mulher Tentação e além.....	142
4.3.1 Mulher tentação, A Freira e a Tortura e mais passos [em falso] da censura: 148	
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	156
REFERÊNCIAS	164

1 INTRODUÇÃO

A câmera passeia suavemente pela fachada de um casarão em estilo germânico e vai de encontro ao sol que ofusca a imagem e traz a deixa para o corte. No plano seguinte, mostra-se com a mesma leveza o salão desta propriedade, um cômodo amplo, ricamente ornado com madeiras polidas recobrimdo as paredes povoadas por candelabros, objetos de bronze, estanho e outros metais que reluzem pelo ambiente. O brilho dos metais também está no ar, nele propagam-se notas de saxofones e trompetes tecendo um sensual *jazz* que ecoa e faz dançar senhoras de cabelos muito bem penteados, petrificados pelo laquê. Elas movem-se ao ritmo da música com suas roupas impecáveis e sapatos de salto. Um garçom, devidamente trajado, lubrifica e aquece as engrenagens da reunião oferecendo libadas às madames do que parece ser Whisky.

Trata-se aqui de mais uma reunião do Clube das Infiéis, um grupo de mulheres ricas que se reúnem com o objetivo de trair seus maridos, seja por vingança ou por pura diletância. As regras do grupo são assim descritas pela anfitriã: é necessário não ser solteira, viúva ou desquitada; é preciso ter um amante, conforme pondera o seu estatuto.

Após enunciarem o estatuto, as sócias conversam de maneira amena e natural ao redor da desconfiada visitante e protagonista do filme, Luciene: “Ah! Fui apresentada ao seu marido, ele é positivamente um pão”. Diz a mulher loira sentada à ponta do enquadramento. “Obrigada”, responde Luciene, ao centro, com um ar de desconforto. “Deve ter muito ciúme de você, não?” Indaga a senhora no lado oposto. Rindo um riso que parece de dissabor, a protagonista acena negativamente com a cabeça e responde: “Ciúme é coisa que Alberto nunca teve”, quando é subitamente retrucada por outra clubista: “Já sei”, diz ela, “Ele tem outra”. Estranhamente, Luciene muda de assunto, segue com um sorriso estampado no rosto e afirmando ter chegado na cidade a pouco tempo, nesse momento é convidada a fazer parte do clube, cuja finalidade ainda desconhece e sobre ela pergunta: “Vocês fazem caridade?” A resposta vem com a dubiedade característica das piadas deste gênero cinematográfico: “É como dizem as escrituras, é dando que se recebe!”. A resposta é finalizada e no ambiente irrompe um riso debochado vindo de todas as mulheres presentes.

Luciene, na cena que se segue, conta sobre o clube e todos os seus detalhes ao marido, que ignora retumbantemente as declarações da mulher alegando ter uma reunião importante e, por isso, não poderia dar-lhe atenção. A falta de zelo do marido para com a protagonista é a deixa para que ela ingresse no clube.

As cenas acima descritas são exemplo de uma comédia que trata dos costumes brasileiros – O Clube das infiéis, de Cláudio Cunha (1975), embalada por cenas cômicas baseadas em trocadilhos sexuais, situações do cotidiano e cenas de sexo que durante longo tempo muito insinuaram, mas pouco mostraram. Trata-se de um filme que, como muitos outros que lhe são contemporâneos, dava ao expectador aquilo que ele queria, ou melhor, fazia o expectador imaginar aquilo que gostaria de ver. Estes filmes que repetiam o que parecia ser uma fórmula para o sucesso nos anos de 1970 e 1980 receberam o nome de Pornochanchadas – produções cinematográficas que funcionarão como fio condutor da história investigada neste trabalho.

Sobre estas produções, Vicente Sales, em 1995, num dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre o tema, afirmou que este gênero aliou elementos sempre de muito sucesso na cinematografia nacional. Alguns desses elementos figurariam nos filmes desde as chamadas Chanchadas, termo amplamente utilizado em alusão às comédias produzidas nos anos de 1940 e 1950, designando, em geral, produtos caracterizados por serem mal-acabados, com forte apelo popular e “valor artístico duvidoso”, mas que não diminuíram, entretanto, seu êxito nas bilheterias. Segundo Cristina Kessler Felizardo (2009), estas produções jogavam com o duplo sentido, evidenciavam a sexualidade, mas não mostravam o ato propriamente – o faziam através de simulação ou insinuação, além dos títulos e cartazes sempre apelativos.

Acerca destes elementos comuns, afirma-se ainda que as Pornochanchadas aliaram a comédia das chanchadas

[...] ao erotismo com tanto sucesso que essa reunião se tornou verdadeiramente, para o grande público, sinônimo de cinema brasileiro. Dizer a partir de então que o cinema nacional ‘só mostrava mulher pelada’, tornou-se um lugar comum. (SALES FILHO, 1995, p. 67)

Batiza-se a partir destas características um gênero cinematográfico. A alcunha que o designa teria surgido, portanto, agregando o prefixo “pornô” – contração de pornográfico – ao termo “Chanchada”. Padronizando-se ao chamar Pornochanchada o que se nomeava comédia erótica brasileira ou chanchada erótica, por exemplo.

Contudo, o termo teria surgido apenas em meados dos anos de 1973, por meio da crítica cinematográfica e posteriormente assimilado pelos produtores.

A denominação, todavia, não se dá sem uma problemática e de maneira consensual. O termo utilizado é, inicialmente, uma forma de detração criada pelos críticos para designar filmes de baixa qualidade, forte apelo sexual e humor escrachado. Desta feita, não parecia importar muito aos que começaram a utilizá-lo as demais características do filme analisado. Afirma-se além disso que,

O uso indiscriminado do termo ampliou a definição e contaminou uma variedade de filmes, designando tanto os de produção apressada e mal-acabada, quanto outros de construção elaborada. O critério básico de inclusão era o desenvolvimento de roteiros com ênfase em situações eróticas e na exibição das formas femininas. De todo modo, a definição tornou-se uma etiqueta - uma pecha, talvez - que colou em um tipo de produção voltada para segmentos populares do público. (ABREU, 2006, p. 165)

A partir disto, compreende-se que o termo pornochanchada abarca uma série de filmes de distintos gêneros, como dramas, faroestes, tramas de ação, terror, que em um determinado período foram acrescidas de erotismo visando atingir o grande público e obter o sucesso das grandes bilheterias.

Contudo, não somente de cenas cômicas e mulheres peladas fez-se pornochanchada. Nuno César Abreu (2006), estabelece sua análise acerca das produções da Boca e, mais especificamente de sua produção, afirmando que estas se baseariam no tripé: exploração da fórmula do erotismo, baixo custo de produção e título apelativo. Além disto, é possível notar a forte tendência das pornochanchadas a parodiar grandes sucessos de bilheteria.

Assim, surgem títulos como *Nos tempos da vaselina* (1979), paródia do sucesso hollywoodiano *Grease* – *Nos tempos da brilhantina* (1978), *A banana mecânica* (1974), paródia do filme *A laranja mecânica* (1971) de Stanley Kubrick; *Bacalhau* (1976), inspirado no terror *Tubarão* (1975). Além de outros filmes que não possuíam correspondência direta com nenhum *blockbuster* estadunidense, mas que angariaram larga bilheteria nas salas de projeção brasileiras, como *Os mansos* (1976), *Lua de mel e amendoim* (1971), *As cangaceiras eróticas* (1974), *Essa mulher é minha e dos amigos* (1976), *Como era boa a nossa empregada* (1973), entre uma infinidade de títulos.

Surgiu também nesse mercado uma leva de produtores e diretores como Aníbal Massaini, João Callegaro, Antônio Polo Galante, Ody Fraga (1927-1987), David

Cardoso, Carlos Reichenbach (1945-2012), Cláudio Cunha (1943-2015), entre muitos outros que vieram dos mais diversos ramos para o cinema e fizeram fortuna utilizando-se da já mencionada fórmula.

Para aproximar-se do público e atingir o sucesso, as pornochanchadas, de um modo geral, utilizaram-se de temas muito próximos do cotidiano das classes populares¹, já bastante distante daqueles apreciados pelo público nos decênios anteriores, como destaca Abreu (2005), ao falar sobre os interesses e identificações do público com o cinema anterior às produções da Boca. Para o autor,

É importante destacar, nesta produção [...], os filmes sertanejos, de grande aceitação popular durante as décadas de 1960 e 1970. Eram fitas que tratavam de temas regionais, caipiras do Sudeste, com público certo – espectadores que, procurando diversão, encontravam identidade – nas cidades do interior e na periferia das grandes cidades, filão que entra em decadência com a "nossa" modernidade. (ABREU, 2005, p. 50, grifos nossos)

Neste trecho o autor revela uma mudança de identidade de um público popular que se dá início em meados da década de 1970 com o advento de uma modernização. A modernidade, segundo Abreu, seria, portanto, uma mudança nos valores e costumes e, mais que isso, um questionamento acerca destes. Esta década parece ter sido bombardeada por certa mudança de costumes. O brasileiro buscou vazão para a curiosidade, a descoberta de uma sexualidade mais exposta – parecia ávido em ver o que até então velava-se sob o rótulo do proibido, demandava agora ver não como antes, pelo buraco da fechadura, mas projetado nas grandes telas os temas relevantes aos debates do período, isto é, o adultério, a conquista, a crise familiar, a liberalização das práticas sexuais, por exemplo. Contudo, antes de chegar às práticas sexuais corriqueiras, a Revolução dos Costumes parece ter sido capturada nas terras brasileiras pelo mercado,

Tal como fizera Caetano pelas bancas de revista em *Alegria, Alegria*, reforça essa impressão de que nossa revolução sexual não começou na cama, mas nas prateleiras; pela teoria antes da prática. Em cada três livros, garantia uma pesquisa, pelo menos um tratava de questões sexuais. Em março, Carmen

¹ Categoria tomada de empréstimo a partir da análise de Nuno César Abreu (2005), que entende por “classes populares”, “A expressão [é] utilizada[...] para referir-se aos indivíduos com níveis de renda, instrução e consumo abaixo dos atribuídos a classe média, misturando estratos da pequena-burguesia, da classe operária ou do chamado proletariado. Deve-se ter em mente, de qualquer modo, que esta é uma definição referida ao ambiente socioeconômico dos anos 1970” (ABREU, 2005, p.11). Este conceito é embasado a partir de entrevistas do autor aos produtores, atores, diretores e frequentadores do ambiente de produção das pornochanchadas e sua frequente autodenominação de “artistas do povo”, representantes das “classes populares” e que delas viriam e para elas produziriam.

da Silva constatava na revista *Cláudia*: “O sexo se converteu em tema de palestra, em diálogo social, em bate-papo em mesa de bar”.

O Festival de Cinema Amador, do *JB* [Jornal do Brasil], que anualmente se realizava em novembro, era também sintomático, das novas inquietações dos jovens. Em 65, quando foi criado, os 40 filmes inscritos falavam, ou de miséria, ou de favela. Em 68, os 28 selecionados, dos 47 inscritos, continham mais sexo, política e violência do que todos os apresentados nos anos anteriores. (VENTURA, 1988, p.32-33)

É diante desta demanda que se instalam as produtoras da Boca do Lixo, ao observarem este nicho de mercado provocado pela ânsia e pela nova permissividade no ver e mostrar do corpo, e da sexualidade que estes produtores construíram suas obras; visando atingir um público hegemonicamente masculino – dado que o consumo de material pornográfico/erótico no período é verificado como um hábito dominante nesta parcela da população, em contraste com a feminina (ABREU, 1996) – as pornochanchadas construíram seu discurso para conquistá-los e, assim,

Assumidamente voltados ao público masculino, os filmes representavam tipos femininos para todos os gostos: virgens, viúvas, mulheres experientes, quase sempre belas e desinibidas. Os personagens masculinos eram geralmente tipos machões, espertos, cafajestes e malandros (vinculados ao sucesso sexual), ou então garotos virgens e maridos impotentes (relacionados ao fracasso). Os homossexuais, em geral, eram ridicularizados. (FELIZARDO, 2009, p. 17)

Estes temas e personagens pareciam aguçar a curiosidade do público dos cinemas. Poder-se-ia então pensar a pornochanchada como uma “pedagogia erótica, trazendo a ‘revolução sexual’ para o universo popular, produzindo o maior fenômeno de bilheteria da história do Cinema Brasileiro” (ABREU, 2006, p. 6), ou ela apenas continuaria a reproduzir longevos (e, até hoje, persistentes) preconceitos?

Para refletir tal indagação é preciso remeter ao contexto social e cultural dos anos em que os filmes foram produzidos. O período em questão fora marcado pela já mencionada Revolução Sexual e dos Costumes e outros atos de rebeldia – o que Michel de Certeau (1982), em sua historiografia, chamará de “experiências de revolta”. Trata-se de uma amálgama de acontecimentos que se desenvolvem durante os anos de 1960 e 1970 e produziram enorme ebulição do ponto de vista político, social e cultural, sentida de distintas maneiras em cada país onde esta onda repercutiu, segundo Vieira (2004),

Neste período (os costumes) desnudaram-se como antes nunca tinham feito. Esse desnudamento envolto na Revolução Sexual da época encontrou

diversas maneiras de ser em diferentes lugares, sendo um forte símbolo de transformação nos costumes. (VIEIRA, 2004, p. 2)

Observa-se que, literalmente, a sociedade acabou desnudando-se e dançando em público neste período. Foi a geração que presenciou o advento da minissaia, da pílula anticoncepcional, do *rock n' roll*, do movimento *hippie*, por exemplo. Geração marcada pela

[...]profunda mutação cultural produzida pelos diversos movimentos daquele momento, ao mesmo tempo em que acentuam os efeitos dessas mudanças sobre as gerações seguintes. Essas gerações seriam herdeiras das mudanças advindas com os movimentos sociais daqueles anos, que prosseguem, em parte, nos anos de 1970: as transformações da imagem da mulher, com o feminismo; a liberação sexual; as modificações na estrutura da família; a entronização do modo jovem de ser como estilo de vida; a flexibilização das hierarquias e da autoridade; a construção de novas relações entre o adulto e o jovem e o adulto e a criança; a criação de um novo imaginário da fraternidade; a introdução do “novo” na política; a emergência das questões ecológicas como se fossem também políticas, para ficar com algumas das referências mais destacadas. (CARDOSO, 2005, p. 92)

O mundo presenciou o advento, desenvolvimento e encerramento de duas grandes guerras que tomaram o foco de boa parte dos países ocidentais naquele início de século e se arrastou até os anos de 1945. Assistiu também à tensão permanente entre a União Soviética e os Estados Unidos, presenciou os conflitos no Golfo e no Vietnã, das passeatas estudantis de 1968 em Paris. Eram tempos que pareciam emanar conflito e os jovens viviam nesse ambiente de insegurança e contradição, no qual poderiam estar em suas casas hoje e serem convocados para uma ofensiva militar no dia seguinte. Diante disso, aos jovens parecia restar apenas a transgressão, a contracultura (CARDOSO, 2005, p. 94).

Os anos de 1960 e 1970 trouxeram voz ao canto rouco por liberdade de muitos destes jovens. Geração que gostaria de ter o poder de decidir se seria ceifada ou não num campo de batalha, geração que acreditou ter o direito de escolher não ser dilacerada por um rifle, mas por um *riff* dissonante qualquer de Jimmy Hendrix ou Janis Joplin em Woodstock, com toda sua carga lisérgica. Estes foram os anos em que os jovens decidiram gritar autonomia sobre seu corpo como antes não haviam feito.

Pela primeira vez, ocorre a popularização de meios contraceptivos femininos eficientes, como a pílula anticoncepcional, o que abriu margem para que a mulher pudesse decidir amar a quem quiser do modo que desejar. O corpo e a decisão do que fazer com ele agora poderia pertencer somente ao sexo feminino, tornando-se

viável às mulheres a possibilidade de decidir carregar ou não outra vida em seu ventre. “[...] As pessoas nem sequer tinham imaginado a possibilidade de influenciarem o ato sexual, que era um ato da natureza, e foi esta mudança de atitude face aos seus corpos que constituiu uma revolução nas mentalidades”. (MCLAREN, 1997, p. 8)

Este período é marcado, portanto, por uma mudança nas mentalidades na concepção de si mesmo, passando-se a questionar

[...] o estatuto do indivíduo: por um lado, afirmam o direito de ser diferente e enfatizam tudo aquilo que toma os indivíduos verdadeiramente individuais. [...] Por outro lado, atacam tudo aquilo que separa o indivíduo, que quebra sua relação com os outros, fragmenta a vida comunitária. Força o indivíduo a se voltar para si mesmo e o liga à sua própria identidade de um modo coercitivo. [...] Finalmente, todas estas lutas contemporâneas giram em torno da questão: quem somos nós? Elas são uma recusa a estas abstrações do estado de violência econômico e ideológico, que ignora quem somos individualmente e também uma recusa de uma investigação científica ou administrativa que determina quem somos. (FOUCAULT, 1995, p. 235)

São movimentos, portanto, que propõem a desconstrução de paradigmas de comportamentos e identidades homogeneizadas, normatizadas. É a busca pela liberdade da expressão das individualidades, do direito de destinar seu corpo ao que se deseja e de não ser governado exclusivamente pela coerção.

Estes ecos chegariam também aos movimentos de emancipação feminina. Os ventos do feminismo sopravam fortes e estariam, assim, intimamente imbricados nas questões acima evidenciadas e elevando-as a outro patamar. Para as teorias feministas, era preciso analisar e desconstruir toda uma cultura sexual opressora que, durante toda a história ocidental, relegou à mulher um papel secundário na sociedade. Entende-se, portanto, que

A sexualidade está para o feminismo assim como o trabalho está para o marxismo: é aquilo que mais nos pertence e o que, todavia, nos é mais subtraído. [...] A objetificação sexual é o processo primário de sujeição das mulheres. Ela liga o ato com a palavra, a construção com a expressão, a percepção com a efetivação, o mito com a realidade. O homem fode a mulher; sujeito verbo objeto. (MACKINNON Apud SCOTT, 1990, p. 77)

Era preciso trazer o sexo ao centro do debate público. A proposta trazida pelas feministas parecia abrir uma rachadura na base do edifício da cultura ocidental, que afirma ser o papel da mulher casar-se, ter filhos e dedicar-se ao cuidado do lar, e o lugar masculino, em seu duplo padrão comportamental, seria o de prover o que

precisasse sua família por um lado, mas, por outro, também dedicar-se ao máximo de parceiras possíveis em relações extraconjugais (MUCHEMBLED, 2007).

O sexo foi considerado um divisor de águas entre gerações. A revolução dos costumes da época apresentou o sexo, sem marcas de pecado, como uma função fisiológica normal e, deste modo, “o jovem contemporâneo redescobriu o corpo e se entrincheirou nele”. (VIEIRA, 2004, p. 9)

No Brasil, estas reivindicações se converteram devido à bipolarização que segregava o mundo em dois polos ideológicos, em bandeiras levantadas pelos que se identificavam com as ideias atribuídas à “esquerda”. Isto é, uma massa de discursos não homogêneos que se opunham ao *stablishment* capitalista e que o declaravam incapaz de lidar com as demandas para uma sociedade mais justa e igualitária. E do outro, aqueles que, dentre outros pontos, não aceitariam as mudanças propostas.

Em um esforço para caracterizar a esquerda no país, ou mesmo para conceituá-la concordando com a acepção acima exposta, isto é, como ampla junção de pensamentos contrários a tudo que supostamente representava o capitalismo, Marcelo Ridenti aponta que

O termo “esquerda” é utilizado para designar as forças políticas críticas da ordem capitalista estabelecida, identificadas com as lutas dos trabalhadores pela transformação social. Trata-se de uma definição ampla, próxima da utilizada por Gorender (1987), para quem os diferentes graus, caminhos e formas dessa transformação social pluralizam a esquerda e fazem dela um espectro de cores e matizes. (RIDENTI, 2000, p. 17)

E assim, sob o rótulo de esquerdistas ou, mais comumente, comunistas, foram reunidos uma série de movimentos descontentes com os rumos da nação e do mundo até então, fossem eles políticos, sociais, culturais ou artísticos. Conforme esclarece Marcília Gama da Silva ao afirmar que

Ao longo de todo o regime de exceção, vários são os adeptos de grupos e organizações de esquerda que sofrem os efeitos da repressão, tachados genericamente pelos órgãos de segurança como comunistas. Dependendo do momento, diversas alcunhas lhes são atribuídas: os estudantes que aderem à luta armada são designados como terroristas; os representantes da ala progressista da Igreja recebem a pecha de heréticos a serviço do credo vermelho; os segmentos intelectualizados são chamados de esquerda festiva; o cidadão comum associado a algum movimento de esquerda é apontado como agitador, baderneiro, camponês, ou simplesmente “subversivo”. (SILVA, 2007, p. 196)

Alinhado a esta alcunha parecia estar o projeto anticapitalista do presidente João Goulart, o Jango (1918-1976). O país assinalava alinhar-se ao lado dito comunista, esquerdista ou “subversivo”. Visitas de Jango à Cuba, à China, programas de reforma agrária e outras atitudes demonstravam que o presidente acenava com a mão esquerda para o povo, fato que provocou aceitação por parte do grupo já mencionado, mas que descontentou a parcela da população afeita ao lado oposto, a direita. Esta, tampouco

[...] ficaria em casa, amedrontada. Era preciso responder à mobilização reformista com uma mobilização de rua ainda maior, que fizesse com que donas de casa, empresários, lideranças conservadoras civis e religiosas, jovens da burguesia e da pequena burguesia saíssem às ruas para protestar [...].

As ruas do centro de São Paulo ficaram tomadas por uma grande multidão, calculada em 500 mil pessoas, que empunhava cartazes anticomunistas e contra o governo e sua agenda reformista. Patroas de cabelo com laquê e empregadas domésticas não muito confortáveis estavam lado a lado, contra o fantasma do comunismo. Religiosas, políticos, lideranças de classe também estavam presentes à passeata. (NAPOLITANO, 2014, p. 56)

A manifestação em questão fora organizada pela União Cívica Feminina, uma das muitas entidades caracterizadas como conservadoras e anticomunistas que existiam no período. A marcha ora mencionada, denominada Marcha da Família com Deus pela Liberdade, reuniu milhares de brasileiros e teve o apoio de mais de 100 entidades civis contrárias ao dito avanço do projeto comunista no país, além de receber ampla cobertura dos grandes veículos de comunicação, que a noticiava com júbilos inquestionáveis (CORDEIRO, 2009).

Instaura-se, assim, em 1 de abril de 1964, num clima de instabilidade internacional trazido pelo contexto da Guerra Fria, além das tensões internas, o Regime Civil-Militar² brasileiro que duraria vinte e um anos e marcaria o país com uma ditadura sem precedentes em sua história.

Este projeto ditatorial não fora, contudo, implantado exclusivamente no Brasil, mas também em outras partes do mundo, notadamente na América Latina, com a explosão de diversos outros governos autoritários. Tendo as disputas políticas entre ideologias de direita e esquerda como bases para a construção destes regimes

² O termo Regime Civil-Militar, ora adotado, designa o movimento instaurado pelo golpe de 1964, e é resultado de uma postura revisionista da historiografia nacional. A partir dessa concepção, compreende-se que os eventos ocorridos durante os 21 anos da ditadura foram de responsabilidade tanto de setores militares como civis. Não seria possível isentar os segundos e afirmar que não tiveram participação ativa naqueles acontecimentos (FICO, 2004).

(QUADRAT, 2011). O medo de uma suposta ameaça comunista levou os segmentos conservadores a aprofundarem as ações de confronto ao pensamento de esquerda (ALVES, 1984), tal receio refletiu-se no ideário não só do país, mas do ocidente de modo geral, criando um fenômeno difundido pelas elites diligentes a fim de justificarem a drástica virada política e o endurecimento dos regimes de então.

A ditadura instala-se com apoio da população apontando o comunismo como o representante de um projeto que acabaria com valores tidos como sagrados, isto é: a família, a moral e os bons costumes. Seria preciso defendê-los diante desta ameaça, o “subversivo”, que

Nesse contexto o “subversivo” é antes de qualquer coisa um inimigo interno. Aos olhos dos defensores da ordem, o crime político [praticado por este indivíduo] viola as ideias, corrompe os bons costumes e, por conseguinte, “a ordem estabelecida”, provocando uma ruptura nessa ordem e impondo o caos, e precisa ser combatido. (SILVA, 2007, p. 169)

Deste modo, o projeto ditatorial, ao cabo de alguns anos, logra solapar a maior parte das bases partidárias da esquerda no Brasil, extingue partidos, caça mandatos, suspende direitos políticos e civis, tortura, mata e oculta cadáveres, constitui uma imensa malha de inteligência e vigilância que extirpa guerrilhas urbanas e rurais do seu território (SILVA, 2007). Entretanto, no campo cultural, esta não derrota seu inimigo de maneira tão voraz. Se a esquerda recuou no âmbito da política formal, ela continuou vicejando na produção cultural (Napolitano, 2014). Expressões como o Cinema Novo, podem ser trazidas como exemplo de uma estética que denunciava uma série de mazelas da ditadura e seguia proclamando os ideais da revolução dos costumes. Nestas expressões,

O Nordeste, ao lado das favelas cariocas, era o tema preferido [...] o que nem sempre agradava o público de classe média, acostumado ao glamour hollywoodiano. Mas a intenção era precisamente chocar não só o público médio brasileiro, mas também a visão dos estrangeiros sobre o nosso país. [...]
O princípio norteador era a “estética da fome”. (NAPOLITANO, 2014, p. 25)

Cunha-se nesse período o Manifesto do Centro Popular da Cultura, organizado pela União Nacional dos Estudantes, a UNE. Proclamando ser obrigação do artista comprometer-se com a libertação nacional, engajar-se na luta política e defender a democracia frente aos militares que a usurparam (NAPOLITANO, 2014).

Com a extinção das organizações partidárias declaradas de esquerda, e a derrota dos movimentos armados no primeiro decênio da ditadura, mas com a insistência do que se chama então ideologia de esquerda e suas práticas subversivas no âmbito da cultura, desta vez, o regime autoritário passa a priorizar a vigilância ideológica. Outorga-se visando esta, dentre outras finalidades, o Ato Institucional Nº 5, fortalecendo então a censura para a luta contra a propaganda do inimigo interno. Além da criação de outros dispositivos legais como a Lei da Imprensa de 1970, LEI Nº 5.250, e o Decreto-Lei Nº 1.077, do mesmo ano, que, em seus artigos afirma:

CONSIDERANDO que a Constituição da República, no artigo 153, § 8º dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes;

CONSIDERANDO que essa norma visa a proteger a instituição da família, preserva-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade;

[...]

CONSIDERANDO que o emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional.

DECRETA:

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação. (BRASIL, 1970, DL.1.077)

Ademais dos mecanismos de embargo legais e dos olhos vigilantes da censura para fazê-lo cumprir, a arte engajada sofre de outra mazela. Mesmo com o objetivo de realizar grandes mudanças e mostrar a realidade da parcela empobrecida da população brasileira, a arte engajada parecia apontar para uma incongruência,

Este projeto não estaria isento de contradições e impasses. Entre eles, o de não estabelecer uma efetiva comunicação com as classes populares, que pareciam ser mais fonte de inspiração que efetivo público consumidor das obras. (NAPOLITANO, 2014, p. 20)

O povo não acorreu às salas de cinema para ver as produções de Glauber Rocha (1939-1981) e de outros cinemanovistas. Houve pouca influência direta destes filmes nas camadas populares. Propositamente ou não, esta arte não alcançou diretamente o povo (FELIZARDO, 2009).

Alcançar os extratos menos favorecidos da sociedade poderia também não ser o objetivo destes artistas. É o caso do grupo representado por Carlos Lyra, cantor e compositor brasileiro, que defendia seu direito de fazer arte declaradamente sem apelo popular. E sobre isto afirmou:

Eu, Carlos Lyra, sou de classe média e não pretendo fazer arte do povo, pretendo fazer aquilo que faço [...] Bossa Nova, faço teatro [...] a minha música, por mais que eu pretenda que ela seja politizada, nunca será música do povo (BARCELOS apud NAPOLITANO, 2014, p. 23)

A produção cultural encontrava-se dividida, engajava-se sob o risco da perseguição e de não atingir a classe popular, ou seguia seu caminho sem contato com as grandes massas. Era politizada ou seguia seu caminho sem imbróglis com a ditadura?

Cria-se, assim, uma lacuna a ser preenchida, os populares demandavam produções culturais, quem supriria esta demanda? À margem da “elite cultural”, ocupando o lugar deixado pela arte declaradamente engajada, surgem, dentre outras manifestações, as já referidas pornochanchadas, proporcionando o reenlace do público com o cinema, como declarou Sales Filho:

Nunca o cinema brasileiro produziu tanto e para um público tão numeroso. Foi o verdadeiro reatamento do cinema nacional com seu público, especialmente após o divórcio que se verificou entre esse público e as propostas do Cinema Novo (SALES FILHO, 1995, p. 68).

Que a pornochanchada supriu a demanda popular por produções cinematográficas não se dúvida, mas qual seria a mensagem transmitida por estes filmes a seu público? Estariam estas produções ao lado daqueles que se colocavam à esquerda ou à direita? Seria ela engajada ou alheia aos assuntos que permeavam o debate político, social e cultural da época?

Prontamente declarada inimiga do cinema nacional, detratora da produção brasileira por críticos de arte e acadêmicos, a pornochanchada foi tachada como gênero sem importância na história cultural do país, como expressão inócua e sem impacto nos rumos tomados pelos acontecimentos na ditadura civil-militar brasileira (BERNADET, 2009). Crê-se ora na falta de interesse da parte dos estudiosos da história republicana nacional para justificar tal ausência de estudos sobre este gênero fílmico, dedicando-se mais à arte engajada feita sobre o povo, porém não para o povo; ou mesmo da arte erudita, feita nem sobre, nem para, nem pelo povo, mas pelas elites para sua própria satisfação. Procura-se, portanto, neste trabalho, evidenciar a importância de uma manifestação cultural de grande impacto durante quase uma década da história brasileira, cujas centenas de filmes levaram milhões de espectadores às salas de cinema mesmo antes dos artifícios tecnológicos

contemporâneos serem implantados no *metiér* da sétima arte. Indaga-se o que poderia ser dito a partir da pornochanchada sobre a época em que foi produzida e que relação mantinha com seu expectador e com o regime. Além disso, por que um regime que se arvorou em ideais como a moral, a família e os bons costumes permitiria a difusão de filmes pornográficos em tão larga escala?

A resposta encontrada pelos (ainda poucos numerosos) estudos sobre as pornochanchadas aponta em geral para uma direção: a pornochanchada, embora traga para as telas a nudez e o sexo, o faz de maneira conservadora. Conforme afirma Sales Filho.

É evidente que o conservadorismo não se refere apenas aos aspectos morais consensualmente considerados adequados [...], mas também engloba e cristaliza preconceitos envolvendo classes sociais, distinções entre os sexos, distinções entre faixas etárias, profissões, raças, etnias e outros aspectos. Assim, o conservadorismo que transparece na pornochanchada não se refere unicamente à sexualidade - provavelmente nem é aí que ele se origina -, mas de qualquer forma se observa que ele se instala nas relações de poder, conservando e mantendo intactos seus aspectos positivos ou negativos. Dessa forma, a transgressão parece resultar inócua, ou antes, ela sequer existe. (SALES FILHO, 1995, p. 70)

Nesse ensaio e, em especial, no trecho destacado, o autor dá a entender que toda a produção denominada pornochanchada foi executada compactuando com os valores do regime civil-militar, uma espécie de pedagogia pornográfica em favor dos ideais ditatoriais. Surge daí mais um questionamento colocado neste trabalho: seria possível homogeneizar todos os autores que produziram sob o amplo rótulo da pornochanchada e afirmar que foram condescendentes com as normas morais da ditadura? Embora sejam maioria os filmes permitidos, há registro de produções execradas pela censura, seriam elas a exceção à regra da conivência com a ditadura? Como as normas comportamentais do regime, isto é, “a família, a moral e os bons costumes”, figuram de um modo geral nos filmes aprovados pelo regime e como se diferem daqueles que por ela foram interditos? E, afinal, o que poderia compreender para a doutrina do governo civil-militar os conceitos de família, moral e bons costumes, tão presentes nos seus discursos públicos e nos autos da censura?

Por afastar-se da compreensão homogeneizadora proposta por Sales Filho (1995), busca-se evidenciar tais questões nesta dissertação. Para tal, o presente trabalho divide-se em três capítulos. No primeiro, delinea-se um panorama acerca do trajeto das pornochanchadas, desde sua fase embrionária no fim dos anos de 1960;

passando pela fase ainda pueril, mas já de numerosas produções, datada do início dos anos de 1970; até sua fase áurea no final dos anos de 1970 e início dos anos de 1980, quando atingiu seu maior número de produções, de salas de exibição ocupadas e de bilheteria. Ainda sobre esta produção, faz-se necessário indagar sobre como se efetivou a sua relação com o governo, importante ator na composição do espetáculo da pornochanchada. Para tal, busca-se tecer considerações acerca do aspecto legislativo no que diz respeito às normas que embasaram a produção cinematográfica no país durante o período estudado, em especial, as que regeram a censura. Por fim, traz-se à discussão a maneira pela qual a pornochanchada era tratada pelo setor da crítica cinematográfica, ponto importante no desenvolvimento do cinema da Boca, dada a influência direta da opinião da crítica na dinâmica cultural envolvendo os filmes em questão.

No segundo capítulo, buscar-se-á compreender qual o significado dos conceitos de moral, família e bons costumes para a doutrina da ditadura então instalada no país. Num primeiro momento, evidenciar-se-á a concepção de família para o contexto brasileiro de então, não originária da doutrina militar, mas assimilada por ela como ponto fulcral do seu discurso. Segue-se o caminho observando a implicação dos termos moral e bons costumes para a construção da imagem de virtude imaculada que o regime buscava alcançar, em contraposição ao inimigo subversivo tido como degenerado. Autodeclarados guardiões destas virtudes, os militares teriam como dever guiar a sociedade civil para o caminho da retidão e afastá-la da ameaça comunista. E, ademais, como tais aspectos serviram de mote para a montagem do sistema censório, para o desenvolvimento de suas funções, para o delineamento de suas práticas que acompanhou a trajetória da própria pornochanchada,

Por fim, no terceiro capítulo, busca-se analisar as produções da denominada pornochanchada a partir da ótica dos valores enumerados no capítulo anterior, isto é, como tais valores figurariam nestas obras e qual seria a mensagem transmitida por estes filmes à grande massa que lhe era expectadora. Bem como, qual tratamento teriam recebido pela censura em consonância com a aderência ou não aos valores mencionados. Para tal análise, elege-se três diretores/produtores de grande impacto no período, tanto pelo número de produções, pelo sucesso alcançado nas bilheterias, pela quantidade de críticas que receberam dos períodos da época, como da quantidade de processos encontrados nos fundos dos arquivos da censura. Estes

autores seriam Cláudio Cunha (1946-2015), David Cardoso (1943) e Carlos Reichenbach (1945-2012). Suas produções serão dispostas neste capítulo a partir das considerações da censura que, em suas análises, liberou, liberou parcialmente ou proibiu a exibição das produções elencadas.

Como aporte documental para a consolidação desta discussão, compõe-se o *corpus* documental deste trabalho através de extensivo levantamento das produções cinematográficas do gênero em questão, bem como de matérias jornalísticas com temáticas correlatas distribuídas em periódicos de grande circulação em nível regional e Nacional, com especial destaque para a produção do *Diário de Pernambuco*, *Jornal do Commercio*, *Folha de São Paulo*, *O Globo* e *Movimento*, disponíveis na hemeroteca do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano – APEJE –, no setor de microfilmagem da Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ e na Hemeroteca Digital do Arquivo Nacional. Busca-se com estas fontes a justaposição de opiniões convergentes ou divergentes sobre o tema ora investigado, evidenciando-se a multiplicidade de discursos que o envolvia durante o período em que ocorreu.

Para outro grupo de documentos, conta-se com as informações disponibilizadas pelo acervo do programa Memória da Censura no Cinema Brasileiro, de 1964 a 1985, que possui mais de 6 mil documentos catalogados e digitalizados referentes a 444 produções cinematográficas brasileiras, que serão filtrados a partir dos autores anteriormente elencados. Em grande número, estes documentos fazem menção aos cortes ou proibições completas de filmes por seu caráter de afronta à “moral e aos bons costumes”, à “família”, à “ordem” e outras palavras utilizadas pelo discurso oficial “moralizante”. Com estes documentos busca-se evidenciar que fatores comuns levaram ao veto total, parcial ou à liberação das produções observadas, com o intento de aproximar-se de possíveis critérios comuns sobre quais as informações veiculadas pelas obras fílmicas poderiam ser consideradas “morais” ou “imorais” pelo sistema censório.

O discurso observado nos pareceres da censura também está presente na legislação vigente, que normatizava tais produções no período. Exemplos desta literatura legislativa são os Atos Institucionais a partir do AI-5³ (1968) e dos Decretos-

³ Outorgado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do então presidente, o general Arthur da Costa e Silva, o Ato Institucional Nº5 – AI-5. Reconhecido como o mais duro golpe desferido contra as instituições democráticas brasileiras desde a deflagração do golpe de 1964, que instaurou a ditadura civil-militar no país, o ato fora caracterizado por Elio Gaspari (2002) como sendo uma ocasião ímpar de nossa história. Segundo o autor, “pela primeira vez desde 1937 e pela quinta vez na história do Brasil,

Lei que o seguiram normatizando as produções culturais com o objetivo de salvaguardar a nação da subversão de valores, como por exemplo o DL. Nº 1.077 (1970), que discorria acerca das diretrizes para as produções audiovisuais no país e que também servirão de fonte para esta pesquisa. Estes textos podem ser encontrados nas publicações do Diário Oficial do período e também serão levados em consideração durante esta análise. Busca-se aqui observar o intento de compor a base legal para a pretendida defesa da “moral e dos bons costumes no país”, afastando os perigos da veiculação de ideias “subversivas”. Para tal, aproximar-se-á tais textos legais às suas consequências diretas na produção, censura e na exibição das pornochanchadas.

Desta maneira, o presente texto busca debruçar-se sobre o tão vasto – quanto relegado – tema da produção cinematográfica erótica durante a ditadura civil-militar brasileira. Procura, deste modo, contribuir para suprir em partes as lacunas deixadas pelos silenciamentos frente a estes indícios da nossa história recente, tratados com forte carga de preconceito e homogeneização, tal como aconselhou Ginzburg (2002):

É preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros: os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos de Leonardo, e assim por diante. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis. (GINZBURG, 2002, p. 144)

É por considerar a já vasta reflexão acadêmica sobre o cinema dito politicamente engajado, o cinema aclamado pela crítica, o cinema tido como os céus de Perugino ou os sorrisos de Da Vinci, que ora pretende-se olhar para os pés ou para as unhas dos anais da cinematografia brasileira. E tal como fazia Morelli (GINZBURG, 2002), buscar por evidências vilipendiadas por muitos dos estudiosos, mas que seriam justamente aquelas a conformar suas teses acerca dos quadros por ele analisados.

o Congresso era fechado por tempo indeterminado. O Ato era uma reedição dos conceitos trazidos para o léxico político em 1964. Restabeleciam-se as demissões sumárias, cassações de mandatos, suspensões de direitos políticos. Além disso, suspendiam-se as franquias constitucionais da liberdade de expressão e de reunião. Um artigo permitia que se proibisse ao cidadão o exercício de sua profissão. Outro patrocinava o confisco de bens. Pedro Aleixo queixara-se de que ‘pouco restava’ da Constituição, pois o AI-5 de Gama e Silva ultrapassava de muito a essência ditatorial do AI-1: o que restasse, caso incomodasse, podia ser mudado pelo presidente da República, como ele bem entendesse.” (GASPARI, 2002, p.340). Para além dos efeitos na esfera política, o ato incidiu diretamente na produção cultural do país. Para Marcos Napolitano (2014), “a música popular brasileira entrava nos anos de 1970 com seus compositores mais prestigiados e emblemáticos fora do país, resultado dos efeitos do AI-5 no campo artístico. Artistas que, até então, eram verdadeiros ídolos, [...], foram duramente perseguidos.” (NAPOLITANO, 2014, p. 178).

Diante disso, objetiva-se então evidenciar como as produções da Boca do Lixo interagiram com a ditadura e sua doutrina a partir dos conceitos de moral, bons costumes e família, e com os mecanismos da censura; buscando aproximar-se cada vez mais da discussão sobre que produções culturais repercutiam direta e fortemente nas classes populares, quais mensagens poderiam carregar, enxergando-as na sua multiplicidade e heterogeneidade, procurando por diferentes matizes de pensamento no que veiculavam, nas distintas relações que diferentes filmes e diferentes autores poderiam construir com o regime.

2 CAPÍTULO I: ESTRELANDO: AS PORNOCHANCHADAS

A três dias de distância, caminhando em direção ao sul, encontra-se Anastácia, cidade banhada por canais concêntricos e sobrevoada por pipas. Eu deveria enumerar as mercadorias que aqui se compram a preços vantajosos: ágata ônix crisópraso e outras variedades de calcedônia; deveria louvar a carne do faisão dourado que aqui se cozinha na lenha seca da cerejeira e se salpica com muito orégano; falar das mulheres que vi tomar banho no tanque de um jardim e que às vezes convidam – diz-se – o viajante a despir-se com elas e persegui-las dentro da água. Mas com essas notícias não falaria da verdadeira essência da cidade: porque, enquanto a descrição de Anastácia desperta uma série de desejos que deverão ser reprimidos, quem se encontra uma manhã no centro de Anastácia será circundado por desejos que se despertam simultaneamente. A cidade aparece como um todo no qual nenhum desejo é desperdiçado e do qual você faz parte, e, uma vez que aqui se goza tudo o que não se goza em outros lugares, não resta nada além de residir nesse desejo e se satisfazer. Anastácia, cidade enganosa, tem um poder que às vezes se diz maligno e outras vezes benigno: se você trabalha oito horas por dia como minerador de ônix crisópraso, a fadiga que dá forma aos seus desejos toma dos desejos sua forma, e você acha que está se divertindo em Anastácia quando não passa de seu escravo. (CALVINO, 1990, p. 16)

Dever-se-ia estar falando de Anastácia, entretanto não. A cidade invisível de Ítalo Calvino existe apenas em seu pensamento, ou melhor, a cidade invisível de Calvino existe por inteiro apenas em seu pensamento, mas está em pequenos – ou grandes – retalhos no mundo, nos tempos; constituem traços infames da história, são vestígios dos desejos que se deseja esconder, poeira debaixo do tapete, onde nem sempre se vê, mas existe – todos sabem, ou deveriam saber. E, por mais que se negue, os seus prazeres proibidos seduziram e seguem seduzindo grande malta de incautos desejosos dos prazeres que lá encontrarão.

Poder-se-ia estar falando de qualquer cidade no mundo, mas fala-se de São Paulo. Anastácia, entretanto, não é São Paulo como um todo, Anastácia é a região conhecida como Boca do Lixo. Formada, desde o início do século, por bairros opulentos, tendo como epicentro o Bairro da Luz, Santa Ifigênia, Bom Retiro e Campos Elísios (TEIXEIRA, 2012), a região era morada dos remediados, das famílias de bem e não possuía tal alcunha. Tornou-se lixo quando passou a dar residência a prostitutas e servir de pouso a seus clientes. Seguiu sendo lixo quando tomada por sede da indústria das pornochanchadas, seguiu malquista mesmo alocando o maior polo cinematográfico jamais visto no Brasil, e os seus filmes foram tão malditos quanto ela. Mas em nome de quê?

Para elucidar tal questionamento, o presente capítulo discorrerá sobre a montagem do espaço de diversão adulta na cidade de São Paulo, que ficará conhecido como Boca do Lixo, como é possível observar a problemática do ordenamento urbano e da conservação de uma concepção moralista diante da circulação de atitudes consideradas viciosas. Evidencia-se como este contexto torna-se propício para a instalação de um polo cinematográfico voltado para um segmento de entretenimento bastante similar ao já existente na localidade e como delineou-se a trajetória deste cinema. Além de trazer a lume a discussão sobre a maneira como a política estatal influenciou no processo de produção, distribuição e exibição dos filmes analisados. Por fim, abre-se a discussão acerca do impacto gerado por estas produções na opinião pública, através da análise das críticas especializadas e cartas dos leitores publicados durante o período.

2.1 Boca Do Lixo, Quadrilátero do Pecado: da Constituição da Boca à Construção do Polo Cinematográfico

O avanço do século XX e sua proposta de “modernização” do país trouxeram modificações à malha urbana, ao ordenamento do modo de morar, do modo de interagir com o espaço da cidade, do modo de viver. Era necessário esquadrihar, mapear, sistematizar os pontos problemáticos – áreas que não coadunavam com o projeto de europeização higienista então em vigor. Nesse ínterim,

[...] a burguesia industrial, os higienistas e os poderes públicos visualizam a possibilidade de instaurar uma nova gestão da vida do trabalhador pobre e controlar a totalidade de seus atos, ao reorganizar a fina rede das relações cotidianas que se estabelecem no bairro, na vila, na casa e, dentro desta, em cada compartimento. Destilando o gosto pela intimidade confortável do lar, a invasão da habitação popular pelo olhar vigilante e pelo olfato atento do poder assinala a intenção de instaurar a família nuclear moderna, privativa e higiênica, nos setores sociais oprimidos. (RAGO, 1985, p. 63)

Alinhado a este tipo de ação normatizadora, Adhemar de Barros, interventor federal em São Paulo, institui, em 1940, a ordenação das atividades de diversão adulta na cidade e, com isso, a mudança de todos os estabelecimentos de prostituição para o bairro do Bom Retiro – uma ameaça à moral das famílias enunciadas por Rago (op. cit.) e à saúde pública, devido às doenças venéreas e substâncias ilícitas que ali circulavam. Orientou-se, assim, sua ocupação às ruas sem saída localizadas atrás da

linha férrea, isto é, as ruas Aimorés, Itaboca e Ribeiro de Lima. Tal ato teria sido uma tentativa – frustrada – de “confinar, esquadrihar a cidade e delimitar o espaço de grupos sociais e etnias [o que] fazia parte das disputas por controle espacial da cidade” (TELES, 2009, p. 34).

É nesse período, reconhecendo os novos inquilinos da região, que as crônicas policiais e seu tom sensacionalista vaticinam a depreciação do entorno. Segundo seus pareceres, “Ali se encontravam sujeitos que desafiavam as convenções morais e legais da sociedade. Seres comparáveis aos restos, à sujeira e aos dejetos produzidos coletivamente na cidade” (TELES, 2009, p. 33). Seria feita a separação e, assim, a tentativa de controle; nada que saísse deste meio seria digno, toda tentativa de rechaçá-lo, por outro lado, tornar-se-ia benéfica.

Alinhado a este pensamento, diante da nova configuração do bairro e de seus abomináveis novos frequentadores, os antigos moradores movimentam-se e pressionam as autoridades para que a situação fosse revista. Não poderiam suas famílias conviver em paz com as novas atividades desempenhadas pelos recentes ocupantes.

Atendendo a estes clamores, em 1953, o governador do estado, Lucas Nogueira Garcez, decide revogar a determinação de Adhemar de Barros que instituíra a zona de baixo meretrício do bairro do Bom Retiro

[...] e mediante intensa repressão, expulsar as prostitutas que exerciam a profissão no local. Numa truculenta ação que mobilizou soldados da Força Pública, centenas de mulheres foram retiradas à força dessas casas, tendo muitas delas resistido vigorosamente à ação, e em vão. (TEIXEIRA, 2012, p. 8)

Deste modo, alijados do local de trabalho, prostitutas, clientes, cafetões, traficantes e outros marginalizados, que viviam numa espécie de simbiose, viram-se sem um ponto central. Diante de tal impedimento, todos estes “profissionais” dispersaram-se pelos arredores do antigo foco. O plano inicial de retirá-los do Bom Retiro parece ter causado o oposto do esperado. Ao invés de retrain tais atividades, fez-se com que estas se expandissem para locais do entorno. O problema parecia persistir, os marginalizados ainda estavam espalhados pela cidade e não à margem como se desejou.

A preocupação com o ordenamento público destas áreas, expresso nas ações dos governantes, de modo a afastar frequentadores indesejados, pode ser

compreendida levando-se em conta a percepção de que as classes pobres, ou classes populares, parecem ter representado um problema de longa data às autoridades estatais e à elite. Este fato pode ser observado no Brasil e no mundo de forma recorrente, conforme aponta Sidney Chalhoub (1996) em sua apreciação do processo de higienização do Rio de Janeiro nos anos da corte imperial, ou mesmo na observação de M. A. Frégier (apud CHALHOUB, 1996), do ordenamento que fora realizado em Paris, ao fim do século XIX.

Ao elaborar suas discussões, os autores em consonância apontam a construção de uma concepção tomada pelos diligentes de classes populares e pobres como grupos reiteradamente perigosos, viciosos e dados à ociosidade. Como é possível verificar-se no excerto abaixo:

As classes pobres e viciosas, diz um criminalista notável, sempre foram e hão de ser sempre a mais abundante causa de todas as sortes de malfeitores: são elas que se designam mais propriamente sob o título de – classes perigosas –; pois quando mesmo o vício não é acompanhado pelo crime, só o fato de aliar-se à pobreza, no mesmo indivíduo constitui um justo motivo de terror para a sociedade. O perigo social cresce e torna-se de mais a mais ameaçador, à medida que o pobre deteriora a sua condição pelo vício e, o que é pior, pela ociosidade. (FRÉGIER *apud* CHALHOUB, 1996, p. 21)

A sentença de marginal parece antever qualquer análise mais pormenorizada, posto que “só o fato de aliar-se à pobreza, no mesmo indivíduo constitui um justo motivo de terror para a sociedade”. A construção deste prejulgamento parece ter raízes profundas e que irão enveredar-se por toda a trama subsequente.

Este processo de formação e rotulação, especificamente na região paulista ora analisada, fica explícito nos relatos de Hiroito Moraes Joanides (1977), conhecido como “Rei do Submundo”. A trajetória de Joanides confunde-se com a daquele espaço, uma parece ser alegoria da outra. Seu ingresso na marginalidade dá-se logo na adolescência. Acusado de parricídio, o jovem de classe média foge de casa e inicia-se na venda de drogas, na exploração de prostitutas e em outros crimes. Posteriormente é inocentado da primeira das acusações, mas já era tarde, a sentença de marginal já havia sido plantada e havia guiado seu destino.

O jovem Joanides é alegoria da zona de meretrício, diz-se. Tal como ele, a região via-se próspera, educada, entretanto, por um suposto malfado, envolveu-se com o que a sociedade renegou, tentou purgar-se, mas fracassou. O que havia de mais execrável já parecia estar espalhado por todo seu corpo, como um câncer que teima em ressurgir mesmo após a tentativa de retirá-lo.

Crê-se que não, afinal compreende-se que a política de Estado não se faça apenas por repressão, o poder estabelecido, neste caso, não é apenas cerceador, mas também criador. Um criador atento às demandas (não tão) secretas da sociedade por atividades consideradas menos nobres, por vezes imorais. Ciente desta necessidade, o Estado, tensionado por forças que demandam uma maior permissividade, parece tentar manobrar nos bastidores do exercício do poder a legalidade e a ilegalidade, a condenação e o salvo-conduto, numa equação cujo resultado seja favorável à sua manutenção.

Compreende-se desta maneira que

[...] a existência de uma proibição legal cria em torno dela um campo de práticas ilegais, sobre o qual se chega a exercer o controle e a tirar um lucro ilícito por meio de elementos ilegais, mas tornados manejáveis por sua organização em delinquência. Este é um instrumento para gerir e explorar ilegalidades (FOUCAULT, 1997, p. 232).

Entende-se assim o objetivo de docilizar os corpos, de moldá-los a partir de objetivos – os mais plurais que sejam – não passa única e exclusivamente pelo cerceamento. É preciso, de certo modo, permitir e aproveitar a transgressão. Deve-se levar em conta que as relações de poder não são uniformes e a pressão por exercê-lo não vem somente do poder instituído (do governante), mas de todos os pontos, de todos os indivíduos em maior ou menor grau.

Diante da inegável demanda evidenciada, portanto, não seria possível sufocá-la, dever-se-ia então ordená-la, normatizá-la, criar regras específicas, diferentes, talvez, dos pontos centrais da cidade – mas criá-las. Era preciso conduzir este mal necessário, para tentar dele tomar proveito. Para tal criou-se um ambiente propício, periférico, para despejar os dejetos que a sociedade inevitavelmente produziria. O depósito sanitário deste tipo de atividade foi eleito, seria doravante a Boca, e lá foram despejados estrategicamente todos os malfeitos e malfeitores anteriormente elencados. As relações de poder estabelecem-se, portanto, aos avanços e recuos de diferentes atores que compõem suas cenas, dadas as necessidades para a manutenção de determinados interesses.

Crê-se, entretanto, que a única reação (talvez) inesperada para tal estratégia foi que, deste mar de indigentes, surgiu a maior indústria de cinema independente do país (ABREU, 2005). O que não significa que a reação inesperada tenha sido de todo modo adversa.

O fato é que não se pode apontar a ingenuidade dos governantes como fomento para o crescimento da Boca e de suas atividades, considerando-se que os

[...] princípios [de controle individual e dominação] viessem a amadurecer depois de tanto tempo não era casual. Justamente então vinha surgindo uma tendência cada vez mais nítida de um controle qualitativo e minucioso sobre a sociedade por parte do poder estatal, que utilizava uma noção de indivíduo baseada, também ela, em traços mínimos e involuntários. (GINZBURG, 2002, p. 171)

Para tal feito, o governo em questão utilizou diversas instituições e atores combinando-os em suas ações. Quer dizer, é passível de observação a ação política, contingenciando o perímetro da prostituição a uma zona específica; o uso da força policial, forçando – fisicamente – as pessoas a ocuparem aquele e não outro espaço; e, futuramente, diante do resultado das ações, novamente lançando mão de decretos regulatórios das produções cinematográficas que ali surgiriam, censurando-as quando não alinhadas à sua normativa/estratégia de manutenção, como será visto mais adiante. Denotando, assim, a complexidade e a pluralidade de indivíduos, interesses e estratégias na condução deste processo.

Considera-se, deste modo, parte do exercício de poder estar atento a esta multiplicidade de fatores envolvidos e às diferentes reações que podem advir das ações tomadas. As reações – previstas ou não – devem ser, deste modo, esperadas, posto que

[...] não poderia haver relações de poder sem pontos de insubmissão que, por definição, lhe escapam, toda intensificação e toda extensão das relações de poder para submetê-los conduzem apenas aos limites do exercício do poder; [...]

De fato, entre relação de poder e estratégia de luta, existe atração recíproca, encadeamento indefinido e inversão perpétua. A cada instante, a relação de poder pode tornar-se, e em certos pontos se torna, um confronto entre adversários. (FOUCAULT, 1995, p. 248)

Busca-se, portanto, o controle expresso das reações dos “pontos de insubmissão”, busca-se guiá-los para que estes sejam menos danosos aos interesses daqueles que governam. Diante disso, considera-se que, do mesmo modo que a prostituição se instalou na Boca, aproveitando-se dos recuos estratégicos e da flexibilização da normatividade então estabelecida, os produtores de cinema também tenham observado esta possibilidade, a oportunidade de instalar-se numa espécie de Zona Franca Moral então representada pela Boca do Lixo paulistana.

Diante disto, no final das décadas de 1950 e 1960, empresas distribuidoras como a Polifilmes (então maior distribuidora de filmes em 16 mm do país), Columbia, Paramount, Warner, Art Filmes, Fama Filmes, PelMex, França Filmes do Brasil, Paris Filmes, e outras, já estavam instaladas na Boca (STERNHEIM, 2005). Segundo o autor, entretanto, nem sempre a convivência entre as grandes empresas estrangeiras, as prostitutas e os frequentadores da região era harmoniosa – atritos eram comuns.

Mais tarde, empresas brasileiras também viriam a se instalar de maneira independente na região, não só distribuindo, mas também produzindo na Boca. Estas empresas foram formadas por antigos funcionários das famosas e lucrativas empresas internacionais, além dos jovens produtores e diretores emergentes, todos buscando as mesmas facilidades encontradas pelas grandes empresas e também uma fatia do seu lucro. Estes produtores pareciam se beneficiar das mesmas vantagens apontadas pelos grandes estúdios, mas também de suas desvantagens – as mencionadas desavenças com os frequentadores da região. Dado que a proximidade com as prostitutas e os bares muitas vezes facilitou reuniões de pauta e a elaboração do *casting*, por exemplo.

Um retrato disto pode ser observado por meio da fotografia abaixo. Nela, o diretor Ozualdo Candeias (1922-2007), fotografa moças frequentadoras da região em clima de descontração e alegria, interagindo com os trabalhadores do cinema da Boca. A intimidade é patente, conforme nota-se estampado em seus largos sorrisos.

Imagem 2: Ozualdo Candeias fotografa moças frequentadoras da região do meretrício interagindo na Boca do Lixo.



Fonte: Fotografia da mostra Ozualdo Candeias – Rua Triumpho. Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2012/05/12/fotos-de-ozualdo-candeias-precursor-do-cinema-marginal-sao-destaque-do-mis.htm#fotoNav=6>>; Acesso: 14 de abril de 2016.

A foto evidencia o clima de tolerância à sexualidade explícita, diferentemente de outras regiões do país nas quais seria pouco provável a observação de moças seminuas – quebrando a naturalizada e idealizada imagem de recato característico e esperado do gênero feminino – e sua interação íntima com homens durante o dia. Estes indícios confirmam a formação da identidade da Boca como lugar marginal, como um espaço em que as atitudes consideradas imorais poderiam ser toleradas, talvez como Cloaca Máxima de São Paulo e, com a exibição nacional de suas produções, do Brasil, como exutório necessário para o acúmulo das sujidades que a ela escorreriam, acorreriam, como mostra da heterotopia⁴ do espaço urbano e das

⁴ A noção da heterotopia e sua relação com a construção da concepção dos espaços pode ser observada no texto “Des espaces autres”, redigido a partir de palestra proferida por Michel Foucault em 1967, mas publicado apenas em 1984. Compreende-se a partir deste conceito a quebra da noção de espaço como entidade sagrada, como aquilo que é dotado de construções intocáveis. Seria preciso alinhar-se ao que “[...]as descrições dos fenomenologistas nos ensinaram que não vivemos em um espaço vazio e homogêneo, mas, pelo contrário, em um espaço completamente investido de qualidades e mesmo frequentemente atormentado por fantasmas; o espaço de nossa percepção primária, o

relações humanas contradizendo uma visão que pretende firmar-se – erroneamente – como homogênea em termos de normatividade moral.

Sob este prisma, analisa-se a Boca e suas produções marcadas pelo improviso, espontaneidade e pela exploração dos prazeres proibidos, como parece estar plasmado na fotografia. Foi nesse contexto que se deu o surgimento das pornochanchadas, que parecia desejar afastar-se, assim, da estética da elite, almejando comunicar-se diretamente com o público, a mostrar aquilo que ele desejava ver, oferecer a todas as salas do país o prazer que só a Boca do Lixo paulistana poderia dar e, com isto, ter retorno financeiro como nunca antes se viu no cinema nacional.

Por suas produções tão fortemente baseadas na exploração sexual e no lucro que dela adviria, além da estética claramente afastada do “cinema arte”, do “cinema de protesto” ou de qualquer outra categoria aclamada pela crítica, a mesma ocupou-se em marginalizar estas produções, e fez tão rápido com o cinema da Boca quanto o fez anteriormente com a própria região em que se inseriam.

Mas os maus rótulos pareciam ser apenas fomento para a criação dos cineastas. Assim colocou João Callegaro ao lançar em 1968 o seu “Manifesto do Cinema Cafajeste” – representando um dos muitos estilos fílmicos presentes na Boca –, explicando didática e pormenorizadamente que o

Cinema cafajeste é cinema de comunicação direta. É o cinema que aproveita a tradição de 50 anos de exibição do "mau" cinema americano, devidamente absorvido pelo espectador e que não se perde em pesquisas estetizantes, elucubrações intelectuais, típicas de uma classe média semianalfabeta. [...] É cinema tipicamente brasileiro, portanto é o cinema cafajeste paulista, sem bairrismos, porém com uma visão lúcida da fauna paulistana. [...] E o seu valor será contado em cifras, em borderôs, em semanas de exibição: em público. E os filmes serão geniais. (CALLEGARO *apud* RAMOS, 1987, p. 65)

Estariam lançadas as bases do cinema da Boca do Lixo, posteriormente denominado genericamente Pornochanchada, o cinema responsável por assimilar “o pior do cinema americano e transformar em cinema brasileiro”, “cujo logro não será medido pela crítica, mas pelas semanas de exibição”, pelo retorno financeiro. “Temos

espaço de nossos sonhos, aquele de nossas paixões inclui dentro deles mesmos qualidades que parecem intrínsecas; é um espaço volúvel, etéreo, transparente, ou novamente um espaço escuro, rústico, carregado: um espaço das alturas, dos cumes, ou pelo contrário um espaço do baixo, um espaço da lama, é um espaço que pode ser veloz como a água, ou um espaço que pode ser fixo, como a pedra ou como o cristal.” (FOUCAULT, 1984, p. 47, grifos nossos).

que fazer filmes péssimos!”, ironizaram os produtores e diretores de bolsos e contas bancárias cheios, com a frase retirada de seu longa *Audácia!* (NAGIB, 2002, p. 337).

Assim, estes produtores e diretores pareciam ironizar as condições de produção, escancarar a proibição dos temas politizantes, explorar ao máximo o que se podia fazer e expor a precariedade das condições cinematográficas brasileiras de então. A baixa qualidade dos filmes parece ser uma bandeira, um estilo artístico a ser defendido. Se antes a estética da fome e a pobreza fomentaram as temáticas do Cinema Novo, agora ela parecia se generalizar, aplicar-se de forma direta à qualidade parca das produções elaboradas no período. Fazer cinema com pouco, fazer cinema ruim, mas não deixar de fazer cinema, parecia ser a máxima destes novos autores. Como Virgílio que, mesmo navegando em águas infernais, não se quebrou e afirmou: “*flectere si nequeo súperos, acheronta movebo* – se não posso dobrar os céus, moverei o inferno” (GINZBURG, 2002, p. 150).

O cinema na Boca seria, portanto, a legítima cria do que se considerou mais imoral, que parte da população buscou distanciar-se, mas significativa parcela desejou incessantemente. Estes últimos foram, assim, seduzidos pelos corpos projetados através das películas das pornochanchadas, parecem ter sido tão escravizados por elas quanto os visitantes de Anastácia. Mas estariam os governantes de Anastácia, ou melhor, de São Paulo ou mesmo do Brasil, aproveitando-se desta sedução? Ou estariam os cineastas aproveitando-se das brechas do que fora estabelecido como normativa moral? Talvez ambos. É preciso dissecar o ocorrido para que se compreenda, ou ao menos, tente-se compreender tal dinâmica.

2.2 Os Roteiros da Boca contam sua História

Na Boca do Lixo paulistana instalam-se as produtoras, em meio à precariedade e enfrentando os atritos com diversos setores da sociedade. Ali fez-se cinema. Não por dias, não por anos, mas por quase uma década. As pornochanchadas brotaram como uma flor em meio às fezes, onde depositaram-se todos os dejetos humanos, na região em que nada deveria nascer, num lugar marcado pela narrativa condenatória das crônicas policiais, fazendo surgir a maior indústria cinematográfica brasileira em termos numéricos (ABREU, 2005). Ainda assim, a Boca continuaria sendo condenada, embora agora o fosse nos cadernos culturais. Mas isso pouco importava aos que lá

faziam suas vidas, suas riquezas, sua fama, seu destino; os louros da crítica eram irrisórios, bastava-lhes apenas os milhões de expectadores excitados a cada dia pelo fluxo produtivo das insinuantes pornochanchadas.

Para compreender o fenômeno das pornochanchadas, é importante salientar seu trajeto, seus roteiros, seus meandros. Estes foram sempre marcados por divergências internas, problemas com mercado exibidor, barreiras impostas pela censura, além de sucessos e fracassos com o público expectador. Sobre esta produção e seu desenvolvimento, o pesquisador Nuno César Abreu (2005), em sua tese de doutoramento, destrincha seu percurso em três fases, que irão de 1970 a 1982, como será possível ver a seguir.

A primeira fase desta produção remonta aos anos de 1970 e irá até 1975. Este seria ainda um período de consolidação da produção cinematográfica na região dos arredores da Rua Triunfo – novo epicentro da Boca. Marcado por um estilo pouco técnico de filmar que foi considerado pelo pesquisador como uma “aventura artística”, as relações de trabalho ainda eram basicamente solidárias e pouco formais, marcadas por trocas de favores dos produtores que se assistiam mutuamente nos seus trabalhos em curso. É o período em que, estimulados pelo I e II Plano Nacional de Desenvolvimento, lançados em 1971 e 1974, respectivamente, diversos setores produtivos do país são estimulados a competir com os produtos importados, isto incluiria também a indústria cinematográfica.

O segundo período destacado por Abreu diz respeito aos anos de 1976 a 1982, intervalo em que as produções da Boca tenderam a se profissionalizar, a atrair mais investidores. Este foi o período áureo das pornochanchadas. Marcada pela “segunda geração”, é nesta fase que as instalações das produtoras se espalham para além da Rua Triunfo. Destacar-se-iam “produzindo filmes formalmente mais cuidadosos e consolidando, em seu âmbito, reputações artísticas e financeiras” (ABREU, 2005, p. 47). Esta geração será fortemente marcada pela atuação da Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME), que inaugura uma nova maneira de fazer cinema, deslocando toda a estrutura produtiva nacional para o seu eixo de atração – como se verá mais adiante – e modificando toda a dinâmica da fase anterior. Esta alteração, o avanço da crise econômica nacional e a volta da permissividade aos filmes importados, marcam o início da terceira fase, a da decadência, quando o número de produções decai vertiginosamente e, tão rápido quanto se inicia, põe-se um ponto final no roteiro das pornochanchadas.

Contudo, nem só de fases é marcada a história da produção erótica nacional. Muito mais que estágios, as pornochanchadas foram realizadas por pessoas, muitos destes personagens ajudaram e foram determinantes na escrita desta história.

O primeiro deles talvez seja Oswaldo Massaini (1919-1994). Sua participação na história do cinema brasileiro remonta há muitos anos antes da primeira geração de cineastas instalar-se na Boca. Massaini dedicou-se à sétima arte trabalhando em diversas empresas, entre elas a Columbia Pictures, mas as abandonou para fundar, em 1949, a Cinedistri, uma das principais produtoras de cinema nos anos que se seguirão. Em 1956, a empresa instalou-se em definitivo sobre o Bar Soberano – ponto de encontro certo dos reconhecidos personagens da Boca. Inicialmente planejada apenas para distribuir os filmes, a Cinedistri passaria também a produzi-los.

IMAGEM 3: Ozualdo Candeias registra movimento em frente ao Bar e Restaurante Soberano.



Fonte: <<http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2012/05/12/fotos-de-ozualdo-candeias-precursor-do-cinema-marginal-sao-destaque-do-mis.htm#fotoNav=6>>; Acesso: 14 de abril de 2016.

IMAGEM 4: na imagem vê-se, de frente para o Bar Soberano, da direita para a esquerda, Rogério Sganzerla (*O Bandido da Luz Vermelha* – 1968), Carlos Reichenbach (*Lilian M.: Confissões Amorasas – Relatório Confidencial* – 1975), Antônio Lima (*As Libertinas* – 1968), e Antônio Meliande (*O Anjo da Noite* – 1974 – fotógrafo) de frente para o Bar Soberano.



Fonte: <http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2012/05/12/fotos-de-ozualdo-candeias-precursor-do-cinema-marginal-sao-destaque-do-mis.htm#fotoNav=6>

Pode-se observar nas fotos algumas amostras dos elementos e características que compunham o ambiente criativo e produtivo da Boca. Isto é, a interação entre diretores, produtores, fotógrafos, atrizes, prostitutas que povoavam, que coabitavam um mesmo ambiente laboral e que, de modo algum, parece se afastar de um ambiente de prazer. Seja em sua fundação como região de tolerância, na permanência de tais atividades, na elaboração de filmes para mormente voltados para o entretenimento, ou mesmo como lugar de recreação, farras, bebidas, o prazer parece estar sempre presente na história da Boca do Lixo. Assim, regadas à cerveja, feijoadas, dobradinhas, “safadices” e outros prazeres populares, em meio a conversas, flertes, intrigas, cresceu a pornochanchada como filha legítima da Boca, como filha que não negou a mãe que teve e, pelo contrário, parece tê-la exaltado.

O crescimento da filha da Boca pode ser marcado por mais um acontecimento. Quando em 17 de agosto de 1959, a Cinidistri passou a ocupar todo o primeiro andar do edifício nº 134 da Rua Triunfo (STERNHEIM, 2005), e produziu filmes dos mais diversos gêneros, era preciso sair das fórmulas tradicionais, seria uma mostra de que Massaini queria inovar. Com esta ideia, o empresário investe em *O Pagador de Promessas*, dirigido por Anselmo Duarte, ganhador da Palma de Ouro de Cannes em 1962, categoria de melhor filme, feito que permaneceu imbatível para as produções da Boca até sua extinção.

Outros personagens surgem mais adiante, dois deles são Alfredo Palácios e Antônio Polo Galante, que se unem, em 1968, para formar a Servicine, mais uma

empresa responsável pelas produções que seriam chamadas de pornochanchadas. O método de trabalho introduzido por Galante pode ser considerado como a inauguração do *modus operandi* do cinema da Boca. Dentre outros subterfúgios para obter maior lucro, o produtor exigia a contenção de despesas, a redução no número de repetições das cenas filmadas para economia de negativo, por exemplo, posto que este era o material mais oneroso no orçamento das produtoras. Neste sentido,

Galante não chegava a ser sanguinário, claro, mas era extremamente rigoroso com os diretores quanto a prazos e custos. Essa sociedade, que tinha o refinamento e conhecimento de Palácios e a intuição impressionante do sócio, deu certo e assim a Servicine, de fato, permitiu inovação e arejamento de ideias no cinema paulista.
[...]Para se ter uma ideia, um dos filmes foi rodado com 18 latas grandes (300 m) de negativo, em apenas três semanas. A edição final precisava ter, no mínimo, 8 latas. Ou seja, na média, uma cena só podia ser repetida duas vezes e meia. (STERNHEIM, 2005, p. 25-26)

Outra estratégia ousada da parte de A. P. Galante era oferecer muitos de seus filmes apenas com o título para seus patrocinadores, que prontamente aceitavam oferecer o financiamento, dado o desempenho até então infalível de suas produções, que se não atingissem lucros – o que era raro –, ao menos cobriam suas despesas. Este artifício utilizado pelo produtor é revelado em entrevista a Nuno César Abreu (2005), quando afirma:

[...]Eu sou um produtor bem-sucedido, os meus filmes todos dão resultados, porque eu tenho um esquema diferente de produzir. Eu nunca produzo sozinho. Eu produzo o filme com meu dinheiro e vendo 50% ao exibidor pelo custo da produção. Aí ele me paga a produção e 50% é dele. Já começo outro filme com esse dinheiro e com o lançamento garantido. (ABREU, 2005, p. 60)

É deste modo que se começa a encaixar as engrenagens e azeitar a máquina da produção industrial do cinema nacional, como diria o próprio Abreu (2005) “a toque de caixa e a todo vapor”.

Nesse ínterim, surgiram também as estrelas da Boca, as musas que povoaram o imaginário do público durante anos ao participarem das principais pornochanchadas. Dentre elas é possível destacar Matilde Mastrangi (*As Cangaceiras Eróticas* – 1974), Adele Fátima (*Com as Calças na Mão* – 1975), Nicole Puzzi (*Possuídas pelo Pecado* – 1975), Zilda Mayo (*Possuídas pelo Pecado* – 1975), Claudete Joubert (*Sinal Vermelho – As Fêmeas* – 1972), Aldine Müller (*O Clube das Infiéis* – 1975), Meiry Vieira (*O Império do Desejo* – 1981), Sandra Graffi (*Amor, Estranho Amor* – 1982),

Angelina Muniz (*O Inseto do Amor* – 1978), Marlene França (*Lua-de-Mel e Amendoim* – 1971), Nadir Fernandes (*Snuff, Vítimas do Prazer* – 1977), Monique Lafond (*Amante Latino* – 1979), Neide Ribeiro (*E Agora José, As Torturas do Sexo* – 1980), Rossana Ghessa (*Lua-de-Mel e Amendoim* – 1971), entre muitas outras que atingiram o estrelato no período. Outras atrizes já haviam alcançado alguma notoriedade quando decidiram participar também dos filmes em questão. Foi o caso de Vera Fischer (*Anjo Loiro* – 1973), Sandra Bréa (*Amada Amante* – 1978), Carla Camuratti (*O Olho Mágico do Amor* – 1982) e Xuxa Meneguel (*Amor, Estranho Amor* – 1982), por exemplo.

Por outro lado, contrastando com a fábrica de estrelas e musas, a pornochanchada não produziu astros em número equivalente. Com exceção de David Cardoso, por exemplo, não se tem registro de grande repercussão de atores por seu desempenho nestas produções, ou mesmo da indelével marca de “ator de pornochanchadas” no currículo de outros profissionais que compuseram estes filmes. O que talvez seja mais um elemento a evidenciar a primazia e o interesse em explorar majoritariamente o corpo feminino, reiteradamente objetificando-o, para atingir um público idealizadamente composto por homens. Questões como estas servirão de mote para o aprofundamento em pesquisas vindouras. Corpo feminino como objeto do masculino.

Paralelamente a isto, a região também começou a atrair outros profissionais como os escritores Márcio de Souza e Marcos Rey, que viram ali a oportunidade de escrever roteiros rápidos e serem regamente pagos para suprir uma demanda de filmes que parecia aumentar a cada dia. Deve-se acrescentar a esta lista também os nomes de dramaturgos como Lauro César Muniz, dos críticos Rubens Ewald Filho e Inácio Araújo, além dos romancistas Antônio Calmon e Sílvio de Abreu. É necessário também que se lembre dos estudantes de cinema e cineclubistas que queriam se aventurar no oásis de oportunidades que a Boca do Lixo parecia representar. Foi o caso de Carlos Oscar Reichenbach Filho, João Callegaro, Carlos Ebert, João Silvério Trevisan, José Mojica Marins, entre outros que estavam dispostos a “[...] ‘fazer cinema’ numa perspectiva de convivência com o mercado e, como bons enteados rebeldes, de ‘ruptura com a linguagem europeia e elitista do Cinema Novo’” (ABREU, 2005, p. 32, grifos do autor).

Este era também um período de busca por autoafirmação para estes novos cineastas, o cinema vivia sob a permanente tensão do regime civil-militar e sua vigilância, fator decisivo para o abandono do estilo cinemanovista, consagrado pelo

setor intelectual. A ideia desta mudança, destas novas condições do cinema nacional estariam gravadas quase a ferro nos anais da cinematografia brasileira através da máxima proferida pelo protagonista do filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba”. Já não era mais possível fazer o cinema de antes, o cinema agora identificava-se como Cinema Cafajeste, Cinema Marginal, Cinema da Boca que buscava se reinventar no embate contra as condições impostas pelo regime e também pelo cinema estrangeiro, americano sobremaneira. E deste modo,

[...] ou o produtor oferece ao público filmes com elementos que os estrangeiros não podem apresentar, a diferenciação funcionando como atrativo; ou então ele tenta fazer um produto parecido com o estrangeiro e que possa satisfazer no público brasileiro uma expectativa e hábitos criados pelo filme estrangeiro. (BERNADET, 2009, p. 149)

Os fatos expostos por Jean-Claude Bernadet podem ser complementados com a observação da crítica cinematográfica escrita por Augusto Sevá, em 1975, para o *Diário do Povo*:

Nos últimos doze meses estrearam aproximadamente 80 filmes brasileiros de longa-metragem. A grande maioria deles é desse gênero que impropriamente se convencionou chamar "Comédia erótica" ou "Porno-chanchada" ou qualquer outra combinação destes quatro divertidos vocábulos. Depois de prolongado desquite de público brasileiro com o seu cinema, pudemos observar um calmo, mas progressivo reentendimento entre os dois. Alguns filmes chegaram até mesmo a seduzir seu cônjuge conseguindo arrancá-lo dos braços da sua persistente rival que declama seus versos de amor em Inglês ou mesmo qualquer outro idioma usual nas nações estrangeiras. (DIÁRIO DO POVO, 22 de junho de 1975, São Paulo, Acervo da Hemeroteca Digital do Arquivo Público Nacional)

Surgem assim toda a gama de gêneros fílmicos abrasileirados, isto é, *westerns*, dramas, policiais, todos recebendo altas doses de piadas de duplo sentido, títulos apelativos e mulheres nuas que aparecem sem nenhum propósito na narrativa, como era comum ao gosto das chamadas pornochanchadas. Surgem inúmeras paródias dos *blockbusters* americanos, tais como *Nos tempos da vaselina* (1979), paródia do sucesso hollywoodiano *Grease – Nos tempos da brilhantina* (1978), *Banana mecânica* (1974), paródia do filme *Laranja mecânica* (1971) de Stanley Kubrick; *Bacalhau* (1976), inspirado no terror *Tubarão* (1975) – já citados anteriormente.

Estas realizações eram, para Alfredo Sternheim (2005), obras de

Um grupo de aventureiros, verdadeiro *Exército Brancaleone*⁵, [que] se reuniu, à sua maneira, em torno de um objetivo: pensar, produzir e fazer cinema. Um cinema para ganhar dinheiro. Um cinema para atrair público. Um cinema para produzir bilheteria que permitisse produzir outro filme e manter essa 'indústria' funcionando. (STERNHEIM, 2005, p. 27)

E funcionou, ao menos é o que aparentam os números, segundo o próprio autor. Até o final da década de 1970, a produção do Cinema da Boca respondeu por mais de 50% da produção nacional (STERNHEIN, 2005). O que nenhum produtor esperava era que, no início da década seguinte, justamente um filme contendo cenas de sexo iria mudar todo o cenário.

Entra em cena *O Império dos Sentidos*, filmado em 1976, dirigido por Nagisa Oshima e exibido no Brasil apenas em 1980. Este foi o primeiro filme a mostrar cenas de sexo explícito em território nacional. Não demorou para que a indústria fílmica brasileira também se beneficiasse (ou não) da jurisprudência aberta pelo filme japonês.

Em 1981, menos de um ano após a exibição, Rafaelli Rossi, produtor até então não muito exitoso dos arrabaldes da Boca, inicia a produção de *Coisas Eróticas* (1981), primeiro longa nacional a repetir o feito do *Império dos Sentidos*. O público estava tão exaltado para presenciar a nova abertura – literalmente(?) – do cinema, que a bilheteria da produção contabilizou quatro milhões de ingressos vendidos apenas nos dois primeiros meses de exibição (GONDINHO; MOURA, 2012). Foi mais um incontestável sucesso da Boca do Lixo, e talvez não o último, mas, sem dúvida, seria aquele que marcaria o seu declínio.

Nos anos seguintes, diversos cineastas prosseguiram na antiga fórmula das pornochanchadas, isto é, insinuar mais do que mostrar e tentaram gravar filmes sem cenas de sexo explícito, mas a tentativa foi malograda. A maioria destes filmes alcançou pouquíssimos números nas suas bilheterias. A pornochanchada estava se enfraquecendo, o mercado parecia preferir as cenas de penetração às piadinhas dúbias e os seios à mostra dos antigos filmes.

Nas palavras de Carlos Reichenbach,

A desgraça da Boca-do-Lixo não veio por um veio moralista, mas pela forma injusta como surgiram os chamados mandados de segurança, um autêntico

⁵ Dirigido por Mario Monicelli, *Exército Brancaleone*, longa-metragem italiano de 1966, narra a história de um grupo de cavaleiros quixotescos liderados por Bracaleone em busca de sua fortuna. O filme satiriza costumes contemporâneos a partir de uma alegoria com a Idade Média.

mercado paralelo que perverteu todo o jogo da distribuição e exibição de filmes (STERNHEIM, 2005, p. 40).

O cineasta enfatiza, deste modo, que a derrota das pornochanchadas não veio através da censura a proibi-las, mas através das artimanhas legais para a concessão dos mandatos para a exibição das cenas antes proibidas. Aqueles que conseguiram adentrar nesses meandros legalistas, sobreviveram com mais algumas produções, os que não, naquele contexto enterraram-se.

Contudo, o próprio mercado de sexo explícito nos cinemas não tardaria a se modificar e sofrer com o advento de outro recém-surgido fenômeno. Ele seria duramente atacado pelo novo sistema de home-vídeo, popularizado pelo advento da tecnologia do vídeo cassete e das fitas de VHS, permitindo que o expectador não apenas se livrasse do ambiente público, podendo assistir aos filmes e interagir com eles a sua maneira, na privacidade e no sigilo do seu lar, mas também repetir a sua cena ou filme preferido quantas vezes desejasse. (ABREU, 1996)

Além deste dado, é possível observar que, durante os anos de 1980, a economia do país já não caminhava bem, os 90% de inflação apresentados num dos picos do período (COUTO, 2003), levou inquestionavelmente a indústria cinematográfica ao declínio – tal qual muitos outros setores da economia nacional. A política estatal também acabou por prejudicar os produtores independentes, ao quase monopolizar a distribuição das produções. Pouco a pouco, aqueles que antes foram atraídos pela Boca, seduzidos pelas facilidades que ela oferecia, ao verem sua fonte de gozo esgotada, a abandonaram, como os clientes fazem às prostitutas que, até os dias atuais, ali ainda trabalham ao final de um programa – mesmo que bem-sucedido.

2.3 A Pornochanchada e suas Relações com o Regime Civil-Militar

As pornochanchadas foram produzidas no auge da censura moral perpetrada pelo regime civil-militar e sua realização foi um produto direto ou indireto – como é passível de discussão – dos mecanismos criados por esse regime no que diz respeito ao ordenamento jurídico das produções culturais. Neste tópico, discorre-se sobre como ter-se-ia dado tal relação e em que grau poderia estar envolvido o governo de então com as produções da Boca do Lixo.

Até os anos de 1960, a política estatal para o cinema era basicamente legislativa. Ditava parâmetros do aceitável dentro do contexto de um regime autoritário, mas não interferia diretamente em sua produção por meio de fomentos ou qualquer outro direcionamento de recursos. Este quadro começa a modificar-se nos anos seguintes.

O estado autoritário, considerando que as atividades culturais se relacionavam intrinsecamente à ideologia de Segurança Nacional, procurou interferir diretamente na produção cultural. Na área cinematográfica foram criados mecanismos de incentivo à produção, que, em verdade, significava também a criação de empecilhos e dificuldades aos cineastas opositores ao regime: tais como Glauber Rocha, Carlos Barreto e outros. Assim, esses mecanismos de proteção e incentivo do Estado ao cinema acabaram por gerar, de um lado o quase aniquilamento de grupos opositores e, de outro, a dependência de cineastas simpatizantes, que adequaram seus trabalhos aos temas e às propostas – do poder central, à busca de financiamentos e acesso ao mercado exibidor. (SALES FILHO, 1995, p. 2)

O endurecimento da censura que buscou tolher as condições de produção do Cinema Novo, conforme afirma Vicente Sales (1995), provocou um vácuo na exibição de material nacional nos cinemas. Vácuo este prontamente preenchido pela enxurrada de ofertas de fitas estrangeiras, que atraíram o público às salas e quase sufocaram a indústria cinematográfica nacional. Com o objetivo de combater tal movimento, o governo passa a direcionar seus investimentos para concretizar

O cinema como setor industrial (cultural) [...] procurando se inserir concretamente na economia do país ao longo dos anos 70, com a implementação de uma política institucional ditada por agências governamentais voltadas para o mercado, no ambiente das práticas administrativas centralizadoras do regime (ABREU, 2005, p. 20)

Visando à criação de tal indústria, o governo procura direcionar suas ações para o fortalecimento do Instituto Nacional de Cinema (INC). Criado em 1966, como um mecanismo de concentração e ordenamento da produção cinematográfica nacional, o INC passou a concentrar as competências de legislação, fomento e incentivo às produções, tornando-se responsável pelo gerenciamento do material advindo do mercado externo, além de deliberar sobre todos os eventos culturais envolvendo a sétima arte no país, isto é, dando chancela para festivais ou premiações, por exemplo.

Nesse mesmo ano, foram criados os prêmios “Adicional de Bilheteria”, oferecendo um bônus em dinheiro que poderia variar de 5 a 20% da renda líquida obtida pela produção em questão, a depender do seu desempenho na venda de

ingressos; e o “Prêmio de Qualidade”, que oferecia 300 salários mínimos – o que então equivalia a 20 mil dólares, a 12 filmes selecionados por uma comissão de jurados técnicos. Medidas como a maior taxação de produções estrangeiras também foram adotadas. A receita obtida pelos impostos arrecadados seria revertida aos fundos incentivadores do cinema nacional. Sobre a criação deste novo nicho de mercado cinematográfico e suas facilidades, Aníbal Massaini, um dos grandes produtores da época, comenta:

A atividade era economicamente atraente. Era viável. Então, o que acontece? Você tinha um mercado de 3.500 salas, na época, amplamente distribuídas pelo país. Eram cinemas do centro de cidades, de periferia, do interior. E principalmente das regiões populares, onde o cinema brasileiro tinha uma preferência muito grande. E isso associado aos incentivos – os prêmios adicionais de bilheteria do INC. (ABREU, 2005, p. 53-54)

Além dos prêmios adicionais por bilheteria, outra informação importante da fala anterior pode ser encontrada ao referir-se à quantidade de salas distribuídas por todo território nacional. Se a existência do grande número de salas já era vantajosa para o produtor nacional, esta realidade passou a atrair muito mais quando, no ano seguinte, 1967, é estabelecido o primeiro marco de obrigatoriedade na exibição de fitas brasileiras nas salas do país. Passou-se a exigir um número mínimo de 56 dias nos quais as produções nacionais deveriam iluminar as telas dos cinemas. Este número é aumentado para 68 dias em 1969 e elevado mais uma vez em 1970, desta vez para 84 dias de projeção obrigatória. Esta atitude foi vista como protecionista pelos críticos das produções nacionais, pelos exibidores e distribuidores de produções estrangeiras, e foi apontada como principal gesto sinalizador do beneplácito ditatorial às produções mais numerosas de então, as pornochanchadas.

Conformando assim uma possível estratégia normatizadora por parte do regime para difundir determinadas ideias, convenientemente – mas não coincidentemente –, contidas na maioria das pornochanchadas, privilegiando-as indiretamente sob o pretexto de proteger a produção cinematográfica nacional, cuja majoritária fração, como é sabido, era então produzida pela Boca do Lixo.

Em 1969 ocorre a criação da, então pequena, Empresa Brasileira de Cinema (EMBRAFILME), outro importante marco da cinematografia nacional. Vinculada ao INC, a EMBRAFILME ainda possuía uma atribuição que pareceria pequena, porém que se desenvolveria ao ponto que, em 1970, a empresa passa também a financiar produções e tem suas atribuições exponencialmente aumentadas com esta medida.

Em cinco anos, ela seria fundida ao INC e passaria a organizar a distribuição das produções cinematográficas no país, tornando-se responsável por intervir diretamente no mercado, de modo a cancelar os esperados padrões de qualidade à cinematografia nacional. Para o cumprimento de tais atribuições, recebe um considerável aumento orçamentário. Esta medida ocasiona a substituição das competências de pequenas distribuidoras por todo o país e sua eventual extinção.

Ao realizar um balanço das atividades governamentais no campo do cinema, o pesquisador e cineasta Alfredo Sterheim pontua que as ações foram, em geral, prejudiciais para o campo. Não apenas para o cinema anterior ao ciclo da Boca, sufocado devido ao seu teor político, mas para a própria pornochanchada, que teve seu fim, segundo o autor, consumado pelas próprias medidas do estado. Sterheim afirma que, ao ser criada a EMBRAFILME em

[...] setembro de 1969, através de um surpreendente decreto da junta militar que presidia o Brasil em substituição ao General Costa e Silva, [...] O objetivo inicial parecia ingênuo e nobre: estimular a exibição de nossos filmes no exterior, comercialmente ou em certames e festivais. Só que, em pouco tempo, a conduta da Embrafilme foi mudando. A empresa, com personalidade jurídica de direito privado, mas vinculada ao Ministério de Educação e Cultura [...], gradativamente adquiriu mais força, tornou-se uma concorrente da iniciativa privada. Ao mesmo tempo, o INC ia sendo esvaziado, perdia as suas atribuições. (STERNHEIM, 2005, p. 35)

As considerações feitas por Sternheim podem ser verificadas se observada a referida mudança na legislação que serviu de parâmetros para a realização das atividades da EMBRAFILME. Inicialmente, observa-se o Decreto-Lei Nº 862, de 12 de setembro de 1969 e, posteriormente, o Decreto Nº 78.108, 22 de janeiro de 1976, ambos referidos anteriormente de maneira rápida, mas que agora merecem uma reflexão mais pormenorizada.

O primeiro deles diz respeito ao ato de criação da empresa em questão e o exceto abaixo destaca as competências e os objetivos da mesma

Art 2º A EMBRAFILME tem por objetivo a distribuição de filmes no exterior, sua promoção, realização de mostras e apresentações em festivais, visando à difusão do filme brasileiro em seus aspectos culturais, artísticos e científicos, como órgão de cooperação com o INC, podendo exercer atividades comerciais ou industriais relacionadas com o objeto principal de sua atividade. (BRASIL, Decreto-Lei Nº 862, de 12/09/1969)

As diminutas atribuições da empresa diziam respeito apenas à distribuição de material no exterior, realização de mostras e difusão, sempre submetida ao Instituto Nacional de Cinema. O que contrasta com o crescimento das atribuições da empresa, que pode ser observado no Decreto-Lei de sua modificação, cujos detalhes podem ser observados no trecho que se segue.

Art 4º A sociedade tem por finalidade o desenvolvimento do cinema nacional, observados os princípios de liberdade de criação artística e respeito às manifestações culturais do povo brasileiro, competindo-lhe, dentre outras o exercício das seguintes atividades:

I - co-produção, aquisição, exportação e importação de filmes;

II - financiamento à indústria cinematográfica;

III - distribuição, exibição e comercialização de filmes no território nacional e no exterior;

IV - promoção e realização de festivais e mostras cinematográficas;

V - seleção de filmes e organização de representações para participar em eventos cinematográficos internacionais de relevância cultural ou comercial;

VI - criação, quando convier, de subsidiárias para atuarem em qualquer dos campos de atividades cinematográficas;

VII - concessão de prêmios e incentivos a filmes nacionais, dentre estes o calculado proporcionalmente à renda produzida por sua exibição no País, de acordo com o que dispuser o Conselho Nacional de Cinema;

VIII - registro de produtores, distribuidores, exibidores, laboratórios e estúdios cinematográficos, observadas as normas estabelecidas pelo Conselho Nacional de Cinema;

IX - aprovação de projetos de instalação, ampliação e renovação de estúdios e laboratórios cinematográficos, para os efeitos de obtenção de quaisquer benefícios fiscais;

X - venda e controle do uso de ingresso e borderôs padronizados pelas salas exibidoras. (BRASIL, Decreto Nº 78.108, 22/01/1976, grifos nossos)

A diferença é patente nos incisos I, II, III e X, que conferem à EMBRAFILME a competência de coproduzir, adquirir, exportar, financiar, distribuir, exhibir, comercializar (no país e no exterior), além de vender e controlar os ingressos em todo território nacional.

Sobre esta mudança, Sternheim (2005), afirma que

Quando a empresa passou a atuar como distribuidora, ela se diferenciou das demais, dando generosos avanços sobre a receita. Dessa maneira passou a atrair os produtores. Consequentemente, sem poder competir com esses fartos avanços, as distribuidoras independentes, que trabalhavam exclusivamente com filmes nacionais, foram sendo esvaziadas.

A Embrafilme atrapalhou todo o cinema nacional. Principalmente o de São Paulo. Corrupção passiva, clientelismo, panelinhas e até ideologias estapafúrdias condicionavam a concessão dos financiamentos. (STERNHEIM, 2005, p. 36)

Fica claro que a relação de financiamento direto proporcionada pela EMBRAFILME não beneficiou diretamente os produtores da Boca. Conforme afirma

Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977), historiador e crítico cinematográfico, durante uma entrevista ao jornal Movimento, em 1976:

A Embrafilmes (sic) faz muito bem em negar financiamento para a pornochanchada, porque a pornochanchada não precisa do financiamento da Embrafilme. [...] Depois da pornochanchada vieram as recepções pelos próprios diretores dos bancos, os cafezinhos, os tapinhas nas costas, os bancos tomando a iniciativa de procurar os produtores, etc. Assim, não há razão para a Embrafilmes Financiar esses filmes; (JORNAL MOVIMENTO, 19 de janeiro de 1976, São Paulo, Edição 29, Acervo da Hemeroteca Digital do Arquivo Nacional)

Diante deste quadro, faz-se um balanço e não se pode delinear claramente a total independência, ou mesmo a dependência, dos produtores da Boca frente às políticas estatais. Elas abriram o nicho de mercado para que eles se instalassem e atingissem o sucesso com seus filmes por quase uma década, todavia não os financiou diretamente, o governo não foi sócio direto dessa empreitada. É evidente também que houve uma relação da política estatal com as produções, que parece ter sido indireta, mas proposital, beneficiando estes filmes e não outros de uma maneira consciente.

Ela foi sim pouco direta como afirmaram Sternheim e Gomes, mas não é nula – posto que não é possível desconsiderar os bônus adicionais e, principalmente, a lei de obrigatoriedade da exibição de produções nacionais como facilitadores da criação de um nicho de mercado aproveitado pela pornochanchada, como afirma, em entrevista concedida a Nuno César Abreu, um dos pioneiros do cinema da Boca, Aníbal Massaini. O que pode ser observado, dado que não havia outra oferta senão a de pornochanchadas para ocupar os dias obrigatórios de exibição de material nacional nos cinemas. Neste sentido, abre margem para interpretar-se que a ditadura se aproveitou da Boca e a Boca aproveitou-se da ditadura. Como ocorre tal proveito é matéria passível de análise para esta dissertação.

2.4 Da Boca do Lixo à Boca de Todos: Reflexões da Crítica Sobre as Pornochanchadas

Fazendo cinema para o mercado e não para os críticos, apostando na exploração dos corpos nus, nas piadas maliciosas, nos títulos apelativos, e outros muitos artifícios pouco usuais no cinema de Godard, Bergman (1918-2007) ou

qualquer outro cineasta apreciado pelo público dito culto e pela crítica especializada, as produções da Boca do lixo angariaram um séquito de fiéis seguidores-expectadores que aguardavam, ansiosamente, pela mais nova pornochanchada a ser lançada.

Do lado oposto, em menor número, contudo num volume impossível de se ignorar, vieram as críticas. Um torvelino delas que prontamente tratou de atacar os filmes e tentar minar seu sucesso. O próprio termo “pornochanchada” foi criado pelos opositores deste fenômeno do cinema brasileiro. O apelido era claramente

[...] intolerante e preconceituoso para referir tanto um foco apelativo de exploração da nudez e do "erotismo", quanto um produto mal realizado, um cinema medíocre. Era uma produção que ocorria à margem da maioria dos enfoques culturais (acadêmicos, de vanguarda, da mídia etc.), dos quais foi objeto de críticas – uma espécie de bode expiatório do cinema nacional. (ABREU, 2005, p. 26)

Nesta seção, objetiva-se então explorar os comentários daqueles que se dedicaram à apreciação crítica das produções da Boca; busca-se ora trazer a lúmen tanto aqueles muitos que detrataram o gênero, como aqueles que saíram em sua defesa, estes últimos bastante diminutos e tímidos ao advogar esta causa. Transporta-se o leitor às palavras de críticos cinematográficos e suas colunas nos principais jornais do período, além de evidenciar também as considerações dos acadêmicos que ousaram aventurar-se por esta ceara. Suas considerações, algumas vezes discordantes em sua tônica com as desta dissertação, servirão, no entanto, de base, de pontapé inicial para a construção do raciocínio e da interpretação deste fenômeno cultural, bem como dos questionamentos levantados sobre ele e sobre os quais se proporá a análise.

Os críticos das pornochanchadas possuíam distintos perfis, mas quase todos se esforçaram para repetir nas colunas dos cadernos de cultura dos jornais o mesmo discurso com o qual a Boca do Lixo fora tratada antes nos suplementos policiais. A imoralidade, a afronta aos bons costumes e aos valores familiares das prostitutas, dos drogados, cafetões e frequentadores da Boca parece ter percolado, segundo estes detratores, para os outros estratos subsequentes daquela paisagem paulistana.

A tônica destes comentários pode ser observada tanto nas palavras dos críticos especializados, quanto nas missivas dos leitores indignados e que escreviam aos jornais suas cartas de opinião, propondo-se a condenação e eliminação daquilo que parecia ser uma mácula na honra da cultura brasileira.

Teor que se encontra plasmado no excerto abaixo, extraído do *Jornal do Brasil* e publicado no ano de 1975. Nele, o leitor confronta as ações do então Ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, afirmando que

[...]o Sr Ney Braga não tem assistido aos maravilhosos desempenhos e mensagens do mais elevado teor moral que atualmente vem sendo apresentados nos filmes nacionais! A mim, parece, que se o fizesse, ao invés de dilatar para 112 dias a obrigatoriedade de exibição o propósito do Sr ministro, certamente, teria sido bem diferente!

Não obstante, o aumento para 112 dias, proporcionará, sem dúvida, o aprimoramento cultural e educacional de nosso povo, pois não faltarão oportunidades à deleitosa assistência de filmes de inquestionável valor moral, intelectual, instrutivo, técnico, artístico e educacional, como Quando as Mulheres Querem Provas e o anunciado Eu Dou o que Elas Querem, verdadeiras obras-primas do atual cinema brasileiro! [...]

Crise haverá, isto sim, pela mediocridade e grosseria da qualidade dos filmes atualmente impingidos em nome do cinema nacional!

Minorando a *safadice* e a imoralidade rasgada das histórias, verdadeiros bagulhos sexuais, apresentando um bom cinema, de nível elevado, com certeza a crise desaparecerá.

Godofredo Maciel Filho (Jornal do Brasil, 7 de julho de 1975, Rio de Janeiro, Edição 90, Acervo da Hemeroteca Digital do Arquivo Nacional, grifos nossos)

O autor, o desconhecido Godofredo Maciel Filho, condena as produções inicialmente através de tom irônico ao referi-las como “filmes de inquestionável valor moral, intelectual, instrutivo, técnico, artístico e educacional” e desvela sua reprovação ao final, caracterizando-as como “safadice”, cujas histórias seriam dotadas de uma “imoralidade rasgada” e seriam, deste modo, “bagulhos sexuais”.

O mesmo teor reprovador, observado no comentário anteriormente destacado, pode ser observado no trecho abaixo, retirado de um pequeno e furibundo editorial publicado no ano de 1978, no jornal *Diário de Pernambuco* – mas similaridades podem ser encontradas em diversos outros veículos midiáticos. “Prêmio ao vulgar”, dizia o título que daria a tônica dos comentários subsequentes:

O bom gosto não é com certeza uma das preocupações do cinema nacional. No limbo da cinematografia brasileira paira hoje, vitoriosa, a pornochanchada. Nos jornais é fácil perceber suas insinuações "As Mulheres Que Fazem Diferente" e "o Marido Virgem", por exemplo. [...] que será deificado como símbolo da vulgaridade ameaça voltar ao Recife. No cinema São Luís, que já anuncia, com o filme "O Mentecapto Erótico": "Ele tem uma virtude deste tamanho!" "um primor para a geração que Silvio Santos já aniquilou no Brasil". (Diário de Pernambuco, 28 de fevereiro de 1978, Recife, Edição 55, Acervo da Hemeroteca do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano)

A contrariedade está presente desde o seu título e refere-se ao fato de que ceder espaço de um importante cinema da capital pernambucana para a exibição das

pornochanchadas seria o mesmo que premiá-las. O texto prossegue delineando a intenção do editorial, escrito sem autor definido – assinado, portanto, pelo próprio jornal. Fica patente que o cinema nacional está ameaçado pela má qualidade das pornochanchadas: elas seriam povoadas por “vulgaridade”, relegando ao limbo toda a trajetória do cinema brasileiro, contribuindo para degradar mais “a geração que Silvio Santos (?) já aniquilou no Brasil”. Mas estranhamente, mesmo diante de todos estes contrapontos, as produções ainda sairão “vitoriosas” – indaga-se então os motivos de um cinema tão desqualificado sair vitorioso.

Ou melhor, talvez o caminho não seja indagar os motivos que levaram um cinema desqualificado a sair vitorioso – posto que sua vitória nas bilheterias já depõe contra esta total desqualificação e aponta em direção à resposta para esta indagação. Talvez o caminho seja, por outro lado, considerar os motivos pelos quais alguns tentaram desqualificar este cinema.

A indicação de um destes motivos pode ser dada por Paulo Emílio Sales Gomes, um dos principais críticos de cinema do período e que, no jornal alternativo *Movimento* explica:

Agora, aqui a grande campanha contra a pornochanchada - você sabe que houve uma marcha em Curitiba da família contra a pornochanchada? - é feita por gente que não vê os filmes e acredita no que diz a publicidade. Acontece que o próprio nome pornochanchada seria muito mais uma jogada de publicidade do que dos críticos de cinema. O filme *Eu Dou o que Elas Gostam*, por exemplo, tem esse nome e a publicidade complementar: "E o que elas gostam não é mole", e tem o cartaz com o José Lewgoy indicando com as mãos as dimensões eventuais do que ele daria e elas gostariam, tudo sugerindo uma pornografia. Mas o filme não tem absolutamente nada disso - é quase uma comédia de costumes rurais, curiosa, e é só. A pouca relação entre o nome e o filme é incrível. (Jornal *Movimento*, 19 de janeiro de 1976, São Paulo, Edição 29, Acervo da Hemeroteca Digital do Arquivo Nacional)

Dois fatos chamam atenção inicialmente, o primeiro deles é o de um não-detrator da pornochanchada não se encontrar representado em um jornal de grande porte. Nas linhas em questão o autor não revela estar do lado da defesa das produções, não destaca supostas qualidades das obras, nem aponta para sua relevância no âmbito da cinematografia brasileira, afirma apenas haver um preconceito para com elas – não as defende, apenas não as ataca, mas isto já parece ser suficiente para afastá-lo da publicação desta crítica num jornal de grande porte, cuja imensa maioria das críticas expostas ocupou-se de aquilatar negativamente as

produções. Nota-se que o espaço para uma defesa – mesmo que sutil – das pornochanchadas é reduzido, em sua maioria, aos jornais de menor circulação.

O segundo ponto ao qual a análise de Vicente Sales conduz é a ponderação de um dos motivos para os críticos mais ferrenhos preocuparem-se tanto com a imoralidade presente nas pornochanchadas: isto residiria no fato destes condenadores nem sequer assistirem aos filmes, eles não são seu público e desconhecem o real teor destes filmes. Filmes que, em geral, prometem mais erotismo do que realmente oferecem.

Outro crítico cinematográfico de grande importância e que também publicou seus escritos no mesmo jornal que Vicente Sales, foi Jean-Claude Bernadet. Este último igualmente busca compreender o que levou boa parte da crítica e dos intelectuais brasileiros a condenarem as produções da Boca. Ele, diferente do seu colega outrora citado, não pensa exatamente que as críticas se devem à displicência dos colegas em não assistirem às produções. Seguindo um outro viés analítico, Bernadet questiona:

Por que essa oposição? Porque os filmes dão dinheiro? Porque seriam estilisticamente mal realizados? Porque se referem ao sexo? Porque apresentam chulices? Certamente por nenhum desses motivos. [...] Os ataques não foram dirigidos contra aspectos ideológicos reacionários dessas comédias, valorização do machismo, submissão da mulher etc., mas dirigidos contra um “mau gosto”. O meu gosto é bom, o teu é mau, uma campanha moral e estética tipo senhora do chá das cinco”. [...] A safadice de alto luxo não choca. No fundo, uma questão de estilo. A chamada vulgaridade é, basicamente, o que se ataca nesses filmes. (BERNADET, 2009, p. 206)

A crítica especializada e o cidadão comum que se ocupavam em condenar as pornochanchadas, explica Bernadet, não se chocavam com os nus mostrados em cena, tampouco reprovava o teor ideológico contido neles, posto que o autor afirma que em sua maioria eles coadunaram com o conservadorismo da maior parcela da sociedade de então, corroborando com valores como o “machismo, submissão da mulher, etc.”. O fato é que Bernadet parece crer que a condenação se deve apenas ao fato de que o filme não era feito por pares – o filme era feito pela classe popular e para ela e não por intelectuais para intelectuais.

Seus opositores pertencem a um público culto. Esses opositores, via de regra, não se perguntam o que de significativo para eles os amantes e pornochanchada encontram nesses filmes. Estão propondo é substituir o sexo que eles não querem, e a que chamam pornografia, pelo sexo que querem, e a que chamam de erotismo. (BERNADET, 2009, p. 207)

Por não serem produzidas pela elite do país, conforme explica, as pornochanchadas deveriam ser condenadas e chamadas de “pornográfica(s)”, “chula(s)” e dotadas de “safadices”. Por isso, o rótulo de “pornochanchada” inicialmente foi mais um título condenatório do que necessariamente um estilo, embora a crítica insistisse em afirmar o contrário.

Ainda sobre isto, também comenta Alfredo Sterheim (2005), crítico, pesquisador e cineasta brasileiro:

Inúmeros jornalistas especializados sempre insistiram em classificar o cinema feito na Boca do Lixo como um estilo. Qualquer realização de lá era identificada como pornochanchada, outro rótulo pejorativo (agora já perdeu essa carga) para designar a comédia maliciosa ou de costumes, mas que acabou sendo usado de forma indiscriminada. O clichê, carregado de preconceito, substituiu a análise séria e passou a ser aplicado indistintamente pelos críticos para apontar a produção saída da Boca, fosse de qualquer gênero. E com isso criou-se um lamentável estigma para boa parte de nossos cineastas. (STERHEIM, 2005, p. 13)

Nesta sua apreciação, o autor afirma que não haveria necessariamente uma coerência temática ou estilística entre os realizadores da Boca do Lixo, estes sempre buscaram filmar suas produções abrangendo diversos gêneros cinematográficos, deste modo não se limitando apenas a um estilo. Neste sentido, é possível observar ainda que o erotismo foi o ingrediente mais requisitado pelo exibidor do que necessariamente por uma escolha dos próprios diretores. Esta vertente de pensamento crê então que o sexo estaria presente nos filmes quase que por um involuntarismo da parte dos que o fizeram.

A mesma tônica pode ser encontrada no texto de outro crítico, desta vez J. C. Avelar, que publicou no *Jornal do Brasil*, em 1977, sob o título de “Luxo ou Lixo”, um de seus textos analisando o fenômeno das pornochanchadas, mais precisamente sobre o modo como o sexo era tratado nestes filmes. Para o autor, seguindo a mesma linha de raciocínio, as cenas de sexo são basicamente uma metáfora involuntária da parte de seus realizadores e expressariam as disputas do cotidiano. “Essa guerra, esse sexo técnico e quantitativo, esse desprezo pelo outro, essa valorização do capaz contra o incapaz e ineficiente são traços da vida social”. (BERNADET, 2009, p. 208)

Outro crítico e acadêmico já citado e que parece apontar nesta mesma direção é Vicente Sales, ao afirmar que

[...] esses filmes não fizeram outra coisa senão retratar esses aspectos de nosso cotidiano com incrível ingenuidade e, por isso mesmo, de forma tão clara e escandalosa, o que acabou por gerar irados ataques. Evidente que a pornochanchada não questiona, não analisa e não adota uma postura crítica sobre tais aspectos. (SALES FILHO, 1995, p. 3)

E conclui mais adiante que as pornochanchadas se constituem, portanto, a partir do “Conservadorismo não apenas no sentido da preservação dos chamados bons costumes, mas sim de todas as ideias e conceitos em que estamos mergulhados: sejam eles bons costumes, sejam preconceitos, ou estereótipos” (SALES FILHO, 1995, p. 4).

Para o autor, portanto, não haveria nada além do socialmente estabelecido, as pornochanchadas não fugiriam às normas do moralmente aceito, seriam apenas um reflexo e/ou um reforçador das normas sociais existentes. E sobre isto, explica-se de modo mais delongado em outro texto, também publicado no *Movimento*, em 1976. O autor afirma:

Na pornochanchada o mocinho sempre sai ganhando, a mocinha se casa, e nesse sentido ela seria mesmo moralista. Isso talvez porque a chamada pornochanchada tenha muito mais necessidade de se justificar, de compensar as audácias no terreno sexual com um moralismo sociológico mais geral. Além disso a chanchada é mais espontânea o que a torna socialmente muito mais crítica que a pornô. Mexia muito com os tipos brasileiros clássicos, ridicularizava os gostosões sociais, existia na chanchada uma relativa contestação enquanto a pornochanchada em termos ideológicos é conservadora. A chanchada ridicularizava posições sociais, a pornô endossa. (Jornal Movimento, 19 de janeiro de 1976, São Paulo, Edição 29, Acervo da Hemeroteca Digital do Arquivo Nacional)

Aparentemente, a pornochanchada detratada por ser imoral, não era nada além de moralista. Ela reforçaria o seu conteúdo conservador nas mensagens transmitidas, de modo a justificar a ousadia de mostrar os corpos nus, todavia estes não seriam insígnias de libertação, apenas dariam prosseguimento às estratégias de dominação existentes, segundo esta vertente de pensamento.

Contudo, ainda que retratassem os temas da moral e dos bons costumes deste período de maneira inconsciente, como afirmam seus críticos, isto não é motivo suficiente para abandoná-la como possível fonte historiográfica. Ainda que se admitindo a possibilidade de que algumas das pornochanchadas fossem apenas reprodutoras despropositais do cenário moral da época e contribuintes da sua normatização e reforço, de todos os modos haveria nelas um imenso potencial como indício do passado, rastro da história, posto que são “nossos pequenos gestos

inconscientes [que] revelam o nosso caráter mais do que qualquer atitude formal, cuidadosamente preparada por nós” (GINZBURG, 2002, p. 146). Compreende-se, portanto, que uma parcela destas produções poderia ser assim considerada, mas ainda assim questiona-se: a característica de reprodutora inconsciente poderia ser aplicada a todas elas?

Reforço de ideias conservadoras (ou não), metáforas involuntárias (ou não), imitações da realidade (ou não), ainda assim, as pornochanchadas teriam demasiado a oferecer à história, posto que

[...] a imitação, é bem sabido, já não avança senão de crise em crise[...]. Portanto, seria preciso saber em que sentidos diferentes arder constitui hoje, para a imagem e a imitação, uma “função” paradoxal; melhor dizendo uma disfunção, uma enfermidade crônica ou recorrente, um mal-estar na cultura visual: algo que apela, por conseguinte, a uma poética capaz de incluir sua própria sintomatologia. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208)

A pornochanchada arde em contato com o real ao imitá-lo, ela inflama parte da sociedade, parte da crítica especializada, todo este bombardeio não é sinônimo de outra coisa senão da crise (também) provocada e evidenciada pelas produções da Boca do Lixo. Compreendendo-se por crise, neste caso, o deslocamento ou o questionamento de determinadas concepções morais ou a desnaturalização dos costumes, por exemplo.

De qualquer forma, do lado oposto a estes críticos, também houve quem advogasse sua causa em público. Aqueles poucos que saíram em sua defesa, entretanto, foram tímidos e em outras oportunidades não deixaram de atacá-la minimamente.

Ocorre que, curiosamente, toda essa carga negativa fora assimilada por seus produtores, e o que poderia ser uma estratégia para minar sua popularidade, parece ter se tornado mais um ingrediente para o seu sucesso. Talvez as pornochanchadas, seus produtores e diretores não quisessem ser defendidos.

O sexo e sua depreciação caíram nas mãos dos produtores da Boca do Lixo e, apesar da contestação de sua qualidade em fazer cinema, não se pode fazer o mesmo em relação às suas habilidades no marketing. Com seu imenso tino para propaganda, os profissionais conseguiram então reverter o estigma e usá-lo a seu favor. É o que afirma Carlos Reichenbach, importante diretor da Boca, ao aludir à entrevista do seu colega Antônio de Lima concedida à *Revista Manchete*. O diretor crê que a designação “[...] era estigmatizante, mas funcionava quase como uma grife”, raciocínio

completado por Bernadet ao afirmar que “Há inclusive um tom meio avacalhado nesses filmes que, provavelmente não está alheio a seu sucesso”. (BERNADET, 2009, p. 150)

O tom degradante era ingrediente para chamar a atenção do público, como pôde-se observar em diversas manifestações. Para os cineastas da Boca, propaganda negativa ainda seria propaganda, e talvez fosse a melhor delas, posto que era inclusive exibida em seus cartazes. Parece que, quanto mais proibidas e condenadas fossem as pornochanchadas, mais atrativas elas pareceriam.

Fato que se pode observar ao analisar a publicidade do filme *Coisas Eróticas* (1981), que marca o início da decadência do gênero, mas que ainda evoca toda esta carga.

Imagem 5: Cartaz do longa-metragem *Coisas Eróticas* (1981).



Fonte: Jornal Notícias Populares, 23 de abril de 1984, São Paulo. Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/-lOng4K6DQCQ/T8j3qr-OzLI/AAAAAAAAAzW/RFA2ReWNuws/s1600/coisas.jpg> Acessado em: 13 de janeiro de 2015)

Na primeira linha do seu anúncio no jornal *Notícias Populares*, os autores escrevem “PROIBIDO e agora LIBERADO por MEDIDA JUDICIAL”. Como se não fosse suficiente para atrair a atenção do público, ainda são trazidas as palavras “proibido” e “liberado” por “medida judicial” em caixa alta. Além disto, nota-se a falta de imagens que se justifica através do seguinte argumento: “o material fotográfico

deste filme deixa de ser mostrado por ser rigorosamente proibido!”, com direito ao ponto de exclamação no final, mais típico das frases de propaganda que de advertência.

Sobre este último dizer, é interessante notar que nenhuma menção à proibição da veiculação de imagens do filme por meio de cartazes promocionais foi encontrada nos autos da censura a esta produção. O que pode corroborar com a tese de que a proibição/detração foi, inclusive, maximizada pelos produtores, a fim de granjear a curiosidade de um maior número de expectadores.

As pornochanchadas parecem seguir, no fio deste limiar, entre a condenação e o sucesso, aproveitando as brechas até onde elas parecem menos prováveis. Mas o balanço daqueles que tecem as críticas parece ser sempre negativo e diminuir seu mérito em realizar cinema, talvez sem considerar o árido cenário em que se inseriram e levar tal fato em conta para balizar seu julgamento.

Aproximando-se do final deste capítulo, faz-se salutar levantar algumas últimas considerações. A primeira delas pode ser evocada pelas palavras do já citado Jean-Claude Bernadet que, ora aponta as mazelas do movimento cinematográfico em questão, ora aponta seus êxitos sempre de forma bastante ponderada. Na publicação em questão, o autor considera que

A pornochanchada não tem que ser necessariamente burra, malfeita, nem se limitar ao exibicionismo da carne, nem ser machista. Melhorar o nível não quer dizer apenas maquiagem melhor as atrizes exibidas. A pornochanchada pode ser uma obra de arte que satisfaça gostos exigentes. A malícia pode não ser grosseira e repetitiva. (BERNADET, 1979a, p. 89)

E considera em outra publicação que

[...] a maior falha dessa pornochanchada não é ser pornô, mas ser muito pouco pornô. Preferível a todas estas sugestões, a esses lençóis medidos, é mostrar todos os órgãos sexuais masculinos e femininos fazendo o que podem fazer. Se bem não fizer, mal também não fará, e pelo menos num ponto será um bem: derrubar os múltiplos atos de censura federal e da burocracia, mas também os atos dos bem-pensantes retrógrados e dos bem-pensantes evoluídos. (BERNADET, 1979b, p. 97)

Diante de tão vasta amostragem, parece ser minimamente contraditório julgar que um movimento que abrangeu inúmeros gêneros cinematográficos, que produziu centenas de longas-metragens, que perdurou por quase uma década, que abarcou dezenas de produtores e diretores, que elevou ao status de estrela do cinema um sem número de atrizes, apenas reforçou os estereótipos moralizantes da ditadura na

totalidade de suas produções – seria uma perigosa generalização a ser evitada nos anais da historiografia.

Diante disso, ora indaga-se: seria possível encontrar algum autor que fizesse, mesmo que pontualmente, a diferença em não apenas reproduzir mecânica ou inconscientemente tais padrões? Seria possível apontar em que ponto a pornochanchada não foi necessariamente “burra”, “malfeita” e “machista”?

A homogeneização pode ser atrativa para qualquer pessoa que se debruce sobre a análise do passado; universalizar conclusões, naturalizar comportamentos, rotular produções sob o mesmo carimbo, pode parecer tentador e até mesmo prático àquele que deseja sistematizar e encaixar as arestas dos acontecimentos pretéritos de modo simétrico. Ocorre, entretanto, que estas arestas não o são.

E, sendo assim, a narrativa historiográfica e

[...] todo conhecimento deve conter um grão de sem-sentido, como os tapetes e afrescos ornamentais da Antiguidade sempre apresentaram em algum lugar uma ligeira irregularidade em seu desenho. Dito de outra maneira, o decisivo não é a progressão de conhecimento em conhecimento, mas sim a brecha dentro de cada um. Uma imperceptível marca de autenticidade que a distingue de toda mercadoria fabricada em série. Poderíamos chamar sintoma a brecha entre os sinais, o grão de sem-sentido e de não saber de onde um conhecimento pode tomar seu momento decisivo? (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214)

Diante disso, onde estariam os exemplos desta brecha, em se tratando das produções em série da Boca? Admite-se nesta investigação que, em meio a esta reprodução de costumes e preconceitos que foi comum a um grande número de produções, poderia surgir um autor ou uma produção que corroborasse com as últimas palavras de Bernadet e oferecesse a contestação, a “subversão”, mascaradas em meio ao salvo conduto oferecido pelas inúmeras produções voltadas à doutrinação.

Considera-se tal afirmação posto que,

[...] o mesmo paradigma indiciário usado para elaborar formas de controle social sempre mais sutis e minuciosas pode se converter num instrumento para dissolver as névoas da ideologia que, cada vez mais obscurecem uma estrutura social [...] se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais, indícios – que permitem decifrá-la. (GINZBURG, 2002, p. 177)

Haveria em meio às imitações do real, diante da reprodução da normatividade moral vigente, quem se propusesse a dissolvê-la? Crê-se que sim, mas, quem sabe se pela pressa ou pelo hábito de condenar as pornochanchadas, esta(s) obra(s)

tenha(m) passado despercebida(s). Tomando este direcionamento, não se almeja, contudo, respostas claras e diretas. O que aqui se pretende é apontar um foco de luz sobre este objeto maldito por tantos, ao invés de apontar-lhe o habitual dedo em riste. Supõe-se ora haver encontrado uma zona privilegiada em meio à opacidade da história, agora por ela enveredemo-nos.

3 CAPÍTULO II: “EM FAVOR DOS BONS COSTUMES”: O DISCURSO MORALIZANTE NO REGIME CIVIL-MILITAR E SEUS ECOS NA CONSTRUÇÃO DO APARATO CENSÓRIO

3.1 De Piaget à Gilligan: Moral da Justiça e Moral do Cuidado

Um menino chamado Jean está em seu quarto, quando é chamado para comer. Ele entra na sala de jantar, contudo, atrás da porta há uma cadeira e sobre a cadeira há uma bandeja com quinze xícaras. Jean não teria como saber que existe tudo isso logo atrás da porta. Ele entra, a porta bate na bandeja e as quinze xícaras se quebram.

Um outro menino, este chamado Henri, estava só em casa e aproveitou-se disso para tentar pegar doces escondidos no armário. Subiu numa cadeira e estendeu o braço. Mas os doces estavam muito alto e ele não pôde alcançá-los. Entretanto, tentando pegá-los, ele esbarrou numa xícara. A xícara caiu e se quebrou. (PIAGET, 1994)

Diante das duas situações, apresentam-se dois acontecimentos similares, entretanto, estes divergem em grau de danos e em intencionalidade/conhecimento dos riscos. Isto é, o primeiro dos meninos não poderia saber dos danos que iria causar, assim mesmo, acabou por causá-los e em maior volume que o segundo, que assumiu a tarefa de prospectar o armário em busca de doces, mesmo sabendo da proibição e, assim, quebrou uma xícara, dano menor do que aquele que ignorava os riscos ou não tinha intencionalidade de cometer qualquer ato que lhe fosse ilícito.

Tomando estas histórias fictícias, Jean Piaget (1994), confrontou diversas crianças para tentar compreender como seria construído o juízo de valor moral/justiça e como tal juízo serviria de baliza em casos de tomada de decisões.

A resposta de um dos analisados segue abaixo:

GEO (seis anos): "você compreendeu bem essas histórias? - Sim. - O que foi que o primeiro fez? - Quebrou onze xícaras. - E o segundo? - Quebrou uma xícara com um movimento brusco. - Por que o primeiro quebrou as xícaras? - Porque a porta bateu. - E o Segundo? - Ele fez um movimento em falso. Quando procurava os doces, a xícara caiu. - Será que temos aí um mais vilão que o outro? - O primeiro, porque fez cair doze xícaras." (PIAGET, 1994, p. 103)

A aplicação, pode-se dizer, estritamente quantitativa e pouco qualitativa da criança foi, talvez, o mote para o desenvolvimento da pesquisa do autor. Em quais

casos haveria diferenças entre estas aplicações, como estas balizas seriam refinadas até a fase adulta e quais aspectos remanesceriam mesmo após o avanço etário, seriam alguns dos principais pontos indagados por Piaget durante sua investigação.

No decorrer de sua execução, ele observou a diferença entre meninos e meninas na aplicação das regras também durante determinados jogos e brincadeiras. Assim, ele acabou por constatar que meninas teriam um juízo moral e um “espírito jurídico” menos desenvolvido que os meninos por não aplicarem as regras preestabelecidas com o mesmo rigor quantitativo, com a mesma dosimetria e proporcionalidade que as crianças do gênero masculino. (PIAGET, 1994)

As brincadeiras atribuídas às meninas teriam códigos e regras mais simples que os dos meninos, não apresentavam uma relação jurisprudente como as dos segundos, seriam mais arbitrárias; e essa característica persistiria nas mulheres adultas.

Esses (livre-)arbitrios enfatizam que meninas teriam suas ações guiadas por uma moral pautada na afetividade e não na aplicação estrita de uma regra preconcebida, levariam em consideração os casos específicos mais que a generalização das situações, como é característico da elaboração teórica dos dispositivos legais e, por consequência, morais; apresentariam maiores dúvidas quanto a necessidade do cumprimento estrito destas regras, ao invés do ímpeto de cumpri-la inexoravelmente, tal qual observou-se nos indivíduos do gênero masculino, tendendo a não importar-se com as consequências para si ou para os outros.

Visando explicar esta distinção e seu desdobramento na vida adulta, Piaget caracteriza conjuntos de noções para o desenvolvimento moral nos indivíduos, dividindo-as em duas categorias de concepção de responsabilidade. Estes estágios não seriam, contudo, observados como estágios a serem atingidos por todos os indivíduos, não se admite assim a obrigatoriedade de uma “evolução” ou “progresso” dentro de uma escala de um pretense desenvolvimento moral ideal. Estas instâncias são: responsabilidade objetiva, responsabilidade subjetiva (PIAGET, 1994, pp. 106-108).

Acerca da responsabilidade objetiva, dir-se-ia que se trata do momento em que o sujeito julga os atos por suas consequências, imediatas ou posteriores. Nesta instância, não seria levada em consideração a intencionalidade do ato praticado, apenas as consequências do ato em si. Para esta construção,

[...] permite-se formular uma conclusão. Certamente, a preocupação pelo prejuízo material prevalece aqui sobre a questão de obediência ou não-obediência às regras. Mas está aí uma forma de responsabilidade objetiva na medida em que a criança não dissocia o elemento de responsabilidade civil, por assim dizer, e o elemento penal. (PIAGET, 1994, p. 106),

Isto é, neste caso, o indivíduo leva em consideração a proporcionalidade do dano causado pelas ações a serem julgadas mais ou menos graves no sentido de sua culpabilidade – que conformariam o elemento penal. Não há refino da parte de sua avaliação moral no que concerne à intencionalidade de respeito ou desrespeito às regras durante execução dos atos a serem julgados – que conformariam a responsabilidade civil. Haveria apenas a quantificação das perdas causadas, de “quantas xícaras foram quebradas”. Torna-se, portanto, algo como uma relação muito mais equacional/exata do que jurisprudente/relativa, tal qual nas histórias dos garotos trazidas no início deste capítulo.

Esta consciência moral seria também caracterizada por sua formação exterior ao sujeito, ela não é trabalhada nele, é idealmente introjetada, ele assume-as e não as questiona por terem sido elaboradas por uma entidade superior e de moral mais elevada – quase que sacrossanta –, por tanto, mais justa em suas decisões, devendo estas serem imediatamente acatadas e sem questionamento.

Além da anterior, observa-se também a responsabilidade subjetiva: neste estágio, a intencionalidade dos atos é baliza para a conclusão do julgamento final. Observa-se o cumprimento da regra não unicamente pelo medo de ser punido pelo superior, mas pelo sentimento de pertencimento e cooperação, pela compreensão de que as regras seriam estabelecidas para moldar a melhor convivência dentro do grupo ao qual integra. Prevalece ainda o sentimento – não necessariamente plenamente consciente – de que as regras não são ontológicas ou estabelecidas por seres superiores, mas acordadas por pares que decidem viver em sociedade.

É importante retomar o fato de que o autor não considera estas construções como fases, apesar de a moral subjetiva ser desenvolvida posteriormente pelos indivíduos na infância. Estas podem ocorrer em concomitância e seguirão o indivíduo, em maior ou menor grau, em suas tomadas de decisões até a vida adulta.

Contudo, a compreensão de Piaget (1994;1996) não deixa de ser questionável no que diz respeito à construção de um discurso sobre este espectro de moral baseado quase que exclusivamente na noção de justiça/punição e nos desdobramentos das ações na aplicação das normas. Perfis morais observados mais

comumente em homens – de acordo com os padrões culturais ocidentais para o gênero masculino, tomados como base pelo pesquisador.

Numa conclusão talvez precipitada, autores como o supracitado psicólogo, além de Lawrence Kohlberg (1969), e Freud (1961), pareceram concordar que, por não desenvolverem as supracitadas concepções de moral rigorosamente a este modo, as mulheres seriam, de modo geral, indivíduos moralmente débeis. Chegando Freud (1961) a afirmar que “mulheres mostram menos senso de justiça/moral que homens, [...] o seu julgamento pode ser, eventualmente, mais influenciado por seus sentimentos, afetos ou hostilidades”⁶ (1961, p. 257-258, tradução livre) e completa afirmando que as mulheres seriam o “*Dark Continent*” (IDEM) da psicologia.

Observando as considerações acima descritas como reducionistas, ou até mesmo preconceituosas, a também psicóloga Carol Gilligan (1982) propôs um caminho alternativo para o estudo da moral e do suposto déficit encontrado no senso feminino. A autora, que inclusive participou do desenvolvimento da pesquisa de Kohlberg (1969), notou inconsistências na lógica utilizada para afirmar que as mulheres se encontravam num estágio moral inferior.

A pesquisadora observou, em contraste com as pesquisas anteriores, que as características morais não se restringiriam às analisadas pelos autores e que comumente seriam desenvolvidas pelos indivíduos do gênero masculino. Ela observou que, não obstante, as mulheres não eram inferiores aos homens neste sentido, mas sim possuiriam outra construção do que seria a moral. Assim, Carol Gilligan (1977) inaugura o que se conhece hoje como teoria da moral do cuidado.

Para a autora,

[...]a *masculinidade* define-se através da *separação*, enquanto a *feminilidade* define-se através do *apego*, a identidade de gênero *masculino* é *ameaçada pela intimidade*, ao passo que a identidade de gênero *feminina* é *ameaçada pela separação*. Assim é que os homens tendem a ter dificuldades com relacionamentos, enquanto que as mulheres tendem a ter problemas com a individualização. (GILLIGAN, 1982, pp. 18-19)

Nota-se, deste modo, que o código moral, isto é, o conjunto de regras estabelecidas para guiar a convivência entre indivíduos que coabitam é distinto, ou ao menos possui diferentes prioridades, no que diz respeito a homens e mulheres.

⁶ “Women show less sense of justice than men, [...] that they are often more influenced in their judgments by feelings of affection or hostility”. (FREUD, 1961, pp. 257-258)

De um modo menos afetivo, os homens tendem a aplicar a moral da justiça, isto é, as regras, do modo mais exato possível e, idealmente, não se importando com as consequências e repercussões nos demais indivíduos – a fiel aplicação da regra é o mais importante, não o que se sentirá ao fazê-lo, tampouco o que sentirá aquele a que sua aplicação se destina. Ao passo que as mulheres, menos dadas às separações e preocupadas em evitar a cisão dos grupos aos quais pertencem – e, eventualmente arbitram – tendem a pensar no bem-estar dos indivíduos envolvidos, flexibilizando para tal a aplicação das regras, de modo que o resultado seja o mais satisfatório possível para todos. Neste sentido, conforma-se não necessariamente uma moral da justiça, mas uma moral do cuidado, compreendendo “a ética do cuidado, [como] uma concepção que centra o desenvolvimento moral em torno da compreensão da responsabilidade e dos relacionamentos” (LIMA, 2004, p. 20).

Contudo, é preciso que se faça ainda uma ressalva quanto a esta divisão. Advertência esta feita pela própria Gilligan (1982) em seus textos. Os gêneros devem ser tomados como culturalmente construídos, sendo assim, sua compreensão não pode ser monolítica, não haveria, portanto, uma identidade ou traços de identidade únicos nos quais se inscrevem personalidades masculinas e femininas. Neste caso, é possível encontrar aspectos de justiça e cuidado tanto em homens quanto em mulheres. O fato é que foi possível observar que determinados comportamentos tendem a predominar na construção/desenvolvimento da personalidade daquilo que se atribui aos homens e às mulheres de modo distinto, isto é, mais ou menos acentuado.

Ainda em relação as ressalvas e não absolutizações que a construção cultural da moral legará a este estudo, observa-se que

Só cabe a nós uma alternativa: entendê-la como uma tarefa de construção ou reconstrução pessoal e coletiva de formas morais valiosas [...], a moral exige um trabalho de elaboração pessoal, social, cultural [...], é uma tarefa de cunho social, que conta também com precedentes e elementos culturais de valor que contribuem, sem dúvida, para configurar seus resultados (PUIG, 1998, p. 73 *apud* LIMA, p. 21, 2004).

Assim sendo, observa-se, por fim, que a concepção que privilegia apenas a moral da justiça e a absolutiza como única moral possível, atribuindo, deste modo, o senso moral apenas ao gênero masculino, constitui-se como uma construção arbitrária. Faz-se necessário, portanto, um “sistema de formação moral democrática”

(PUIG, 1998, p. 72 *apud* Lima, p. 21, 2004), que aceite as diferenças entre gêneros e culturas em nome da coexistência. Seria este o caso do Brasil pós-1964?

3.1.1 A moral da caserna – dentro e fora dos quartéis

É com o questionamento acima e com estas balizas teóricas que pretende-se ora analisar os registros dos discursos militares acerca de sua compreensão de moral, na tentativa de tipificá-los e compreendê-los dentro dos parâmetros anteriormente apresentados.

Discorrendo sobre este tema, um integrante da Academia Militar das Agulhas Negras – AMAN, em sua dissertação de mestrado realizada pela PUC-Rio e desdobrada em artigo, indica que, dentro da concepção militar, os valores seriam crenças hierarquizadas sobre os estilos de vida e formas de existência que orientariam atitudes e comportamentos dentro e fora da caserna (MIRANDA, 2014). Contudo, esses valores parecem carecer de uma base sólida no que diz respeito à sua caracterização ou explícita nomeação, tal qual afirma o autor:

Muitas vezes o termo “valores militares” ou simplesmente “valores” são utilizados para expressar a identidade, a base de formação do caráter de um militar ou o “espírito militar”, mas na maioria das vezes não se acha a lista destes valores, ficando solta no ar a definição. (MIRANDA, 2014, p. 13)

Contudo, alguns valores parecem ser mais recorrentemente mencionados nos discursos analisados. Estes seriam: senso de dever e respeito a instituição, a pátria, a observância do código de honra e a perfeita aptidão física. Estes fatores seriam observados nos militares mais além do que nos civis, segundo defende Miranda (2014). É justamente neste ponto que reside a pretensa diferenciação – e superioridade – que os militares evocam como diferencial de sua classe, frente aos civis, tendo tais referências morais como marcas tradicionais da sua instituição.

Pode-se encontrar as referências a tal discurso nos documentos oficiais que regem o exército, como a Diretriz Geral do Comandante do Exército, que afirma:

Somos continuadores do Exército de Caxias: conservadores nas tradições[...]. **As tradições castrenses** – consolidação de exemplos, dos princípios éticos, dos valores e das virtudes militares – são o suporte moral para superarmos os obstáculos. (BRASIL, 2007, p. 2, grifos do autor)

Ao intitular-se continuadores do Exército de Caxias, isto é, herdeiros diretos das ações e valores defendidos por Duque de Caxias no século XIX, observantes das tradições, das virtudes, da ética, evidenciando estes fatores como suporte da instituição, os próprios militares delineiam claramente que a moralidade, bem como sua conservação e tradição, tal qual tem sido por gerações, é um dos pontos basilares da instituição das armas no país. Reside na manutenção desta moralidade, portanto, uma das missões do exército brasileiro.

Esta visão também direciona o discurso militar a contrastar aqueles que pertencem a sua instituição e aqueles que não pertencem – os civis –, os primeiros caracterizados como de moral mais elevada e os segundos de moral inferior – devendo, portanto, serem conduzidos e tutelados pelos primeiros.

A exclusão dos civis dos projetos de exercício de poder, bem como sua diferenciação e inferiorização frente aos “guerreiros”, corroboram assim para a construção da identidade militar. A identificação com seus pares na caserna é então definida como “espírito de corpo” (MIRANDA, 2014, p. 11), um caráter aglutinador que reforça o pertencimento às forças armadas, como membro de um corpo, no sentido mais literal que essa expressão possa carregar.

O que hora se revela como “espírito de corpo” no discurso dos militares, um dos aspectos mais importantes da formação de sua identidade, não é outra coisa senão uma estratégia, um mecanismo estabelecido para viabilizar determinadas práticas de poder. Estabelece-se assim o controle dos indivíduos pontual e singularmente, em uma microescala, buscando aprimorar cada sujeito, lapidando seu corpo e suas atividades para que este se encaixe perfeitamente no plano geral. Para Michel Foucault (2003),

[...] as relações de poder existem entre um homem e uma mulher, entre aquele que sabe e aquele que não sabe, entre os pais e as crianças, na família. Na sociedade, há milhares e milhares de relações de poder e, por conseguinte, relações de forças de pequenos enfrentamentos, micro lutas de algum modo. Se é verdade que estas pequenas relações de poder são com frequência comandadas, induzidas do alto pelos grandes poderes de Estado ou pelas grandes dominações de classe, é preciso ainda dizer que, em sentido inverso, uma dominação de classe ou uma estrutura de Estado só podem bem funcionar se há, na base, essas pequenas relações de poder. O que seria o poder de Estado, aquele que impõe, por exemplo, o serviço militar, senão houvesse em torno de cada indivíduo todo um feixe de relações de poder que o liga a seus pais, a seu patrão, a seu professor – àquele que sabe, àquele que lhe enfiou na cabeça tal e tal ideia? (FOUCAULT, 2003, p. 231).

Para que este feixe, isto é, o indivíduo e seu corpo funcionem com a mais régia perfeição, o adestramento e a disciplina são indispensáveis (FOUCAULT, 2010), ao evidenciar a fabricação dos corpos, a pretensão de convertê-los em máquinas tão próximas da perfeição quanto for possível, tanto em aspectos físicos, quanto comportamentais – morais. O *biopoder* desponta neste cenário como a força que irá gerir estes corpos individualmente, visando torná-los partes da instituição, vigiando, exercitando e punindo sempre que necessário, adestrando, docilizando. “[...]tratava-se ora de submissão e utilização, ora de funcionamento e explicação: corpo útil, corpo inteligível. [...] É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado.” (FOUCAULT, 2010, p. 118)

Assim, a gestão pelo *biopoder* cuida

[...] de inventar uma máquina cujo princípio não seja mais a massa móvel ou imóvel, mas uma geometria de segmentos divisíveis cuja unidade base é o soldado móvel com seu fuzil; e, acima do próprio soldado, os gestos mínimos, os tempos elementares de ação, os fragmentos de espaços ocupados ou percorridos. (IDEM, p. 157)

A criação do valioso corpo e do espírito de corpo – a busca por uma identificação e por uma coesão – do pertencimento a uma instituição e do cumprimento exemplar de seus valores – ou seu extremo oposto, a vergonha de não o cumprir – é carregada em forma de insígnia pelo próprio corpo do militar.

Havia sido aperfeiçoado na Escola Militar um sistema complexo de hierarquização “honorífica”, em que as roupas traduziam essa classificação aos olhos de todos, e castigos mais ou menos nobres ou vergonhosos estavam ligados, como marca de privilégio ou de infâmia, às categorias assim distribuídas. (IDEM, p. 174)

Deste modo, diferencia-se o soldado cumpridor de seu papel pelas condecorações que carrega junto ao peito ou sobre os ombros, pelo traje que usa. Traje este que diferencia não só os oficiais superiores dos soldados inferiores, mas, num grau muito mais elevado, aquele que usa farda – o virtuoso – daquele que não a usa – o desvirtuado.

O corpo trabalhado exaustivamente para a perfeição do soldado difere-se assim do paisano, sua diferença pode ser observada não só no corpo, mas também nas falas dos militares, como pode ser visto a seguir:

Essa separação é constantemente verbalizada [...]. Militares se tratam por “guerreiros” ou “combatentes” enquanto os civis são tratados por “paisanos”,

ou seja, pessoas que não utilizam farda, que não são militares, que não envergam o mesmo uniforme e o mesmo espírito. Essa separação extrapola o sentido de simples pronomes de tratamento. (MIRANDA, 2014, p. 11)

Ao afirmar que a separação entre civis e militares extrapola o simples uso dos pronomes de tratamento, Miranda dá margem para que se tragam outros elementos diferenciadores da identidade dos “guerreiros” e “paisanos”. Refere-se neste momento à internalização dos valores inicialmente referidos. Segundo Adão (2010), é possível observar que a construção da identidade militar perpassa toda a vida do soldado após seu ingresso nas armas, mesmo após a sua reforma – ou seja, o afastamento das funções – pois o soldado continua obedecendo hábitos e normas morais adquiridas durante seu treinamento – ou, ao menos, almeja continuar a fazê-lo (MENDES, 2002).

No excerto a seguir, traz-se tais valores enumerados de modo a evidenciá-los ao leitor:

Ao longo de toda sua carreira, um oficial é estimulado a adquirir e internalizar valores que são tidos como essenciais para a formação, dignificação e distinção de um militar. Dentre estes valores está o respeito pelos princípios da disciplina e hierarquia, tidos como os valores constitutivos ou que sustentam a existência das Forças Armadas. Durante sua formação, o militar passa por um processo de socialização que podemos considerar constante, e que o leva a diferenciar-se dos outros membros da sociedade. Este processo não cessa no momento de sua saída das academias militares, embora tenha nelas seu período de maior intensidade. (ADÃO, 2010, p. 118, grifos nossos)

A autora considera, em seu texto, que os valores explicitados e a diferenciação do cadete em treinamento, do soldado em exercício e do militar reformado seriam resultado de um intenso processo de socialização militar com o objetivo de romper a identidade anterior deste indivíduo e, mais além, seriam ações que operam no campo da mudança de concepção que este soldado elaboraria sobre si mesmo e a identificação com sua nova função, seu novo e perpétuo papel. Observa que a “*honra*” de ser do exército – e não de trabalhar no exército – deve ser mantida a todo custo e a manutenção desta identidade, bem como da carga de valores que dela advém, é condição *sine qua non* para que este indivíduo seja considerado apto ao oficialato e à *defesa da pátria*. (ADÃO, 2010)

Caberia ainda destacar do estudo de Adão (2010), acerca dos valores morais militares, não só a diferenciação dos militares e da sociedade civil, mas a crença dos primeiros na sua superioridade frente aos últimos. A autora relata que, de acordo com o discurso militar

Aos civis corresponderiam: falta de seriedade, de profissionalismo, de competência, imaturidade, indisciplina e desordem. Desta diferenciação deriva a distinção claramente perceptível na caserna entre nós-militares e eles-civis. Nesta relação os militares aparecem “classificados” em patamares superiores, quer dizer, são considerados detentores de melhores condições morais que os civis. (ADÃO, 2010, p. 121, grifos nossos)

Contudo, mesmo após as palavras que sintetizam o dito sentimento de superioridade militar e inferioridade civil, é preciso observar também que é missão das forças armadas aproximar-se da sociedade civil com um intuito que parece ser bastante claro. Ser moral e virtuoso estaria ligado à responsabilidade para com o outro.

É o ponto passível de observação no Caderno de Instrução do Projeto Liderança da AMAN, e nos estudos de Miranda (2014) e sua leitura dos escritos de Brochado (2007), uma necessidade de aproximação do militar com a sociedade civil, o que Miranda chama de “novo militar”. Contudo, destaca-se ora que a aproximação dos militares com a sociedade civil não seria um fato novo. A crença na superioridade da caserna não os levou ao autoexílio, pelo contrário, levou-os a crer na existência de um propósito maior para a instituição de que fazem parte – é sobre isto que discorre-se a seguir.

O exército ocidental, em sua base histórica, tomou como missão, mesmo que indireta, a meta de educar, de instruir o indivíduo que nele ingressa e de disseminar esta instrução ao máximo na sociedade. Conforme depõe Mendes (2002), ao afirmar que na França do século XIX, por exemplo, o exército era o principal responsável pela alfabetização dos jovens que, muitas vezes, vestiam a farda com o único objetivo de obter uma educação formal, sendo as armas um dos mais prováveis acessos a este objetivo.

Além desta aproximação recôndita nos já distantes idos do século XIX, e nas longínquas terras francesas, a missão de educar a população civil também pode ser observada num documento aqui já referido e que agora pretende-se melhor esmiuçar. Trata-se do Caderno de Instrução do Projeto de Liderança da AMAN – doravante denominado “CIPL”⁷.

⁷ Segundo informações da página oficial da Academia Militar das Agulhas Negras, ao delinear seus objetivos afirma que “Ao longo dos quatro anos de formação, o cadete recebe uma excelente base técnico-militar, por meio de instruções e exercícios de adestramento, para que possa, como futuro oficial, exercer as funções de comandante e líder de pequenas frações (pelotão e seção) e de subunidade (companhia, bateria e esquadrão)”. De modo a evidenciar que o objetivo desta escola é

Neste documento, encontra-se não só a necessidade militar de aproximação da sociedade civil, mas como sua pretensão em liderá-la rumo ao que considera ser o progresso da nação. Inicia-se a exposição com as palavras tomadas de John W. Gardner (1993), para elucidar o posicionamento acerca do dever militar em liderar a sociedade civil:

[...] Em qualquer comunidade, sadia e razoavelmente coesa, as pessoas adquirem pontos de vista comuns a respeito do certo e do errado, do melhor e do pior, na conduta pessoal, no governo, na arte, no que for. Definem para seu tempo e seu lugar, as coisas que são legais ou ilegais, o vício, a virtude, o bom e o mau gosto. Toda sociedade sadia celebra seus valores e cultua seus heróis. Esses se expressam na arte, na canção, no ritual. São declarados de forma explícita em documentos históricos, em discursos cerimoniais, em livros didático. (BRASIL, S.D., p. 19, grifos nossos)

E completa:

[...] Não existe uma sociedade saudável sem a existência de uma estrutura de valores, de normas de conduta, enfim, de uma ordem moral. Quando o consenso amplo da sociedade se desintegra, ou perde força, a sociedade adoce. Devemos esperar que nossos líderes nos ajudem a manter vivos os valores que não são fáceis de se basear nas leis. A desintegração da estrutura de valores está sempre em processo. É dever do líder lutar para regenerá-la. (IDEM, grifos nossos)

Nestes trechos, torna-se patente a visível preocupação dos militares com elementos como o consenso a se estabelecer sobre o bom e o mau gosto, sobre o certo e o errado, além da necessidade de deixar estes preceitos evidentes nos documentos históricos e nos livros didáticos, como estratégia para a sua perpetuação. Torna-se, assim, mais clara a ideia dos líderes militares em concretizar um projeto de nação baseado em seu código moral através de uma estratégia doutrinária frente ao restante da sociedade civil que, obviamente, seria incapaz de fazê-lo, dadas as suas características de “falta de seriedade, de profissionalismo, de competência, imaturidade, indisciplina e desordem” trazidas anteriormente nas palavras de Adão.

Mais adiante, neste mesmo documento, os militares referem-se a quais seriam estes valores que apontam em seu projeto de liderança do país. Mais um trecho é, então, trazido à baila para complementar tal discussão:

Mas o que é valor?

preparar o futuro oficialato, o alto escalão que irá comandar as futuras gerações das forças armadas. Ver: <http://www.aman.ensino.eb.br/index.php/informacoes/o-ensino>. Acesso em: 20 de novembro de 2015.

Do ponto de vista filosófico o termo valor refere-se a uma propriedade das coisas ou do comportamento individual pelo qual é satisfeito um determinado fim, julgado importante por um grupo de pessoas.

Abaixo estão dois exemplos:

Primeiro a família, que é considerada um valor na maioria das sociedades, uma vez que dela dependem a procriação, o correto desenvolvimento anímico das crianças e, em muitos casos, a defesa e subsistência das mulheres e dos filhos gerados por um casal. Portanto, depende da família a sadia perpetuação da espécie e por isso ela é chamada de “célula mater” da sociedade. Por essa razão é que a garantia da união estável dos casais está prevista em lei, em quase todos os países e na maioria das religiões.

O segundo exemplo é a lealdade. [...] a lealdade é um valor que deve ser buscado pelos integrantes dos grupos que almejam alcançar a coesão e o espírito de corpo. É, justamente, a crença em determinados valores que identifica os “líderes do bem”, isto é, aqueles que conduzem o grupo pelo bom caminho, diferenciando-os dos “líderes do mal”, ou seja, os que levam os liderados por caminhos equivocados. (IDEM, p. 20, grifos nossos)

No trecho acima, além da importante contribuição da CIPL para a interpretação do que é considerado como um valor pelos militares, ao trazer literalmente o que compreendem como um conceito, a organização militar evidencia um ponto chave para a formação de sua identidade: refere-se agora a instituição da família. Apontada como “célula *mater*” da sociedade, a família é tida como objeto de defesa pelas forças armadas, nela repousaria o futuro da nação. É preciso, entretanto, explicitar que o conceito de família se refere à concepção tradicional de família nuclear conforme a (hetero) norma da caserna prevê em pontos anteriormente vistos. Neste caso, a existência de orações como “defesa das mulheres e dos filhos gerados por um casal”, denota tal especificidade. A família é formada, portanto, pelo homem (provedor e protetor), a mulher (reprodutora) e o filho (futuro perpetuador deste legado).

Observa-se mais adiante a preocupação maniqueísta em determinar o lado do “bem” e do “mal”, assim como os “líderes do bem” e os “líderes do mal” em sua permanente batalha. Obviamente os autores aludem a si mesmos como partidários ou representantes diretos do lado do bem, líderes que guiarão a nação para o caminho correto e não para o equivocado.

Ainda no mesmo tópico do referido documento, num trecho anterior, a elite militar preocupa-se em evidenciar outros pontos que a preocupam, como se segue.

Hoje, a sociedade em todos os níveis vem sendo sistematicamente afetada por agentes da contracultura que violam e desintegram a estrutura de valores vitais, que precisam ser preservados.

No caso particular do Exército, há determinados valores imprescindíveis para que a instituição possa existir e atuar como força coesa e disciplinada.

Portanto, é fundamental identificar claramente estes valores militares e agir para que eles sejam preservados. (IDEM, p. 19)

Torna-se visível, através das expressões “contracultura”, “violam e desintegram a estrutura de valores vitais”, a presença de um inimigo interno declarado, de um antagonista. O autor desta dita contracultura é um inimigo a ser combatido pelo exército, portanto, ele deve identificar tal malfeitor e agir com força e disciplina para sanar seus atos indecorosos, a fim de que os valores morais, caros à nação projetada pelos oficiais, sejam preservados.

Mas então se questiona: quem seria este inimigo a materializar-se na chamada “contracultura” que arrastaria o país para o caos, e como deveriam portar-se as lideranças – principalmente militares – frente a ele? As respostas para esta indagação podem ser trazidas pelas palavras diretas do General Moacir Araújo Lopes que, em 1967, fez uma de suas muitas falas exaltando as necessidades de se conduzir a juventude para os caminhos da moral tradicional e cristã, sob as penas de deitar o país no leito vermelho do credo comunista. Durante sua apresentação, o General indaga:

Que forças atuam sobre parte da juventude, fazendo-a insensível ou agressiva a valores fundamentais do mundo moral?

Respondemos: o ateísmo marxista e o pragmatismo ocidental, no campo livre resultante da imissão de líderes, em todas as suas formas. (LOPES, 1967, p. 7)

A ameaça marxista e ateia deveria ser combatida, seus impactos não seriam sentidos somente no campo político – com a mudança de um sistema político – mas também, e talvez principalmente, no campo cultural, no campo dos costumes, para que se aproxime da terminologia do tempo analisado. A pormenorização destas ameaças pode ser notada pela descrição destes males na continuação da fala do próprio General:

Já a juventude brasileira sofre, de um lado, impacto semelhante da propaganda ateia do comunismo e, de outro, o exemplo e a ação do pragmatismo ocidental, exercitando, com liberdade, moral materialista nas suas mais profundas implicações, com exacerbação intensa do sexo e enaltecimento de tudo aquilo que o dinheiro pode comprar. Aos seus olhos, padrões da mais baixa moral. Agora, estes padrões começam ainda a descer mais, descambando mesma da área do moral para a de campo inclassificável. Realmente, como designar a aceitação do homossexualismo, a vulgarização, entre a mocidade, do uso de entorpecentes e de anticoncepcionais, o enaltecimento do adultério, a aceitação pública da troca de esposas por uma noite, etc., etc., etc. (IDEM, p. 10, grifos nossos)

A desvirtuação moral proposta pelo inimigo comunista iria, portanto, desde promover a liberdade sexual, a aceitação do homossexualismo (sic), do uso de entorpecentes, de anticoncepcionais, até traição e troca pontual de parceiros. Isto é, verte-se no comunismo todos os traços identitários, comportamentais e culturais que deslocam a tradição moral conservadora do seu eixo de pretensa estabilidade, ameaçando modificar aquilo que se julga pétreo e, mais que isso, sagrado.

Ainda segundo o General, restaurar os padrões morais e afastar a possibilidade de sua corrupção seria a maior das prioridades do regime deflagrado pelo golpe – para ele “revolução” – de 1964, tal qual vê-se – em letras garrafais, literalmente – nas suas palavras de conclusão:

Lembremo-nos de que a mocidade, sempre idealista e sempre nobre, ainda espera, sequiosa, a palavra de Fé da liderança nacional, na encruzilhada difícil em que se encontra nenhuma bandeira tem, na conjuntura, maior significado do que a da PROJEÇÃO DE VALORES ESPIRITUAIS E MORAIS (...). No meu humilde modo de ver é o PROBLEMA nº1 do líder de hoje, nos aspectos humanos, patrióticos e de segurança nacional. (IDEM, p. 20, grifos do autor)

Sobre este aspecto, haveria a idealização de um sistema político militar extensível para uma nação, isto é, o elevado grau de coerção do biopoder moldando o corpo do soldado o mais próximo possível de sua integralidade, isto sento ampliado à vida do cidadão comum. Sobre isso, explicita-se que

O sonho de uma sociedade perfeita é facilmente atribuído pelos historiadores aos filósofos e juristas do século XVIII; mas há também um sonho militar da sociedade; sua referência fundamental era não ao estado de natureza, mas às engrenagens cuidadosamente subordinadas de uma máquina, não ao contrato primitivo, mas às coerções permanentes, não aos direitos fundamentais, mas aos treinamentos indefinidamente progressivos, não à vontade geral, mas à docilidade automática. (FOUCAULT, 2010, p. 162)

Seria preciso, segundo creem os militares trazidos como exemplo, corrigir o funcionamento da máquina, consertar seus defeitos para que, assim, o estado perfeito, de acordo com a doutrina militar, pudesse ser atingido. Talvez este discurso utópico, criador de um mal a ser combatido e igualmente criador dos Rocinantes, espadas e escudos com os quais se imbuíram os militares, e a partir dos quais foram reconhecidos pelos civis como seus salvadores, tenha sido um dos principais sustentáculos de um regime que perdurou por duas décadas.

E mais que isso, é possível observar que o discurso proferido pelo general nos anos de 1960 é, senão o mesmo, algo muito próximo aos observados nos cadernos

de treinamento e nos estudos elaborados pelas academias militares desde os anos de 1980 aos anos 2000. Observa-se então que os caminhos tomados pelos militares, em tempos de pleno exercício de seus poderes, continuam ecoando no país, influenciando não apenas os próprios militares, mas também, de certo modo, percolando por diferentes estratos da sociedade, incidindo em direção à sociedade civil.

3.1.2 A moral da tutela

Desta feita, a partir da tipificação apresentada, e dos indícios discursivos disponíveis nos documentos analisados, seria possível construir a interpretação de uma lógica moral militar como notadamente *objetiva*, isto é, ela é passível de comparação com a primeira das instâncias observadas por Piaget (1994), na qual o autor atribui às crianças mais novas a faculdade de observar as regras de modo estrito, a não criticidade, a não flexibilidade em sua aplicação, a primazia do “cumpra-se”.

É oportuno perceber que a construção da moral a partir da lógica teórica ora utilizada é dada de modo relacional, no qual o indivíduo, inserido em um campo de convívio com outros, estabelecerá de maneira dialógica sua relação com os códigos de convivência deste grupo. Efetua-se, pois, uma análise da estruturação da moral militar como uma moral que tende a tolher a autonomia dos indivíduos no que diz respeito ao desenvolvimento destas relações morais, sua execução, sua discussão, à proposição de novas regras e soluções aos dilemas pontualmente ou amplamente apresentados. Os dispositivos morais adotados ou cunhados pela sociedade militarizada tendem ao estabelecimento de noções naturalizadoras, estruturadas ou pétreas; seriam estas baseadas numa tradição que se almeja eterna, portanto, sem início e que se pretende sem fim, posto que deve ser preservada.

Ainda segundo Piaget (1994),

Entendemos a consciência moral como a faculdade de julgar a retidão de juízos ou ações morais. [...] Dizemos, portanto, que um sujeito é autônomo quando é capaz de agir de acordo com sua própria vontade. [...] No entanto, isso não impede que se possa agir como juiz de si mesmo, mas por delegação de uma instância alheia: pode-se usar a consciência moral de modo heteronômico (PIAGET, 1994, p. 80, grifos nossos)

A partir desta construção, pode-se observar que a consciência ou senso moral baseado na doutrina adotada pela sociedade brasileira militarizada e ora analisada, constitui-se como uma lógica moral da heteronômica, isto é, da não-autonomia.

Partes desta ressalva acerca da não-autonomia como cenário de realidade geral atingido por todos os indivíduos adultos pode ser observada a partir das palavras de Lima (2004) ao afirmar que “Obviamente, o desejo a que nos impelem os sentimentos mais dignos de solidariedade é de que todos atinjam essa autonomia, mas muitos indivíduos comportam-se heteronomamente até a fase adulta” (LIMA, 2004, p. 15).

É possível considerar ainda que o senso moral ora analisado pretende promover sistematicamente a não-autonomia, isto é, a heteronomia conforma-se, portanto, como seu *modus operandi*. Trata-se, assim, de uma lógica da hierarquização e da dominação ou – para mais brandura ou eufemismo – da tutela.

Diferentemente do que caracteriza Gilligan (1982) como a moral do cuidado, a constituição moral da caserna parece ir em uma direção oposta. A lógica moral da sociedade militarizada não é a do *care*, esta não aparenta buscar o bem-estar geral, mas a manutenção das suas relações de poder e, deste modo, cria uma moral, não do cuidado e das relações afetivas, mas da tutela. Cria-se um cenário de controle da moral/justiça baseado numa escala, numa hierarquia, na instituição de comandantes e comandados conforme seu grau de elevação moral. Cabendo assim aos mais elevados tutelarem os menos.

Lógica muito similar a encontrada por Piaget (1994;1996) nas crianças de menor idade – a da objetividade – e que tendem a desenvolver com o passar dos anos a autonomia da subjetividade. Segunda etapa esta que parece ser tolhida durante o adestramento do corpo militar. Conformando-se assim um caso de estruturação de uma moral distinta tanto dos estudos de Gilligan (1982) quanto dos de Piaget (1994;1996).

Compreende-se, deste modo, a construção da moral na caserna ou da moral da tutela a partir de binômios nos quais os indivíduos dos grupos mais elevados conduziriam, vigiariam e puniriam os desvios dos indivíduos situados abaixo deles idealmente de modo apenas objetivo, conforme evidencia-se na ilustração abaixo, não se atendo à influência do mesmo binômio e sim inter-relacionando-se.

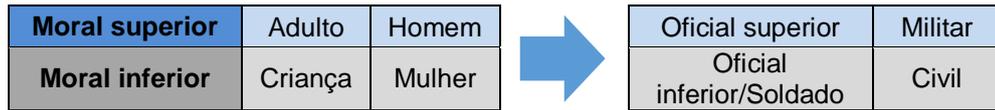


Ilustração 1: Binômios morais e suas inter-relações

Assim, pode-se afirmar que a compreensão moral e a estratificação social com base nesta que foi adotada no contexto brasileiro durante o regime civil militar compreende os sujeitos como partes de grupos de moral superior ou de moral inferior, neste caso: adultos com moral inferior às crianças, homens com moral superior às mulheres, isto em se tratando de uma escala macro, mais generalizadora; numa escala mais específica para o universo civil-militar – caso aplicável ao Brasil pós-1964, nota-se o oficial, de moral elevado, expedindo ordens ao soldado, ou oficial inferior e estes englobados pela esfera militar, sendo assim, independente da inferioridade moral do soldado frente ao oficial, do oficial inferior frente ao seu superior, este sempre será moralmente mais elevado que o civil. Em suma, o adulto tutela a criança, o homem a mulher; o oficial superior tutela oficial inferior/soldado e o militar tutela toda a sociedade civil. Constrói-se, desta forma, o oposto ao que Puig (1998) acredita ser uma noção de “moral democrática”.

3.2 Guardiões da Moral, da Família e dos Bons Costumes: uma análise da montagem e da lógica do aparato censório na ditadura civil-militar brasileira

Para compreender a montagem do aparato censório, é oportuno observar que bases foram lançadas para o convencimento por parte da população da necessidade de sua implementação. Neste sentido, compreende-se que a doutrina da ditadura civil militar brasileira se baseou fortemente no binômio “violência e cultura” (LUCAS, 2015), isto é, a violência do regime foi pautada na existência de um inimigo comum a todo povo brasileiro, um inimigo que desejaria destruir as bases mais elementares da cultura nacional: a moral, os bons costumes, os valores familiares e os ideais cristãos, por exemplo.

Este inimigo fora então encarnado pela figura do comunista, do subversivo, figura anteriormente descrita neste estudo por suas características elásticas, pela vaga conceituação e, assim, pela possibilidade de incluir-se nesta categoria diversas

possibilidades de espectros comportamentais a serem combatidos, conforme a necessidade dos que tentavam preservar o pleno funcionamento do regime.

Em nome do anticomunismo, a ditadura instituiu a Doutrina de Segurança Nacional e, a partir dela,

[...] suprimiu diferenças sociais, ideológicas e culturais dos setores resistentes ao governo e contra eles mobilizou de forma arbitrária os diversos poderes disponíveis (incluindo a propaganda), pois o inimigo seria interno (ao contrário das guerras clássicas) e teria por objetivo a instabilidade da economia e da segurança interna e externa do país (LUCAS, 2015, p. 232).

A guerra contra esse inimigo demasiado mutável, de formas pouco claras e de margens extremamente abrangentes, acabou por criar um clima de grande intolerância que favorecia a repressão do minimamente dissonante. Assim,

[...] não havia lugar para comportamentos ímpares ou singulares que se distanciassem do modelo familiar dos papéis masculino/feminino. Dentro resultaram modelos de conduta na vida ordinária que buscaram dar o cimento necessário à afirmação, respaldo e consolidação da Nação e de seu Estado dirigente. (IDEM, p. 233)

Deste modo, após a eliminação de boa parte dos focos de resistência comunista organizados e/ou armados, isto é, partidos e núcleos de guerrilhas urbanas e rurais, em sua maioria desbaratados na primeira década de vigência do regime, emergiu a necessidade da cunhagem de uma nova face para o inimigo (RIDENTI, 2000). O modo mais viável para tal pareceu ressignificar as práticas comunistas e delegá-las então a responsabilidade pela disseminação de imoralidades e o projeto de esfacelamento das instituições familiares e religiosas do país. Assim, o foco do regime deslocou-se do fuzil para os palcos, as salas de projeção, as canetas e os pincéis.

Contudo, é preciso ainda identificar que este estratagema não é exclusividade da ditadura civil militar, nem sequer a censura às manifestações culturais ocorreu no país apenas durante o regime. A história da censura nos moldes que ora se discute remete, pelo menos, há trinta anos antes do golpe de 1964, quando, em 1930, por ocasião da instalação do aparato varguista, faz-se necessária a criação da estrutura do Departamento Oficial de Publicidade – DOP, um apêndice da agência nacional de informação, que teria como finalidade o controle das informações veiculadas pela imprensa acerca do governo. Este aparato, bem como se verá mais detalhadamente

adiante, contou com forte apoio de parte da sociedade civil para sua montagem, notadamente parcelas cristãs-católicas da população.

Em 1934, o DOP é reorganizado e torna-se DPDC – Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. Nesta fase ele passou a abranger não somente a propaganda por meio de rádio difusão e o controle das demais informações por este meio emitidas, como também englobou pela primeira vez o cinema dentro de parâmetros similares aos do rádio.

A partir de 1937 é criado o DNP – Departamento Nacional de Propaganda, que englobará a ação do DPDC e aumentará sua área de atuação, então fiscalizando as ações da imprensa, o rádio, o cinema e também o turismo.

Finalmente, no mesmo ano, cria-se o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda, englobando as ações do DNP e do SIPS – Serviço de Inquéritos Políticos e Sociais. Assim, ganha ares policiaes e uma doutrina quase filosófica, pregando a criação de um novo cidadão a partir de suas ações que seriam agora para este sentido direcionadas (BERG, 2002). Haveria, portanto, a ideia de que,

Ao estado caberia, então, disciplinar, organizar e coordenar as forças sociais. Alcançado este objetivo haveria uma relação harmônica entre Estado e homem que favoreceria a formação do 'homem novo', fruto da unificação das esferas política e social. O discurso dos ideólogos para essa mobilização da população se dá no sentido da união diante do perigo comum. (BERG, 2002, p. 82)

Direcionamentos estes que podem ser observados conforme José Maria Belo (1941), em seu artigo intitulado “A unidade Moral do Brasil”, publicado no ano de 1941 pela Revista Cultura e Política. Neste texto, o autor afirma:

Estou certo de que a reconstituição da unidade moral do Brasil é a obra que mais vivamente assinalará o seu [de Getúlio Vargas] governo, e melhor definirá a sua intuição política. [...] [Os governantes anteriores] sabiam bem, no íntimo de suas consciências, como eram precários seus esforços para completar a unidade política da nação com a unidade econômica e moral [...]. Creio que o fato mais auspicioso da nossa vida, nos últimos 11 anos, é a marcha segura para uma maior unificação moral. Os brasileiros sentem-se muito mais solidários entre si, muito mais conscientes do seu destino comum. [...] Na hora do perigo comum, esquecem-se facilmente as pequenas desavenças e as pequenas rivalidades. (BELO, 1941, pp. 113-114)

Com o texto, nota-se que não somente o projeto de censura é anterior ao regime, como também o discurso de restauração da moral e exaltação de todos os benefícios que da culminância deste processo adviriam, bem como o alerta constante

do perigo que correria todo o país caso este objetivo não fosse atingido, caso um pretense inimigo sagra-se vitorioso.

De modo análogo, é possível observar a continuidade deste discurso no pós-64. Cria-se um inimigo, questiona-se os esforços anteriores para a manutenção da ordem moral e evidencia-se, assim, a necessidade de um maior controle e vigilância por parte do atual governo para que se atinja o que parece ser o mais nobre dos objetivos, a restauração da moral e da unidade nacional.

Estes esforços parecem canalizar-se para regressar às condições de uma época áurea que restauraria todas as qualidades na nação e de seus cidadãos. “Percebe-se desde já a preocupação em traçar uma personalidade social do povo brasileiro que, na época, era tomada como branda, tolerante, respeitosa e magnânima” (BERG, 2002, p. 85). Fato que é minimamente paradoxal, dado que por restauração supõe-se que tal ordem um dia existiu, ideia oposta ao discurso de Belo em 1941 e que coaduna com os do porvir, no sentido de condenar as ações anteriormente levadas a cabo para a execução de tal projeto. Assim, indaga-se: como restaurar algo que aparentemente nunca houve, como restaurar a glória de outrora se é com a condenação das ações passadas que se projeta a esperança na novidade das medidas atuais? São incoerências que parecem acompanhar o processo de legitimação da censura política e moral no Brasil, mas que, estranhamente, parecem não ter suscitado dúvidas em meio ao público alvo deste discurso – ou ainda os rastros destas dúvidas tentou-se com muito empenho, se não apagar, ao menos mitigar.

Novamente retoma-se a tese de que as bases para a censura durante o regime militar foram pavimentadas ao menos desde a Era Vargas. Agora, lançando-se mão do argumento de que o texto base utilizado pelos censores para pautar seus pareceres durante o regime civil-militar seria o do Decreto nº 20.493, de 1 de janeiro de 1946, datado, portanto, do referido período. Este texto cria o Serviço de Censura e Diversões Públicas – SCDP, subordinado à Polícia Federal. Neste texto, é possível observar os eixos centrais a servirem de base para o trabalho censório. Seriam eles as resoluções de que:

Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a) Contiver qualquer ofensa ao decoro público;
- b) Contiver cenas de ferocidade ou for capaz de sugerir a prática de crimes;
- c) Divulgar ou induzir aos maus costumes;

- d) For capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e) Puder prejudicar a cordialidade das relações com os outros povos;
- f) For ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g) Ferir, por qualquer forma, a dignidade ou interesse nacional;
- h) Induzir ao desprestígio das forças armadas. (BRASIL, 1946)

A abrangência da lei diria respeito à censura prévia, isto é, a análise por parte dos censores autorizados do conteúdo das obras anteriormente à sua veiculação ou exibição. Seriam assim da alçada destes funcionários constatar e, assim, liberar ou proibir:

- I - as projeções cinematográficas;
- II - as representações de peças teatrais;
- III - as representações de variedade de qualquer espécie;
- IV - as execuções de pantomimas e bailados;
- V - as execuções de peças declamatórias;
- VI - as execuções de discos cantados e falados, em qualquer casa de diversão pública, ou em local frequentado pelo público, gratuitamente ou mediante pagamento;
- VII - as exposições de espécimes teratológicos;
- VIII - as apresentações de préstimos, grupos, cordões, ranchos, etc. e estandartes carnavalescos;
- XIX - as propagandas e anúncios de qualquer natureza quando feitos em carros alegóricos ou de feição carnavalesca, ou, ainda, quando realizados por propagandistas em trajes característicos ou fora do comum;
- X - a publicação de anúncios na imprensa ou em programas e a exibição de cartazes e fotografias, quando se referirem tais anúncios, cartazes e fotografias aos assuntos consignados nos números anteriores deste artigo;
- XI - as peças teatrais, novelas e congêneres emitidas por meio de rádio;
- XII - as exposições de televisão; (IDEM)

A partir deste excerto nota-se a abrangência das atribuições da censura desde então, atribuições estas que não diminuirão nos anos seguintes. Esta vasta gama de produções culturais a serem analisadas pelos censores é também o impeditivo para que ora se disserta acerca dos pormenores da normatização censória, bem como as especificidades, de uma delas, cabendo a este estudo, a seguir, ater-se à análise tão somente da produção específica a que se propõe refletir, isto é, o cinema.

Acerca destas produções, o Decreto 20.493 afirma que:

Art. 5º - Nenhum filme poderá ser exibido ao público sem censura prévia e sem um certificado de aprovação fornecido pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas do D.F.S.P.

[...]

§ 2º - Os certificados de aprovação expedidos pelo S.C.D.P. são válidos por cinco anos, a contar da data da aprovação do filme, não sendo permitida prorrogação de prazo.

§ 3º - O filme censurado há mais de cinco anos fica sujeito à nova censura. (IDEM)

O Artigo 5º do decreto dá conta, portanto, inicialmente de vetar qualquer exibição sem o aval do governo, enquanto os parágrafos 2º e 3º, por sua vez, evidenciam uma situação de especial interesse nesta análise, isto é, a margem para o reexame de determinada produção. Sobre isto, ora reflete-se: sendo os filmes analisados segundo rigorosos ditames de um pretense código moral, tradicional, duradouro, natural, monolítico e outros adjetivos mais que reforcem suas características pétreas, por que um filme que há cinco anos fora julgado e aceito dentro destes padrões será reexaminado, e mais, qual o motivo de eventualmente estas produções serão reprovadas em seus subseqüentes exames censórios?

É o caso de *O Clube das Infiéis* (1975), por exemplo, que será liberado no ano de seu lançamento e vetado cinco anos depois. Os pormenores deste caso serão retomados e melhor analisados mais adiante. Por hora, frisar-se-á que tal ação pode revelar indícios, mais uma vez, da construção, e conseqüente modificação, de um discurso moral e, portanto, sua condição notadamente sociogenética, e não-natural como se pretende. Demonstra-se, assim, os avanços e recuos do poder frente às diferentes dinâmicas e demandas em determinados tempos e espaços. A previsão da variação do crivo censório na legislação não se dá por outro motivo se não o de tentar enquadrar as produções dentro de um determinado plano estratégico para perpetuação das relações de poder a serem conservadas de acordo com o interesse de cada momento histórico e, apesar de almejar transmitir a ideia de perenidade e ininterrupção destas ideias/estratégias, os seus autores pareciam reconhecer a inevitabilidade e o utilitarismo de sua modificação.

Contudo, como anteriormente afirmou-se e agora é oportuno retomar, toda estratégia é atravessada por táticas – e vice-versa – (CERTEAU, 1994), tal qual toda relação de poder é acometida por ações de contrapoderes (FOUCAULT, 2004). Com as ações legislativas no âmbito da construção da censura não poderiam se dar de outra maneira. Assim, a utilidade dos textos legalistas poderia ser apropriada não somente pelo grupo que o redige, mas também pelo que originalmente se destinava controlar.

Nos trechos abaixo, podem ser encontrados alguns dos artigos que foram “subvertidos” pelos produtores das pornochanchadas em proveito próprio, e o que deveria ser de caráter proibitivo ou punitivo, acabou por ser propaganda.

Art. 9º - Os filmes considerados impróprios para as crianças ou para menores só poderão ser exibidos se, em aviso, com caracteres bem legíveis colocados na bilheteria, nos cartazes e nos anúncios de distribuição interna ou externa, ou publicado na imprensa, se declarar expressamente a restrição estabelecida pelo S.C.D.P.

Art. 10 - Não podem ser expostos nem publicados cartazes, desenhos, fotografias, etc., que reproduzam cenas retiradas do filme, consideradas impróprias para crianças ou para menores.

Art. 11 - Todo material de propaganda (cartazes, fotografias, etc.) relativo aos filmes considerados impróprios para as crianças ou para menores será submetido ao exame do S.C.D.P., para que seja autorizada a exibição do que, a juízo da censura, puder ser apresentado ao público. (BRASIL, 1946)

Proclamando a proibição de seu conteúdo inapropriado para menores de dezoito anos, bem como eventuais sanções legais, em cartazes, anúncios e outras peças publicitárias que poderiam ser acessadas em locais públicos, para além das salas de exibição, em horários diversos àqueles que deveriam ser reservados à exibição deste tipo de conteúdo, os artigos acima acabaram por gerar uma tática bastante usual por parte dos produtores cinematográficos, isto é, a de ostentar a proibição para despertar a curiosidade e atrair mais expectadores. Assim, a lógica do interdito não apenas não resguardou a sociedade brasileira do impacto das pornografias veiculadas pelas produções da Boca do Lixo, como eventualmente as potencializou. Situação compatível com o caso de *Coisas Eróticas* (1981) e suas propagandas, conteúdo este que fora anteriormente analisado neste trabalho.

Prosseguindo com a ideia de suprimir conteúdos nocivos e estimular temas benéficos à moral, ao amor à pátria, à família, etc. a legislação afirma que:

Art. 12 - Serão considerados educativos a juízo do S.C.D.P., os filmes que divulguem conhecimentos instrutivos, morais ou artísticos, ou contribuam, de diversas maneiras, para aprimorar a formação espiritual, a educação social e o valor intelectual ou artístico da assistência.

Art. 13 - Poderão ser recomendados para menores, ou para a juventude, os filmes capazes de despertar os bons sentimentos, as tendências artísticas, a curiosidade científica, o amor à pátria, à família e o respeito às instituições.

Art. 14 - A impropriedade dos filmes poderá ser declarada para crianças até 10 anos, para crianças até 14 anos, ou para menores até 18 anos, a juízo do S.C.D.P. e tendo em vista preservar o espírito infantil ou juvenil de impressões excitantes, ou deprimentes, e de influências perturbadoras da sua formação moral ou intelectual (IDEM).

As afirmações acima e as expressões grifadas anteriormente, abrem margem para mais uma série de relativizações e flexibilizações conforme fosse necessário. Ao não explicitar formalmente ou pontuar quais valores morais, que influências poderiam ser perturbadoras, ao pontuar mais adiante, no último artigo de sua redação, que “Art. 136 - Os casos omissos serão resolvidos pelo Chefe do Serviço de Censura de

Diversões Públicas, ouvido o Chefe de Polícia” (IDEM), mais uma vez abre-se margem à interpretação de que a moral, os bons costumes e expressões correlatas foram utilizados como esteio para estratégias variáveis do regime em seu curso, podendo casos omissos – que seriam muitos – serem resolvidos de maneira pontual, por decisões que precisariam de menos formalidades e gozariam de tramitações mais simples que a promulgação ou outorga de um texto legal.

As ações da censura pautadas fortemente nesse dispositivo legal, e nos que lhes são subsequentes, podem oferecer margem para a desconstrução do pensamento de que a censura no regime civil-militar foi despropositada, despreparada, apenas um ato de ignorância ou truculência da parte de um governo pouco afeito ao pensamento. Pelo contrário, as medidas para censura estavam lastreadas no código legal vigente, na norma doutrinária das escolas militares como fora evidenciado anteriormente, e atendiam às demandas do atual governo. Conforme considera Creuza Berg (2002, p. 35), “há um sentido na censura voltada para esse campo, que essa censura não se dá absolutamente de forma aleatória”.

Outra construção pouco verossímil é a de que os censores e, a partir de 1968, com o Decreto-Lei nº 5.536, técnicos de censura, seriam pessoas despreparadas, néscios cortando aleatoriamente tudo que lhes aprovessem ou aquilo que não compreendessem. Os técnicos não seriam necessariamente aqueles mesmos das anedotas de quem se zomba por apreenderem livros acerca do Cubismo, afirmando serem obras subversivas, escritas sobre Cuba sob o “credo vermelho”.

É justamente o supracitado decreto que começa a exigir formalmente a formação intelectual-universitária para os técnicos de censura, como é disposto no artigo 95, § 1º, sendo então “obrigatória a apresentação de diploma, devidamente registrado, de conclusão de curso superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia” (BRASIL, 1968).

É possível observar assim um refinamento nas análises dos censores que estão atentos à qualidade artística dos filmes – apesar de não ser este o fator que levará ao veto ou liberação –, além das propostas de comunicação destes com a literatura e a cultura erudita, por exemplo. Linha de pensamento que coaduna com os escritos de Meize Lucena Lucas (2015, p. 221) através da qual “busca-se romper com uma perspectiva dominante nos estudos sobre censura, que tendem a considerar os censores como pessoas destituídas de senso estético ou artístico”. Assim, a censura não se caracterizaria necessariamente como estética/artística; neste sentido, é

possível observar que a apreciação censória das obras era feita levando em consideração mais sua mensagem do que sua qualidade, portanto, filmes por ventura mal executados, mas considerados inócuos, poderiam ser liberados.

É o caso de muitos dos pareceres observados após 1968, dentre os quais traz-se como exemplo trechos da apreciação do técnico E. K. Nakashoji que, no ano de 1976, analisa o filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), no qual admite ser esta uma

Produção nacional de elevado nível artístico, transportando para a tela o conteúdo da obra de Jorge Amado, autor regionalista, cujo texto, ao alcance de todos em livrarias, possui forte teor excitante, picante, que é apresentado de forma atenuada no filme.

Os personagens, a época (década de 40) e o ambiente que se desenrolam as cenas encontram-se bem caracterizados. [...]

Desenvolvida em clima de romantismo lírico, é detentora de autenticidade literária [...] A seriedade, a sofisticação, boa técnica e excelente tratamento cinematográfico distanciam a presente obra da vulgaridade. (DCDP, 1978)

O técnico de censura mostra-se atento ao que chama de elevado nível artístico, de romantismo lírico, seriedade, sofisticação, boa técnica e excelente tratamento cinematográfico, preocupações estas que são mais comumente atribuídas aos críticos cinematográficos dos jornais do que aos burocratas da Divisão de Censura e Diversões Públicas.

Contudo, é preciso que se revele que, mesmo detentora de todos estes predicados, a obra foi parcialmente censurada pelo profissional que a analisou nesse parecer. Houve sugestões de cortes e de escurecimento de determinadas cenas com conteúdo sexual, bem como a supressão de palavras consideradas como de baixo calão. A censura, assim, reforça-se, não era necessariamente voltada de modo prioritário à chancela de boa qualidade das produções em termos de mérito artístico, mas para uma pretensa objetividade técnica no que diz respeito ao cumprimento das normas preestabelecidas como sendo as diretrizes do que seria a mensagem desejável a se projetar nas telas, e se propagar às numerosas plateias, isto é, o discurso político-moral do regime.

Deste ponto, é possível retirar-se outra conclusão acerca da construção do *modus operandi* da censura no Brasil, refere-se ora ao direcionamento desejado do conteúdo/mensagem fílmica para o público e na observação de sua reação. É o caso, por exemplo, de filmes de grande repercussão internacional, presença em festivais de cinema, grande destaque na crítica cinematográfica, etc. Estes, diferentemente do

usual, contavam com uma avaliação elaborada por até cinco censores (LUCAS, 2015), situação oposta a muitas das pornochanchadas que contavam com assinatura e carimbo apenas de um técnico de censura para sua liberação ou veto.

Elenca-se como exemplo então filmes como *Laranja Mecânica* (1971), *Último Tango em Paris* (1971), os quais seria possível observar mais visibilidade e repercussão, portanto, demandariam um processo de censura muito mais cuidadoso que outros filmes (LUCAS, 2015). Isto é, filmes de menos visibilidade – menos repercussão individual – passariam mais facilmente pelo crivo censório, por não terem o mesmo volume de audiência que os referidos acima.

Entretanto, não seria esta uma brecha passível de utilização para aprovar determinadas mensagens políticas embaladas em grosserias e mal-acabados padrões estéticos?

É o que aponta Caroline Gomes Leme (2013) em suas observações acerca das menções à tortura no cinema nacional. Curiosamente, a primeira menção por ela registrada desta temática ocorre num filme da Boca do Lixo. A obra denominada *E Agora José, A tortura do Sexo* (BRA, 1980), teria se aproveitado do pouco rigor censório na observação de discursos politizados, dado serem pouco usuais nas pornochanchadas, para evidenciar a prática da tortura perpetrada por agentes do Estado contra indivíduos de ideologias contrárias. Assim,

O filme pouco conhecido por pertencer ao âmbito da Boca do Lixo, a uma modalidade de cinema cuja produção e consumo pode ser denominada “marginal”, já que se realizava à margem do circuito cinematográfico “oficial”, socialmente consagrado. Essas características também podem ter colaborado para a liberação do filme pela censura, pois *E agora, José?* Com sua precariedade de produção, ficaria circunscrito ao público da boca do lixo, formado por consumidores de cinema erótico, não concorreria em festivais nacionais e internacionais e não seria “digno” de debates, não tendo repercussão na imprensa. (LUCAS, 2015, p. 222)

Seria este acontecimento um feito pontual, ou mesmo algo que remetesse apenas ao final da ditadura, como o caso ora analisado de um filme rodado já nos anos de 1980, ou seria possível prospectar mais fundo e encontrar evidências deste mesmo fenômeno em outras fases do regime? Crê-se nesta possibilidade, caso que será discutido no seguinte capítulo, com a análise pormenorizada de uma parcela da obra de Carlos Reichenbach.

3.2.1 A Censura Civil, a Autocensura e a Censura Religiosa

De todos os modos, é possível observar por agora que a censura estaria comumente traçando seus focos de atuação com base na demanda do público, na repercussão que poderiam ter determinados conteúdos ante sua recepção. Mas não apenas isto pode ser concluído a partir desta análise; é preciso concordar que a censura estaria, em partes, submissa às dinâmicas da população, denotando mais uma vez os necessários avanços e recuos do poder em seu exercício. Haveria momentos em que os atores majoritários do poder cederiam em favor das demandas dos cidadãos comuns, destoando, desta maneira, de uma pretensa imagem de posse do poder, isto é, do mando exclusivo dos militares em seu período de governo.

Considerações estas que podem ser reforçadas a partir da observação de que a iniciativa da censura não partiria unicamente dos gabinetes do governo, ela partia, dentre outras fontes, do próprio autor das obras num momento anterior à apreciação da censura e, obviamente, de sua exibição pública, que agiria de modo a evitar o confronto e o eventual desgaste frente às autoridades oficiais – conforme analisar-se-á a seguir – e também do público, mesmo após a apreciação do censor e a chancela de exibição. É o caso de obras da cinematografia brasileira, como, por exemplo, *A Dama do Lotação* (1978).

Nos autos do processo deste longa-metragem consta, dentre outras peças, uma carta endereçada ao DCDP de uma senhora chamada A. C. Carvalhal. Nesta carta, a expectadora pede a revisão e sugere o veto ao filme que acaba de assistir numa sala de cinema, conforme se lê abaixo.

Sou uma mulher de 48 anos, trabalho, sou meio quadrada e meio moderna, e por isso estou aqui escrevendo para dizer de toda minha indignação e revolta pelo espetáculo que vi ontem no cinema.

[...]

Sr. Ministro qual não foi a minha surpresa, vendo não algumas cenas, mas sim, todo o filme pesado. Estou com tanta revolta dentro do meu coração que não resisti a vontade de lhe escrever.

Será meu Deus, que o mundo está realmente perdido que nada mais tem valor, tem sentido, tem amor. Não Sr. Ministro alguém tem que zelar pela juventude, pelos princípios que norteiam a moral e o bem-estar social. Existe uma censura neste país e ela infelizmente não funcionou neste caso.

[...]

Ministro, se a mesma não deixou passar filmes como "O Último Tango", "Emanuelle", não poderia nunca deixar passar "A Dama do Lotação", é uma afronta aos mais elementares princípios de moral. (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 1978)

Evidentemente que, para a senhora Carvalhal, mesmo tendo passado pelo crivo da censura e tendo sido considerada uma obra de arte, cujas cenas de sexualidade mais expostas seriam justificadas pelo enredo e seriam adequadas ao público maior de idade, mediante adequação a alguns vetos, a obra não deveria estar nos cinemas. Pede-se mais rigor por parte da censura, a mesma não estaria funcionando, ao que parece estaria demasiado branda. Caberia então ao cidadão comum contribuir com a preservação da moral e dos bons costumes e alertar o regime para os perigos. Reforça-se assim o aporte de uma considerável parcela civil para as mais diversas instâncias mantenedoras do regime de então. Fato este que pode ser observado ainda mais pormenorizadamente na análise de Carlos Fico (2002).

Em sua análise, o autor observa que um grande número de cartas foi escrito com pedidos de censura a obras diversas, desde programas de televisão, filmes, notícias de jornais a peças teatrais, contudo, boa parte dessas cartas não seriam originalmente destinadas ao DCDP, e sim a outros órgãos, como a Presidência da República ou ao Ministério da Justiça, que as encaminhavam ao departamento correto. Todavia, mesmo endereçadas originalmente a órgãos que não tinham por competência regular as diversões públicas, estas missivas eram de fato encaminhadas e cumpriam um papel importante no fazer censório.

Em um dos relatos das colaborações civis, Fico (2002, p. 275) traz o caso de

[...] um cidadão [que] percorria a avenida São João numa patrulha moral, e enviava ao ministro da Justiça o relatório de suas atividades, denunciando os estabelecimentos que exibissem livros eróticos: “é um prazer colaborar com o Governo [...] eu me alisto, voluntariamente, para combatê-la [a pornografia]”.

Sendo o mesmo respondido pelas autoridades com congratulações e agradecimentos pela “patriótica atitude”. Os demais relatos que se seguem no texto dão conta de que os resultados concretos das denúncias eram frequentes, “havendo vários casos de cartas que provocaram ações imediatas dos responsáveis pela censura” (FICO, 2002, p. 275).

Em seguida, o autor trata de traçar um perfil destes civis correspondentes da censura. De acordo com suas pesquisas, a maior parte dos missivistas era homem, seguido por entidades de categorias diversas – associações cívicas, clubes e empresas, por exemplo – e, em terceiro lugar, mulheres, não se contabilizando o número de entidades congregadoras femininas, estas foram agregadas pelo

pesquisador na segunda categoria mencionada. Além destas, é possível observar uma crescente demanda de recrudescimento da censura, a partir de 1970, por parte de vereadores e câmaras municipais. Estas correspondências pediram majoritariamente a proibição de determinadas produções e, poucas vezes, ocorrem pedidos de liberação, estes últimos não constando nos autos analisados como casos em que a resposta tenha sido positiva. (FICO, 2002)

Muitas vezes a pressão era tão grande, por parte dos civis em suas missivas, pedindo por vetos, que até a própria censura teve de justificar-se e afirmar que alguma ponderação seria necessária, que não seria possível proibir tudo quanto fosse denunciado. Tal como atesta o caso ocorrido em 1978, quando é enviada uma carta em tom de protesto ao Ministério da Justiça, contendo reclamações acerca da aprovação do filme *O Homem de Itu* e as frequentes menções ao “tamanho gigante do pênis” do personagem principal. Ao passo que

Em resposta, o diretor da DCDP argumentou que [...] a DCDP tinha de ser tolerante: “o que não se pode é interditar todos os filmes produzidos no Brasil, com risco de criar uma situação insustentável para a nossa indústria cinematográfica”. (FICO, 2002, p. 267)

Os pedidos, que repetidamente reiteram pedidos de reforço da censura e realizam denúncias, são tantos que, eventualmente, nota-se um recuo da própria Divisão de Censura. Este comportamento por parte da sociedade civil denota novamente que o regime instalado no país, após 1964, não era simplesmente uma ditadura militar, já que contava não só com a aprovação de parte significativa da sociedade civil, como também com sua colaboração, atendendo muitas vezes às demandas fortemente estabelecidas por esta.

Conforme evidencia Marcília Gama da Silva (2014), ao referir-se à montagem dos aparelhos de vigilância, controle e repressão do regime, ao afirmar que este havia sido

[...] articulado por forças civis e militares representadas por diversos segmentos da sociedade: setores da classe média, composta por políticos, advogados, professores, pequenos empresários, comerciantes; associações de classe; e, sobretudo, a chamada elite do poder, formada pelo alto e médio escalões militares, as oligarquias agrícolas, banqueiros, a ala conservadora do clero e da magistratura, economistas e funcionários públicos que ocupavam altos cargos na esfera estatal. (SILVA, 2014, p. 31, grifos nossos)

Assim, conforma-se a base de apoio do regime que se manteve por mais de duas décadas. No que diz respeito ao seu sustentáculo ideológico, em especial no que tange à salvaguarda dos seus valores morais, dos “bons costumes”, é oportuno frisar o cunho religioso nos discursos proferidos, neste sentido, além de observar a participação de setores da Igreja Católica na formação das bases censórias/repressivas, notadamente, nos anos que precederam o regime e que prosseguem em sua primeira década de existência (SIMÕES, 1999, p. 34).

Muitos são os exemplos de manifestações públicas por parte destes civis, talvez a mais célebre delas tenha sido o conjunto de passeatas denominado “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, realizadas entre 19 de março e 8 de junho de 1964 (SILVA, 2007). Entre as muitas reivindicações destas manifestações, encontra-se a correspondência firmada por 22 senhoras e entregue ao então Comandante do II Exército, o general Amaury Kruehl⁸. Na carta, as senhoras alertam para a necessidade de novos encaminhamentos para a juventude, sob as penas de sucumbirem a um perigo iminente. De modo que assim apresentam seus argumentos:

Nós estamos aqui para trazer a V. Ex.^a a contribuição deste dom inerente à mulher, a intuição, que é a capacidade de ver, de deduzir e prever num segundo.

O que estamos vendo é serem roubados à nossa juventude valores da sua formação, que são o sentimento de DEUS, o respeito à autoridade e o senso moral, pela oficialização da libertinagem.

O que deduzimos é que essa juventude vai ser despersonalizada, possibilitando o ideal comunista da massificação. (LOPES, 1967, p. 8)

Para além de admoestações como estas, mais gerais, o cunho das reivindicações cristãs incidiu diretamente no âmbito cinematográfico. Dado que,

O cinema tirou a família de casa e a levou para as salas de espetáculo, empurrou-a para as ruas, bares, restaurantes e, enfim, para novas formas de sociabilidade. [Deste modo] Abalou a autoridade intocada da Igreja Católica na formação de corações e mentes [...] (SIMÕES, 1999, p. 31)

Inicialmente insatisfeitos com a conduta dos frequentadores de salas de projeção “leigas”, que poderiam ir desde cuspidas no chão – ou em outros frequentadores –, o hábito de fumar durante os filmes, até mesmo atos libidinosos

⁸ Kruehl foi chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), responsável pelo policiamento do antigo Distrito Federal. Criou uma unidade especial de polícia, o Esquadrão Motorizado, cujas iniciais (EM) estão associadas ao “Esquadrão da Morte”. Ver: <http://www.cpdoc.fgv.br/nav_jgoulart/htm/biografias/Amauri_Kruehl.asp>; Acesso em: 27 de novembro de 2016.

entre casais ou os abusos cometidos pelos “bolinas” – homens que apalpavam as mulheres sem seu consentimento, aproveitando-se da escuridão das salas. Os cristãos tomam suas primeiras providências e criam as salas de exibição católicas, isto é,

[...] grupos católicos ligados à Igreja dão início à criação de salas de cinema organizadas segundo os preceitos católicos. Estes cines terão como principais diferenças em relação às demais, a imposição de regras de comportamento durante a exibição dos filmes e o uso privilegiado em sua programação de películas de orientação religiosa. Tais práticas visavam preservar a moral e a decência do seu público. (LIMA, 2011, p. 11)

Em geral, os cineclubes católicos⁹ inicialmente não divergiam em sua grade de programação dos demais exibidores, o diferencial das salas dava-se em relação às regras de comportamento dos frequentadores. Mas com o aumento do número de produção e importação de fitas norte-americanas a serem exibidas, a propagação de mensagens vistas de modo negativo, caracterizadas como “cosmopolitismo dissolvente”, ao mostrar a mocinha aloprada, que fumava cigarros, dançava *shimmy* e andava de carro, encarnando signos de vida incompatíveis com o recato da mulher brasileira” (SIMÕES, 1999, p. 31), por exemplo, acabou-se por suscitar a atenção e a preocupação das mais altas esferas da autoridade eclesiásticas com o conteúdo das fitas.

A pertinência desta observação pode ser verificada através da publicação de duas encíclicas papais com objetivo de teorizar sobre os novos tempos e suas tecnologias – em especial as de comunicação, com foco no cinema – bem como emitir notificação destinada aos sacerdotes e fiéis sobre os riscos que os maus filmes poderiam representar às “virtudes” morais da família e da fé cristã. Assim, em 1936 é editada a *Vigilanti Cura* e, em 1957, a *Miranda Prosus*.

Inicialmente, as encíclicas possuem similitudes em suas tônicas, isto é, no princípio de seus textos encaminham ao leitor uma série de ressalvas acerca da veiculação de ideias nocivas pelos novos meios de comunicação e alertam o bom cristão, principalmente as autoridades eclesiásticas, para tal, como se pode ver no trecho abaixo destacado:

⁹ É possível observar uma produção relativamente diversificada no que se refere ao movimento dos cineclubes católicos em distintas regiões brasileiras e em períodos que se estendem desde os anos de 1920 a 1960 (LIMA, 2011; CHAVES, 2012).

Não só grandes bens mas também tremendos perigos podem nascer dos progressos técnicos, já realizados ou que se continuam a realizar, nos importantíssimos sectores do cinema, da rádio e da televisão.

Estes meios técnicos – que estão, por assim dizer, ao alcance de todas as mãos – influem extraordinariamente no homem levando-o, "graças aos ultrapoderosos e desenfreados instintos que o dominam, tanto ao reino da luz, da nobreza e da beleza, como aos domínios das trevas e da depravação, conforme o espetáculo põe em evidência e estimula os elementos dum e doutro campo" (PIO XII, 1957, p. 3).

E segue sugerindo que os sacerdotes e demais autoridades católicas ajam no intuito de tutelar seus fiéis para que não incorram em fornecer audiência para espetáculos danosos à moralidade cristã:

Com este objetivo, publiquem-se com regularidade, para informação e norma dos fiéis, os juízos morais sobre os espetáculos cinematográficos dados por uma comissão própria, composta de pessoas de doutrina segura e vasta experiência, sob a responsabilidade do Organismo nacional.

[...]

Deverão recordar-se também que um dos fins principais da classificação moral é esclarecer a opinião pública e educá-la no respeito e apreço dos valores morais; sem estes não se pode ter nem verdadeira cultura nem civilização. *Seria portanto reprovável qualquer indulgência com os filmes que, apresentando embora valores técnicos, ofendem a ordem moral, ou, respeitando na aparência os bons costumes, contêm elementos contrários à fé católica.* Indicando claramente quais os filmes lícitos para todos, quais os reservados a adultos, e quais os prejudiciais ou positivamente maus [...] (IDEM, pp.11-12)

É possível observar nesse texto que a autoridade pontifícia católica sugere a formação de uma junta de especialistas da Igreja para avaliar os filmes e emitir pareceres aos seus seguidores, atividade análoga a qualquer censor ou técnico da Divisão de Censura e Diversões Públicas durante o regime civil-militar. Neste sentido, observa-se a formação de um grupo de *agentes capacitados* a partir da doutrina a ser defendida e disseminada, estes redigem pareceres e os emitem à audiência leiga, tendo estes pareceres conteúdo primordialmente ideológico, posto à frente do conteúdo técnico, tal qual observa-se no já evidenciado *modus operandi* da censura institucionalizada no regime.

Postura esta que se configura de modo muito semelhante a encontrada nos já analisados manuais de treinamento dos oficiais militares, visando a formação de uma elite mais preparada que seria responsável por tutelar e, assim, conduzir o restante da população para determinado objetivo

São criados então organismos eclesiásticos com a finalidade de estudar e controlar a indústria cinematográfica e as mensagens por ela disseminadas. Assim,

no início da década de 1960, cria-se o Boletim de Serviço de Informações Cinematográficas da Central Católica de Cinema, vinculada ao Conselho Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB no âmbito nacional, e no âmbito internacional, pôde-se observar o surgimento de organismos como a Equipe de Reflexão da Comissão Episcopal para a Comunicação, Cultura e Educação e a Organização Católica Internacional de Cinema e Audiovisual (PEREIRA, 2009).

Outra aproximação possível dos ideais do regime incorporados pela censura, e também defendidos pela vigilância cinematográfica católica, foi o receio da difusão de ideias comunistas por meio das fitas projetadas nas salas de exibição do país. Tal qual atesta Chaves (2012, p. 16) ao afirmar que “Neste mesmo período, é sabido que, um dos grandes “adversários” da Igreja Católica, se não o maior, era a doutrina comunista, que inclusive vinha também fazendo uso do cinema, como o *cinemício*”.

Alinha-se, assim, mais uma vez, os objetivos da Igreja ao dos militares que deflagraram o golpe de 1964, que a partir de preocupações e ações como estas, viram-se no dever de conduzir uma população menos preparada para o “bom caminho”, evitando o perigo do inimigo comunista. A instituição católica parece assim compartilhar com as armas uma tendência ao que se chamou de moral da tutela, corroborando-se com a tese de que o sustentáculo civil do estado ditatorial possuía bases e demandas tão sólidas quanto às da caserna e, talvez, tenha sido equivalentemente beneficiada dos efeitos desencadeados pela ditadura no Brasil.

4 CAPÍTULO III – INFIDELIDADES, DESEJOS E TENTAÇÕES

O cinema, desde seu nascimento, é uma fonte controversa, desconsiderada como arte. Os grandes teatros e as casas nobres tardaram a aderir ao cinema e exibi-lo como obra de arte, talvez pelo perigo que representasse sua exibição, dado que as películas, à base de nitrato de potássio, eram altamente inflamáveis e, não raro, provocavam acidentes e incêndios durante as sessões. Ou, uma outra possibilidade para tal rejeição, seria que seu caráter reprodutível, industrial, fosse tido como argumento para classificar o invento dos irmãos Lumière não como obra de arte, mas como interessante inovação científica, sendo assim, este acabou por provocar não necessariamente a contemplação destinada a um Michelangelo, mas talvez a admiração e a curiosidade destinadas a um Graham Bell.

A temática foi debatida a fundo no ensaio “A Obra de Arte no Tempo de sua Reprodutibilidade Técnica”, leitura clássica para a temática, de autoria do alemão Walter Benjamin (1994). Na sua argumentação, o autor afirma não possuir o cinema e a fotografia a característica essencial da obra de arte, por ele denominada “aura”. A aura seria a característica imanente da obra que provém não apenas das mãos do artista, que são incapazes de reproduzir seus movimentos exatos mais de uma vez na execução de cada obra, mas também do seu pensamento e da sua modificação gradual de ideias e anseios a serem expressos nas obras. A obra dos fotógrafos e cineastas, por sua vez, é produto da tecnologia, pode ser reproduzido de maneira idêntica a partir de processos químicos e mecânicos da indústria moderna, não concretizando assim sua aura, sua individualidade, seu caráter único que faria dela uma peça de arte.

No curso do tempo, percebeu-se, entretanto, que diferentemente dos artistas plásticos e escultores, cuja matéria-prima para suas obras é a tinta, os pincéis, os cinzéis, os óleos, os minerais que são extraídos idênticos da terra, ou mesmo reproduzidos de maneira idêntica pela indústria química, a matéria-prima do cinema era outra. O cineasta usa como suporte para suas obras o tempo, o tempo em que as falas e situações são encenadas e capturadas, o tempo que escorre e que não regressa, o tempo que não se reproduz. Estaria aí o possível sendeiro para encontrar a irreprodutibilidade dessas obras e sua possível “aura” (?).

Com o avanço destas e outras discussões no ocaso do século XIX e na alvorada do seguinte século, o pensamento cientificista que impunha seus limites

rígidos às ciências humanas e outras ramificações do pensamento, tendeu a se flexibilizar. Foram décadas de revoluções paradigmáticas como as da história, surgem os *Annales*, após eles a retomada da história cultural e, com isso, a ideia de que o cinema não só poderia ser uma obra de arte, mas ainda uma excelente maneira de se acessar dados do passado, da sociedade que o produziu. Viu-se que o cinema era sintomático, refletia em seu fazer os anseios não só do produtor e diretor, mas também dos governos que tinham poderes de proibir ou de permitir sua produção e exibição, dos desejos de um público que deveria ser agradado e atraído para as exposições, ou seja, notou-se que o cinema guardava em si uma polifonia rara nas fontes, era ele, por si só um confronto de ideias, de mensagens. (D'ASSUNÇÃO BARROS, 2004)

O cinema seria polifônico por natureza, pois ele é a fusão de diversas formas de expressão artística. Possuía em sua formação a literatura, responsável pela feitura de seus roteiros; a música, que contribui para a criação de uma atmosfera emotiva que conduz o espectador catarticamente a sentir aquilo que não sentiria no mundo externo, que sentiria somente no mundo paralelo das telas; somar-se-ia a isso a dramaticidade do teatro com as atuações, as grandes performances, a linguagem – verbal ou não – dos corpos, das expressões dos rostos, dos olhares cruzados; traria a delicadeza do escultor, ou quem sabe do ourives, que lapida sua matéria-prima até a forma final, podendo ser encontrada no papel dos produtores e montadores, cortando câmeras, pondo no devido momento cada informação a ser levada ao espectador; e por fim, o próprio espectador, que assimila a obra de acordo com sua individualidade, de acordo com as informações que possui, tornando um filme uma produção diferente a cada tíquete que sai da bilheteria e, mais recentemente talvez, a cada download, a cada mídia física que é reproduzida, ou a cada *view* que determinada produção recebe no *Netflix*, ou mesmo no *YouTube*.¹⁰

A produção cinematográfica, cujo âmago é o filme, possui, em sua formação, aquilo que os historiadores da atualidade buscam ao consultarem fontes de diferentes produtores: a variedade do discurso. O cinema conta com a vantagem de ser, por si só, uma amálgama de diferentes olhares, de diferentes mãos a produzirem e

¹⁰ A agilidade do cinema em se reinventar, seu caráter etéreo, móvel e, então, talvez, aurático poderia ser percebido durante a confecção, ou reconfecção deste parágrafo. O texto ora apresentado fora incluído, em partes, no trabalho de conclusão de curso de graduação deste autor há cerca de dois anos. Nele, não havia sequer a menção à possibilidade da audiência destinada aos filmes nas plataformas de *streaming* ora citadas, contudo havia sim às mídias hoje quase extintas como DVDs e *Blu-rays*. Que se conste aqui, ao menos, o registro desta grande mudança em tão curto período de tempo.

executarem a obra, suas potencialidades são inúmeras e devem ser observadas em seus mais distintos aspectos.

Neste sentido, cabe ao historiador atentar para a intencionalidade de cada um destes aspectos da obra de arte, que podem inclusive ser contraditórios dentro de uma mesma obra. Havendo a possibilidade de uma análise não linear de discursos contrários num mesmo filme, o que possibilita uma vasta gama de interpretações acerca do significado destas divergências ou concordâncias e suas implicações sociais, políticas, econômicas, culturais. Neste aspecto, consideramos que um filme

Sempre transmite um conteúdo ideológico, mesmo que não intencionalmente. Esse fenômeno ocorre por causa do processo de produção, pois há elaboração, acumulação, formação e produção de ideologia, e, se esse conteúdo ideológico reproduz a ideologia dominante é porque ela exerce todo o seu peso sobre aqueles que realizam e consomem o filme. (VALIM, 2011, p. 288)

Pensamos que tal multiplicidade ideológica dos filmes, que pode ir além da ideologia dominante, como consta no trecho acima citado, é produto intencional ou não das diversas esferas que influenciam na produção fílmica, as quais já foram aqui explicitadas. Esta carga ideológica inegável tem uma grande potencialidade não apenas como testemunha dos acontecimentos passados a serem resgatados no presente, mas também seu agente, o filme, dado o caráter catártico de que já comentamos, constitui-se numa excelente peça de marketing ideológico e pode ser utilizado como ferramenta de poder, pelos núcleos já instituídos, ou de contra poder, para aqueles que desejam transmitir uma mensagem ideológica divergente daquela que é mais hegemonicamente veiculada e aceita.

Os filmes são produtos não só da sociedade em que se inserem como passam a agir sobre ela, moldando e sendo moldados numa dinâmica quase que dialética. O cinema constitui-se numa via de mão dupla influenciando e sendo influenciado pela sociedade, constituem-se assim numa perpétua e constante mutação, contradição, processos esses característicos das formações e estratégias do poder a que passaremos a analisar no decorrer deste trabalho.

Além desta multiplicidade de interpretações possíveis,

O campo da cultura visual é amplo, extremamente diversificado e, por isso mesmo, ambíguo; mas o propósito final de estudar a construção social do visível e, mais ainda, a construção visual do social, contribui para fornecer uma linha de condução coerente e densa (MENESES, 2011, p. 248).

Tão amplo quanto o campo da cultura visual, são os gêneros fílmicos que podem ser explorados pelo historiador. A compreensão de uma fonte documental cinematográfica histórica pode ser, a priori, a de que apenas o documentário, por seu apreço pelos documentos, ou pelo menos a demonstração de tal apreço, poderia ser uma fonte confiável para o historiador. Ocorre que também uma série de outros filmes, como películas com planos de fundo histórico, podem constituir um meio de acesso aos indícios do passado. A diferença entre o filme de base histórica e o documentário se dá apenas no fato de que o primeiro acessa as fontes e as romantiza em forma de narrativa, já o segundo faz questão de evidenciar as fontes consultadas. Ambos, entretanto, não reproduzem o discurso exato de suas fontes, são delas apenas representações, e como toda representação, evoca, mas não é sua matriz.

Observamos ainda que, não somente os filmes com bases históricas ou documentários nos servem de indícios históricos, mas também as ficções, podendo estas guardar em si metáforas conscientes de uma época, ou somente seu reflexo, por estar inserido no contexto cultural da sociedade que as produziu.

Segundo D'Assunção Barros (2011),

Não importa se o filme pretende ser um retrato, uma intriga autêntica, ou pura invenção, sempre ele estará sendo produzido dentro da história e sujeito às dimensões sociais e culturais que decorrem dela – isto independentemente da vontade dos que contribuíram e interferiram para sua elaboração. (D'ASSUNÇÃO BARROS, 2011, p. 184)

É deste modo que se pretende observar as produções fílmicas neste último capítulo, como elaborações culturais pungentes de significações, transpassadas por relações de poder, tensionadoras dos hábitos e costumes da sociedade em que se inserem, assim pensa-se as pornochanchadas.

4.1 O Clube das Infiéis

As pornochanchadas alcançaram grande sucesso entre o público brasileiro nos anos de 1970 e 1980, seus títulos listados alcançam quase que o patamar dos milhares. Devido à extensão deste fenômeno, este estudo optará por realizar uma análise qualitativa e, desta feita, a interpretação de uma obra visando ilustrar o quadro de produção do gênero cinematográfico em questão, dado o fato de que muitas das

características da obra eleita para tal exercício podem ser encontradas em uma significativa parcela das produções que lhes são contemporâneas. Para realizar tal discussão, propõe-se a análise do filme *O clube das infieis* (1975), anteriormente já mencionado, de autoria do cineasta Cláudio Cunha¹¹.

O enredo do filme leva o espectador a enveredar-se pela relação conjugal de Luciene (Analy Alvarez) e Alberto (Sebastião Campos). Luciene sente que o marido tem nela demasiada confiança e já não demonstra traços de ciúme, tempero de uma boa relação em seu entendimento. Induzida por Mariana (Liliane Cunha), sua amiga, ela é levada ao Clube das Infieis, frequentado apenas por mulheres casadas que traem seus maridos sistematicamente. A protagonista resolve entrar no clube com um amante fictício, almejando apenas que os boatos cheguem aos ouvidos do seu marido e que este reacenda sua paixão diante da possibilidade de perdê-la para outro. Não revelando a identidade de seu amante, ela provoca curiosidade e suspeitas que levam as clubistas a desconfiarem de seus próprios maridos, invertendo o jogo da traição e criando furor na pequena cidade onde a trama ocorre.

A relação entre maridos e mulheres e sua fidelidade, enunciada nas cenas descritas, é mote para todo o filme, bem como pauta uma série de elementos constituintes da identidade masculina e que serão o foco desta análise. A fidelidade está intimamente ligada à dominação da mulher pelo homem, e esta relação pode ser observada a partir do duplo padrão moral que baliza as ações masculinas no ocidente desde a modernidade. Diante deste padrão, tem-se a ideia de que haveria mulheres “boas e submissas” e “indóceis e demoníacas” (MUCHEMBLED, 2007). O homem

¹¹ Claudio Francisco Cunha nasceu em São Paulo, no dia 29 de julho de 1946. cursou teatro FAAP e trabalhou na extinta TV Excelsior (SP).

Atuou inicialmente em novelas, sendo a primeira delas *Sangue do Meu Sangue* (1969), de Vicente Sesso, dirigida por Sérgio Brito. Estreou no teatro com a peça *A Irmandade dos Maridos Puros* (1969), a convite de Atila Iorio, no Teatro das Nações (SP). Fez *Hair* (1969), dirigido por Ademar Guerra e também a telenovela *Meu Pedacinho de Chão* (1971), de Benedito Ruy Barbosa, dirigida por Dionisio Azevedo, produzida pela TV Cultura (SP).

No cinema, trabalhou inicialmente como ator no filme *As Mulheres Amam por Conveniência* (1972), de Roberto Mauro e como produtor no filme *O Poderoso Machão* (1970). Seu primeiro filme como diretor foi *O Clube das Infieis* (1975), filme analisado neste segmento do texto. Dirigiu também *O Dia Em Que O Santo Pecou* (1973), *Snuff – Vítimas do Prazer* (1974), produção que chegou à marca de 4 milhões de espectadores e foi escrita em parceria com Carlos Reichenbach, cuja produção também será abordada nesta investigação; Sua seguinte produção foi *Amada Amante* (1976), com 5 milhões de espectadores, além de *Sábado Alucinante* (1979), estes últimos roteirizados por Benedito Ruy Barbosa; além destes, dirigiu também *O Gosto do Pecado* (1979), escrito com Inácio Araújo, e *Profissão Mulher* (1982), adaptado do livro *Animal dos Motéis*, de Márcia Denser. Seu último filme dentro do ciclo das pornochanchadas foi *OH! Rebuçeteio* (1983). Disponível em: <<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/claudio-cunha/>>;

<<http://www.claudiocunhaproducoes.com.br/>> Acesso em 20 de agosto de 2016.

deveria reconhecer a boa mulher e com ela unir-se em matrimônio, visando a constituição de uma família. A boa mulher seria aquela que se afastaria dos prazeres carnavais, seria pura.

As mulheres puras, [...] são desposadas, para que seja possível controlá-las de muito perto, [para separá-las] das impuras, prostitutas ou simplesmente de corpo livre, com as quais se alcança o gozo antes de voltar ao virtuoso lar conjugal, com a alma em paz (MUCHEMBLED, 2007, p. 183).

Isto é, a mulher ideal é aquela que não sente prazer, aquela cujo corpo serve apenas para servir ao marido, aos filhos e ao lar. O matrimônio é, portanto, a ferramenta para prevenir seus desvios. O marido, por sua vez, não está preso a estas implicações, é seu dever honrar a esposa pura, fornecendo-a boas condições de vida. Todavia, é também seu direito buscar o divertimento com as mulheres impuras, as de corpo livre, as prostitutas. É dever do homem, deste modo, desposar uma boa mulher e é seu direito traí-la. Ou, como afirma Muchembled (2007, p. 183): “Quanto ao homem, ele pode e deve desempenhar sucessivamente os dois papéis para ser plenamente percebido como macho. [...] O duplo padrão implica uma moral das aparências e da discrição por ocasião da busca do prazer”.

O problema com o rompimento deste arranjo encontra-se quando uma mulher passa a exercer a mesma dupla moral que um homem e quando isto se torna público, ou seja, rompe-se com as aparências. E neste caso, o homem também é culpado pela quebra da dupla moral, isto é, por não saber exercer os privilégios materiais, simbólicos e culturais sobre a mulher (WELZER-LANG, 2001) como lhe é de direito. Por sua incompetência em exercer seus direitos e deveres de homem, o marido traído deve ser alvo de escárnio e represálias públicas e, por desconhecer as ações da esposa, como ocorre em geral, torna-se mais incompetente e reforça o merecimento das gozações.

Situação que é exposta em diversas cenas d’*O clube das infieis*. Uma delas ocorre quando Luciene é trazida ao salão de reunião do clube e Dolly (Silla Salles), líder do grupo, mostra a foto de seu marido, Gastão (Marcos Rossi), e afirma: “Este é meu marido, ele sempre se fantasia de Atila no carnaval”. Deparando-se com a foto abaixo e as palavras da personagem, os presentes riem estrondosamente.

Imagem 5: Gastão e seus chifres



Fonte: *O clube das infiéis*, Cláudio Cunha, 1975.

A expressão cômica do fotografado, as palavras de sua esposa, seu desconhecimento dos desvios da mesma e tal fato vir a público fazem de Gastão um homem manso, emasculado, oposto do que se esperaria de um verdadeiro macho.

O mesmo ocorre com os maridos das demais integrantes do clube, eles passam repentinamente a interessar-se por Luciene e tentar seduzi-la após descobrir seu pretense histórico de adultério. O que não causaria nenhum problema nos termos estabelecidos pelo duplo padrão moral, dado que eles teriam o direito de buscar prazer com mulheres erradas. Os imbróglios ocorrem, entretanto, devido ao fato de eles não serem homens viris, dado que são traídos pelas esposas. Isto posto, nenhum deles consegue seduzir a personagem principal, todos são descobertos por suas mulheres, suas tentativas frustradas vêm a público e tornam-se alvo de situações jocosas, como na cena abaixo:

Imagem 6: Personagem mostrado em enquadramento caricatural



Fonte: IDEM.

Nela, é mostrado um personagem que tenta seduzir Luciene, para tal, arrastava para um quarto e nele despe-se. Na cena, o enquadramento da câmera é descendente, aproxima-se em demasia do rosto do personagem, o que acaba por distorcê-lo. Sua expressão, seus trajés e sua fala repetida incessantemente como um mantra: “venha, venha, venha”, tornam o homem quase uma caricatura, desumanizam sua figura – o homem traído que tenta, incompetentemente, trair – parece nem ser humano, quanto mais ser digno de respeito.

A caricatura se completa quando o homem é trazido pela protagonista ao salão trajando apenas as roupas de baixo e, como se já não fosse demasiado embaraçoso, o vexame completa-se quando elas vão ao chão, deixando o homem em situação considerada cômica para o espectador, mas de humilhação para o personagem – o riso, neste caso, apenas ratifica que este homem não é digno de respeito, caso contrário, a sua humilhação promoveria não o riso, mas o descontentamento do público.

Imagem 7: Personagem é trazido ao salão vestindo cuecas.



Fonte: IDEM

Imagem 8: Personagem é posto nu em público.



Fonte: IDEM

Outra situação de crise na constituição da identidade masculina pode ser observada mais adiante, esta, sempre tratada de maneira cômica, envolve mais um marido traído em um caso de disfunção erétil. “Calma, Zeca Diabo, dias melhores virão”, diz mais o homem ao seu pênis que, ironicamente, recebe o nome de um famoso e bravo bandido da dramaturgia brasileira, contrastando com a flacidez de personalidade característica daquele que é alvo da infidelidade e também com sua impotência sexual. O exemplo negativo do marido traído e impotente ilustra um sentimento aterrador para o homem médio ocidental, ora refere-se à perda do sentimento de identidade sexual ou ao sentimento de mutilação do órgão genital, de emasculação, que neste caso,

[...] evoca antes de tudo o homem privado de seu órgão sexual, símbolo da virilidade, por um acidente, ferimento de guerra ou qualquer outra causa. Por extensão, o homem mutilado é também aquele que tem o órgão, mas não consegue se servir dele (impotência). É o homem que fracassa no desejo e na posse de uma mulher. (BADINTER, 1993, p. 131)

O homem deve sempre ostentar o falo em riste, deve estar sempre disposto ao ato sexual, caso contrário, terá sua virilidade e, conseqüentemente, sua identidade masculina posta em cheque. Neste caso, o personagem teria feito por merecê-la ao não cumprir com seu papel de predador sexual, mas que também não inocenta sua esposa que segue sendo uma mulher ruim.

A evocação da imagem oposta ao do macho impotente, a do predador sexual que tem o direito de posse sobre corpo feminino, pode ser encontrada, por sua vez,

no já mencionado fato de todos os maridos subitamente passarem a desejar Luciene, em verdade, quase que exigir possuí-la, após descobrirem que ela pratica adultério. O fato parece denotar um incentivo à concepção de que corpo da mulher não-valorosa pode ser do homem que o desejar. Isto é, o filme parece corroborar com a construção da ideia de que

A “mulher-objeto” se prende ao fato de que em muitas situações a mulher ainda é vista como potencial objeto sexual para os homens. [...] Objeto de trocas matrimoniais, enquanto os homens seriam os sujeitos dessa modalidade de câmbio, as mulheres serviriam como um elemento para a confirmação dos jogos de poder masculinos (OLIVEIRA, 2004, p. 242).

Desta feita, parece ser direito de todos tentar deitar-se com a mulher adúltera e ridicularizar seu marido traído que perdeu seu *poder* sobre ela e, sob este padrão, também sua masculinidade – intimamente ligada à sua respeitabilidade pelos pares.

Mais adiante o longa-metragem chama atenção para outro exemplo crítico da fragilidade na construção da identidade masculina. Nesta cena, uma clubista encontra-se na cama com seu marido, desconfiada de que ele seria o amante misterioso de Luciene, ela parece estar prestes a flagrá-lo, posto que este balbucia ao seu lado: “Lu, Lu, Lu...”. Nesse momento sua mulher toma à mão seu sapato, uma enorme plataforma de material amadeirado que se encontrava na lateral da cama, põe o calçado-arma em riste e vocifera: “termina, desgraçado”, ao passo que ele, providencialmente parecendo acatar a ordem, com uma clareza que soa estranha para quem há pouco quase grunhia e com trejeitos caricaturalmente homossexuais, proclama: “Meu querido, Luizão!”.

À primeira vista, parece incidir sobre as personagens femininas todo o espeznamento perpetrado nas pornochanchadas. Não é bem assim. Democraticamente, ela distribui doses, maiores ou menores a todos. É o homossexual, por exemplo, cheio de salamaleques e que, invariavelmente, exterioriza morfologia e fisiologia misteriosas. Como antítese do macho venerado pela promessa de poder que difunde, o homossexual só vai merecer o escárnio. (SIMÕES, 1979, p. 82)

Esta contraposição apontada por Inimá Simões, entre o homossexual que deve ser execrado e o heterossexual que deve ser venerado, é um exemplo crítico de fragilidade na constituição desta identidade masculina, assim, o perigo da homossexualidade. Esta deve ter sempre a demonstração de seus traços evitada, mas ao mesmo tempo é temática recorrente nas conversas e outras interações masculinas, obedecendo determinadas regras, como a de ser ridicularizada em

público, por exemplo. Caso do homossexual enrustido da referida cena que vira piada para o filme.

O homem deve provar a todo tempo sua heterossexualidade e a sátira ao homossexual, um traço da homofobia, poderia ser visto como um meio para tal, mas que também estaria ligada “[...] a outros medos, em particular ao medo da igualdade dos sexos. Os homófobos são pessoas conservadoras, rígidas, favoráveis à manutenção dos papéis sexuais tradicionais” (BADINTER, 1993, p. 118). Neste caso, a homofobia é vista por Elizabeth Badinter como um reforço à

[...] frágil heterossexualidade de muitos homens. Ela é, então, um mecanismo de defesa psíquica, uma estratégia para evitar o reconhecimento de uma parte inaceitável de si. Dirigir a própria agressividade é um modo de exteriorizar o conflito e torná-lo suportável. (BADINTER, 1993, p. 119)

A homossexualidade, segundo Badinter, seria uma ameaça e deveria ser publicamente rechaçada através das atitudes homofóbicas. A piada, a sátira e o ridículo seriam, deste modo, meios de agressão ou demonstração pública de reprovação da conduta homossexual e, ao mesmo tempo, uma tentativa de reforço de sua heterossexualidade. Atitude também referendada pelo filme.

Mais uma situação de escárnio aos maridos traídos é apresentada quando eles são reunidos e comentam, com ar de riso, sentirem-se “até com remorso” ao traírem suas esposas, dado que são tão boas a ponto de se reunirem num clube para fazer caridade. A piada encontra-se no fato deles desconhecem o real objetivo do clube que as esposas frequentam e de nenhum deles realmente ser visto traindo durante o filme.

O que indica mais um ponto da construção deste estereótipo de identidade masculina referente à ostentação pública da virilidade, do vasto número de parceiras em oposição à fidelidade da esposa – mesmo que nem um nem outro correspondam à verdade, mesmo que sejam ambos fictícios.

Em suma, é deste modo que os maridos traídos são sempre retratados no filme. Sempre de forma cômica, infantilizados e ridicularizados, com voz esganiçada e não possuindo muita relevância individual para o desenvolvimento do enredo, cabendo-lhes apenas contar piadas curtas.

Numa situação que guarda semelhanças, mas que não se iguala completamente, está o personagem Januário (Toni Tornado). Ele não é emasculado, contudo também não está isento de situações em que é exposto ao ridículo.

Numa das situações que envolvem este personagem secundário, Alberto entra de chofre no quarto da empregada, Teca, namorada de Januário¹², interrompendo-os enquanto faziam sexo, ele atira uma camisa masculina que Luciene havia comprado e implantado em seu próprio guarda-roupa para provocar-lhe ciúmes e avisa à sua empregada para ter cuidado e não misturar as roupas do seu namorado com a de seus patrões.

Na cena seguinte, Januário procura Alberto em seu escritório para devolver a camisa e afirma que não o pertence. Alberto então insinua que ele pode estar sendo traído. Desconfiado, este personagem segue para falar com sua namorada e alertá-la de que ele está de olho e que ninguém vai lhe colocar chifres, além de exigir esclarecimentos sobre a frequência que ela vai ao dentista – diariamente, o que levantaria suspeitas e seria mote para a piada. Ainda com a suspeita, Januário segue-a e constata que, de fato, entra no prédio do dentista, para sua alegria. Estaria confirmado, ela não o enganara, não iria encontrar um amante, apenas iria ao dentista. Ele então desce as escadas do edifício saltitando e erguendo os braços. Dentro das portas do consultório ocorre uma cena ímpar, não é uma traição propriamente dita, mas uma insinuação, uma piada. O dentista pergunta com entonação dúbia: “vai abrir o canal?” Seria o dentista então o amante?

Januário encontra-se num meio termo, portanto, nem é um homem valoroso, posto que se insinua que sua mulher o trai, mas não se prova, nem é completamente ridicularizado, posto que ele é, mais adiante, mostrado com mais de uma mulher – é também amante de uma das integrantes do clube. Entretanto, estas insinuações já são o suficiente para torná-lo personagem, em partes, cômico, mas com mais destaque no filme que os demais maridos que são, comprovadamente, traídos e não traem. Ele parece ser, assim, apresentado com mais dignidade.

Do lado extremo oposto encontra-se Alberto, o personagem principal que parece cumprir todos os pontos do ritual de masculinidade heteronormativa

¹² Em relação à personagem, é oportuno observar que o nome dela é citado apenas uma vez e, mesmo assim, numa cena que dura poucos segundos, mesmo tendo reiteradas aparições no longa-metragem. Outra dado a ser observado é o fato dos nomes da personagem e sua intérprete não serem sequer citados na ficha técnica fornecida pela produção para compor os autos da censura. Diferentemente de Januário, Toni Tornado, que, mesmo pertencendo ao mesmo núcleo de Teca e tendo participação equivalente, tem seu nome devidamente mencionado na documentação do filme. Crê-se então na possibilidade da invisibilidade tanto da personagem, uma subalterna, quanto da atriz negra que a interpreta, uma subalterna. O gênero feminino e a etnia negra parecem ter sido menosprezados então.

anteriormente elencados, e não cumpridos pelos outros personagens masculinos do filme. Ritual este que é

[...] destinado a nos fortalecer como homens, dentro da ideia de que os homens verdadeiramente machos não devem ter nenhuma sensibilidade, [e que] [...] “ser homem” não era apenas ter um corpo de homem, mas mostrar-se como “masculino” e “macho” em todos os momentos”. (DA MATA, 2010, p. 138)

Alberto parece ser este homem, refratário às piadas dos maridos traídos que creem ser ele o corno, homem viril que cobiça as mulheres com quem interage e também é cobiçado por elas – é dito como “potencialmente um pão” por uma das integrantes do clube logo de início, que tem ciência de cumprir suas obrigações de macho e, por isso, não seria traído de nenhum modo.

Estes pontos permeiam todo o filme e diversos exemplos podem ser trazidos. Elenca-se alguns: acerca dos valores do homem como provedor doméstico, é possível notar tal referência na cena em que Alberto chega em casa durante a tarde e questiona por que sua mulher ainda estava de roupas íntimas, ela responde que seguia na cama até ele chegar, ao passo que o personagem responde: “Que vida boa! Eu dando um duro danado e você aí dormindo!” Sendo prontamente servido de uma bebida pela empregada, Teca – recorde-se: negra, quase sem nome e mais, que sempre porta uma saia minúscula, cujas roupas de baixo são notáveis alvos dos olhares do patrão. Sobre estes olhares, eles também se repetem no escritório, quando Alberto olha as pernas da secretária, notadamente excitado.

Outro aspecto do enredo que reforça o apoio da narrativa à postura de Alberto reside no fato de sua mulher nunca conseguir provocar-lhe ciúmes. Mais de uma vez o marido encontra as falhas dos planos da mulher e os desmente em sua frente, mostrando-se sempre mais inteligente que sua esposa e, portanto, superior. Diante deste trabalho infrutífero, Mariana, amiga de Luciene, chega até a sugerir que ela procure um amante real, ao passo que ela responde que não, pois “Alberto é muito honesto, ele não mereceria”.

Com a evolução da trama, Luciene chega a desconfiar que Alberto teria posto um detetive para segui-la e, por isso, saberia de todos os detalhes dos seus planos. Fato desmentido pela própria protagonista, dado que o seu suposto detetive era apenas um vendedor de esponjas de aço que perambulava pela pequena cidade. O que indica a concepção de que o “homem de verdade” não precisa que outros

comprovem a fidelidade de sua esposa, a certeza de sua hombridade o faz autossuficiente para concluir isso.

Nas cenas finais, entretanto, ocorre uma reviravolta que parece tirar do eixo a convivência do filme com tais valores masculinos. Luciene encontra Alberto e Mariana em seu escritório, ambos se despindo. Ela, furiosa, desquita-se do marido, mas o que parecia descambar numa conclusão favorável ao desquite e a não tolerância feminina ao duplo padrão moral dos homens dissolve-se nas cenas que sucedem.

Luciene, já em São Paulo, aparece à beira de uma piscina, sorrindo, acariciando e beijando um homem até então desconhecido, a câmera aproxima-se e revela a identidade do namorado da protagonista, para surpresa do público, é Alberto. Em primeira pessoa ela então põe-se a narrar com ar de júbilo: “Alberto voltou para mim arrependido, e eu, o perdoei” e “esta esponjinha – segurando uma palha de aço – é como o tempo, tudo apaga!”.

Mais uma vez reforçou-se o estereótipo. O homem viril traiu sua esposa com sua amiga, separou-se dela, mas se arrependeu e ela o aceitou de volta apagando as marcas do passado, dado que ele não teria cometido nenhum desvio fora do normal – a traição é mostrada desta forma como direito masculino – e continuaria a ter as qualidades de um homem de fato e bom marido.

Considera-se, desta feita, que a produção *O Clube das Infiéis* parece não corroborar com os ideais proclamados pela Revolução dos Costumes, isto é, a liberdade do corpo, a diversidade sexual, a multiplicidade de culturas e de identidades. Apesar de exibir nus e insinuar cenas de sexo, a produção continuou fazendo-o de modo a ratificar antigos preconceitos, difundindo a ideia universalizante e homogeneizante de costumes e de moral.

Pode-se afirmar, assim, que neste filme predomina e consta no enredo como a única aceitável de comportamento a moral heteronormativa. Isto se materializa quando o filme reforça os comportamentos como: a) em sua dupla moral, condensada em cenas como a ridicularização de Gastão e dos demais maridos traídos, reforçando a falta de dignidade destes homens em não controlar suas mulheres; b) a mesma pilhéria que traz a lúmen do debate acerca da obrigatoriedade do macho em possuir esposa e amantes – o que não logram os maridos e, portanto, merecem as chacotas; c) a constatação da homossexualidade como comportamento a ser evitado, mostrado mais uma vez de maneira cômica; d) e por fim, os exemplos trazidos por Alberto, figura tratada de maneira sempre séria por ser o homem valoroso, engastado por tantas

insígnias da masculinidade heteronormativa quanto foram possíveis ao diretor do longa-metragem: virilidade, direito à traição, superioridade à mulher, dominação da mulher, entre outros.

4.1.1 O Clube das Infiéis, a censura e a imprensa

Diante da análise do filme e de toda a carga (hetero)normativa que carrega, ele parece não representar ameaças à noção de moral e bons costumes defendidas pelo regime. Apesar de tratar do adultério, ele o faz de maneira jocosa e o desfecho das mulheres que realmente o cometem não é positivo. Este não é o caso da personagem principal, Luciene, que não deseja trair o marido, tratando-se apenas de uma encenação para chamar a atenção daquele que ama,

[...] entretanto, o marido como ficara a par de tudo, não dá atenção para o fato, ficando indiferente a tudo, fazendo com que a sua esposa ficasse frustrada com a sua intenção. (DCDP, 29 de março de 1975, Brasília, Acervo do Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro)

Diante disto, a Censura Federal considera que o filme possui

[...] um desenrolar cômico, mas apresentando um tema e algumas cenas de nus desaconselháveis para um público menor. Assim, sugerimos a sua liberação para maiores de dezoito anos, podendo ser dado as chancelas de Boa Qualidade e Livre p/ Exportação. (IDEM)

Ao analisar o filme, o censor não o pormenoriza, atém-se apenas a redigir um parágrafo contendo a sinopse da obra, conforme visto acima, e delinear que o mesmo é inócuo e não fere os interesses a serem defendidos pela Divisão de Censura e Diversões públicas. Não sendo uma ameaça, dá-lhe a chancela de “Boa Qualidade e Livre p/ Exportação”, com a única ressalva de que seja este destinado ao público adulto por conter cenas de nudez.

A tônica é a mesma em um dos comentários da imprensa acerca do filme, que chega até a ser indiretamente elogiosa. Neste caso, o autor do comentário, Alfredo Sternheim – já citado anteriormente –, abre espaço para que o diretor/produtor Cláudio Cunha elogie seu próprio filme, deixando claro quem seria o interlocutor destas passagens no texto, destacando-as com aspas conforme se vê:

[...] uma comédia maliciosa, porém, sem apelações berrantes, a fita já está pronta para o lançamento e foi dirigida por Cláudio Cunha, que, [...] a respeito de "O Clube das Infiéis", fez o seguinte comentário: "Creio que o filme pode representar mais um passo no nosso cinema, pois poderá resultar num grande sucesso de bilheteria e numa convivência menos depressiva com a crítica. Isto é muito bom, pois necessitamos tremendamente de sucessos comerciais, mas que tenham boa qualidade". (Jornal da Tarde, 12 de março de 1975, São Paulo, Edição não Informada, Acervo do Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro)

Como fora mencionado, a crítica não condena o filme, e contém até elogios, mas são parcimoniosos e vêm do autor do filme e não do próprio crítico. Nela parece haver apenas um espaço de defesa, que não chega a ser congratulatório. Entretanto, a primeira frase, essa de autoria de Sternheim, provoca curiosidade, seria ela um indício da condenação velada do autor? “[...] uma comédia maliciosa, porém, sem apelações berrantes”. Não há “apelações berrantes”, mas uma leitura possível é de que o autor concorda que haveria apelações de qualquer maneira. Ainda que esta consideração seja plausível e venha a refletir uma possível intencionalidade da parte do autor, e que este possa estar, sutilmente, criticando a pornochanchada, ainda assim, o texto diferencia-se do restante dos comentários tecidos acerca desta produção, conforme se verá a seguir.

A crítica analisada a seguir foi escrita por Augusto Sevá. O autor, formado pela Escola de Comunicações e Artes da USP, atuou em diversos filmes como técnico de som, diretor de fotografia, produtor, roteirista e diretor, além de ter sido membro da Comissão Consultiva da Embrafilme. Sobre *O clube das infiéis*, ele comenta:

Entre um e outro despir e semi-despir podemos observar a estória de uma mulher cujo motivo de viver é atrair para si a atenção do marido. Para isto joga o mesmo jogo dele: a traição.

A esposa é fraca e não consegue seu objetivo; [...] A superficialidade com que o filme trata seus personagens é chocante assim como a ignorância das necessidades humanas [que] impera nesta película não justifica a sua própria.

(Jornal Diário do Povo, 22 de junho de 1975, Campinas, Edição não informada, Acervo do Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro)

A preocupação em abrir espaço para aspectos positivos, advindos dele próprio ou do autor da película – como na crítica de Sternheim –, não parece ser de modo algum uma opção que Sevá tenha carregado consigo ao redigir a crítica. Tratando os personagens da obra como fracos, superficiais, chocantes (num sentido pejorativo), entre outros adjetivos sempre negativos, presentes no decorrer de toda a sua fala e não apenas neste excerto dela.

Críticas estas que também são compartilhadas por Ely Azeredo (2010) que, na sinopse de seu livro intitulado *Olhar crítico – 50 anos de cinema brasileiro*, uma das poucas fontes de informação acerca de sua bibliografia, apresenta-se como crítico de cinema atuante entre 1953 e 2003, escrevendo na imprensa diária e realizando a mediação entre os produtores e os consumidores de cinema. Ainda de acordo com as informações do seu livro, atuando “sem restrições de gênero ou tendência, ele analisou e pôs em discussão de dramas existenciais a comédias, de filmes alternativos a documentários, de obras de caráter político aos musicais.”

Sobre *O clube das infiéis*, Azeredo segue com o mesmo tom depreciativo apresentado por Sevá, entretanto, apresenta em sua apreciação outro aspecto da obra, sendo este um ponto fulcral para a presente discussão. Refere-se ora às implicações que tal película poderia ter no âmbito dos valores morais da família brasileira. Sobre isto, ele afirma que

A família brasileira não vai sofrer nenhum abalo com O Clube dos Infiéis (sic), comédia na linha que ganhou no meio cinematográfico o rótulo de "filme de apelação". A começar pela ausência - fácil de constatar - dessa entidade nas salas que programaram esta produção paulista [...]
 [...]no caso de O Clube dos Infiéis, a apelação nem deve ter dado muito trabalho aos zeladores da moral pública.
 Com o "ciclo" [...] dos filmes que não querem dizer absolutamente nada, os censores são sempre mais generosos. (Jornal do Brasil, 07 de junho de 1975, Rio de Janeiro, Edição 60, Acervo da Hemeroteca Digital do Arquivo Nacional)

Informações importantes são trazidas ao universo das pornochanchadas para além da obra ora analisada, isto é, o fato de que o crítico observa que é fácil a constatação de que o público-alvo destas produções não são as famílias e que isto pode ser observado pela sua ausência nas salas de exibição. Caracterizando estes ambientes, portanto, como majoritariamente masculinos, ao excluir do conjunto da audiência verificável a presença familiar de homens acompanhados de suas esposas e filhos¹³.

Retornando aos comentários sobre a produção de Cunha, o autor da crítica afirma que não há nada nela com que os “zeladores da moral pública” devam se

¹³ O público expectador dos filmes eróticos no período foi caracterizado como quase que exclusivamente masculino. E para este foram abertamente direcionadas as produções. A modificação deste cenário começará apenas nos anos de 1980 com o advento do home-vídeo e da tecnologia das fitas VHS, que levarão o erotismo do cinema de rua às TVs domésticas. É apenas com o resguardo oferecido pela audiência privativa que as mulheres terão a possibilidade de contato mais direto com o conteúdo pornográfico audiovisual (ABREU, 1996).

preocupar, posto que estes filmes “não querem dizer absolutamente nada” e que, no mais, os filmes deste ciclo (o das pornochanchadas) foram liberados apenas por generosidade da parte da censura – parece afirmar com ironia. Podendo-se entender que, posto que não oferecem perigo e sua recepção seria inócua, a censura investisse de generosidade e libera-os. Mas seria o crítico ingênuo ou os censores realmente tão generosos a ponto de deixarem passar este filme apenas por crerem que ele não queria dizer nada? Do crítico não se sabe, já da censura é possível construir considerações mais detalhadas e que atestam que a generosidade não foi exatamente o motivo da liberação.

Num documento incomum e extemporâneo, a censura parece reconsiderar sua primeira apreciação realizada frente à produção de Cunha em 1975, data de seu lançamento e exibição original. Contudo, mais de dez anos depois de seu lançamento, o filme ainda parecia suscitar interesse por parte do público e, conseqüentemente, dos exibidores e a produção foi resgatada com a intencionalidade de ser exibida não mais no cinema, mas nos aparelhos de televisão domésticos. A produção, assim, teve de passar novamente pelo crivo da censura.

A dinâmica censória para a televisão mostrou-se menos permissiva do que para o cinema. Este fato deve-se à diferente dinâmica das salas. Observa-se que o cinema contava com bilheteiros e lanterninhas ocupados em dispersar o público menor de idade, ou mesmo de exercer certo constrangimento às mulheres que evitavam ingressar nas salas (ABREU, 1995), para além do já referido perfil composto hegemonicamente por homens – fato que inibiria um hipotético expectador alheio a estas características.

Observa-se também a preocupação dos donos de cinema com as batidas policiais recorrentes em seus estabelecimentos em busca de irregularidades e imoralidades (SILVA, 2011). Contudo, o que se considera irregularidade ou imoralidade ao referir-se um ambiente frequentado e dominado mormente por homens, possibilita uma flexibilização numa curva normativa que não haveria em se tratando de ambientes de frequência mista ou familiar (GILLIGAN, 2003).

A flexibilidade das regras morais nos cinemas exibidores de filmes eróticos constitui-se num outro ponto essencial para o seu sucesso e representa uma fatia importante nos lucros dos exibidores. Seu negócio não se constitui apenas em exhibir filmes eróticos, mais que isso. É neste espaço que os seus frequentadores podem não apenas assistir cenas de sexo das películas, mas também protagonizar as suas

próprias. Não era incomum, ousa-se dizer que era até bastante usual, que homens acorressem às salas em busca da prostituição que ali era abundante (ofertada pelas garotas de programa – mulheres excepcionalmente aceitas no ambiente, ou dos garotos, também facilmente encontrados), ou até mesmo de conseguir sexo casual com outros frequentadores que lhes fossem desconhecidos, sob o véu espeço da penumbra tecida no escuro característico destes estabelecimentos (SILVA, 2011).

O fato é que este espaço de flexibilização moral, de liberalização das práticas sexuais era conhecido pelas autoridades, entretanto não era abertamente combatido. Estando restrito ao conhecimento das autoridades e de seus frequentadores, parecia não haver problemas em oferecer aos homens, apenas a eles, a oportunidade de aventurar-se e desfrutar de aventuras sexuais nos cinemas, seja vendo-as nas telas, seja nos banheiros úmidos e mal iluminados.

O que a pornochanchada poderia oferecer ao seu público muda de parâmetros quando este é ampliado ao ser proposta a sua exibição no ambiente doméstico pelos aparelhos de televisão. Crê-se então na possibilidade de que o filtro da censura tenha se tornado menos permeável a esta produção, e outras produções eróticas, neste seu segundo momento de exibição, dado que os aparelhos domésticos contariam com maiores facilidades de acesso a estes conteúdos por um público que não fora aquele inicialmente almejado durante a primeira liberação da película. Observa-se então que,

Se todas essas produções eram censuradas e avaliadas a partir de crivos comuns, cada uma tinha (e tem) suas próprias redes de circulação e produção. Mesmo em relação aos filmes, cabe assinalar que a censura de um filme para apresentação no cinema e na televisão eram distintas em virtude do alcance dos diferentes meios de exibição. (LUCAS, 2015, p. 221)

O reforço destes cuidados são patentes nesta segunda avaliação, muito mais pormenorizada que a primeira, conforme é possível notar no trecho abaixo destacado:

Avaliação:

Esta obra talvez seja herdeira das tradicionais chanchadas nacionais e antecessora das atuais pornochanchadas, ao introduzir elementos picantes na narrativa. Além disso, as cenas são mais ousadas que as apresentadas pelas chanchadas, mas não chegam a comprometer o aspecto cênico a ponto de impedi-lo para exibição em televisão.

A mensagem é fútil, ao apresentar achincalhes à instituição do casamento e ao eleger o adultério e a infidelidade como esteios de toda a história contada. Apesar disso, o desfecho assegura a continuidade da correta convivência para o casal protagonista.

[...]

A restrição que se pode fazer está ligada à temática do filme, que reproduz situações um tanto desaconselháveis para um público menos preparado para digerir e entender convenientemente a proposta:

Conclusão:

Diante do exposto, sugiro a liberação do filme para exibição em televisão, em horário POSTERIOR ÀS 23 HORAS, de acordo com a lei 6.697/79 - Artigo 53 - Código de Menores. (DCDP, 04 de março de 1986, Brasília, Acervo do Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro, grifos nossos)

Além de uma preocupação quase que acadêmica em examinar as origens das pornochanchadas, bem como sua diferenciação do estilo que as precede, a autoria deste documento da Censura Federal é muito mais explícita no que tange à análise do conteúdo e na justificativa, bem como na imposição de condições para a liberação da sua segunda exibição.

A Censura constata que a temática do adultério não é das mais recomendáveis, mas que ela é conduzida, em seu desfecho, de modo a estimular “a correta convivência (ou comportamento) dos casais”. Isto é, posto que Luciene perdoa as traições do seu marido e decide reatar seus laços matrimoniais, mostrando-se muito mais feliz com essa resolução do que com o abandono da relação, o filme pode ser considerado como, de certo modo, uma influência não tão negativa. Constituindo-se assim uma clara tentativa de normatização do comportamento de gêneros no que diz respeito à instituição do casamento como indissolúvel, único caminho correto a seguir, e devendo a mulher desconsiderar as traições de seu marido, posto que elas seriam apenas aventuras e que estas seriam parte do que se espera de um homem que é, verdadeiramente, homem – ou seja, que corresponde ao papel heteronormatizador que tenta homogeneizar as identidades de gênero de acordo com as suas necessidades.

Esta mensagem, contudo, poderia não ser compreendida tão claramente por um “público mais despreparado”, conforme atestam as palavras do documento. A diferenciação do público da primeira exibição para a segunda, conforme outrora afirmou-se, seria o acréscimo de mulheres e eventuais menores de idade à audiência. Conformando-se, assim, “um público menos preparado para digerir e entender convenientemente a proposta”. Conclui-se, portanto, que tanto mulheres quanto menores de idade seriam considerados pela Censura como igualmente débeis em termos intelectuais e/ou morais, diferenciando-se do público para o qual a obra foi inicialmente liberada, o público masculino, que compreenderia as conveniências da mensagem acerca do adultério – tal como o fez durante sua exibição nos cinemas sem gerar problemas – suscitando, assim, a necessidade de uma explicação mais clara e exigente acerca da liberação e suas condições.

Ao estabelecer-se uma interpretação, admite-se que “uma relação compreensível é, então, postulada entre o signo visível e o referente por ele significado – o que não quer dizer que seja necessariamente estável e unívoca” (CHARTIER, 1988, p. 21). Diante disto, a interpretação por parte de um público feminino poderia facilmente ser outra: a de que mulheres também podem trair ou fingir traição, por exemplo. A afirmação de qual seria a interpretação advinda de um público é uma incógnita, é sempre aberta a múltiplas possibilidades, podendo elas serem mais ou menos factíveis – e ela é ainda maior quando se trata de um público que não fora o inicialmente idealizado.

A interpretação não unívoca desta representação poderia significar o perigo do exemplo moralizante e o seu conteúdo normatizador não funcionariam para este outro perfil de receptor. Diante desta possibilidade, a Censura parece não desejar correr riscos e repassa, em seu último parecer, instruções expressas aos interessados, de modo a tentar mitigar possíveis interpretações dissonantes, delimitando a exibição desta produção a um horário de baixa audiência.

Este fato reforça uma ideia contrária ao comentário feito por Azeredo em sua crítica, o de que este filme não diria “absolutamente nada”. Se este fosse o caso, não haveria qualquer preocupação em direcionar a produção para um público e não para outro. A neutralidade nas representações, nesse caso dos papéis de gênero e suas condutas morais, é inexistente na obra analisada e, arrisca-se dizer, que não pode ser verificada em qualquer outra produção cultural, desta feita, compreende-se que estas

[...] representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupos que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas [...] que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou justificar perante os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. (CHARTIER, 1988, p. 17)

A partir desta visão, compreende-se que as representações contidas no filme seriam direcionadas para a normatização das condutas morais por parte da sua recepção, inicialmente direcionada apenas ao público masculino. E sendo trazida sempre em observância a um padrão heteronormativo, isto é, o homem conquistador, com várias amantes, mas que, ao final, acaba por amadurecer diante da experiência

e opta por retornar e valorizar a instituição conjugal. Além dos exemplos negativos, maridos traídos por suas esposas por não serem, dentro desta concepção, suficientemente homens e que mereceriam o escárnio. *O clube das infiéis* parece ser uma cartilha pedagógica da moral heteronormativa – e pelo que se observa, alinhada a esta perspectiva parecem estar boa parte das pornochanchadas, sendo direcionada(s) à preparação dos homens, que seriam, como ao menos se espera, aqueles que conduziriam os rumos da sociedade sob estes valores.

Evidencia-se assim algumas das possibilidades de exercício do poder e de sua legitimação durante o regime civil-militar brasileiro, através da maior parte das produções fílmicas denominadas pornochanchadas e de suas representações levadas a um público receptor que parece ter sido cuidadosamente selecionado. Neste caso, observa-se que

A relação de representação é assim confundida pela ação da imaginação, <<essa parte dominante do homem, essa mestra do erro e da falsidade>>, que faz tomar o logro pela verdade, que ostenta os signos visíveis como provas de uma realidade que não o é. Assim, deturpada, a representação transforma-se em máquina de fabrico de respeito e submissão, num instrumento que produz constrangimento interiorizado, que é necessário onde quer que falte o possível recurso a uma violência imediata.

[...]

Como corolário da ausência ou do apagamento da violência bruta. É no processo de longa duração, de erradicação e de monopolização da violência, que é necessário inscrever a importância crescente adquirida pelas lutas de representações, onde o que está em jogo é a ordenação, logo a hierarquização da própria estrutura social. (CHARTIER, 1988, pp. 22-23)

Diante disto reitera-se, a ditadura não somente cerceou, não reprimiu apenas de maneira violenta. A economia do poder e a *docilização* dos corpos é feita de maneira mais sutil, num regime que se manteve por mais de duas décadas. Por quase uma década, as pornochanchadas pareciam ser parte dessa estratégia. Não seria por acaso que a indústria cinematográfica da Boca fora sufocada pela Embrafilme no mesmo período em que começou a se popularizar a tecnologia VHS, ocasionando a explicitada diferenciação no público receptor. Ela teria se desviado da função ao qual se imaginou no ato de sua liberação.

Crê-se, então, que a permissividade da censura não foi generosidade, foi premeditada, enquanto a pornochanchada serviu às estratégias do regime-civil militar, ela manteve-se, quando extrapolou o espaço a que se desejava restringi-la, ceifou-se. Contudo, este jogo de poder não se deu de maneira amplamente previsível, nem nas ações dos censores e nem dos produtores/diretores da Boca, elas não foram

homogêneas e consonantes. Neste íterim houve ruído, discrepância, falhas que foram aproveitadas, Carlos Reichenbach e sua obra podem ser indicativos disto.

4.2 Império do Desejo

Porque fiz este filme

Porque me interessa o cinema, a poesia, a música clássica, o rock, o ritmo, a pintura, o texto escrito, o jazz, a política, a dança, a pornografia, a chanchada, o filme de aventura, de mistério, de terror, a arqueologia, a mitologia grega, o teatro clássico, Brecht, Artaud, a charada, os anarquistas e os anárquicos, os socialistas utópicos, os jogos aquáticos, os teclados eletrônicos, o salto ornamental, os inconformistas, os ciganos, os outsiders, [...] Fuller, Welles, Fritz Lang na América, os stands dos cinemas do centro, os clichês, as citações, os anagramas, as epígrafes, William Blake, Kierkegaard, Jorge de Lima, Hitchcock, Imamura, o *Cahiers Du Cinéma*, Edgar Varèse, John Cage, Bernard Hermann [e mais uma série de duas páginas de referências].

[...]

"Império do Desejo" é a síntese destas influências. É como nos filmes que realizei antes e depois: a) A construção de uma geografia própria, imaginária. b) A realidade através da minha dioptria. c) Personagens que estão sempre de passagem e/ou permanência provisória. d) Filmes de/sobre cinema, sem falar de/sobre cinema. e) A política entrando pela porta dos fundos. f) plagiotropia, internacionalismo, carnavalização e inconformismo. g) toques libertários ao som de playbacks musicais. h) levar a sério, desacreditando. i) universos e/ou cenários construídos pelo essencial. j) a impossibilidade do isolamento completo. A solidão que enlouquece. l) as relações afetivas a partir do improvável. m) A fé na utopia. Alguém já disse: "sem utopia, não há vanguarda".

[...] "Império do Desejo" é tudo isso, e mais. É o filme que me deu maior prazer de ter realizado [...]. Um filme feito com suor, música e risos. "Império do Desejo" é a pornochanchada que se orgulha de exibir a pecha.

Carlos Reichenbach (REICHENBACH, S.D.)

Nesta carta, contida à caixa de arquivo referente a esta produção, o seu idealizador, Carlos Oscar Reichenbach Filho¹⁴ reflete sobre a produção em questão, *Império do Desejo* (1980) – título que talvez carregue consigo a intencionalidade de evocar, como estratégia de *marketing* [?], o filme de grande sucesso mundial *O Império dos Sentidos* (1976), de Nagisa Oshima –, este conta a história de Sandra (Meiry Vieira), a viúva de um rico empresário que, dentre outras muitas propriedades, deixa-a uma [estranhamente pouco suntuosa] casa de praia. O imóvel, contudo,

¹⁴ Frequentou a Escola Superior de Cinema São Luís em São Paulo, onde se formou e passou a exercer as atividades de roteirista, diretor de cinema e fotografia, professor, fotógrafo, crítico e ensaísta. Começando sua carreira como um dos precursores do cinema *Udigrudi* da Boca do Lixo, fez fitas comerciais, mas sempre tentando legá-las marcas autorais. Dentre os trabalhos mais reconhecidos estão: *Filme-Demência*; *Anjos do Arrabalde*; *Garotas do ABC*; *Lilium M. – Relatório confidencial*; *Ilha dos prazeres proibidos e Império do Desejo*. (LYRA, 2004)

encontra-se invadido por grileiros e, diante do empasse, Sandra recorre a Dr. Carvalho (Benjamin Cattan), um advogado caricato e personagem cômico da película, para reaver a posse do imóvel. Tendo sucesso logo de início nessa empreitada, a viúva passa a necessitar então de caseiros que se instalem na propriedade e impeçam novas invasões. Imediatamente, ela lembra-se do casal de andarilhos que conheceu a caminho do litoral e que a ela pediram, além de uma carona, algum dinheiro para comida.

O foco do enredo principal, ao menos o que toma mais tempo em tela, é o da relação entre Sandra e os andarilhos, Lucinha (Márcia Praga) e Nicolau, o Nick (Roberto Miranda). Muitas vezes de fascinação, a interação da personagem principal com o casal vai se construindo no intuito de libertá-la de suas antigas concepções de mundo, notadamente burguesas, desde prioridades de vida – dado que o casal não está interessado em posses ou trabalhos convencionais, até a prática do amor livre, que desconstrói em Sandra as suas antigas concepções e desenvolve nela uma nova maneira de interagir com seus parceiros (e parceiras).

Em meio à trama principal, insere-se considerável número de referências, tal como expõe em sua carta, que não se conectam necessariamente com o enredo principal, mas que também tomam grande proporção dentro da obra. O caso mais notório é o do personagem Di Branco/Valenti (Orlando Parolini), um empresário milionário que abandona absolutamente tudo para vagar pela praia na qual se passa a história. Morando num casebre, comendo carne humana, proferindo trechos de poesias, estrangeiras e nacionais, ou mesmo balbucios e ecolalias, o personagem traz ao filme uma forte carga anárquica por suas atitudes, e é mote para o encerramento abertamente comunista do filme – com direito, inclusive, a citações diretas de Karl Marx –, tal como se retomará mais pormenorizadamente em momento oportuno.

As cenas passíveis de interpretação no que tangem ao interesse desta investigação surgem logo no início da película. A primeira delas é referente à personagem principal, esta se dirige ao seu advogado para finalizar a reintegração de posse. Dr. Carvalho, como já se havia afirmado, encarna, em sua comicidade, o discurso da moral e dos bons costumes. É demasiado polido, geralmente subserviente, bajulador, sempre sorrindo para seus superiores e sempre agressivo com aqueles que julga abaixo de seu padrão normativo, denotando o escárnio e a sátira do autor a estes valores; apontando-os como dúbios e hipocritamente utilizados por conveniência.

As críticas feitas ao padrão de vida burguês, como evidencia Reichenbach, são realizadas de modo não tão velado como na comicidade de Carvalho. O primeiro diálogo do advogado no filme dá a tônica da mensagem do longa. Dirigindo-se ao oficial de justiça que iria proceder a reintegração de sua cliente, o advogado tece seu monólogo retrucando os queixumes do oficial referentes ao atraso da proprietária: “– Calma, Santos Pereira (Cavagnoli Neto), ela pode, ela tem uma grana firme! E depois, com essa causa aqui, eu vou tirar o pé da lama”. Ao passo que o outro retruca: “– Continua chorão, Carvalho, você está nadando em dinheiro”. Enxugando o suor desde o pescoço, ornado pela grande e [a]berrante gravata borboleta vermelha, até a testa amplamente prolongada pela calvície, o troncado e fálico Carvalho responde: “– É que se tem que usar a cabeça, só naquela praia eu já recuperei três casas. Você não pode reclamar, só comigo o quanto você não faturou? Veja bem, quanta gente já não recuperou suas propriedades graças a mim! Esses ricos até se esquecem que têm bens aqui e quando surgem esses grileiros, lá vai o Dr. Carvalho atrás do real proprietário para comprar a briga por ele”.

A partir das considerações do advogado, infere-se a crítica aos ricos, eles tudo podem, por eles todos devem aguardar, afinal “têm uma grana firme”. A propriedade é deixada de lado, como se diz, “os ricos esquecem que têm bens”, apenas incomodam-se quando estes são invadidos ou ameaçados. Questões de propriedade como estas são pontuadas de modo reiterado pela historiografia do regime civil-militar, como pontos sensíveis durante o período. O tema da grilagem, da invasão a propriedades e até a reforma agrária, a reforma fiscal e tributária, entre outras reformas de base, foram temas que suscitaram represálias durante o período. Sendo inclusive um dos pontos de atrito entre os setores que se alinhavam ao golpe e o então presidente João Goulart (NAPOLITANO, 2014), e mais, um dos motivos pelos quais deflagrou-se o golpe que se estendeu nas décadas seguintes, como é possível observar no trecho abaixo destacado:

Um objetivo importante dentro dos limites de luta ideológica do começo da década de sessenta, era esvaziar o "valor reformista" das propostas de governo, do trabalhismo e da esquerda e dissociar os empresários modernizante-conservadores do sistema político oligárquico. Discernia-se claramente tal estratégia na manobra [...] de lidar com o campesinato mobilizado, que começara a insurgir-se contra a estrutura populista e mais importante talvez, cuja luta passava a exercer uma forte atração emocional nas classes médias. (DREIFUSS, 1987, p. 287)

A crítica feita pelo filme a esta questão não é realizada somente através da [sutileza da] caricatura desta classe política, dos representantes deste empresariado, encarnados na figura risível de Carvalho. O autor desfere contra esta classe um golpe muito mais direto. Logo após a fala do advogado surge, aos oito minutos e vinte e nove segundos, uma tela negra com os dizeres brancos que, em letras garrafais, anunciam: “A PROPRIEDADE É O ROUBO”.

A frase, aspeada e exibida durante mais ou menos dois segundos na tela, não é de autoria do autor da produção, mas sim do filósofo e teórico anarquista Joseph Pierre Proudhon, que publica em fins do século XIX a obra *O que é a Propriedade*. Obra que influencia não apenas as teorias anarquistas, como as socialistas/comunistas, incluindo-se aí as do próprio Karl Marx que, sobre esta obra de Proudhon, debate em seu livro *Miséria da Filosofia* (1847).

A frase evoca ao filme toda a carga contestatória do filósofo em relação à legitimidade daqueles que se dizem possuidores de bens individuais. A origem e manutenção do direito à propriedade privada é, para o autor, uma construção injusta, que visa escravizar o grande número de despossuídos, atando-os às correntes jurídicas que privilegiam apenas um pequeno número de possuidores. Tal como afirma Proudhon (1975),

Certo autor ensina que a propriedade é um direito civil, nascido da ocupação e sancionado pela lei; um outro sustenta que é um direito natural, tendo a sua origem no estado e estas doutrinas, ainda que pareçam opostas, são encorajadas e aplaudidas. Eu pretendo que nem o trabalho, nem a ocupação, nem a lei, podem criar propriedade; que ela é um efeito sem causa: é repreensível pensar assim?

Quanta objeção se levanta!

- **A propriedade é roubo!** (PROUDHON, 1975, p. 11)

A crítica segue nas próximas cenas, quando o advogado, o oficial de justiça e a proprietária chegam à casa em questão. Nela, nota-se a ocupação por parte de uma família pobre composta por uma mulher, um homem e duas crianças. Segundo as palavras do oficial de justiça, este estratagema é comum por parte dos grileiros, estes tomam as casas e põem famílias com crianças pequenas para ocupar, de modo a suscitar pena por parte dos proprietários e que, assim, venham a retirar o pedido de reintegração.

O oficial completa sua observação enquanto realiza a desocupação do imóvel. Ao som do melancólico e lento *jazz The Anniversary Song* de Al Jolson, a câmera mostra o desconsolo da família de caiçaras, retirados da casa em que habitavam,

vendo seus poucos pertences serem colocados no caminhão de mudança, abraçados aos filhos que também assistiam a tudo. É quando então o oficial diz a Carvalho, o advogado, que displicentemente limpa suas unhas e parece não se importar com o que está acontecendo, tampouco com as palavras do colega: “ – O trabalho sujo acaba sempre na mão da gente. Eles põem a carapuça e vão dormir tranquilos”. E com um *close-up* do figurante que representa o pai da família despejada, vê-se seu semblante desolado ao ser despejado e conduzido por capatazes, encerrando-se este bloco da narrativa.

Para além das críticas a uma das bases do sistema capitalista, a propriedade privada, o autor do filme lança mais ataques frontais a outro ponto também muito caro às elites diligentes, desta vez, à moralidade. Acerca desta, trata de contestar a instituição do casamento, o monopólio da liberdade sexual masculina, aborda temas como a revolução dos costumes, a liberalização do sexo e o poliamor, além da autodescoberta do corpo e do prazer pela mulher, inserindo nos diálogos o tema da masturbação feminina, por exemplo.

Logo no início do filme, surgem as referências ao que se poderia denominar, a partir da tipologia censória, como contracultura. Aos três minutos, Sandra encontra os andarilhos Nicolau e Lucinha quando se dirigia à sua casa de praia. Ao ser abordada por eles, que desejavam uma carona, a mulher estranha a aparência do casal e indaga se eles seriam casados, quantos anos teria o homem; visivelmente mais velho que a mulher, constituindo tipos pouco usuais e até indecentes para o padrão convencional. A quebra deste padrão vem definitivamente quando Nick e Lucinha respondem aos questionamentos. Na beira da estrada, de roupas empoeiradas, ela de macacão jeans, ele de jaqueta de couro, ambos cabeludos e desgrehados dirigem-se à Sandra e explicam: “ – Não somos casados, estamos juntos e é só”. Lucinha afirma ser menor de idade, teria 17 anos e Nick, este não saberia precisar ao certo, talvez 33 ou 34 anos. Isto pouco importava, como afirmou. “Mas se a senhora quer saber, não fui o primeiro a transar com ela”, pontua Nicolau para reforçar que não estaria “corrompendo” a jovem, ao passo que esta responde e completa a frase do homem: “ – Mas foi o que mais deu certo”. Mesmo aparentemente chocada, ou ao menos intrigada com a configuração pouco usual do casal, a personagem principal decide oferecer a carona e os três seguem de balsa até a indefinida praia a que se destinam.

Já aos dez minutos e repetida aos vinte, surge uma situação em que Sandra vê-se obrigada a confrontar Carvalho, que se põe como guardião da moral e dos bons

costumes, homem de moral ilibada, mas que, no fundo, tratar-se-ia somente de aparência, como evidencia a primeira das cenas a seguir descritas.

Sandra ressent-se ao lembrar que o marido utilizava a casa em questão para promover orgias, ao passo que, num ato falho o advogado responde: “ – É... Eu sei”. E rapidamente tenta corrigir-se gaguejando: “ – Eu já ouvi falar, não é”. Sendo prontamente retrucado pela personagem principal que afirma veementemente que ele havia participado das festas em questão. A resposta parece já vir pronta, juntamente com a indignação de Carvalho: “– Nunca! Eu sou um ótimo pai de família, eu tenho moral, eu sou muito bem casado”.

Situação similar ocorre quando o advogado surpreende Nicolau e Lucinha fazendo sexo na sala da casa. O advogado parece assustadíssimo ao ver o casal deitado e praticando sexo oral na posição de “69”, então ele larga o pacote que segurava – como ato de suposto cavalheirismo para com a sua cliente –, arregala os olhos e, fazendo o sinal da cruz, aproxima-se do casal não mais assustado, mas agora com ira, pondo mãos e dedos em riste, esbravejando – conforme se pode observar na sequência de imagens que seguem abaixo. Emoções estas que são realçadas pela câmera posicionada em altura superior e fechada em *close-up* no personagem, de modo a desfigurar sua imagem, tornando-a ainda mais caricata do que sua caracterização original.

Imagem 9: Carvalho faz sinal da cruz ao deparar-se com a cena de sexo.



Fonte: IMPÉRIO dos desejos, Carlos Reichembach, 1980

Imagens 10 e 11: O advogado, mostrado em *close-up*, arregala os olhos de espanto, enquanto Sandra, envergonhada, põe as mãos na cabeça.



Fonte: IDEM

Imagem 12: Carvalho brada diante do que julga ser um ultraje



Fonte: IDEM

As reações do ator são acompanhadas pelas seguintes falas:

– Mas o que é isso, onde pensam que estão, num puteiro? É o fim do mundo, não dá para acreditar! Até um cachorro é mais discreto. Ah! Se eu tivesse um balde de água fervendo aqui. Eu sabia que estes dois indecentes iam emporcalhar este promontório. Quem são vocês para violentar com atos tão ímpios o modesto tugúrio de dona Sandra? Ponham-se para fora daqui, vermes do lodo! Porcos! Eles não podem ficar mais um minuto aqui! Que absurdo! A senhora vai expulsá-los, não é? Em nome da moral, é o mínimo que se pode fazer. Não tem cabimento, eles estavam copulando, madame! É imoral!

Diante do discurso empolado de Carvalho, Sandra retira o advogado de chofre do interior da casa e diz: “– Imoral é o meu marido ter copulado aí dentro com várias mulheres e você saber disso”. Ao passo que o advogado responde: “– Ah! Mas é diferente, meu Deus, ele é homem, estava no direito dele!” Discordando do advogado, a personagem principal encerra a discussão e o despacha de sua casa.

A partir destas cenas e da construção da figura de Carvalho, é possível reiterar mais uma vez o escárnio com que são tratados os chamados valores morais prezados pelo regime ditatorial. De modo caricato, o advogado parece encarnar a figura do civil apoiador do golpe e mais, o diretor parece apontar no advogado, homem de moral, pai de família, toda uma carga de hipocrisia, tal como fora mencionado, dada a dubiedade de seus valores e a possibilidade de sua aplicação, por conveniência, quase que apenas ante as mulheres, posto que este, além de participar das orgias, fornecia as prostitutas para as festas do falecido marido de Sandra. Conforme se verá a seguir quando o advogado trará duas garotas de programa à casa, interessado em entreter Nicolau para que possa seduzir sua parceira – para a qual afirma ter uma filha da mesma idade, dado que denota mais uma vez a fragilidade da relação entre seu discurso moral e suas práticas.

Faz-se de interesse saber também acerca do desfecho deste personagem, tal qual em muitos de enredos dos filmes do ciclo da Boca do Lixo. Em *Império do Desejo*, os personagens contrários àquilo que preza o autor, vistos como vilões, ou antagonistas, que sejam, acabam por findar não muito bem na película. É o caso de Carvalho. Ao final do filme, ele parece tentar libertar-se das amarras morais e convida o casal de andarilhos para que vivam em seu sítio junto com ele, e revela-se então apaixonado por ambos: “– Eu agora sou de vocês, eu me descobri em vocês, eu sou tudo num só momento, eu sou macho, sou macho e sou a bicha, a grande bicha, eu sou tudo e nada, porra!”. E mesmo com esta reviravolta, o advogado acaba afogando-se no lago de sua propriedade, enquanto, distraído, o casal novamente fazia sexo e, ao acabarem, dizem apenas: “Quanta liberdade!”, sendo a fala sucedida pela cena do corpo do advogado sumindo em meio às águas. Liberdade, portanto, seria a morte da hipocrisia, dos valores morais vigentes, interpreta-se. Estas são as últimas palavras antes da tela escurecer e os créditos surgirem em letreiros brancos, ao som orquestrado de *Fascinação*.

Contudo, o fim do filme não é ainda o fim desta análise, é preciso rebobinar a fita para abordar outra temática em meio ao enredo. Desta vez, trata-se da

liberalização dos costumes, com ênfase no empoderamento feminino. Para tratar destas questões, de modo amplamente direto, o autor insere no enredo duas personagens, uma delas é Pantha (Aldine Müller), jovem universitária, de cabelos curtos e inteligência exuberante, tão exuberante quanto as curvas de seu corpo expostas ininterruptamente durante suas aparições, sempre trajando um pequeno biquíni vermelho.

Ao ser filmada por Nick, Pantha apresenta-se para a câmera amadora e, em sua fala, lança uma série de referências externas ao filme, sempre ligadas à filosofia ou à teoria da sexualidade e ao feminismo – mesmo que, contraditoriamente, declare não se considerar uma feminista, talvez por preconceito do próprio autor do filme. Então, assim apresenta-se:

– Meu nome é Pantha, princesa Pantha, neta de imigrantes e nascida nas Gerais, ex-estudante da PUC, transo análise transacional e sei tirar o horóscopo. Engoli Castañeda inteiro, curto cinema-novo, mas não suporto música POP. Fiz do *Relatório Hite* a minha Bíblia. [E, mais ao final, completa: – Mas] sou livre pensadora, não me fale em feminismo.

Dentre as referências cultas da moça encontram-se em seu currículo a graduação na Pontifícia Universidade Católica [de Minas Gerais, como se supõe pela origem da mesma], a afeição pelo cinema novo e a ojeriza a música *pop*, bem como a leitura da obra de Carlos Castañeda, antropólogo Peruano radicado nos Estados Unidos durante as décadas de 1960 a 1990. Além da menção ao *Relatório Hite* - Um Estudo Sobre a Sexualidade Feminina, como ficou conhecida o *Opus Magnum* de Shere Hite, sexóloga e feminista norte-americana, datado do ano de 1976 e, novamente, reforçando um possível tropeço teórico por parte do autor, que talvez se trate de preconceito advindo do pouco conhecimento para com a então relativamente recente tipologia do feminismo para os estudos em questão; contradição que pode ser também reforçada por mais uma série de alusões a preceitos originados e/ou adotados pelo movimento e que são lançados por esta personagem e por outros ao longo do filme – principalmente pelo casal, Nicolau e Lucinha, ambos pregando a liberdade sexual e praticando o amor livre – posto que ambos fazem sexo, com consentimento do parceiro, com diversas pessoas durante o filme, sem que isso gere problemas internos entre o casal, ocorrendo apenas, para Nick, rótulos como “manso”, “corno” ou mesmo “bicha” por não se incomodar com o comportamento de sua parceira.

Outra possibilidade é a de que a menção negativa ao movimento feminista fora eventualmente uma deixa proposital para não suscitar, por parte da censura, qualquer ímpeto de ligar sua obra ao discurso feminista, visto pelo regime como reprovável. Podendo, assim, ampliar-se o leque de possibilidades interpretativas para tal questão.

Mais uma referência inserida nesta personagem pelo autor, desta vez de modo mais implícito que as demais, posto quase que subliminarmente como um trocadilho: trata-se da primeira frase da apresentação da personagem. Esta afirma: “– Meu nome é Pantha, princesa Pantha”. A titulação de “princesa” parece suscitar estranheza e soa desconexa, tão estranha quanto o próprio nome da personagem. O fato é que a explicação para o batismo e o título nobiliárquico vêm ambos da mesma fonte. Tudo muda, tudo flui, a sociedade está em constante mudança, bem como seus valores; é preciso aceitar e seguir a mudança. Reichenbach, deste modo, evoca a ideia heraclitiana de *Panta Rhei*, que significa, literalmente, “tudo flui” em grego antigo. Pantha tornou-se nome feminino e, por conseguinte, *Rhei*, ou Rei, tornou-se princesa.

Dissecando a personagem Pantha, pode-se encontrar uma mulher independente. Aos trinta minutos do filme, durante uma cena de sexo com Nicolau, a mesma “dirige” as ações do parceiro, diz exatamente como sente prazer, solicitando que o mesmo manipule seus genitais com as mãos antes de uma eventual penetração, por exemplo, suscitando o entendimento de que o prazer feminino é um direito na relação sexual tanto quanto o masculino, e que a mulher não deve ser meramente usada como objeto pelo homem ou coadjuvante no ato: “– Manipula, manipula,” diz ela, “estou sentindo até suas digitais”. Entretanto, mais adiante, ao interromper abruptamente o ato e concluí-lo prematuramente, Nicolau é tachado de “babaca” e questionado se “pensa que gozar é prerrogativa dos homens?”. Esta fala é possivelmente decorrente da discussão amplamente realizada por Hite (1979), em relação ao orgasmo feminino e às suas interdições pela sociedade eminentemente machista. Assim, a pesquisadora considera que

O direito ao orgasmo tornou-se uma questão política para as mulheres. Embora não haja nada de errado com o fato de não ter orgasmos, assim como não há nada de errado em enfatizar e compartilhar o prazer do outro, há alguma coisa de errado quando isto se torna um padrão, quando o homem sempre tem o orgasmo e a mulher não. [...] É hora de recuperarmos nossos corpos, de começarmos a usá-los nós mesmas para o nosso próprio prazer. (HITE, 1979, pp. 68-69)

Em outra cena, Pantha questiona Lucinha acerca do que considera ser subserviência desta para com Nick: “– Você não é muito jovem para ser mulher-capacho? É só ele mandar que você abre as pernas”. E segue apresentando a jovem técnicas de masturbação feminina:

– O prazer solitário significa independência do homem. A coisa que eu mais curto é o vibrador elétrico, você fica livre da vontade do parceiro, mas para isso, é necessário desenvolver uma técnica toda especial, o que leva algum tempo. A merda é o sentimento de culpa que fica depois, mas isso passa logo. Agora, eu abomino essa grande sacanagem pornográfica masculina que é o pênis artificial, talvez o lesbianismo seja uma boa. Eu tenho várias amigas que são, mas aparentemente não tenho fortes inclinações.

Diante destas considerações, Lucinha indaga: “– Você sente alguma coisa quando vê uma mulher nua?” E Pantha responde: “– Sinceramente, não sei dizer”. Então Lucinha tira a blusa de Pantha e começa a beijá-la, quando é violentamente interrompida pela segunda, que diz: “– Idiota, babaca, imbecil e ignorante, não sacou nada do que eu quis dizer. Eu não sou lésbica, porra. Fiz considerações no sentido mais amplo e não proselitismo. O negócio é cabeça, é cérebro”.

A fala da personagem, novamente, traz informações interessantes acerca das ideias de libertação do prazer feminino, de independência e conhecimento do seu corpo e de sua sexualidade. Ela introduz a sugestão do uso do vibrador e questiona a necessidade do uso do pênis artificial, isto é, a necessidade da penetração para a obtenção de prazer por parte da mulher. Interpõe também o forte sentimento de culpa que advém do tabu construído em volta da masturbação feminina.

É oportuno também frisar a crítica efetuada pelo autor em relação a comum acepção da feminista como lésbica, como aquela que tem aversão aos homens, daí a indignação de Pantha ao ser tocada por Lucinha depois destas declarações, que não seriam proselitismo, segundo ela, mas considerações amplas. Novamente retomando outro tema de discussão da obra de Hite (1979), a afirmar que “o fato de que não há uma ‘iconografia’ dos órgãos genitais femininos, enquanto os pênis são glorificados, é mais um reflexo da forma pela qual o sexo reflete a desigualdade cultural entre mulheres e homens” (HITE, 1979, p. 263). Não se trata de defesa do lesbianismo como único caminho a seguir, mas de um questionamento acerca do falocentrismo, e seria preciso que as mulheres se voltassem para suas próprias zonas erógenas, que as conhecessem e que as exercitassem, independentemente de desejarem ter relações sexuais com parceiros ou parceiras.

Outra personagem introduzida juntamente com Pantha é Mysta (Nádia Destro). Mais uma vez, Reichenbach traz discretas alusões externas ao batizar seus personagens. Desta vez, é possível observar o desprezo pelos valores proferidos por Mysta, dado que esta recebe seu nome aludindo a um gênero de vermes homonimamente denominado pela taxonomia.

Mysta é descrita por Pantha como “uma boba”, ela diz: “– Não repare na minha amiga não, ela é do interior e não sabe das coisas. É o protótipo da semi-virgem, foi noiva de um cara de Votuporanga quase seis anos que levou ela no bico e só comia por trás”.

A fala mostra a intencionalidade do autor em inserir uma personagem antagonista, com opiniões distorcidas da realidade. É com ironia que trata os temas dos quais ela discursa. Sejam eles a sua obsessão pela virgindade – compreendida exclusivamente por ela como a preservação do hímen –, seja sua concepção deturpada da referida revolução dos costumes, como mais adiante pontuará. Ela justifica-se ante a apresentação feita pela amiga afirmando: “– Está com inveja porque sou virgem. Eu nunca vou trepar por interesse [...]”. Apregoa Mysta tentando pôr fim ao diálogo.

Aos quarenta minutos, a personagem inicia seu discurso mais longo, com o close em seu rosto, estranhamente posicionado indo da esquerda para a direita no sentido da tela e com o topo de uma cabeça, que depois revela-se ser a de Nicolas encimando a sua, ela, paradoxalmente ao ato, diz:

– É a única maneira de suportar a tentação e continuar pura. Esse negócio de revolução sexual é uma produção masculina. Se a gente não topa tudo, é porque é idiota ou pudica. E se dá para muita gente, é porque é puta. Os princípios da liberação feminina se concentram nos valores dos homens. Afinal, por que casar se a gente tem as piranhas para comer?... Eu não entro nessa. E só eu sei a tortura que passo para poder me manter virgem.

Diz ela enquanto é penetrada de quatro no chão.

A fala densa e cheia de conteúdo informacional em meio a um ato sexual gera uma atmosfera peculiar e faz, mais uma vez, a personagem tornar-se risível ou mesmo que o espectador dela se apene, posto que se apresenta sempre em tom manso, de olhar baixo e corpo magro arqueado para frente.

Outra temática a ser analisada através do filme é a apologia ao comunismo e ao anarquismo, que agora retoma-se por outro viés, não mais através da participação de Carvalho no enredo, mas pelo personagem Di Branco. A construção deste

personagem é melhor explicada pelo próprio Carvalho, que se dirige a Nicolas e Lucinha afirmando:

– Vocês acreditam? Esse louco já foi cheio da nota, alto executivo. De um momento para outro começou a usar o dinheiro para ficar pobre. Tem cabimento? Tudo por causa das malditas leituras. Cultura, isso é coisa para veado. Virou poeta, perdeu tudo. Já foi suicida, ladrão, padre, pederasta, porra-louca, cigano, falsário, ventríloquo, negro, e até operário.

Di Branco é assim descrito como um homem que já foi tudo, de rico a pobre, de padre a porra-louca, de branco a negro e “até operário”, pederasta, etc. É tachado como louco por ter sido letrado, por ter-se tornado poeta, a cultura, na opinião de Carvalho, foi a decadência do homem que um dia fora Di Branco. Cultura seria, portanto, desprezível, “coisa de veado”. O advogado segue com escárnio e menosprezo ao homem que considera apenas um lunático, quando é surpreendido com um soco no estômago por parte de Nicolas. Soco que indica que quem realmente não merece respeito é o advogado, que antes ria descontroladamente e sozinho diante das figuras intrigadas de Nicolas e Lucinha, mas que agora encontra-se (exageradamente) cuspiendo sangue por conta do golpe recebido por ter sua opinião rechaçada.

Na seguinte e mais relevante aparição de Di Branco, outra personagem é introduzida também por Carvalho, desta vez, A Jornalista/ A Chinesa (Misaki Tanaka). Uma oriental vestida de vermelho que se apresenta como: “– Única âncora cultural do anti-ilusionismo, jogada no fundo do mar contra o colonialismo”. A jornalista é levada pelo advogado até Di Branco, a quem deseja conhecer e escrever sobre. Contudo, os planos de redigir uma matéria sobre o poeta louco parecem ser sustados, ambos parecem ser tomados imediatamente por um êxtase ao se encontrarem. Eles tocam-se nas mãos e, enquanto fazem sexo, a jornalista recita trechos de livros do *Manifesto do Partido Comunista* de Karl Marx, discursos de Rosa Luxemburgo e trechos de Justine – *Os Infortúnios da Virtude*, do Marquês de Sade, que aparece segurando ao final do ato sexual, enquanto é cozinhada viva dentro de um caldeirão para ser comida – agora literalmente – por Di Branco.

Outro ponto a se notar é a frase que encima a cabana do louco quando da chegada da jornalista: “Isto é o que ELE diz: notai o que NÃO DIZ!”, o autor assim oferece sua compreensão do silêncio como detentor de mensagens, do silêncio como passível de interpretação. Desta vez ele utilizou-se de um excerto extraído do *Sermão*

da *Sexagésima*, de autoria do Padre Antônio Vieira, para servir de mote ao silêncio de Di Branco que, nesta longa sequência de cenas, nada fala, apenas come, apenas incorpora, como na antropofagia modernista, tropicalista (VENTURA, 1988).

Antes do ritual antropofágico, a oriental profere, em sequência, seu mais longo discurso “subversivo”: “– Em minha experiência revolucionária nunca fui tão bem informada do que quando falo com o povo; trabalhadores, estudantes, camponeses. Quero beber à saúde de nossa aliança desejando que ela não perca seu caráter de liberdade, de livre expressão de ideias”. E assim, bebem em taças de vidro um líquido rubro (sangue, vinho?) e, enquanto a oriental discursa, Di Branco saliva e mira distante.

A jornalista segue discursando enquanto os cenários mudam e, quadro a quadro, ela despe-se e inicia o ato sexual, sem, contudo, interromper o discurso. O ato parece parte de um ritual que começou com a bebida, foi para o sexo e acabou na antropofagia literal, sempre acompanhado de citações por parte da oriental, conforme se segue: “– A sociedade humana é um organismo e não um simples agregado de indivíduos”, diz ela, “– como organismo deve funcionar de maneira unitária. A neutralidade é cada vez mais difícil, os espoliadores não se retirarão espontaneamente da arena histórica.”

Seguem-se cenas em que se observam mais cartazes escritos por Di Branco em sua morada. O primeiro deles diz: “Xanadú - ku elakan; o paraíso foi depredado”, seguido por outro, desta vez enquadrando privilegiadamente a mulher de vermelho, este com os dizeres: “A destruição será terrível”. E que é seguido novamente por mais trechos do seu monólogo, agora afirmando:

– A ideologia burguesa é um falso reflexo de uma falsa realidade. O grande equívoco é confundir as infraestruturas com as superestruturas. O poderio do estado deverá ser a mais poderosa alavanca da nova ordem. O movimento deve vir sempre da base, de baixo para cima. Uma centelha incendiando toda campina. A essência é uma forma em repouso do fenômeno. O alto valor cultural de uma obra depende do fato de abandonar no conteúdo e na forma o terreno do sentimento burguês da vida.

Após este trecho, e após cozinhar a jornalista, Di Branco a come e ateia fogo em sua própria casa consigo dentro. Ele aparece pela última vez em tela, entre gargalhadas e gritos, em frente a mais um cartaz que diz: “Vim e irei como uma profecia”. Enquanto Sandra, Nicolau e Lucinha fazem sexo a três em cenas que se alternam no filme.

A mensagem passada por este longo trecho de *Império do Desejo* é uma das mais diretas da obra. A mulher de vermelho representaria o comunismo oriental, e com suas citações diretas a obras proibidas durante o regime ditatorial brasileiro, Carlos Reichenbach parece desafiar abertamente as normas censórias e, ainda assim, o conteúdo comunista parece passar incólume frente ao DCDP e aos seus técnicos de censura. Não é o caso do conteúdo contestatório das normas morais e das cenas de sexo, que serão problematizadas durante o processo burocrático, como se verá mais adiante, com a apreciação dos autos da censura referentes a esta obra.

4.2.1 Império do Desejo: dos autos da censura à apreciação dos críticos

As análises dos laudos da censura referentes a esta produção mostram um caminho que não é de todo incomum para um filme em processo de censura dentro da burocracia do DCDP. O filme é analisado por quatro censores, como fora evidenciado; na maioria das vezes, ocorre a análise por três pareceristas (LUCAS, 2015), contudo, podendo haver casos em que o filme passa pelo crivo de mais ou menos censores. O caso de *Império do Desejo* (1980) não chega a ser necessariamente atípico, este passa por três censores que verificam a possibilidade de liberação total ou com cortes para maiores de dezoito anos e um que solicita – indignado – a total proibição da obra. O que mais suscita interesse, entretanto, não é o trâmite em si, mas os motivos que levaram ao pedido de proibição e também aos pedidos de cortes, que aparentemente seriam os mesmos.

A seguir, observa-se a tônica bastante similar dos laudos que atestam a possibilidade de liberação. O primeiro deles é realizado por Telma Cavalcante Lino, no dia 23 de outubro de 1980, e afirma ser o filme em questão uma

Produção nacional que faz abordagem ao mundo burguês, através do personagem Sandra e do mundo hippie, representado pelo casal Nick e Lucinha. Além destes aspectos, é feito um enfoque social, moral e político através do tema, embora de maneira indireta, principalmente com referências às mensagens políticas implícitas ou subliminares [...].

Além da má qualidade, ela contém diálogos inconvenientes mesmo ao público de dezoito anos, como é o caso de uma jovem adolescente que fora noiva seis anos e neste período mantivera com o noivo relações pelo ânus, para preservar sua virgindade; também as falas de Pantha conversando com a hippie, tentando convencê-la a usar meios anormais: vibrador elétrico, para satisfazer-se sexualmente, tornando-se, assim, independente. Os diálogos dos hippies poderão induzir jovens a comportamentos libertinos, quando

estes dizem e agem como pessoas livres, ou seja, quando frisam que ninguém é dono de ninguém, ou melhor dizendo, que um não é dono do outro. Sugerimos a liberação da película em questão para maiores de dezoito anos com cortes. (DCDP, 1980, Parecer 5256/80, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro)

Sugere ainda os seguintes cortes:

Cortes:

- No início do 2º rolo: cortar as tomadas que mostram o ato sexual do casal hippie, numa posição vulgarmente chamada de "69" [...]
- [...] cortar a parte que mostra Nick e Pantha abraçados na sala, desde o momento que a moça diz para o companheiro "roçá-la", até quando o rapaz a deixa sozinha, insatisfeita.
- Suprimir no terceiro rolo, a parte em que aparece uma jovem dizendo que mantinha relação anal para preservar sua virgindade, bem como as cenas de felação, onde o hippie está com a boca na vagina da "virgem", no mesmo quadro em sequência. (IDEM)

Além de destacar a “má qualidade” e inconveniência do filme, nota-se algum enfoque político, segundo as palavras da técnica de censura. Todavia, esta parece deter seus esforços de veto às cenas referentes muito mais à sexualidade do que alusões às teorias comunistas e anarquistas na obra. As sugestões de corte são, assim, voltadas para posições sexuais, sexo anal e masturbação.

Não muito distinto é o laudo escrito por Maria Angélica R. de Rezende, no dia 29 de outubro de 1980. Em seu texto, a técnica aponta

De origem nacional, a filmagem consiste basicamente em explorar apenas o sexo, sem qualquer outra intenção, desprovida completamente de conteúdo positivo. Explora sequências eróticas expondo práticas que incluem insinuações de lesbianismo, relações sexuais: felação e coito anal detalhados, em que os personagens dão vazão aos seus instintos. Os diálogos são de baixo nível, mas inseridos no contexto, comuns ao gênero explorado. [...]

Mesmo sem qualquer mensagem positiva, o filme não induz de forma alguma a práticas que contém, visto que se trata de cenas completamente vazias, sem consistência e não constituem novidade, uma vez que outros filmes, já liberados, trazem o mesmo conteúdo.

Desta forma, opinamos pela liberação tão somente do longa-metragem, aos maiores de 18 (dezoito) anos. (DCDP, 1980, Parecer 5296/80, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro)

Este documento confere à análise do longa um tom mais brando, mas não necessariamente menos depreciativo que a anterior. Dentre as observações realizadas, destaca-se a constatação de mais uma produção nacional que “consiste basicamente em explorar apenas o sexo, sem qualquer outra intenção, desprovida completamente de conteúdo positivo”. Além de não se preocupar com qualquer

mensagem do filme, uma vez que as cenas são “completamente vazias”. Dado minimamente conflitante com o número de referências externas a obras de filosofia, artes e teoria política, por exemplo, feitas durante todo o filme.

Não observando qualquer distinção deste filme para qualquer outro longa-metragem erótico nacional, a censora pede a liberação para maiores de dezoito anos e não exige nenhum corte.

O último parecer que sugere a liberação, agora novamente com cortes, é o de Maria das Dores Oliveira Freitas, redigido no mesmo dia que o anteriormente mencionado. Neste, a autora destaca a presença de

Nudez feminina e masculina, cenas de colóquio amoroso – normais e anormais – e diálogos grosseiros e imorais são uma constante na película, além de críticas implícitas a atual sociedade. No entanto, com a supressão de algumas cenas de sexo – inconvenientes para exibição em circuito comercial – o filme poderá ser liberado ao público maior de DEZOITO ANOS. (DCDP, 1980, Parecer 5297/80, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro)

O documento tem um tom quase que desleixado, realiza uma apreciação pouco detalhada da obra, e, apesar da película conter algumas “críticas implícitas a atual sociedade”, das quais não se precisa exatamente quais são, libera-a para exibição, mediante supressão de algumas cenas de sexo, conformando estas o único ponto inconveniente, de acordo com a técnica de censura.

Posição diversa parece ter sido a do técnico de censura Ivan Batista Machado, que redige sua apreciação no dia 30 de outubro de 1980. Este, com veemência, sugere a interdição completa do filme, estranhamente levado a esta consideração por motivos que fizeram seus colegas sugerirem apenas alguns cortes ou nem chegando a isto, reservando à produção a sua classificação etária para maiores de idade. O autor, em tom indignado, afirma:

Por trás de uma formal, comportada e discreta sinopse, apensa ao processo, distancia-se e não permite aquilatar o apresentado na película. A partir do lucro como um deus, aético e amoral, e no sentido de que o que for mais porco, mais podre e mais chocante é o que gera mais fama e confere um maior faturamento, a presente obra arrebanha e eviscera, em sua estória, toda uma gama de mazelas da natureza humana, no que tange aos costumes. Dentro de um inconsciente niilismo anárquico, o filme em sua mensagem procede de forma facciosa, desestruturante, na qual tenta-se impor a exceção como regra, e predispõe-se em derrocar, aviltar e subverter toda uma série de valores Éticos e Morais, que dão consistência e sustentação a instituições e virtudes como: a família, o trabalho, a educação

A partir de comportamentos distorcidos passa-se a invalidar e contestar valores como a fidelidade conjugal, a justiça, o direito ao respeito humano, a honra, a honestidade.

O personagem Nick, em sua mansuetude corna e consciente, e sua companheira a menor Lucinha, em sua prostitutiva galinhagem e desamor, formam o casal "hippy" (sic), em uma existência de vagabundagem, sem trabalho e sem estudo, que ao final da estória esta aos unges como heróis, coitadinhos, poços de virtude, paradigmas a serem seguidos, por terem sobrevividos (sic) aos demais personagens como: Sandra, a viúva interesseira e infiel, o Dr. Carvalho, falso moralista e advogado corrupto, Di Branco, a tentativa bestialóide e cretina em dar-se foros de um pseudo filme de arte, Mista, a jovem com a falsa moral tradicional, que para preservar a virgindade (ridicularização da virgindade) somente praticava o coito anal, Pantha, a intelectual neurótica (ridicularização de quem estuda).

Não obstante o filme enfoca um universo de classe média, este desenvolve-se em um nível de diálogo e de comportamentos chulos, grotescos, agressivos e que se situam em um nível abaixo de uma zona de baixo meretrício.

Os baixos índices de escolaridade e o nível mental que compõem o quadro quase que crônico da cultura brasileira, quadro este reflexo direto de toda uma realidade de subdesenvolvimento econômico, social e cultural, e entendendo-se que um jovem mesmo ao completar seus dezoito anos ainda permanece em seu processo de formação de valores e sedimentação psicossocial, e considerando que o contexto fílmico apresentado prima por toda uma av (sic), digo, derrocação (sic) e aviltamento de valores universalmente e intrinsecamente à natureza humana postulados, considerando que o apresentado violenta em grau máximo toda uma Ética Censória como também Social, pretender-se sua liberação significa ratificar a descaracterização, o achincalhe e a despersonalização do Organismo Censória (sic) (Divisão de Censura de Diversões Públicas), em seu mister, há-se por bem opinarmos PELA INTERDIÇÃO, do presente título e filme "Império do Desejo", produção do Senhor Roberto Polo Galante, por ferir o que dispõe as alíneas a (ofensa ao decoro público, c (divulgar e induzir aos maus costumes, e g, do artigo 41, do Decreto 20.493, consubstanciado no Artigo 153, em seu parágrafo 8º final, da Constituição Federal. (DCDP, 1980, Parecer 5307/80 Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro)

A indignação do autor do documento pode ser observada a partir de pessoalidade que lega ao texto quando adjetiva negativamente o filme de modo reiterado, dentre estes adjetivos, o técnico de censura atribui ao longa as qualidades de “aético, amoral, porco, podre, chocante, faccioso, chulo, grotesco, agressivo”, e completa afirmando que estes traços “situam [a obra] em um nível mais baixo de uma zona de baixo meretrício”. Para além de considerar que a película cuida em “aviltar e subverter toda uma série de valores “Éticos e Morais”, que dão consistência e sustentação a instituições e virtudes como: a família, o trabalho, a educação” e outros valores caros à sociedade segundo seu ponto de vista. Trata-se, assim, de um interessante retrato de quem este deslocamento moral avilta: o censor é homem, letrado, funcionário público federal, portanto, burguês.

Conclui afirmando que a não proibição total do filme desmoralizará o próprio serviço de censura e determina, a partir de trechos da constituição federal vigente, os motivos legais para tal interdição. Interessantemente, este laudo não aponta num momento sequer a preocupação quanto às menções da teoria comunista e anarquista presentes na obra. O dado mais alarmante na opinião do censor não é a presença de tal conteúdo, mas a crítica aos “bons costumes”.

O resultado final do órgão de censura federal, deferido pelo diretor em exercício, senhor Eliel José de Sousa, no dia 04 de novembro de 1980, contudo, parece não levar em conta os rompantes do último censor e assim decide que

Libere-se de acordo com os pareceres de nºs 5256/80 e 5297/80, 18 (dezoito) anos com cortes e a impropriedade de "CENAS DE SEXO", de acordo com a resolução nº04/80, de 06 de agosto do Conselho Superior de Censura. Ratifico os pareceres que justificam a não liberação do "trailler". Comuniquese ao interessado. (DCDP, 1980, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro)

A censura federal parece então não enxergar maiores problemas na veiculação do conteúdo de *Império dos Desejos* para além do conteúdo sexual nele exposto, solicitando sua liberação como qualquer outra pornochanchada antes já liberada, tal como afirmou em seu parecer a senhora Maria Angélica Rezende.

A observância deste caso e do proceder da censura em relação às mensagens e referências veiculadas por Reichenbach parecem – pelo menos à primeira vista – refletir uma falta de preocupação por parte da censura, ou ao menos uma falta de foco, ou treinamento, ou objetividade no que tange à supressão de conteúdos abertamente ligados a doutrinas políticas de esquerda, como é o caso do longa-metragem ora analisado. Mas seria mesmo o caso de considerar-se a censura desleixada sob este aspecto? Pensa-se que não.

A censura federal parece ter se ocupado, quando se trata de pornochanchadas, em observar até que ponto vão as cenas de nudismo e relações sexuais e, no máximo, quando se tornam aviltantes às instituições inseridas dentro do amplo conjunto da moral e dos bons costumes. O que, conclui-se, abriu margem para que de forma consciente, diferentemente do que afirmou Ivan Batista Machado, o diretor Carlos Reichenbach pudesse inserir citações diretas a obras proibidas pelo regime, obras que em outro contexto seriam prontamente notadas e recriminadas. Pensa-se, então, que os censores consideraram que, mesmo havendo mensagens consideradas políticas, estas não repercutiriam ou seriam de algum modo apropriadas pelo público.

Relação que é pautada na subestimação da capacidade intelectual do expectador e do alcance que uma mensagem veiculada por determinado filme pode vir a ter fora das salas de projeção.

Fato que leva a concluir que, de fato, as mensagens facilmente classificáveis como subversivas e de contracultura a partir da tipologia dos órgãos de vigilância do governo civil-militar, pudessem circular sem maiores incômodos, posto que estariam atreladas a produções consideradas como de pouca relevância e destaque no campo intelectual e sua recepção – prejudgada como plenamente ignorante pelos censores – passaria incólume frente às mensagens veiculadas.

De modo contrário a esta última consideração, parecem suscitar a observação da maioria das críticas cinematográficas em relação ao filme, uma outra via interpretativa.

A primeira delas a ser elencada, a do jornal *O Globo*, publicada em 09 de março de 1981, assinada pelo crítico cinematográfico Valério de Andrade, contudo, não difere muito da opinião dos censores, como é usual das críticas às produções da Boca publicadas nesse veículo. Iniciada com a famosa ilustração do bonequinho levantando-se da poltrona do cinema e deixando a sala, indicando a pior das classificações, na qual o expectador não conseguiria resistir dentro do cinema até o final da projeção, o autor tece suas críticas:

Que ninguém vá ao cinema ver a versão nacional de "O império dos sentidos" [...] "o império do desejo" tenta, de maneira desastrada, mascarar as verdadeiras intenções do projeto. Carlos Oscar Reichenbach Filho, roteirista e diretor lança mão de toda sorte de clichês auditivos e visuais na tentativa frustrada, monótona, de intelectualizar as cenas de sexo. (O GLOBO, 09 de março de 1981, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro)

O modo como o filme é apreciado no jornal *O Globo* coaduna com os pareceres da censura, entretanto, diverge de modo gritante das outras críticas publicadas em outros veículos, como é o caso da revista *IstoÉ*, em 11 de março de 1981, intitulada “Acreditem: eis uma bela pornochanchada - IMPÉRIO DO DESEJO”, escrita por Sérgio Augusto. Além da crítica de Rubens Ewald Filho, veiculada n’*O Estado de São Paulo*, do dia 07 de fevereiro de 1981, que também destaca a qualidade do filme em seu título "*O Império do Desejo*", a comprovação de um talento. Por fim, traz-se à baila a crítica publicada na *Folha de São Paulo*, no dia 10 de abril de 1981, intitulada “Um desejo entre o realismo e a alegoria”, de autoria de Luciano Ramos. Além destas

críticas positivas, o filme também foi convidado para participar dos festivais de Melbourne, Portland e Lyon (LYRA, 2004).

O conteúdo destas aparece de forma similar no sentido de congratular pelas qualidades não só da película, como o talento do diretor e roteirista, pontuando os seus acertos, mas também apontando eventualmente as falhas do filme, sem, contudo, deixar de avaliar o resultado geral da obra de modo positivo e até elogioso.

A apreciação publicada na revista *IstoÉ* analisa o filme da seguinte forma:

Pornochanchada? Sem dúvida. Na primeira sequência, um casal acaba de fazer sexo. Na última, outro casal entrega-se aos prazeres da carne no meio de um capinzal. Entre esses dois extremos, seis mulheres [...] tiram a roupa e transam com os parceiros disponíveis.

Filme político? Sem dúvida. E não apenas porque todo e qualquer filme, a rigor, seja político e, durante o despejo de uma família de caiçaras, se proclame, alto e bom som, que a propriedade é um roubo. Nem só de slogans e Rosa de Luxemburgo alimenta-se o criativamente promíscuo Carlos Oscar Reichenbach Filho.

[...]

Brinca-se a valer com as palavras. Abertamente como nos folguedos semânticos de Godard. [...] Godardiano até a medula é todo o capítulo em que uma chinesa invade o santuário de Di Branco para uma maratona de cópulas estimuladas por alguns pensamentos do camarada Mao. (ISTOÉ, 11 de março de 1981, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro)

Considera-se assim o mérito do autor que mesmo fazendo cinema pornô, faria também cinema político, chegando-se a compará-lo com o renomado e respeitado cineasta francês Jean-Luc Godard, autor de filmes como *Je vous salue Marie* (FR, 1985). Além de observar o alinhamento dos discursos finais do filme com o comunismo chinês de Mao Tsé-Tung, referido como camarada Mao.

Já na crítica do *Estado de São Paulo*, Ewald Filho pontua acerca da dificuldade de se produzir cinema no Brasil e congratula o autor pelo seu feito e pela sua maturidade adquirida na execução de seus últimos projetos na sétima arte, e afirma que

Nestes últimos cinco anos, "Carlão" tem exercitado seu trabalho também como diretor de fotografia, de tal forma que já pode ser considerado um dos melhores do Brasil. O fato de dominar cada vez mais a técnica foi um fator positivo, mesmo quando continua a ser forçado a trabalhar fazendo concessões (o próprio título, evidente alusão ao filme de Oshima). Assim, teve um mínimo de recursos (21 dias de filmagem na Ilha Comprida, com 23 latas de negativo) e um máximo de pressões (depois de pedir três cortes, a censura finalmente liberou o filme, mas ainda ameaçou com o rótulo de "pornográfico"). (ESTADO DE SÃO PAULO, 07 de fevereiro de 1981, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro)

É interessante notar que o crítico, de grande respeito dentro da cena cultural nacional, leva em consideração todo o processo e as dificuldades enfrentadas pelo autor com detalhes, desde a necessidade de um título comercial, até a limitação técnica e os vetos ocorridos durante o processo de censura da obra. Ele então completa sua apreciação tecendo mais um elogio ao filme e ao seu diretor:

[...]Para explicar a diferença deste "Império do Desejo" e outros similares da "Boca do Lixo", basta uma constatação, seu diretor tem uma qualidade raríssima no cinema deste país: talento. (IDEM)

A crítica do jornal *Folha de São Paulo* segue caminho similar, e comenta que

"O Império do Desejo" [...] foi lançado como filme pornô e típica produção da "boca-do-lixo" paulista, revelando sua proposta comercial logo no título. Trata-se porém de uma obra empenhada do diretor Carlos Reinchebach (sic) Filho, conhecido como fotógrafo e autor do polêmico "Lilium M". Além das cenas eróticas, que hoje quase constituem condição "*sine qua non*" para qualquer produtor aplicar capital em cinema, o filme se mostra uma realização pessoal de Reinchebach (sic). Ele procura seguir uma tradição aberta por Godard e desenvolvida em São Paulo pelo cinema dito "underground" de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane.

[...]

Em suma, percebe-se que Reinchebach (sic) tem humor, talento e vontade de fazer um cinema original. O que falta é, talvez, tempo e capital para demorar-se mais na fase de preparação do filme, elaborando melhor o roteiro para realizar espetáculos mais coesos. (FOLHA DE SÃO PAULO, 10 de abril de 1980, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro)

A hipótese de que a percepção das críticas e do conteúdo politizado e contestatório de Reichenbach, bem como as dificuldades de se fazer cinema no país são observados pelos críticos, donde se conclui que, diferentemente do que costuma apontar os censores, caso ocorrido no último parecer analisado acerca desta produção, o público não é tão descapacitado de atributos intelectuais a ponto de não perceber a diferença entre este filme – bem como a maioria das produções deste autor – que, mesmo pornográfico, tem uma carga discursiva, possui referências e técnicas que o distinguem dos demais veiculados pela Boca do Lixo.

Crê-se então ser possível afirmar que a censura subestimou a obra e – principalmente – a recepção dos filmes de Reichenbach pelo fato de serem vinculadas às pornochanchadas, mas que, a exemplo de *Império dos Desejos*, traz todo um plano de fundo contestatório e uma ideologia política que se mostra abertamente contrária ao que advoga o regime vigente. Tendo este fator gerado impacto na recepção e sendo percebido pela crítica cinematográfica.

O fato é que, principalmente por ligar referências de teóricos do impacto de Shere Hite, Joseph Proudhon, Karl Marx, Rosa Luxemburgo, entre outros, e em seguida construir diálogos da personagem com base em elementos do feminismo, da liberalização dos costumes, da quebra de paradigmas normatizadores da sexualidade e da moralidade vigentes, contestadores do sistema de produção capitalista, propagadores de ideias anarquistas e comunistas, tudo isto dentro de “uma pornochanchada que se orgulha de exibir a pecha” (REICHENBACH, s. d.), é um feito a ser observado pela historiografia e que merece reflexão e lugar dentro dos anais da cinematografia nacional.

4.3 Mulher Tentação e além...

Mulher Tentação, produzido em 1982, pela DaCar produções, empresa do ator, produtor e diretor David Cardoso, em parceria com Ody Fraga, que assina a direção do longa, fora lançado em finais do regime civil-militar, em época de abertura, porém não se deve esquecer: lenta, gradual e segura; e foi assim, mesmo num período de dita redemocratização e desmonte [?] das antigas estruturas da ditadura, que se abateu sobre o Brasil nas duas décadas anteriores, que este filme foi completamente vetado para exibição e exportação.

Diferentemente de *Império do Desejo* (1980), filme de Carlos Reichenbach – liberado apenas com alguns poucos cortes –, contendo claras alusões ao comunismo – prática amplamente reprimida durante todo o regime como estratégia para legitimar a permanência dos militares na defesa contra inimigo declarado, deve-se recordar – o filme produzido por Cardoso e dirigido por Fraga não conteria nenhuma alusão ao que, usualmente, considera-se como “temática política”. Então qual motivo teria levado ao consenso por parte dos censores que optaram por sua completa interdição?

A sinopse do curto filme, perfazendo apenas uma hora e quatorze minutos de duração – pouco mais do que a metade dos filmes de Cunha e Reichenbach anteriormente analisados – pode revelar os motivos pelos quais a obra teve sua exibição sustada por parte da censura federal. A película conta a história de uma opulenta família, cujos integrantes possuem costumes pouco usuais para os padrões da época, ou ao menos, pouco usuais que se pratiquem de modo tão aberto. Trata-se, em boa parte do filme, do conflito entre mãe e filha. A mãe, Marina (Reneè

Casemart), tem por hábito seduzir e relacionar-se sexualmente com todos os namorados da filha, Melissa (Sandra Graffi). Esta última, por sua vez, acaba relacionando-se com vários homens na tentativa de encontrar um namorado cuja mãe não consiga tomar, levando a competição – comum – entre mãe e filha a níveis problemáticos. Acerca desta temática, é possível problematizar que

Essa figura materna sensual, com uma inigualável potência iniciadora de vida sexual, é realçada nas considerações freudianas acerca da feminilidade (Freud, 1931/1995). Descrita como exclusiva e intensa, a relação original entre a filha e sua mãe contém todos os ingredientes de uma história de amor passional, perpassada por gritos e sussurros, até seu término inelutável, a ruptura brutal. O amor cego é substituído pelo seu antônimo: o ódio. O amor materno não está à altura das expectativas que este suscita, e o amor infantil não pode responder às suas exigências. Logo, necessariamente, encontramos insatisfações, decepções, hostilidades e várias razões de queixa: um amor dividido com outrem, a falta de leite e também a atividade sexual suscitada por seus próprios cuidados que, ao mesmo tempo, se faz proibir. (YI, 2013)

Em meio ao conflito freudiano (YI, 2013) desenvolvido entre mãe e filha, é possível observar a obsessão do patriarca da família por assistir ao sexo alheio – num estilo que encontra semelhanças, embora bastante simplificadas, com *Janela Indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock. Rodolfo (Luiz Carlos Braga), o pai de família, promove sessões de sexo entre os empregados para seu próprio prazer e, ao final do filme, acaba indo além, tal como se verá mais adiante nessa análise.

Além disto, é possível notar a construção do arquétipo feminino como aquela que é responsabilizada pelos pecados, pelos vícios. *Mulher Tentação*, evoca a imagem de Eva, a primeira mulher a tentar o homem e a induzi-lo ao mal caminho. Conforma-se, assim, uma das bases para o patriarcado:

A dominação do homem pelo homem e do homem sobre a mulher, que são as duas características essenciais do patriarcado, acrescida da dominação do homem sobre a terra, já estão santificadas. São então santificadas todas as cisões: 1) a cisão dentro do homem entre sexualidade e afeto, conhecimento e emoção. O conhecimento é colocado como causa da transgressão, porque de agora em diante ele vai ser o motor que vai fazer funcionar todo o sistema; 2) a cisão homem/homem – é essencial ao patriarcado a santificação da dominação de uns homens pelos outros, por que com isso se torna “natural” a escravidão(...); 3) cisão homem/mulher, com a consequente cisão público/privado. Esta cisão é essencial também porque a opressão da mulher é o que torna todas as outras possíveis; 4) a cisão homem/natureza, que é a base do cultivo da terra com instrumentos pesados. (MURARO, 1992, p.74)

Novamente, reforça-se a tentativa de divisão de gêneros, classes, idades, enfim a criação de grupos e subgrupos com a intenção de dominá-los e conseqüente exercer a sua moral da tutela, observadas desde o segundo capítulo desta dissertação. Contudo, é preciso ainda que se reitere que o binômio dominante e dominado nem sempre é tão simples e obedece uma lógica tão dual. Retoma-se aqui as possibilidades de trampolinagem, de exercício dos contrapoderes subvertendo a lógica que se tenta impor em benefício daqueles que se pretendem dominadores hegemônicos.

O filme inicia-se com uma atípica abertura, enquanto a música *She*, na versão instrumental da canção de Elvis Costello, que originalmente anuncia: "Ela; Pode ser o rosto que não consigo esquecer; Um traço de prazer ou de arrependimento; Pode ser meu tesou ou o preço que tenho que pagar [...]"¹⁵; evocando assim, desde seus primeiros minutos, os pretensos atributos duais femininos; pinturas retratando figuras prioritariamente femininas, notadamente em nus, executadas por famosos pintores da renascença ao expressionismo, de Vermeer à Van Gogh fornecem o plano de fundo para os créditos, quando são abruptamente interrompidos pela cena que se segue.

A primeira cena do filme propriamente traz, em *close-up*, uma vagina sendo masturbada, corta-se e então se exhibe uma mão feminina acariciando um pênis. Segue-se a cena de sexo, conformando assim uma das aberturas contendo as cenas sexuais mais explícitas – senão a que mais conteve. Ao abrir-se a câmera, é possível notar que a mulher é mais velha que o homem e o diálogo ao final da cena revela que ela é sua patroa, posto que a este expede ordens. “ – Saia discretamente”, diz ela. “ – Porque, se todos sabem?”, prontamente questiona o rapaz, ao passo que ela esclarece: “ – Não importa, o que importa é o que se vê”. Esta passagem que abre o filme evidencia que a moral e os bons costumes defendidos por sua classe – os patrões, os burgueses, os abastados, etc. – não vão além do que se vê, não são mais do que aparências.

Além de escarnecer a moral ao expor suas razões hipócritas, a cena que se segue traz o retrato da maior das falências a qual um homem, dentro destes padrões, poderia se submeter. Trata-se, mais uma vez, da traição. Trata-se, mais uma vez, da figura do “corno manso”. “ – Que chato!”, diz Melissa. “ – Ela sempre foi assim, vagarosa no vestir, mas já deve estar pronta”, afirma seu pai. “Por que não vai apressá-la?”,

¹⁵ Tradução livre do inglês: "She; May be the face I can't forget; A trace of pleasure or regret; May be my treasure or the price I have to pay [...]"

Insiste a filha, ao passo que o pai responde: “– Sabe que ela detesta isso”. Indignada, Melissa esbraveja: “– Pai, você é um manso mesmo!”, e ele questiona: “– Do que você está falando?”. Completando a cena e soltando a deixa para a comicidade, Melissa responde: “– Que o senhor é um homem muito cordato”, “– Ah! Sim, pode ser”, reconhece prontamente o pai, concordando com sua mansidão diante dos termos expostos. A narrativa segue e a família, na cena que seguinte, janta formalmente e com toda normalidade em sua grande mesa, com o patriarca à cabeceira, a mãe à direita e a filha à esquerda.

Apesar de sua infidelidade, cumprindo todos os requisitos de uma mãe – preocupada com as aparências de integridade da família –, Marina questiona a filha, que se encontra de saída, ao ouvir as insistentes e repetitivas buzinadas do cavalheiro que a aguarda. “– Quem é este rapaz, ele é seu namorado, para onde vocês vão, você irá ao apartamento dele?”, dispara essas e outras perguntas em tom inquisitorial dirigindo-se à filha. “– Por que você não pergunta as coisas diretamente, você quer saber se eu vou dar para ele?”. Ao responder desafiadoramente com outra indagação, a jovem deixa a casa com o homem que a aguarda.

Na cena que se segue, vê-se Rodolfo combinando com seu empregado mais uma sessão de sexo para saciar seu voyeurismo. Com tudo organizado e os empregados somente à espera do patrão, Joana (Daniele Ferriti), a empregada, queixa-se: “– Não vai me machucar [...], hum, parece um senhor tão distinto, mas não passa de um sacana”. Prontamente é interrompida por uma tossida proposital do patrão do outro lado da porta da dependência e empregados. Inicialmente, o patrão assiste ao ato apenas da porta, com o passar do tempo, entretanto, ele se aproxima e passa a dirigir os empregados: “– Bate nela”; “– Fala aquelas coisas que vocês falam”, aludindo aos palavrões e xingamentos que se seguem.

Mais adiante, Rodolfo explica melhor os seus estímulos e desejos sexuais. Na cena de então, ele relaciona-se com uma prostituta que lhe pergunta: “– Você nunca fodeu uma mulher de verdade?”, a resposta vem com detalhes: “– Sim, mas faz muito tempo. Sou casado e fiz até uma filha, mas não me dava prazer. Sabe, um dia numa fazenda eu vi um garanhão trepando numa égua, aí eu gozei de verdade. Gozei até me molhar todo. E foi aí que descobri a coisa, o bom mesmo é ver, olhar. [...] Depois disso, nunca mais levantou, só quando eu olho”. A cena envolve uma série de desvios da normatividade vigente, desde o descumprimento das obrigações conjugais – dado que ele passou a se recusar a fazer sexo com a esposa, como explica nesta cena e

como é mostrado através de diálogos entre Rodolfo e Marina em cena mais adiante, seguida pela explicação da excitação sexual extrema através do ato do *voyeurismo*, além da insinuação à zoofilia, posto que o personagem chega ao orgasmo observando o coito de um cavalo e uma égua. Conduta extremamente reprovável, portanto, para os padrões da moral e dos bons costumes da época.

O que, talvez, não suscitasse muitos problemas caso fosse observada dentro dos moldes referidos por Marina nas primeiras cenas, quando afirmou que “o que importa é o que se vê” e se, por ventura, desse-se o caso de Rodolfo manter suas preferências em sigilo. Contudo, o caso não era este, as preferências dele já haviam sido vistas inclusive por sua filha, que explica a situação para o seu segundo namorado no filme. Este indaga acerca das traições da mãe com os namorados da filha: “– E teu velho não liga para isso, não? Ele é Manso?”. E ela o responde: “– Para ser corno precisa ter ciúme, ele não está nem aí para isso, tem lá suas manias”.

Além da filha, a alusão às suas “manias” também é feita diretamente a Rodolfo por sua esposa. Esta questiona o marido no referido diálogo em que ela exige que ele cumpra suas obrigações maritais, e este se recusa. “– Você deveria ver um psicanalista”, diz ela. “– Para quê? Ele pode me curar e eu adoro minhas taras!”, afirma Rodolfo, reconhecendo tratar-se de uma perversão a ser curada, mas assumindo sua satisfação em continuar seus atos. Dentro de um possível julgamento moral cristão, o comportamento do personagem poderia ser classificado como do pecador que reconhece o pecado, todavia continua a praticá-lo, sendo assim duplamente reprovado, tornando-se mais abominável.

De um modo geral, este tipo de comportamento desviante, seguido de arrependimento é abonado no desfecho do enredo com um bom final para o personagem ou, em caso de não arrependimento, o final tende a ser trágico. Nestes moldes, servindo de lição de moral aos expectadores, os filmes, de um modo geral, tendem a ser liberados pela censura, como foi o caso de *O Clube das Infiéis* (1975), que aborda temas reprováveis pelos padrões de seu período, mas que trata de redimir-se nas cenas finais, tal como observou-se. Não é o mesmo caso de *Mulher Tentação* (1982), conforme será visto a seguir.

Antes de se analisar o desfecho da produção, é necessário que se introduza alguns pontos em relação ao relacionamento entre mãe e filha, posto que este é o mote para o desenrolar das cenas que encerram a produção.

Durante seu encontro com o primeiro namorado, Melissa explica para ele que sua mãe tomou todos os seus parceiros anteriores e que ela teme entregar-se a mais alguém e acontecer o mesmo. Ao passo que o rapaz a assegura que não há perigo que isto volte a acontecer. No outro dia pela manhã, ao chegar em casa e ser questionada por Marina, Melissa entrega à mãe um cartão com nome e endereço do rapaz com quem se relacionou – aparentemente, com o intuito de testar a reação de ambos. Prontamente a mãe sai e chega ao escritório do personagem secundário, pede um comprimido para dor de cabeça e, ao vê-lo retirar-se da sala para buscar o que lhe foi solicitado, ela imediatamente despe-se. Ao regressar do banheiro para o escritório, o homem, agindo automaticamente, tira sua roupa e eles fazem sexo. Ao sair da sala, Marina é surpreendida pela filha que, novamente, vê-se derrotada.

Indignada, ela sai a esmo e encontra, também a esmo, um rapaz desconhecido. Ao puxar conversa com a moça, ela explica toda a situação e o convida para jantar em sua casa. Melissa havia elaborado um plano. Este consistiria em convidar seus dois parceiros ao mesmo tempo para jantar, de modo que sua mãe imediatamente fosse tentada a fazer sexo com o primeiro deles, restando o segundo para si. O plano parece dar mais certo do que fora inicialmente projetado por Melissa. Enquanto as duas fazem sexo com seus parceiros, Rodolfo organiza um *ménage* entre os empregados. “– Esta é minha noite de glória, três ao mesmo tempo!”, comemora excitado. Mais excitado ainda fica ao perceber que assistiria não três, mas sete pessoas fazendo sexo, assim ele satisfaz-se com os três empregados, com a esposa e o primeiro namorado da filha, e com esta e seu último namorado.

O desfecho não poderia ser mais recompensador para todos. Neste enredo, para o infortúnio de seus produtores, que tiveram a obra vetada, o salário do pecado não foi a morte – estratégia, como dito anteriormente, comum para a liberação de obras que tratassem de temas como estes. A cena final mostra o grande portão de entrada da casa. Nele, esposa e filha despedem-se de seus parceiros com beijos na boca, ao passo que Rodolfo aperta calorosamente a mão dos rapazes e diz: “– Voltem sempre, foi um prazer recebê-los, a casa é de vocês”. Encerrando em *happy end* a história de traição, voyeurismo, zoofilia, incesto – posto que o pai se excitou também ao ver a filha em ato sexual, e outros comportamentos reprováveis. O trato censório para com a produção não foi assim nem um pouco condescendente, tal como se verá a seguir.

4.3.1 Mulher tentação, A Freira e a Tortura e mais passos [em falso] da censura:

Já bastante traquejados em lidar com a censura, os produtores da Boca do Lixo possuíam seus artifícios para driblar problemas com o DCDP, sabiam como esquivar-se de temáticas que ocasionariam vetos, ou mesmo de abordá-las mediante subterfúgios, dado que, muitas dessas referidas temáticas conformavam um dos principais atrativos da audiência para estas produções.

Ao anexarem a cópia para análise dos censores competentes, os produtores deveriam também incluir à documentação a ficha técnica da produção, além de uma sinopse da mesma. Observando-se esta última, é possível ter-se uma ideia de que os produtores anteviam um dos problemas já enunciados nesta análise e que contribuiria fortemente para a censura total da produção. Isto é, o final “cordial” no qual nenhum dos comportamentos desviantes é punido. É oportuno então observar a sinopse:

Uma mulher forte, um marido fraco, uma filha entre os dois. Com este estranho triângulo desenvolve-se estranha e curiosa estória da vida secreta de cada qual.

Principalmente entre mãe e filha instala-se furiosa disputa por homens, pois a mãe sempre acha desejáveis e desfrutáveis os namorados que a filha consegue.

O marido, por sua vez, afunda-se em seu único desejo e prazer, o voyeurismo, a satisfação de ser o eterno espectador do amor, nunca o participante.

Admira todas as mulheres da casa na prática sexual, a própria mulher, a filha e as empregadas.

Sinopse até então bastante franca e sem floreios, contudo, a explicação do desfecho é pouco sólida e soa como apenas uma desculpa, uma tentativa por parte dos produtores para justificar a opção da narrativa, tal como observa-se no trecho abaixo destacado.

Poderia-se com tal situação esperar desenrolar o desfecho dramático, mas isso não acontece. Trata-se de gente civilizada e de bom tom e quando as pessoas são civilizadas, tudo sempre acaba bem nesse melhor dos mundos. Dacar Produções Cinematográficas Ltda. (CARDOSO, 1982)

A desculpa da Dacar Produções de que o final do filme tratava-se de uma apologia às atitudes civilizadas e ao melhor dos mundos que viria deste respeito às vontades do outro e da boa convivência frente às preferências de cada um parece não ter convencido os censores. O filme passou então por uma longa peregrinação dentro

das instâncias burocráticas do DCDP. Na primeira delas, o filme passou por três técnicos.

No primeiro dos pareceres, datado do dia 13 de outubro de 1982, e assinado pela técnica de censura identificada como Maria das Dores, foi possível então observar a seguinte análise:

Isento de mensagens positivas, o enredo, cujo objetivo é mostrar a prostituição e taras da classe "A" e a deterioração da família, fica bem caracterizado no último parágrafo da sinopse. [...]

LINGUAGEM - Numa linguagem pornofônica, a ação é concebida através de cenas e situações de nudez feminina e masculina, sodomia, prelúdio e relacionamentos heterossexuais, "closes" de pelos pubianos, infidelidade conjugal, "voyeurismo", cunilíngua, triolismo e sadomasoquismo.

PARECER - Com base no exposto, sugerimos a não liberação do longa-metragem e trailer, visto que a obra não apresenta conteúdo positivo e além disso cenas de cópula excessivamente longas.

[...]

Conclusão: considerando que os elementos acima são estímulos à desagregação família e podem também estimular práticas contrárias a moral e os bons costumes, com base nas alíneas a e c do regulamento aprovado pelo Dec. 20493/46, sugiro não seja o filme liberado.

Brasília, 13 de outubro de 1982

Maria das Dores (DCDP, 1982, Parecer 4678/82. Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro)

A tônica desta sanção repete-se nos demais pareceres, conforme se vê nos documentos a seguir:

As cenas e os diálogos são inspirados numa descomedida pornografia e devassidão. E dirigida essencialmente para a degeneração do mecanismo fisiopsíquico. São focalizados atos de "cunilínguas", coito anal, voyeurismo, relações sexuais, apregoamento do amor livre, etc., além da gratuidade de enfoques de nus total, gestos e objetos obscenos.

A degradação humana chega ao ápice da agressividade e desrespeito. A indicação de cortes em algumas cenas chocantes não iria atenuar a mensagem transmitida, vez que todas são extremamente negativas, com abordagem apenas de libidinagem.

Conclusão:

Destarte, o intuito apelativo e a vulgaridade transgredirem cabalmente as normas relativas aos costumes são da coletividade e evocando as alíneas "a", "c", "f", do art. 41, do regulamento aprovado pelo Dec. 20.493/46 [...], indicamos a não liberação da película.

Brasília, 11 de outubro de 1982.

Maria Lívia Fortaleza

(DCDP, 1982, Parecer 4690/82, Acervo do Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro)

Para além da reprovação habitual dos demais técnicos de censura, Edite Pereira, em sua apreciação faz ainda uma observação pontual, mas que revela um

dado interessante, já exposto e que ora pode ser reiterado através das palavras da própria censora, conforme se observa a seguir em seu parecer:

Linguagem grosseira, extremamente vulgar, agravando as situações específicas.

Sugere desintegração ideológica da instituição familiar, dos valores morais que norteiam o procedimento racional da sociedade.

Mensagem negativa, considerando seu conteúdo apelativo e o desfecho caracteriza a plena aceitação das práticas de libertinagem em família.

CONCLUSÃO:

Como implicação reside na própria temática, não comportando cortes e, em virtude da frontal ofensa aos dispositivos legais constantes no decreto 20.493/46, [...], sugerimos NÃO LIBERAÇÃO.

13 de outubro de 1982

Edite K. N. Pereira (DCDP, 1982, Parecer 4676/82. Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro)

Estão presentes, portanto, os argumentos anteriormente observados, notadamente: a “mensagem negativa”, “desintegração da instituição familiar”, “dos valores morais”, e comuns tanto aos textos aqui apresentados diretamente, quanto aos demais pareceres referentes a esta produção durante esta fase de sua tramitação, isto é, os documentos nº 4680/82 e 4673/82, ora citados apenas nominalmente por não apresentarem elementos outros além dos exemplos já evidenciados.

Contudo, este parecer revela ainda um importante detalhe, o texto reforça novamente que um grande problema da produção reside no desfecho da trama, que apenas ratifica a possibilidade do comportamento dos personagens no desenvolvimento do enredo, não havendo sugestão de punição ou regeneração para os costumes vistos como degradantes e, deste modo, deve ser vetada. Decisão confirmada no documento encaminhado diretamente aos responsáveis pela produção e assinado pela (temida) diretora do DCDP, a senhora Solange Maria Teixeira Hernandes, ou, como era conhecida nos relatos dos produtores, Dona Solange, figura que muitas vezes personificava a censura e era reconhecida como tal, não apenas pelos produtores, mas também pelos expectadores, posto que seu nome e assinatura como diretora do DCPD figuravam na maioria dos letreiros exibidos nas projeções dos filmes (CARDOSO, 2006, p. 265). No documento, a diretora notifica:

Brasília, 15 de outubro de 1982

Sr. Representante:

Comunicamos a V^a S^a que o filme intitulado "MULHER TENTAÇÃO", em 35mm, dirigido por Ody Fraga, teve sua liberação negada por esta Divisão, com base no que dispõe o Art. 41, alíneas "a" e "c" do Regulamento aprovado pelo Decreto 20.493/46 e Art. 3º da Lei nº 5.536/68.

Atenciosamente,

Solange Maria Teixeira Hernandes
Diretora da DCDP
(DCDP, 1982, Ofício 2373/82-SE/DCDP, Acervo do Projeto Memória da
Censura ao Cinema Brasileiro)

Ante o resultado negativo, os produtores veem-se obrigados a recorrer da decisão e redigem para tal um pedido de revisão que, inicialmente, assemelha-se mais a um laudo censório do que necessariamente a um documento lavrado pelos próprios autores da obra a ser reconsiderada com intenções de liberação, dado sua análise quase que depreciativa da própria obra.

Ilma. Sra. Diretora da Divisão de Censura e Diversões Públicas

DACAR PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS LTDA., por seu bastante procurador, infra assinado, vem respeitosamente, em grau de recurso, solicitar a V.S. se digne determinar reexame do filme intitulado "MULHER TENTAÇÃO", produção nacional, não liberada por esse Órgão, interdição justa, segundo nosso entendimento.

O filme em espécie, Sra. Diretora, é frágil tecnicamente, quase sem estória, forte em sexo e expressões chulas e pornográficas, e mais, o que no nosso entendimento o que mais o compromete é o comportamento do pai em relação à família, quando se realiza assistindo deturpações sexuais de sua esposa e filha dentro de seu próprio lar nos dando uma ideia negativa da decomposição da família brasileira.

Face ao exposto, permita-me V.S., data vênua, sugerir que sejam reduzidas algumas cenas de deturpação de sexo, eliminar algumas expressões pornográficas e essencialmente cortar as cenas no momento em que o marido-pai assiste aquelas cenas de sexo da esposa e filha. Feito isto, S.M.J. de V.S. o filme poderá ter viabilizada a sua liberação ora questionada para a faixa etária mais elevada.

Termos em que P. Deferimento
Brasília, 02 de fevereiro de 1983
D. Burlamaqui
(DCDP, 1983, MJ-DPP-DCDP 001068, Acervo do Projeto Memória da
Censura no Cinema Brasileiro)

Concordando com a decisão da censura, ou ao menos assim o declarando, e traçando como estratégia de argumentação a resignação frente aos ditos atentados outorgados contra a moral, a família e os bons costumes – resignação esta que os personagens da trama não demonstraram – os responsáveis pela obra parecem agora tentar evidenciar possuírem tais qualidades perante a diretora do DCDP.

Deste modo reconhecem a fragilidade técnica do filme, a falta de história, a presença demasiada de cenas de sexo e a deturpação dos papéis familiares a serem corretamente observados pelos ideais normativos do regime. Sugere-se, assim, cortes – note-se, pela primeira vez, esta frase corriqueira neste texto e em sua análise não tem como emissor um técnico de censura, mas um produtor. A tentativa de

autocensura, como se viu, era uma estratégia que comumente empregou-se previamente à análise dos técnicos responsáveis, justamente para que se evitasse problemas durante a análise da obra submetida. Nesta situação, diferentemente, a sugestão de autocensura é posterior à censura governamental e emerge como tática pouco usual, de eficiência pouco comprovada e, por isso, conclui-se que a adaptação fora feita por ser esta a única possibilidade frente a um veto tão contundente e unânime. Seria preciso arriscar, e foi o que se fez.

Além de redigir a carta, os próprios responsáveis cuidaram de promover os referidos cortes, talvez como um sinal de boa vontade e pronta cooperação com a censura. Entretanto, a apreciação dos censores diante da justificativa apresentada pela carta e da atitude de censurar a própria obra cortando dela partes que consideraram mais atentatórias à moral, parece não ter surtido o efeito esperado, tal como afirma o primeiro dos pareceres de reexame destacados abaixo.

Com identificação ilegível, o técnico ou a técnica de censura apregoa:

Reexaminamos o filme "MULHER TENTAÇÃO", em função da nova "remontagem", em que o interessado teria feito quatro cortes na película. A relação por ele apresentada discrimina quatro cortes, sem, no entanto, situá-los suficientemente, descrevendo desde que ponto até onde foi cortado. Desta forma é difícil identificar tais supressões: pode-se perceber que o primeiro e terceiro cortes reduziram as sequências em sua implicação maior. O problema, entretanto, não está neste ou naquele corte, nesta ou naquela cena que permaneceram e sim na temática, nas mensagens. Apesar do tratamento desprovido de seriedade, o filme é perpassado de referências depreciativas quando não ofensivas à virgindade, à fidelidade conjugal à família. Está eivado de termos, expressões e gestos obscenos e chulos veiculados por diálogos igualmente maliciosos.

Tal como se encontra, esta obra fere o decoro público, os bons costumes e a moral. Em razão disso [...], sugerimos a manutenção da interdição do filme "MULHER TENTAÇÃO".

Brasília, aos 22 de novembro de 1983 (DCDP, 1983, Parecer 6839/83, Acervo do Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro)

O problema não se dá em decorrência de cenas pontuais, mas da temática do filme e das mensagens que traz. A avaliação deste prontuário é semelhante aos demais que vaticinaram a sua proibição no reexame. São estes os documentos de números 731/83, 730/83, 729/83, 6841/83 e 6840/83, tendo passado, assim, entre exames e reexames, por uma quantidade superior a dez censores e sendo apontada, com unanimidade, a não liberação da obra para exibição ou exportação.

A decisão do reexame fora novamente comunicada pela senhora Solange Hernandez que, desta vez, trouxe uma justificativa mais detalhada acerca da proibição como se verá a diante.

Comunico a V.Sa. que seu pedido protocolado sob o nº 009352/83-DCDP, referente ao filme "MULHER TENTAÇÃO", foi indeferido. [...] Tendo em vista que as supressões efetuadas na remontagem não elidiram as implicações contidas na temática explorada, permanecendo a obra referenciada veiculadora de situações contrárias à moral, ao decoro público e aos bons costumes.

Atenciosamente,

Solange Maria Teixeira Hernandes

Diretora da DCDP (DCDP 1983, 2.286/83-SO/DCDP, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro).

Contudo, a resposta dada por Hernandes, não foi somente emitida por meio de documento oficial. Ao ser procurada pelo produtor, David Cardoso, a diretora da Divisão de Censura teria oferecido ainda outra alternativa para que o produtor, ator e diretor não tivesse mais problemas com o órgão, tal como conta o próprio Cardoso (2006) em sua autobiografia:

[...] fui recebido pela temida Solange Hernandez. Simpática, com elogios a um batalhador do cinema brasileiro, interrogou por que não fazia filmes como os de Renato Aragão, livres. Respondi que a ideia era boa e agradeci a sugestão, mas pedi para solicitar ao Renato que fizesse um filme erótico igual aos meus. (CARDOSO, 2006, p. 267)

Diante da pilhéria de Hernandez e da igualmente jocosa resposta de Cardoso, poder-se-ia ter encerrado o caso, não foi, contudo, o ocorrido. Ainda lançando mão de subterfúgios e táticas para tentar a liberação de seu filme, a DaCar produções tentou o sucesso por outros meios, desta vez, dirigindo-se diretamente ao Coronel Moacyr Coelho, diretor geral do Departamento de Polícia Federal e, por consequência, superior de Solange Hernandez. Em documento oficial, a DaCar pondera:

DaCar Produções Cinematográficas Ltda, empresa com sede na cidade de São Paulo, vem mui respeitosamente a V.Sa., em grau de Recurso, o reexame da obra cinematográfica "Mulher Tentação", tendo em vista o Veto da Divisão de Censura de Diversões Públicas, conforme ofício nº 2.286/83-SO/DCDP, de 02 de dezembro de 1983.

Nestes Termos

Pede Deferimento

Brasília, 16 de dezembro de 1983

David Cardoso

(DCDP, 1983, Doc. nº 010558, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro)

Talvez pela falta de argumentos, a resposta dada à súplica, firmada diretamente pelo próprio David Cardoso, não tenha sido distinta das anteriores. Comunicou-se ao requerente apenas que

I - As razões apresentadas não são suficientes para ensejar revisão na anterior decisão da DCDP.

II - Por delegação do Sr. Diretor-Geral do DPF, de acordo com a Portaria nº 508/83DG/DPF, mantenho a interdição do filme "MULHER TENTAÇÃO", [...] na parte específica da contrariedade ao decoro público e aos bons costumes, [...] tendo em vista que as supressões efetuadas na nova remontagem não elidiram as implicações contidas na temática explorada, permanecendo a obra referenciada veiculadora de situações contrárias à mora, ao decoro público e aos bons costumes.

III- Comunicar ao interessado.

Brasília, 20 de dezembro de 1983

Geraldo José Chaves

Chefe do Gabinete

(DCPD, 1983, protocolo nº 10.558/83-DCDP, Acervo do Projeto Memória da Censura ao Cinema Brasileiro)

Tendo sido esgotadas as instâncias de apelação, não voltou a se ter grandes notícias da produção no ano seguinte, além de uma nota no jornal *Estado de São Paulo*, que apenas pontuava: “MULHER TENTAÇÃO, [...] Erotismo produzido pela empresa de David Cardoso. Estava pronta há uns dois anos e deve ser uma das que vinham tendo problemas com a censura”. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 24 de maio de 1984). Tendo sido exibido apenas em 1987, durante uma mostra de filmes de Ody Fraga realizada em circuito restrito no Cineclube do Bexiga, tal como noticia uma pequena nota do Jornal da Tarde do dia 02 de outubro de 1987.

A possível conclusão é de que estas mensagens – atentatórias à moral e aos bons costumes –, se veiculadas pelas pornochanchadas, seriam consideradas pela Divisão de Censura como mais danosas à sociedade do que as menções diretas ao comunismo, vistas por exemplo nas películas de Carlos Reichenbach, ou mesmo em outras produções que abordariam temas sensíveis à ditadura, tais como a tortura e denúncias de abusos aos direitos humanos durante o regime. Temas abordados por Cardoso tanto em *E Agora José – A Tortura do Sexo (1980)* e em *A Freira e a Tortura (1983)*, dirigido por Ozualdo Candeias, no qual participa como produtor e ator.

Este último título demanda especial atenção. O caso é que a obra se trata da adaptação do romance e, posteriormente peça teatral, *Milagre na Cela (1977)* de Aloísio Jorge de Andrade Franco, o Jorge de Andrade. Neste texto, o autor utiliza-se da freira, Irmã Joana de Jesus Crucificado, como eixo da peça e centro questionador da sociedade – contemporânea à sua escrita – em que a insere. O texto, como explica Fontes,

[...] trata do abuso de poder durante a ditadura militar no Brasil. Joana é oprimida socialmente, mas faz uso dos seus conhecimentos sociais, culturais

e argumentativos (muito provavelmente adquiridos em sua maior parte através de treinamento religioso) para desafiar e transgredir de várias maneiras o poder institucionalizado da época, materializado no personagem do delegado Daniel e até mesmo na religião à qual ela se dedica. É a habilidade de persuasão verbal de Joana (uma freira que sequer usa hábito e que dialoga informalmente com a prostituta Jupira) que possibilita que ela intimide todo o contexto opressor da obra e que a coloca como mártir de si mesma e de um país que deve parar de aceitar o que lhe é socialmente imposto. (FONTES, 2008, pp.1-2)

O filme também passa por um longo processo dentro das esferas do DCDP, mas, ao final, tem sua liberação autorizada mediante cortes, tal como *Império do Desejo* (1982). Talvez por não se tratar de um filme político, mas sim de uma pornochanchada, tal como evidencia Hernani Heffner (2002), o filme tenha suscitado menos temor por parte do DCDP mesmo com sua mensagem sendo suficientemente clara:

A freira e a tortura não era propriamente um filme político, embora Candeias procurasse de forma clara e decidida expor o abuso de poder que acompanhava as práticas da repressão e a corporificação do estado antidemocrático. Chegou mesmo a fazer uma citação crítica ao governo Médici [...], criando um vínculo direto e histórico entre o poder estabelecido e a violenta perseguição política aos terroristas e subversivos. (HEFFNER, 2002, p. 40)

O que a censura não previa antes de cancelar sua exibição, contudo, seria a repercussão deste filme inclusive nos setores mais politizados.

Quando foi liberado pela Censura Federal, sob veemente protesto e com voto contrário da então chefe do órgão, a famigerada Solange Hernandez, A freira e a tortura provocou uma insólita mobilização de protesto. Programou-se uma pré-estreia paulistana no cinema Marabá para o dia 3 de fevereiro de 1984. Na ocasião, um ato público contra a censura e a ditadura militar seria liderado pelo sociólogo Fernando Henrique Cardoso. (HEFFNER, 2002, p. 39)

Este caso poderia evidenciar não apenas a flexibilização da censura em aprovar temas entendidos como mais politizados do que os temas relevantes à moral e aos bons costumes. Mas também que o público das pornochanchadas, ou ao menos o alcance de suas mensagens, por ventura, poderia não se dar única e exclusivamente nos setores subalternos da população brasileira, sendo capaz de atingir as classes politicamente engajadas e da elite intelectual, tal como se observa no protesto contra o regime realizado por ocasião do lançamento desta produção.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Informe do Alferes Alberto Santana ao Comando-Geral da V Região (Amazônia) sobre a operação-piloto efetuada pelo SVGPFA, no Posto de Horcones, sob seu comando

De acordo com as instruções recebidas, o Alferes Alberto Santana tem a honra de remeter ao Comando-Geral da V Região (Amazônia) a seguinte relação de fatos acontecidos no posto sob seu comando, sobre o rio Napo: Tão logo informado pelos superiores de que o Posto de Horcones fora escolhido para sede da experiência inaugural do Serviço de Visitadoras para Guarnições, Postos de Fronteira e Afins [SVG PFA] [...].

Efetivamente, na segunda-feira, 12 de setembro, às 10h30 da manhã, aproximadamente, aterrissou no rio Napo, diante do Posto, um hidroavião de cor verde com o nome Dalila pintado em letras vermelhas na fuselagem, pilotado por um indivíduo que alcunham Louco, e, como passageiros, o Capitão Pantoja, à paisana, e uma senhora chamada Chuchupe, que teve que descer carregada, pois desmaiara. [...]

Terça-feira, 13 de setembro. Os preparativos foram de duas ordens: de participantes e topográficos. Quanto aos primeiros, o Capitão Pantoja, ajudado pelo abaixo assinado, estabeleceu uma lista de usuários, perguntando, um por um, aos vinte e dois graduados e soldados do Posto — os suboficiais foram excluídos — se desejavam beneficiar-se do Serviço de Visitadoras, explicando-lhes a natureza do mesmo. A primeira reação da tropa foi de incredulidade e desconfiança e todos responderam negando-se a participar da experiência[...]. Foi preciso que a mencionada Chuchupe se fizesse presente e falasse aos homens em termos maliciosos para que, às suspeitas e dúvidas, sucedesse, primeiro, uma grande hilaridade e, logo, uma excitação de tal magnitude que foi necessária a máxima energia dos suboficiais e do abaixo assinado para acalmá-los. [...] Com isso, ficou definitivamente estabelecida uma lista de vinte usuários, os quais, consultados, admitiram que se lhes descontasse, em folha, a tarifa fixada pelo SVG PFA como retribuição pelo serviço que lhes oferecia. [...]

No dia seguinte, terça-feira, 13 de setembro às 14h15 da tarde, atracou no embarcadouro do Posto de Horcones o primeiro comboio do SVG PFA. [...] O barco-transporte Eva era comandado por Carlos Rodríguez Saravia (suboficial da Marinha camuflado de civil) e tinha uma tripulação de quatro homens, os quais, por ordem do Capitão Pantoja, permaneceram a bordo durante toda a estada do Eva em Horcones. [...] Quanto às quatro visitadoras, cuja aparição na escadinha de desembarque foi saudada com salvas de aplausos pela tropa, respondiam aos seguintes apelidos (as quatro recusaram-se a dar a conhecer seus nomes de família): LALITA, IRIS, PEITUDA e SANDRA. [...]

Às 16h55, o Capitão Pantoja ordenou que as visitadoras ocupassem seus respectivos alojamentos, que foram sorteados assim: depósito de víveres, LALITA e PEITUDA; posto de rádio, SANDRA; enfermaria, ÍRIS. Como controladores, situaram-se o próprio Capitão Pantoja à porta do depósito de víveres, o abaixo assinado diante do posto de rádio e o suboficial Marcos Maravilla Ramos diante da enfermaria, cada qual com seu respectivo cronômetro. Às 17 horas em ponto, isto é, mal terminadas as tarefas e serviços da tropa (com exceção da guarda), fez-se formar os vinte usuários e se lhes pediu para indicar a visitadora de sua escolha, acontecendo então a primeira dificuldade séria, porque dezoito dos vinte se pronunciaram resolutamente pela denominada PEITUDA e os dois restantes por ÍRIS, com o que as outras duas ficavam sem candidatos a usuários. Consultado sobre que decisão tomar, o Capitão Pantoja sugeriu e o abaixo assinado pôs em prática a seguinte solução: os cinco homens de melhor comportamento no mês, segundo a folha de serviços, foram encaminhados ao alojamento da

solicitada PEITUDA e os cinco de maior número de castigos e repreensões, ao da chamada SANDRA, por ser a de físico mais avariado entre as quatro visitadoras (abundantes marcas de varíola). Os outros foram divididos em dois grupos e dirigidos, mediante sorteio, aos respectivos alojamentos de ÍRIS e LALITA. Uma vez formados os quatro grupos de cinco homens, se lhes explicou brevemente que não podiam exceder-se de uma permanência máxima de vinte minutos no alojamento, tempo máximo de uma prestação normal segundo o regulamento do SVGPFA [...].

Às 17h15 foi dada a ordem de partida. Convém adiantar que, em seu conjunto, a operação-piloto foi realizada com todo êxito, mais ou menos dentro dos planos previstos e com um mínimo de percalços. Quanto ao tempo de permanência com a visitadora tolerado a cada usuário, que o Capitão Pantoja temia ser demasiado curto para uma satisfatória e completa prestação, tornou-se inclusive excessivo. Por exemplo, estes foram os tempos empregados pelos cinco usuários do grupo SANDRA, que o abaixo assinado cronometrou: o primeiro, 8 minutos; o segundo, 12; o terceiro, 16; o quarto, 10 e o quinto, que obteve o recorde, 3 minutos. Tempos semelhantes registraram, também, os homens dos demais grupos. [...] às 7 da noite a operação tinha terminado com todo o êxito e reinava no Posto um ambiente de grande satisfação, paz e alegria entre recrutas e soldados.

[...]

Resta apenas por submeter à consideração dos superiores, junto com este informe que oxalá lhes seja útil, a solicitação, assinada pelos quatro suboficiais do Posto de Horcones, para que, no futuro, seja permitido serem também usuários do SVGPFA os comandos intermediários, o que tem recomendação favorável do abaixo assinado, devido ao bom efeito psicológico e físico que a experiência está demonstrando ter tido nos recrutas e soldados.

Deus guarde

Assinado:

Alferes ALBERTO SANTANA,
Chefe do Posto de Horcones, sobre o rio Napo.
16 de setembro de 1956.
(LLOSA, 2011, p.112-121)

Não, o relato acima não fora retirado de nenhum documento contido nos fundos dos arquivos da censura federal brasileira, de qualquer caixa empoeirada, de qualquer estante rolante gemedora, de qualquer sala escura, úmida e bolorenta dos arquivos públicos, ou mesmo de qualquer projeto de digitalização asséptico. Embora o presente relato, pudesse ter saído de qualquer um destes referidos locais, não apenas pelos ácaros que povoam as suas páginas e que, talvez sejam irmãos, cunhados ou tios, parentes enfim, daqueles que habitam as páginas amareladas dos arquivos, mas porque o presente relato fora extraído da literatura-romance, prima da literatura-história, criadas ali, brincando ambas no mesmo quintal.

Talvez sentadas, lanchando às 15h30 da tarde, numa mesma sala, ou no chão de um alpendre qualquer, as duas primas tenham se confundido e trocado seus brinquedos, não se sabe. O caso é que Mário Vargas Llosa (2011), acabou fazendo-se valer da história como fomento para sua literatura, tomando emprestado casos

ocorridos em tempo e espaços bem marcados, estes sim devidamente documentados nos arquivos oficiais, para dar corpo a sua narrativa. Agora pede-se emprestado o brinquedo, ou pega-se de volta, não há muito como ou por onde precisar.

Acontece que, aqui roga-se à narrativa contida em *Pantaleão e as Visitadoras*, livro do qual a referida passagem fora extraída, posto que talvez sintetize melhor o sentimento do autor desta dissertação, que, ao final deste trabalho, tem de sumarizar e tecer considerações ainda com ares de conclusão às informações colhidas e tratadas por ele na centena e meia – e mais umas dezenas sobressalentes – de páginas. Talvez por dificuldade do próprio ofício do historiador em sintetizar, dado que ora compreende-se seu trabalho mais como alargador de horizontes que afunilador deles; e não que o romance os estreite, mas, ao menos tem, pela prerrogativa da total liberdade que carrega, a possibilidade de colher horizontes alargados, por vezes até difusos, por vezes até incompatíveis, e fundi-los em seu caldeirão, temperando e cozinhando, vertendo, por fim, sobre seus leitores o mais deleitante caldo.

O caso, novamente, é que a literatura muitas vezes é capaz de trajar, com as roupas da fantasia e com a liberdade que a pretensa ficção carrega, os fatos que a nós também compete analisar de um modo, se não mais claro, ao menos – seguramente – menos enfadonho.

Veja-se aí o exemplo de Llosa, que nos anos de 1978, teve notícias da movimentação de prostitutas em plena selva amazônica, na fronteira entre Brasil e Peru, com objetivos designados por missão oficial há uma ou duas décadas. A saber: apaziguar os ânimos dos soldados confinados em sua prisão verde selvática. Sim, com o objetivo de oferecer um serviço de prostitutas demandado pela necessidade lasciva de soldados, cabos e oficiais de baixa patente nos rincões de seu país, o governo peruano criou um serviço de “visitadoras” que fora, mais tarde, tomado como mote pelo Nobel de literatura para seu aclamado romance.

Contando esta história de modo cômico, o autor traz, além do conhecimento ao público deste fato minimamente classificável como pitoresco ou anedótico, a crítica social à moral de fachada, ao machismo e ao utilitarismo da moral e da decência tanto defendidas em terras brasileiras quanto vizinhas. Moralidade esta tomada como base para os discursos de forças armadas que semeavam golpes e ditaduras ao longo de todo o continente. Assim, o serviço do capitão Pantaleão Pantoja, condecorado e competente oficial, corre no mais absoluto sigilo sob penas de expor as “necessidades íntimas” das tropas recolhidas à fronteira. À paisana ele organiza a infraestrutura, ficha

os interessados no serviço, cataloga as possíveis profissionais, examina clinicamente prestadoras e clientes afim de não proliferar doenças, tudo com extrema descrição de uma máquina cumpridora de seu dever. Poder-se-ia estar então falando perfeitamente tanto do serviço prostibular da recôndita IQUITOS na Amazônia, quanto do ordenamento dos “serviços de diversão adulta” situados às ruas da Boca do Lixo da capital paulista. Poder-se-ia estar se referindo à traços da moralidade respeitadora cega das ordens deferidas por superiores. Mas se está falando apenas de literatura [ou não, não se está?].

O duplo padrão moral que atravessa os estratos da realidade, da oficialidade, até os relatos históricos ou romanceados parece confundir-se. O fato é que a percepção deste duplo padrão moral e de seu utilitarismo não é percepção única e exclusiva do tempo presente – da escrita desta dissertação e de sua leitura. A construção de uma sexualidade e de uma moral como norma, e mais, o seu esforço para legar-lhes ares de naturalidade eivou a tarefa de dúvidas não só hoje, mas também no seu próprio tempo. Assim, o debate do ordenamento das mensagens e a canalização das demandas sexuais em tempos de embates entre liberalização dos costumes e recrudescimento promovido por setores conservadores, transparece não somente nas problematizações científicas, acadêmicas, mas também nos próprios objetos culturais produzidos então.

Assim, encontra-se uma Pornochanchada atravessada por questões e por embates, tal como se esforçou neste trabalho para evidenciar. Notou-se o embate entre produtores, diretores, censores, críticos cinematográficos e público comum no intuito de tentar fazer prevalecer seus interesses, de ceder mais ou menos ao interesse do outro, mas mais do que isso, de perceber que as relações estabelecidas eram construções passíveis de serem tensionadas. As classes populares e suas produções culturais – ou mesmo as produções culturais a elas destinadas –, não estariam alheias ao curso da história, não seriam elas levadas por este curso como um barco à deriva. De tal modo, as produções voltadas prioritariamente para estas classes acabaram por extrapolar os limites inicialmente pensados por seus produtores ou imposto pelas esferas governamentais.

As produções cinematográficas denominadas pornochanchadas foram, assim, tanto subestimadas como fomento para a pesquisa histórica, quanto o foram pelos censores como vetores de informação e problematizações. Vistas como diversão e somente diversão, como cinema mudo em tempos de cinema falado e a cores, as

pornochanchadas, aqui evidenciou-se, mesmo que pontualmente, mesmo que num ruído dissonante da repetitiva melodia, tensionaram o regime e ofereceram amostras da tão temida contracultura – de comunismo ou de liberalização sexual, por exemplo – a qual, nem críticos, nem censores, acreditaram ser possível emergir, nem que fosse pontualmente, em um diretor, em um ou outro longa-metragem, mas que, ainda assim, colaboraram ao seu modo para o questionamento das instâncias normalizadoras de então. Assim, revisita-se e questiona-se não apenas o passado, mas a própria historiografia, com as luzes que apenas a cinematografia poderia projetar. Assim sendo,

A leitura cinematográfica da história coloca para o historiador o problema de sua própria leitura do passado. As experiências de diversos cineastas contemporâneos, [...] demonstram, [...] que, o historiador pode devolver à sociedade uma história da qual a instituição a tinha despossuído. (FERRO, 1992, p.19)

Deste modo, tendo em vista a reconstrução das narrativas há muito despossuídas, deu-se a análise do primeiro capítulo deste texto. Objetivando analisar antes a conjuntura espacial e temporal na qual se formou a Boca do Lixo, seu trajeto marcado pela prostituição, pelas transgressões do jogo, das drogas e de outros comportamentos tidos como viciosos pela norma moral vigente, mas que, a despeito de suas características defendidas publicamente como deletérias foram mantidas, mesmo que à margem, na penumbra, onde não poderiam ser amplamente exibidas e, assim, ultrajar os cidadãos de bem, dado que estes não poderiam ser vistos gozando de tais serviços.

Isto posto, fora possível observar assim que a construção de um regime autoritário não se faz pelo exercício unilateral do poder, esta não se crê ser uma possibilidade. Mas por seus avanços e recuos, pela análise das contingências e demandas dos atores, mesmo que minoritários, do teatro social. Cedeu-se assim, à demanda por pequenas ilicitudes como válvula de escape para os comportamentos reprováveis num espaço reservado, circunscrito à margem. Contudo, observou-se a irrupção de produções inesperadas nesse mesmo espaço, isto é, as pornochanchadas, que assim representaram uma reação inesperada como resultado do exercício das estratégias governamentais. Mais uma vez suscitando que, para além das instâncias oficiais, os rumos da história são escritos por cidadãos comuns,

representantes das “classes populares”, os considerados despossuídos, que seriam mais desconsiderados do que realmente despossuídos, conclui-se.

No capítulo que se segue, observou-se então a construção do referido discurso sobre a “moral e os bons costumes”, observando-se o desenvolvimento de uma lógica moral de tutela, de superioridade e diferenciação da sociedade militar frente à sociedade civil e, por isto, seu direito/dever de conduzi-la pelo caminho que consideram, ao menos publicamente, ser o correto.

E para além disto, foi possível observar que o discurso proferido pelos militares nos anos de 1960 seria, senão o mesmo, algo muito próximo aos observados nos cadernos de treinamento e nos estudos elaborados pelas academias militares desde os anos de 1980 aos anos 2000. Observou-se então que os caminhos tomados pelos militares em tempos de pleno exercício de seus poderes continuam ecoando no país e continuam influenciando não apenas os próprios militares, mas também de certo modo, influenciando os demais estratos da sociedade, incidindo em direção à sociedade civil.

A partir destas considerações, observou-se a necessidade da análise, ainda que breve, de outro grupo ou instituição responsável por guiar boa parte desta construção, isto é, observou-se a participação da Igreja Católica, ou pelo menos de setores desta, nesta construção. Constatou-se assim a possibilidade de alinhar-se, mais uma vez, os objetivos da Igreja aos dos militares que deflagraram o golpe de 1964, que a partir de preocupações e ações como estas, vê-se no dever de conduzir uma população menos preparada para o “bom caminho”, evitando o perigo do inimigo comunista. A instituição católica parece assim compartilhar com as armas uma tendência ao que se chamou de moral da tutela, corroborando-se com a tese de que o sustentáculo civil do estado ditatorial possuía bases e demandas tão sólidas quanto às da caserna e, talvez, tenha sido equivalentemente beneficiada dos efeitos desencadeados pela ditadura no Brasil.

Teceu-se neste esteio a análise das produções fílmicas em questão, as pornochanchadas e, diante disto, reiterou-se, que a ditadura não somente cerceou, não reprimiu apenas de maneira violenta. A economia do poder e a docilização dos corpos é feita de maneira mais sutil, num regime que se manteve por mais de duas décadas.

Diante deste jogo de poderes, considerou-se então que a permissividade da censura não foi generosidade, mas premeditada, enquanto a pornochanchada serviu

às estratégias do regime-civil militar, ela manteve-se, quando extrapolou o espaço a que se desejava restringi-la, ceifou-se. Contudo, este jogo de poder não se deu de maneira amplamente previsível, nem nas ações dos censores e nem dos produtores/diretores da Boca, elas não foram homogêneas e consonantes. Neste íterim houve ruído, discrepância, falhas que foram aproveitadas, Carlos Reichenbach e sua obra podem ser indicativos disto.

Crendo-se então ser possível afirmar que a censura teria subestimado a obra e a recepção dos filmes de Reichenbach, por exemplo, pelo fato de ser quase inteiramente composta por pornochanchadas, mas que, a exemplo de Império dos Desejos, traz todo um plano de fundo contestatório e uma ideologia política que se mostra abertamente contrária ao que advoga o regime vigente. Tendo este fator gerado impacto na recepção e sendo percebido posteriormente pela crítica cinematográfica.

Os casos, se analisados em conjunto, poderiam levar à consideração de que houve não apenas a flexibilização da censura em aprovar temas entendidos como mais politizados do que os temas relevantes à moral e aos bons costumes em se tratando de seu retrato pelas produções da Boca. Mas também que o público das pornochanchadas, ou ao menos o alcance de suas mensagens, por ventura, poderia não se dar única e exclusivamente nos setores subalternos da população brasileira, mas seria capaz de atingir também as classes politicamente engajadas e da elite intelectual, tal como se observa no protesto contra o regime realizado por ocasião do lançamento da produção mencionada.

Contudo, o trabalho ainda não se encontra findado, é preciso reexaminar falhas ou carências em determinadas conceituações, leituras teóricas, tratamentos documentais, etc. é preciso reler, reescrever, prosseguir. É preciso compreender que o trabalho de investigação não cessa agora. Examinou-se aqui a construção de um gênero fílmico e sua relação com a censura no período ditatorial civil-militar brasileiro perpassado pelo discurso de defesa da “moral e dos bons costumes”, é preciso avançar neste debate, não apenas para contribuir com a consolidação dos estudos das pornochanchadas na historiografia, mas pelo fato de ter-se vislumbrado outros horizontes e possibilidades investigativas que não caberiam nesta dissertação. É preciso prosseguir investigando, cada vez mais a fundo a criação dos costumes e – finalmente – ter em vista os seus efeitos históricos no presente. Reconhecendo que

[...] Qualquer saber sobre os costumes, principalmente o histórico, deve ser expressão desta comunidade crítica, ou seja, deve abrir para nós a possibilidade de interromper, rejeitar ou intervir as formas socialmente aceitas, dadas e tacitamente aceitas como verdadeiras, justas, normais, evidentes, boas. Deve pôs em suspeição nossos costumes, mostrar a possibilidade de serem diferentes do que são, à medida que já foram diferentes algum dia. (MUNIZ, 2007, p.146)

Vislumbra-se então o prosseguimento desta pesquisa objetivando analisar não somente as estratégias e táticas na produção, mas também analisar mais atentamente as possibilidades de recepção e apropriação da temática erótica no período. E mais, por esta apropriação conformar um público mormente masculino, que características de masculinidade perpassariam às pornochanchadas, que características de masculinidade viriam sob influência delas, como esta dinâmica, portanto, influenciou a formação de um, ou de vários, ideais de identidade para o gênero masculino. Esta pesquisa, almejando assim o nível de doutorado, pretende ocupar-se prioritariamente desta questão, fortemente influenciada pelos reflexos de seus efeitos históricos e reflexos, portanto, na construção da identidade masculina no tempo presente.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno César. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

_____. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado do Livro, 1996.

ADÃO, M. C. de O. *Aspectos da adesão feminina aos valores militares: o casamento e a família militar*. História (São Paulo. Online), v. 29, 2010.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *História: a arte de inventar o passado - ensaios de teoria da história*. 1 ed. Bauru: EDUSC, 2007.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. Tradução de Clóvis Marques. Petrópolis: Vozes, 1984.

AZEREDO, Ely. *Olhar crítico: 50 anos de cinema brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

BADINTER, Elizabeth. *XY: sobre a identidade masculina*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.

BELO, José Maria. A unidade moral do Brasil. In: *Revista Cultura Política*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º 9, 1941.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte no tempo de sua reprodutibilidade técnica In: _____. *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERG, Creuza. *DCDP: Mecanismos do silêncio – expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos: EdUFCar, 2002.

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

_____. O Escândalo da Melancia. In: MANTEGA, Guido (Org.). *Sexo e Poder*. São Paulo: Brasiliense, 1979a.

_____. Pornografia, o sexo dos outros. In: MANTEGA, Guido (Org.). *Sexo e Poder*. São Paulo: Brasiliense, 1979b.

BRASIL. *Decreto nº 20.493*. Presidência da República, 1946. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>> Acesso em: 01 de dezembro de 2016.

BRASIL. *Decreto-Lei nº 5.536*. Presidência da República, 1968. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L5536.htm> Acesso em 01 de dezembro de 2016.

BRASIL. *Diretriz Geral do Comandante do Exército*. Brasília: Ministério da Defesa, 2007.

BRASIL. *Caderno de Instrução do Projeto de Liderança – CIPL*. Brasília: Ministério da Defesa. S.D.

BROCHADO, João Manoel Sinch. *Eia Avante! A energia dos agrupamentos humanos*. Edição eletrônica, 2007.

CALLEGARO, João. *Manifesto do Cinema Cafajeste*. São Paulo, 1968. Disponível em <<http://www.olhoslivres.com/jornal0.htm>>. Acesso em 02 de março de 2012.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

_____. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHAVES, G. M. *O cinema além do filme: o projeto da Igreja Católica Brasileira para a formação de educadores cinematográficos via cineclubes*. Fenix: Revista de História e Estudos Culturais, v. 9, 2012.

CORDEIROS, Janaína M. *Direitas em movimento: a campanha da mulher pela democracia e a ditadura no Brasil*. São Paulo: Editora FGV, 2009.

COUTO, Ronaldo Costa. *História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil 1964-1985*. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

D'ASSUNÇÃO BARROS, José. Cinema e História – Considerações Sobre os Usos historiográficos das Fontes Fílmicas. In: *Revista Comunicação & Sociedade*, Ano 32, n. 55, 2011.

_____. *O Campo da História*. Petrópolis: Vozes, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tocam o real*. Pós, Belo Horizonte, v. 2, n.4, p. 204- 219, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>>. Acesso em: 12. out. 2015.

DREIFUSS, René Armand. *1964: A Conquista do Estado, Ação Política, Poder e Golpe de Classe*. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FELIZARDO, Cristina Kessler. *Erotismo à brasileira: o ciclo da pornochanchada*. Sessões do Imaginário, v. 22, 2009.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004.

_____. Prezada Censura: cartas ao regime militar. *Topoi* (Online): Revista de história, v. 3, 2002.

FONTES, É. R. As transgressões de Joana em “Milagre na cela”, de Jorge Andrade. In: *XIX Encontro Regional de História: Poder, violência e exclusão*, 2008, São Paulo: ANPUH, 2008. v. XIX.

FOUCAULT, Michel. Dits et écrits, des espaces autres. In: *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5, outubro, 1984.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 16 ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. *Ditos e escritos: estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Vigiar e Punir*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FREUD, S. Some psychical consequences of the anatomical distinction between the sexes. In: *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, v. 19, Hogarth, London, 1961.

GARDNER, John W. *On Leadership*. EUA: Free Press, 1993.

GILLIGAN, Carol. *O nascimento do prazer*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

GILLIGAN, Carol. In a different voice: women's conceptions of self and morality. In: *Harvard Educational Review*, Cambridge, v. 47, 1977.

_____. *In a different voice: psychological theory of and women's development*, Cambridge: Harvard univ., 1982.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GONDINHO, Denise; MOURA, Hugo. *Coisas Eróticas: a história jamais contada da primeira vez do cinema nacional*. São Paulo: Panda Books, 2012.

HEFFNER, Hernani. A freira e a tortura. In: PUPPO, E.; ALBUQUERQUE, H. C. (Orgs.). *Ozualdo R. Candeias*. São Paulo: CCBB, 2002.

HITE, Shere. *O Relatório Hite: Um profundo estudo sobre a sexualidade feminina*. 4 ed. São Paulo: Difel, 1979.

KOHLBERG, Lawrence. Continuities and discontinuities in childhood and adult moral development. **In:** *Human development*, vol. 12, 1987.

MENDES. *Histórias de Quartel: Um Estudo de Masculinidades com Oficiais Fora da Ativa*. Santa Catarina: UFSC, dissertação de mestrado, 2002.

MIRANDA, D. A construção da identidade do oficial do exército brasileiro. **In:** *Anuário da academia militar das agulhas negras*, v. 01, 2014.

MURARO, Rose Marie. *A Mulher no Terceiro Milênio*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

JOANIDES, Hiroito de Moraes. *Boca do Lixo*. São Paulo: Ed. Populares, 1977.

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

LEME, Caroline Gomes. *Ditadura em Imagem e Som*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

LOPES, Moacir Araújo. *Rumos para a educação da juventude brasileira*. Brasília: Oficinas Gráficas do Serviço do Exército, 1967.

LIMA, V. A. A. De Piaget a Gilligan: Retrospectiva do Desenvolvimento Moral em Psicologia - um caminho para o estudo das virtudes. **In:** *Psicologia Ciência e Profissão*, Brasília, v. 3, 2004.

LIMA, Gildemberg de. O cinema como diversão saudável: o discurso médico sobre as salas de cinema em Fortaleza (1910 e 1930). *Revista Cordis - Revista eletrônica de História social da cidade*, v. 7, 2011.

LLOSA, Mário Vargas. *Pantaleão e as Visitadoras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

LUCAS, Meize Regina Lucena. *A tessitura dos fios de Ariadne: arquivo e censura cinematográfica no Brasil*. *Antíteses (Londrina)*, v. 8, p. 112-153, 2015.

LYRA, Marcelo. *O cinema como razão de viver – Carlos Reichenbach*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

MCLAREN, A. *História da contracepção: da antigüidade à actualidade*. Lisboa: Terramar, 1997.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. História e Imagens: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da História*. São Paulo: Ed. Campus-Elsevier, 2011.

MERCER, Kobena. Welcome to the jungle: identity and diversity in postmodern politics. In: *Welcome to the jungle: new positions in Black cultural studies*. London: Routledge, 1994.

MUCHEMBLED, Robert. *O orgasmo e o ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAPOLITANO, Marco. *1964: a história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

OLIVEIRA, Pedro Paulo. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

PEREIRA, Miguel. Barros. Uma vida de servir ao outro. In: *Revista Integração (Online)*, 2009.

PIAGET, Jean. *O juízo moral na criança*. São Paulo: Summus, 1994.

_____. Os procedimentos da educação moral. In: MACEDO, Linode (Org.). *Cinco estudos sobre educação moral*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1996.

PIO XI. *Apostolado Veritatis Splendor*. VIGILANTI CURA. Disponível em: <<http://www.veritatis.com.br/article/1240>>. Acesso em 03 de dezembro de 2016.

PIO XII. *Apostolado Veritatis Splendor*. MIRANDA PRORSUS. Disponível em: <<http://www.veritatis.com.br/article/1264>> Acesso em 03 de dezembro de 2016.

PROUDHON. *O que é a propriedade?* 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

PUIG, José Maria. *A constituição da personalidade moral*. São Paulo: Ática, 1998.

QUADRAT, Samantha Viz. Ditadura, Violência Política e Direitos Humanos na Argentina, no Brasil e no Chile. In: AZEVEDO, Célia; RAMINELLI, Ronald; História das Américas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011. pp. 241-273.

RAGO, Luiza Margareth. *Do Cabaré ao Lar – Utopia da cidade disciplinar (Brasil – 1890 – 1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: do CPC à era da tv*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SALES FILHO, Valter Vicente. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. *Revista Comunicação e Educação*, São Paulo, v. 1, n. 3, mai/ago 1995.

SCOTT, Joan. Usos e abusos do gênero. In: *Revista Projeto História*, São Paulo, n. 45, 2012.

SILVA. *A ditadura militar no Brasil: a história em cima dos fatos*. Fascículo 1. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2007.

SILVA, Marcília Gama da. *Informação, repressão e memória: a construção do estado de exceção no Brasil na perspectiva do DOPS-PE (1964-1985)*. 232 f. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

_____. *Informação, Repressão e Memória*. Recife: Editora UFPE, 2014, v. 1.

SILVA, Sandro. *Quando Ser Gay Era Novidade: Aspectos da Homossexualidade Masculina na Cidade do Recife na Década de 1970*. 2011. 214 p. Dissertação (Mestrado História Social da Cultura Regional) – Curso de Pós-Graduação em História Social da Cultura Regional, Universidade Federal Rural de Pernambuco. Recife.

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

_____. Sou... mas quem não é? Pornochanchada: o bode expiatório do cinema brasileiro. In: MANTEGA, Guido (org.), *Sexo e Poder*. São Paulo: Brasiliense, 1979a.

STERNHEIM, Alfredo. *Cinema da Boca: dicionário de diretores*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo/Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2005.

TEIXEIRA, Alessandra. Economias criminais urbanas e gestão dos ilegalismos na cidade de São Paulo. In: *36º Encontro Anual da Anpocs*, 2012, Águas de Lindóia. Programas e Resumos 36º Encontro Anual da Anpocs, 2012. v. 1.

TELES, Angela Aparecida. *Cinema, cidade e memória: a rua do Triunfo*. Aurora (PUCSP. Online), v. 5, 2009.

VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou: a aventura de uma geração*. 19 ed. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1988.

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*. Disponível em: <http://www.administradores.com.br/_resources/files/_modules/academics/academic_781_20100228182530ffbb.pdf> Acessado em 04/06/14.

YI, Mi-Kyung. *Triste falo: uma imagem da relação mãe-filha*. Tempo psicanal. vol.45. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382013000200008> Acesso em 10 de novembro de 2016.

WELZER-LANG, Daniel. *A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia*. In: Revista Estudos Feministas [eletrônica], v.9, n.º2, 2001, pp. 460-482.

FILMES

IMPÉRIO do desejo. Direção: Carlos Reichenbach. São Paulo: Galante Produções e Serviços Cinematográficos Ltda., 1980 [produção]. 1 filme (95 min), 35mm, Cor.

CLUBE das infiéis. Direção: Cláudio Cunha. São Paulo: Kinema Produtora e Distribuidora de Filmes e Publicidade Ltda., 1975 [produção]. 1 filme (95 min), 35mm, Cor.

COISAS eróticas. Direção: Raffaele Rossi. São Paulo: Empresa Cinematográfica Rossi, 1981 [produção]. 1 filme (83 min), 35mm, Cor.

DONA flor e seus dois maridos. Direção: Bruno Barreto. São Paulo: Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda., 1976 [produção], 1 filme (118 min), 35mm, Cor.

E agora José, a tortura do sexo. Direção: Ody Fraga. São Paulo: Dacar Produções Cinematográficas Ltda., 1980 [produção], 1 filme (90 min), 35mm, Cor.

A dama do loteação. Direção: Nelson Pereira dos Santos. São Paulo: Regina Filmes Ltda., 1978 [produção], 1 filme (105min), 35mm, Cor.

MULHER tentação. Direção Ody Fraga. São Paulo: Dacar Produções Cinematográficas Ltda., 1982 [produção], 1 filme (80 min), 35mm, Cor.

LARANJA Mecânica. Direção: Stanley Kubrik. Reino Unido: Warner Bros., 1972 [lançamento], 1 filme (136 min), 35mm, Cor.

ÚLTIMO tango em paris. Direção: Bernardo Bertolucci. Itália: United Artists, 1972 [produção], 1 filme (129 min), 35mm, Cor.

INSTITUIÇÕES PESQUISADAS

Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano – Recife

Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais – Recife

Biblioteca Central da UFPE – Recife

Biblioteca Setorial do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFPE – Recife

Projeto Mémória da Censura no Cinema Brasileiro – Virtual

Hemeroteca Digital do Arquivo Nacional - Virtual