

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

ROMULO GABRIEL DE BARROS GOMES

“PORQUE HOMEM É HOMEM, NÃO É?”: CONSTRUÇÕES E
DESCONSTRUÇÕES DA(S) MASCULINIDADE(S) NAS PORNOCHANCHADAS
DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR

RECIFE

2023

ROMULO GABRIEL DE BARROS GOMES

**“PORQUE HOMEM É HOMEM, NÃO É?”: CONSTRUÇÕES E
DESCONSTRUÇÕES DA(S) MASCULINIDADE(S) NAS PORNOCHANCHADAS
DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR**

Pós-Graduação em História da
Universidade Federal de Pernambuco, na
área de concentração Sociedades,
Culturas e Poderes, Linha de Pesquisa
Cultura e Memória, como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutor em
História.

Orientador: Profº Dr. Renato Pinto

RECIFE

2023

Catálogo na Fonte
Bibliotecário: Rodrigo Leopoldino Cavalcanti I, CRB4-1855

G633p Gomes, Romulo Gabriel de Barros.
 “Porque homem é homem, não é?” : construções e desconstruções da(s) masculinidade(s) nas pornochanchadas durante a ditadura civil-militar / Romulo Gabriel de Barros Gomes. – 2023.
 247 f. : il. ; 30 cm.

 Orientador : Renato Pinto.
 Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2023.

 Inclui referências.

 1. História. 2. Cinema brasileiro 3. Cinema - Censura. 4. Ditadura. 5. Masculinidades. 6. Pornochanchadas. 7. Pornô-político. 8. Brasil - História - 1964-1985. I. Pinto, Renato (Orientador). II. Título.

981 CDD (22.ed.) UFPE (BCFCH2023-083)

ROMULO GABRIEL DE BARROS GOMES

**“PORQUE HOMEM É HOMEM, NÃO É?’ CONSTRUÇÕES E
DESCONSTRUÇÕES DA(S) MASCULINIDADE(S) NAS
PORNOCHANCHADAS DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR”**

Tese apresentada ao **Programa de Pós-Graduação em História** da Universidade Federal de Pernambuco, na área de concentração Sociedades, Culturas e Poderes, Linha de Pesquisa Cultura e Memória, sob a orientação da Prof. Dr. Renato Pinto, como requisito parcial para a obtenção do título de **Doutor em História**.

Aprovado em: **08/05/2023**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Renato Pinto
Orientador (Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. Antônio Paulo de Moraes Rezende
Membro Titular Interno (Universidade Federal de Pernambuco)

Prof. Dr. Arthur Gustavo Lira do Nascimento
Membro Titular Externo (Centro Universitário Brasileiro)

Prof^a. Dr^a. Catarina Amorim de Oliveira Andrade
Membro Titular Externo (Universidade Federal de Pernambuco)

Prof^a. Dr^a. Marcília Gama da Silva
Membro Titular Externo (Universidade Federal Rural de Pernambuco)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Renato, meu orientador, com sua humildade em ler, ouvir e sugerir, construiu comigo, passo-a-passo toda esta tese 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; 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.

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.

Não poderia também deixar de agradecer a 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; Ada minha 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.

Gracias a la vida que me ha dado tanto.

RESUMO

Esta tese investiga as construções e desconstruções das representações masculinas presentes nos discursos veiculados nas pornochanchadas produzidas entre as décadas de 1970 e 1980. A narrativa foca, primeiramente, na construção dos comportamentos e expectativas que atravessam a masculinidade no ocidente desde a modernidade à contemporaneidade, visando dar bases para a compreensão da presença ou ausência de determinados traços pertinentes ao “ser homem” no contexto analisado. Apresentam-se nesse texto, a construção das representações de masculinidade em paralelo a elementos nodais como, relações de trabalho, relações com o feminino, homossexualidade, usos da violência, entre outros; além de uma análise sobre a construção histórica do espaço de produção destas manifestações, a saber a região da Boca do Lixo, na capital de São Paulo, perpassando por um estudo da censura federal que insidiu sobre estas produções tendo como foco a especialização e subjetivação do trato censório e as relações. Conformando o principal *corpus* desta investigação, são analisadas as obras de David Cardoso e Cláudio Cunha, dois produtores/diretores deste circuito que alcançaram grandes bilheterias e cuja produção repercutiu fortemente no discurso de espectadores comuns e de especialistas. Cunha e Cardoso foram aqui eleitos para representar o que de mais recorrente se viu no gênero denominado como Pornochanchada. Na contramão destes cineastas, destacou-se a breve obra de Tereza Trautman e seu filme *Os Homens Que Tive*; e dedicou-se em seguida uma especial atenção à obra de Carlos Reichenbach, cujas características autorais e intelectuais o distinguem da maioria dos cineastas daquele momento. O pornô-político de ambos é mote para uma última e mais detalhada análise de como ser homem durante o regime ditatorial não se restringia à masculinidade hegemônica anteriormente destacada.

Palavras-chave: cinema; censura; ditadura civil-militar; masculinidades; pornochanchadas; pornô-político.

RESUMEN

Esta tesis investiga las construcciones y deconstrucciones de las representaciones masculinas presentes en los discursos vehiculados en las pornochanchadas producidas entre las décadas de 1970 y 1980. Proporcionan bases para comprender la presencia o ausencia de ciertos rasgos relevantes del “ser hombre” en el contexto analizado. En este texto se presenta la construcción de representaciones de la masculinidad en paralelo con elementos nodales como las relaciones laborales, las relaciones con lo femenino, la homosexualidad, el uso de la violencia, entre otros; además de un análisis de la construcción histórica del espacio de producción de estas manifestaciones, a saber, la región de Boca do Lixo, en la capital de São Paulo, pasando por un estudio de la censura federal que se inserta en estas producciones, centrándose en la especialización y subjetivación del tracto censal y de las relaciones. Conformando el corpus principal de esta investigación, se analizan las obras de David Cardoso y Cláudio Cunha, dos productores/directores de este circuito que logró gran éxito de taquilla y cuya producción tuvo un fuerte impacto en el discurso de los espectadores comunes y especialistas. Cunha y Cardoso fueron elegidos aquí para representar los rasgos más recurrentes del género conocido como Pornochanchada. En la línea de estos cineastas, se destacó el breve trabajo de Tereza Trautman y su película *Os Homens Que eu Tive*; y se dedicó entonces especial atención a la obra de Carlos Reichenbach, cuyas características autorales e intelectuales lo diferenciaron de la mayoría de los cineastas de la época. La pornografía política de ambos es el lema de un último y más detallado análisis de cómo el ser hombre durante el régimen dictatorial no se restringió a la masculinidad hegemónica antes destacada.

Palabras-clave: cine; censura; dictadura cívico-militar; masculinidades; pornochanchadas; porno-político.

ABSTRACT

This thesis investigates the constructions and deconstructions of male representations present in the discourses conveyed in pornochanchadas produced between the 1970s and 1980s. provide bases for understanding the presence or absence of certain traits relevant to “being a man” in the analyzed context. In this text, the construction of representations of masculinity is presented in parallel with nodal elements such as work relations, relations with the feminine, homosexuality, use of violence, among others; in addition to an analysis of the historical construction of the production space for these manifestations, namely the region of Boca do Lixo, in the capital of São Paulo, passing through a study of the federal censorship that inserted into these productions, focusing on the specialization and subjectivation of the censorial tract and relationships. Conforming the main corpus of this investigation, the works of David Cardoso and Cláudio Cunha, two producers/directors of this circuit that achieved great box office success and whose production had a strong impact on the discourse of ordinary spectators and specialists, are analyzed. Cunha and Cardoso were elected here to represent the most recurrent features of the genre known as Pornochanchada. Against the grain of these filmmakers, the brief work of Tereza Trautman and her film *Os Homens Que eu Tive* stood out; and special attention was then devoted to the work of Carlos Reichenbach, whose authorial and intellectual characteristics set him apart from most filmmakers at that time. The political porn of both is the motto for a last and more detailed analysis of how being a man during the dictatorial regime was not restricted to the previously highlighted hegemonic masculinity.

Keywords: cinema; censorship; civil-military dictatorship; masculinities; pornochanchadas; political-porn.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 –	Hiroito de Moraes Joanides, fotografado numa delegacia de polícia em 01 de fevereiro de 1959 em razão de um suposto crime cometido por ele no Edifício Tebas, região central de São Paulo.....	79
Imagem 2 –	O ator Daniel de Oliveira caracterizado como Hiroito Joanides na produção cinematográfica Boca (2012).....	79
Imagem 3 –	Na tentativa frequente de ressignificar a pecha da região, tenta-se introduzir o termo “Boca do Luxo” para designar a rota dos bares, boates e inferninhos da Boca do Lixo e adjacências nos idos de 1970.....	81
Gráfico 1-	Número de espectadores do cinema nacional (1971 – 2007).....	86
Imagem 4 -	Ozualdo Candeias registra movimento em frente ao Bar e Restaurante Soberano.....	89
Imagem 5 -	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).....	89
Figura 1 –	Organogramas do Departamento de Polícia Federal e Divisão de Censura de Diversão Pública.....	103
Imagem 6 -	Carta do Pe. Hermenegildo Adami Carvalho ao Ministério da Justiça.....	114
Imagem 7 -	Cartaz do longa-metragem Coisas Eróticas (1981).....	123
Imagem 8 -	Sequência de tomadas abertas exaltando habilidades pretensamente masculinas de João Baleia, seguida por close-up de seu rosto quase inexpressivo.....	129
Imagem 9 -	Sequência de tomadas abertas exaltando habilidades pretensamente masculinas de João Baleia, seguida por close-up de seu rosto quase inexpressivo.....	129
Imagem 10 -	Sequência de tomadas abertas exaltando habilidades pretensamente masculinas de João Baleia, seguida por close-up de seu rosto quase inexpressivo.....	129

Imagem 11 -	Sequência de tomadas abertas exaltando habilidades pretensamente masculinas de João Baleia, seguida por close-up de seu rosto quase inexpressivo.....	129
Imagem 12 -	Gladiador sobrepujando oponente; versão colorida da mesma cena em cartaz.....	131
Imagem 13 -	Gladiador sobrepujando oponente; versão colorida da mesma cena em cartaz.....	131
Imagem 14 -	Escravo hercúleo Maciste.....	131
Imagem 15 -	Escravo hercúleo Maciste.....	131
Figura 2 -	Paradigma de Field.....	143
Figura 3 -	Paradigma de Field aplicado ao roteiro de 19 Mulheres e 1 Homem.....	144
Imagem 16 -	David Cardoso em luta com sucuri e o mesmo semi despido portando cartucheira e coldre cruzando o peito.....	154
Imagem 17 -	David Cardoso em luta com sucuri e o mesmo semi despido portando cartucheira e coldre cruzando o peito.....	154
Imagem 18 -	Cartazes de filmes da DaCar Produções.....	155
Imagem 19 -	Cartazes de filmes da DaCar Produções.....	155
Imagem 20 -	Cartazes de filmes da DaCar Produções.....	155
Imagem 21 -	Cartazes de filmes da DaCar Produções.....	155
Imagem 22 -	Cartazes de filmes da DaCar Produções.....	155
Imagem 23 -	Fotografias de divulgação oficial do filme Corpo Devasso (1980)..	157
Imagem 24 -	Fotografias de divulgação oficial do filme Corpo Devasso (1980)..	157
Imagem 25 -	Fotografias de divulgação oficial do filme Corpo Devasso (1980)..	157
Imagem 26 -	Fotografias de divulgação oficial do filme Corpo Devasso (1980)..	157
Imagem 27 -	Peça publicitária de corpo devasso (1980).....	161
Imagem 28 -	Ilustração d'O Pasquim contextualiza debate durante entrevista de Tereza Trautman.....	174
Imagem 29 -	Programação de cinema de 1965, 1967 – Jornal do Brasil.....	178
Imagem 30 -	Programação de cinema de 1965, 1967 – Jornal do Brasil.....	178
Imagem 31 -	Personagem fotografa Lilian em sessão de tortura com eletrochoques.....	189
Imagem 32 -	O bonequinho viu – O Globo.....	199
Imagem 33 -	Publicidades do filme Audácia! (1970).....	205

Imagem 34 -	Publicidades do filme Audácia! (1970).....	205
Imagem 35 -	Publicidades do filme Audácia! (1970).....	205
Imagem 36 -	Carlos O. Reichenbach quebra a quarta parede e invade a tela com sua própria imagem.....	216
Imagem 37 -	Fotografia promocional mostra Reichenbach operando a câmera.	216
Imagem 38 -	Ricardo exhibe seu físico para o grupo à beira da piscina.....	223
Imagem 39 -	Ricardo exhibe seu físico enquanto os demais personagens riem debochadamente.....	223
Imagem 40 -	Fotogramas de Amor, palavra prostituta (1981) legendados e dispostos em sequência na publicação de Ellis (1986).....	234
Imagem 41 -	Colage de Carteles del Cine de Ficheras.....	235

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	“SEJA HOMEM!”: UM PERCURSO PELAS CONSTRUÇÕES, DESCONSTRUÇÕES E CONTRADIÇÕES DOS DISCURSOS DE MASCULINIDADE(S) NA HISTÓRIA OCIDENTAL.....	25
2.1	DO CONTROLE SOCIAL AO AUTOCONTROLE: CONSTRUINDO A MASCULINIDADE NA MODERNIDADE.....	29
2.2	IRRUPÇÕES (NÃO TÃO) PONTUAIS DAS EMOÇÕES PRETENSAMENTE SUBLIMADAS PELO HOMEM: AS TENTATIVAS DE NORMATIZAÇÃO DO MASCULINO COMO SER DESPROVIDO DE EMOÇÕES.....	35
2.3	“O TRABALHO FAZ O HOMEM”: TRABALHO E EMPREGO NA FORMAÇÃO DOS SUJEITOS MASCULINOS.....	41
2.4	“ESTA, SIM, É OSSO DOS MEUS OSSOS E CARNE DA MINHA CARNE! ELA SERÁ CHAMADA MULHER, PORQUE DO HOMEM FOI TIRADA”: A REPRESENTAÇÃO RELACIONAL DO FEMININO FRENTE À CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE MASCULINA.....	51
2.5	“‘ENTENDIDOS’, ‘AFEMINADOS’, ‘AVES RARAS’, ESSA ESTRANHA FAUNA”: HOMOSSEXUALIDADE E MASCULINIDADE – DA NECESSIDADE HOMOSSEXUAL À HOMOFOBIA.....	63
3	DO PERCURSO HISTÓRICO AO PANO DE FUNDO SÓCIO-POLÍTICO E CULTURAL DA BOCA DO LIXO E SUAS PRODUÇÕES FÍLMICAS.....	73
3.1	DO PECADO, UMA TRAJETÓRIA HISTÓRICA: DA CONSTITUIÇÃO DA ZONA DE BAIXO MERETRÍCIO AO POLO CINEMATOGRAFICO.....	75
3.2	ROTEIROS DA BOCA: DA CONSOLIDAÇÃO DO POLO CINEMATOGRAFICO À SUA DERROCADA.....	87
3.3	A PORNOCHANCHADA E SUAS RELAÇÕES COM O REGIME CIVIL-MILITAR.....	96

3.3.1	As Pornochanchadas e a Censura.....	101
3.3.1.1	Divisão de Silenciamento de Diversões Públicas: Censura, Censores e Mecanismos de Funcionamento.....	101
3.3.1.2	A Censura Civil, a Autocensura e a Censura Religiosa.....	108
3.4	DA BOCA DO LIXO À BOCA DE TODOS: REFLEXÕES DA CRÍTICA SOBRE AS PORNOCHANCHADAS.....	115
4	A PORNOCHANCHADA E O ENDOSSO DA MASCULINIDADE HEGEMÔNICA: SALVO CONDUTO PARA COM A CENSURA?.....	127
4.1	O FORZUTO JOÃO BALEIA E A MUDINHA FEITICEIRA: MASCULINIDADE VIOLENTA E FEMINILIDADE MARGINAL EM O DIA EM QUE O SANTO PECOU (1979).....	127
4.2	AS FRONTEIRAS DA MASCULINIDADE, DA VIOLÊNCIA E DA LEGALIDADE: RELAÇÕES ENTRE O DIA EM QUE O SANTO PECOU E O ESTADO AUTORITÁRIO.....	134
4.3 1	9 MULHERES E 1 HOMEM: DAVID CARDOSO, VIOLÊNCIA E OBJETIFICAÇÃO FEMININA.....	141
4.4	“NUNCA FIZ ISSO NA VIDA. ESSE TIPO DE JOGO QUE O MACHÃO CARREGA”: DAVID CARDOSO, SEXUALIZAÇÃO MASCULINA E HOMOEROTISMO.....	152
5	PORNÔPOLÍTICO – “EXISTE O CINEMA ERÓTICO SÉRIO”: EMERGÊNCIA DE DISCURSOS DISSONANTES NAS PRODUÇÕES DA BOCA DO LIXO.....	163
5.1	OS HOMENS E EU: TEREZA TRAUTMAN COMO VOZ FEMININA DA BOCA DO LIXO E AS PERSPECTIVAS DO(S) MASCULINO(S) QUE CIRCUNDAM SUA PRODUÇÃO.....	164
5.2	LILIAN M.: RELATÓRIO CONFIDENCIAL: UM PRELÚDIO ÀS CRÍTICAS (NÃO TÃO) VELADAS DE CARLOS REICHENBACH À DITADURA CIVIL-MILITAR E SEUS VALORES.....	182
5.3	LILIAN, CARLOS, A IMPRENSA E A BOCA: A ATÍPICA TRAJETÓRIA DE	

	CARLOS REICHENBACH, UM INTELECTUAL NA BOCA DO LIXO.....	192
5.4	“O GODARD DA BOCA DO LIXO”: A MASCULINIDADE ATORMENTADA DO INTELECTUAL E O HEGEMÔNICO CARICATO NA FILMOGRAFIA DE CARLO OSCAR REICHENBACH FILHO.....	203
5.4.1	A Audácia! De Carlos Reichenbach: o filme-manifesto do pornô-político....	203
5.4.2	Ilha dos Prazeres Proibidos (1979) e Império do Desejo (1980).....	206
5.4.3	Amor, Palavra Prostituta (1982) e Extremos do Prazer (1984).....	213
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	229
	REFERÊNCIAS.....	236
	FILMOGRAFIA.....	247

1 INTRODUÇÃO

Numa lanchonete, duas jovens da cidade conversam com Zequinha e sua irmã, Mariza, ambos criados no interior, ao que se supõe, menos aclimatados às permissividades pretensamente típicas dos centros urbanos. É esta a premissa de um dos núcleos do longa-metragem *Amada Amante*, dirigido por Cláudio Cunha e lançado em 1978. E que discutia temas como sexo extraconjugal, amor livre e privilégios masculinos no campo social e sexual. Nesta cena, surge o seguinte diálogo:

- Mariza, o que você acha do amor livre?
 - Hã?
 - Ela não acha nada! E você, Zequinha?
 - *Pro* homem, amor livre é muito bom.
 - Ah, que caretice, qualé?
 - E por que só *pro* homem?
 - Porque... Porque homem é homem, né?!
 - Quer dizer que você acha que o amor livre deve ser feito só entre homens, certo?
 - Sai dessa agora, cara! (risos)
- (AMADA AMANTE, 1978)

O amor livre, o poliamor, os abusos masculinos nos arranjos monogâmicos, entre outros temas, podem parecer reflexões típicas da segunda década dos anos 2000, encontradas em autores como Zygmunt Bauman ou Brigitte Vassallo, no entanto já constam abertamente e de maneira progressista – dado o tom jocoso com o qual as moças recebem o comentário do rapaz – em 1978, numa produção cinematográfica, no auge da censura moral imposta pela ditadura civil-militar brasileira, podem evidenciar que se está diante de um documento histórico cuja temática permanece relevante mesmo 44 anos depois.

Outro ponto que nos leva a aproximar as produções aqui analisadas à contemporaneidade é também o do consumo crescente de pornografia audiovisual. Nota-se a crescente oferta gratuita e perene de pornografia a qualquer sujeito que porte um dispositivo conectado a internet, não importando sua idade, gênero ou origem (MARZOCHI, 2003). Esta questão tem mobilizado pesquisadores das ciências sociais e das ciências da saúde nos últimos anos, o crescente número de estudos relativos à temática é facilmente aferível com uma busca pelo tema “pornografia” em qualquer um dos indexadores de periódicos científicos utilizados pela comunidade acadêmica, onde antes havia maior número de trabalhos voltados

para o universo da produção deste material, atualmente pensasse em termos de recepção e impacto fisiológico e social da prática do consumo e apropriação do discurso pornográfico pela geração contemporânea.

Este movimento nos estudos da área, no entanto, sofreu novamente uma reformulação e uma nova temática tem aparecido reiteradamente nos estudos mais novos: o impacto do consumo de pornografia durante a atual pandemia do covid-19¹. Com o isolamento social e o compulsório isolamento, notadamente na metade do ano de 2020, ao menos no contexto brasileiro, o exercício da interação sexual de forma física foi drasticamente comprometido. Em paralelo a isto, um aumento no consumo de material audiovisual contendo sexo explícito foi amplamente notado. Neste contexto, alguns sites de hospedagem e transmissão pornografia ofereceram acesso gratuito e irrestrito a todo seu material, a fim de incentivar a não interação (sexual) interpessoal durante o período de isolamento.

O ponto que converge para este texto poderia então ser evidenciado pelo fato de que, cada vez mais, a pornografia parece ocupar um lugar de destaque na atualidade e no cotidiano dos mais diversos sujeitos incluídos no universo das informações digitais. Compreender que há um pano de fundo e que, em nosso país, a pornografia travou embates e foi centro do palco das relações de disputa por exercícios de poder é preponderante no fazer historiográfico atual. O estudo da pornografia, sua produção e apropriação, seu impacto na formação das subjetividades, entre outros pontos faz avançar as narrativas que englobam objetos históricos como as pornochanchadas, por exemplo, para além do campo do anedotário ou do gabinete de curiosidades. É preciso elevar o tema e questionar qual seu impacto numa sociedade que nega a multiplicidade sexual e a possibilidade de práticas distantes das (hetero)normatizadas, mas que, paralelamente possui um histórico numericamente vultoso no que diz respeito ao consumo de pornografia.

É diante desta demanda do presente que ora busca-se estruturar este estudo. No primeiro capítulo, inicia-se uma discussão acerca da construção do(s) discurso(s) da(s) masculinidade(s) na modernidade e em seu curso até a contemporaneidade. Nesta seção, analisa-se o esforço de uma classe social em ascensão para

¹ C.F.: Conforme pesquisa elaborada pela agencia de dados Netskope no ano de 2020 o consumo de pornografia cresceu em torno de 600% durante o regime de trabalho homeoffice. Disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/noticias/2020/08/acesso-a-sites-pornos-cresce-600percent-em-periodo-de-home-office-diz-pesquisa.ghhtml>>. Acesso em 24 de fevereiro de 2021.

legitimar-se no campo das disputas políticas. No cerne destes embates encontra-se justamente a pauta dos costumes, um dos pontos fulcrais da construção cultural de um determinado grupo e nas representações masculinas que desejaram cunhar para si e sobre si².

Em tempo elege-se para a compreensão do modo como a subjetividade masculina é retratada, o conceito de representação. A compreensão deste conceito pôde ser alcançada pela história cultural a partir dos textos de Roger Chartier, de que determinadas imagens, discursos, ou outras formas de narrativas, têm a potencialidade de representar, de “fazer conhecer as coisas mediante ‘pela pintura de um objeto’, ‘pelas palavras e gestos’, ‘por algumas figuras, por marcas’ – como os enigmas, os emblemas, as fábulas, as alegorias. Representar no sentido jurídico e político é também ‘manter o lugar de alguém, ter em mãos sua autoridade’ (CHARTIER, 2002, p. 165).

Nem tudo aquilo que se constrói, no entanto, é plasmado em representação. Cada mito, emblema e sinal passa assim por uma preleção de modo a hierarquizar aqueles que deverão ser representados, lembrados, e aqueles que deverão ser apagados, esquecidos (GINZBURG, 1989). Contudo, as representações contidas nas produções culturais não somente evocam aquilo que pretendem lembrar, elas também moldam, legam novo sentido, influem no devir histórico, assim, ao “contribuir para produzir o que aparentemente elas descrevem ou designam” (BOURDIEU, 1996, p. 107), as representações constituem-se como práticas com efeitos sociais.

A burguesia, então, projeta como ideal normativo para a representação do masculino o afastamento do que fora anteriormente pregado pela – ora decadente – nobreza, isto é, a masculinidade pautada nos ideais da cavalaria; homens que

² É importante evidenciar que o período de elaboração deste texto foi, talvez o de maior recrudescimento de discursos no campo dos costumes e da moralidade que se tem notícia desde o alvorecer da redemocratização e da consolidação da chamada Nova República (1988 – dias atuais). O movimento neoconservador galgou amplos espaços no mundo, notadamente nos Estados Unidos da América com o movimento Trumpista e, no Brasil, com o Bolsonarismo, cujos idealizadores são autores da máxima “meninos vestem azul e meninas vestem rosa”, síntese do pensamento hegemônico no que diz respeito ao masculino e feminino, bem como o retorno idílico ao ponto natural e puro destas que se pretendem estruturas. Agindo assim na criação do pânico moral que atende por nome de “ideologia de gênero” e na fabricação de um inimigo comum responsabilizado pela ventilação de tais ideais, no caso brasileiro: professores, intelectuais e artistas, notadamente. As características e o *modus operandi* deste grupo atual, frisa-se ainda, é compatível com os procedimentos analisados neste texto, durante o regime de exceção chamado de ditadura civil-militar brasileira e também dos regimes nazifascistas que assolaram a Europa na primeira metade do século XX. Para maiores informações acerca deste debate, ler: PENHA SILVA, Melanie Mariano da. Neoconservadorismo e familismo nas políticas curriculares brasileiras: a mobilização da infância e gênero nas disputas por hegemonia na educação. Recife, 2023, 210p. Tese (Doutorado em Educação, UFPE).

demonstrariam seus valores pelos rompantes de fúria e bravura nas contendas cotidianas, em guerras, em duelos. O homem burguês, no entanto, mostra-se diferenciado, almeja-se refinado, culto, dominante de seus desejos, pouco dado aos arroubos, de notável temperança. Diante disso, indaga-se: o ideal masculino converteu-se e cristalizou-se no ponto projetado pela burguesia?

Para analisar esta questão, faz-se uso dos escritos de Norbert Elias (1993) que, em seu *Processo Civilizador*, observa a construção deste ideário, bem como a permanência de determinados comportamentos e traços culturais anteriores ao discurso burguês moderno. Neste bojo, observa-se a intensa dinâmica e os choques entre (micro)poderes dos sujeitos envolvidos neste processo. O que acaba por aproximar a visão processual da construção do discurso da masculinidade burguesa de Elias ao que o filósofo Michel Foucault (1979) relata como construção dos dispositivos de *biopoder*, de controle e docilização dos corpos, além da visão deste feito como algo processual, gradativo, afastado da ruptura, da irrupção, da sucessão, do apagamento completo dos traços culturais anteriores para dar lugar ao que se apresenta como novo.

Assim, introduzem-se os marcadores discursivos que guiarão as análises propriamente ditas do objeto de pesquisa que, ao cabo, é o cerne desta discussão, isto é, a produção fílmica erótica dos anos de 1970 e 1980 no Brasil da Ditadura Civil-Militar.

É nesta senda que o presente capítulo pretende seguir, ora busca-se esmiuçar determinados marcadores discursivos para a compreensão das modificações que fizeram emergir o que hoje se considera como o arquétipo da masculinidade hegemônica (CORNELL; MESSERSCHMIDT, 1999), para isto, analisa-se a já referida alteração de foco do controle social para o autocontrole; posteriormente, como este autocontrole fez canalizar um dos principais aspectos da socialização, a saber, o uso racional da violência; sob o aspecto produtivo, isto é, como a sociedade burguesa transformou a noção de trabalho em emprego e como tal noção foi atrelada às características da masculinidade; além de analisar os movimentos constitutivos da masculinidade no campo do relacional, tanto em relação ao campo binário dos gêneros – o masculino e o feminino –, quanto da lógica do desviante – o homossexual.

O segundo capítulo é elaborado como fruto do debate desenvolvido e atualizado desde o texto inicial da nossa dissertação de mestrado, intitulada *Muito*

prazer, pornochanchadas: relações entre moral e bons Costumes na construção da censura às produções eróticas Brasileiras (1975 – 1982) até esta tese, por sua reincidente demanda e oportuna contextualização acerca do panorama sócio-cultural e político no que tange à formação de um espaço específico e das relações nele tecidas, sem os quais não haveria, pensasse, a possibilidade da emergência do produto cultural objeto desta análise. Em outras palavras, o referido capítulo inicia-se com a análise da construção das dinâmicas de um espaço geográfico conhecido como Boca do Lixo, situada na região central da capital de São Paulo.

Neste sentido, analisa-se um logradouro específico da cidade, cujo epicentro é a Rua Augusta, no bairro de Santa Efigênia. Para este endereço, depois de uma intensa política normatizadora, a prefeitura da cidade, no intento de banir das áreas “nobres” e de convívio “familiar” tudo aquilo que se considerava ilícito e imoral, acabou por concentrar sujeitos que ofereciam ou buscavam tais ilicitudes e imoralidades neste único espaço. Espaço este que passou a ser aquilo que chamamos de uma “zona franca moral” em meio à maior capital do país. São as ilegalidades toleráveis ou imoralidades manejáveis (FOUCAULT, 1997), isto é, comportamentos sabidamente fora da curva de normalidade que são – idealmente – cooptados pelas estratégias biopolíticas no intento de revertê-los ao seu favor.

Foi assim com uma gama destas referidas imoralidades no local, observar-se-á o flunar das prostitutas, cafetões e seus clientes, além das bancas de jogos de azar, traficantes e drogaditos. É neste terreno fértil das chamadas “Diversões Adultas” que surgem as produções fílmicas que exploram nos mais amplos aspectos possíveis tais imoralidades e, mais, acabam por exportar – com chancelas de boa qualidade federal – as ilicitudes manejáveis da Boca para o restante do país e para o mundo. Estas são as produções que ganharam fama pela pecha de “Pornochanchadas”.

De modo a amparar estas reflexões, utilizou-se os escritos de Sidney Chalhoub (1996) que, em sua *Cidade Febril*, ajuda-nos a pensar as dinâmicas culturais à partir de um espaço geográfico micro; Além de analisar diante do proposto por Carlo Ginzburg (2002) como a dominação ou manipulação da cultura oferece ao Estado Moderno um arsenal de ferramentas em seus projetos de perpetuação; Além dos esforços monumentais de pesquisa de Nuno César Abreu (2005), Alfredo Sternheim (2005) e Jean-Claude Bernardet (2009), que oferecem ao seu leitor

possibilidades de compreender a transformação desta zona de baixo meretrício num pólo cinematográfico.

É diante destes estudos que se busca pensar de que modo se deu a relação entre as produções fílmicas e as instituições governamentais, mais especificamente, procura-se pensar nas nuances das relações das pornochanchadas com a censura federal – órgão que mais diretamente incidiu na dinâmica constitutiva destas produções.

Diante disso, pensa-se em termos do que fora posto por Foucault (1995), ao observar que nas relações de poder existem sempre pontos de insubmissão e que, muitas vezes destes pontos, emergem as criações; em outras palavras, as relações de poder são notadamente cerceadoras, castradoras, esterilizadoras, mas não são somente isto. Brotam destas relações, de modo inesperado ou não, os produtos das táticas e estratégias de instituições e sujeitos.

Utilizando-se de fontes documentais de origens diversas, que vão desde matérias jornalísticas; textos legislativos do período – a saber: leis, pareceres, decisões judiciais, entre outros –; depoimentos contemporâneos aos acontecimentos publicados por meio de entrevistas, cartas de civis e religiosos aos órgãos federais; até encíclicas papais alertando para os perigos das produções fílmicas imorais e atentatórias aos bons costumes; conformam a vasta gama de possibilidades na construção de uma representação da trama que envolve os meandros da produção cultural fílmica e suas relações com a censura federal no regime autoritário.

O texto busca evidenciar ainda que a demanda pela censura ou cerceamento das produções não vinha somente dos agentes do regime, pelo contrário, muitas vezes estes filmes encontravam a leniência por parte dos censores e eram massacrados pela crítica cinematográfica especializada ou pelos espectadores comuns que escreviam aos jornais para manifestar publicamente a sua consternação. O que novamente encaminha o leitor à análise dos muitos avanços e recuos das relações de poder neste contexto.

É oportuno ainda explicitar que, por terem seus *corpora* similares, o terceiro e quarto capítulo contaram com uma metodologia de análise documental similar, tanto no que tange à sua documentação escrita, já tratada acima; como também em sua documentação audiovisual. Em relação a esta última, o presente texto faz-se valer das ferramentas analíticas elaboradas por autores como Marc Ferro (1990), notadamente, sua percepção da produção cultural cinematográfica como elemento

não apenas sintomático, mas também construtivo do contexto sociocultural em que se insere; Georges Didi-Huberman (2011; 2012), em suas proposições que enveredam para uma apropriação das obras por parte do público, o que o conforma muito mais como agente, portanto, ativo, que como espectador, portanto, passivo ante as produções cinematográficas; faz-se oportuno ainda salientar a metodologia qualitativa proposta por Norman Denzin (1989; 2004), a saber, seus quatro passos da análise fílmica³ – aqui, nem sempre executados em sua completude ou na ordem proposta originalmente pelo autor, mas que serviram de balizas para a condução desta análise. E, por fim, de Umberto Eco (2000; 2001), que propõe inserir num universo documental as perspectivas do próprio autor da análise – “ato criador” – de forma não velada e sem maiores constrangimentos ou pretensões de impessoalidade; além da impossibilidade de exaurir-se um texto, imagem, som, em suma, qualquer produção cultural, posto que esta é vista como uma “obra aberta”, isto é, constantemente passível de ressignificações por parte de quem elabora, mas também de quem dela se apropria.

Dito isto, o terceiro capítulo a compor este estudo busca versar sobre os filmes que carreguem consigo a concordância com os pontos nodais discursivos expostos do ponto de vista teórico durante o primeiro capítulo. Seu objetivo é referenciar como estas representações de masculinidade eram expostos nas películas e como estes poderiam conformar-se em verdadeiros trunfos dos produtores frente à censura federal por exporem, apesar da “nudez exagerada e despropositada” das cenas, uma mensagem que corrobora, ao final, com a moral vigente. Embora muitas vezes estes aspectos da masculinidade dita hegemônica fossem evocados, eles apresentavam frequente contradição, o que também se busca evidenciar à partir do cotejo das produções com os autos de seus respectivos processos censórios, das críticas cinematográficas e matérias jornalísticas, bem como das entrevistas dadas pelos seus diretores sobre o teor de suas produções e outros assuntos correlatos.

³ Os passos propostos por Denzin são: 1. “Assistir e sentir”: Os filmes devem ser considerados como um todo, anotando-se as impressões, as questões e os padrões de significado que forem visíveis. 2. Qual é a questão de pesquisa que se sobrepõem? [A partir disso,] formulam-se as perguntas que devem ser buscadas no material. Para isso, anotam-se as cenas-chave. 3. Produzem-se “microanálises estruturadas” de cenas e de sequências individuais, que devem levar a descrições e a padrões detalhados na exposição (de conflitos, etc.) nesses fragmentos. 4. Ao responder à questão de pesquisa, buscam-se padrões em todo o filme. Ou melhor, a busca de padrões estende-se ao filme inteiro para responder à questão de pesquisa. São confrontadas leituras realistas e subversivas do filme e uma interpretação final é escrita. (DENZIN, 2004, p.241-242, tradução nossa).

Para acessar tais documentos, o trabalho contava com a importante base de dados do Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro que foi voluntariamente retirado do ar por seus autores. Justifica-se a retirada alegando o corte no financiamento para a manutenção da base de dados e solicita doações mensais que vão de R\$15,00 a R\$100,00 e o pagamento de mais R\$ 6,00 para cada documento que se pretenda solicitar acesso, condicionado ainda à doação prévia de pelo menos seis parcelas do valor inicialmente mencionado. Lamenta-se tanto o corte das verbas para a manutenção e continuidade da pesquisa, quanto a atitude tomada pelo projeto que pode soar como a capitalização do acesso aos bens públicos, além de inviabilizar uma série de pesquisas que também contavam com o excelente trabalho executado na supracitada base de dados.⁴

Mesmo com o acesso aos antigos arquivos limitados, este capítulo contou com a análise das produções de Cláudio Cunha, principalmente a partir do filme *O dia em que o santo pecou* (1979) e de *Dezenove mulheres e um homem* (1977), *Corpo Devasso* (1980) de David Cardoso. Utilizando-se estes filmes como mote, contextualizou-se estas películas a outras dos mesmos autores cujo cerne dos discursos ora observados se fizessem presentes, isto é, produções com as quais as relações entre a masculinidade, a honra, o uso da violência e a relação com o feminino e com a homossexualidade à partir do enredo apresentado e das informações coletadas para além da tela na já referida documentação possam ser problematizadas.

No quarto e último capítulo desta tese, debruça-se sobre produções que possam ser contrapostas em termos discursivos às que foram anteriormente observadas. Isto é, neste capítulo segue-se tomando como guia os pontos nodais dos discursos da masculinidade hegemônica, porém, busca-se encontrar representações que evidenciem divergências, pluralidades, inconstâncias neste discurso. Em outras palavras, que sejam capazes de dar mostras de que a narrativa do período não era uníssona, que mesmo no período analisado, seria possível divergir dos ditames impostos e da construção de uma identidade masculina cristalizada e calcada em preceitos anteriormente apresentados.

⁴ C.F.: à época da primeira redação deste texto, todas as informações fornecidas sobre a suspensão do acesso ao projeto, bem como dos valores solicitados como doação periódica e da doação extra para acesso individual dos arquivos, encontravam-se disponibilizados pelos próprios autores do projeto no seguinte endereço: <<http://www.catarse.me/memoriacinebr>>. Acesso em 23 de fevereiro de 2021.

Para executar esta tarefa, selecionou-se previamente mais dois autores e suas respectivas obras para figurarem como foco irradiador da análise em questão. São eles, o diretor Carlos Reichenbach, reconhecido por sua trajetória, tanto nas produções da Boca, quanto fora dela, como um dos autores mais herméticos e complexos de sua geração, cujos filmes carregam referências que vão desde a literatura greco-romana à filosofia existencialista, perpassando por citações diretas de textos abertamente comunistas, anarquistas e de outras hostes militantes. Deste modo, Reichenbach chama atenção não somente pelo discurso, mas também pela estilística aplicada às suas produções. Além da análise fílmica se retomará a percepção do trato censório diante destas produções que, claramente, não possuíam a mesma afinação para com o seu discurso moralizador quanto às anteriormente observadas. Do autor, foi analisada toda a filmografia produzida durante o regime ditatorial às quais tivemos acesso⁵, que correspondem aos títulos: *Audácia!* (1970), *Lilian M. – Confissões Amorosas (Relatório Confidencial)* (1975), *Ilha dos Prazeres Proibidos* (1979), *Império do Desejo – Anarquia Sexual* (1981), *Amor, Palavra Prostituta* (1982), *Extremos do Prazer* (1983).

A segunda autora a figurar neste capítulo chama-se Tereza Trautman e não possui na literatura uma filiação propriamente dita com o que se caracteriza como pornochanchada, entretanto, produz seus filmes no mesmo período, no mesmo espaço e no mesmo contexto político que os demais, conta com a exploração do nu e da sexualidade, títulos com apelo sexual, embora não traga o componente cômico – tampouco trazido por Reichenbach na maioria de suas produções. Indaga-se diante dos indícios: qual a razão pela não inclusão desta autora no *hall* daqueles que compunham a Boca do Lixo?

Trautman apresenta uma curta carreira no âmbito da produção cinematográfica propriamente dita, não assinando mais longas apesar de seguir trabalhando em produções audiovisuais até a presente data, mas suas produções despertam o interesse desta tese justamente pelo discurso veiculado nos longas ter sido proposto por uma mulher, mais ainda, no filme *Os homens que tive* (1973), a

⁵ As produções foram buscadas de modo digital, além de recorrer a cineclubes e colecionadores que se dispuseram a ceder as obras que possuíam para a realização desta análise. A maioria destas obras foram digitalizadas e remasterizadas pelo Canal Brasil ou pelos próprios colecionadores. As obras que não se teve acesso, não chegaram a ser digitalizadas, existindo apenas em formato de película – que se encontravam inacessíveis durante o período de fechamento da Cinemateca Nacional (2020 – 2022) ou foram dadas como perdidas pela comunidade cinéfila. São os títulos: *As Libertinas* (1968), *Corrida em Busca do Amor* (1972), *Sede de Amar* (Capuzes Negros) (1979), *O Paraíso Proibido* (1981).

autora elabora uma narrativa cujo personagem principal é uma mulher e que analise características das subjetividades masculinas a partir dos parceiros amorosos que teve ao longo da vida. Novamente cumpre pensar em como teria sido a recepção deste filme pelos agentes da ditadura, dado que também parece divergir amplamente do que se propunha em suas diretrizes.

É diante desta amostragem que a tese almeja, não exatamente exaurir, mas, ao menos, enegrecer algumas questões. Dentre as quais se pode destacar: A. Haveria um consenso por parte dos agentes do regime ditatorial sobre qual seria a representação discursiva ideal da masculinidade hegemônica? B. A população que assistia aos filmes, isto é, deles se apropriava, percebia e/ou refletia sobre possíveis dissonâncias nas representações do(s) masculino(s) vistas em tela? C. Estas dissonâncias poderiam ser propositadamente evidenciadas por determinados autores numa disputa pelo exercício de poder/construção de discurso acerca de temáticas sociais, culturais e políticas, como é o caso da masculinidade? Enunciadas estas perguntas, recomenda-se que o leitor siga para os próximos capítulos sem, contudo, esquecer-se de revisitá-las e rememorá-las de quando em quando.

2 “SEJA HOMEM!”: UM PERCURSO PELAS CONSTRUÇÕES, DESCONSTRUÇÕES E CONTRADIÇÕES DOS DISCURSOS DE MASCULINIDADE(S) NA HISTÓRIA OCIDENTAL

A mudança da cultura ocidental no tocante aos expoentes de masculinidade não ocorre numa virada de século, mas no decorrer de toda uma era. É possível observar a sua construção não linear baseada em avanços, recuos e negociações durante pelo menos quatro séculos, isto é, em fins do medievo ao curso da modernidade que costuma ser datada a partir do século XVI, mas que é fortemente acelerada nos séculos XVIII e XIX.

Estas mudanças podem ser atribuídas a fatores tais como o longo e tortuoso processo de criação dos Estados Nacionais e à mudança de foco, outrora da nobreza, agora para a burguesia emergente. Seriam estas as gradativas transformações que culminaram na transição do feudalismo para o capitalismo primitivo ou comercial, e, com ele, a criação dos corpos permanentes de batalha, os exércitos profissionais, dos homens cuja vida, cuja profissão era matar em nome da manutenção dos Estados. Este novo padrão social demandava outra masculinidade, que guardava em seu cerne nada mais do que a consagração da brutalização dos corpos masculinos como corpos ideais à proteção dos bens burgueses em períodos de conflito (MUCHEMBLED, 2007; FOUCAULT, 1987; 2000).

Para Oliveira,

Um ideal de masculinidade, bússola de orientação para a formação de comportamentos assumidos no Ocidente, como autenticamente masculinos só pode ser resultado de complexas elaborações culturais. [notadamente às que ocorrem da idade média para a idade moderna, tal qual outrora referido] Destacaria entre elas a criação de instituições específicas como os exércitos, resultando no processo de disciplinarização e brutalização dos agentes nelas envolvidos, bem como o surgimento de ideais burgueses e valores de classe média calcados no pragmatismo dos negócios, na personalidade moderada e no culto da ciência metódico racional. (OLIVEIRA, 2004, p. 19)

Eis então outro dado além do que fora inicialmente reforçado. Além da brutalização dos corpos em favor da segurança patrimonial e territorial do estado burguês e seus bens privados. Surge neste bojo outro padrão masculino a ser observado, não o necessário troglodita guardião da propriedade burguesa, mas o do próprio burguês. A saber: racional, afeito ao científico, comedido, pouco dado aos

rompantes emotivos, pragmático, lacônico, objetivo. Seria o ideal do homem que comandaria, não apenas os brutalizados do exército formal, sempre dispostos a dar a vida pela segurança nacional, mas também seria ele a comandar o exército informal, o exército de reserva, a nova classe surgida no seio do burgo como mão de obra barata, capaz – também – de dar a vida, não pela segurança territorial, mas pela segurança – e frequente ampliação – patrimonial do burguês, comedido e moralmente elevado homem burguês.

Trata-se da referida substituição do nobre pelo burguês no topo da hierarquia social, que não ocorreu meramente como troca, mas como reformulação de um lugar ou de um discurso que legitima o poder. Neste novo discurso refez-se também o ideal masculino, ou seja, no ideal masculino do topo da pirâmide social encontra-se não mais o cavaleiro (nobre medieval), mas o cavalheiro (burguês educado e de posses).

É perigoso, contudo, pensar num momento único de irrupção deste homem brutalizado – o civil trabalhador ou o militar profissional, ou mesmo esse homem elevado – o burguês culto e reservado – dono do saber e da batuta condutora dos rumos não apenas de seus empreendimentos, mas em especial, do Estado. Posto que neste último, com suas regras constitutivas, orbita o bem estar do primeiro – isto é, dos empreendimentos da nova classe burguesa. O sujeito desta última classe mostra-se também cada vez mais individual, dotado de subjetividade latente e, tal qual as instituições (corpos coletivos), demandantes de necessidades específicas, estas, cada dia mais conscientes.

São seus anseios de diferenciação e de elevação quanto sujeitos pertencentes a um honrado grupo que levam a outro movimento cultural de grande importância para a construção ora analisada, a saber, distinguem-se como nunca as novas fronteiras entre o privado e o público. Neste movimento, o espaço público torna-se cada vez mais reservado ao contingenciamento dos rompantes emotivos. A cisão ampla entre o público e o privado agora é cada vez mais evidente. Esta parece ser uma das principais fronteiras na modificação do padrão comportamental masculino.

Por óbvio que se trata de uma modificação nos comportamentos de ambos os gêneros, mas socialmente convencionou-se que o comportamento masculino seria o ponto fulcral deste debate, do debate da civilidade, da moralidade. Posto que este seria considerado como o gênero moralmente mais elevado e aquele que

poderia/deveria ser a referência comportamental tanto no âmbito privado como no âmbito público.

Neste sentido, observa Oliveira (2004, p. 21) em debate com Elias (apud Oliveira, op. cit.), que

Durante o processo de transição entre os dois tipos de sociedade (medieval e moderna), transformaram-se as expressões públicas de emoções, que passaram por redefinições sociais amplas. Além da eleição do domínio privado como local adequado para a manifestação dos sentimentos, verifica-se um contínuo esmaecimento dos sentimentos, das expressões desenfreadas de emoções, que, em muitas situações, explicitam-se de um modo tal que poderia ser qualificado como selvagem, de acordo com o olhar civilizado contemporâneo.

Ante as novas fronteiras comportamentais traçadas pela gradativa cisão entre o público e o privado, a aparência esperada para o homem moderno no espaço de socialização e de exercício político de então, sofre alterações do ideal do homem medieval e seus traços cavaleirescos de nobreza e de heroísmo, para as novas flâmulas e cores burguesas de hombridade. Isto é, no âmbito público, a imagem da competência e compromisso na execução de tarefas, de supressão das emoções e distanciamento dos eventuais arroubos e rompantes. No âmbito privado, a imagem incentivada passa a ser a de provedor, defensor e protetor do lar, tutor das mulheres e das crianças – seres moralmente inferiores – que estariam sob sua guarda⁶.

Passou-se a exercitar de um modo distinto o controle social dos corpos e dos indivíduos, tal qual defende Foucault (1979), houve a substituição para uma

⁶ Esta pretensa superioridade em seus mais amplos aspectos foi defendida até o limiar do século XIX e primeiro quartel do século XX. Para tal constatação, observa-se como exemplo a obra de Sigmund Freud (1856 – 1939), um dos principais influenciadores do pensamento científico de diversas áreas e que propagou noções como as de que “o macho tinha um motivo para manter ao seu lado a mulher ou de forma mais geral os objetos sexuais; as fêmeas que não queriam se separar de suas crias deixando-as descuidadas, suportavam assim, no interesse daquelas, ficar próximas ao macho, o mais forte” (FREUD, 1976, p. 37).

tecnologia mais eficiente e menos exteriorizada, o biopoder⁷. Sobre isto, Elias evidencia a mudança do controle social para o autocontrole.

É no curso destas mudanças que, tanto o padrão comportamental burguês, que agora se pretende hegemônico, quanto às instituições e paulatinamente sofisticadas durante a modernidade, aparecem como faces de um mesmo processo social. Estas faces são construções discursivas, objetos culturais, convenções; muito embora, por seu discurso frequente, fossem anunciadas como estruturas, dogmas, monólitos. Em outras palavras: embora, tanto a nova noção de comportamento masculino afluída e desenvolvida no curso da idade moderna, quanto as próprias instituições e demais valores burgueses almejassem envolver-se na aura do natural, eles são frutos de um processo constitutivo social/cultural.

O que fazer então para provar a sociogênese de algo que se reveste da capa de uma perenidade quase divinatória? Para tal, parece-nos extremamente mais produtivo investigar o curso de suas modificações, o avançar de suas tecnologias sobre os corpos, posto que o sociogenético apresenta mudanças, adaptações, movimentações no curso da sua história. Estas são as marcas patentes dos produtos humanos e, embora até mesmo estes mais dogmáticos que se pretendam atemporais, tal como a masculinidade burguesa, foram inventados e reinventados. Frisa-se que estas trajetórias deixam marcas na história e uma vez puxando-se a ponta do vélo, a trama parece desmontar-se e revelar detalhes dos caminhos percorridos pelos alinhavados e cozeduras sobrepostos ao longo do sudário apresentado ao grande público como relíquia sagrada e intocável da frágil e recente construção da masculinidade moderna.

⁷ O conceito de *biopoder* na construção do pensamento do filósofo francês Michel Foucault, surge pela primeira vez no seu texto “A Vontade de Saber”, contido no primeiro volume de seus livros “História da Sexualidade”. A partir destes escritos, o autor formula o pensamento acerca de uma sofisticação nas estratégias de exercício de poder e docilização dos corpos, isto é, de moldar os corpos para que melhor se adequem a uma determinada estratégia de execução destes projetos de poder. Ainda acerca do poder, o filósofo compreende-o como um exercício muito mais do que como algo a ser possuído, e mais, um exercício no qual diversos atores possuem sua fração de importância, desde aqueles que costumeiramente exercem majoritariamente o poder, àqueles que movimentam momentaneamente e suavemente as peças no tabuleiro – são os chamados atores do micropoder, estes representam alguma movimentação, embora sutil, mas podem ser um vetor poderoso se catalisados coletivamente e opostos aos que se arvoram tal se pretendem incoerentemente proprietários do poder. Deve-se compreender a sutil dinâmica conflitante dos micropoderes e buscar questioná-la. Assim, para o autor: Não analisar o poder no plano da intenção ou da decisão, não formular a pergunta sem resposta: “quem tem o poder e o que pretende, ou o que procura aquele que tem o poder? mas estudar o poder onde sua intenção- se é que há intenção- está completamente investida em práticas reais e efetivas; estudar o poder em sua face externa, onde ele se relaciona direta ou mediadamente com aquilo que podemos chamar provisoriamente de seu objetivo, seu alvo ou campo de aplicação, quer dizer, onde ele se implanta e produz efeitos reais [...] (FOUCAULT. 1979. p. 283)

2.1 DO CONTROLE SOCIAL AO AUTOCONTROLE: CONSTRUINDO A MASCULINIDADE NA MODERNIDADE

[...] encontrei Lobo Neves, na Rua do Ouvidor; e falamos da presidência e da política. Ele aproveitou o primeiro conhecido que nos passou à ilharga, e deixou-me, depois de muitos cumprimentos. Lembra-me que estava retraído, mas de um retraimento que forcejava por dissimular. Pareceu-me então (e peço perdão à crítica, se este meu juízo for temerário!) pareceu-me que ele tinha medo – não medo de mim, nem de si, nem do código, nem da consciência; tinha medo da opinião. Supus que esse tribunal anônimo e invisível, em que cada membro acusa e julga, era o limite posto à vontade do Lobo Neves. Talvez que ele já não amasse a mulher; e, assim, pode ser que o coração fosse estranho à indulgência dos seus últimos atos. Cuido (e de novo insto pela boa vontade da crítica!) que ele estaria pronto a separar-se da mulher, como o leitor se terá separado de muitas relações pessoais; mas a opinião, essa opinião que lhe arrastaria a vida por todas as ruas, que abriria minucioso inquérito acerca do caso, que coligiria uma a uma todas as circunstâncias, antecedências, induções, provas, que as relataria na palestra das chácaras desocupadas, essa terrível opinião, tão curiosa das alcovas, obstou à dispersão da família. Ao mesmo tempo tornou impossível o esforço que seria a divulgação. Ele não podia mostrar-se ressentido comigo, sem igualmente buscar a separação conjugal; e teve então de simular a mesma ignorância de outrora, e, por dedução, iguais sentimentos [...] (ASSIS, 1992, p.112)

No romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, escrito por Joaquim Maria Machado de Assis, em fins do século XVIII, é inaugurada uma nova modalidade de escrita. Não apenas pelo personagem principal e narrador, já falecido no momento da elaboração do romance, contar sua história do princípio ao fim. Mas pelo fato de, já tendo transcendido os limites da mortalidade, tornar-se praticamente onisciente. Brás Cubas, personagem-título, reflete sobre a sua trajetória de vida, dividida entre os prazeres mundanos e pouco afeitos à moderação e à aceitação na moribunda corte imperial brasileira. É justamente a falta de moderação e a afeição pelos arroubos que leva Cubas, ao fim e ao cabo, a nunca despontar como grande nome dentre seus pares, falhando em (quase) todos os projetos ao qual se pretendia ou que, por forças exteriores, era pretendido.

Em quase todos os projetos. Frisa-se o quase, posto que Cubas, ou melhor, o próprio autor, Machado de Assis, esquadrinha eficientemente a construção dos discursos de sentido dentro da cultura cortesã, conformando-se, assim, num precioso e incontestado documento historiográfico que nos permite perscrutar diversas questões atinentes àquele tempo e espaço. Neste labor, o autor aponta, de modo muitas vezes contundente, a necessidade da autopreservação, do comedimento, da observância

das regras de etiqueta, além da importância da opinião pública no galgar dos postos sociais.

No excerto destacado acima, nota-se o encontro de Cubas com Lobo Neves, marido de sua amante. Este, mesmo estando a par do relacionamento entre o personagem principal e sua esposa, por comedimento, contém suas emoções e o cumprimenta com a vênua esperada para um cavalheiro dentro de sua posição de destaque social. Um “tribunal anônimo”, invisível, parecia estar montado constantemente a julgar aqueles que não se estabelecessem dentro dos limites do comportamento esperado, é o que leva o sujeito a conter-se permanentemente, a vigiar a si mesmo como se sempre estivesse sendo vigiado por seus pares. Este é um bom retrato da remodelação do comportamento do homem moderno. A modificação da tecnologia que pesou sobre estes corpos foi ainda dissecada por Norbert Elias (1993), que a chamou de processo civilizatório.

Ainda que Elias aponte que o processo civilizatório se constitua numa mudança de trajetória dos sentimentos humanos rumo a uma direção específica, complementa-se ora: não apenas do sentimento, mas da cultura de um modo geral. Isto não significa dizer que a mudança tenha sido traçada de modo linear ou teleológico. Não se parte do princípio que o câmbio de valores e postura do homem como centro político, social e cultural do ocidente tenha sido um único e conciso projeto desde o seu pretense início até o limiar dos nossos dias. É preciso ressaltar a multiplicidade de atores envolvidos neste processo e os tensionamentos provocados pelas suas respectivas subjetividades compelindo o referido processo civilizatório para distintas direções, mas que, num determinado momento, acabaram por convergir e produzir o resultado ora experimentado.

O fato de não haver sido planejado ou estruturado monoliticamente, enfatiza Elias neste sentido, não significa que tenha sido aleatório. Pensar tais modificações culturais, mesmo que fora de padrões estruturantes, não significa assumir tais acontecimentos e mudanças dentro de uma possível falta de sentido ou inteligibilidade. Assim, apesar da multiplicidade de fatores e sujeitos envolvidos, interpretar esta construção não é uma tarefa inexecutável.

O primeiro ponto a ser levantado para que se pense tal modificação pode ser o gradual refinamento e especificidade no trabalho executado pelos sujeitos e na sua respectiva função social. A saber, se, num pré-moderno, uma única pessoa seria responsável por um largo número de tarefas simples, na transição durante dos fins

do medievo, notou-se que cada vez mais os sujeitos passaram a se dedicar a poucas e especializadas tarefas. O que gerou uma maior interdependência entre sujeitos. A sobrevivência individual passou a ser pautada cada vez mais na condição coletiva, isto é, social. Assim sendo, as regras de convivência tornaram-se também mais complexas. Em tempo: a questão do trabalho voltará à baila, de modo mais acurado, mais adiante.

É oportuno ainda observar que tais regras também não foram cunhadas de maneira única e tampouco se aplicavam de modo uniforme aos diferentes sujeitos que conviviam, ou nos diferentes espaços que o faziam. Neste cenário, a permissividade para as paixões, o apego sentimental, as posturas conflitivas eram premissas da classe dominante que controlava os estratos inferiores visando a garantia de privilégios, inclusive o de agir mais livremente e, assim, distinguir-se.

Este mecanismo é visivelmente uma estratégia de controle social. Gradativamente, esta ferramenta será substituída pelo autocontrole. Porém, mais do que constatar que houve tal substituição, importa pensar por quais motivos ela teria ocorrido. A mudança acontece, muito antes do surgimento das regras de etiqueta, do uso de saltos, perucas e perfumes fortes nas cortes modernas, como os novos signos de distinção social. Ela ocorre quando se reorganiza uma das peças fulcrais das sociedades historicamente observáveis: o monopólio formal do exercício da violência durante a emergência dos Estados Nacionais

Para Max Weber (2001), os estados modernos são fruto deste gradual monopólio e canalização da força e da violência por instituições ou indivíduos que o fazem em seu nome.

Segundo Dreifuss (1993, p. 86)

Se não existissem instituições sociais que conhecessem o uso da violência, então o conceito de 'Estado' seria eliminado, e emergiria uma situação que poderia ser designada como anarquia, no sentido específico da palavra. Claro, a força certamente não é o único nem é o meio normal do Estado –ninguém está dizendo isso – mas a força é um meio específico do Estado. Hoje a relação entre o Estado e a violência é especialmente íntima.

Se não existissem instituições que conhecessem e agissem no intento de monopolizar legalmente o uso da violência, então o conceito de 'Estado' seria eliminado e emergiria uma situação que poderia ser designada como anarquia, no sentido estrito da palavra. Claro, a força certamente não é a única nem a ferramenta mais reiteradamente utilizada no cotidiano, mas a força é um meio específico do

Estado. Hoje a relação entre o Estado e a violência é especialmente íntima. A segurança física, patrimonial e jurídica, nesse caso, opõem-se à "anarquia" para o autor.

É oportuno enfatizar diante disto, e novamente remetendo a Elias (1993, p. 198), que

As sociedades sem um monopólio estável da força são sempre aquelas em que a divisão de funções é relativamente pequena, e relativamente curtas as cadeias de ações que ligam os indivíduos entre si. Reciprocamente as sociedades com monopólios mais estáveis da força, que sempre começam encarnadas numa grande corte de príncipes ou reis, são aquelas em que a divisão das funções está mais ou menos avançada.

E viria com esta modificação a sofisticação das relações antes baseadas no exercício da força como mecanismo de supremacia e distinção social. Agora, outros traços serão alçados como determinantes para o ingresso e a permanência de um sujeito na classe dominante. Acerca disto, o autor completa:

Quanto mais apertada se torna a teia de interdependência em que o indivíduo está emaranhado, com o aumento da divisão de funções, maiores são os espaços sociais por onde se estende essa rede, integrando-se em unidades funcionais ou institucionais – mais ameaçada se torna a existência social do indivíduo que dá expressão a impulsos e emoções espontâneas, e maior a vantagem social daqueles capazes de moderar suas paixões, mais fortemente é cada indivíduo controlado, desde a tenra idade. (*Ibid*, grifos nossos)

Isto é, o cerne da transformação da masculinidade cavaleiresca para a masculinidade cortesã se dá no momento em que a moderação e o controle de suas paixões passam a ser um diferencial na elevação social. Deixa-se a violência a ser exercida sob a chancela do Estado, em suas instituições próprias – o exército regular e a força policial – e, em tese, situações específicas – os conflitos com aqueles que ameaçam o Estado ao qual servem.

É oportuno salientar que o autocontrole e a tentativa voluntária da privação de emoções não têm um marco inaugural na idade moderna. É possível ver tal precedente de comportamento mesmo durante a idade média, guardadas as devidas diferenciações temporais e, conseqüentemente, culturais, em monges e sacerdotes que se privam dos arroubos passionais e, em menor grau, na população secular que, compelida pelo medo do pecado e da danação que acarreta, acaba por privar-se em determinados pontos da satisfação de seus desejos em nome da salvação de sua

alma. Ressaltar este fato faz-se importante, posto que não há – reafirmamos – um marco inicial para o comedimento dos sujeitos. Tal comedimento ora analisado e que é chamado de autocontrole, trata-se da cooptação deste comportamento como estratégia da classe burguesa emergente visando a fomentação de seu *status quo* no decurso da modernidade e no contexto de construção dos estados nacionais e dos seus símbolos. Acerca da simbologia imbuída à masculinidade hegemônica durante este período, Mosse afirma que

Os estereótipos surgiram com a era moderna [no bojo da criação dos estados nacionais] como parte de uma busca geral por símbolos, a fim de tornar o abstrato concreto dentro das desconcertantes mudanças da modernidade. Estereótipos modernos não existiam em épocas anteriores, mesmo que as aparências importassem e os homens devessem andar e portar-se de maneira adequada. (MOSSE, 1996, p. 5, tradução nossa)

É importante que se frise que, as ações da burguesia emergente em sua busca por distinção e isto é comum aos sujeitos desde tempos mais remotos da história, contudo, era preciso criar novos signos de distinção para afastar-se da nobreza decadente e suas insígnias.

Outro ponto comum aos sujeitos nobres e burgueses é que a possibilidade de ocupar-se na criação e perpetração de seus signos distintivos é uma possibilidade viável de ocupação posto que estes já não necessitam mais lidar com pulsões básicas de sobrevivência – alimentação, proteção contra as intempéries, etc –, este já não era um problema que os afligia, dados os seus recursos abundantes e ao fato de que estes possuíam função na organização dos Estados, mas não necessariamente constituíam profissão ou atividade produtiva. Em suma, pode-se dizer que

O desejo compulsivo de prestígio social somente encontra, como motivo principal de ação, entre membros de classes cuja renda, em circunstâncias normais, é substancial e talvez esteja mesmo crescendo e que, de qualquer maneira, viviam bem acima do patamar da fome. (ELIAS, 1993, p. 223.)

Não eram, assim, pulsões primárias de sobrevivência que moviam os homens de elevado prestígio dos séculos XVI ao XVIII e além, mas o desejo de preservar certo padrão de vida de destaque na sociedade em que se inseriam. A sociedade já não se constituía de forma cotidianamente violenta – a tecnologia disciplinar já havia docilizado os corpos e, em certa medida, tornado homogêneas as classes

subalternas (FOUCAULT, 1987). Contudo, a não aceitação formal/legal da violência física como ferramenta na resolução de conflitos cotidianos dos cidadãos comuns não significou seu apagamento da cultura moderna: “a vida neste círculo não era, de maneira alguma, pacífica” (ELIAS, 1993, p. 225).

A manutenção da elevação social não dependia mais exclusivamente das demonstrações de manejo da força ou destreza física, mas do comedimento, da autopreservação, da estratégia, do conhecimento e contenção das suas emoções e na tentativa de antever as dos demais. Deste modo, o conflito físico, embora ainda inegavelmente existente, passou para um segundo plano – tal qual será visto mais adiante em momento oportuno no debate sobre a permanência de determinados códigos e comportamentos e sua ressignificação na sociedade em questão.

Com o avançar da era moderna os temores humanos modificam-se, o risco de expor-se ao perigo parece dar vez ao risco de expor-se ao constrangimento – tal qual no excerto do texto de Machado de Assis. A docilização dos corpos teve efeito de introjetar nos sujeitos a noção de uma ameaça ou perigo antes externo e iminente. A dimensão do perigo na classe burguesa era ditada muito mais pela subjetividade, que Elias (1993, p. 247) chama de *self* e, no trecho abaixo citado, esclarece importantes pontos:

Na esteira da pacificação, mudou também a sensibilidade das pessoas à conduta social. Os medos interiores cresceram na mesma medida que diminuem os exteriores [...]. Como resultado dessas tensões internas, as pessoas começaram a sentir experiências umas das outras que haviam sido vedadas enquanto enfrentavam sérias ameaças de origem externa. Assim, grande parte das tensões que antes se liberavam diretamente no combate de um homem com outro tinham que se resolver, convertidas em tensão interior, na luta do indivíduo consigo mesmo. A vida social [...] tornou-se um tipo diferente de zona de perigo, se o indivíduo não conseguia conter-se o suficiente, se tocava pontos sensíveis, tais como a própria fronteira de vergonha ou o patamar de embaraço de outrem. Em certo sentido, a zona de perigo agora passava dentro do *self* de cada indivíduo.

Diante do exposto, é possível apontar que houve um abrandamento da violência e uma sensível redução à exposição do sujeito aos perigos que poderiam tirar sua vida. É neste bojo que se pode afirmar ter o referido perigo dado lugar ao constrangimento no cotidiano do homem médio ocidental. Se antes havia o medo de ser estripado por uma lâmina ou ser salteado ao levar sua colheita de um ponto a outro, agora dá-se lugar à reputação, à honra, à moral e ao medo de tudo que possa degradá-las – principalmente dentro do universo masculino.

É possível afirmar ainda que a história não se faz de forma unidirecional. O *devir* histórico não se constitui como uma flecha atirada rumo ao progresso. A humanidade caminha em direções opostas e conflitantes, exerce poderes múltiplos, dispersos em todo tecido social, em todo sujeito em escala micro – capilar – em frequência cotidiana é aí que, não raro, impulsos que pareciam ter sido esquecidos ou superados (res)surgem em pontos não tão distantes da contemporaneidade.

2.2 IRRUPÇÕES (NÃO TÃO) PONTUAIS DAS EMOÇÕES PRETENSAMENTE SUBLIMADAS PELO HOMEM: AS TENTATIVAS DE NORMATIZAÇÃO DO MASCULINO COMO SER DESPROVIDO DE EMOÇÕES

Rufino tinha uma faca na mão; seus olhos pareciam carvões.

— Por si, não viria a defender a sua mulher—entendeu que lhe dizia, com mais desprezo que raiva— Não tem honra, [Galileo] Gall. Sentiu que se acentuava a sensação de irreabilidade. Elevou a mão que tinha livre e fez um gesto pacificador, amistoso:

— Não há tempo para isto, Rufino. O que lhe passou posso explicar. O urgente agora é outra coisa. Há milhares de homens e mulheres que podem ser sacrificados por um punhado de ambiciosos. Seu dever...

Mas se deu conta que falava em inglês. Rufino vinha para ele e Galileo começou a retroceder.

[...] O ódio, como o desejo, anulava a inteligência e voltava para o homem puro instinto. Morreria por essa estupidez, o vazio de uma mulher? Continuava fazendo gestos apaziguadores e punha uma cara medrosa e implorante. De uma vez, calculava a distância e, quando o deixou próximo, subitamente descarregou contra Rufino o pau que empunhava. O rastreador caiu ao chão.

[...] Enfurecido, mostrando o punho ao homem cansado, rugiu:

— Cego, egoísta, traidor da sua classe, mesquinho, não pode sair de seu mundinho vaidoso? A honra dos homens não está em suas caras nem no cone das mulheres, insensato.

[...]A honra, a vingança, essa religião tão rigorosa, esses códigos de conduta tão pontilhados, como explicar-lhe neste fim do mundo entre gente que não tinha mais que os farrapos e os piolhos que levar em cima? A honra, o juramento, a palavra, esses luxos e jogos de ricos, de ociosos e parasitas, como entendê-los aqui? Recordou que, em Queimadas, da janela de seu quarto na Pensão Nossa Senhora das Graças, tinha escutado um dia de feira a um cantor ambulante narrar uma história que, embora distorcida, era uma lenda medieval que tinha lido de menino e visto de jovem transformada em comédia romântica: Roberto, o Diabo. Como tinha chegado até aqui? O mundo era mais imprevisível do que parecia (LLOSA, 2011, p. 412-413).

O livro *Os Sertões* de Euclides da Cunha foi pioneiro para a produção de uma história social da cultura no contexto brasileiro. De qualquer modo, seguramente é base para o desenvolvimento de leituras diversas capazes de nos acercar do

panorama de um Brasil afastado dos grandes centros urbanos, de um contexto geográfico marginalizado e silenciado, fortemente imbricado nas tradições morais patriarcais, onde ideais como os de masculinidade – ainda no limiar do século XIX para o XX – eram amplamente associados aos de honra, virilidade, força física e moral cristã.

O produto final dos escritos euclidianos, dividido em três volumes, a saber: A Terra, O Homem e A Guerra, parecem sintetizar de algum modo alguns dos elementos basilares do que é ser homem no ocidente, no Brasil, no Nordeste. Estes, não por acaso, são alguns dos pontos nodais capturados neste texto para analisar elementos constitutivos do ideal masculino ventilado há décadas no país, mas construído, sem dúvida, camada por camada, sobrepostas há séculos.

O excerto acima destacado também é produto da reflexão sobre os relatos euclidianos. Trata-se do livro Guerra no Fim do Mundo, do escritor peruano Mário Vargas Llosa, que faz uma releitura romanceada do clássico da literatura brasileira. Com isso, é possível considerar que os temas recorrentes tratados no livro – já evidenciados nos parágrafos acima – não são exclusivamente alusivos ao *ethos* (da masculinidade) do brasileiro, mas cingem o continente e endossam um sentimento de latinidade, que é retroalimentado por elementos comuns e que oportunamente merecem ser retomados nesta discussão.

Por ora, cuidemos de dissecar o trecho inicialmente destacado em busca desses elementos formativos de uma masculinidade que, embora construída – como todo produto da cultura – pretende-se pétrea, monolítica, estrutural. Sua sociogênese emana justamente da heterogeneidade, da não-uniformidade de comportamentos, na sua variação dada a mudança de contextos. Aqui, vê-se o caso de um comportamento oposto ao exposto no debate anterior – no excerto de Machado de Assis. A saber, sob diferentes circunstâncias um mesmo opróbrio, o adultério, pode ser encarado de modo distinto e suscitar a quebra do marco civilizatório que endossa a moderação das ações.

Neste cadinho, o primeiro ponto a ser ressaltado é o fato de que a cena mostra o encontro/duelo entre dois personagens de origens extremamente distintas. Eles são: Rufino, mateiro, brasileiro, nordestino, interiorano, de origem humilde e, portanto, sem acesso à cultura formal e letrada; seguido por Galileo Gall, frenólogo, escocês, anarquista, exilado no Brasil após envolver-se em diversas querelas patronais na Europa. Por si só, estes dois seres parecem ter em comum apenas o

fato de serem animais da mesma espécie. O texto em si, evidencia o abismo cultural entre os dois mundos representados pela justaposição trágica causada pelo encontro dos dois personagens.

Gall, após ter estuprado a esposa de Rufino e, portanto, ferido mortalmente a honra deste último, foge com a mulher para tentar livrar-se da vingança do marido traído. Ao passo que aquele, mateiro experiente, segue o rastro de ambos e os encontra em meio a caatinga. A truculência do encontro não é o que chama mais atenção no texto em questão. Talvez o mais importante sejam as declarações feitas pelo escocês, isto é, o personagem, vindo de um espaço e tempo que parecem completamente deslocados da realidade então vivenciada, choca-se com as reminiscências de comportamentos que, para ele, seriam atribuídos ao homem castelão ou burguês medieval. Este choca-se ao ver que mais vale o “vazio” e a “cona” de uma mulher que a iminência de uma batalha que varreria do mapa milhares de pessoas e a qual Gall tentava – infrutiferamente – avisar Rufino.

Para o escocês, espantava que, até as narrativas medievais como o conto de Roberto⁸, o Diabo, pudessem ter se infiltrado camada por camada até chegar até um local tão remoto como o sertão baiano e com tamanha veemência ao ponto de justificar atitudes tão extremas. É possível destacar ainda o espanto do frenólogo ao constatar que, mesmo identificando tais comportamentos como tipicamente nobres ou burgueses, estes passaram a formar traços identitários de sujeitos que nem remotamente pertenceriam às classes mais elevadas da Europa – ocupadas em questões de honra após já terem seus estômagos fartamente saciados e seus corpos faustosamente protegidos das intempéries, isto é, depois de terem garantidas todas as suas necessidades primárias, o que claramente não é o caso do personagem que

⁸ A história de Roberto, o diabo ou Roberto do Diabo, é alusiva à narrativa popular baseada na história do duque Roberto I da Normandia (1010 – 1035), mandatário francês e vassalo de Henrique I. Sua primeira referência europeia é do século XIV, com o texto *Miracle de Notre-dame, de Robert Le Diable*. Além de ter sido referido pelo escritor russo Fiódor Dostoiévski em *Noites Brancas* (1848). A versão popular da história remonta, no nordeste brasileiro, ao século XVII, durante as primeiras expedições de povoamento do interior desta região. Transmitido inicialmente de modo oral, esta e outras tramas medievais foram posteriormente registradas por poetas cordelistas como Leandro Gomes de Barros, que publicou folheto cujo título é citado pelo personagem no trecho analisado da obra de Llosa. Estas e outras histórias de um passado remoto de uma Europa feudal, que teimam em ser recontados no interior do nordeste, foram objeto de estudo do pesquisador Luís da Câmara Cascudo. Sobre esta temática, o autor publicou *Cinco livros do povo: introdução ao estudo da novelística no Brasil*; no qual discorre acerca das seguintes histórias: Donzela Teodora, Roberto do Diabo, Princesa Magalona, Imperatriz Porcina, João de Calais – todas remontando ao romanceiro medieval e recontadas por poetas e cantadores nordestinos durante séculos. (CASCUDO, Luís da Câmara. **Cinco livros do povo**: introdução ao estudo da novelística no Brasil. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953; Cf. BARROS, Leandro Gomes de. **História de Roberto do Diabo**. Acesso em 27 de março de 2020. Disponível em: < <http://cordel.edel.univ-poitiers.fr/items/show/97>>).

as ostenta no fragmento analisado, que se apresenta no limiar físico da sobrevivência.

Contudo, comportamentos que retomam estes elementos que se pretendiam soterrados e sobrepostos pelo avanço dos ideais de modernidade, aparecem de forma recorrente para além de situações extremas como as que foram evidenciadas no romance. Tais situações são apontadas como sendo vivências interacionais da masculinidade, a saber, situações em que, de forma ritualizada, é possível dar vazão aos comportamentos que se pretendiam sublimados, mas que mediante certas regras, podem vir à tona. As vivências interacionais voltam ao debate mais adiante quando se trata do desejo e da prática homossexual, bem como de sua aversão, na construção da masculinidade.

Acerca das regras e motivos para justificar estas irrupções emotivas, Oliveira (2004, p. 24) explica que

Injúria, sarcasmo, ironia, provocação, ou mesmo um desafio direto ao oponente, o que implica da parte do desafiador a dúvida quanto ao caráter da honra do desafiado, todos esses motivos poderiam desencadear o ritual do duelo. [...] [deste modo] Eles se transformaram episódios protagonizados por agentes masculinos em que três resultados se tornavam possíveis para os atuantes no combate: manutenção, obtenção ou perda de símbolos de *status* e honra. Podem ser vistos como uma forma de vivência interacional da masculinidade.

Assim, as provocações e injúrias perpetradas num grau extrapolado contra um homem justificam, em certos casos, a sua cobrança por vias da violência. Tal cobrança pode reafirmar a injúria ou expurgá-la do *status* do outrora injuriado. O fato é que tal ritualística é caracterizada por Oliveira dentro da lógica conceitual por ele nomeada de “vivência interacional da masculinidade” que assume contornos de práticas recorrentes justificadas no contexto de socialização com o intuito de endossar estereótipos de uma masculinidade pretensamente hegemônica e de seu arcabouço de austeridade, virilidade, violência e dominação.

Sobre este conceito, o autor destaca que tal vivência interacional pode ser caracterizada a partir de comportamentos tais quais

[...] atacar agentes mais fragilizados, como mendigos, mulheres e pessoas homooorientadas, entre outros, funciona como um tipo de vivência interacional cruel no qual a masculinidade covarde se expressa como força. Esse refúgio insano é semelhante àquele típico de agentes em declínio social que se voltam para o racismo, buscando num bode expiatório o princípio explicativo de suas dificuldades atuais e potenciais (OLIVEIRA, 2004, p. 272, grifos nossos).

Tanto para Mosse (1996), quanto para Elias (1990; 1993), não se trata da faculdade de matar ou não matar o oponente, mas de ferir e, assim, demonstrar que merece respeito, podendo reconquistar sua honra já que possui novamente os elementos essenciais para sua inserção social através da “obtenção de elevado valor pessoal, [através da] profunda satisfação a ser extraída da consciência de pertencer a um grupo de categoria superior de ser alguém da melhor espécie de pessoas” (*Ibid*, p.76, grifos nossos).

Gostaríamos ainda de retomar os grifos de ambas as citações anteriores. Eles evidenciam dois aspectos de suma importância na compreensão da justificativa para tais comportamentos por parte dos sujeitos masculinos. Isto é, nota-se o frequente estágio de ameaça à masculinidade – ela está sempre sendo posta a prova – e não apenas individualmente, mas como um edifício comum, no qual coabitam todos os machos aceitos como tal. O comprometimento da honra de uma das células deste edifício, ocupada individualmente por cada macho, acaba por afetar não somente a ele, mas todo o conjunto, posto que os ideais desta masculinidade são sempre relacionais, interdependentes, gerados no âmbito da socialização.

Este comportamento institucionalizado ou corporativista é retomado de forma reiterada geração após geração. É possível afirmar que o homem ocidental comum não apenas tem contato, mas é estimulado a exercitar a violência desde sua mais tenra idade. Isto porque a masculinidade já é posta à prova desde os primeiros anos de vida de uma criança biologicamente identificada como um ser masculino. Ser homem, nesse caso, diz-se no imperativo: “Seja homem!” (BADINTER, 1993). Isto é, a masculinidade não é naturalmente atribuída à criança no seu nascimento, ela precisa provar-se desde o princípio da sua existência através da demonstração de comportamentos esperados para o sujeito masculino. Notadamente, ela é compelida a inserir em suas brincadeiras – ensaios da socialização adulta – atitudes que remetam ao vigor físico, à capacidade de comando, ao uso reiterado da violência. Seu foco são os esportes, no Brasil, o futebol, as brincadeiras de polícia e ladrão, os jogos eletrônicos, desenhos animados e filmes de combate, guerras ou disputas; todos eles com uma carga de violência (nem sempre tão) implícita (NOLASCO, 1993).

Ao passo que no desenvolvimento dos comportamentos femininos na infância não se nota o tom o como no dos meninos, mas sim em tom recriminatório: você não

deve comportar-se assim, isto não é coisa de menina; ou mesmo, você já não é mais uma menina, é uma moça, deve saber se comportar (BADINTER, op. cit.). Deste modo, distintamente da masculinidade, a identidade feminina não parece alvo de busca ou comprovação, mas de preservação. As atitudes femininas devem endossar aquilo que se espera delas, caso contrário, atingirão não a contestação de sua condição de mulher, mas a adjetivação negativa: tornar-se-á uma má mulher, uma mulher vulgar, uma mulher indesejável, mas, ainda assim, uma mulher. Ao passo que o sujeito pretensamente masculino que não se aproximar do comportamento esperado, tornar-se-á emasculado, perderá sua condecoração, seus galardões, seus penduricalhos, será afeminado. Neste caso, aproximar-se do universo feminino é a pior falha para aquele que se pretende homem tal qual comumente se espera, e as doses regulamentares de violência são, assim, incentivadas como imunização a tais comportamentos nocivos à masculinidade.

Neste caso, o homem deve evitar qualquer contato com o universo pretensamente inferior, o que inclui o contato afetivo com os dois entes ora evocados como seus representantes: a criança e a mulher. Tal ressalva cria um largo abismo entre sujeito masculino e o convívio familiar. Normalmente,

Os meninos crescem sob os afagos da mãe, a competitividade e o distanciamento do pai. Este, por sua vez, como representante de um outro, não desempenha ainda um papel que é seu: construir um vínculo de amor com o filho e, a partir deste, iniciar o filho no plano da cultura. A agressão masculina, sob a forma que assume atualmente, provém desse mal de amor, gerado pela percepção de que entre os pais há pouco prazer, cumplicidade, amor e investimento. Nesse contexto, as crianças crescem contemplando uma “primeira sociedade” onde as trocas amorosas, a preservação e a ênfase nos vínculos afetivos são desvalorizados e substituídos por um contrato moral que nasceu para ser burlado. Os futuros vínculos sociais entre criança e mundo tenderão a carregar e a repetir a mesma dinâmica vivenciada entre ela e os pais, na qual ela, como objeto de desejo dos pais, contempla a agressão, o individualismo e a falta de compreensão. A criança é levada a acreditar que uma relação que não deu certo é a mais importante e verdadeira para ela. A criança precisa negar suas próprias percepções para, a partir daí, acreditar que a família é um bem em si. Do mesmo modo, para o soldado, a guerra é um fato cujas justificativas, irracionais e contraditórias, transformam-se em crença. (NOLASCO, 1993, p. 76 – 77).

A condição de ser homem, assim, é vista como patamar a ser alcançado, local a ser buscado – como um oásis criado por uma miragem em meio à aridez de um deserto, ele se constitui muito mais como uma expectativa do que um local que será de fato alcançado. O imenso desafio e a longa trajetória, constantemente rodeada por ciladas e desvios, que se conforma o ser homem no ocidente não parece,

portanto, indicar tal naturalidade e indissociabilidade entre o nascer no sexo masculino e o ser homem. Parece, retomando Nolasco, um conjunto de comportamentos irracionais e contraditórios que se transformaram em crenças ou dogmas de modo a buscarem sua não contestação, deste modo, o sujeito “é levado a acreditar que uma relação que não deu certo é a mais importante e verdadeira para ela”.

Assim, os sócios da empreitada da masculinidade hegemônica (BOURDIEU, 1999) precisam frequentemente consertar as rachaduras em sua fachada, sob pena de comprometerem o *status* do grupo a que se pretendem filiados, da categoria em que se encontram – grupos e categorias estas sempre superiores às aquelas cujas falhas não são prontamente reparadas, isto é, frouxos, indolentes e permissivos. A violência como símbolo deste *status*, de diferenciação social, passa a ser assim glorificada, ostentada como a medalha que pende no peito do soldado condecorado.

2.3 “O TRABALHO FAZ O HOMEM”: TRABALHO E EMPREGO NA FORMAÇÃO DOS SUJEITOS MASCULINOS

[Papagaios Narradores] – hoje nós vamos contar uma história às avessas. Não há nada de novo sob o céu. Pode ser, mas ao contrário do que se pensa, nem tudo nós já vimos. Há muitas coisas que podem nos deixar de boca aberta. Não é uma estranha figura essa que você acabou de ver? Já pensou se se invertissem os papéis de homem e de mulher, se ocorresse a inversão completamente? (SEXO ÀS AVESSAS, 1982)

Vestido com calças justas, blusa bufante de tecido acetinado e lenço na cabeça, um homem cantarola enquanto cuida do jardim: "Amélia que era mulher de verdade, Amélia não tinha a menor vaidade", quando é acometido por uma lembrança e exclama:

– Ai meu Deus! O assado vai queimar. Ai meu Deus, que horror!
Ante a iminência do desastre doméstico, ele corre em exagerado desespero.

[P.N.] – Ele vai ter que lavar, que cozinhar e assumir aquele terrível ar de enjoo, de fastio, de cansaço e de reclamação.

Heleno, o personagem acima retratado, já na cozinha, manipula comicamente um pepino, corta alho, sacode na caçarola e resmunga:

– Não dá, não dá, estou cansado de pedir pra Cláudia me arranjar um empregado e ela nem liga. Um dia eu largo tudo de cabeça pra baixo. Eu faço, quando eu digo que eu faço, eu faço, eu sou triste. Nossa Senhora, eu tenho que fazer tudo nessa casa, é trabalho, trabalho. (IDEM)

O personagem começa então a passar roupas, quando o telefone toca, após se dirigir ao aparelho, não antes de retocar (aleatoriamente) o polimento de um cinzeiro com as mangas da blusa, ele atende a chamada contrariado e irritadiço. É Cláudia, sua esposa, que liga de seu escritório, devidamente paramentada em seu terno e gravata, fumando um cigarro e com a arrogância e o desdém que acompanham a fala de todas as mulheres durante todo o filme.

[Heleno] – Alô
 [Cláudia] – Oi, sou eu.
 [H.] – O que você quer?
 [C.] – O que foi, pô, aconteceu alguma coisa?
 [H.] – Aconteceu o de sempre, a casa é grande, muito trabalho, eu não aguento mais, estou precisando de um empregado e você está careca de saber.
 [C.] – Eu liguei para a agência e ficaram de mandar um hoje à tarde ou amanhã cedo. Eu convidei a Ester e o Almiro para jantarem hoje conosco.
 [H.] – Ah, não! Você é uma miserável, é só trabalho, trabalho.
 [C.] – Porra, tudo bem. Ponha mais água no feijão. (IDEM)

Aos 12 minutos do filme, Cláudia conversa com sua amiga, Ester, que chegou para o referido jantar. Sentadas e com as pernas placidamente escanchadas nas poltronas, elas dizem:

[Cláudia] – Estou com um secretário novo que é uma parada! Ele fica dando bola, provocando.
 [Ester] – E você está esperando o quê?
 [C.] – Estou curtindo a maior tesão. Mas amanhã é dia! Eu como ele inteiro. Aquele gostoso! (IDEM)

Aos 22 minutos do filme, Ester e o seu marido, Almiro, dividem a cena. Enquanto a esposa, de terno, à esquerda da tela, arruma papéis dentro de sua pasta executiva, o personagem masculino, de pernas de fora e cruzadas no canto da mesa, embala o bebê que choraminga. Neste cenário, eles dialogam:

[Almiro] – Não aguento mais, já resolveu a nossa situação?
 [Ester] – Eu arranjei um emprego, temporário, pagam pouco e não dá pra nós três.
 [A.] – Não tenho nada a ver com isso, problema seu,
 [E.] – Eu estive pensando: não dava pra você ir trabalhar à tarde na creche?
 [A.] – Ah, nunca, eu não vou trabalhar. Nunca! Vire-se!
 [E.] – Que esposo compreensivo que eu tenho, hein? (IDEM)

Os excertos acima destacados são cenas de uma típica pornochanchada. Trata-se de *Sexo às Avessas*, filme dirigido por Fauzi Mansur e lançado em 1982. O

filme conta com todos os aspectos característicos dos filmes produzidos no referido ciclo cinematográfico: é cômico, barato, traz nudez explícita e sexo encenado.

O filme também carrega a marca patente daquilo que fez, segundo a tese neste estudo apresentada e melhor debatida mais adiante, a censura ser relativamente mais frouxa para estas produções. Isto é, neste filme está presente de forma indelével as noções de que existem papéis predefinidos para o sexo e que qualquer modificação nesta estrutura natural levaria a situações extremas que iriam do cômico ao trágico, mas nunca se mostrariam como benéficas ou exemplares. Tal “verdade” é exposta propositalmente na primeira cena do filme, como uma espécie de salvo conduto para o restante da produção, pensamos. A exposição é feita pelos papagaios narradores, inseridos para tornar este passe livre na censura um tanto cômico, assim, agradando os agentes da ditadura, primeiramente, mas não aborrecendo o público.

A obra poderia ser mote para diversas análises do ponto de vista da sexualidade, dos ditos papéis de gênero, do reforço aos preconceitos e estereótipos da cultura ocidental, patriarcal e machista, mas ora deseja-se enfatizar um dos aspectos de grande relevância na construção das subjetividades dos personagens da obra, a saber, os trabalhos realizados por cada um.

No longa-metragem, observam-se pelo menos quatro personagens participantes do núcleo principal: Heleno, Claudia, Ester e Almiro. Todos eles suscitam em suas falas, posturas e ações marcas inequívocas das funções sociais as quais se ocupam, e o trabalho apresenta-se como um dos eixos formadores destas funções.

No filme, o gênero dominante, agora o feminino, trabalha fora, é executivo, sustenta a casa, dá ordens. Este é o caso de Cláudia. Ela está sempre trajada para o trabalho, mesmo estando no ambiente doméstico. Em ambos os ambientes ela também dá as ordens e preda sexualmente os homens que a ela são submissos. Estes, por sua vez, ocupam o *locus* doméstico, como é o caso de seu marido, Heleno, ou um cargo secundário, isto é, de suporte ao mandatário, como é o caso do secretário de Cláudia ou do empregado doméstico solicitado a ela pelo marido para ajudá-lo nas funções do lar.

Outro aspecto importante no que tange ao trabalho e aos papéis de gênero pode ser observado ao analisar a cena em que outros personagens estão dialogando. Desta vez, observa-se o papel de Ester, mulher e, neste contexto,

obrigatoriamente provedora, e Almiro, seu marido que se nega a trabalhar, embora haja necessidade, posto que não seria seu papel de homem deixar o ambiente doméstico para conseguir o sustento da família, mesmo que fosse num ambiente laboral socialmente aceito para seu gênero, neste caso, uma creche, extensão de seu ofício natural: o cuidado da prole.

A bizarra construção da narrativa fílmica parece ter como intenção tornar cômico o esforço feminino e feminista para a construção de uma sociedade mais igualitária ou equitativa, exigindo a sua integração aos espaços públicos e aos postos de trabalho, por exemplo. O filme denota, portanto, a visão de que o equilíbrio e o bem estar social seriam mantidos graças à permanência dos papéis de gênero. Notadamente, o filme alerta para um presumido pandemônio que ocorreria caso tais reivindicações fossem atingidas e a ordem natural das coisas fosse rompida. Prescreve, portanto, que permaneçam as mulheres em casa, voltadas ao trabalho doméstico/privado, e os homens no espaço público, exercendo as mais diversas funções, sempre consideradas superiores às anteriormente mencionadas.

Partindo do mote oferecido pelos trechos acima analisados, pode-se afirmar que a função produtiva exercida pelo homem no contexto histórico e cultural do ocidente recebe uma elevada carga simbólica e importância cultural, de outro modo, não seria de interesse frequente da indústria cinematográfica abordá-la, conforme se explicita acima⁹. Esta carga pode ser percebida pelo próprio conceito de trabalho tal qual compreende Karl Marx (1983, p.149), ao afirmar que "[...] o trabalho revela o modo como o homem lida com a natureza, o processo de produção pelo qual ele

⁹ Segundo Lorena Holzmann (2012), é possível afirmar que “uma infinidade de temas constitui o grande acervo da sétima arte, narrados como dramas ou como comédias, como feitos épicos ou vivências intimistas, como romance ou como suspense, contando a história de pessoas comuns, a saga de heróis ou as torpezas de vilões” (*ibid.*, p. 9). Dentre estas muitas possibilidades narrativas encontradas no cinema, a autora endossa a importância da atividade laboral como aspecto preponderante em obras reconhecidamente tomadas como documentos de seu espaço e tempo. É possível notar tal ponto de vista ao vê-la afirmar que “[...]o trabalho e os conflitos que o envolvem, como uma recorrência na experiência universal de homens e mulheres, têm estado presentes entre esses temas [nos filmes], desde aquela primeira cena exibida no final do século XIX”(*ibid.*) e complementa afirmando que é preciso “perscrutar, na trama, a vivência do trabalho, como elemento indissociável da vida humana, atividade vital na manutenção e reprodução da sociedade, e sua problemática ao longo do tempo. Como atividade social, as manifestações dessa problemática se transformam, são superadas, retornam com novas roupagens, veiculadas como inovações e modernidade e tornam imperativa a busca de respostas para o enfrentamento dos conflitos associados ao trabalho”(*ibid.*, p. 10). Apesar de discordar do emprego de expressões que denotem a universalização, essencialismo ou naturalização de qualquer atividade humana, tal qual empregado algumas vezes pela autora, endossa-se o seu ponto de vista no que tange à recorrência da temática do trabalho no cinema e de como isto se conforma num indício de que este aspecto cultural é fulcral na compreensão da lógica do ordenamento social ocidental.

sustenta a sua vida e, assim, põe a nu o modo de formação de suas relações sociais e das ideias que fluem destas”. Amiúde, compreende-se o trabalho não apenas como meio de sobrevivência, mas de socialização.

Contudo, tal carga simbólica contida no trabalho não é característica exclusiva das sociedades modernas, contemporâneas ou mesmo industriais. A divisão do trabalho por gênero, por exemplo, é observável, segundo Pierre Bourdieu (1988), nas sociedades caracterizadas pelas atividades agrárias desde milênios no ocidente. Mas é com a crescente onda de urbanização e decréscimo da população campesina, que esta divisão toma contornos de prescrição. Nesta repartição, enquanto o trabalho masculino aparece como o de produção e provimento, o da mulher é o de reprodução e cuidado; enquanto os homens produzem as riquezas e provém o sustento material para as famílias, as mulheres geram as famílias e, assim, os futuros trabalhadores os educando para tal, isto é, reproduzindo geracionalmente tais padrões (GROSSI, 2004).

Neste bojo, observa-se então

[...] as facetas essenciais do processo de socialização da construção identitária, das formas de dominação e de resistência, enfim da dinâmica contraditória da economia de mercado, têm sua origem nas situações laborais e nas relações sociais estruturadas na atividade produtiva. (CATTANI, 1996, p. 39)

Este processo, mesmo não sendo originário da modernidade, foi catalisado na emergência da Revolução Industrial durante o século XIX. Com o avançar no referido século, ocorre uma separação efetiva entre os universos público e privado, masculino e feminino e a relação destes com o universo laboral. A saber, reservou-se o público ao masculino, o privado ao feminino e o trabalho passou a ser reconhecido como exclusividade do primeiro grupo (ELIAS, op. cit.).

Este ideal fora adotado por um dos principais centros irradiadores da cultura moderna que se conformou na burguesia, para esta classe: a rua pertencia ao homem e, à mulher, pertencia o lar. A referida ideia fora alimentada muito embora não correspondesse a uma realidade observável, posto que o quadro operário durante vários decênios do século analisado fosse composto não só por homens, mas também por mulheres e crianças, que poderiam enfrentar jornadas de trabalho extenuantes de 16 horas diárias nas fábricas europeias junto com seus maridos e

pais, chegando a dormir nos galpões a espera do próximo turno de trabalho e, assim, pouco frequentando o espaço doméstico (PERROT, 2017).

Conforma-se assim, mais uma contradição: a mulher é do lar quando é possível, mas, em muitos casos, não o é para a classe trabalhadora. Quando o homem pode assumir o papel de provedor e de trabalhador exclusivo de um lar, ele o faz e ostenta seu papel, mas em inúmeros exemplos isto não corresponde à realidade, é um ideal, um estado onírico, um mito fundante da masculinidade burguesa. Seu não cumprimento pela maioria dos homens trabalhadores médios leva então, mais uma vez, à sensação frequente de masculinidade incompleta.

Diante disto, é possível afirmar que, na sociedade ocidental, o trabalho reveste-se fortemente desta carga mitológica, simbólica, posto que passou a legar ao sujeito masculino seus objetivos de vida, metas e ambições. É através da sua posição no ambiente laboral que o homem atinge a distinção social. Assim, quanto ganha e que posição ocupa no organograma da empresa a que serve, confere a ele o grau de respeitabilidade que se prestará. O trabalho conforma-se assim em fator inegável na socialização masculina, tal qual afirmou Marx. Acerca disto, Tolson ainda afirma que

Para todos os homens, o desfecho do respectivo processo de socialização é a entrada no mundo do trabalho. O primeiro dia de trabalho é a iniciação no reino da solidariedade secreta e conspirativa dos homens que trabalham. É por meio do trabalho que o rapaz passa a ser considerado “homem”: ganha dinheiro, ascende ao poder e à independência pessoal em relação à família. (TOLSON, 1977, p. 43, grifos nossos).

A referida distinção social pelo trabalho emerge no mesmo período em que se observou anteriormente o controle dos signos da violência, o incentivo do comedimento, em suma, dos ideais de aburguesamento como padrões comportamentais aceitos como normais. É justamente no bojo deste aburguesamento que se cria uma importante aproximação, atualmente quase que uma fusão conceitual, entre as noções de emprego e trabalho.

Com a apropriação burguesa dos meios de produção durante o declínio do modo de produção feudal, a ideia de que o sujeito poderia, por meios próprios, alcançar sua sobrevivência e ser respeitado dentro de um grupo é reinventada. A quase que impossibilidade de trabalhar fora das corporações e empreendimentos burgueses – como empregado – aproximou a cultura ocidental da indistinção entre os termos em questão, e o que fomentava a ideia e o sentimento de coletividade e

pertencimento a um grupo por executar uma mesma profissão, tal qual nas já insipientes guildas ou corporações de ofício, passou a ser atribuído à filiação de um empregado a sua empresa. É a “a iniciação no reino da solidariedade secreta e conspirativa dos homens” de que trata Tolson.

Lega-se assim ao homem um padrão de normalidade comportamental a que se deve enquadrar para sentir-se pertencente ao seletivo grupo dos homens completos, isto é,

Com a divisão do trabalho, tal como feita no ocidente, se consuma para os homens um processo de fragmentação interna, na medida em que a intensa identificação que eles praticam com este modelo de ação produtiva faz com que a divisão sirva de padrão de normalidade comportamental. Neste sentido, um homem normal é alguém jovem, casado, pai de família, branco, urbano [...], heterossexual, católico, de educação universitária, bem empregado, de bom aspecto, bom peso, boa altura e com sucesso recorrente nos esportes. (NOLASCO, 1993, p. 52, grifos nossos).

Seria possível atribuir à sociedade ocidental uma espécie de horizonte próximo – inalcançável – ao qual o homem deve incessantemente buscar para alcançar a realização, isto é, a normalidade. Reside, portanto, no discurso socialmente disseminado de que o sucesso de um sujeito reside na convergência das características citadas.

Assim, fatalmente e propositalmente, a normalidade é delineada para ser inalcançável e a frustração por não se enquadrar nela retroalimenta o processo contínuo de busca e de constante flagelo do sujeito/homem/trabalhador que inexoravelmente não a atinge. Tal discurso conforma-se assim numa tecnologia aprimorada pelo estado moderno, que pretende homogeneizar estes sujeitos e docilizá-los. Esta tecnologia discursiva

[...] se dirige à multiplicidade dos homens, não na medida em que eles se resumem em corpos, mas na medida em que ela forma, ao contrário, uma massa global afetada por processos de conjunto que são próprios da vida, que são processos como nascimento, morte, produção. (FOUCAULT, 2000, p. 289, grifos nossos)

Deste modo, esta tecnologia reveste os processos de produção – que na sociedade capitalista ocidental inseparavelmente diz respeito às atividades de trabalho/emprego – da mesma aparência de naturalidade que os processos orgânicos de vida e morte, aproximando aqueles que tenta subjugar, isto é, a massa

global de trabalhadores referida por Foucault, de uma tensão revestida de normalidade.

Esta tensão permanente, no entanto, deve parecer correta e desejável, posto que, conforme evidencia Nolasco (1993, p. 57)

Ao longo dos anos, eles [os homens] têm se identificado com esta dinâmica, utilizando-a como maneira de ver e sentir o mundo. O cotidiano repetitivo e superficial serve, como alusão a uma organização subjetiva que rejeita abrir-se fora das fronteiras definidas pela repetição dos valores e comportamentos.

Estimula-se, assim, que os homens neguem suas fragilidades e limitações aproximando-se da inefabilidade da repetição, daquilo que operam cotidianamente, incessantemente, as máquinas. O trabalho deste modo, mantém com os homens uma relação muito além da que permeia a mera produção e a subsistência. Ele não somente produz valor, capital, mas lega a este homem-que-produz valor, sentido, pertencimento. Deste modo, o trabalho conforma-se muito mais numa relação homem-homem, do que homem-produção.

O que se produz, neste sentido, importa tanto quanto o próprio ato de produzir. Gerar riqueza é tão necessário quanto estar inserido no processo de gerar, é o passe para o “reino da solidariedade secreta e conspirativa dos homens que trabalham”. É o movimento analisado por Pierre Bourdieu no que se refere ao chamado capital simbólico. Isto é, o capital, o valor, constitui-se na sociedade capitalista primeiramente através da produção concreta de riquezas, mas não se restringe unicamente a ela. Com o refinamento das relações na sociedade ocidental moderna, este capital também se refina e passa a significar não somente bens concretos, mas ideias, discursos, capacidade de mobilizar forças. Desta feita, “o capital simbólico ([é] comumente designado como prestígio, autoridade, etc.), mas também a posição nas distribuições retraduzidas simbolicamente no estilo de vida” (BOURDIEU, 2013, p. 93).

Comumente a ferramenta analítica proposta pelo autor no que diz respeito ao capital simbólico vem agregada à sua capacidade de movimentação que é depositada em determinado grupo. A noção de constituição de um grupo, isto é, para o autor, de pertencimento a uma classe social de elevado prestígio, é o fator basilar para a captação e usufruto deste capital. Aqui, ora, pode-se transpor a categoria de classe social para a de gênero objetivando observar como o gênero masculino

constitui-se qual grupo distinto e de que modo o pertencimento, e o exclusivismo que tal pertencimento gera, vêm a afetar as relações sociais num nível global, isto é, num movimento relacional para com os demais sujeitos não designados como homens.

Em tempo, frisa-se que, embora a relação homem-homem, idilicamente, premie aqueles que melhor a executam, que seguem mais eficientemente este padrão no cumprimento de seus deveres laborais; a relação estabelecida no sentido homem-homem não é verdadeiramente pautada no alcance da distinção social pelo trabalhador médio. Posto que isto implicaria a valorização da sua subjetividade, singularidade. Por relação homem-homem então pauta-se, não o alcance da distinção social, mas a sua busca, e nela reside a inscrição destes homens no conjunto das identificações e homogeneizações, a dita relação pode ser equivalente, portanto, a de homem-padrão (masculino).

Neste sentido, um homem passa a ser aquele que não busca representar suas próprias necessidades, bem como os objetivos capazes de saciá-las, mas alguém que passa, usa e perde a vida escapando da iminência da morte, que é a própria negação de si. Neste contexto, o trabalho estabelece com os homens uma relação de temor e condenação. Temor que os fará lutar contínua e sistematicamente para superar as ameaças vividas tanto no plano social (desemprego e perda de status) quanto psíquico (crise de identidade). Ao mesmo tempo, os homens estão condenados a vencer. [...] o desejo de vencer que fará com que um indivíduo trabalhe sempre mais e melhor. O que ele não observa nesta corrida é a reprodução de efeitos de poder por meio da estimulação de desejos onipresentes. (BOURDIEU, 2013, p. 58, grifos nossos)

Isto é, a relação estabelecida é muito mais um meio de controle social, uma estratégia do biopoder, que imposto verticalmente e que tece a ilusão de pertencimento, de possível premiação, de aumento do prestígio social, da possibilidade de exercício de pequenos poderes por parte do homem médio, mas que na verdade apenas corrobora para a manutenção de um *status quo* do qual este homem médio, trabalhador, empregado, não é o maior beneficiário, mas crê-se como tal.

Elabora-se, assim, a referida condenação – “os homens estão condenados a vencer”, como diz Nolasco (1993). Constrói-se deste modo a gaiola de ouro da masculinidade. O homem passa então a ser feitor de seu próprio agir e pensar e os micropoderes (FOUCAULT, op. Cit.) são, assim, multiplicados a níveis capilares: para cada homem um feitor, um vigia, um bedel – ele mesmo. E o trabalho conformando-se como patente de rigidez e tensão em sua subjetividade, marca de

como ele exerce o poder e de como este poder pesa sobre ele próprio. Acreditando-se verdugo, o homem, que é em realidade o supliciado, reproduz geração após geração o modelo de trabalhador, provedor, macho viril, pai de família; e dele se orgulha, não enxergando as barras douradas diante de si, ou enxergando, mas sem delas querer se libertar, amando a prisão que ele mesmo construiu.

2.4 “ESTA, SIM, É OSSO DOS MEUS OSSOS E CARNE DA MINHA CARNE! ELA SERÁ CHAMADA MULHER, PORQUE DO HOMEM FOI TIRADA”: A REPRESENTAÇÃO RELACIONAL DO FEMININO FRENTE À CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE MASCULINA

Três cineastas - Eunice Gutman, Ana Carolina e Rose Lacrete - depõem sobre a situação geral da mulher no cinema brasileiro. E reclamam do tratamento desigual que recebem as mulheres, como personagens, e como profissionais.

[...]

Eunice Gutman [...]

Se existe discriminação em relação à mulher no meio cinematográfico? Existe. Quer ver? Eu estava transando para fazer a montagem de um filme e o diretor recusou. Disse que não conseguiria ficar fazendo montagem numa sala escura (onde são cortadas e coladas as cópias dos filmes) com uma mulher. [...] Diz que mulher consegue trabalhar em cinema, mas que tem barreiras a transpor. O homem não; é considerado "normal" o homem trabalhar, ele não precisa demonstrar porque quer trabalhar. "Por lei", diz, "ele nunca vem só, ele tem que sustentar a família. Com relação à mulher as coisas se passam de modo diferente". Há mais desconfianças, [...] "se ela quer trabalhar, logo se imagina que ou está querendo brincar, ou está procurando marido". Mesmo depois das mulheres vencerem as barreiras iniciais, elas, na maioria, vão ocupar cargos subalternos nas equipes cinematográficas. "Há muitas assistentes de direção. Mas há muito menos produtoras executivas. Algumas conseguem subir escoradas nas posições dos maridos, que são diretores ou produtores".

Rose Lacrete [...]

Me convidaram para uma reunião de produtores. Fui. Só homens. E eu. Isso já cria uma certa confusão. Mesmo no pessoal de cinema que, se supõe, é mais aberto. Devem se perguntar se sou lésbica.

Ana Carolina [...]

A situação profissional da mulher no cinema brasileiro não é mais difícil que a de um homem. É igual. Se a gente diz que é mais difícil, mais fica difícil. Se a gente mostrar o trabalho que sabe fazer, se a gente souber transar, mulher ou não, a gente faz. Do ponto de vista profissional é tão difícil para um homem como para mim. Talvez haja algo no meio cultural que delongue um pouco mais as ações femininas, mas no fundo é igual. [...] Para ela, a verdade é que a participação da mulher no cinema brasileiro ainda não começou. Estamos nos primórdios, diz Carolina: "numa sala poderá haver trinta produtores discutindo; serão trinta homens". [...] Falando a respeito dos filmes, Ana Carolina acha que eles não têm uma preocupação "feminina". [...] Em seus próprios filmes ela sente uma preocupação em "descobrir a potência masculina". [...] "É a mesma desorganização com que as mulheres enfrentam o poder masculino, a mesma inabilidade". (BERNARDET, 1975, p.23, grifos nossos)

A esfera pública, o mundo do trabalho, a relação com a violência e tudo mais que é atribuído ao masculino pode ser usado como barreira ao avanço das mulheres sobre regiões pretensamente pertencentes ao homem. As três falas condensadas nos trechos acima revelam, entre outras coisas, a dificuldade feminina em

legitimar-se enquanto agente/produtor e não meramente reprodutor de papéis socialmente impostos.

A fala de Eunice Gutman é notória no que tange à observação do efeito de normalidade ao qual o universo do trabalho, a constituição de uma família e provimento de recursos necessários para a sua subsistência como locais exclusivamente masculinos exercem cotidianamente para afastar as mulheres. Quando, teimosamente, elas adentram tais fronteiras, há a deslegitimação de suas motivações: “ou estão brincando ou buscando marido”. Ou envolvem-se com o fetiche do trabalho para representar um papel masculino a fim de experimentar-se ou saciar sua curiosidade acerca daquilo que estaria para além do seu alcance, ou buscar inserir-se no universo do trabalho de modo a ter contato cotidiano com homens para que, assim, consiga encontrar aquele que a proporcione condições de, tal qual esposa, resguardar-se ao lar. Em todos os casos, a mulher se envolve com o trabalho a partir da já referida relação¹⁰ em sua possível equivalência, isto é: não de mulher-produção, mas mulher-homem.

A fala de Rose Lacrete também se encaminha para a conclusão de que o universo laboral é masculino. Ao afirmar “devem pensar que sou lésbica”, a autora deixa transparecer a crença de que para a mulher adentrar o mundo do trabalho ela deve masculinizar-se, caso contrário, aquele universo não a pertencerá.

O depoimento que, talvez, mais corrobore em relação às contraposições, distanciamentos e contradições dos universos masculino e feminino, bem como das relações entre eles estabelecidas, seja o da cineasta Ana Carolina. Embora a diretora negue haver, em sua percepção, qualquer diferenciação entre homens e mulheres no âmbito laboral, no decurso da sua fala, ela evidencia o oposto: “numa sala poderá haver trinta produtores discutindo; serão trinta homens”. Além do que, ela revela que não há qualquer preocupação com o feminino, que os filmes têm o objetivo de “descobrir a potência masculina”. O fato de negar a princípio, mas de constatar a grande cisão entre os gêneros em seu ambiente de trabalho ao longo da construção de seu depoimento, é revelador. Talvez seja este o mesmo movimento

¹⁰ Ver tópico relativo ao fazer laboral e suas implicações na construção das subjetividades masculinas. Sobremaneira, no que se refere ao esquema relacional referido; o da transformação da relação primária desenvolvida com o trabalho e sua finalidade, isto é, homem-produção (de bens concretos); para seu desdobramento a partir da cultura ocidental moderna de produção de bens simbólicos, na relação laboral que não se fixa mais apenas no produto concreto, mas na socialização, legitimação e solidariedade mútua posto a partir do esquema homem-homem.

feito pelas mulheres ocidentais quando confrontadas com as mudanças ocorridas durante os últimos dois séculos.

Como anteriormente debatido, observa-se no decurso do século XIX uma catalisação dos comportamentos que endossam os estereótipos de gênero, em certa medida, vigentes até o presente momento. Segundo Michelle Perrot (2017, p. 182), “O século XIX nada inventa nesse domínio, ele apenas reformula uma questão muito antiga, na verdade eterna, reapropriando-se dela”. O dado relativamente novo ocorrido a partir deste recorte temporal talvez seja a intensidade em que ocorrem tais reações.

Ainda segundo a autora, é neste período que ocorre um triplo movimento. Perrot (idem, p. 179-180) compreende que as mudanças ocorridas no século XIX vão do retraimento da ocupação dos espaços públicos pelas mulheres, à construção da concepção de um espaço privado-familiar como local de pertencimento do feminino e ao “superinvestimento do imaginário e do simbólico masculino” no que tange às representações femininas. Acerca disto, Mosse (1996) oportunamente comenta do necessário investimento realizado também na construção de uma imagem feminina na formação das diversas identidades nacionais, desta feita cunha-se uma mulher-mãe-heroína como símbolo pátrio, como libelo de esperança e ferramenta de infusão de um ideário de pertencimento. Sobre este movimento, o autor afirma que

Essas imagens incorporavam tanto a respeitabilidade quanto senso coletivo de finalidade nacional. A arte romântica foi chamada a serviço, a fim de dar dimensões visuais e literárias aos novos temas. O nacionalismo - e a sociedade que se identificou com ele usaram o exemplo da mulher casta e modesta para demonstrar seus próprios objetivos virtuosos. Nesse processo, fortaleceu os ideais burgueses de respeitabilidade que penetrou em todas as classes da sociedade durante o século XIX. (Idem, p. 90, tradução nossa)

“Essas imagens”, ou melhor, estas representações, são relativamente dispersas e, por vezes, contraditórias. Contudo, a dominação não se trata sempre de coesão discursiva, mas de vontade de potência¹¹; na qual, destinar a alguém um papel social, isto é, poder dotar um sujeito de sentido mesmo contra sua vontade,

¹¹ Para Friedrich Nietzsche (1998), a vontade de potência pode ser caracterizada como a propensão humana para a criação, para a dotação de sentido e como esta criação/dotação inspiram o poder e a elevação daquele que cria/dota. Assim, Nietzsche assume que o fato, “(...) de que algo existente, que de algum modo chegou a se realizar, é sempre reinterpretado para novos fins, requisitado de maneira nova, transformado e redirecionado para uma nova utilidade, por um poder que lhe é superior [ou que assim se pretende]; de que todo acontecimento do mundo orgânico é um subjugar e assenhorear-se, e todo subjugar e assenhorear-se é uma nova interpretação, um ajuste, no qual o “sentido” e a “finalidade” anteriores são necessariamente obscurecidos ou obliterados (Nietzsche, 1998, p.12)”.

endossa as suas próprias faculdades como superiores. Neste corolário, pode-se observar, por exemplo, o papel feminino patentemente como civilizatório, educador, protetor e sacral da mãe compondo a simétrica dualidade ao lado da figura onipotente, teleológica e castradora do pai; o ódio e o medo do pai, o carinho e o cuidado para com a mãe, contudo, não impede o confinamento compulsório das mulheres ao privado. Em realidade,

o lugar das mulheres no século XIX é extremo, quase delirante no imaginário público e privado, seja no nível político, religioso ou poético. A igreja celebra o culto da Virgem Maria, cujas aparições geram grandes peregrinações. Os saint-simonianos sonham com a salvação por obra da Mãe, vinda do oriente. A República encarna-se numa mulher, a Marianne. Poetas e pintores cantam as mulheres, na mesma proporção de sua misoginia cotidiana. (PERROT, 2017, p.191)

O referido discurso misógino parece se galgar num medo injustificável perante o próprio discurso. O masculino, que se arvora de sua virtuosidade e superioridade frente ao feminino – tal qual será debatido oportunamente ainda neste tópico –, parece, em realidade, temer ser eclipsado pelo feminino em seu exercício de poder. Contudo, não haveria exatamente o que temer diante de seres moral e intelectualmente tão débeis. Por temor ou não, o fato é que “jamais os papéis sexuais foram definidos com maior rigor normativo e explicativo” (PERROT, 2017, p. 184), como se o desvio mais suave pudesse comprometer mortalmente tão – pretensamente – sólida estrutura. Desta feita, o poder político vai se conformando como “apanágio dos homens – e dos homens viris. Ademais, a ordem patriarcal deve reinar em tudo: na família e no Estado. É a lei do equilíbrio histórico” (idem) que vigora como tal qual se tratasse do equilíbrio natural.

Assim, Perrot aponta que os estudos do feminino tem papel fulcral

Insurgindo-se, a justo título contra a falsa visão da mulher [sempre] oprimida, construída a partir de preconceitos por etnólogos do século XIX [...], tende[-se] a apresentar uma sociedade sem conflitos, fundada numa repartição equilibrada dos papéis, tarefas e espaços, mais complementares do que concorrentes, e o que perturba esse equilíbrio, fruto de pesos e contrapesos multisseculares, é a evolução econômica atual que [...] reforça o impacto da gestão masculina. (PERROT, 2017, p. 179-180)

Durante as décadas iniciais destes estudos da história das mulheres, oportunamente rebatizados e reformulados como estudos de gênero, visando justamente a desconstrução desta opressão falsamente naturalizada, tratou de historicizar e compreender tal comportamento. A partir de tal esforço teórico passa-se

a denominar tal fenômeno de dominação como falocentrismo; que seria o ponto focal desta redefinição política dos papéis de gênero e o consequente alijamento do feminino em relação ao exercício do poder, bem como ao seu apagamento, sua invisibilização.

Esmiuçando-se o conceito em questão, chega-se a um de seus adeptos de maior repercussão, o psicanalista francês Jacques Lacan. Segundo ele, hábil leitor de seu predecessor, Sigmund Freud, a sexualidade estaria localizada na linguagem e esta é parte indistinguível da cultura. Para Lacan, Freud estaria preocupado em analisar o conflitivo universo de um animal pujantemente bissexual, para cunhar uma aparente congruência em seu discurso, para fazer funcionar seu mundo social, precisaria estigmatizar, separar, classificar, binarizar, reduzir a sim ou não, certo ou errado, normal ou anormal, homem ou mulher. Deste modo, é possível admitir que, todas estas categorias binárias são atravessadas por um discurso culturalmente lapidado de acordo com urgências e demandas de uma determinada sociedade situada num tempo e espaço específicos (GALLOP, 2001).

O falo simbolizaria, na compreensão que advém de Freud, a efígie deste discurso sintetizador, homogeneizador, que fora cunhado no bojo das disputas por poder e hegemonia durante a reinvenção da cultura ocidental no curso da história moderna para endossar a dominação masculina. Aqueles que não possuem tal símbolo, o almejam. Isto é, Freud parece reduzir os muitos conflitos existentes em decorrência das excessivas padronizações das subjetividades – tanto masculinas, quanto femininas – ao fato de que todos desejam, seja do modo que for, possuir o falo.

O autor desenvolve esta discussão no texto *Mal-estar na civilização*, originalmente publicado em 1933, no qual afirma que

[...] não é senão com o surgimento do desejo de ter um pênis que a boneca-bebê se torna um bebê obtido de seu pai e, de acordo com isso, o objetivo do mais intenso desejo feminino. Sua felicidade é grande se, depois disso, esse desejo de ter um bebê se concretiza na realidade; e muito especialmente assim se dá, se o bebê é um menininho que traz consigo o pênis tão profundamente desejado (FREUD, 1976, p. 158).

Assim, o falocentrismo freudiano é isolacionista e tende à simplificação. Parece não atender exatamente à complexidade que reside nas muitas disputas de

poder e nas muitas questões adjacentes às múltiplas possibilidades de formação dos sujeitos.

Buttler (2003), alerta para os perigos e insuficiências de tal modelo explicativo. O falocentrismo seria uma estrutura totalizante e pouco flexível apontada como causa única das opressões de gênero. Faz-se necessária, portanto, uma reflexão mais ampla na tentativa de fugir de uma explicação simplória e insatisfatória acerca das causas de opressão – principalmente ao feminino ou ao desviante – no que se refere à representações e papéis de gênero.

As tentativas de teorizar a dominação masculina pela via exclusiva do falocentrismo, assim, são infrutíferas na mesma proporção que a busca das origens ou do marco inicial na formação dos discursos. A autora pontua que

Um modelo vertical seria igualmente insuficiente; as opressões não podem ser sumariamente, classificadas, relacionadas causalmente, e distribuídas entre planos pretensamente correspondentes ao que é “original” e ao que é “derivado”. Certamente, o campo de poder em parte estruturado pelo gesto imperializante de apropriação dialética excede e abrange o eixo da diferença sexual, oferecendo um mapa de interseções diferenciais que não podem ser sumariamente hierarquizadas, nem nos termos do falocentrismo, nem nos de qualquer outro candidato à posição de “condição primária da opressão”. (BUTLER, 2003, p. 34)

Buscando-se alternativas a esta limitação inscreve-se na categoria da heteronormatividade uma possibilidade analítica mais ampla e complexa do que a análise falocêntrica. Neste sentido a heteronormatividade seria dialógica, posto que a dominação masculina não se pretende de modo a excluir o feminino no sentido amplo e irrestrito, tal qual proporia a categoria anteriormente elencada. Mas buscaria incluí-lo como polo oposto, como contrapeso necessário à concentração de poderes.

Enquanto o falocentrismo pressupõe a exclusão das mulheres no discurso e no exercício dos poderes; a heteronormatividade observa a cooptação e a otimização dos corpos femininos e das características atribuídas a estes como complementaridade, isto é, o poder, para ser exercido precisa de um alvo; o dominador, para dominar, precisa do dominado. Assim, as estratégias heteronormativas não buscam apagar dos discursos de poder o feminino, mas utilizá-lo para justificar a dominação do homem (ideal). A figura feminina constitui-se assim como um polo oposto e necessário na formação do sistema de dominação.

Esta dinâmica é ressaltada por Perrot (2017, p. 179), ao afirmar que

Por outro lado, a pesquisa feminista recente por vezes contribuiu para essa reavaliação do poder das mulheres. Em sua vontade de superar o discurso miserabilista da opressão, de subverter o ponto de vista da dominação, ela procurou mostrar a presença, a ação das mulheres, a plenitude dos seus papéis, e mesmo a coerência de sua “cultura” e a existência dos seus poderes.

Deste modo o feminino não pode ser excluído da equação geradora da masculinidade, embora possa e deva ser tratado em seu discurso como evitável. O feminino conforma-se, assim, num pólo negativo natural. Fabrica-se a sensação de que o poder sempre esteve assim distribuído e que estas relações são naturais, ainda que tenham se desviado de seu curso original num determinado período. É o esforço para a restauração do que é normal ou natural que emerge para justificar as ações heteronormativas de busca por uma era de ouro dos corretos comportamentos e papéis de gênero.

Para outra pesquisadora de grande relevância na reflexão das questões de Gênero, a historiadora norte-americana Joan Scott, o grande desafio deste campo de estudos reside na desconstrução da noção criada de que o binarismo heteronormativo é uma estrutura ahistórica e natural, mas sim de que a justaposição homem-mulher é estabelecida, culturalmente construída, sociogenética. No que corrobora a tese de Mosse (1996) de que os atuais pontos nodais remontam sua construção a um intervalo temporal claramente localizado no intervalo moderna e notadamente arrefecidos durante o século XIX, logo, oposto a qualquer tese de que os estereótipos de gênero advém de algum momento transcendental e imemoriável.

Sobre as crenças monolíticas e naturalizantes que revestem heteronormatividade, a autora afirma que

Esses conceitos são expressos nas doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas e tipicamente tomam a forma de uma oposição binária que afirma de forma categórica e sem equívoco o sentido do masculino e do feminino. [...] A posição que emerge como dominante é, apesar de tudo, declarada a única possível. A história posterior é escrita como se essas posições normativas fossem o produto de um consenso social e não de um conflito (SCOTT, 1995, p. 21).

A anulação do conflito e a impressão de consenso social durante o processo de construção das narrativas históricas, conforme trazidas por Scott, aproximam a percepção da manutenção do *status quo* almejada pelo masculino do efeito de naturalização. As afirmativas de Scott coadunam assim com o que propõe Daniel

Welzer-Lang (2001) ao conceituar o binarismo como um duplo e irreal paradigma naturalista. Para o autor,

As relações homens/mulheres e homens/homens, analisadas aqui como relações sociais de sexo, parecem ser em todos os casos – hipótese que eu defendo – o produto de um duplo paradigma naturalista:
 – a pseudo natureza superior dos homens, que remete à dominação masculina, ao sexismo e às fronteiras rígidas e intransponíveis entre os gêneros masculino e feminino;
 – a visão heterossexuada do mundo na qual a sexualidade considerada como “normal” e “natural” está limitada às relações sexuais entre homens e mulheres. (WELZER-LANG, 2001, p. 460).

Observa-se, assim, a criação de fronteiras que se pretendem muito claras no padrão do aceitável ou do inaceitável. O paradigma evidenciado por Welzer-Lang vai além da simples relação sexual entre homem e mulher, reflete-se em toda a organização das dinâmicas de exercício de poder¹². Esta matriz de pensamento foi massivamente propagandeada e ganhou contornos dogmáticos durante os séculos XIX e XX¹³.

Retomando-se Scott, este movimento foi realizado por um sem número de intelectuais “nas doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas”, etc., não apenas na psicanálise, para fazer menção à Freud, onde se buscou originalmente a expressão “falocentrismo”. O discurso desta parcela da intelectualidade masculina tem como força motriz uma reação, baseada na ressonância de discursos marcados pela violência simbólica¹⁴ como estratégia

¹² Além de tratar das relações binárias na construção de sua análise, Lang também insere nesta naturalização proposta pelo binarismo heteronormativo o silenciamento para com aqueles que se excluem ou são compulsoriamente excluídos deste padrão, os homossexuais, por exemplo. Acerca desta discussão, salienta-se que será retomada, ainda com o apoio do autor, em momento oportuno mais adiante neste capítulo.

¹³ Acerca deste processo especificamente desenvolvido, é importante que se ressalte o protagonismo dos movimentos cientificistas do período, em especial do positivismo, que se desenvolve na Europa ao longo do século XIX e chega ao Brasil em fins do mesmo século, sendo estrutura intelectual basilar para a recém-nascida República dos Estados Unidos do Brasil. Acerca desta temática, ver: CALEIRO, R. C. L. **O Positivismo e o Papel da Mulher na Ordem Republicana**. UNIMONTES Científica, Montes Claros, v. 01, p. 72-90, 2002.

¹⁴ Por “violência simbólica” compreende-se o conceito apresentado por Pierre Bourdieu (1999), que se insere na discussão já desenvolvida neste texto acerca do capital simbólico. O autor ora assume haver em todas as atividades humanas um interesse material ou simbólico, sendo este o responsável por direcionar os sujeitos a mobilizar seus recursos, a elaborar e executar determinadas estratégias. Estes recursos são definidos pelo autor como capital (cultural/simbólico ou econômico), após terem sido modificados no contexto das relações sociais de poder. Assim, o poder e o capital aparecem sempre interligados para o autor. A cultura conforma então um campo de mediação das práticas sociais no qual há interesses envolvidos na criação ou manutenção de diferenças sociais. A violência simbólica, neste sentido, endossa a estratégia na qual a cultura é utilizada como ferramenta para fomentar tal hierarquização social objetivada por um grupo de sujeitos que emprega seu capital com o objetivo de sujeitar outro grupo, isto é, de dotar outrem de sentido que não lhe é anteriormente pertencente.

refratária ao crescente movimento feminista, experienciado desde as primeiras ondas de protestos femininos ocorridas no corolário da segunda revolução industrial, em fins de século XIX até meados da década de 1920, repercutindo também na segunda onda feminista marcada pelos movimentos por direitos civis dos anos de 1960 (PINTO, 2003).

Exemplos deste pensamento no referido período podem ser encontrados nos escritos do filósofo Friedrich Hegel falando sobre uma “vocação natural” para os gêneros, dado que “o homem tem sua vida real e substancial no Estado, na ciência ou em qualquer outra atividade do mesmo tipo. Digamos de modo geral no combate e no trabalho que o opõem ao mundo exterior e a si mesmo”. Oposto à mulher que é inferior, piedosa, naturalmente condoída: “Se se colocam mulheres à frente do governo, o Estado se encontra em perigo. Pois elas não agem conforme as exigências da coletividade, mas segundo caprichos de sua inclinação e seus pensamentos”. (HEGEL, 2009, p. 155)

Já na esfera artística, é possível observar os escritos como os do poeta italiano Filippo Marinetti, que exalta em seu *Manifesto Futurista* alguns aspectos deste pensamento tal qual exemplificado no excerto abaixo:

Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarquistas, as belas ideias que matam, o desprezo da mulher. Queremos demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas e utilitárias. Nós cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho. (MARINETTI, 1985, S.N.)

O artista enfatiza claramente sua repugnância à mulher e à sua luta por direitos, encarnada no movimento feminista. Além de atacar diretamente o feminino; colocando-o como algo que deve ser evitado para que se alcancem as glórias e o avanço da humanidade; o autor exalta características atribuídas ao masculino – e já debatidas anteriormente neste capítulo – como soluções para os males do mundo. Assim, a guerra, o militarismo, a agressividade e o trabalho, por exemplo, são elencados como antídotos eficientes capazes de provocar uma “higiene do mundo”.

No Brasil do limiar entre os referidos séculos, a saber: XIX e XX, ecoam fortemente tais ideias pseudocientíficas acerca da supremacia masculina e da consequente inferioridade feminina. Estas são personificadas na intelectualidade médica, filosófica e jurídica por nomes como Nina Rodrigues e Clóvis Beviláqua.

Nina Rodrigues, médico, antropólogo e etnólogo brasileiro, foi um dos responsáveis pela introdução e popularização da eugenia no país. Sua preocupação em tipificar desvios morais a partir de parâmetros físicos, levou-o ao esforço de sistematizar as características do brasileiro de acordo com diversos parâmetros, dentre eles: raça, classe e gênero.

Dotando-se de caráter assertivo, Rodrigues defendia que seria possível afirmar que determinados sujeitos, a depender de suas características, fossem propensos ao desenvolvimento ou ao retardo, às boas atitudes ou às más. Nesta empreitada, o médico conclui – após estudos de casos serem aplicados como generalizações – acerca da superioridade do homem branco (ocidental) médio. Todos os outros seriam desviantes, incompletos ou em vias de evolução, cabendo, portanto, ao exemplar evoluído da raça humana conduzi-los nesse processo.

No caso específico do gênero feminino, é possível observar que, em seus estudos

A palavra "mulher" foi raras vezes empregada por Nina Rodrigues [...]. A presença da mulher é forte e constante nos casos que Nina Rodrigues apresenta, mas o feminino sempre vem sempre qualificado: mães de terreiro, histéricas, degeneradas, vítimas de violência sexual, mutiladas ou loucas. [...] Nina Rodrigues não se interessava por elas como mulheres, elas nunca seriam relacionadas entre si como tal. (CORRÊA, 2013, p. 138-139).

Isto posto, considera-se que Nina Rodrigues parecia não se importar em debater sobre a condição feminina ou o lugar socialmente atribuído às mulheres, mas as utilizava exemplarmente sempre nas qualidades de “histéricas, degeneradas, vítimas de violência sexual, mutiladas ou loucas”. Para o autor, interessava, mais do que estudar as mulheres, estudar como caracterizá-las negativamente, isto é, como polo oposto ao masculino (positivo).

Clóvis Beviláqua, por sua vez, é autor do Código Civil adotado a partir de 1916, durante a primeira república, nos moldes positivistas; de onde se observa o impacto e a capacidade de ressonância de suas ideias na sociedade em que se inseria. Neste texto, o autor expõe os avanços no campo da cidadania feminina, que considera justos, mas sem deixar de guardar as devidas ressalvas, posto que não há igualdade de condições fisiológicas para que as mulheres consigam exercer as mesmas atividades que os homens. Chegando ele a afirmar que tais pretensões seriam uma “*gynecocracia*” impossível. Posto que

A mulher não foi talhada para as mesmas tarefas que o homem, para funcções civis e domésticas absolutamente eguaes, parece irrecusável. Basta atender para a organisação physica de ambos, pois dessa dissemelhança estatica resultam forçosamente differenças funcçionaes, umas physicologicas, outras puramente psychicas¹⁵. (BEVILAQUA, 1906, p. 94).

Diante disso, atenta para a necessidade das diferentes atribuições para o masculino e o feminino, propondo que

Olhemos de frente a natureza e amoldemol-a ás necessidades sociaes, sem desvirtual-a. Ella nos está claramente dizendo que individuos differentemente conformados estão destinados a funcções differentes. Na familia, deve a mulher gozar de direitos eguaes aos do homem, cabendo-lhe uma esphera de acção propria, distincta, porém harmonica com a de seu marido. Mas, sendo a familia uma organisação social, deve ter uma direcção, e essa só pôde ser confiada ao homem, sobre cujos hombros pesam as principaes responsabilidades da vida em commum, ao homem que no dizer de SPENCER, tem um espirito mais judicioso e uma constituição mais solida. Por isso estatue o projecto [do código civil], art. 272: «O marido é o chefe da sociedade conjugal.». (BEVILAQUA, 1906, p. 94-95).

Isto é, para que os homens ocupassem os locais públicos e as mulheres o privado, tal qual endossa Bevilaqua, para que as funções laborais e produtivas recaíssem sobre os homens de modo a caracterizá-los como guardiões e mantenedores naturais da ordem e da vida em sociedade, utilizou-se deliberadamente o cientificismo positivista e o seu binarismo na busca por uma virtual restauração de uma “natureza”, visando a cunhagem das subjetividades masculinas e femininas. Tal movimento para Butler (2003) conforma-se no que ela conceitua como sistema de inteligibilidade de gênero.

Aproximando tais compreensões, o paradigma binário/naturalista tal qual se apresenta na sociedade ocidental nada mais é do que um sistema sintético e pretensamente fechado de representação dos gêneros. Fora deste padrão não haveria normalidade, tudo seria inaceitável, isto é, não haveria inteligibilidade fora da relação de sujeição homem-mulher. Este se conforma como um reforçador da dominação heteronormativa, dado que tudo que não o obedece, tudo que tenciona a curva de normalidade, torna-se ininteligível, foge à naturalidade e deve, portanto, ser interdito.

As problemáticas em torno do sistema de inteligibilidade de gênero são elementares e iniciam-se na negação da multiplicidade de comportamentos,

¹⁵ Dado o caráter documental histórico do texto, preferiu-se manter a grafia original das palavras.

identificações, desejos, afetos, repulsas ou outras disposições que podem apresentar os sujeitos em sua individualidade. Ainda acerca da incongruência que representa a imposição do binarismo pela via do sistema de inteligibilidade de gêneros, a autora pontua que

A "coerência" e a "continuidade" da "pessoa" não são características lógicas ou analíticas da condição de pessoa, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas. Em sendo a "identidade" assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de "pessoa" se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é "incoerente" ou "descontínuo", os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas. (BUTLER, 2003, p. 38)

Desta feita, emergem, ou melhor, explodem os conflitos no âmbito interno dos sujeitos e, conseqüentemente, nas relações sociais. Posto que nenhuma subjetividade seja coerente, a busca implacável pela aceitação e inserção no padrão evidenciado provoca embates e relega à marginalidade todos os que não compartilham desta mesma busca. Assim, mulheres que fogem do padrão binarista utilitariamente empregado são tidas como desviantes, defeituosas, adoecidas, posto que é preciso justificar sua existência de modo a não comprometer o sistema de exercício do poder.

A aproximação com o feminino desviante também pode acabar por inserir outros sujeitos nessa marginalidade, sujeitos que não conseguem se identificar, ou melhor, que não conseguem ser catalogados nos termos do binarismo, da simplificação homem-mulher, dominante-dominado. Estes seres acabam por voar demasiado baixo para serem captados pelos radares da lógica da masculinidade hegemônica e sua tipificação. A saber: não são suficientemente homens para que se lhes entregue o controle e nem mulheres para que sejam controladas. Eis que surge um ator inesperado na cosmogonia tão pretensamente contada e recontada para justificar o protagonismo masculino: o homossexual, o afeminado, o macho incompleto, o degenerado.

2.5 “‘ENTENDIDOS’, ‘AFEMINADOS’, ‘AVES RARAS’, ESSA ESTRANHA FAUNA”: HOMOSSEXUALIDADE E MASCULINIDADE – DA NECESSIDADE HOMOSSEXUAL À HOMOFOBIA

Informação Nº 01321 – Serviço Nacional de Informação

Data: 13 abr 72

Assunto: Promoção de Homossexualismo (sic) na Imprensa e TV. [...]

1. Nos últimos dias, a imprensa de Salvador vem publicando diversas notícias relacionadas com o tema “Homossexualismo”, destacando-se o protesto do Prof. JOSÉ RAFAEL DE MENEZES¹⁶, de Pernambuco, contra o costureiro DENER¹⁷ [...].

O 2. A respeito do protesto do mestre e líder católico de Pernambuco/ contra a escolha de DENER para Paraninfo do “Curso de Jornalismo” e, também, a sua participação como jurado do “programa FLÁVIO CAVALCANTI”, pode-se afirmar que encontrou boa receptividade.

Tem causado estranheza a liberalidade da Censura Federal com o assunto e não se compreende que a competição por pontos do IBOPE justifique a invasão dos lares por essa “estranha fauna”, vez que, na programação nobre de domingo, o telespectador fica com as alternativas de, CLOVIS BORNAY, no “Programa SILVIO SANTOS”, DENNER, no “Programa FLÁVIO CAVALCANTI”, ou o Costureiro CLODOVIL, na “Buzina do CHACRINHA”. Além da masculinidade dúbia dos citados personagens, confirmada pelos trejeitos femininos, expressões faciais duvidosas e voz em falsete, procura-se apresentá-los como “entendidos”, “sumidades” etc, criando em torno dos mesmos uma imagem socialmente aceita e respeitável. [...]

5. Considerações desta Agência:

No momento em que se desencadeia um grande esforço em todo País, com objetivo de moralizar os costumes e resguardar a família da obscenidade, a constatação de tais fatos reflete negativamente na opinião pública e desafia a preocupação do Governo em evitá-los.

Acima do papel de exibir novidades, “aves raras”, ou mesmo de divertir, a TV tem a missão fundamental de educar pelo exemplo, influir e moldar o comportamento, sobretudo na infância e na adolescência.

¹⁶ José Rafael de Menezes (1924-2009), jurista, ensaísta e cronista paraibano radicado em Pernambuco. Atuou como promotor público, auditor da Justiça Militar, deputado estadual pela Paraíba e professor de diversas disciplinas em universidades de Pernambuco e da Paraíba, além de escrever para jornais como Jornal do Comércio, Diário de Pernambuco de Recife, O Diário, de Belo Horizonte, O Estado de São Paulo, de São Paulo, e o Correio da Paraíba, de João Pessoa. Foi também membro da Academia Pernambucana e Paraibana de Letras, além da Academia de Letras e Artes do Nordeste. Publicou ao menos 35 livros com temas diversos, notadamente políticos, filosóficos, sociológicos, voltados para a educação e teoria do cinema. (Jornal Correio da Paraíba. Ed. 14 de Julho de 1991. In: **Arquivo da Academia Paraibana de Letras**; GUIMARÃES, Luiz Hugo. **História da Academia Paraibana de Letras**. João Pessoa: A União, 2001.)

¹⁷ Dener Pamplona de Abreu (1937-1978), estilista brasileiro e um dos pioneiros da moda no país. Nascido na Ilha do Marajó, iniciou seus trabalhos na costura por influência da mãe. Aos 20 anos abriu o primeiro ateliê de costura na Praça da República em São Paulo. Dentre as suas influentes clientes encontravam-se as primeiras damas Maria Teresa Goulart e Sara Kubitscheck, esposas dos ex-presidentes João Goulart, o Jango, e Juscelino Kubitscheck, respectivamente. Nunca tendo assumido publicamente a homossexualidade, Pamplona casou-se duas vezes. A primeira com, sua então manequim, Maria Stella Splendore, tendo 16 anos na época, com quem teve dois filhos; após 4 anos, divorciou-se e casou-se com sua cliente e amiga Vera Helena Pires de Oliveira Carvalho. Internacionalmente, Denner disputou prêmios e venceu concorrentes como a grife francesa Dior no Festival de Moda de Las Vegas durante a década de 1960. Participou de diversos programas de auditório na qualidade de jurado, tendo sido mais relevante a sua participação no Programa Flávio Cavalcanti na extinta TV Tupi. Durante os anos 70, com o avanço da repressão - tendo o referido programa de TV sendo suspenso por 60 dias - e com o impacto gerado em seus negócios, o estilista opta pelo exílio e morre em 1978 em decorrência da depressão e do alcoolismo. (GUERRA, Flávio. **Estilista Dener**, criador da alta costura brasileira morria há 35 anos. São Paulo: Estado de São Paulo. 2013. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,estilista-dener-criador-da-alta-costura-brasileira-morria-ha-35-anos>>. Acesso em 23 de fevereiro de 2020.)

Evidentemente, os jurados apontados não possuem os mínimos requisitos morais para servirem de “modelos”, “arquétipos” ou ídolos da mocidade do Brasil, a quem somente poderão influenciar no sentido negativo e indesejado. [...]

Salvo melhor juízo, julgamos que a Censura Federal deveria ser mais rigorosa, a respeito do assunto, proibindo a veiculação de notícias sobre o mesmo, no nosso país. [...]

É oportuno comentar que a promoção de homossexuais, através da televisão, está causando preocupação face sua penetração, em programas de grande audiência.

É mister ainda relatar que Oficiais deste Centro têm sido abordados, frequentemente, por pessoas de suas relações, interrogando se órgãos competentes estão tomando medidas convenientes, pois, seus filhos, ainda em tenra idade, inocentemente adoram imitar a voz e os feitos do Sr. DENNER e outros.

[CONFIDENCIAL] [FAB – FATOR DE SEGURANÇA E INTEGRAÇÃO NACIONAIS] [RESERVADO]. (BRASIL, 1972)

Os fatos narrados na documentação acima detalham as admoestações do intelectual paraibano radicado em Pernambuco, José Rafael de Menezes. O catedrático protesta, dentre outras coisas, contra a decisão da turma de jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco de nomear o estilista Dener Pamplona como personalidade homenageada na ocasião da formatura dos universitários em questão.

Ocorre ainda que o estilista teria sido escolhido como paraninfo por ocasião de sua já confirmada presença no estado para, ao menos, dois eventos já noticiados e, aparentemente, combatidos pela opinião pública em geral. Tratam-se primeiramente da participação especial de Pamplona no espetáculo religioso da Paixão de Cristo, a ser apresentado no teatro de Nova Jerusalém, situado em Caruaru, no agreste Pernambucano; além do convite feito em pelo padre Henrique Monteiro, em nome da Igreja Brasileira Ortodoxa Italiana, para apresentar-se no controverso Congresso Homossexual a ser realizado na mesma cidade, no ano de 1972.

O congresso, no entanto, foi proibido e o cura duramente reprimido por prisão e posterior acosso do delegado Moacir Sales de Araújo¹⁸, do Departamento de Ordem Política e Social de Pernambuco – DOPS/PE, sob a acusação de ser ele o organizador do “Congresso das Bonecas” e que tal evento não deveria ser

¹⁸ O agente público Moacir Sales de Araújo é citado em mais de um documento de diferentes fundos arquivísticos como sendo responsável por atos de violência física e psicológica contra cidadãos sob sua custódia no DOPS/PE. (Jornal da Tarde. **Nomes Levantados pelo Projeto "Brasil Nunca Mais"**. 23 de novembro de 1985. In: Acervo do Conselho Mundial de Igrejas. Volume/identificação: 4290701_9_1, pp. 103-201. Brasília: Biblioteca Nacional.; Secretaria de Justiça de Pernambuco. **Processo individual de requisição de anistia de José Hamilton Suarez Claro**. Processo Nº 450/01-OG-A. Acervo da Secretaria Executiva de Justiça e Direitos Humanos de Pernambuco - SEJUDH/PE, Caixa 20.

viabilizado, posto que o estado seria “terra de cabra macho” (GOETHE, 2015, n.p). Contudo, a movimentação da opinião pública e o debate em torno do tema já haviam sido instaurados e repercutido em outras atividades, como o referido convite, evidenciado no documento acima citado.

De um modo geral, a problematização e as principais críticas endereçadas aos acontecimentos e aos sujeitos neles envolvidos giram em torno da possível má influência que eles geram principalmente nos jovens que com estes têm algum tipo de contato. Menezes reitera sua preocupação com a “masculinidade dúbia dos citados personagens”, que pode ser constatada a partir dos de seus “trejeitos femininos, expressões faciais duvidosas e voz em falsete”, além de endossá-los como interlocutores válidos e referendá-los como “‘entendidos’, ‘sumidades’ etc., criando em torno dos mesmos uma imagem socialmente aceita e respeitável. [...]”.

A preocupação justifica-se notadamente pela capacidade da mídia e da exposição audiovisual “influir e moldar o comportamento, sobretudo na infância e na adolescência”. Espelhando-se nesta “estranha fauna”, nestas “aves raras” que teriam tomado conta dos programas de auditório de maior audiência do momento, o autor conclui que “os jurados apontados não possuem os mínimos requisitos morais para servirem de “modelos”, “arquétipos” ou ídolos da mocidade do Brasil, a quem somente poderão influenciar no sentido negativo e indesejado”.

Diante disto, é oportuno ainda observar que durante os séculos XIX e XX foram cunhadas uma série de explicações para o avanço da influência homossexual na sociedade. As possíveis e precárias explicações iriam desde o contato e a disseminação de ideias estrangeiras devido ao contato colonial com povos não-europeus, o excesso de urbanização em cidades como Londres e Paris, que acabavam por verticalizar seus edifícios, dificultando o acesso dos rapazes aos dormitórios das moças solteiras, segundo o nazista Heinrich Himmler (CERQUEIRA & PINTO, 2012, p. 10).

Para prevenir tal propagação, posto que se tratava a homossexualidade como algo contagioso, pregava-se que afastamento compulsório de toda possível influência homossexual, o que é notado como uma preocupação recorrente no discurso comum à masculinidade ocidental contemporânea e foi, sem dúvida, arrefecido pelo momento histórico em que se inseriu o acontecimento acima relatado. O fato a se salientar, entretanto, é que, na construção dos sujeitos masculinos, embora se busque publicamente o afastamento da homossexualidade, inclusive de

maneira agressiva, isto é, homofóbica; nota-se que, veladamente, a interação sexual/afetiva com o mesmo sexo é, em muitos momentos, parte intrínseca na formação do homem declarado heterossexual.

Embora o discurso de indignação à exposição e contato com o homossexual, tal qual exemplificado no documento acima analisado e comumente corrente na sociedade contemporânea, seja o lugar comum defendido como ponto ideal a ser estabelecido para a salubridade do ambiente social com seus corretos e esperados padrões, as análises acerca da elaboração das identidades masculinas aponta para relações não tão unidirecionais e simplificadas tal qual desejam seus interlocutores mais proeminentes, como o intelectual José Rafael de Menezes e todos aqueles que com ele pareceram corroborar diante dos acontecimentos ora narrados.

Isto é, tal qual a justaposição dos polos antagônicos do feminino e masculino são de grande importância na construção da configuração analisada, a homossexualidade, em grande medida, também é componente vital para a formação e sustentação da masculinidade. Embora possa parecer incongruente, a masculinidade hegemônica ancora-se numa dinâmica não de oposição binária, tal qual se vê com o feminino, mas de complementaridade. Assim sendo, o papel das pulsões homossexuais funciona reiteradamente como reforço ritualizado da masculinidade.

Para melhor ilustrar a complexa dinâmica que envolve a heterossexualidade e a homossexualidade masculina, tomamos emprestada a ferramenta teórica das três provas vitais da masculinidade, cunhada por Elizabeth Badinter (1993). Em seus debates, a autora enumera que a construção da masculinidade tal qual se pretende no ocidente passa por três estágios probatórios. A saber: a dolorosa separação da criança para com a figura materna, a capacidade de possuir uma mulher e, por último, a capacidade de não ser possuído. Em todos os casos, a figura feminina ainda parece assombrar o macho. Diz-se “ter uma mulher para não ser uma mulher” (*Ibid*, p.99).

Nesta acepção, a criança deve primeiramente afastar-se da mãe para distinguir-se quanto sujeito independente, caso contrário, acaba-se por criar um menino efeminado, pouco violento, indefeso, ou seja, um homem com propensão à feminização/homossexualidade. Num segundo momento ele deve mostrar-se capaz de dominar uma figura feminina, de penetrá-la, conduzi-la nos mais diversos aspectos da vida; em caso de não conseguir, este pode ser considerado um homem

frouxo, um homem mole, um homossexual enrustido, em suma, um homem incompleto. Por fim, ele precisa resistir a qualquer tentativa de ser penetrado, de ser dominado por outro homem, o que acabaria por leva-lo novamente à feminização/homossexualidade.

Parte-se então do princípio de que a masculinidade é um processo árduo de construção e baseia-se em contingenciamentos ou cerceamentos de pulsões e desejos. Constrói-se, assim, uma subjetividade masculina pautada na refração compulsória de uma vasta gama de comportamentos dificilmente evitáveis. O que reforçaria a possibilidade de que tais comportamentos não seriam tão naturalmente excluídos da parcela majoritária dos indivíduos masculinos, mas sim, artificialmente excluídos, isto é, por pressão social/cultural.

Deslocando-se a argumentação e cotejando-se tempos e espaços distintos, nota-se que não há um comportamento padronizado e natural no afastamento masculino para com as relações homossexuais, mas diferentes matizes de como lidar com o desejo e a possibilidade de relacionar-se sexual ou afetivamente com o mesmo gênero. É fator observável em diversas sociedades, inclusive ocidentais, o componente do exercício da homossexualidade como sendo parte necessária na formação do homem. É o que se chama de pedagogia homossexual (BADINTER, 1993).

Segundo a autora, “a pedagogia homossexual é regulamentada de modo muito rígido. A idade e o *status* do iniciado, as práticas e os objetivos dessa iniciação determinam múltiplas recomendações” (BADINTER, 1993, p. 84).

Segundo Michel Foucault (1988), há razões para tal complexidade e para estas pretensas incongruências. O autor as enxerga como meios para a instrumentalização da sexualidade que, por sua vez, é evidência do adensamento da tecnologia do biopoder empregado a fim de modelar os sujeitos conforme determinado(s) objetivo(s). Assim, completa afirmando que

Ela [a tecnologia do biopoder] aparece antes de tudo como um ponto de passagem particularmente denso para as relações de poder: entre homens e mulheres, entre jovens e velhos, entre pais e filhos, entre educadores e alunos, entre padres e leigos, entre uma administração e uma população. Nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais surdo, mas, antes de tudo, um daqueles que é dotado de maior instrumentalidade: utilizável por um grande número de mão de obra, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação nas estratégias mais variadas (FOUCAULT, 1988, p.67).

Assim, a depender das necessidades daqueles que interagem na lógica da disputa e manutenção das relações de poder, a homossexualidade pode ser vista como deletéria, um mal a ser afastado, ou o oposto, como uma etapa necessária na formação e na comprovação de uma masculinidade completa.

Um exemplo de como o exercício da homossexualidade pode ser algo desejável sob determinadas condições é visto na cultura helenística, quando observada a relação de cunho sexual envolvendo o *erastes* – mestre, homem mais velho – e o *eromenos* – aprendiz, jovem impúbere (BADINTER, 1993). Neste contexto, observa-se que há na sociedade grega um duplo caráter de masculinização no ato homossexual praticado entre um sujeito masculino mais velho e conseqüentemente mais experiente, e um mais jovem, necessariamente imberbe, ainda muito imaturo e identificável com o feminino.

De acordo com a lógica desta cultura, o homem mais velho beneficia-se do ritual endossando a sua capacidade de dominar, de penetrar, ou seja, mostra-se superior à figura ainda feminilizada do *eromenos*; enquanto este, ao ser penetrado e dominado, é nutrido com a substância essencial da masculinidade já apurada e madura do seu *erastes*. É preciso que se reforce novamente a importância do código de conduta que envolve tal mecanismo cultural. Assim sendo, as regras evidenciam que na iminência da masculinização do *eromenos*, no limiar da adolescência, tão logo surjam seus primeiros pelos e seu corpo já comece a se robustecer, a relação carnal deve ser interrompida.

Caso contrário, incorre-se na constatação da corrupção moral tanto do *erastes*, incapaz de refrear seus instintos e, mais, o de descaracterizar seu papel de educador, posto que o *eromenos* já não seria mais afeminado e já não precisaria mais sorver de seu corpo os sumos necessários para sua masculinização – em tese já completa; ao passo que *eromenos* encontrar-se-ia num papel vicioso de sujeição e não serve para integrar os quadros seletos dos cidadãos aristocratas da *polis*.

Tal exemplo pode parecer anacrônico ou geograficamente distante para ser aplicado em comparação com as sociedades ocidentais atuais, em especial com a brasileira. Contudo, ainda é possível observar estudos em que os rituais de masculinização e as provas de masculinidade envolvem o contato físico direto, remetendo figurativamente ao ato sexual, até ao ato sexual propriamente dito como endosso da masculinidade. É o caso das manifestações culturais analisadas pelo antropólogo Roberto da Matta em seu icônico estudo intitulado *Tem pente aí?*

O título, embora longe de ser autoexplicativo, se contextualizado, revela grande potencial na compreensão da referida ritualística da masculinidade brasileira e sua ligação com o exercício da homossexualidade. Segundo o autor, a expressão é parte de uma brincadeira-ritual que da Matta explica nos seguintes termos:

A brincadeira era um modo ritualizado, posto que ambíguo, arbitrário, repetitivo e socialmente aprovado, de chamar a atenção para uma parte sagrada do corpo masculino: o traseiro. [...] se a pessoa era verdadeiramente "Homem" (com "H" maiúsculo, como se dizia), ela deveria ser uma área do corpo absolutamente insensível a qualquer toque ou passe. (DA MATTA, 2010, p. 137).

Este jogo consistia em uma medição dos níveis de sensibilidade numa área erógena a ser pretensamente sonogada pela masculinidade. Neste contexto, o indivíduo que toca o corpo do outro homem está previamente isento de questionamentos, tem praticamente a mesma autorização e acesso que o *erastes* possuía ao corpo do *eromeno*, isto é, está ali na quase que na qualidade de educador a aplicar um teste de masculinidade. Já o segundo, o que é tocado, nesta situação deve equilibrar detalhadamente suas reações, nem tão extremas a ponto de provocar alarde, posto que o homem de verdade é comedido, não se exalta como viu-se nas discussões anteriores, mas também não pode mostrar-se impassível, insensível ao toque; desta feita a impassibilidade torna-se passividade, característica feminina e homossexual. A resposta correta é quase que aristotélica, deve-se buscar o caminho do meio, da moderação. Deve-se afastar aquele que o toca, mostrando não haver desejo de ser tocado, contudo, sem exasperação e descontrole para não evidenciar um desejo reprimido e externado num momento de susto.

É possível ainda listar uma série de indícios desta ritualística envolvendo o contato direto entre corpos masculinos. É possível que se fale ainda em outras brincadeiras para reforçar tal argumentação, a saber, os casos de competições envolvendo tamanho dos pênis, distância cumprida pelo jato de urina, masturbação coletiva e mútua (WELZER-LANG, 2001, p. 462). O que, aproximando-se da conceituação de Badinter, da Matta chama de “pedagogia sexual”, neste caso, homossexual.

Num aspecto um tanto mais unilateral no tocante à masculinização, o autor afirma ser uma possibilidade para um heterossexual relacionar-se sexualmente, incluindo-se a penetração – fator primordial e indispensável na concepção masculina

de ato sexual – com outro homem. Trata-se da permissividade no que diz respeito ao praticante ativo do ato sexual. Isto é, na compreensão cultural da masculinidade, penetrar não importa a quem – posto que orifício algum possui gênero em si – é um indicativo de masculinidade e ser penetrado é o oposto.

Isto reforça o paradigma ainda binário ao qual a masculinidade submete o mundo. Sob esta chancela,

o elo homoerótico era sempre convertido ou traduzido culturalmente numa relação hierárquica (como a dos gregos clássicos) entre um homem (o ativo e com mais experiência ou mais velhos) e uma "mulherzinha" — ou outro homem que fazia o papel de passivo, "dando a bunda" — o que de certo modo normalizava as coisas, restabelecendo o par paradigmático homem/mulher. (DA MATTA, op. cit., p.142).

É endereçada justamente ao passivo e ao afeminado a maior parte da rejeição social construída em torno da masculinidade. Esta rejeição, que descamba em agressão, na maioria das vezes, é amalgamada no que se convencionou nomear homofobia. O ódio homofóbico, desta feita, parece não se concentrar necessariamente na atitude de se erotizar com o mesmo sexo ou de, da mesma maneira, praticar coito com ele em determinadas circunstâncias.

São estas circunstâncias que determinam o interdito e eivam tais atitudes de reprovação. Os autores citados e corroborados neste texto parecem convergir sob o ponto de que o ódio ao homossexual se concentra nos chamados traidores do gênero masculino. Isto é, aqueles que se submetem à penetração e/ou que adotam trejeitos femininos, notadamente retratados pelo discurso da masculinidade hegemônica como caricatos.

Para Welzer-Lang (2001), o código de conduta masculino é uma espécie de clube ou sociedade secreta, cujos que nascem com o aparelho reprodutor masculino devem, compulsoriamente, filiar-se desde a mais tenra idade e respeitar seu código de ética e conduta. Aqueles que venham a ferir tal código devem ser repreendidos como aqueles que traem seu clã, aqueles que deixam escapar para além das paredes de onde é seguro e justificável que se pratique algum desvio momentâneo. Esta concepção de filiação compulsória no clube social da masculinidade é chamada por Lang de Casa-dos-Homens.

Sobre este conceito, o autor explica que

Essa casa-dos-homens é o lugar de transmissão de valores positivos. Ter prazer juntos, descobrir o interesse do coletivo sobre o individual, são valores que fundam a solidariedade humana.

É verdade que na socialização masculina, para ser um homem, é necessário não ser associado a uma mulher. O feminino se torna até o polo de rejeição central, o inimigo interior que deve ser combatido sob pena de ser também assimilado a uma mulher e ser (mal) tratado como tal.

Estaríamos enganados se limitássemos a análise da casa-dos-homens à socialização infantil ou juvenil. Mesmo adulto, casado, o homem, ao mesmo tempo que “assume” o lugar de provedor, de pai que dirige a família, de marido que sabe o que é bom e correto para a mulher e as crianças, continua a frequentar peças da casa-dos-homens: os cafés, os clubes, até mesmo as vezes a prisão, onde é necessário sempre se distinguir dos fracos, das femeazinhas, dos “veados”, ou seja, daqueles que podem ser considerados como não-homens (WELZER-LANG, 2001, p.264-265).

Desta feita, Lang afirma que a identificação com este grupo durante toda a vida do homem, no qual ele se dissocia do seu polo oposto dentro da concepção binária de gênero como representante superior após seguir corretamente os ensinamentos e as regras desta casa; e a eventual saída voluntária ou não identificação por parte de alguns membros em potencial é o real causador da homofobia.

Ainda dentro deste esquema polarizador, enxerga-se a homofobia como uma necessidade para a construção da identidade masculina. Do mesmo modo que a socialização homofóbica é aceita entre homens declarados heterossexuais sob os termos já expostos, ou do mesmo modo que a misoginia conforma-se numa ferramenta para pretensa superioridade masculina, a homofobia constitui-se tal qual a misoginia como um dos pilares sustentadores necessários a esta sensação de superioridade.

Neste caso,

são as duas forças de socialização mais críticas na vida de um rapaz. Estas forças visam a diferentes tipos de vítimas, mas constituem as duas faces da mesma moeda. A homofobia é o horror às qualidades femininas nos homens, enquanto a misoginia é o horror às qualidades femininas nas mulheres. (BADINTER, 1993, p.117)

A homofobia deixa evidente, portanto, que a identidade masculina constitui-se com base no negacionismo: negar ser uma mulher, negar ser um homem que deseja ser uma mulher.

Elizabeth Badinter tece ainda mais algumas considerações sobre as possíveis explicações para o desenvolvimento das atitudes homofóbicas. Estas explicações

lembram, em certo grau, o esquema interpretativo da psicanálise freudiana, baseada na dinâmica das pulsões – desejos – e na sua frustração – recalque – gerando uma sensação de ojeriza àquilo que se almejou, mas que, por fatores internos ou externos, não logrou alcançar, conformando-se, assim, num

Mecanismo de defesa ou ajustamento [que] designa em psicologia geral e na teoria psicanalítica em particular as ações psicológicas que têm por finalidade reduzir qualquer manifestação que pode colocar em perigo a integridade do ego, onde o indivíduo não consiga lidar com situações que por algum motivo considere ameaçadoras. São processos subscientes ou mesmo inconscientes que permitem à mente encontrar uma solução para conflitos não resolvidos no nível da consciência. As bases dos mecanismos de defesa são as angústias. Quanto mais angustiados estivermos, mais fortes os mecanismos de defesa ficam ativados. (HOOK, 2000, p.2).

E estes mecanismos de defesa lançados pelo gatilho da angústia, comumente, se transformam em agressividade. O que se acerca do que para a autora se caracteriza como homofobia. Ela caracteriza o fenômeno, portanto, como aquilo que

[...]se liga a outros medos, em particular ao medo da igualdade dos sexos. Os homófobos são pessoas conservadoras, rígidas, favoráveis à manutenção dos papéis sexuais tradicionais, inclusive em outras culturas. [...] a homofobia remete ao temor secreto dos próprios desejos homossexuais. Ver um homem efeminado desperta uma enorme angústia em muitos homens, pois desencadeia neles uma tomada de consciência de suas próprias características femininas, como a passividade e a sensibilidade que eles consideram um sinal de fraqueza.
[...] A homofobia reforça a 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 contra homossexuais é um modo de exteriorizar o conflito e torná-lo suportável. (BADINTER, 1993, p. 118-119).

Embora a autora, de fato, faça importantes comentários acerca das características que envolvem não só o fenômeno da homofobia, mas as características comuns aos homófobos e suas possíveis motivações, é preciso que se teça algumas ressalvas acerca desta possível explicação ou justificativa para o fenômeno.

Assim sendo, ao atribuir ao próprio desejo homossexual presente nos homens homofóbicos a motivação maior para sua agressividade, pode-se cair na armadilha reducionista de culpabilizar a própria homossexualidade pela homofobia, dado que ela seria sob este *prima* praticada fatalmente pelo homossexual enrustido.

Neste caso, é preciso ampliar o leque de possibilidades interpretativas e não reduzir a existência do fenômeno a apenas uma causa possível. Ao questionar-se a origem maior da homofobia como sendo o homoerotismo recalcado, não se descarta, no entanto, que esta possa ser uma força motriz para tal comportamento. Contudo ela não é, decerto, a única ou a maior das motivações para tal.

Conclui-se esta argumentação então explicitando que a homofobia conforma-se, para além de questões psicológicas interiores de cada sujeito, num mecanismo elaborado pelas estratégias de exercício do poder e dominação. Que ela descambe em questões psicologizantes do ponto de vista individual, soa-nos como acertado, porém estas parecem ser muito mais consequências, isto é, efeitos secundários, das referidas estratégias do que necessariamente a causa de tais atitudes.

À guisa de finalização, ainda é oportuno frisar a importância da figura e do comportamento homossexual para o reforço da heterossexualidade e do binarismo, bem como da masculinidade dominante. Seja este reforço no que tange aos rituais homossexuais praticados em diferentes circunstâncias da vida do homem ocidental, seja na criação de um campo inferior no qual são inscritos sujeitos alheios às qualidades do homem. A saber, o campo em que se inscrevem mulheres, crianças e, agora, homens incompletos – homossexuais.

3 DO PERCURSO HISTÓRICO AO PANO DE FUNDO SÓCIO-POLÍTICO E CULTURAL DA BOCA DO LIXO E SUAS PRODUÇÕES FÍLMICAS

Narrador 1 – Este é o bairro mais perigoso de São Paulo, suas ruas são famosas (Narrador 2 – na crônica policial), é o quadrilátero do crime (Narrador 2 – a Boca do Lixo), de dia a Boca é frequentável (Narrador 2 – de noite não). Narrador 1 – Aqui se faz cinema em São Paulo, aqui se formam as equipes, aqui se produz, daqui saem os filmes prontos para exibição nos cinemas.

Narrador 1 – Aqui estão os diretores. Luís Sérgio Person agora é distribuidor de filmes nacionais.

Narrador 1 – Rua do Triunfo, São Paulo, esquina da marginal. Rua do Triunfo. São Paulo, rua do cinema nacional.

Narrador 1 – Um produtor diz: oba! E pensa no próximo filme. Outro produtor diz um palavrão e tenta uma ligação telefônica.

(AUDÁCIA!, 1970)

O trecho acima foi extraído dos primeiros minutos do filme *Audácia!*, uma produção conjunta executada no ano de 1970 por cineastas recém radicados na região paulistana chamada de Boca do Lixo. Aqueles eram os momentos iniciais de uma fase cinematográfica que marcaria de forma indelével a história do cinema nacional, ora visto como uma fase degradante, um limbo para a produção da sétima arte brasileira; ora visto como um importante recurso para compreender os anos conturbados política, social e culturalmente dos quais aquelas que viriam a ser chamadas de pornochanchadas foram testemunhas.

Neste excerto observa-se o modo bem humorado e quase que cirúrgico como o texto de Carlos Reichenbach descreve a região focal desta discussão: um local de crime, famoso nas crônicas policiais, local de marginais, bairro mais perigoso de São Paulo; mas também polo cinematográfico, local onde se formam equipes, onde são produzidos os filmes exibidos país afora. O capítulo é motivado pelo desejo de radiografar este *locus*, questionar-se sobre o percurso histórico pelo qual passou uma região até se tornar o maior polo de produção cinematográfica jamais registrado nos anais da história brasileira, pensa-se que desta possível e necessária digressão possam vir a emergir alguns dos elementos basilares para a conformação dos discursos observados mais adiante no que tange principalmente à(s) masculinidade(s) plasmadas em tela e atravessados pela censura, crítica e demais instâncias sociais possíveis.

A Boca do Lixo, região central da capital paulista, formou-se no início do século XX, 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 qualquer mácula. A região passa a ter a fama que carrega até os dias de hoje, quando o espaço higienista é invadido pela mais diversa sorte de sujeitos marginalizados: prostitutas, cafetões e seus clientes, bicheiros, apostadores, traficantes, usuários, entre outros socialmente invisibilizados. Ali, à despeito do que se poderia concluir apressadamente, floresce também o maior polo cinematográfico do país, ousa-se dizer, até os dias atuais. Não por isso rendeu-se a esta indústria qualquer louro; ao contrário, tudo que vinha da Boca do Lixo, igualmente seria lixo. Mas em nome de que a sociedade descarta tão prematuramente tudo aquilo que é marginal?

Para elucidar tal questionamento, o presente capítulo discorrerá sobre a montagem do espaço de marginalidade na cidade de São Paulo que ficaria conhecido como Boca do Lixo. Buscar-se-á como a pauta higienista e moralista acaba por favorecer direta ou indiretamente a concentração e circulação de práticas consideradas imorais ou delinquentes naquele determinado espaço, além de evidenciar-se como este contexto se tornou propício para a instalação de um polo cinematográfico voltado para um segmento de entretenimento bastante similar ao já existente na localidade e como se delineou a trajetória deste cinema, além de trazer à lume a discussão sobre a maneira como a política estatal influenciou no processo de produção, distribuição e exibição dos filmes analisados; acerca do impacto gerado por estas produções na opinião pública, através da análise das críticas especializadas e cartas dos leitores publicados durante o período e, por fim, analisa-se a relação destas produções frente às instâncias governamentais ditatoriais, notadamente a censura federal encabeçada pela Divisão de Censura e Diversões Públicas, a DCDP.

3.1 QUADRILÁTERO DO PECADO, UMA TRAJETÓRIA HISTÓRICA: DA CONSTITUIÇÃO DA ZONA DE BAIXO MERETRÍCIO AO POLO CINEMATOGRAFICO

O século XX traz em seu discurso a proposta de “modernização”, no contexto brasileiro, isto significava aproximar-se das metrópoles europeias do período, notadamente da capital francesa. Este projeto trouxe às principais capitais do país, especialmente São Paulo e Rio de Janeiro, notáveis modificações à malha urbana, ao ordenamento do modo de morar, do modo de interagir com o espaço da cidade,

do modo de viver e de conviver na urbe. Era necessário esquadrinhar, mapear, sistematizar os pontos não condizentes com a nova realidade almejada, isto é, as áreas que não coadunavam com o projeto higienista de europeização então em vigor.

Sobre este projeto, a historiadora Margareth Rago detalha suas características com a seguinte descrição:

[...] 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, no contexto do Estado Novo, 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 (1985) 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, esquadrinhar 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). Enfatiza-se que a repressão às atividades em questão não ocorreu com a finalidade de impedir que ocorressem, mas de restringi-las a um determinado espaço.

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). Pesa a carga discursiva simbólica em classificar seres humanos como “restos”, “sujeira” ou “dejetos”, isto significa, em outros termos, não os reconhecer enquanto sujeitos de direito, mas como seres inumanos, parasitários, a serem erradicados para os benefícios daqueles que seriam merecedores da chancela de humanidade.

Diante do reordenamento, os governadores pareceram esquecer-se de que o espaço para onde se enviou os “dejetos” também era anteriormente habitado por seres humanos dotados de direito, isto é, famílias de classe média. 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, não sem tardar mais de uma década, o então governador do estado, Lucas Nogueira Garcez, em 1953, 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 elas resistido vigorosamente à ação, e em vão. (TEIXEIRA, 2012, p. 8).

Deste modo, aliados do espaço onde habitavam e exerciam suas funções, os marginalizados, que viviam numa espécie de simbiose dentro da zona anteriormente criada, viram-se novamente desalojados e sem seu epicentro. Diante de tal impedimento, todos estes “profissionais” dispersaram-se e camuflaram-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, criando aquilo que passou a ser chamado pelo jargão policlesco de “Quadrilátero do Pecado”. 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 dirigentes 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 irá se enveredar por toda a trama subsequente.

Este processo de formação e rotulação, especificamente na região paulista ora analisada, acaba por criar marginais célebres, como é o caso de Hiroito Moraes Joanides (1977), conhecido como “Rei do Submundo”. O caso de Hiroito Joanides é especialmente notável dado que raramente estes marginalizados contam com voz própria, eles são geralmente retratados por vozes de terceiros, tal qual se faz neste trabalho, que goza dos benefícios e da centralidade discursiva, elitista e centralizadora da academia. Ao contrário de milhares de anônimos esquecidos pelas páginas da história, Hiroito Joanides narra de forma escrita a sua própria história e a publica em formato de livro, intitulado *Boca do Lixo*, lançado em 1977 pela editora Populares.¹⁹

¹⁹ Hiroito de Moraes Joanides, de acordo com sua autobiografia, nasceu em Morretes, litoral do Paraná, em 1936. É descendente de gregos, embora receba seu nome em homenagem ao ditador japonês que comandou o país até o fim da Segunda Guerra. Atuou no mundo do crime principalmente entre os anos de 1950 e 1960, tendo sido preso 172 vezes. Escreveu sua autobiografia em 1970 após sair do cárcere. A publicação foi adaptada para o cinema em 2010 e lançada em 2012 pelo cineasta Flávio Frederico.

Imagem 1: Hiroito de Moraes Joanides, fotografado numa delegacia de polícia em 01 de fevereiro de 1959 em razão de um suposto crime cometido por ele no Edifício Tebas, região central de São Paulo.



Imagem 2: O ator Daniel de Oliveira caracterizado como Hiroito Joanides na produção cinematográfica Boca (2012).



A trajetória de Joanides confunde-se com a da própria região. Filho de família remediada, seu ingresso na marginalidade dá-se logo na adolescência. Acusado de assassinar o próprio pai, ele 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 a efígie da Boca do Lixo. Tal como ele, a região via-se próspera, educada, entretanto, por suas desventuras, envolveu-se inesperadamente com o crime e a sociedade o renegou, tentou purgar-se, mas fracassou. Nesta tentativa pública de expurgo, dele e de seus atuais companheiros de vida, conta Joanides, foi possível observar a fuga das famílias do local, “escandalizadas com o novo clima, tipicamente prostibular” (JOANIDES, 1977, p. 29). E neste movimento, as casas de família dariam lugar então aos pequenos hotéis,

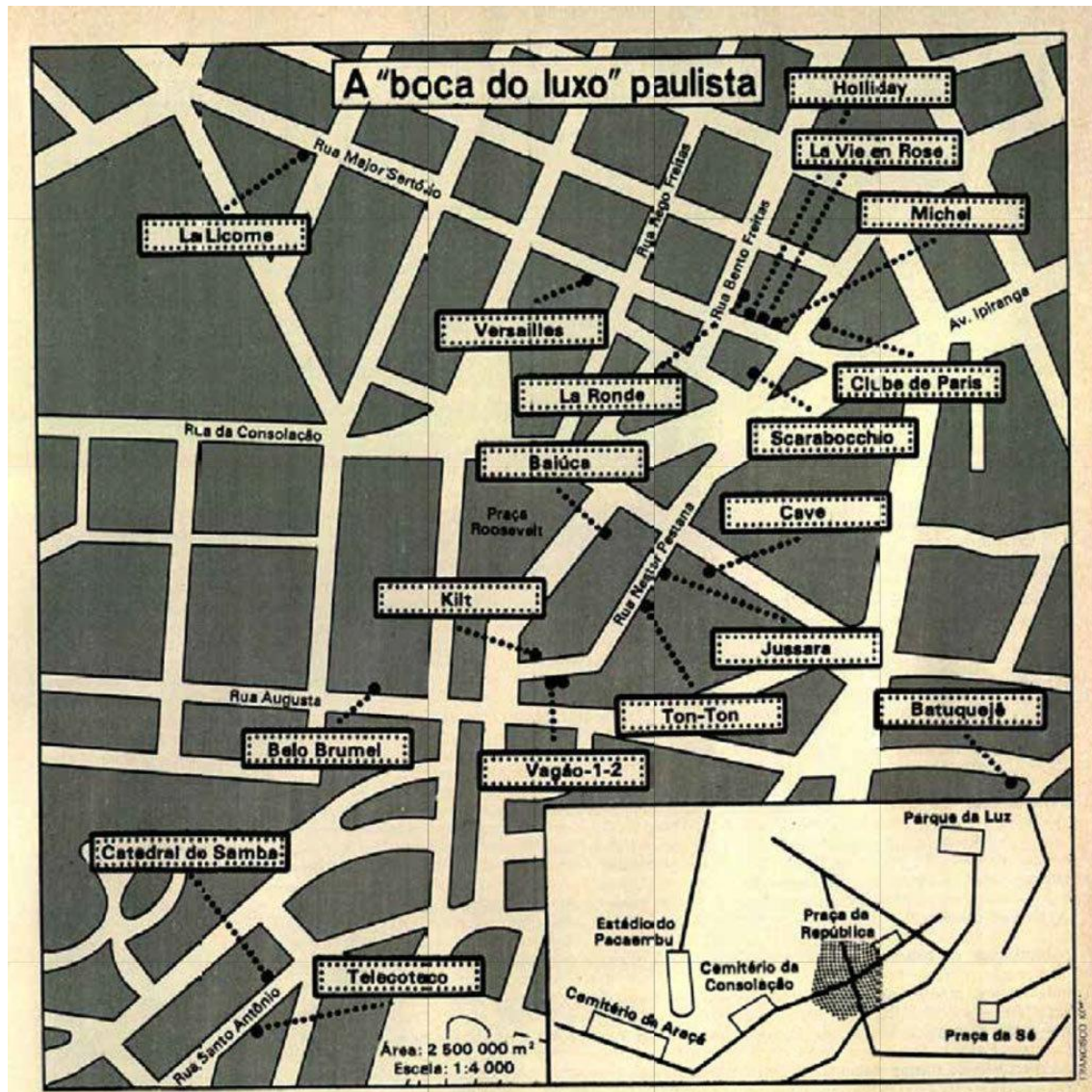
[...] aos apartamentos de “entra-e-sai” e [...] lojas de artigos sem procura fechavam hoje suas portas para reabrirem-nas amanhã... como bares. Nunca um número tão grande de bares foi aberto em tão curto espaço de tempo. [...] bares, hotéis e pseudo-casas de cômodos, restaurantes e salões de beleza surgiram da noite para o dia, amontoando-se pelos quarteirões para atender o reclamo de atendimento de um milhar de prostitutas e do número vinte vezes maior da “freguesia” atraída. (JOANIDES, 1977, p. 29)

Para ele, foram lançadas as bases para a nova sede do que chama de “submundo”, um “heterogêneo e conturbado ninho. [...] Gerado pelo sêmen da injustiça social, após o longo e feio parto, emergia, do ventre da cidade grande, o odiado e odiento filho: a Boca do Lixo, o Quadrilátero do Pecado”. (JOANIDES, 1977, p. 30)

Ainda sobre o texto de Joanides, é possível chegar-se a mais uma consideração. O criminoso não apenas fez parte da história da Boca do Lixo em sua constituição como local de marginalidade, como também refletiu sobre a construção desta marginalidade, viu-se pertencente a ela e não a renegou, ao contrário, sobre ela refletiu e produziu. Tornou-se ele mesmo o autor do discurso sobre sua história e a história de seu lugar, saiu do pitoresco anedotário das histórias escritas pelos intelectuais observadores da realidade, trancados em seus gabinetes ou, quando muito, transeuntes das paisagens e distantes observadores das personagens que descrevem. Joanides narrou de dentro, tomou para si o lugar de personagem e também de autor, capaz de ventilar seu discurso sem intermédio. Esta é também uma

característica de outros marginais: os diretores, produtores e roteiristas da Boca, que acreditaram ser possível falar às massas populares tendo origem nelas próprias. Na Boca do Lixo se fez mais do que cinema para as classes populares. Na Boca do Lixo as classes populares também fizeram cinema.

Imagem 3: Na tentativa frequente de ressignificar a pecha da região, tenta-se introduzir o termo “Boca do Luxo” para designar a rota dos bares, boates e inferninhos da Boca do Lixo e adjacências nos idos de 1970.



Fonte: Revista Veja, 25 de julho de 1973, p.77.

Assim configura-se a Boca do Lixo, como um produto surgido de leis que visavam pôr fim à prostituição e às demais atividades ilegais que a acompanhavam, mas que acabaram estimulando-as. De uma suposta falha estratégica na política do estado surgiu o reduto de malandros, prostitutas, bêbados, drogaditos e, posteriormente, cineastas. Mas teria sido realmente uma falha estratégica?

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). Pondo em números, Marcelo Lyra (2004), afirma que, entre 1971 e 1984, apenas a Boca do Lixo teria produzido 650 filmes, enquanto o resto do

país seria responsável por 450, isto é, a Boca teria produzido aproximadamente 60% da filmografia de uma década. Mas, ainda em relação à sua gênese, não significa que a reação inesperada tenha sido de todo modo adversa. Isto é, o exercício de poder, em seus avanços e recuos, tem também a capacidade de flexibilizar-se e adaptar-se aos novos atores em seu palco de disputa, aquele que não improvisa a partir das deixas que surgem, sai de cena.

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 sujeitos 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 sujeitos, 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 16mm 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). 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.

Sob este prisma, analisa-se a Boca e suas produções marcadas pelo imprevisto, espontaneidade e pela exploração dos prazeres proibidos. 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. Contudo, esta marginalização poderia muito bem ser assimilada em benefício próprio pelos ditos produtores. Neste sentido, os maus rótulos pareciam ser também 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

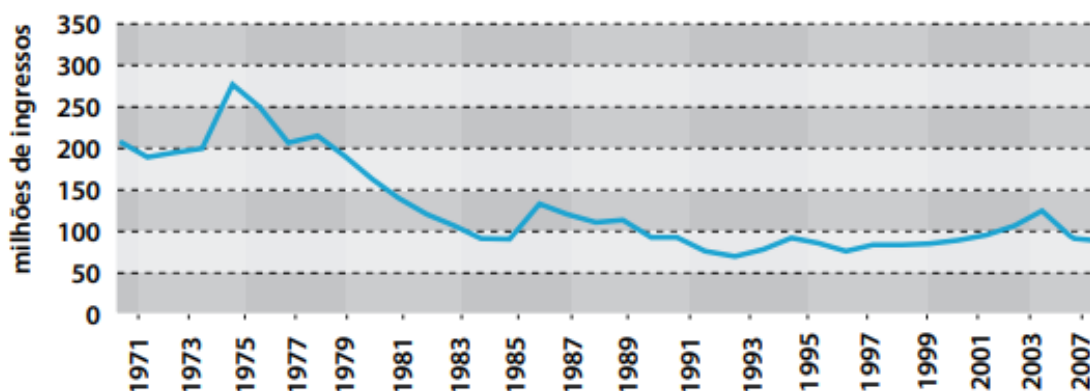
absorvido pelo espectador e que não se perde em pesquisas estetizantes, elucubrações intelectuais, típicas de uma classe média semianalfabeta.
 [...] É cinema tipicamente brasileiro, portanto é o cinema cafajeste paulista, sem bairrismos, porém com uma visão lúcida da fauna paulistana.
 [...] E o seu 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 que fazer filmes péssimos!”, ironizaram os produtores e diretores de bolsos e contas bancárias cheios, com a frase retirada de seu longa metragem *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 (a falta de) estilo artístico a ser defendido. Se antes a estética da fome e a pobreza fomentavam 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 e o mais importante, não deixar de lucrar com o cinema, parecia ser a máxima destes novos autores. E, de fato, fizeram, como se pode observar no gráfico abaixo, no qual se observa que o período cujo cinema nacional contou com a maior bilheteria coincide com o auge das produções na Boca do Lixo.

Gráfico 1: Número de espectadores do cinema nacional (1971 – 2007).



Fonte: dados Filme B; SÁ, Fábio Earp. O Mercado do Cinema no Brasil. IE/UFRJ, p. 2

Pormenorizando ainda mais estes índices, encontra-se um reforço para a constatação do êxito numérico do cinema nacional no período. De acordo com os números da Agência Nacional de Cinema – Ancine, o filme *Coisas Eróticas* (1982), por exemplo, está entre as produções mais vistas na história do cinema nacional, com 4.729.484 espectadores contabilizados. À frente de produções como *Carandiru* (2003), com 4.693.853 espectadores, *Cidade de Deus* (2002), com 3.370.871 espectadores e *Tropa de Elite* (2007), com 2.421.295, por exemplo.²⁰

O cinema na Boca seria, portanto, a legítima cria do que se considerou mais imoral, que parte da população buscou se distanciar, mas significativa parcela desejou incessantemente – vide os números acima. Estes milhões de espectadores foram, assim, seduzidos pelos corpos projetados através das películas das pornochanchadas. Foram também os agentes do regime autoritário seduzidos pelo desnudamento de corpos e costumes? É pouco provável. Estariam estes agentes se aproveitando desta sedução? 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.

²⁰ C.F: Dados disponíveis mediante busca em: <https://oca.ancine.gov.br/cinema>. Acesso em: 20 de setembro de 2020.

3.2 ROTEIROS DA BOCA: DA CONSOLIDAÇÃO DO POLO CINEMATOGRAFICO À SUA DERROCADA

A Boca do Lixo paulistana sempre figurou nos jornais. Normalmente, o que se via era a denúncia e condenação das imoralidades e os relatos pinga-sangue dos muitos crimes cometidos nas ruas, hotéis e inferninhos do lugar. A partir da década de 1970 algo mudaria, a Boca do Lixo continuaria a ser matéria de jornal, continuaria a ser condenada junto com todos aqueles que a frequentavam, contudo, o que antes figuraria nos cadernos policiais, agora está nos suplementos de cultura dos principais jornais do país. Este tópico pretende analisar os caminhos que levaram a esta mudança.

Deste modo, para compreender o fenômeno das pornochanchadas, é importante salientar seu trajeto, seus roteiros, seus meandros. Compreender que estes foram marcados por divergências internas, problemas com mercado exibidor, barreiras impostas pela censura, além de sucessos e fracassos com o público espectador. Sobre a construção da Boca como polo cinematográfico e seu desenvolvimento, o pesquisador Nuno César Abreu (2005), em sua tese de doutorado, destrincha seu percurso em três fases, que irão de 1970 a 1982, como será possível ver a seguir.

A primeira fase remonta aos anos de 1970 até 1975. Este seria ainda um período de consolidação da produção cinematográfica na região dos arredores da Rua Triunfo – novo epicentro das produtoras de cinema na 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 prestavam e recebiam assistência dos demais para a realização dos trabalhos em curso. É o período em que, estimulados pelo I e II Plano Nacional de Desenvolvimento - PND, sancionados em 1971 e 1974, respectivamente, diversos setores produtivos do país são levados a competir com os produtos importados, o que 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 buscaram se profissionalizar e atrair mais investidores. Este foi o período áureo das pornochanchadas. Então denominada “segunda geração da Boca”, é nesta fase que as instalações das

produtoras se espalham para além da Rua Triunfo. Elas se destacariam “produzindo filmes formalmente mais cuidadosos e consolidando, em seu âmbito, reputações artísticas e financeiras” (ABREU, 2005, p. 47). Esta geração também será fortemente marcada pela atuação estatal, além do PND entra em cena a Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME)²¹, 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 se instalar 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 seguiram. 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.

²¹ A EMBRAFILME foi criada através do decreto-lei Nº 862, de 12 de setembro de 1969, como Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima e vinculada ao Ministério da Educação e Cultura e como parte do Instituto Nacional do Cinema (INC). Tal como será visto a seguir, na metade dos anos de 1970, ela ganha importância e passa a atuar também como distribuidora, além de órgão de fomento. C. F., SILVEIRA; R. G., CARVALHO, Francione O. . Embrasil X Boca do Lixo: as relações entre financiamento e liberdade no cinema brasileiro nos anos 70 e 80. Aurora (PUCSP. Online), v. 8, p. 73-93, 2015.

Imagem 4: Ozualdo Candeias registra movimento em frente ao Bar e Restaurante Soberano.



Fonte: UOL Cinema < <https://bityli.com/viHWMEW>>; Acesso em: 14 abr. 2016

Imagem 5: 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).



Fonte: UOL Cinema. < <https://bityli.com/YCpmIMP>>; Acesso em: 14 abr. 2016

Pode-se observar nas fotos algumas amostras dos elementos que compunham o ambiente criativo e produtivo da Boca. Isto é, a interação entre diretores, produtores, fotógrafos, atrizes, entre outros “seres da Boca”, que coabitavam um mesmo ambiente laboral e que, de modo algum, não parece se afastar de um ambiente de prazer e negócios ao mesmo tempo. Seja em sua fundação como região de tolerância, na permanência de tais atividades ou na elaboração de filmes de entretenimento, o prazer parece estar sempre presente na história da Boca do Lixo. Assim, regadas à cerveja, feijoadas, dobradinhas, “indecências” 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 Cinedistri passou a ocupar todo o primeiro andar do edifício nº 134 da Rua Triunfo (STERNHEIM, 2005), e produziu filmes dos mais diversos gêneros – desde dramas à faroestes –, era preciso sair das fórmulas tradicionais, seria uma mostra de que Massaini queria inovar.

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 opcionalmente pelo diretor, visando a economia de negativo, por exemplo, posto que este era o material o 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 Galante era oferecer muitos de seus filmes apenas com o título – sem roteiro, *script*, *cast* ou qualquer outro elemento

concreto do projeto – 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)

Deste modo inicia-se a fase áurea das produções fílmicas na Boca do Lixo, a indústria cinematográfica nacional avançava “a toque de caixa e a todo vapor” (ABREU, 2005). 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 Infieis* – 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 Camurati (*O Olho Mágico do Amor* – 1982) e Xuxa Meneghel (*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.

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 romelistas 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 *européia 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 se identificava como Cinema Cafajeste, Cinema Marginal, Cinema da Boca ou mesmo Pornochanchada, 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. (BERNARDET, 2009, p. 149)

Os fatos expostos por Jean-Claude Bernardet 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 abasileirados, isto é, faroestes, 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*²², [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 (STERNHEIM, 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.

²² Dirigido por Mario Monicelli, *Exército Brancaleone*, longa metragem italiano de 1966, narra a história de um grupo de cavaleiros quixotescos liderados por Brancaleone em busca de sua fortuna. O filme satiriza costumes contemporâneos a partir de uma alegoria com a Idade Média.

Um ponto de virada nesta história é, sem dúvidas, a exibição do longa-metragem franco-nipônico *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 nacional²³. 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, Raffaele Rossi, produtor até então não muito exitoso da Boca, inicia a produção de *Coisas Eróticas* (1981), primeiro longa nacional a repetir o feito do *Império dos Sentidos*. O público estava tão excitado para presenciar novamente o sexo explícito exibido na grande tela, todavia mais, talvez, posto que desta vez era falado – ou gemido – em língua vernácula, 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 já não obtinha mais os resultados alcançados no fim da década de 1970. A maioria destes longas alcançou pouquíssimos números nas suas bilheterias. A pornochanchada estava 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 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

²³ O filme exhibe, além do sexo explícito propriamente dito, práticas sexuais não ortodoxas como é o caso das famosas cenas como a da introdução de um ovo na vagina da protagonista, que o expõe na boca de seu parceiro e que o come em seguida; da ejaculação que ocorre em sua boca; do estupro coletivo e lésbico. São exemplos de comportamentos sexualmente inaceitáveis para a moral vigente e que não tiveram precedentes em sua exibição pública no país até 1980. Vale salientar a falta de estudos acadêmicos acerca desta película dentro do contexto histórico brasileiro, não sendo encontrado qualquer trabalho que tratasse especificamente da produção e sua passagem pela censura, apenas menções em trabalhos que tratavam do cinema no período.

dos mandatos para a exibição das cenas antes proibidas. Aqueles que conseguiam adentrar nesses meandros legalistas, sobreviveram com mais algumas produções, os que não, naquele contexto enterraram-se.

A posição do autor, que publica o texto em momento posterior, os anos 2000, pode ser endossada a partir da leitura de um texto do próprio período de derrocada das pornochanchadas. De autoria de Heitor Capuzzo, o texto foi publicado em 1984 no jornal Diário Grande ABC. Na matéria o autor explicita de modo detalhado o processo de invasão das salas de cinema nacionais por filmes de sexo estrangeiros e como os produtores da boca puderam suportar, mesmo que por um curto período, esta invasão.

Competição Desleal

Extremos do Prazer está sendo lançado apenas numa sala, embora na próxima semana consiga abrir circuito maior. Segundo seu realizador, isso só foi possível graças à entressafra dos filmes pornográficos que os mandados judiciais estão liberando à revelia da censura federal. De origem estrangeira, esses sub-produtores competem deslealmente com o similar brasileiro, mesmo porque pertencem ao gênero *hardcore*, ou seja, possuem sequências de sexo explícito, segundo demoninação criada pela censura federal.

A produção brasileira não ousa tanto, procurando um gênero intermediário, pois o risco de proibição pela censura poderá levar à quebra de caixa. Portanto esses filmes que a boca do lixo produz são mais leves nas suas sequências eróticas, tendo recebido o rótulo de *softcore*. (DIÁRIO DO GRANDE ABC, 04 de fevereiro de 1984, grifos do autor).

A partir do texto, observa-se não só a estratégia de aproveitar a “entressafra” das produções importadas para novamente suprir um vazio nas salas de cinema do país, mas também a estratégia dos exibidores e produtores internacionais em recorrer diretamente à justiça comum para conseguir mandados de segurança que se sobreponham aos pareceres da DCDP e que liberem, mesmo que momentaneamente a exibição destes filmes no território nacional.

Contudo, o próprio mercado de sexo explícito nos cinemas não tardaria a se modificar e sofrer com o advento de outro recém-surgido fenômeno. Isto é, fala-se do novo sistema de home-vídeo, popularizado pelo advento da tecnologia do vídeo cassete e das fitas de VHS, permitindo que o espectador 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 através da EMBRAFILME. Pouco a pouco, aqueles que antes foram atraídos pela Boca, seduzidos pelas facilidades que ela oferecia, ao verem sua fonte de esgotada, abandonaram-na, como os clientes fazem às prostitutas que, até os dias atuais, ali ainda trabalham ao final de um programa – mesmo que bem-sucedido.

3.3 A PORNOCHANCHADA E SUAS RELAÇÕES COM O REGIME CIVIL-MILITAR

As pornochanchadas foram produzidas no auge da censura moral perpetrada pelo regime civil-militar, isto é, logo após a promulgação do ato institucional número cinco, o AI-5. A despeito disto, é possível afirmar que estes filmes eram produto, ainda que indireto, da ação governamental e suas políticas públicas de fomento e proteção do cinema nacional. Neste tópico, discorre-se sobre como se teria dado tal relação e em quais circunstâncias poderia estar envolvido o governo ditatorial com as produções da Boca do Lixo.

Sobre isto, é necessário retroceder aos anos de 1960, quando a política estatal para o cinema era basicamente legislativa. A partir de sua legislação, ditava os 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. O espaço deixado pelo Cinema Novo foi preenchido sem muito esforço 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, numa medida protecionista, o governo passa a direcionar seus investimentos para concretizar

O cinema como setor industrial [...] 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), predecessor da já referenciada EMBRAFILME. O instituto foi 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.

Neste 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.

Além disso, 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, proprietário de uma das maiores produtoras de cinema da época, a Cinearte, 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 do regime assegurando a 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 constar na programação, aumentando, portanto, a reserva de mercado proposta na legislação até então vigente.

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 detratores das produções nacionais, assim como pelos exibidores e distribuidores de produções estrangeiras, e foi apontada como principal gesto sinalizador do apadrinhamento ditatorial às produções mais numerosas de então, as pornochanchadas.

Em 1969 ocorre a criação da, já referida, 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 também 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 Sternheim 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. Sternheim 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 parâmetro 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 excerto 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 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 tese.

3.3.1 As Pornochanchadas e a Censura

3.3.1.1 Divisão de Silenciamento de Diversões Públicas: Censura, Censores e Mecanismos de Funcionamento

Antes de se realizar qualquer análise ou interpretação das relações entre os muitos sujeitos envolvidos nos processos censórios, desde o agente da ditadura ao produtor cultural, é oportuno que se compreenda minimamente a montagem e o funcionamento do aparato censório brasileiro. À guisa de introdução à temática que se oferece ao leitor este tópico.

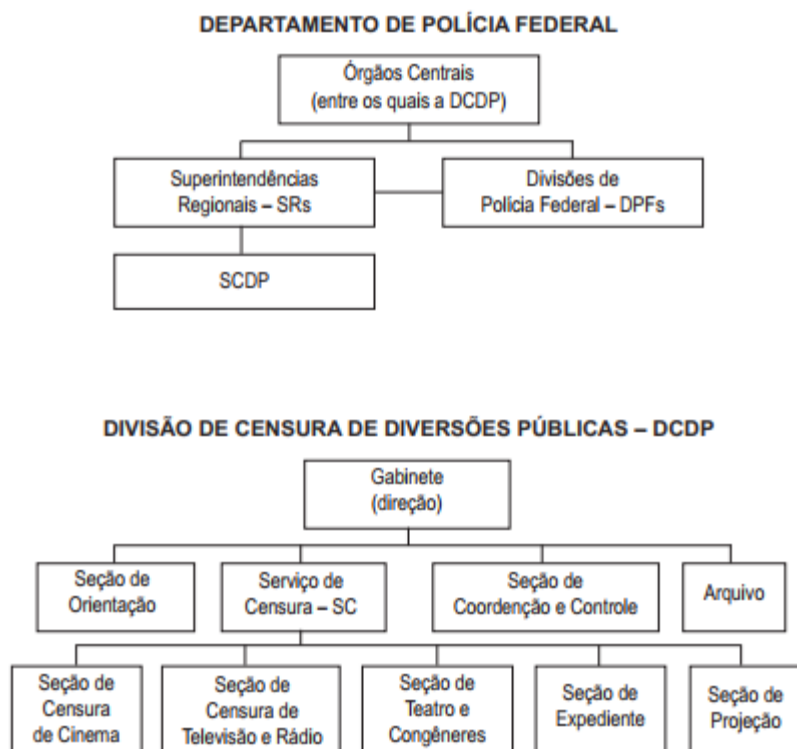
A montagem do aparato censório ocorreu ainda durante a Ditadura Vargas, na década de 1930. A normativa responsável pela criação do primeiro órgão oficial de censura nos moldes ora atinentes retoma à década de 1930, durante a Ditadura Vargas. Isto é, criou-se a partir do Decreto-Lei Nº 1915/39, o Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP, cujas funções são não somente prescritivas em termos de gerenciar classificações indicativas dos produtos culturais; mas também cerceadoras, impositivas de silenciamentos sobre determinadas temáticas,

exposição de determinadas cenas ou uso de determinada linguagem por parte dos autores.

Isto é importante, sobremaneira, posto que a censura prescritiva atua tão somente no campo da apropriação – o que usualmente se chamou de recepção, isto é, o espectador –, dado que apenas iria indicar qual recorte do público poderia ou não estar exposto àquele conteúdo, passando para uma abordagem muito mais ativa, ao ponto de influir previamente na produção – dado que o autor evitaria determinados temas para não ser censurado – e também posterior – dado que ordenaria cortes ou proibiria obras por inteiro.

Após o período ditatorial do Estado Novo, as estruturas censórias herdadas do regime varguista ainda se mantiveram, embora reformuladas pelo Decreto nº 20493/46. A partir deste decreto reformula-se o DIP que se torna o Serviço de Censura de Diversões Públicas – SCDP. Esta normativa pouco se alterou até a constituição de 1988, com a outorga da constituição vigente. Contudo, é possível ainda evidenciar uma mudança durante a ditadura civil-militar e que diz respeito ao decreto nº 5536/68, editado um mês após o Ato Institucional Nº5 – AI 5, que altera o Serviço de Censura de Diversões Públicas – que passa a ter competência regional – e cria o Departamento de Censura de Diversões Públicas – DCDP com competência nacional e que, a partir daí, figura entre os órgãos centrais da Polícia Federal, que gestará boa parte dos documentos analisados a seguir neste texto. A organização deste novo departamento pode ser esmiuçada através da observação de dois organogramas cunhados por Beatriz Kushnir (2004) e que constam na figura abaixo.

Figura 1: Organogramas do Departamento de Polícia Federal e Divisão de Censura de Diversão Pública.



Fonte: KUSHNIR (2004, p. 208).

É possível observar a partir do organograma do próprio DCDP que há agora uma grande especificidade dentro do Serviço de Censura – SC, ele possuirá repartições exclusivas para a análise censória de Cinema; Televisão e Rádio; Teatro e Congêneres. Esta subdivisão demandaria, portanto, pessoal especializado em cada uma destas áreas para realizar a análise e emitir pareceres de acordo com a linguagem do objeto cultural submetido à determinada repartição. A partir de sua criação a função de Censor já não existirá mais no DCDP, será substituída pela de Técnico em Censura. Isso acarretará o afastamento dos militares dos cargos e a alocação de pessoal civil selecionado a partir de concurso público para tal função. Oportunamente, mencione-se a exigência da formação superior em Pedagogia, Psicologia, Ciências Sociais, Direito, Filosofia ou Comunicação²⁴ aos candidatos inscritos nos certames. O que legaria à censura um ar de intelectualidade e de autoridade no campo das artes que antes seria questionável – o que não a eximiu,

²⁴ C.F.: É possível observar as exigências para os candidatos que pleiteavam vagas nos cargos em técnico de censura a partir da análise do último edital (Nº017/B4-DRS/ANP) do Departamento de Polícia Federal/Academia Nacional de Polícia, publicado no Diário Oficial da União em 04 de julho de 1984. Disponível em: <https://bitly.com/eOvIMLB>. Acesso em: 14 de novembro de 2021.

contudo, de seguir recebendo críticas de igual modo, assim como tampouco diminuiu o anedotário acerca dos deslizes e erros cometidos pelos censores por sua suposta ignorância.

Sobre esta imagem do serviço de censura, conta-se frequentemente em palestras, mesas redondas ou simpósios cuja temática é a censura ou repressão aos meios de comunicação e produções culturais, as histórias das patacoadas cometidas pelos censores ao analisar determinados casos. Alguns dos casos mais conhecidos remontam à apreensão do livro *Do Cubismo à Arte Neoconcreta*, que supostamente levou o poeta Ferreira Gullar a prestar explicações à polícia federal sobre seu teor pretensamente subversivo, dado que poderia tratar de temática correlata a Cuba; expressando a total incultura do agente que desconhecia a escola artística moderna e se ocupou de interrogar Gullar²⁵.

Outra anedota bastante conhecida é a que envolveu o ator, diretor, escritor, cineasta e crítico cinematográfico José Wilker, por ocasião do lançamento de uma peça de sua autoria que se intitulava *A China é Azul*. Chamando a atenção dos agentes do governo tanto pelo título trazer em evidência o país comunista, quanto por um desenho que o autor fez para ilustrar o espetáculo, no qual o agente afirmava que os cabelos da mulher desenhada formavam o mapa do Vietnã – outro país comunista²⁶. Apesar de ambos os casos não estarem ligados diretamente ao trâmite censório oficial – do DCDP, posto que Gullar fora preso no Rio de Janeiro e levado para a Vila Militar de Deodoro, sob responsabilidade da 1ª Divisão do Exército. Já o caso de José Wilker ocorreu no Centro de Informações da Marinha - Cenimar. Ainda assim, os casos e suas motivações esdrúxulas acabaram por cair na conta da censura federal e formando tal imaginário acerca do perfil pouco intelectual de quem atuava junto ao regime.

Ainda sobre o perfil destes técnicos, faz-se valer novamente do trabalho de Kushnir (2013), para evidenciar a ocorrência de diferentes matizes de pensamento e perfis profissionais neste grupo de agentes. É o que pode ser percebido no

²⁵ C.F.: GULLAR, Ferreira. *Natal em Cana*. Folha de São Paulo, São Paulo, 24 de dezembro de 2006. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2412200628.htm>>; Acesso em: 14 de novembro de 2021).

²⁶ C.F.: BARROS, Jorge Antonio. *A censura no regime militar foi trágica, mas cômica*. O Globo, Rio de Janeiro, 17 de março de 2014. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/a-censura-no-regime-militar-foi-tragica-mas-comica-527936.html>. Acesso em 14 de novembro de 2021).

depoimento de Coriolano de Loiola Cabral Fagundes²⁷, técnico de censura e depois se tornou o penúltimo diretor da Divisão de Censura, sucedendo a famosa efígie da censura durante os anos de chumbo, Solange Maria Hernandez, conhecida por Dona Solange, Solange Tesourinha ou apenas por Tesourinha. Em seu depoimento, Fagundes pontua as diferenças de concepção do fazer censório e como isto pautou o seu trabalho, o da Tesourinha e, por consequência, também de outros censores.

A minha posição, a minha oportunidade foi muito boa, muito fácil, porque naquela época eu acreditava que a extinção da censura [significava] dar um passo à frente para a democracia. Fui [realizar algo em que] acreditava, tinha esperança na extinção da censura, na modernização política do país. Já [no período anterior] quando a Solange Hernandez assumiu o controle da censura a situação era completamente diferente. [Ela comandou o DCDP] durante a ditadura militar, então tinha que apresentar serviço em termos de um rigor censório, em termos de repressão na produção cultural. O meu momento foi muito melhor, mais simpático. [...]

Fui escolhido pelo ministro e, acredito que o ministro, antevendo as dificuldades internas que eles iriam criar, me deu um gabinete próximo ao dele, no Ministério da Justiça, com a ordem de desarticular a censura. Assumi nessas condições e fui desarticulando a censura. Por exemplo, tínhamos um órgão revisor, o Conselho Superior de Censura (CSC), que, por vezes, queria ser mais rigoroso do que a censura. Trabalhava sintonizado com a Solange, por exemplo. Então, passei a resolver tudo em primeira instância, no meu nível e, com isso, o Conselho Superior de Censura foi totalmente esvaziado. Foi mais um foco de ataque à minha administração. Havia conselheiros que me odiavam, porque acabei com o trabalho deles. Eu liberava em primeira instância, depois passava pelo ministro. E o que os censores queriam interditar, eu colocava em revisão ali no nosso nível, distribuía para outras turmas examinarem e acabava liberando. (KUSHNIR, 2013, p. 314-315).

Nos trechos acima, além de apontar as variações possíveis entre os referidos perfis, o depoente explica os motivos que levaram a tais variações. No seu caso, ao assumir a direção da Divisão, e ser reconhecido como um liberal entre os demais, a motivação foi clara: extinguir o serviço de censura por ocasião da abertura. Ademais de o depoimento ser elucidativo no sentido de expor o caráter variável e subjetivo que poderia guiar até certo grau as decisões dentro do DCDP, Coriolano Fagundes também indica que a heterogeneidade das relações construídas naquele contexto era sabidamente variável conforme o tempo e os acontecimentos históricos que atravessavam o órgão guiando suas possibilidades de atuação e sua utilidade no fluido jogo do exercício do poder.

²⁷ Nos textos analisados encontraram-se duas grafias para o nome do técnico de censura. Seu sobrenome foi grafado com “Y”, “Loyola”, pela pesquisadora Beatriz Kushnir em seus trabalhos, mas com “I”, “Loiola”, nos documentos originais do DCDP assinados por ele. Aqui se optou pela grafia utilizada nos documentos da Divisão de Censura de autoria do próprio Rodrigues.

Outra contribuição de Fagundes para a compreensão histórica do período e do fazer censório foi sua publicação autoral *Censura e Liberdade de Expressão*, no qual discorria sobre as bases, sobretudo morais, que norteavam o fazer censório. Diferentemente do seu depoimento, concedido à pesquisadora no período posterior à ditadura, o livro fora publicado em 1974, durante o período de franca atividade dos técnicos de censura. Coriolano Fagundes, entretanto, não foi o único censor a se ocupar em refletir sobre seu fazer, seus objetivos, suas diretrizes básicas, entre outras questões. Entre as obras bibliográficas dos agentes da censura é possível referenciar ainda:

Selma Chaves e Mariotavia Cunha (Censura: sim ou não. Rio de Janeiro, s. n., s. d.) expressa os vínculos construídos durante a carreira de Selma Chaves. Censora da geração do início dos anos 1960, dirigiu o Serviço de Censura, no Rio de Janeiro, quando Solange Hernandez era a diretora do DCDP. Produzida como uma tese em Sociologia, a reflexão de Sheila Feres (A censura, o censurável, o censurado. São Paulo, tese de doutorado em sociologia, Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, 1980), censora em São Paulo, rendeu um grande debate, pois veio a público durante um simpósio sobre censura, dentro das discussões pós-Anistia. E por fim, o trabalho de Carlos Rodrigues, Vicente Alencar Monteiro e Wilson Q. Garcia (Censura Federal – leis, decretos-lei, decretos e regulamentos. Brasília, C.R. Editora, 1971). Tido como a “bíblia” dos censores, os três autores eram censores e jornalistas. (KUSHNIR, 2013, p.329).

Em Rodrigues, Monteiro e Garcia (1971), é possível observar não apenas um vasto compêndio no que diz respeito à legislação que amparava o fazer censório, como uma apreciação dos textos legais e também do posicionamento subjetivo destes censores, notadamente, no que diz respeito às justificativas morais para o trabalho que levavam a cabo. Em mais de uma publicação referente à censura no período, é possível notar que há menção desta obra como referência para outros censores na condução de suas atividades²⁸ o que pode revelar a dimensão da obra, esta haveria tomado o lugar de outros guias ou manuais oficiais de censura nos gabinetes do DCPD, isto é, um manual organicamente elaborado pelos próprios censores e não por esferas superiores do organograma estatal. A produção bibliográfica destes agentes pode indicar mais um elemento confluindo à ideia de que os técnicos de censura não eram soldados obtusos afastados do contexto da produção cultural, mas sujeitos também produtores. A censura era, assim, endógena à cultura no país.

²⁸ Ver também: GARCIA, Miliandre. *Censura, resistência e teatro na ditadura militar*. Rio de Janeiro: CONCINNITAS, v. 19, p. 144-177, 2018.

Por fim, é importante ainda que se procure desmistificar outro ponto acerca das diretrizes censórias durante a ditadura civil-militar brasileira. A saber, o que costumeiramente se costuma apontar como uma subdivisão nos eixos temáticos de trabalho dos censores. Normalmente é atribuída aos meios jornalísticos a chamada censura política, enquanto que, aos meios culturais, a censura moral. Entende-se ora que esta subdivisão costumeira não é redundante e não pode ser aplicada.

Mantendo uma continuidade, a censura no pós-1968 esteve dividida em duas instâncias: uma se aplicava à diversão, outra à imprensa. Ambas de cunho político; contudo, no primeiro caso, este permaneceu encoberto sob preocupações quanto à “moral e bons costumes”. [...] O artigo 3º da Lei nº 5536/68, ao enunciar que manifestação alguma poderia ser contrária às questões de política e segurança da nação, como também aos elementos da moral e dos bons costumes, deixou exposto que a censura nesse momento, era percebida *sempre* como um ato político, e não restrito apenas ao universo das diversões públicas. Tudo – do livro, ao filme, do jornal à música, do teatro ao carnaval – seria objeto de censura: avaliação, aprovação ou proibição. (KUSHNIR, 2012, p.158, grifos da autora).

Retornando-se à normativa citada pela autora, é possível observar:

Art 3º. Para efeito de censura classificatória de idade, ou de aprovação, total ou parcial, de obras cinematográficas de qualquer natureza levar-se-á em conta não serem elas contrárias à *segurança nacional e ao regime representativo e democrático, à ordem e ao decôro públicos, aos bons costumes, ou ofensivas às coletividades ou as religiões ou, ainda, capazes de incentivar preconceitos de raça ou de lutas de classes*. (BRASIL, 1968).

Corroborando com a tese de Kushnir, o artigo terceiro, conforme observado acima, que trata especificamente de obras cinematográficas, preocupa-se em orientar para que a censura atentasse não somente para a “ordem e ao decôro públicos, aos bons costumes”, mas também às possibilidades de afronta “à segurança nacional e ao regime”, logo, expressa-se nominalmente a preocupação relativa à moral, mas também à política nestas produções. É neste sentido que advoga-se a tese de que a existência de conteúdo político em manifestações artísticas era conhecido e regulamentado, seus impactos públicos eram igualmente sabidos. Neste bojo, é possível dizer que, para o regime e sua censura, o advento do que mais adiante se chamará de pornô-político não será, de todo uma surpresa, ainda que seus impactos possam ser (inclusive à contemporaneidade).

3.3.1.2 A Censura Civil, a Autocensura e a Censura Religiosa

É possível observar que a censura também traçou 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 se analisará 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 à DCDP de uma senhora chamada A. C. Carvalhal. Nesta carta, a espectadora 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 à DCDP, e sim a outros órgãos, como a Presidência da República ou ao Ministério da Justiça, que as encaminhavam ao departamento correto. Todavia, 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 Kruel²⁹. 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)

Insatisfeitos com a conduta dos frequentadores de salas de projeção “leigas”, que poderiam ir desde cuspidas no chão – ou em outros frequentadores –, o hábito

²⁹ Kruel 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_Kruel.asp>. Acesso em: 27 de nov. 2016.

de fumar durante os filmes, até atos libidinosos 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 católicos³⁰ 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 propagarem 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 Prorsus*.

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:

³⁰ 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, p.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 a fim de evitar os perigos das ciladas morais cunhadas pelo “comunismo subversivo”. Tal qual se vê abaixo na carta do sacerdote Hermenegildo Carvalho, endereçada ao então ministro da justiça

Alfredo Buzaid. Em tempo, vale salientar a semelhança do discurso do sacerdote nos anos de 1970 com os grupos de ultradireitistas da atualidade.

Imagem 6: Carta do Pe. Hermenegildo Adami Carvalho ao Ministério da Justiça.

PEDE-SE EM NOME DE DEUS
E DA HONRA DA PÁTRIA BRASILEIRA,
A QUEM TANTO AMAMOS, QUE OS INTERMEDIÁRIOS
DA CORRESPONDÊNCIA DO SR. MINISTRO,
QUE LHE FAÇAM ~~FAÇAM~~ CHEGAR ÀS MÃOS
ESTE BOLETIM. É DO INTERESSE DA
GRANDEZA DE NOSSO PAÍS.
O COMUNISMO COMEÇA NÃO É PELA SUBVERSÃO
POLÍTICA. PRIMEIRO, ELE DETERIORA AS
FORÇAS MORAIS, PARA QUE ENFRAQUECIDAS
ESTAS, POSSA DAR O SEU GOLPE ASSASSINO.
VIVA O BRASIL!
Pe. Hermenegildo Adami Carvalho

Fonte: Boletim enviado ao Ministro da Justiça, encaminhada à DCDP, de 18 de agosto de 1972, Fundo “Divisão de Censura de Diversões Públicas”, Arquivo Nacional, Coordenação Regional do Arquivo Nacional no Distrito Federal, Série “Correspondência Oficial”, Subsérie “Manifestações da Sociedade Civil”, Caixa 1.

Neste bojo, foram criados então organismos eclesiais 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.

3.4 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-espectadores 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 torvelinho 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 seara. Suas considerações, algumas vezes discordantes em sua tônica com as desta tese, 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, a alternativa, quiçá, 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 venha a ser, 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 outro viés analítico, Bernardete 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. (BERNARDET, 2009, p. 206).

A crítica especializada e o cidadão comum que se ocupavam em condenar as pornochanchadas, explica Bernadete, 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 Bernardet 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 classes populares 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 de 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. (BERNARDET, 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 Sternheim (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. (STERNHEIM, 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”. (BERNARDET, 2009, p. 208).

Outro crítico e acadêmico já citado e que parece apontar nessa 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. (SALLES GOMES, Paulo Emilio. “Ela (a pornochanchada) dá o que eles gostam? Entrevista concedida à Maria Rita Kehl.” *Movimento*. São Paulo. n. 29, p. 20, 19 jan. 1976).

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 (baixa?) qualidade em fazer cinema, não se pode dizer 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 Bernardet ao afirmar que “Há inclusive um tom meio avacalhado nesses filmes que, provavelmente, não está alheio a seu sucesso”. (BERNARDET, 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 7: Cartaz do longa-metragem *Coisas Eróticas* (1981).



Fonte: Jornal Notícias Populares, 23 de abril de 1984, São Paulo.

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 espectadores.

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 Bernardet 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, mal feita, nem se limitar ao exibicionismo da carne, nem ser machista. Melhorar o nível não quer dizer apenas maquiar melhor as atrizes exibidas. A pornochanchada pode ser uma obra de arte que satisfaça gostos exigentes. A malícia pode não ser grosseira e repetitiva. (BERNARDET, 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. (BERNARDET, 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 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 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 Bernardet 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.

4 A PORNOCHANCHADA E O ENDOSSO DA MASCULINIDADE HEGEMÔNICA: SALVO CONDUTO PARA COM A CENSURA?

4.1 O *FORZUTO* JOÃO BALEIA E A MUDINHA FEITICEIRA: MASCULINIDADE VIOLENTA E FEMINILIDADE MARGINAL EM *O DIA EM QUE O SANTO PECOU* (1979)

Dentre o *corpus* fílmico selecionado, muitos são os exemplos de obras que recorreram aos lugares comuns no que tange à violência para endossar o discurso das masculinidades que se almejam hegemônicas. Boa parte dessas películas evidencia de modo quase didático como se espera que proceda o homem no uso da violência justificada. Ora busca-se neste tópico radiografar e exemplificar as irrupções de violência e como estas seriam justificadas dentro do padrão discursivo consonante com os ditames do regime vigente, evidenciando noções que orbitam as irrupções de violência pontual masculina, tais como, a defesa da sua honra, notadamente ligada à proteção das mulheres sob sua tutela³¹, o que aponta para a noção sempre dialógica e também binária da construção do referido discurso de gênero e de dominação masculina, isto é, da relação indelével entre o masculino e o feminino na construção dos almejados papéis de gênero.

Acerca desta discussão, é oportuno relatar um esforço na construção de uma *episteme* para o campo dos estudos da masculinidade que reconheça a impossibilidade de se estudar o gênero masculino afastado da sua relação pretensamente binária e oposta ao feminino. Neste percurso, busca-se aproximar e assimilar as críticas de pensadoras como Connell (2013, p. 251) que reconhecem que as

Críticas ao conceito de masculinidade fazem mais sentido quando apontam uma tendência, tanto nas pesquisas como na literatura popular, de dicotomizar diferenças entre homens e mulheres. [...] Há uma tendência no campo dos estudos sobre homens de presumir “esferas separadas”, de proceder como se as mulheres não fossem uma parte relevante da análise.

³¹Nesta concepção, a mulher é desprovida de honra. Sua honra é a honra do homem que a tutela, cabendo a ela conservar-se virtuosa como espelho da virtude emanada pelo pai, marido ou outro ser masculino que pretensamente a domine. Para Dória, “da mulher esperava-se castidade e fidelidade no matrimônio e virgindade antes do matrimônio [...]. Assim, a reputação pública da mulher [...] era, simultaneamente, um dos componentes da honorabilidade do homem que a dominava. [...] Para o pai da moça, [...] a ‘defloração’ significava que o sedutor havia ‘levado’, junto com a virgindade e para sempre, a honra que ‘valia mais que a vida’”. DÓRIA, 1994, p. 66.

É com o intuito de aproximar justamente a compreensão do discurso da masculinidade hegemônica, do exercício da violência e de sua interação com o feminino que ora elenca-se prioritariamente dois títulos para fazê-los, à saber: *O Dia em Que o Santo Pecou* (1975), dirigido por Cláudio Cunha e *Dezenove Mulheres e Um Homem* (1977), dirigido por David Cardoso.

O primeiro desses longas-metragens, obra de Cunha, segundo a sinopse oficial fornecida pelos registros da Cinemateca Brasileira, passa-se na cidade litorânea de São Sebastião, no estado de São Paulo. O enredo enfoca-se na trajetória de João Baleia, homem rústico, ermitão, misantropo, de aparência bruta, cujo semblante é condecorado permanentemente por espesso bigode, que lhe esconde a maior parte dos traços de emoção e compõe, junto à vasta e (frequentemente) esvoaçante cabeleira os ornamentos que emolduram seu rosto largo e taciturno; seu corpo destaca-se pelo porte alto e forte, porém, não atlético, como se representasse ele uma força masculina natural, aquela que não precisou ser esculpida pelo esforço repetitivo e artificial dos exercícios com halteres, mas construiu-se compelido pelo ambiente telúrico e estilo de vida braçal em que se insere e no qual, sem sua robustez, não sobreviveria.

João, esta força masculina em integração ao natural, é apresentado desta forma desde o início do filme, nos créditos iniciais, quando, a partir do 1 minuto e 30 segundos, aparece em tomada aberta cavalgando livre e sem rumo aparente, cruzando trilhas fechadas, cingindo caudaloso rio, para, em seguida, executar seus mais diversos ofícios braçais. *Takes* que não se justificam por nenhum outro motivo além da referida composição do personagem dentro deste estereótipo de masculinidade.

Imagens 8 a 11: Sequência de tomadas abertas exaltando habilidades pretensamente masculinas de João Baleia, seguida por close-up de seu rosto quase inexpressivo.



Fonte: O Dia em Que o Santo Pecou (1975)

Em tempo, é oportuno salientar que o endosso à masculinização dos personagens aliadas ao ambiente rural, às habilidades em equitação, a destreza com os instrumentos e ferramentas pesadas e rudimentares, é um artifício comum a uma vasta gama de filmes estadunidenses, do gênero *western*. É inevitável a comparação do enredo e da condução do longa em questão com este estilo cinematográfico de grande sucesso mundial desde os primórdios da indústria cinematográfica americana nos anos de 1930 (OLIVEIRA, 2019). Tampouco é segredo as mais diversas tentativas de aproximação das produções da Boca do Lixo às fórmulas comprovadamente exitosas no quesito bilheteria. Fato que será amplamente observado também nas produções de David Cardoso e que serão o foco de nossa atenção mais adiante. Contudo, haverá uma diferença notória entre o *cowboy* hollywoodiano de Cardoso e o caso em questão. Segundo Oliveira (2019, p. 159),

O cowboy dos filmes italianos, experiência em dilemas globais, ele não se filia a governos, mas tenta evitá-los. Governos não são mais confiáveis. E em muitos filmes, o governo é o antagonista. Essa personagem dialoga com o seu tempo (entre as décadas de 1960 até nossos dias), ou seja, não é mais ingênua o suficiente para crer que o governo e as instituições estejam do seu lado. Esse cowboy é individualista, diferente de seu predecessor que vivia através dos códigos da comunidade. Mais do que individualista, é rancoroso,

problemático e carregado de traumas e fragilidades. E embora se diferencie da personagem clássica do gênero, nos aspectos políticos, não se afasta de sua masculinidade hegemônica. É essa personagem que vai continuar exterminando os problemas e restaurando a ordem. A violência contra o outro sempre é a solução dos problemas para o cowboy.

Haja vista a aproximação do cinema brasileiro de então com as estratégias do cinema popular italiano, tal qual se discutiu no segundo capítulo desta tese, ao discorrer sobre a cunhagem do termo pornochanchada e sua descendência calcada nos filmes episódicos e comerciais da Itália, não parece despropositada a aproximação deste personagem com aqueles que comumente foram apresentados pelos italianos, tal qual destaca Oliveira no trecho acima. Isto é observado quando se analisa não apenas as características físicas que compõem o personagem, mas a trama que o cerca. Uma clássica busca por *vendetta*.

A transposição do tipo masculino correspondente ao *cowboy* estadunidense no cinema italiano, contudo, não ocorre sem uma alteração de nomenclatura. Neste sentido, mais que um *cowboy* de *western*, João Baleia é um *Forzuto* de chanchadas. De acordo com Baecque (2013, p. 524), o *Forzuto* é o “Homem forte, gigante, hercúleo, lutador, gladiador, [...] [que] vem a tornar-se um tipo de filme: um *Forzuto*, em que o talento muscular é o próprio objeto do registro cinematográfico”. Neste caso, João, que pouco fala, muito age, muito bate, enfrenta bandidos, capoeiras, oficiais da lei, muitas vezes ao mesmo tempo, é um típico *forzuto* que, assim como Enrico Guzzoni em *Quo Vadis?* (1913) ou Giovanni Pastrone em *Cabiria* (1914). Tal como seus correspondentes italianos que

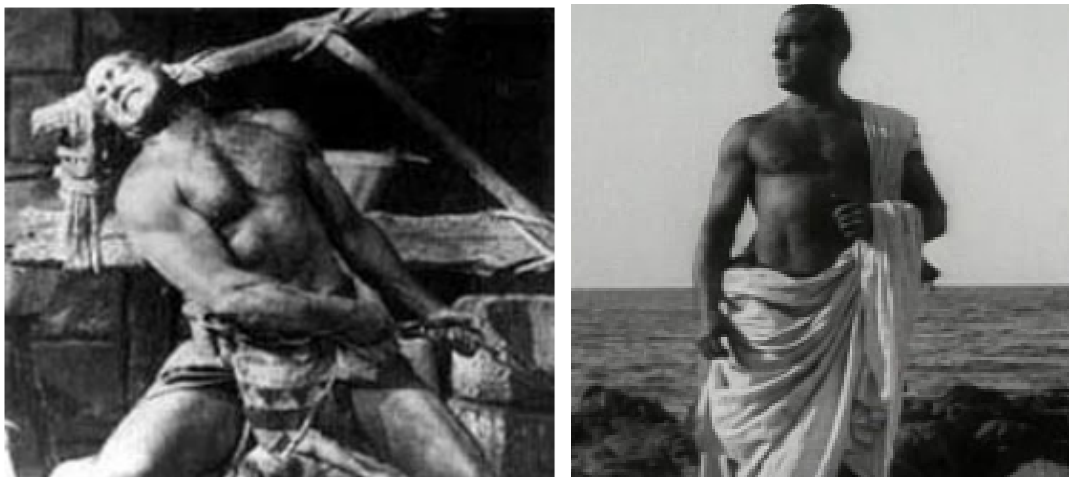
Fazem seus músculos atuarem, carregam pesos impressionantes ou vários figurantes ao mesmo tempo, acampam na arena diante das feras felinas e as espantam pela simples aparição de sua potência viril, impõem-se na liderança dos soldados, da multidão, do povo, dos gladiadores, e elevam a grande heroína diva, tal qual um feto de palha. (BAECQUE, 2013, p. 524, grifos nossos).

Imagem 12 e 13: Gladiador sobrepujando oponente; versão colorida da mesma cena em cartaz



Fonte: Quo Vadis? (GUAZZONI, 1913)

Imagens 14 e 15: Escravo hercúleo Maciste



Fonte: Cabiria (PATRONE, 1914).

O enredo da produção brasileira se desenvolve a partir de um ato de violência impetrado contra a protegida do personagem principal. Quando é forçado a afastar-se de casa diante de uma falsa acusação pelo assassinado de um antigo desafeto, e acaba por deixar só a sua companheira, três bandoleiros aproveitam-se para invadir a sua propriedade e violentar a mulher. Libertado depois de descobrir-se o verdadeiro assassino e regressando à casa, João descobre o que ocorreu em sua

ausência. Tomado pela sanha da vingança, o herói, ou melhor, o anti-herói mata o verdadeiro assassino de seu desafeto, posto que atribui a este a culpa pela sua ausência e a decorrência do estupro, para, em seguida perseguir e encontrar os três estupradores na taberna da cidade. Diante do confronto, João e os bandidos trocam um diálogo emblemático no que tange a uma série de elementos compositivos da representação arquetípica da masculinidade na qual o personagem se insere.

Em tempo, é preciso que se caracterize o personagem principal da trama, desta feita, não é apresentado um homem perfeito, um exemplo a ser seguido, tal qual espera-se de um herói. Ainda assim, este não é mau, não é visto como odiável, ele caminha numa linha tênue que hora o conduz para a justiça, ora para o excesso, ele possui traços de vilão, mas motivação de herói. É o que se caracteriza na teoria do cinema e na escrita dos roteiros como personagem protagonista anti-herói, tal qual define Campos:

Como o vilão, o anti-herói é errado, talvez feio e (um pouco) mau. Mas, como o herói, é personagem pelo qual narrador e espectador torcem, com quem se emocionam, se identificam e querem ver vitorioso, feliz e eventualmente perdoado. (CAMPOS, 2007, p. 155).

Para gerar tal efeito de identificação, isto é, para sacramentar abertamente a motivação do protagonista, a 1 hora e 5 minutos, confrontando os estupradores, João indaga e provoca: - O amigo arranhou a cara, andou mexendo com gato? Vai ver era o animalzinho de estimação de alguém. Não é?

Sua força que brutalidade, portanto, não se justificam apenas pela garantia da sua sobrevivência, mas daquela que por ele é cuidada, sua companheira, a heroína da trama, o feto de palha de Baecque, que, sequer possui nome, tratada apenas por Mudinha, tal qual consta na ficha técnica descritiva do elenco deste longa e existe somente na órbita do hercúleo João, um personagem secundário que lá está apenas para oferecer justificativa ao protagonista. A caracterização desta personagem parece compelir-nos cada vez mais para a observação dialógica e binária dos gêneros e seus papéis essencialistas e hegemônicos tal qual se observou anteriormente.

A mulher é diversas vezes desumanizada, parece desprovida de maldade, de discernimento das emoções humanas, um ser puro, que passa todo o filme togada em linho branco e nada mais veste além disso e da própria nudez que, por vezes, ostenta sem preocupar-se ou envergonhar-se com possíveis observadores, tal qual a

nudez pública dos pagãos, das bruxas e seus sabás nas primeiras representações midiáticas e populares no século XIX, nas quais é possível observar uma convergência na representação das mulheres feiticeiras no que tange aos corpos despidos, pornograficamente explorados como meio de denúncia. Isto pode ser observado, por exemplo, na gravura *O Sabá das Bruxas* (1510) de Hans Baldung Grien.

Acerca da apropriação e veiculação midiática da figura feminina associada à bruxaria e, portanto, ao negativo, Federici (2017, p. 299), aponta que

A caça às bruxas foi também a primeira perseguição, na Europa, que usou propaganda multimídia com o objetivo de gerar uma psicose em massa entre a população. Uma das primeiras tarefas da imprensa foi alertar o público sobre os perigos que as bruxas representavam, por meio de panfletos que publicizavam os julgamentos mais famosos e os detalhes de seus feitos mais atroz. Para este trabalho, foram recrutados artistas, entre eles o alemão Hans Bandung”.

Em relação à masculinidade hegemônica e esta figura daninha representada pela mulher-bruxa, a autora ainda pontua que a perseguição, estupro, tortura e outras sevícias a esta fêmea degenerada justificava-se pois “não só santificava a supremacia masculina, como também induzia os homens a temer as mulheres e até vê-las como destruidoras do sexo masculino”. (Idem, p. 388).

De acordo com Michel Foucault (1978), em *História da Sexualidade*, o controle dos corpos e a sexualidade como dispositivo biopolítico teve seu ápice na vigilância e controle outorgado pela instalação das pastorais nos mais recônditos confins e no estímulo a confissão compulsória de práticas sexuais desviantes, contudo, para Federici, não houve outro local onde tenha havido a referida “explosão discursiva” da sexualidade de forma tão contundente, que não as câmaras de tortura às bruxas ao afirmar que o “discurso interminável sobre sexo” e sua ligação direta com a bruxaria e a figura feminina têm correspondência direta com os mecanismos de repressão, censura e rejeição ao feminino. Para a autora, reside aí uma grande lacuna deixada pelo teórico francês em não observar o protagonismo, neste caso o antagonismo, do gênero feminino na construção de sua análise acerca dos dispositivos de biopoder.

Evidencia-se, assim, o local em que se insere o feminino nesta obra cinematográfica. É neste lugar comum que ela é retratada, a personagem é sempre revestida de mística, de mistério, e é repetidas vezes dita bruxa, feiticeira,

provocando, apesar de sua doçura, inocência, aparente afastamento das coisas mundanas, o temor e o afastamento da maioria dos outros personagens.

Desta feita, é possível observar alguns pontos: aparentemente é ponto pacífico que a mulher deve ser submissa ao homem que a tutela; A mulher deve ser retratada como ser místico, evitável sob certas circunstâncias, antagonista dos valores da hombridade e isto parece arraigado à cultura ocidental desde há séculos e suscita pensar, portanto, ser este o *locus* discursivo que ainda é quisto pelas estratégias de dominação da masculinidade hegemônica.

Outro ponto a se destacar é que a masculinidade e a possibilidade do uso da violência parecem pertencer a um território movediço e incerto dentro da cultura ocidental. A violência deve ser coibida, posto o pacto civilizatório que lega ao Estado o seu monopólio, contudo, esta ainda parece conformar-se num poderoso catalisador de uma masculinidade essencializada e enlatada, amplamente propagandeada em produtos populares. De acordo com Virgili (2013, p. 113),

Alguns vetores, e não menores em termos de difusão, como a pornografia e a publicidade, continuam apoiando-se num universo fantasmático impregnado pelo jogo da submissão e do sadomasoquismo, a manter, ou seja, promover a imagem de uma virilidade brutal e dominadora [...].

Assim, o cinema, em especial o cinema de apelo sexual/sexista, tal qual o que costuma ser visto na maioria das produções da Boca do Lixo, parece tender a corroborar, via de regra, com filmes como *O Dia em que o Santo Pecou*, com a naturalização e a difusão do uso da violência como ferramenta de validação para o gênero masculino, ainda que guardadas exceções, ainda que em pontos específicos da trajetória de um estereótipo de macho que nem sempre deve ser seguido tal qual João, anti-herói que caminha no limiar entre o justo e o excessivo uso da força e da violência, cuja virilidade a civilidade não domesticou.

4.2 AS FRONTEIRAS DA MASCULINIDADE, DA VIOLÊNCIA E DA LEGALIDADE: RELAÇÕES ENTRE *O DIA EM QUE O SANTO PECOU* E O ESTADO AUTORITÁRIO

Em diversos textos, mas em especial em *Nordestino: a invenção do falo* (2013) e “Quem é frouxo não se mete”: violência e masculinidade como elementos

constitutivos da imagem do nordestino (1999), Durval Muniz de Albuquerque, discute a formação identitária de homens sertanejos do Nordeste brasileiro, o homem sertanejo, o cabra macho, o valente, entre outros adjetivos possíveis para designar esse tipo cuja masculinidade parece aflorar em todas as suas ações. Mais do que caracterizar uma identidade, cremos ser enfática a irrupção de um discurso, o esforço em compendiar aspectos de uma cultura em obras não somente acadêmicas, mas também de origem popular. Mais do que encontrar uma maneira de caracterizar o macho interiorano, estas obras forjam este homem a partir da dotação de sentido que surge da amálgama de traços dispersos, coletados cuidadosamente na ourivesaria por trás de cada obra cultural. Mais do que representar um todo, trata-se da tentativa de estruturar um discurso que denote esta representação.

Acerca desta representação cultural, é possível notar uma aproximação nos movimentos de catalogação dos tipos masculinos em diferentes gêneros, Albuquerque trata em suas obras notadamente dos folhetos de cordel, ao fazê-lo, cita Michel Maffesoli (1981) que trata da violência e suas implicações na masculinidade a partir da análise de populares diversas, em geral, nas cômicas ou festivas; ingredientes que parecem fazer-nos aproximar das produções fílmicas aqui analisadas, como dito anteriormente, produções voltadas para o gosto popular, cujo forte apelo sexual e cômico ficou patente na maioria destas produções.

Dito isto, aproximamo-nos da leitura realizada por Albuquerque (1999) e de sua apropriação dos textos de Maffesoli (1981), ao afirmar que

Há, pois, uma tradição em narrar atitudes de violência na produção cultural popular. O crime do pobre parece exercer um fascínio sobre a massa de homens dominados e submetidos a relações de poder as mais discricionárias possíveis: a virilidade do dominado é aí reafirmada. Sendo assim, perguntamos, esta literatura faria parte daquilo que Maffesoli chama de “encenação da violência?”, única forma de lidar com a violência que é inerente às relações sociais e esta não se explicitar em atitudes de agressão aos outros ou de contestação à ordem? Pois, para este autor, “o ritual da violência permite à sociedade tomar consciência da sua violência e, com isso, proteger-se dela”. A violência discursiva evitaria a violência prática? Fazer o texto [ou o filme] da violência seria a forma de não cometê-la? (ALBUQUERQUE, 1999, p. 175-176).

Nossa resposta às indagações levantadas no excerto acima, no entanto, são negativas para boa parte delas. Pensamos que a explicação poderia resumir-se à tese do pão-e-circo, na qual a massa seria distraída com a exposição da violência

dentro de determinado espaço heterotópico³², onde suas pulsões mais primárias seriam saciadas dentro de um contexto controlado, acalmando os ânimos gerais e facilitando a docilização da massa. Esta explicação, pensamos, tende a desconsiderar a subjetividade daquele que recorre à violência em seus atos, faz-nos crer, assim, que toda violência tem apenas uma fonte e que, tratada ela, cessariam as irrupções indesejadas.

Apesar da nossa discordância no argumento, ainda sim ele oferece-nos um bom instrumento de análise, posto que, embora sem a comprovação efetiva das políticas reconhecidas como de pão e circo, é fato que elas foram aplicadas ou tentativas foram levadas a cabo por governantes, especialmente aqueles que se arvoraram nos estados totalitários ou de exceção³³.

Diante do exposto cremos tratar-se, assim, da abordagem que levaria o estado autoritário brasileiro a aprovar boa parte dos processos das produções da Boca do Lixo nos trâmites da censura federal, ainda que houvesse exceções a este posicionamento frente a determinados filmes, tal qual se verá mais adiante. Por ora, regressamos à análise d'*O Dia em que o Santo Pecou* e da documentação a ele concernente em consonância com os elementos que nos levam a aproximar a cultura censória da tese apresentada por Albuquerque e Maffesoli no trecho acima destacado.

³² Acerca do conceito de heterotopia, Michel Foucault, seu autor, afirma que “há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de *contra posicionamentos*, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias.” (Foucault, 2013, p. 115).

³³ Tal fato pode ser observado nos escritos de Marc Ferro (1992), ao analisar a importância do cinema como engrenagem da máquina totalitária nazista. Sobre isto, o autor afirma que “[...] os soviéticos e os nazistas foram os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura. [Contudo.] (...) O cinema não foi apenas um instrumento de propaganda para os nazistas. Ele também foi, por vezes, um meio de informação, dotando os nazistas de uma cultura paralela. (...) Os nazistas foram os únicos dirigentes do século XX cujo imaginário mergulhava, essencialmente, no mundo da imagem” (FERRO, 1992, p.72-73).

Além de ressaltar a importância indelével da sétima arte para este estado totalitário, a análise de Ferro nos dá margem para pensar na possibilidade tangível dele ter sido utilizada de forma similar por outros regimes igualmente distantes dos quadros democráticos, tal qual a União Soviética, diretamente mencionada pelo autor, é possível estender sua compreensão às ditaduras brasileiras como a do Estado Novo, contemporâneo às supracitadas, e da ditadura Civil-Militar, ora analisada.

O trânsito do longa no percurso da censura, que pode ser um calvário no caso de algumas produções, parece um agradável passeio no bosque com direito inclusive aos afagos elogiosos dos censores em seus pareceres tal qual pode-se observar abaixo. No documento, assinado por Carlos Rodrigues, no dia 10 de dezembro de 1975, o censor avalia que o filme é “Muito bem fotografado - a cores - roteiro bem desenvolvido, com as naturais violências indicadas pelo "script", onde os artistas estão perfeitos nos variados papéis. (Fonte: DCDP. PARECER Nº 10176-75). O parecer chama atenção pela sua brevidade tanto quanto pelo tom elogioso. Parece não haver mais nada a acrescentar além do fato de que a violência apresentada seria natural, tal qual avisa previamente o roteiro fornecido (*script*) e na perfeição (questionada pela crítica) que reveste os artistas que atuam no longa-metragem.

A tese de que a violência exposta seria natural e patente do tipo de homem e do local que se inserem os personagens, isto é, de que o traço violento faria parte da personalidade do homem interiorano, também é observada nas palavras escolhidas pelo segundo parecer a favorável à aprovação da película, dessa vez, assinado por Zuleika Santos Andrade, na mesma data que o documento anterior.

Desta vez, a censora parece ocupar-se um pouco mais de uma análise sociológica acerca do *ethos* dos personagens apresentados ao justificar a violência apresentada a partir dos seguintes termos:

A produção nacional, cujo [ilegível] reflete os condicionamentos sócio-cultural de uma aldeia de pescadores, [...] quando a violência opressora esmaga o homem, acossando-o, despertando-lhe, desta maneira, sentimentos que eclodem violentamente em forma de vingança.

A narrativa da película reproduz com eficiência a exposição desses elementos ao relatar a estória de João Baleia, representante fiel da região, afeito à escaramuças, que, após uma noite no cárcere, inculcado de um crime que não cometera, vai ao encontro de sua companheira, sabendo-a violentada, procura os responsáveis e [ilegível] pune-os com as próprias mãos. (Fonte: DCDP, Parecer nº 10175-75).

A tese censória é, portanto, de um condicionamento sociocultural baseado num determinismo geográfico, isto é, ao fato de pertencer a uma aldeia de pescadores, e como se esta fosse a explicação plausível para um comportamento naturalmente agressivo por parte do homem ali inserido. Outrossim, o personagem tem sua agressividade abonada pelos atenuantes de haver sido preso injustamente e de ter sua companheira violentada em sua ausência.

Novamente parecemos nos acercar dos que expõe Albuquerque (1999, p. 176) em seu texto, ao afirmar que

Estas narrativas parecem sempre ficar na perigosa fronteira da reversibilidade, da ambiguidade. Ao mesmo tempo que o criminoso é motivo de reprimenda moral, de punição, de castigo, para que isso possa ocorrer legítima que as autoridades ou os heróis das narrativas, aqueles que representam nestas maniqueístas estruturas de narrativa o lado do bem, pratiquem atos tão violentos e extremados quanto aqueles que são atribuídos aos criminosos, aos maus, aos bandidos. As fronteiras entre a ordem e a desordem aparecem como muito tênues. Um ato encarado como de valentia e de bravura não fica muito distante de um ato criminoso.

Assim, João Baleia está amplamente endossado pela moral popular, posto que seus atos se pautaram em injustiças cometidas tanto pelas autoridades do estado, sua prisão indevida, quanto por bandidos, o estupro de sua companheira. Ele está amparado, portanto, nos preceitos da masculinidade hegemônica para punir os culpados, ou, ainda mais simbólico que isso, fazer “justiça com as próprias mãos”, tal qual afirma o documento de número 10174-75 da Divisão de Censura e Diversões Públicas, desta vez, assinado por Gilberto Pereira Campos.

Por outro lado, a naturalização da violência enxergada pelos censores, bem como da perfeição artística marcada nos elogios de Carlos Rodrigues, são alvos de contestação por parte de outros interlocutores, desta vez, de uma parcela da crítica especializada. O excerto abaixo traz a apreciação realizada por Tom Figueiredo para o Estado de São Paulo.

Vacilações de estilo levam fita ao ridículo
[...]

Talvez influenciado pelo êxito comercial das séries intermináveis do gênero karatê, o diretor passa a submeter suas personagens a exaustivos exercícios físicos. Briga-se na praia, briga-se no bar, briga-se na rua. Os combates [...] não oferecem maiores atrativos. Falta adestramento dos atores e à câmera. Sem os encantos evasivos da pura técnica, a violência torna-se apenas grotesca.

Cláudio Cunha sabe que a violência existe e pode constituir o pano de fundo de um bom argumento. O problema é situar esta violência, apontar as razões da sua preponderância nas relações sociais. Não basta caracterizar homens simples, quase primitivos, personagens que vivem da pesca e convivem no final do século com fazendeiros inconformados com a abolição da escravatura.

O roteiro do filme não resistiria a uma crítica histórica e mesmo social [...]. Se esta caracterização é falsa e preconceituosa, cabia a Cláudio Cunha denunciar-lhe a falácia. Bastaria que ele indicasse os motivos pelos quais tanto se briga no filme.

A irracionalidade violenta de João Baleia é o único elemento disponível para que o diretor quebre esta ordem perfeita e monótona. Diretor e atores parecem estar convencidos que isso é pouco para sustentar a ação do

filme. Falsos dentro de seus papéis, aceitam a sugestão de apelar para a graça; O resultado é, por definição, o ridículo.
(FIGUEIREDO, Tom. *Vacilações de estilo levam a fita ao ridículo*. Estado de São Paulo, 1976).

Pode-se notar que a crítica envereda por dois caminhos, no primeiro deles, desconsidera a qualidade técnica da produção indo de encontro às apreciações censórias que expunham o oposto. Segundo o autor, o roteiro do filme demonstra pouca sustentação, mas também afirma que a qualidade da direção, das câmeras, da atuação, entre outros aspectos são questionáveis. Cabe o questionamento: por que então a audiência ora representada pela censura e pela crítica cinematográfica polarizou-se desta maneira?

É óbvio que pode haver uma série de explicações e que não nos é dado penetrar no inconsciente e em todos os aspectos da subjetividade de cada um dos autores, contudo, não é vetado ao exercício historiográfico a tentativa de interpretação destas atitudes subjetivas, inconscientes ou não, à luz de determinados elementos expostos tanto nas linhas quanto nas entrelinhas, nos rastros, como prefere Ginzburg (2002), deixados pelos sujeitos no passado.

Dentre esses possíveis rastros é possível observar nos comentários feitos por Figueiredo um reiterado incômodo frente à naturalização de comportamentos, à falta de problematização histórica e social da violência, à essencialização da mesma como característica inata de uma parcela da população. Traços estes que podem ser observados nos trechos grifados acima, num dos trechos mais significativos o autor revela não ser um problema explorar a violência em si, posto que conforma um traço observável na sociedade, mas afirma que o modo como esta foi posta “preconceituoso” e que caberia ao autor do longa-metragem a denúncia e não o endosso da tese de que a violência é característica das camadas socialmente inferiores, como os caiçaras retratados na película.

A problematização de aspectos históricos, sociais e a desnaturalização de comportamentos, por exemplo, não são comuns à tônica dos textos observados nos laudos censórios, mas são patentes em outras críticas de Figueiredo veiculadas também nos anos de 1970. Ainda no jornal Estado de São Paulo, em 1975, o crítico tece as seguintes considerações sobre o filme *Compasso de Espera* (1973), filme dirigido por Antunes Filho e que conta a história do poeta Jorge, homem negro que se envolve politicamente com a luta por direitos civis e amorosamente com Cristina,

mulher branca e de família aristocrática. Nasceria da justaposição das suas paixões políticas e amorosas o mote para os conflitos do longa-metragem. Sobre o filme, Figueiredo considera:

Temos a impressão de que seria até normal que à mesa onde Jorge e seus amigos discutem as estratégias da luta racial se sentassem também Eldridge Cleaver, Ângela Davis e Malcolm X. Estaríamos em um bar no Harlem assistindo a uma discussão de várias tendências do Poder Negro às vésperas de um conflito entre brancos e negros? Não, estamos em São Paulo, em 1970, ano em que Antunes Filho rodou o filme.

[...] Antunes Filho sabe que estamos longe da casa grande e da senzala e que a linguagem do preconceito racial mudou. O chicote está guardado no baú da aristocracia e cedeu lugar a outros instrumentos de dominação. Caso o diretor tivesse dado um pouco mais a palavra a Antonio Pitanga, que discorda no filme das posições de Jorge (adepto de Martin Luther King e de sua tese de resistência passiva), talvez pudesse pesar algumas opiniões igualmente importantes acerca do debate sobre integração/segregação racial. (FIGUEIREDO, Tom. *Compasso de Espera*. Estado de São Paulo, 1975, grifos nossos).

A partir da crítica apresentada, nota-se que o autor está à par de nomes internacionais do movimento negro tais como Eldridge Cleaver, Angela Davis e Malcolm X, nomes interditos e taxados de “separatistas”, isto é, aqueles que contradiziam a tese “integracionista” propagandeada pela ditadura acerca da democracia racial pretensamente existente no país (LAPERA, 2012). Além disto, faz menção direta ao texto Casa Grande e Senzala do sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, além de afirmar que a subjugação do negro seguia em voga, ainda que por outros meios, por outros “instrumentos de dominação”. Além disto, critica o próprio diretor, homem branco, por não afinar-se como o posicionamento de seu próprio elenco negro, que discorda de um posicionamento mais passivo adotado pelo personagem principal da trama no que tange o debate sobre “integração/segregação” racial.

Deste modo, observa-se um possível direcionamento para a resposta à questão posta acima. Considerar que não só não havia consenso acerca das representações culturais, dos essencialismos de gênero ou da naturalização de preconceitos, como havia o debate público em relação a esta discordância e ele ocorria em meios de grande circulação, como é o caso do jornal O Estado de São Paulo, mas não somente em jornais ou nos pretensos redutos intelectuais, como se pode concluir apressadamente. O debate acerca desses pontos ocorreu em locais

onde, talvez, os censores não esperassem e, arrisca-se dizer, os reconhecidamente intelectuais também não.

4.3 19 MULHERES E 1 HOMEM: DAVID CARDOSO, VIOLÊNCIA E OBJETIFICAÇÃO FEMININA

Tal qual *O dia em que o santo pecou*, o filme ora analisado, intitulado *19 Mulheres e 1 homem* (1977), também pode ser classificado como uma produção baseada nos filmes estadunidenses, senão de *western*, seguramente de aventura. Os filmes guardam muitas semelhanças, ao menos em seus argumentos, isto é, ambos retratam em suas tramas o arco de personagens masculinos fortes, heróicos e violentos, dispostos a luta corporal, ao uso de armas ou quaisquer outros meios para a defesa da(s) mulher(es) sob sua tutela; ambos utilizam-se da aproximação homem-natureza para endossar as características viris necessárias para a sobrevivência em meio a um ambiente pouco antrópico, o primeiro retrata o recôndito litoral fluminense, enquanto o segundo, os charcos pantanosos mato-grossenses.

Conforme as peças de propaganda que anunciavam o próprio longa-metragem já introduziam trata-se ora de um filme de “sexo, aventura e violência”. Segundo Alberto Veiga, em sua crítica publicada no jornal Folha de São Paulo por ocasião do lançamento do filme. Sobre o uso da violência no longa, o crítico assevera

Esse processo longe de ser ignorância ou ingenuidade de diretores e produtores é recurso para “vender filme” ao público. É desta feita, um filme sem outra finalidade além de misturar sexo, aventura e violência. (VEIGA, 1977).

A violência era, portanto, um ingrediente atrativo o suficiente para ser enunciado desde o discurso anterior a exibição do próprio longa, isto é, nas peças publicitárias destes. Em outras palavras, o público masculino – típico das pornochanchadas – não se interessava apenas pelos corpos femininos desnudos, mas pelos corpos masculinos em confronto.

David coloca-se agora em ligação mais direta com seu público. Esse público é definido com razoável precisão, constituindo-se pelos frequentadores do cine Marabá e de outras salas que eventualmente possam apresentar características

semelhantes, o que explica, aliás, o sucesso de seus filmes é o fato de serem confeccionados especialmente para determinadas platéias.

A proposta de Cardoso é artisticamente nula: fazer um filme de ação, onde erotismo e violência apareçam dosados para evitar excessos ou carências. (RAMOS, 1977).

Para Ramos, trata-se nada mais do que de uma fórmula, uma estratégia de comunicação direta com o público. Tanto quanto erotismo, a plateia buscava por violência e neste filme, ela é abundante, notadamente aquela que é praticada contra as 19 Mulheres que dão título à obra. Para melhor situar o leitor neste aspecto é oportuno expor o enredo do filme e a trama que se desenvolve. É a partir daí que a trama afasta os personagens de vivido por Cardoso do estereótipo de macho naturalmente telúrico tal qual João Baleia.

A trama, contudo, é calcada em dois tipos de violência, a injustificável, praticada pelos antagonistas, um grupo de bandidos foragidos de um presídio; e a justificada, praticada pelo personagem principal, Rubens, homem de negócios, bem sucedido, herdeiro e atual presidente da companhia Mota Viação.

No enredo, um grupo de estudantes universitárias procura a companhia de viagens com o objetivo de fretar um ônibus que as leve de São Paulo ao Paraguai, onde participarão de uma competição desportiva. Diante da situação, Rubens decide que levará ele mesmo as 19 mulheres ao seu destino, por diversão, se disfarçará de motorista e fará a viagem. No trajeto, o grupo acaba preso num atoleiro e é surpreendido pelos fugitivos que os obrigam a seguir para uma fazenda isolada na qual são mantidos reféns, além de sofrerem abusos – notadamente de ordem sexual.

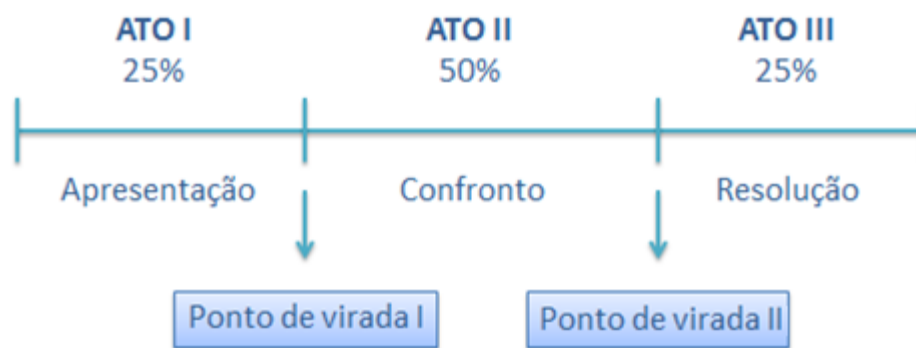
Acerca da produção, seu argumento e roteiro, Luciano Ramos (1977), em texto publicado no Jornal da Tarde, afirma:

A proposta básica de Cardoso é artisticamente nula: fazer um filme de ação, onde erotismo e violência apareçam dosados para evitar excessos ou carências, num espetáculo "tecnicamente bem realizado". Só que, ao se despir do rebuscamento pretensioso e kitsch [...], cria um cinema nude e saborosamente popular. Numa história de absurdo e bobagem se misturam com momentos de ingenuidade e outros de imensa ironia, aparecem algumas das fantasias e frustrações que torturam as massas a que se destina. (RAMOS, Luciano. Asurdo, sexo e bobagem. a fórmula do lucro garantido. Jornal da Tarde, São Paulo, 17 de junho de 1977.)

Em poucas linhas, Ramos dissecou aquilo que Cardoso almeja: não um filme a ser exibido em festivais, nas opulentas salas escuras de Veneza ou Cannes, mas no

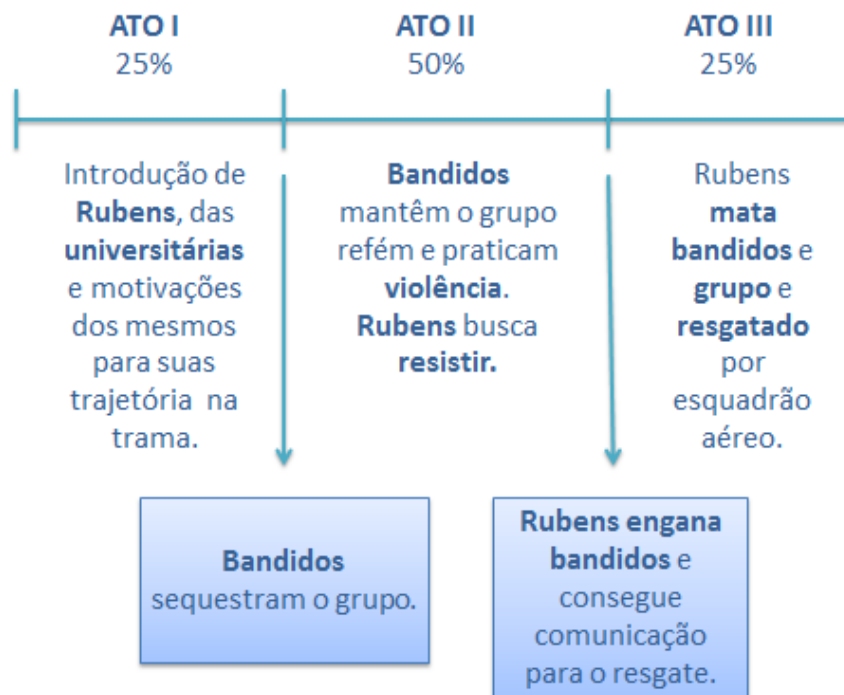
desprestigiado Cine Marabá, onde o filme estreou no ano de 1977. No subtítulo de sua crítica, o autor deixa-nos o mote para analisar o *modus operandi* do recém chegado produtor, diretor e roteirista, isto é, o crítico expõe tratar-se de uma suposta “fórmula do lucro garantido”. Longe de ser uma metáfora, o filme parece basear-se em fórmulas de sucesso e lugares comuns do cinema – notadamente estadunidense. Ainda que o autor o tenha feito de modo empírico, com a observação e o estudo não acadêmico das obras, o fato é que Cardoso cumpre o paradigma exposto por Syd Field (2001). Os esquemas abaixo podem ilustrar tal constatação.

Figura 2: Paradigma de Field.



Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

Figura 3: Paradigma de Field aplicado ao roteiro de 19 Mulheres e 1 Homem.



Fonte: Elaborado pelo autor (2020)

A construção da narrativa, conforme explicitado, dá-se de modo a justapor os atos violentos de protagonista e antagonistas. Com o objetivo de afastá-los da equivalência, as ações dos bandidos são apresentadas como desmedidas, sádicas, gratuitas, grotescas, feias ou, de certo modo, até cômicas. Da parte do personagem principal, são legítimas, protetivas, de certo modo, até erotizantes. Estas características também conformam-se numa estratégia comum a filmes de apelo popular, tal qual afirma Campos (2007), ao descrever os lugares comuns dos personagens principais destas tramas, isto é, heróis e vilões. Para o autor,

Herói são o narrador e o espectador, fossem eles heróis. Independente de situação, herói é um personagem correto, justo, audaz, talvez bonito, mas com certeza atraente e bom. Herói é o personagem que narrador e espectador aprovam, pelo qual torcem, próximo de quem querem estar, com quem querem se emocionar, se identificar e que, enfim, querem ver vitorioso e feliz. Vilão é o personagem errado, pérfido, talvez feio e vestido de preto, mas com certeza repulsivo e mau. Vilão é personagem que narrador e espectador amam condenar, adoram odiar, distante de quem querem estar, com quem não querem se identificar e que, enfim, querem ver desmascarado, punido e infeliz. Como no Judas dos sábados de irada aleluia, narrador e espectador purgam no vilão os seus sentimentos de ódio, frustração e revolta. (CAMPOS, 2007, p. 153-154).

Estes traços são amplamente constatáveis se dissecadas e observadas as ações destes personagens na trama, tal qual se fará a seguir, primeiramente com o personagem principal e posteriormente com os vilões. Não devemos esquecer, contudo, do papel secundário das mulheres, mas estas serão deixadas por último, tal qual o foram durante todo o filme, exceto no próprio título.

A princípio, pode-se observar que o personagem principal não faz uso da violência como primeira ferramenta, diferentemente do caso de João Baleia, o anti-herói analisado anteriormente, o personagem de Rubens aproximasse muito mais de um macho idealizado como modelo de conduta, de fato como herói. Logo de início aparece como abnegado, oferece os serviços da empresa a preços mais baratos para as estudantes, oferece-se para dirigir pessoalmente o ônibus embora fosse dono da empresa de viação. Aparece como confiável, dirige-se como tal a freira responsável pelas universitárias ao ser inquirido sobre seus vícios ou desvios de conduta.

Neste contexto, mostra-se como racional e pacificador na maior parte do tempo, como no trecho exibido aos 38 minutos de filme quando tenta negociar com o líder dos sequestradores mostrando que ele era um homem superior aos seus comparsas, que deveria entregar-se e acabar com os episódios de violência antes que fosse tarde demais. Aos 58 minutos, os bandidos dialogam entre si: “ – Rubens não é perigoso, diz um deles. – Tem certeza?, responde o outro. – A cara dele é de santo, ele é esperto demais, mas se fizer alguma coisa vai pôr em perigo a vida das moças, apregoa o primeiro”. Com um corte direto para o local em que Rubens estava, a cena mostra um diálogo entre este e dois meninos (também postos cativos pelo grupo durante o trajeto). Diz o menino: “- A gente vai fugir (inaudível)? E Rubens responde: - Não, nós vamos ficar aqui e proteger as moças.

Além de demonstrar seu heroísmo e abnegação, isto é, deixando de fugir quando teria chance para não expor e deixar as personagens secundárias à mercê dos desejos dos vilões sem a sua proteção e vigilância, Rubens também passa a tutelar as crianças. Os dois meninos apresentados na trama são introduzidos como filhos dos donos da propriedade que passavam férias no local. Segundo Ferreira, para a Folha de São Paulo,

David não teve dúvidas: para atenuar a malícia das 19 mulheres-título, o bem sucedido empresário coloca seus filhos James e Júnior em cena, dando-lhes

uma grande oportunidade cinematográfica. Na posteridade, eles agradecerão ao pai: "Fomos os filhos do James Bond dos pantanais de Mato Grosso". Não se entende uma coisa: qual a funcionalidade dos gracejos de dois meninos num filme proibido para menores de 18 anos? (FERREIRA, Jairo. Pornô-aventura com o 007 do Mato Grosso. São Paulo: Folha de São Paulo, 18 de junho de 1977.)

Apesar de não possuírem função maior na narrativa que não a de oferecer ao personagem mais uma bifurcação para demonstração de sua hombridade, dessa vez paternal, as crianças não aparecem de forma despropositada tal qual evidencia o crítico cinematográfico no trecho acima exposto. Eles servem como mais um dos reforços às qualidades masculinas ideais do personagem. Além de fazer um pacto de amizade com as crianças, o que o ajuda no desfecho, é com o pretexto de salvá-las que é rodada a cena mais hercúlea do personagem. Nesta, Rubens cavalga de encontro a uma das crianças, atacada por uma jiboia. Ele agarra o animal, esmurra e o mata com as próprias mãos. Ele é um homem capaz de expor-se a grandes perigos, de vencer outros homens e até domar a natureza, se preciso for, para salvar seus protegidos.

Qualidades estas que não são observadas em nenhum dos bandidos. Que matam desnecessariamente, como aos 50 minutos, quando uma que tentou fugir, mesmo capturada, é executada a tiros. Ou numa situação em que a violência é mostrada de modo cômico como na cena exibida a 1h 03 minutos, na qual um dos bandidos oferece leite "purinho, de fazenda" para atrair uma das moças e, diante de sua negativa, mergulha sua cabeça na tina de leite e, em seguida dispara contra ela.

Essas são apenas algumas das cenas de simular teor, contudo, uma última apresenta um conteúdo incomum: a 1h 40 minutos um dos vilões é seduzido por uma das moças que tenta apossar-se de sua arma e mata-lo, antevendo a armadilha, ele mantém a arma descarregada próxima ao local onde se banhavam nus e onde iniciavam o sexo até a moça sacar a arma. Diante desta ação, ele ri, aponta para as balas fora do tambor da arma e, em seguida, afoga a personagem. A cena em si não chamaria atenção e não mereceria maiores comentários se não fosse pela tomada posterior. Nesta, o bandido aparece assando e comendo o coração da vítima. Além de evidenciar um nível a mais de violência a cena não teria servido somente para dar ao espectador mostrar do lugar odioso dos antagonistas, mas do local vulnerário no mais amplo sentido ao qual estavam colocadas as mulheres.

A cena grotesca suscita o questionamento: a censura não teria objeções ante uma tomada mostrando canibalismo? Aparentemente não. Todos os cortes recomendados pela censura federal não apontavam para a supressão do trecho, mas sim, determinavam o corte de outros, tais quais os momentos em que duas moças nuas se acariciavam ou a cena de sexo que antecedia o banquete antropófago, mas não este último.

[...]

São os cortes:

1º rolo- cenas intercaladas de seios, nudez e agarramento de um casal:- Cortar, desde quando a mulher alisa dos próprios seios, até aparecer o ônibus.

1º rolo- Retirar cena de seios à mostra- Cortar, logo após mostrar ônibus estacionado até aparecer o motorista pescando.

2º rolo- Dentro do ônibus retirar a cena em que uma das moças abaixa a blusa e aparecem os seios.

[...]

2º rolo- cortar a troca de carinhos entre as duas moças, uma delas com nádegas à mostra.

[...]

3º rolo- cena do estupro- quando o bandido pede para tirar a roupa, desde que aparecem os seios desnudos (cenas intercaladas) até que ele joga a roupa branca na moça morta.

3º rolo- Casal à beira da piscina-tanque retirar cena em que aparecem seios após o homem retirar a roupa da mulher até aparecer o espeto do coração sendo assado.

[...]

Eliminadas estas passagens que dizem respeito às cenas de nu e seios à mostra a película permanece com alguma violência e cenas sangrentas podendo receber liberação no horário no verso indicado.

Brasília, 30 de setembro de 1977.

Tereza Cristina Reis

(Fonte: DCDP, parecer nº 3677-81)

Diante dos cortes previstos, conclui-se que não haveria problemas para a censura em mostrar-se um estupro, assassinato ou canibalismo; haveria problemas, no entanto, com seios à mostra. A violência contra as mulheres neste caso, parece aceitável dadas as circunstâncias, mas os seios à mostra ou uma sutil insinuação de lesbianismo poderia causar danos à audiência e deveriam ser suprimidos. Desta feita, observa-se o local do feminino, tanto na produção quanto na sua análise posterior pela censura, que parecem convergir para o mesmo ponto. Isto é, a do utilitarismo com o qual são tratadas as personagens femininas. Para Pinna,

São personagens secundárias, que formam a visão de conjunto da obra, ajudando a integrar as principais personagens da estória entre si e com os acontecimentos narrados. Normalmente, apresentam-se associadas às ações do protagonista ou do antagonista com quem contracenam, podendo ser individualizadas ou não. (PINNA, 2007, p. 188).

É deste modo que as mulheres são introduzidas nas cenas, sempre atravessadas pelo enredo, nunca protagonista dele, sempre utilizadas como meio para a realização das façanhas masculinas, sejam elas de força física ou sexual. A existência das mulheres na trama é sempre utilitária, inclusive no já referido título, no qual figuram anteriores ao protagonista, elas lá são colocadas para atrair a atenção do espectador homem para o título. O primeiro indício é o elenco apresentado, das dezenove mulheres escaladas, apenas sete delas possuem nomes na trama. Além disso, em diversas falas das personagens observa-se a mulher desprovida de qualquer meio de sobrevivência que não seja o de oferecer-se sexualmente para outrem.

Logo nas primeiras cenas do longa aparece a primeira insinuação da utilização da sexualidade como ponto forte das mulheres para persuadir os homens. Aos 3 minutos as universitárias debatem diante da negativa do gerente em fretar-lhes o ônibus pelo valor que possuem: “– ah! Bolei uma ideia para dobrar esse coroa, dia a primeira.” Ao passo que responde sua colega: “– o que é que você está inventando?” A personagem responde levantando o vestido e mostrando a calcinha. E outra colega retruca: “– Vai apelar agora? Deixa de ser vulgar”.

A mesma tônica é vista aos 50 minutos, quando ocorre o seguinte diálogo entre as universitárias: “– Agora que ficou bom, estamos presas.” “– nós somos a maioria;” “–E daí?” e Tânia, a primeira nomeada no recinto, bem como primeira a se relacionar sexualmente com Rubens, responde “– daí que nós temos que deixar de ser bobas e agir”. Retrucada por Cecília, a segunda nomeada no recinto, também chamada de Irmã Cecília, a freira responsável pelas estudantes: “– lembrem-se com quem estamos lidando, duas de nós já morreram”. Tânia treplica: “– mas nós temos uma arma”. Sua colega faz pouco e questiona: “– que armas, gritinhos?” E, por fim, Tânia explica-se: “– nós somos mulheres e eles homens entenderam?” seguido de um “uh!!!” prolongado e entoado coletivamente, denotando a captação e concordância com uma mensagem implícita.

Ambas as cenas podem ser problematizadas através da observação feita por Natalie Zemon Davis (1995), que afirma residir na relação de disputa de poder entre o feminino e o masculino o lugar comum em apontar os homens como detentores de patrimônios, isto é, aqueles que “possuiriam” o poder – ainda que não haja um

possuidor efetivo, dada a compreensão de poder como relação e não como objeto, frisa-se; e as mulheres seres despossuídos que, em troca das benesses masculinas cederiam seu corpo, negociado através da sedução. Para Beleli (2007), reside aí o valor do corpo simbólico feminino, isto é, seu capital (cultural) encontrar-se-ia na sedução. Em suas palavras

A menção à ordem simbólica remete às reafirmações de alguns atributos que definem tipos de feminilidade – centrada no corpo como capital cultural – e de masculinidade – ancorada na posse de bens –, sugerindo formas de organização das relações entre mulheres e homens. (BELELI, 2007, p. 203).

Prosseguindo a análise para outro trecho, observa-se que na última cena antes do desfecho do filme, mais uma vez o lugar passivo ou, no máximo, utilitário das mulheres é reiterado no diálogo entre Rubens e a freira Cecília. 1h 13 minutos: “– algumas já morreram.” Diz Rubens. Cecília: “– você não pode se culpar por isso.” Rubens: “– Não posso esperar mais. Tenho que agir agora.” Cecília: “– mas o que pode fazer?” Rubens: “– Não sei, mas é preciso fazer alguma coisa.” Cecília: “– nós podemos ajudar você.” Rubens: “– É perigoso. Bem, de qualquer maneira, vocês podem sim. Se vocês distraírem os homens, eu conserto o rádio e chamo a polícia.” A distração em questão foi pôr-se à postos na entrada da sala onde estaria o rádio e insinuar-se mostrando os seios quando um dos sequestradores aproximou-se para averiguar o que estaria acontecendo.

As três cenas possuem em comum, além da sexualização como única característica das personagens femininas, a coletivização das mulheres, isto é, o apagamento da subjetividade da maioria delas, que nem chega a ser nomeada na obra. Existindo todas em função dos homens, sejam aqueles que desejam com elas fazer sexo e salvá-las, sejam aqueles que desejam com elas fazer sexo e mata-las. Todas elas respondem estritamente ao que Brait (1985) define como personagem secundário, adjuvante ou coadjuvante. Podendo ele ser individual, coletivo, humano ou inumano, animado ou inanimado, mas tendo como ponto comum servir de facilitador para o desenrolar das ações dos personagens principais, sejam eles o protagonista ou o antagonista. Para Giselle Gubernikoff,

O que se vê é a vulgarização da imagem feminina, inserida numa ideologia falocrática de dominação e violência. As primeiras atrizes da pornochanchada mal conseguem escapar do anonimato, com exceção de Helena Ramos, Vera Fischer e Aldine Muller. Mais tarde, encampadas pelo Sistema Globo de Televisão, passam, inicialmente, por um período de “purgação”, antes de ser

definitivamente aceitas pela classe média brasileira, e convalidam a tradição de que a sexualidade feminina é trágica. (GUBERNIKOFF, 2009, p.75).

A única personagem feminina que é individualizada, isto é, separa-se do todo é Maria. Contudo, esta existe somente em função do desfecho da história. Isto é, durante todo o filme, Rubens pratica sexo com diversas mulheres, mas troca olhares românticos com a personagem em questão. Na primeira cena em que (pouco) se falam, ocorrida à 01 hora e 03 minutos de filme, Rubens a encontra à noite, com um copo de leite em suas mãos. Ele a toca e eles beijam-se e trocam carícias. Mostrando intenção sexual, Rubens a toca por debaixo da camisola, ela recua e pede que pare, pois ela é virgem.

Ele, homem virtuoso, assente e a deixa partir, ela retoma seu copo de leite, deixado sobre a soleira da janela. Ela prova-se então digna de um bom desfecho, pura, como o leite que carrega insistentemente nas mãos. Não é estranho, o filme encerra-se em estilo *happy end* com o resgate dos sobreviventes e Maria juntamente com os dois meninos aguardando o retorno de Rubens que os conduz pessoalmente pilotando o avião para levar os quatro componentes na trama que enfatizam a configuração de uma família tradicional nuclear.

É oportuno salientar ainda que esta representação do feminino objetificado não foi exclusividade da obra de Cardoso, tal qual observa Gubernikoff, era *modus operandi* da maioria dos produtores e diretores da Boca do Lixo, como explica Abreu (2002). Em suas palavras:

[...] havia uma produção que caminhava para um corte pesado e grosseiro da exposição do erótico, [...] filmes que continham doses especiais da ideologia machista que permeava as pornochanchadas - superioridade pela força, misoginia, exploração da ingenuidade, exibição das formas femininas -, acrescentando um certo clima de violência e sadismo. Curiosamente, nestas fitas mais rasteiras foram "iniciadas" nos procedimentos cinematográficos da Boca duas atrizes que fizeram carreira e que procurariam, cada qual a seu modo, marcar com firmeza a sua condição de mulher: Patrícia Scalvi e Nicole Puzzi. (ABREU, 2002, p. 100).

O tratamento considerado misógino ou objetificador do feminino, conforme observa-se, não apenas restringia-se à obra de Cardoso, ora analisada, mas a todo um nicho de produções da Boca, tal qual afirma Abreu. Não obstante, esta relação não se restringia ao enredo, roteiro ou outros aspectos referentes aos filmes

propriamente ditos, mas extrapolava as fronteiras da tela espalhando-se ao tratamento dispensado às atrizes que compunham os casts destas produções.

Ao mencionar Patrícia Scalvi e Nicole Puzzi como atrizes que buscaram “marcar com firmeza a sua condição de mulher”, o autor refere-se à negação da referida objetificação, senão em tela, mas nos sets. Sobre isto, Puzzi (1994) revela em seu livro sobre os bastidores da Boca o qual degradante poderia ser a relação entre as atrizes e os diretores, fato que pode ser constatado ao observar-se o trecho abaixo, no qual revela sua desavença com o diretor Oswaldo de Oliveira durante as filmagens de *Pensionato das Vigaristas*. Acerca disto, a atriz relata:

Quem dirigiu Pensionato das vigaristas foi o Osvaldo "Carcaça" [de Oliveira]. Ele tratava todas as garotas por piranha. - Sai, piranha! Menos eu. Um dia ele olhou para mim e, quando ia abrindo a boca, eu cortei, firme: -Você não me chama de piranha!
Eu acho que fui tão veemente que ele jamais voltou a me tratar assim. Outra coisa absurda que ele dizia: - Porra, mostra o talento aí!
Quando ele dizia isso, você tinha de virar de bunda para ele. Quando ele falava isso para mim eu parava a filmagem. Sempre fiquei muito indignada com essas coisas. Eu parava, ele reclamava: "Putá que pariu, essa Nicole!" E mudava o tom: - Dona Nicole, fique de costas, por favor! (PUZZI; SOLNIK, 1994, p. 22-23).

Diante do exposto, é possível observar que as relações de objetificação feminina perpassavam tanto os enredos dos filmes, os papéis exercidos por mulheres e as situações as quais eram expostas em cena, quanto a realidade fora dela, isto é, a objetificação feminina também foi uma realidade observável no contexto da produção destes filmes, nas relações estabelecidas entre os sujeitos produtores dos longas-metragens. É inevitável inferir que esta relação baseia-se num modelo muito ulterior ao próprio set de filmagens ou à narrativa fílmica em si ou qualquer outro nicho de observação acadêmica em nível micro, ele é resultado da transposição de relações sociais em seu modo macro, é sintomático do lugar segregador ao qual as relações de poder então estabelecidas impuseram como o característica do feminino.

4.4 “NUNCA FIZ ISSO NA VIDA. ESSE TIPO DE JOGO QUE O MACHÃO CARREGA”: DAVID CARDOSO, SEXUALIZAÇÃO MASCULINA E HOMOEROTISMO

O primeiro filme com produção, direção e argumento de David Cardoso foi *19 Mulheres e 1 Homem*, além de executar as tarefas acima enumeradas, Cardoso também estrela este filme. A concentração e diversificação de atividades nas produções cinematográficas em que se envolveu daí em diante passaram a ser patentes, os filmes de sua produtora, a DaCar Produções (cujo nome vem das sílabas iniciais do seu nome e sobrenome) carregam, assim, a marca indelével da subjetividade deste personagem que figurou durante quase três décadas como exemplo, ainda que ambíguo, de masculinidade e de virilidade.

Embora não buscasse o rótulo de cinema autoral ou de cinema arte, como diversas vezes declarou em entrevistas e matérias jornalísticas, Cardoso, deixou uma marca em seus filmes: explorou não apenas o corpo e a sensualidade feminina como a sua própria e abriu espaço para que outros corpos masculinos se desnudassem, a partir daí, não como coadjuvantes da sexualização dos corpos femininos, mas como eles próprios protagonistas e, muitas vezes, as únicas a serem erotizadas em tela. Acerca da demanda pela sensualidade masculina, o mesmo explica sua origem em entrevista dada

Desde os tempos de "Sedução" (ele não lembra muito bem se foi nesse filme que apareceu a primeira vez nú [sic]) David utiliza o seu físico como forma de "chamamento de público". Tem muitas pessoas, principalmente aqueles da ala do meio, que sempre sugerem. Daí, se existe quem assiste, nada como mostrar. Estou com 31 anos. Enquanto estiver dando para aparecer, aparecerei". (Fonte: Última Hora, São Paulo: 22 de janeiro de 1977, grifos nossos).

Cardoso, assim, explica a utilização da sua imagem de virilidade para a erotização daqueles que chama de ala do meio, isto é, dos homossexuais. Estes seriam atendidos por cenas de nus ou seminus exclusivamente masculinos nos filmes de David Cardoso, tal quais as que são vistas em *19 Mulheres e 1 Homem*, *A noite das taras* (1980), entre outros. Em entrevista concedida à revista Playboy, edição 76, de agosto de 1981, Cardoso afirma não ser possível pensar no sucesso de seus filmes e de outras produções contemporâneas as suas sem a audiência assídua dos homossexuais. Diante destas declarações é possível considerar que o

público masculino típico das pornochanchadas não buscasse apenas a erotização aos moldes heteronormativos, mas também a sexualização desviante dos padrões amplamente aceitos, ou publicamente, ao menos.

Ao analisarmos excertos dos filmes citados, pode-se ter noção do quão consciente era a exploração do homoerotismo. Em *19 Mulheres...*, por exemplo, notam-se diversas cenas em que Cardoso exhibe solitário seu porte físico, despido ou semi despido. Como na cena em que aparece aos 24 minutos do longa-metragem, sendo essa a cena mais explícita de homoerotização da película, para além dos muitos closes do ator sem camisa e executando poses que favorecem propositalmente a exposição de sua musculatura.

A exploração da sexualidade masculina/erotização calcada na virilidade do personagem principal, no entanto, não é uma exclusividade ou uma estratégia original das produções da Boca do Lixo. Yvone Tasker constata que é possível observar tal fenómeno

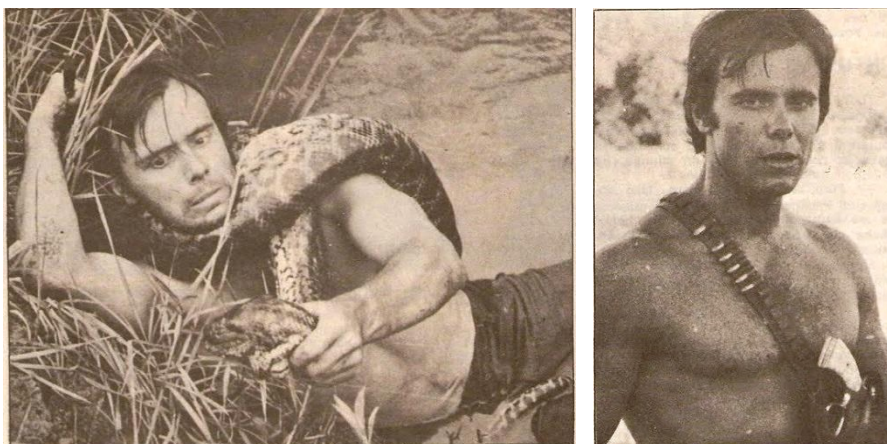
No do cinema de ação,[no qual vê-se] a figura do astro como herói, [...] cujas habilidades físicas e boa aparência, funcionam como um aspecto-chave do excesso visual geral que esta forma particular de produção de Hollywood oferece ao seu público. Junto com a pirotecnia visual, a variedade de armamentos e equipamentos militares, os arqui-vilões e os impressionantes obstáculos que o herói deve superar, os orçamentos exagerados, as grandes paisagens contra as quais o drama é encenado e as igualmente grandiosas trilhas sonoras; além disso, o corpo do astro como herói, caracteristicamente funcionando como espetáculo. Na verdade, o contexto cinematográfico é tão explosivo e excessivo que fornece uma configuração que, até mesmo permite, a exibição do corpo masculino branco. Tal exibição gera uma série de incertezas, como significantes tradicionais de um poder colonial masculino são constituídos como espetáculo sexual. Sexualidade, tantas vezes deslocada das imagens ocidentais para uma paisagem "selvagem" que aguarda a colonização e civilização pelo herói branco, e mais explicitamente investido no corpo musculoso do astro branco. (TASKER, 2002, p. 75-76, grifos nossos, tradução nossa).

É justamente o que se vê no longa *19 Mulheres...*, um único homem, branco, forte, bem sucedido, de boa aparência, atraente para todas as mulheres presentes em cena, enfrenta, além dos vilões – os bandidos fugitivos –, a indômita paisagem pantaneira, que inutiliza o ônibus – meio pelo qual chega ao local em que se passa a trama, além de tornar proibitiva a fuga a pé, o que adiciona o componente da aventura e os desafios que envolvem a trama. Além disso, a autora enuncia também a pirotecnia vista neste longa. Segundo Inimá Simões (*apud* RAMOS, 2004), contam-se 29 mortes durante o filme, dois aviões e a explosão de um veículo.

Números que divergem da contagem de Cardoso, que afirmou terem sido utilizados 10 aviões nas filmagens, além dos carros e motocicletas (CARDOSO, 1977).

Esta exploração, contudo, não ficou restrita aos filmes. Ela também se estende à sua publicidade, conforme se vê abaixo nas imagens enviadas pela DaCar produções à mídia com o intuito de promover sua obra por ocasião do lançamento. Nelas, não há, como de costume, as atrizes seminuas em poses sensuais, mas o próprio ator, de peito nu em poses atléticas (correspondente masculino/homoerótico para a sensualidade?).

Imagens 16 e 17: David Cardoso em luta com sucuri e o mesmo semi despido portando cartucheira e coldre cruzando o peito.



Fonte: 19 Mulheres e 1 Homem, 1977.

A presença da figura masculina em local de erotização faz-se observável não somente na propaganda desta produção. É possível notar uma constante nas obras da DaCar Produções Cinematográficas, tal como se observa nos diversos cartazes elaborados para a divulgação de filmes como *Amadas e Violentadas* (1973), *Caçada Sangrenta* (1974) *Corpo Devasso* (1980), *Noite das Taras* (1980; 1982 - Sequência), e *Tentação na Cama* (1984), por exemplo.

Imagens 18 a 22: Cartazes de filmes da DaCar Produções.



Fonte: Cinemateca Nacional. Disponível em:

<<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>; Acesso em: 16 de mai. de 2023.

Em todos eles, observa-se a figura de Cardoso em destaque. Além disso, é possível vê-lo sempre despido ou semi despido – no caso de *Caçada Sangrenta*, por exemplo, apenas ele aparece seminu; a figura feminina está parcialmente oculta atrás do ator e tem vestimenta completa, não aparentando intenção erotizadora. A

figura masculina aparece no centro dos cartazes ou, quando muito, dividindo o ponto focal da peça publicitária com uma atriz – como no caso de *Amadas e Violentadas*, no qual aparece ao lado de Fernanda de Jesus, e de *Noite das Taras 2*, no qual aparece dividindo a cena apenas com as nádegas de uma atriz não identificada – que aparece desfocada num primeiro plano.

Um dos cartazes, contudo, chama mais atenção numa análise um pouco mais minuciosa. A peça publicitária do longa *Corpo Devasso* (1980) apresenta David Cardoso nu, segurando um chicote no centro da imagem. Também compõem o quadro: uma mulher deitada de bruços à frente do plano; uma em pé, de joelhos e de perfil à direita do plano e um homem, também despido, quase deitado, ao lado esquerdo, eleva-se segurando a coxa direita de Cardoso com uma das mãos e apoiando seu rosto nas nádegas do ator. Este último personagem, extremamente atípico num cartaz de uma produção da Boca, dá a tônica de quão diferenciado poderiam ser os apelos eróticos das produções da DaCar. Isto é, não apenas o astro da companhia figura no centro da imagem, completamente nu, como foco da erotização da peça publicitária, mas também é alvo explícito da erotização de outro homem presente no mesmo quadro e que insinua contato sexual entre eles, dada a nudez de todos os partícipes.

O segundo homem no quadro é Arlindo Barreto, ele figura não somente no cartaz principal, mas também em outros elementos propagandísticos distribuídos pela produtora DaCar à imprensa durante o período de lançamento da produção, disponibilizada pelo diretor, Alfredo Sternheim, em sua biografia. As imagens publicadas pelo diretor mostram não apenas a interação homoafetiva/homoerótica entre Cardoso e Barreto, mas também entre Cardoso e Lu Martan, além das relações heteronormativas entre o protagonista e diversas atrizes como Patrícia Scalvi e Helena Ramos tal qual vê-se na imagem abaixo.

Imagens 23 a 26: Fotografias de divulgação oficial do filme *Corpo Devasso* (1980).



Fonte: Sternheim (2009, p. 153-154).

A miríade de parceiros nas peças publicitárias têm como objetivo aguçar a curiosidade do público alvo para o que será apresentado em tela. Que tipo de configuração afetiva e sexual será mostrado em tela? Que tipo de personagem se envolverá com os personagens de distintos gêneros? Podem ser questionamentos levantados pelo público ao se deparar com os elementos ora evidenciados. Diante da sinopse do longa-metragem, pode-se ter uma resposta parcial para tais perguntas.

O enredo trata da história de Beto (Cardoso), jovem interiorano que se envolve sexualmente com a filha dos patrões e é acusado de violentá-la. Fugindo da perseguição, o protagonista abandona sua terra natal e parte para São Paulo, onde busca formas de sustentar-se na cidade. Os problemas começam quando suas habilidades de trabalhador rural não são aproveitadas e não consegue emprego tão facilmente. Para sobreviver, o jovem passa a ser amante e modelo de uma fotógrafa, que logo se cansa dele, manda-o embora e parte para seu próximo caso amoroso. Diante do abandono, o personagem acaba na prostituição, ocupação que o leva a interagir sexualmente com outros personagens masculinos. Um dos clientes (Arlindo Barreto) acaba por se envolver afetivamente com o protagonista e o oferece abrigo e emprego regular. Neste contexto, ele conhece a jornalista Mônica (Patrícia Scalvi), por quem troca a companhia de seu parceiro, que acaba por suicidar-se.

O próprio enredo oferece muito mais do que explicações para os questionamentos iniciais feitos a partir das imagens publicitárias elencadas. Ele pode ilustrar uma série de características presentes nas relações sociais e culturais do período no que tange às configurações e padrões homossexuais. Acerca destes padrões, é possível observar a taxonomia cunhada por James Green (2000) ao debruçar-se sobre diversos personagens reais e indagá-los sobre suas experiências sexuais e afetivas, especialmente no Brasil dos anos de 1970 e 1980. Para Green, é possível observar pelo menos três tipificações de homens que se relacionavam com outros homens, a saber: a bicha, o bofe e o entendido. Para o autor, mais do que uma tipificação, ocorre uma hierarquização com base num critério de masculinidade hegemônica aos moldes do que fora anteriormente evidenciado. A partir deste critério, observa-se no estrato dominante aquele que tem relações com outros homens, mas não se deixa penetrar, apenas penetra, é o ativo, ora chamado de “bofe”. Abaixo, situa-se a “bicha”, cujo próprio artigo que o precede é feminino, aproxima-se, portanto, mais da mulher do que do próprio homem, recebe o pênis, é penetrado. Nas palavras de Green:

Segundo esse modelo, em atividades eróticas homossexuais tradicionais, o *homem*, ou, na gíria, o *bofe*, assume o papel “ativo” no ato sexual e pratica a penetração anal em seu parceiro. O efeminado (*bicha*) é o “passivo”, o que é penetrado. A “passividade” sexual desse último atribui-lhe a posição social inferior da “mulher”. Enquanto o homem “passivo”, sexualmente penetrado, é estigmatizado, aquele que assume o papel público (e supostamente privado) do *homem*, que penetra, não o é. Desde que ele mantenha o papel sexual atribuído ao homem “verdadeiro”, ele pode ter relações sexuais com outros homens sem perder o *status* social de homem (GREEN, 2000, p. 28, grifos do autor).

Notadamente, estes são os dois tipos mais observados nos filmes rodados no contexto da Boca do Lixo. Contudo, não são os únicos observados por Green, ele nota um terceiro tipo, o “entendido”, este, diferentemente dos anteriores, cujos papéis são estanques, isto é, um penetra e outro é penetrado, o “entendido” pode alternar, isto é, não se encontra dentro da lógica binária de penetrar ou ser penetrado, ativo ou passivo, homem ou mulher. Não coincidentemente este é o tipo menos observado nas pornochanchadas. Não sendo *Corpo Devasso* (1980) uma exceção, fato sobre o qual é importante discorrer, mas que será melhor ambientado após a análise mais pormenorizada de algumas cenas que compõem o longa-metragem.

Seguindo as proposições de Green, é possível notar a preocupação em justificar a prática do sexo com outros homens pelo personagem principal – os heróis da trama. A primeira ressalva feita pelo roteiro para garantir o local elevado dentro da hierarquização da sexualidade é apontar que a prática homossexual se deu por parte de Beto por uma questão de sobrevivência, isto é, este passou ao papel de bofe numa situação crítica, de mudança brusca e violenta nas condições de vida do personagem e, mesmo assim, não apresentando-se como a primeira opção ou a qual ele teria mais afinidade. Pelo contrário, o personagem submete-se à prostituição, mas à contragosto e com uma série de critérios, como visto em pelo menos três cenas distintas.

Na primeira delas, aos 36 minutos, mostra-se o personagem com seu primeiro cliente, Beto encontra-se deitado nu e, quando o outro personagem aproxima-se para acariciá-lo, ele imobiliza-o com agressividade, não aceita a carícia e o penetra violentamente. O comportamento violento do personagem permeia boa parte das cenas homossexuais em que se envolve. Tal qual vê-se, por exemplo, quando é convidado por um colega prostituto para participar de um ménage masoquista. Ao notar Beto reticente, o personagem cuida de endossar que este tipo de programa é mais lucrativo, mas não se trataria de dinheiro e sim de princípios, de hombridade, é o que dá a entender a fala de Beto, aos 37 minutos de filme: “Tudo bem, eu vou, mas não faço qualquer coisa” (CORPO DEVASSO, 1980). Compreende-se, portanto, que o personagem deixa explícito que pode até participar do ato por razões financeiras, mas que não abandonará a condição heteronormativa, posto que, mesmo penetrando outros homens, ela ainda se conserva.

Esta concepção pode gerar alguma dúvida ou desconforto diante das configurações culturais que podem vir a categorizar como homossexual qualquer sujeito que se relacione sexual ou afetivamente, ativa ou passivamente, penetrando ou sendo penetrado, por pessoa do mesmo sexo. Contudo, mesmo arvorando-se no essencialismo naturalista de que esta é a condição inata, restrita e binária das relações sexuais, observa-se não ser esta a realidade do período estudado. Embora relativamente recente, ainda na década de 1980 as fronteiras entre heterossexualidade e homossexualidade não eram as mesmas que as podem ser apresentadas atualmente como pétreas pelo discurso da heteronormatividade. Acerca disto Lacerda Júnior (2015, p. 101), afirma ser

particularmente inquietante para os olhos de hoje, acostumados com a divisão estrita entre homo e heterossexuais baseada no desejo direcionado ao mesmo sexo ou ao sexo oposto. Nesse sentido, é interessante notar como essa figura limítrofe – que ao mesmo tempo em que se relaciona com as bichas, reivindica uma identidade heterossexual, pondo em cheque as categorias contemporâneas – era completamente integrada ao cenário da época, a ponto de sua sexualidade não despertar qualquer questionamento por parte dos filmes.

Os personagens interpretados por David Cardoso nos filmes que produziu ou dirigiu em sua produtora parecem borrar as fronteiras entre ficção e realidade. Pelo menos, a imagem propagada pelo seu tino empresarial fez com que não se distinguisse muito bem onde acabavam os personagens e onde começava o próprio Cardoso. Em sua autobiografia, o autor dá mostras dessa aproximação ao relatar os casos homossexuais que teve durante a vida. Ele comenta:

Eu não tenho o que esconder. Aliás, nunca tive, sou fissurado em mulher [...]. Tive em minha vida, por sua vez, alguns relacionamentos que terminaram acontecendo com pessoas do mesmo sexo. E nunca me importei em citá-los.

[...]

Apesar de ler bastante a matéria, ao sair da prova oral tinha certeza que seria reprovado. Não acertei nem a metade, fui embora muito triste. [...] ao verificar a lista, tinha passado. Tirei nove. Liguei para o diretor, contente, agradecendo o apoio, queria falar com ele. [...] Não podia decepcionar, tinha que retribuir a ajuda dele, que fora de gente fina. [...] O diretor ficou sentado no sofá, sem entender bem o que estava se passando. Entrei no banheiro. Vestido, iniciei uma masturbação vendo as fotos [de uma revista erótica]. Gritei: "espera um pouco, professor. O senhor está pronto? Eu tô indo". Saí rapidamente com o "negócio" em pé e algumas fotos na mão. Do jeito que cheguei, em pé, encostei o membro na boca do professor. Em segundos terminou. Saiu satisfeito, o diretor havia sido legal, e paguei da forma como desejava.

[...]

Outra vez, quando estava filmando no Sul para um produtor, o maquiador parecia uma mulherzinha. Alto, olhos azuis, cabelos pretos, realmente bonito. [...] O maquiador gay havia chupado meu pau. Aperta daqui e dali e a "mulherzinha" confessou detalhes dos encontros, após muito aperto.

[...]

Com o sol nascendo, deixei as duas últimas encomendas: um (sic) travesti e a prima, mulher. O travesti mais mulher que a própria prima. [...] Uma bela tarde estava na produtora quando apareceu no escritório o travesti. [...] Tomei uma bela ducha e, de cueca, deitei no sofá. Ela começou a dançar fazendo um strip-tease. Supersensual. Sinceramente, não há como não ficar excitado. Tudo na penumbra, a "moça" ajoelhou-se entre minhas pernas e fez sexo oral caprichado. Foi também a última vez que a vi. (CARDOSO, 2006, p. 410-13).

Tal qual o personagem Beto, Cardoso conta que sua primeira relação homossexual foi pragmática, tratou-se da devolução de um favor, um pagamento.

Assim mesmo, restringiu-se a um sexo oral praticado pelo parceiro e de forma rápida. Os outros dois relatos também seguem condão semelhante, ao notar a atração vinda da parte oposta, ele permite que seja feito o sexo oral, mas não retribui de modo algum. Com exceção do professor do primeiro caso, os outros parceiros são caracterizados como femininos: o maquiador “mulherzinha” ou como “um” travesti. Além de enfatizar a brevidade dos atos sexuais, ele cuida em enfatizar no último que não houve envolvimento afetivo, posto que não voltaram a ver-se. Esta percepção pode ser ilustrada, por último, através da observação de uma última foto publicitária do filme, esta, disponibilizada nas páginas de sua autobiografia.

Imagem 27: Peça publicitária de corpo devasso (1980).



Fonte: (CARDOSO, 2006, p. 150).

Na foto, a figura submissa e humilhada sob os pés do sorridente Cardoso é a bicha. Trata-se do passivo, “o travesti” o maquiador “mulherzinha” ou o personagem Raul do longa metragem analisado. A bicha é caracterizada como estriônica, afeminada, excessiva, normalmente cômica ou fatalmente trágica, não costuma haver moderação para a inserção destes personagens nas tramas.

Pelo retrato social oferecido nesses filmes, o homossexual seria, em síntese: um sujeito alienado politicamente; existente em todas as classes sociais, com preponderância na classe média baixa, onde, geralmente, tem um subemprego; de comportamento agressivo e que usa, frequentemente, um gestual feminino exacerbado, o que se estende ao gosto pelo vestuário; e que, nos relacionamentos interpessoais, mostra tendência à solidão e é incapaz de uma relação monogâmica, pois utiliza-se de vários parceiros, geralmente pagos, para ter companhia. (MORENO, 2001, p. 291).

Em *Corpo Devasso*, estas características podem ser observadas em maior ou menor grau nos dois personagens destacados pelas peças de propaganda. No caso do personagem representado por Arlindo Barreto, notam-se tons menos caricaturais e a ausência de comicidade. Ao passo que a tragédia, por sua vez, dá a tônica ao personagem. Trata-se de Raul, um escritor e crítico, que possui emprego estável, apartamento confortável, entre outros logros profissionais e materiais; mas que não consegue fixar-se afetivamente com nenhum de seus parceiros, embora o tenha desejado, conforme ele mesmo revela ao personagem principal. A frustração que o havia impellido a abdicar de uma relação estável parece, contudo, dissipar-se ao conhecer Beto. Este muda-se para sua casa e deixa a prostituição para trabalhar numa livraria, por indicação de Raul. Entretanto, ao encontrar Mônica, a jornalista interpretada por Patrícia Scalvi, ele deixa o parceiro e, aos 51 minutos afirma: “Eu nunca soube se amava você ou o conforto que você me deu, mas com ela eu tenho certeza” (CORPO DEVASSO, 1980). Ao fim do filme, revela-se através do seu irmão que Raul suicidou-se. Além da frustração vivenciada repetidas vezes pelo personagem, a violência de um suicídio marca seu desfecho na trama.

Outro personagem cuja violência é patente no contexto em que se insere é aquele interpretado por Lu Martan. Trata-se de um dos clientes de Beto. Na cena em que aparece, ele está despido, porém adornado por muitas correntes e outros adereços, além de maquiado e de penteado composto. Ajoelhado em frente ao prostituto, ele exclama contrariado a 01 hora e 04 minutos de filme: “tô pagando, o mínimo que posso exigir é um pouco de vibração” (CORPO DEVASSO, 1980), insinuando a flacidez do pênis de Beto, que não estaria excitado pela figura da bicha diante de si. A sua resposta é a agressão, ele surra o cliente, acua-o no canto do quarto e esbraveja no minutos seguinte: “Fica quieto senão eu te quebro todo, seu viado! Bichinha! Viado!” (IDEM). É possível notar que, além de caricatural e afeminado, o personagem é cômico, posto que não deixa de haver intento e jocoso no trocadilho referente à falta de ereção, a exigência de vibração e o espancamento, isto é, a vibração correspondente ao seu desejo teria sido concedida de maneira inesperada pelo personagem interpretado por Cardoso.

Estes três personagens podem, deste modo, endossar a compreensão pespectro considerado como homossexual, sua apresentação restringia-se a

determinados contextos, isto é, não era tão progressista ou iconoclasta, outrossim, reforçava os padrões de gênero vigentes, tal qual observa Nuno Abreu:

Não obstante seu papel "revolucionário" na tematização da sexualidade, a pornochanchada era "racista, preconceituosa, reacionária e misógina". Apesar da farta (e superficial) exposição de temas eróticos, as soluções das tramas ou o equilíbrio das narrativas se davam com a prevalência da instituição do casamento, o casal monogâmico, a união da virgem ou da moça fiel e romântica com o herói, a punição dos infiéis. Tudo parecia mudar para continuar como está. Poderíamos dizer que, no campo da repressão do comportamento sexual e erótico, estaria ocorrendo uma "liberação conservadora" (ABREU, 2002, p. 194, grifos nossos).

A fala de Abreu é sintética no que diz respeito à organização do enredo de *Corpo Devasso* (1980). A trama pode apresentar a homossexualidade, mas o faz dentro de padrões e lugares comuns reservados à tipos humanos pré-concebidos. O desfecho do mesmo tampouco foge à regra, o personagem deixa a prática da homossexualidade por necessidade tão logo pode e parte para uma relação monogâmica com o sexo oposto e motivada pelo amor.

Contudo, apesar de evidenciar o caráter de liberalização conservadora das pornochanchadas como característica geral das mesmas, o autor cai também num lugar comum. Não é possível afirmar que todos os autores mantivessem a mesma relação de convivência com o conservadorismo e propagassem os ideais quistos pelo regime e pela censura, sua representante direta. Faz-se necessária a análise e o registro das produções que se esquivaram abertamente da alcunha de "liberalização conservadora" proposta por Abreu, tal qual será visto no capítulo que se segue.

5 PORNÔPOLÍTICO – “EXISTE O CINEMA ERÓTICO SÉRIO”: EMERGÊNCIA DE DISCURSOS DISSONANTES NAS PRODUÇÕES DA BOCA DO LIXO

"Sei que não deve ser nada fácil encontrar Kierkegaard no melodrama, ouvir lições de socialismo libertário da boca de uma roliça ninfeta, comover-se com uma citação pessimista de um Svevo, um Camus, entre um palavrão e outro e até emocionar-se com um poema de William Blake como preâmbulo de uma orgia. Mas tudo isso pode acontecer na vida real."

(REICHENBACH, Gazeta de Vitória, 1984).

5.1 OS HOMENS E EU: TEREZA TRAUTMAN COMO VOZ FEMININA DA BOCA DO LIXO E AS PERSPECTIVAS DO(S) MASCULINO(S) QUE CIRCUNDAM SUA PRODUÇÃO

Se este capítulo representa um parêntesis – um ponto fora da curva (normal) – das produções da Boca, o mais adequado é que este tópico seja visto ainda como um colchete dentro desta mesma narrativa. Explica-se: como já é sabido, esta etapa do estudo se dedica à análise das vozes dissonantes, isto é, das vozes de sujeitos que se colocaram à margem do discurso comumente observado nos filmes, nos textos oficiais e, pontualmente, nos textos jornalísticos acerca da temática ora observada.

Contudo, mais do que pensar além da margem do discurso sobre as masculinidades e, neste sentido, evocar homens que destoam desta construção, busca-se nesse tópico evocar como se construiu a representação masculina de modo relacional à partir da experiência feminina, a saber, da tentativa da cineasta Tereza Trautman de dirigir, produzir e lançar seu longa-metragem intitulado *Os Homens que Eu Tive* (1973), mais tarde rebatizado para *Os Homens e Eu* – movimento que será melhor explicado no decorrer desta análise.

O fato novo aqui apresentado e que extrapola, por exemplo, a perspectiva relacional entre o masculino e o feminino já analisado nos capítulos anteriores, especialmente no terceiro capítulo, é o de trazer o processo de produção discursiva do feminino acerca dos lugares de masculinidade e como, no contexto ditatorial, os agentes da oficialidade realizaram a leitura desta possível representação. Mostraram-se abertos, pontualmente reticentes ou refratários às possibilidades apresentadas por Trautman? A representação da sociedade civil, que irrompe aqui a

partir do discurso jornalístico, coaduna com qual das experiências: da autora, do regime e seus agentes, com nenhuma delas? São questões pertinentes a esta análise e que podem nos trazer um arsenal útil à interpretação das representações e das disputas para construí-las no contexto histórico abordado neste texto.

Assim sendo, prossigamos. O longa-metragem intitulado *Os Homens que Eu Tive* estreou oficialmente no ano de 1973. Com roteiro, produção e direção de Tereza Trautman, participação de Caetano Veloso na trilha sonora e Alberto Salvá na fotografia. O filme foi inspirado na vida daquela que seria a protagonista da obra, Leila Diniz. Ocorre que, na semana em que as filmagens começariam, a atriz – símbolo de liberalização dos costumes à época (PESSANHA, 1994) – morreu em um acidente aéreo. Diante da falta repentina de uma peça fundamental para seu filme, a diretora acaba tendo que reorganizar sua estrutura para alocar uma nova atriz principal. Segundo a autora, ela realizou testes com diversas atrizes, dentre as quais: Marília Pêra, Elke Maravilha, Sônia Braga e, por último, Darlene Glória – que acabou sendo escolhida pela diretora (PASQUIM, 1983, p. 24).

O tempo pode ter indicado que, talvez, Trautman não tenha escalado sua melhor opção para o papel. Tanto pela trajetória curta da então atriz pelas artes dramáticas, que em poucos anos já não atuaria nas telas ou nos palcos, mas se dedicaria à vida religiosa sendo missionária evangélica e não mais atenderia pelo seu antigo nome, passando a ser chamada de “irmã Helena Brandão” (CORREIO BRAZILIENSE, 1980, ed. 06399, p.71); quanto pelos depoimentos da própria atriz que depreciou a produção logo após sua conclusão afirmando, no ano de 1974, que o filme “Foi proibido - graças a Deus. O filme queria explicar o óbvio. [...] Eu não vi o filme... É todo narrado, muito chato. Agora está anunciado em São Paulo. Eu espero que nunca passe.” (PASQUIM, 1974, p.8).

Sobre o enredo e o desenvolvimento da obra, o filme conta a história de Piti, uma produtora de cinema casada com Dode. O casal vive uma relação aberta e divide entre si as experiências extraconjugais sem que isso venha a causar incômodo em ambas as partes, na maioria dos casos, pelo que é dado a perceber visto o clima ameno com que contam sobre suas relações com outros parceiros no café da manhã – sendo esta a primeira cena do filme e tendo sido este diálogo inserido com o intento de demonstrar normalidade ou repetição daquele padrão comportamental, infere-se.

Na mesma cena, Piti avisa que sairá do trabalho e irá a uma boate com um amigo, mas que voltará para dormir em casa. Neste ponto, Dode questiona se ela sairá com Sílvio, seu caso mais frequente. Ao confirmar, Dode propõe que ele venha morar com o casal, dado que há um quarto livre e que talvez fosse ser mais conveniente para ela – dando mais mostras de seu desprendimento das formalidades e convenções maritais.

O arranjo é feito, Sílvio e Dode desenvolvem uma relação de amizade e chegam a falar sobre seus sentimentos em relação a Piti e a possibilidade de que ela venha a ter outros casos. Sílvio alega não ver problemas, mas Dode começa a sentir-se preterido, dado que deveria ser o protagonista dos afetos da personagem principal, posto que ainda ocupa o lugar de marido.

É neste íterim que Piti estreita seus laços com Peter, seu terceiro relacionamento amoroso no filme. Peter é fotógrafo e colega de trabalho de Piti. Ao tomar conhecimento de outro caso fixo de sua esposa, Dode tem uma crise de ciúmes, briga com a protagonista, se exalta e eles se separam, mas não oficialmente – o desquite.

O *plot twist*³⁴ ocorre logo em seguida e é enunciado por um interessante diálogo entre o marido, Dode, e o terceiro amante de Piti, Peter, pivô da separação do antigo triângulo amoroso anterior: Piti-Dode-Sílvio. Nele, é possível observar não só a deixa para o novo rumo da vida da protagonista, como também uma crítica a um traço cultural masculino anteriormente debatido. No trecho exibido aos 32 minutos vê-se o seguinte:

Peter: - Sinto muito.
 Dode: - Era isso que você queria falar comigo, dizer que sente muito?
 Dode: - Como vão vocês?
 Peter: - Como assim?
 Dode: - Como vai o jovem casalzinho?
 Peter: - Ora, Dode, não me aborreça!
 Dode: - Te pergunto como vai Piti e você me diz para não te aborrecer, é?
 Peter: - Você está querendo brincar comigo é?
 Dode: - Que que é, ô cara?
 Peter: - Piti não está em casa?
 Dode: - Não, por quê?
 Peter: - Não vejo Piti há uma semana
 Dode: - Mas eu tbm não vejo Piti há uma semana.
 Peter: - Da última vez ela saiu e disse que precisava falar com você.
 Dode: - Pois é, mas eu não precisava falar com ela.

³⁴ Literalmente: reviravolta. “Esse recurso se constitui como um elemento de reviravolta dentro do curso narrativo e responsável por causar um fator de surpresa ao leitor/espectador sobre o processo de entendimento da estória.” (FERNANDES; LISBOA, 2017, p. 2).

Peter: - Você é mesmo um bom filho da puta!

Dode: - Desce, desce já

Peter: - Realmente, você é um sujo, um bom filho da puta, mas você vai ter que me dizer onde está Piti, nem que eu tenha que arrancar isso de você na porrada.

Dode: - Atacando de supermacho é, virou defensor da mulher dos outros agora? Olha, liga pra mim amanhã às 9h, acho que sei onde ela pode estar. (TRAUTMAN, 1974, grifos nossos).

No trecho, descobre-se que Piti desfez sua relação com os três homens, mas Peter não compreende e é assomado pelo traço culturalmente atribuído ao masculino, a violência física – conforme discutido nos capítulos I e III, diante do roubo, Dode utiliza de sarcasmo para criticar a atitude, “atacando de supermacho, é?”, apregoa, numa clara reprovação de uma atitude incompatível com o modo de vida fora da curva normal que ambos levavam ao relacionarem-se simultaneamente e sabidamente a mesma parceira. Além disso, mostra-se mais uma vez inscrito para além desta curva ao perdoar os insultos e ameaças de Peter dizendo que trará a informação a ele no dia seguinte.

Contudo, a cena ainda pode ser alvo de críticas sob a ótica da liberalização dos costumes. Neste sentido, uma contradição é vista na frase “virou defensor da mulher dos outros”. Conclui-se que, em alguma instância, o personagem Dode acreditava que a personagem Piti pertencesse a ele. A bifurcação encontra-se no acordo explícito pela premissa do filme, isto é, de que a relação dos dois fosse aberta e que os sujeitos envolvidos fossem homens e mulheres deles mesmos e não “mulher dos outros”, como afirma Dode. De um modo geral, considera-se que o comportamento não é de todo caso impertinente, posto que não se espera que os sujeitos estejam inscritos, consciente ou inconscientemente, dentro de um único padrão comportamental e sejam isentos de contradições em seus discursos. Observação esta válida não só para personagens ficcionais, mas sujeitos verídicos observados dentro ou fora das telas ou das páginas.

Algumas cenas adiante, Piti surge na tela seminua e na cama com outra mulher, também semi nua e fumando um cigarro. A relação entre elas não fica clara, mas trocam carícias e, pelos diálogos que antecedem a cena, fica posto que elas estariam morando juntas. Sem, contudo, expor abertamente que estivessem tendo também um caso amoroso – por temer exceder mais este limite e ter de batalhar em outra frente pela liberação do filme na DCDP? Não se sabe.

Neste íterim, Piti reflete mais uma vez sobre a monogamia e o sentimento de posse que permeia as relações convencionais. Aos 48 minutos, em monólogo ela lê em voz alta aquilo que escreve: “Primeiro a gente ama a pessoa, depois quer se apossar do presente dela, depois quer se apossar do futuro dela e fica angustiada por não poder se apossar do passado” (TRAUTMAN, 1974).

No diálogo à continuação, com sua amiga, Piti revela a vontade de ter um filho – remédio para a angústia de não possuir alguém por completo? Seria a maternidade um modo de ter sempre o presente, o passado e o futuro de um sujeito? Ora indaga-se à obra. Contudo Piti ainda estaria escolhendo “um pai de verdade”. O filme encerra-se com a reunião de Piti, de seu atual amante, Torres, e de Dode. No diálogo à 1h e 15m do filme, eles debatem sobre o futuro do casal e da criança.

Piti - Vou ter um filho.
 Dode - E eu posso saber de quem é o filho?
 Piti – Meu. E você não fica contente?
 Dode – Sim, fico.
 Piti – Eu te chamei para você me dar o desquite, senão ele vai ficar com o seu nome.
 Dode – é mesmo, não tinha pensado nisso. Ele é que é o pai? (referindo-se a Torres, seu atual amante).
 Piti (ri e não responde).
 Dode: Você se incomoda que ele leve o meu nome?
 Piti: Não para mim tanto faz
 Dode: E você se incomoda que ele leve o meu nome?
 Torres: Não. (TRAUTMAN, 1974)

A cena se encerra com os três caminhando enquanto conversam sorridentes rua acima. O final do filme levanta outras questões para além dos arranjos conjugais, mas também da possibilidade da maternidade solo, ao passo que ao ser questionada sobre “de quem seria o filho?”, pergunta que poderia ser interpretada como “quem seria o pai da criança?”, a personagem responde apenas que seria seu. A resposta parece bastar para ambos os homens. Além disso, o arranjo inicial do roteiro parece ter prevalecido e a criança terá os dois homens como referência paterna. Algo que seria impensável para o discurso de normalidade vigente favorável à família nuclear.

Sobre outros excertos do filme, é válido salientar algumas observações. O filme não se vale de cenas de sexo explícito ou encenado, como ocorre normalmente nas produções da Boca do Lixo. A nudez é explorada de modo moderado, sempre da personagem principal e apenas são mostrados os seus seios. Sobre esta escolha,

abrem-se algumas possibilidades interpretativas: é possível ler a falta destas costumeiras cenas – que compunham uma ferramenta típica das produções da Boca do Lixo para angariar espectadores – como uma tentativa de se distanciar daquilo que estava sendo produzido em seu entorno; quando das poucas vezes que é exibida tratam-se dos seios à mostra por parte da personagem principal, construída pela narrativa como uma mulher livre. A carga representativa da exibição dos seios em público como símbolo de liberdade feminina (MORAIS, 2017; 2018) pode então ser evocada para dar conta da intenção da autora.

Outra cena, que evidencia não só um afastamento intencional da autora para com o estilo típico das produções desenvolvidas na Boca do Lixo, como também uma crítica aberta às mesmas, é vista nas críticas contidas num dos diálogos do filme. Aos 42 minutos, Peter, o terceiro amante de Piti, vai a um produtor/distribuidor com a intenção de avalizar o curta metragem que Piti decide realizar sobre os Irmãos Villas Boas, famosos indigenistas brasileiros do século XX, a descoberta dos "índios gigantes do Xingu"³⁵ e sua luta contra a construção da Rodovia Transamazônica. Na cena, é possível observar o seguinte diálogo:

Representante da distribuidora/produtor: - Até agora eu já produzi três filmes esse ano e todos eles afundaram. Agora eu preciso produzir um que seguramente me dê dinheiro. Filme de sacanagem, pô! E por que eu vou financiar para essa mulher se ela nunca veio aqui? Por que não faz você?

Peter: - Eu não sou diretor, eu sou fotógrafo e montador.

Representante da distribuidora/produtor: - Não tem essa hoje em dia não. Em vez de fazermos esse curta, poderíamos aproveitar todos esses contatos e fazer uma série de filmes de sacanagem que uma firma japonesa está querendo e que tem que ser passado no meio de índios em ambiente tropical e coisas assim. (TRAUTMAN, 1974).

O diálogo entre os personagens é bastante significativo e compreende, portanto, uma crítica a uma série de valores observados na cena cinematográfica de então. O produtor/distribuidor, aquele que se procurou para financiar o filme, não está

³⁵ É provável que a autora faça referência ao filme *Iracema – Uma Transa Amazônica*, que estava sendo produzido no mesmo ano em que foi rodado *Os Homens que Eu Tive*, e tinha como temática a luta dos povos indígenas do alto Xingu para manterem-se em suas terras e preservarem seus modos de vida quando da abrupta construção da rodovia Transamazônica. O filme semidocumental conta a história de Tião “Brasil Grande”, um caminhoneiro que cruza a rodovia com os dizeres “Brasil, ame-o ou deixe-o”, famoso *slogan* da ditadura, estampado em seu pára-choque e de Iracema, uma jovem indígena prostituída, explorada por Tião e depois largada num bordel barato à beira da estrada. O longa metragem é uma metáfora da exploração predatória do bioma amazônico e de sua chancela por parte do regime, que implementou as obras da rodovia de forma irresponsável, isto é, sem o devido planejamento e análise de impacto no ecossistema e nas populações locais (FAGUNDES, 2017). O filme – não coincidentemente – teve destino parecido ao de Trautman, também foi proibido pela censura e liberado apenas no ano de 1981.

interessado num curta-metragem com uma temática como aquela – muito séria? Talvez – mas em rodar uma série de filmes pornográficos, como a maioria das produções da Boca, já que esta empreitada era certeza de lucro. Em seguida, ele questiona o motivo de financiar o filme “para essa mulher”, questiona por que não fazer diretamente com Peter, que afirma não ser diretor e logo é cortado com o argumento de que isso é irrelevante. Isto é, segundo a cena, conclui-se que, na Boca do Lixo, para fazer sucesso, faz-se pornô, homens são aqueles que definem o que será feito e o fazem, mesmo sem qualquer habilitação para fazê-lo.

Para além da narrativa fílmica propriamente, que num tempo de apenas 1 hora e 16 minutos de duração, interessa a este estudo, em grande medida, as relações tecidas nos bastidores da produção e no momento posterior à estreia do filme em 1973.

O primeiro dado a ser analisado é a dificuldade não em identificar-se como cineasta, mas de ser lida como tal, posto que o lugar é atribuído ao masculino. Em muitas de suas falas à imprensa, a autora destaca o fato de que ao apresentar-se como responsável pelo filme, prontamente era questionada sobre qual papel representaria – este sim, o local possível ao feminino dentro de uma produção fílmica, o de atriz. Esta posição pode ser embasada ao analisar-se a fala da autora concedida ao jornal Manchete dois anos após o lançamento do filme. No periódico, Tereza Trautman afirma:

Havia sempre uma ponta de preconceito por eu ser mulher. Numa das cenas de O Ébrio, tive que dirigir uma briga com muitos extras. Todos eram Polícia Especial[...], quando a cena acabou, o comandante do grupo me disse: [...] "me desculpe, mas a senhora devia ter nascido homem, porque sabe comandar muito bem". (MANCHETE, 1975, p. 140).

Adentra-se, ao analisar este aspecto da trajetória de Trautman, naquilo que Roger Chartier (1995) em sua teoria das representações caracterizaria como dominação simbólica. Bastante próxima da violência simbólica de Bourdieu (2014), que considera a mesma como a prática de grupos sociais para com outros grupos sociais no intuito de se sobrepôr, de angariar poder e capital social. Determinado grupo que busca oprimir relega traços simbólicos culturalmente atribuídos ao grupo que se pretende dominar. Este processo pretende-se mútuo, posto que a aceitação da atribuição por parte daquele que se encontra no lugar (ainda que momentâneo) do oprimido deve ocorrer para que o que se impõe como opressor distancie-se deles

elencando para si outro conjunto de símbolos que será lido como exclusivo de seu (elevado) grupo. Em suas palavras, o opressor "só triunfa se aquele que a sofre [a opressão] contribui para a sua eficácia; ela só o submete na medida em que ele é predisposto por um aprendizado anterior a reconhecê-la" (BOURDIEU, 2014, p.10)³⁶.

É neste bojo que se enxerga o distanciamento apontado como óbvio do feminino de um lugar de mando – isto é, a direção de um filme – e aproxima este fazer do masculino que seria, segundo o processo de dominação simbólica, propenso ao local elevado de comando. Ainda segundo o autor,

[...] a divisão das atribuições e dos espaços, a inferioridade jurídica, a inculcação escolar dos papéis sociais, a exclusão da esfera pública, etc. Longe de afastar do "real" e de só indicar figuras do imaginário masculino, as representações da inferioridade feminina, incansavelmente repetidas e mostradas, se inscrevem nos pensamentos e nos corpos de umas e de outros. (CHARTIER, 1995, p. 40).

Tal qual se lê em Chartier, outro movimento também relevante no que tange a relação complexa entre o masculino e o feminino se encontra no pólo oposto a este – o do reconhecimento da inferioridade – e também pode ser observado a partir da trajetória da autora. Nota-se que há uma repetição de comportamentos por homens que pretendem enxergar nela – e/ou em outras mulheres – uma exceção à esta regra de inferiorização do feminino, isto é, uma espécie de lugar comum da masculinidade

³⁶ Em relação ao pensamento de Bourdieu, é oportuno ainda comentar que, embora possa levar a uma interpretação válida sobre a dinâmica das relações de poder e dominação e que este excerto contribua para a contextualização e o aprofundamento da situação ora analisada, algumas considerações necessitam ser tecidas a fim de que se evite generalizações ou simplificações. A saber: a posição binária de dominante e dominado é bastante problemática, posto que nenhum sujeito é totalmente despojado de poder e que quem ora domina, ou é lido como dominante, pode se encontrar em situação diversa mais adiante; posteriormente, atribuir a condescendência por parte do sujeito lido como dominado como condição única para sua dominação – simplificação esta que não é feita originalmente pelo autor – pode ser parte da própria retórica estruturante, normatizadora, normalizadora, lançada como estratégia para a manutenção e naturalização das relações socioculturais observadas num determinado recorte temporal-espacial. Em outras palavras, atribuir a culpa da dominação ao dominado e sua inferioridade, incapacidade ou passividade. Para Dunker, "Esta nova narrativa de sofrimento individualiza o fracasso, na forma da culpa, sem inferiorizá-lo na forma de conflitos. Com isso ela consegue isolar completamente a dimensão política, das determinações objetivas que atacam nossas formas de vida, redimensionando trabalho, linguagem e desejo, do sofrimento psíquico. Isso pode ser ótimo do ponto de vista da explicação social da produção de desviantes, fracassados ou excedentes do sistema de produção" (DUNKER, 2021, p. 190). Assim, a armadilha teórica pode ser ainda mais perigosa se a leitura apressada das considerações de Bourdieu imiscuir-se à lógica do discurso atual do neoliberalismo e suas ideias como as de *self-made-man*, meritocracia, sujeitos alfas e betas (dominantes e dominados), etc.; na qual o "fracasso" se aproxima da subordinação.

para o reconhecimento de características positivas que, pretensamente, não deveriam ser encontradas no feminino-subalterno. Mas que, por ventura, poderia, segundo essa lógica, ser manuseada pelo sujeito feminino para se deslocar momentaneamente da situação de inferioridade e ocupar os espaços privilegiados das relações de poder, criando, neste cenário, uma espécie de sujeito feminino de exceção. Novamente faz-se valer das observações de Roger Chartier (1995) que caracteriza este movimento do masculino em reconhecer o que chamamos de sujeitos femininos de exceção como “efeito beleza”.

Chartier afirma que

Para as mulheres, se conformar aos cânones corporais (móveis e variados, inclusive) ditados pelo olhar e pelo desejo dos homens não é somente se curvar a uma submissão alienante, mas também construir um recurso permitindo deslocar ou subverter a relação de dominação. O “efeito de beleza” deve ser entendido como uma tática que mobiliza para seus próprios fins, uma representação imposta – aceita, mas que se volta contra a ordem que a produziu. (CHARTIER, 1995, p. 41).

Exemplifica-se esta situação ao observar a abertura de outra matéria jornalística sobre Tereza Trautman. Publicada no Jornal do Brasil em 1980 a matéria intitula-se “*Tereza tira os homens da estante*”, o que pode ser lido como: Tereza, uma mulher, retira homens do local privilegiado onde se exibem os troféus para que ela, uma mulher, venha a ocupá-lo, um feito raro e digno de ser notado/noticiado, portanto.

Já o corpo da matéria inicia-se da seguinte forma:

Com olhos bem grandes e verdes, Tereza Trautman, paulista, 29 anos, grávida de seu segundo filho, conta as desventuras que teve com a censura durante anos seguidos.[...] O filme, segundo Tereza, foi proibido por três motivos: pelo título, pela personagem feminina e por ter a direção assinada por uma mulher. (ESQUEMAZI, Rose. Tereza tira os homens da estante. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, ano 90, p. 77, 1980).

É necessário, logo após enunciar o grande feito da mulher, elogiar seus atributos físicos, “olhos bem grandes e verdes”, assim como afirmar sua jovialidade, “29 anos”, e enfatizar o que se impõe como destino natural da mulher, tornar-se mãe, pontuando a esmo o fato de ela estar “grávida de seu segundo filho”. Só após este preâmbulo é possível reconhecer que ela pode ter sido vítima de uma injustiça ao seu labor artístico, o de ter sido censurada exclusivamente por ser uma mulher – e,

mesmo assim, tendo o cuidado de enfatizar com o uso das aspas que esta é a explicação da própria autora –, falando sobre a condição de ser mulher não subalterna ao homem, tal qual indica o título do filme: *Os Homens que Eu Tive* – verbo “ter”, no sentido de possuir; “Eu” sujeito da oração, agente da frase, refere-se à personagem principal, Piti; já “homens” figura como objeto direto da ação, paciente, portanto.

Ainda em relação ao título do filme e a suas possibilidades de subverter o papel subalterno da mulher, ocorrem logo após a interdição do filme, a tentativa do exibidor de dirimir possíveis acessos de subversão rebatizando o filme para *Os Homens e Eu*, isto é, retirando da oração o verbo e colocando na frase um sujeito composto (homens; eu [mulher]) – tornando o que antes era paciente da ação, também um sujeito, igualando-se assim, as representações do feminino e do masculino ao menos no título. Intento que não resultou frutífero, posto que o filme permaneceu de 1973 até 1981 sob o rótulo de “interditado” mesmo após a mudança. De todo modo, esta é uma categoria pouco usual para a censura federal que costumava taxar as produções entre “liberadas” ou “vetadas”, no caso do filme em questão, houve o atípico processo de liberação quando da primeira submissão e de posterior reanálise do material e cassação dos direitos de exibição e exportação.

Outra questão a ser levantada preliminarmente, a saber, além do título desta produção, é a do rótulo, da classificação de origem, que o filme receberia. Que rótulo, que classificação? O/a de pornochanchada. Sobre isto, o autor deste texto, por diversas vezes, em tantas situações quanto foram possíveis, foi questionado: “não houve uma cineasta – mulher – a assinar uma pornochanchada?”, ou ainda provocado: “Este texto traz apenas cineastas homens à baila, não seria uma falha?”. É também para suprir esta lacuna que se traz o filme em questão e sua autora para o debate. Muito mais do que cumprir uma cota de representatividade de cineastas femininas numa tese de doutorado, a análise de uma parcela da trajetória e da produção de Trautman trazem à discussão o quanto o cinema da Boca foi produzido por homens, para homens e sobre homens – à partir de uma perspectiva de masculinidade hegemônica – e quão pequeno era o espaço para se tentar fazer algo que destoasse.

Imagem 28: Ilustração d'O Pasquim contextualiza debate durante entrevista de Tereza Trautman



Fonte: (O PASQUIM, p. 25, 1983).

A ilustração acima trazida nos conduz à leitura de que Trautman estaria filiando-se ao referido rótulo das pornochanchadas. “Quero juntar o político com o pornô”, afirma o balão atribuindo a frase à autora. Tratando-se de um periódico pautado, dentre muitos outros aspectos, no humor é possível que a frase tenha sido pinçada, descontextualizada ou resignificada como isca para atrair leitores à matéria, faz-se necessária, portanto, a ampliação da análise para o contexto original do seu discurso. Para tal, seguem alguns excertos.

Jaguar - A esquerda fala em “massas”, enquanto os Trapalhões faturam.

TEREZA - Por isso é que eu disse que o cinema político vai usar o cinema pornô.

Flávio - Acho apelação.

TEREZA - Não, a necessidade empurra pra isso.

Jaguar - O teu projeto pessoal é esse?

Tereza - Sim, é o de adequar o cinema à nossa realidade.

[...]

Jaguar - Essa tese já deu algum resultado prático?

TEREZA - O projeto estará pronto em 30 de novembro, para ser posto em prática durante ano que vem. O filme que quero fazer é “O mistério gozou-se”, uma ópera erótica-anarquista inédita do Oswald de Andrade, que

levou 16 anos para ser escrito. (TEREZA Trautman. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, ano 14, ed. 746, p. 25, 1983).

Ainda que o projeto da “ópera erótica-anarquista” não tenha saído do papel, o trecho traz pontos importantes à construção desta narrativa. Nesta senda, o fato apontado por Jaguar é repetidamente debatido neste texto e em outros do autor desta tese. O debate político estaria afastado das parcelas economicamente menos favorecidas da população e das produções culturais a elas destinadas? Pensa-se que quantitativamente sim, a maioria dos filmes rodados na Boca do Lixo não apresentavam em seu enredo traços de debates políticos como foco principal de suas narrativas, apesar de discordar-se da tese de que fossem completamente esvaziados de conteúdo político, posto que nenhuma narrativa presente numa produção cultural o é –, contudo, o olhar mais atento à produção múltipla dessa que foi a maior linha de produção cinematográfica em termos numéricos já observada na história do cinema brasileiro, nos leva a observar declarações de autores, como Trautman, que desejam exibir os libelos de suas ideologias em produções culturais para “as massas”, filmes destinados ao maior número possível de pessoas, se preciso for, que sejam “pornôs”.

Além de admitir traços anarquistas, Tereza Trautman, em outras oportunidades, declarou abertamente serem suas produções, assim como ela própria, feministas. Algo visto como antagônico ao regime civil-militar, categorizado como subversivo e, portanto, objeto de vigilância e cerceamento por parte dos agentes do estado. Ainda assim, a autora refere-se a si mesma como partidária do movimento e enxerga em sua produção as marcas de sua ideologia. Sobre isto, Trautman afirma:

Falar sobre a mulher no cinema brasileiro é um tema tão amplo que se não estiver organizado fica uma dissertação vaga. E mais, é possível falar sobre mulher no cinema, sem tratar da mulher na sociedade. Esse, a meu ver, foi o furo maior do debate [...]. Infelizmente, muitas mulheres ainda têm medo de serem chamadas de feministas nesse mundo de homens. A mulher brasileira [...] não encontra identificação nem com a mulher americana, nem com a mulher europeia: talvez encontre com as do Terceiro Mundo, mas dessas quase não temos notícia. (É Isso Aí!. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, ano 7, ed. 326, p. 3, 1975).

A fala da autora, além de pontuar que, embora esteja presente na cinematografia nacional, contudo, não se sente representada. Ela, como mulher, vê

uma grande lacuna não somente em termos nacionais, mas também de outros países periféricos. De modo que a discussão ganha ares de debates contemporâneos acerca das representações culturais, a saber, da perspectiva decolonial. Embora não se tenda atualmente a utilizar a nomenclatura “Terceiro Mundo”, a autora alude à falta de representação dos países periféricos e seus sujeitos igualmente periféricos, e que estes se encontram num movimento de construção de uma representação cultural emancipatória, isto é, propositalmente afastada dos padrões europeus e norte-americanos (VERGÈS, 2020).

Após esse percurso, é hora de retomar propriamente a questão proposta algumas páginas atrás: “não houve uma cineasta – mulher – a assinar uma pornochanchada?”. Talvez não. A mesma entrevista dada por Trautman pode nos levar para um possível encaminhamento para esta questão.

Ricky - Esses cinemas de periferia vão exibir o cinema brasileiro mais comercial e picareta, como as pornochanchadas.

Tereza - A pornochanchada tá perdendo prestígio, decaindo vertiginosamente, A grande aliança que vai acontecer vai ser entre o cinema político e a Boca do Lixo.

Ricky - Filmes pornopolíticos?

Flávio - Sua visão é ideologicamente inviável. A pornochanchada é o cinema do poder falocrático sobre a mulher. (TEREZA Trautman. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, ano 14, ed. 746, p. 25, 1983).

Apesar de declarar sua intenção de realizar “pornôspolíticos”, de filiar-se à Boca do Lixo³⁷, de inserir em seus títulos ou acatar a inserção, mesmo que por pressão dos exibidores, as estratégias comuns às pornochanchadas – vide capítulo II deste texto –, a autora não se identifica ou é identificada em qualquer entrevista ou crítica cinematográfica como uma produtora de pornochanchadas. Pelo contrário, tal qual afirma Flávio Rangel – editor d’O Pasquim – “a pornochanchada é o cinema do poder falocrático”, isto é, não é possível inserir uma mulher como produtora de filmes sob este rótulo nem se ela, tal qual Trautman, estiver imersa no contexto espacial, temporal e cultural que as originou.

Ao que se indica, a pornochanchada parece reforçar mais uma vez a máxima de “cinema feito por homens para homens”. No entanto, de quais homens e para quais homens ainda é uma questão, a multiplicidade das representações de

³⁷ C.F.: Na mesma entrevista a diretora afirma: “Tereza - Era a época do Cinema Underground, do Cinema Novo, mas tudo acontecia no Rio, enquanto a gente tentava sobreviver em São Paulo na Boca do Lixo.” (TEREZA Trautman. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, ano 14, ed. 746, p. 25, 1983).

masculinidade mesmo em meio “falocrático” e pretensamente estruturante e hegemônico que ora nos referimos ainda voltará ao debate mais adiante neste texto.

Por mais de uma vez, não só a autora não se identifica como “pornochangeira” ou produtora de pornochanchada, como também aponta que, caso houvesse a possibilidade de sê-lo, seu trânsito pela censura federal seria mais tranquilo o que se conclui ao ler os trechos abaixo destacados – corroborando-se com a tese exposta nos capítulos II e III de que as pornochanchadas exploraram a chamada “zona franca moral” aberta pela ditadura como estratégia biopolítica para o exercício do poder –.

Tereza - Claro, se meu filme chamasse "As Mulheres que Eu Tive", ou "Eu Dou o que Elas Gostam", não seria interditado. Fui enquadrada por ter cara de menininha. Virou "atentado à moral e à família, denegrindo a imagem da mulher brasileira". Sugeriram que eu tirasse do filme qualquer insinuação de que a personagem era uma mulher [ilegível]. (TEREZA Trautman. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, ano 14, ed. 746, p. 25, 1983).

[...]

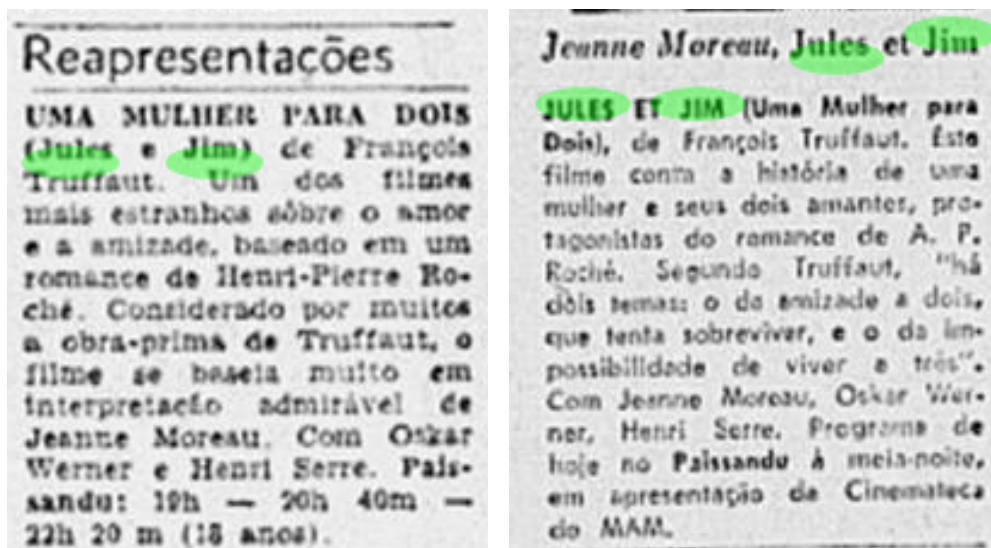
"O filme não pode ser liberado porque depõe contra a mulher brasileira. Como é que eu posso deixar passar um filme onde a mulher é casada e ora com um homem ora com outro e no fim aparece grávida? isso é um atentado contra a família" Mas coronel, e as pornochanchadas? "Se o seu filme fosse pornochanchada eu já poderia ter liberado. Êpa! Brincadeira pode, assunto sério, não. (É Isso Aí!. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, ano 7, ed. 326, p. 3, 1975).

Os enredos envolvendo casos extraconjugais por parte de mulheres não são raridades na Boca do Lixo. À exemplo, observa-se o longa metragem *O Clube das Infiéis* (GOMES, 2016) no qual a premissa era também a infidelidade feminina – embora sem o consentimento aberto dos cônjuges. Mas a traição consentida, contudo, também não se faz ausente nos argumentos das chamadas pornochanchadas, em *Mulher Tentação* (GOMES, 2012), o patriarca da família nutre fantasias *voyeuristas* assistindo os atos sexuais não só dos empregados, como também de sua filha e esposa que revezam entre si os seus amantes. Ambos aprovados pela censura após adequações que giravam em torno do desfecho ou do corte de palavrões durante os filmes.

Tampouco foi motivo para a proibição de filmes estrangeiros cujo argumento era muito próximo àquele utilizado por Trautman. É possível observar a longevidade na exibição de *Jules et Jim*, no original, ou *Uma mulher para dois*, na versão brasileira, dirigido por François Truffaut, lançado no Brasil 1962 e exibido pelo

menos até 1967. Conforme evidenciam os programas de exibição expostos abaixo. Na trama, dois homens se apaixonam pela mesma mulher, que corresponde a ambos, ingressando numa relação à três que culmina num casamento entre dois deles. Após o casamento, um terceiro personagem masculino surge e reincorpora a relação de triângulo amoroso consensual.

Imagens 29 e 30: Programação de cinema de 1965, 1967 – Jornal do Brasil.



Fonte: REPRESENTAÇÕES. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 71, n. 76, p. 27, 1965; JEANNE Moreau, Jules et Jim. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano 76, n.75, p. 14, 1967.

Além de Truffaut, Claude Sautet também explora a temática em *César e Rosalie*. Lançado em 1973 no Brasil, o filme mostra uma mulher casada que se reencontra com um antigo namorado, com quem reata relações. Diante disto, o marido opta por trazer o amante para viverem juntos e os três encerram o filme mantendo este modelo de relação.

Além dos filmes citados, é possível realizar uma aproximação temática com outros filmes lançados no período e exibidos no Brasil, como por exemplo: *As Duas Faces da Felicidade* (1965) – Agnes Varda; *Noite Vazia* (1964)– Walter Hugo Khouri; *Sorrisos de Uma Noite de Verão* (lançamento 1955, mas liberado para exibição durante a ditadura) – Ingmar Bergman; *Um verão com Mônica* (1953, também liberado para exibição no Brasil) – Harriet Andersson. Perfaz-se, portanto, uma janela relativamente larga em amostragem de filmes cuja temática aborda as relações extraconjugais femininas numa perspectiva não condenatória. Talvez

devêssemos, então, reformular o conceito cunhado para “zona franca moral masculina”.

Contudo o caso de Trautman é atípico e toma proporções até então inéditas, posto que a liberação chega a ser pleiteada pelo próprio grupo Herbert Richers, gigante da distribuição de filmes estrangeiros no Brasil até limiares dos anos 2000 e sócio da empreitada de Tereza Trautman e sua produtora, a Thor Filmes. A Carta endereçada ao próprio ministro da Justiça, na época Armando Falcão, enumerava diversos pontos inconsistentes no processo atípico enfrentado pela cineasta e sua produção. Fazia-se valer de seu capital político, por se tratar de uma empresa estadunidense, além de anexar críticas positivas veiculadas pela imprensa no curto período de exibição anterior à suspensão da chancela, tal qual a de Ely Azevedo publicada originalmente pelo Jornal do Brasil no ano da primeira estreia, 1973, no qual o respeitado crítico afirmava:

Em *Os Homens que Tive* – que vai crescendo em qualidade como uma conversação que esquentava com a continuidade e que, apesar de muitas fraquezas, é obra de sabor novo em nosso cinema e merece toda atenção. Tereza Trautman se aproxima de *As Duas Faces da Felicidade*, pelo lado intensivamente solar [...], pela genuína candura com que se aproxima do sexo sabendo que – ainda que não o quisesse – a fita seria uma provocação. [...] Um filme inteiramente diferente do seu *trailer*, justamente por chegar ao sensual por um caminho desobstruído dos falsos pudores e do pseudoerotismo de tantas produções. (AZEVEDO, 2009, p. 208-209).

Além disto, a distribuidora ocupa-se em defender frontalmente a produção, a autora e enumerar os méritos da produção conforme se verifica no trecho trazido abaixo da carta enviada pela Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A. ao ministro da justiça. Nela lê-se:

As suplicantes têm uma posição definida, industrial, cultural e artisticamente, Nunca realizaram filmes puramente comerciais, pois os que subscrevem este pedido são pessoas que acreditam em cinema como algo mais do que uma simples forma de ganhar dinheiro.

Herbert Richers produz filmes há mais de 25 anos. Já realizou mais de 60 longas-metragens, dentre os quais, “Vidas Secas”, “Meu Pé de Laranja-Lima”, etc... Nunca teve qualquer problema com a censura.[...]

É verdade que o filme brasileiro deixa a desejar na sua realização (custo de produção, estreia da diretora, substituição imprevista da atriz principal), mas não deixa de ser um depoimento honesto e sincero.

Com tudo isso, ainda é significativo o nível artístico de “Os Homens que eu Tive”. Nesse sentido, é oportuno mencionar que o filme foi recentemente indicado pelo Júri Nacional do Cinema, na forma da resolução INC nº 39/70, para o Prêmio de Qualidade a ser entregue no dia 19 de junho próximo pelo Instituto Nacional do Cinema. (PROJETO MEMÓRIA DA

CENSURA AO CINEMA BRASILEIRO, Carta da Produtora Herbert Richers ao Ministro da Justiça, 1973, p. 5).

Observa-se o cuidado da distribuidora em aproximar este título de filmes produzidos fora do contexto da Boca do Lixo, num conjunto de outros 60 títulos já lançados pela companhia no mercado cinematográfico nacional. Apesar de reconhecer possíveis debilidades advindas da falta de recursos e da inexperiência da autora da obra, a empresa finaliza este trecho da argumentação evocando o reconhecimento do mérito do longa metragem por parte de um órgão do próprio governo, neste caso o Instituto Nacional de Cinema – INC, reforçando a incongruência de um vejo frente a anterior liberação e ao reconhecimento da qualidade da produção pela crítica especializada, pela empresa internacional e por alguns membros do próprio regime.

No entanto, nenhum dos argumentos da autora, da distribuidora ou da crítica cinematográfica especializada parece ter aplacado os humores dos técnicos de censura da DCDP e de seu diretor que, dentre outras coisas escrevem:

Moacyr Coelho - Diretor Geral da Divisão de Censura e Diversões Públicas.

Trata-se de uma película com conteúdo amoral, baseado no adultério consentido e comentado - linguagem vulgar com palavras de baixo calão, prega a desagregação da família.

Embora testemunha da variação dos conceitos morais dos nossos dias, não poderíamos opinar pela liberação.

(DCDP, Ofício número 362/74, 1974)

Paulo Acacio Marra – Técnico de Censura

O filme é totalmente AMORAL contrariando os princípios que norteiam os critérios censórios vigentes.

Propõe constantemente a destruição da instituição do Casamento. Estimula a prática do sexo livre e desmoraliza a figura da mulher casada.

(DCDP, Parecer de Censura nº 4682/75, 1975)

José M. A. Tolentino Técnico de Censura

Filme longa metragem, colorido e em 35mm., onde uma mulher leviana mantém relações sexuais com vários homens [...], fazendo dessa agressão aos nossos princípios de moral e bons costumes uma coisa simplesmente normal.

(DCDP, Parecer de Censura nº 4681/75, 1975)

Joel Ferraz

Filme amoral, pornográfico em sua mensagem, debochado, cínico, obsceno que tenta com enredo mal feito justificar a vida irregular de uma mulher prostituída. É um libelo contra a instituição do casamento, considerando como tal, todas as investidas desregradas da insaciável mulher.

(DCDP, Parecer de Censura nº 4680/75, 1975).

São muitos os ataques à obra, alguns – ainda que se discorde – com base em argumentos factíveis, como o fato de os arranjos familiares evidenciados não serem convencionais; outros já extrapolando as possibilidades do observável, como a caracterização da personagem principal como prostituta, como afirma o técnico de censura Joel Ferraz. Mas a fala que chama mais atenção é a do Diretor Geral da Divisão de Censura e Diversões Públicas, o senhor Moacyr Coelho. Ele se diz “testemunha da variação dos conceitos morais dos nossos dias”, tal fala é oportuna para observar algo que é debatido no âmbito geral desta tese, isto é, a de que os agentes do regime, ou alguns destes sujeitos, tinham consciência de que os conceitos de moral, isto é, as noções de normalidade advogadas pelo regime são uma variação entre outras possíveis, e mais, tais quais as demais podem variar conforme o tempo, sendo um produto, portanto, *sociogenético* inserido como significativo numa temporalidade específica e não valores perenes e imutáveis.

Para finalizar este tópico, em tempo, retoma-se a carta da Herbert Richers. Desta vez, na discussão da já mencionada ideia do “pornopolítico”. Objeto que será relevante no decorrer de todo o texto deste capítulo daqui em diante. Sobre este movimento, a empresa tece os seguintes comentários:

Paralelamente às chanchadas pornográficas que importamos e são também produzidas no Brasil há alguns anos, existe o cinema erótico sério, representado internacionalmente por Bergman, Fellini, Truffaut, Malle e muitos outros, e aqui no Brasil iniciado por Khouri em 1965 com *Noite Vazia*, mas que a partir de 1972 ganhou novos e consideráveis adeptos como Jabor com *"Toda Nudez será Castigada"* e outros que foram ou que ainda se encontram prejudicados pela nossa Censura. O cinema erótico sério é um gênero relativamente novo na arte cinematográfica brasileira, e é compreensível que tenha entrado em choque com os valores censórios até então estabelecidos, mas em vista dos prenúncios de maturidade do nosso cinema, se faz urgente uma reformulação dos referidos valores. (Produções Cinematográficas Herbert Richers. Carta à sua Exa. Dr. Armando Falcão - Ministro da Justiça, 1974).

É com o mote da carta da distribuidora que se introduz apropriadamente neste texto – após muito ser nomeado, mencionado, referido nos capítulos anteriores – um representante daquilo que Trautman classificou como “pornopolítico”, campo no qual ela mesma estaria interessada em enveredar, mas por motivos que elencaremos abaixo talvez tenha tido que passar o bastão ou ter o bastão passado – dado que não cremos que tal revezamento tenha sido voluntário – para Carlos Reichenbach, o Carlão.

Este, cineasta-homem inserido no mesmo cenário político, imbuído de equivalente espírito combativo e de ideários próximos, ambos convergindo estilisticamente em seus filmes, trazendo para a tela o apreço pela técnica e pela experimentação visual, prezando pela pós-produção e pelo acabamento do produto final a ser exibido.

Contudo, um pôde utilizar o rótulo e beneficiar-se do (quase que) livre trânsito que uma pornochanchada tinha na censura federal, a outra foi minada por ela e, numericamente, sua produção foi muito menor que a do primeiro – supõe-se que por dificuldades como ter seu primeiro grande trabalho interditado por quase uma década. Em suma, o único componente que aparta sensivelmente estes dois personagens históricos é o do gênero. O que faz pesar ainda mais a noção de que o cinema brasileiro durante a ditadura foi machista em graus diversos, o discurso de um sujeito feminino neste âmbito foi completamente sabotada e parcialmente alijada dos registros históricos da filmografia do período.

5.2 LILIAN M.: RELATÓRIO CONFIDENCIAL: UM PRELÚDIO ÀS CRÍTICAS (NÃO TÃO) VELADAS DE CARLOS REICHENBACH À DITADURA CIVIL-MILITAR E SEUS VALORES

Diferentemente do que foi feito a partir de Tereza Trauman, a interlocutora que antecedeu este tópico, e sua produção, o que se pretende fazer agora é uma inversão focal, isto é: antes se observou a construção de uma narrativa feminina (produzida e dirigida por uma mulher e tendo como personagem principal uma mulher) sobre representações do masculino de acordo com sua trajetória emancipatória, para agora buscar com o cineasta Carlos Reichenbach a sua visão masculina e o que este autor oferece também como o enredo de uma personagem feminina em busca de sua liberdade, bem como os diversos tipos masculinos que a acompanham neste percurso. Para tal, este tópico utilizará o primeiro longa-metragem dirigido inteiramente por este autor, trata-se do filme *Lilian M: Confissões Amorosas (Relatório Confidencial)*, lançado no ano de 1975.

O filme conta a história de Maria, uma camponesa casada com José e mãe de duas crianças. O casal pobre é abordado por um mascate que seduz Maria e a convida para ir consigo à “cidade grande”, onde teria todas as oportunidades que não encontrou em sua vida de lavradora. O personagem do mascate é comicamente

caracterizado, é histriônico, tagarela, bufônico, desonesto, oportunista; fala aceleradamente, ininterruptamente, tenta vender qualquer coisa que porte e, por fim, tenta seduzir a personagem principal. Esta aceita abandonar o marido, mas não por encantar-se com outro homem, mas pela possibilidade de mudar sua própria história.

O personagem do mascate é o segundo tipo masculino apresentado no longa, haja vista que o primeiro tenha sido o lavrador José e sobre o qual retornar-se-á durante a análise do desfecho do enredo. Retornando ao mascate, este tem um curto tempo de tela e morre logo após retirar Maria de sua antiga situação. Após a morte do mascate na cena que se segue –, trecho que é igualmente cômico e cujas cores desta comicidade são matizadas pelo exagero na atuação e a pouca verossimilhança encontrada entre o ocorrido e um acidente automobilístico real e crível – Maria segue sozinha buscando pelo seu novo e incerto rumo.

Ainda sobre este personagem, um adendo, no último de seus monólogos, o mascate exalta-se como um grande homem e enumera suas qualidades para tal. A cena acontece aos 17 minutos de filme. Nela observa-se o seguinte texto:

Mascate: – Dona Maria, eu sou um homem destinado ao êxito, Dona Maria. Eu sou um homem predestinado ao sucesso. Dona Maria, as aparências enganam, um homem não se mede pela gravata, mas pelo talento, Dona Maria. Dona Maria, uma cartomante já me disse que eu serei um homem poderoso, serei um homem rico, um homem milionário, Dona Maria. Porque eu sou um homem íntegro, Dona Maria, com um caráter sem mácula, irreprochável. Eu tenho a alma de executivo, Dona Maria. Dona Maria, eu nasci num berço de ouro, Dona Maria, num berço de talento. Não é como seu marido que nasceu numa manjedoura de capim, um merda total. Dona Maria, seu marido é um criminoso, Dona Maria. Seu marido é um canalha, cretino, um bosta que não entende nada da vida, Dona Maria, seu marido é um pé de chinelo.

Maria: – Cala a boca!

Mascate: – Cala a boca já morreu, quem manda aqui sou eu.

(LILIAN M., 1975).

A comicidade da fala é evidentemente endossada pela estratégia de repetição do vocativo “Dona Maria” e da palavra homem. Neste trecho, o autor parece criticar com as qualidades apontadas como sendo a de um homem bem sucedido, rico, “predestinado ao sucesso”, tal qual afirma o mascate em sua fala. A crítica se deve, para além do tom humorístico, à contradição entre o discurso e a prática do personagem que se diz portador de todas estas qualidades, “íntegro, com um caráter sem mácula, irreprochável”, e, no entanto, desde o início do filme dá mostras de seus desvios de conduta, seja tentando ludibriar os camponeses para que comprem seus

produtos, seja assediando a personagem principal, ou até matando o mecânico que consertou seu carro para não pagar por seus serviços. O maduro discurso encerra-se ainda com a máxima “Cala a boca já morreu, quem manda aqui sou eu”, utilizada como forte endosso da imaturidade e pequenez do personagem em contraste com a imagem que desejava transmitir.

Após a morte do mascate, ela vai sozinha para São Paulo e segue com seu plano de mudança de vida, quando é abordada pela polícia e presa por não portar documentos. Encaminha-se então para o segundo ato, quando Maria é atendida por uma assistente social que lhe consegue um emprego na casa de um rico industrial, Braga. Os dois tornam-se amantes e Maria adota a alcunha de “Lilian”, rebatizando-se para a nova e opulenta fase de sua vida com o nome que julgou ser mais adequado, posto que a mulher que fora até ali não mais existiria.

Braga, o terceiro tipo masculino é o arquétipo evocado pela masculinidade hegemônica para evidenciar o que seria um exemplo de homem bem sucedido: rico, poderoso, capaz de sustentar casa, família e amante. Sobre isso, aos 23 minutos de filme, ele afirma: “Agora, Maria, você vai conhecer o conforto, a tranquilidade, a estabilidade”. Não é exatamente o que acontece. Novamente, Reichenbach se utiliza das figuras masculinas e dos seus discursos de hegemonia para desconstruí-los quase que de imediato.

Na mesma cena, o diálogo segue e Braga comenta sobre seu maior infortúnio, o filho homossexual – ou “assexuado” como chama. Fausto, o seu filho, passou sete anos na universidade para se tornar bailarino, conta, e apregoa afirmando aquilo que parece ser um lugar comum às falas homofóbicas deste período até o tempo presente: “Sabe, eu preferia ter um filho marginal em casa do que um filho bailarino”³⁸. Mesmo apontando a orientação sexual de seu filho como uma falha, ele,

³⁸ Apesar da atual caracterização da homofobia como crime análogo ao racismo, amparado na Lei Nº 7.716/1989, a escalada do discurso de ódio contra homossexuais tem se acentuado na presente década. As declarações homofóbicas apresentam ampla similitude com as que são observadas em produtos culturais dos anos de 1970, tal qual o filme ora analisado. Faz-se necessário registrar que estas práticas contam atualmente com o endosso do mandatário eleito ao maior cargo do poder executivo. O presidente Jair Messias Bolsonaro (2018 – atual), por diversas vezes proferiu frases muito semelhantes às do personagem Braga, como o exemplo trazido em matéria do jornal Folha de São Paulo em que o então deputado declara: “Seria incapaz de amar um filho homossexual. Não vou dar uma de hipócrita aqui: prefiro que um filho meu morra num acidente do que apareça com um bigodudo por aí. Para mim ele vai ter morrido mesmo”. C.F.: FOLHA DE SÃO PAULO, Bolsonaro ataca repórter após perguntas sobre Flávio e Queiroz: ‘Você tem uma cara de homossexual terrível’. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/12/bolsonaro-ataca-reporter-apos-pergunta-sobre-queiroz-você-tem-uma-cara-de-homossexual-terrível.shtml>>, Acesso em: 9 de novembro de 2021.

ainda assim, não reconhece como sendo uma “falha” sua ou de sua masculinidade, pelo contrário, imputa a outro sujeito, um sujeito feminino, a culpa pelo que considera um desvio: “A culpa foi da madrasta, casou comigo pelo meu poder”, afirma Braga.

Mais adiante, aos 25 minutos, Lilian se encontra com Braga numa situação importante para o estabelecimento de seus lugares sociais em relação aos seus gêneros dentro da narrativa fílmica. Ela parece reiterar um pedido frequente: ela quer que o amante use sua influência para conseguir para si um emprego, ao passo que ele nega com a seguinte justificativa: “O que é isso, minha filha? Você não nasceu para isso. Vai ficar à minha espera à minha disposição, afinal, isso já é um emprego”. Com a fala, o autor parece apontar a naturalização do papel doméstico da mulher, afinal, Lilian ou qualquer mulher pertenceria ao lar e ao homem.

A relação entre Lilian e Braga é constantemente atravessada pelos demônios de Fausto. Criar esta relação talvez tenha sido a intenção do autor ao batizar desta forma este personagem. Ainda sobre a sua constituição, é possível observar que ela foge do tipo homossexual retratado na pornochanchada de modo risível – a bichinha –, no entanto, tampouco é tratado dentro de um discurso de normalidade. O personagem é atormentado, mentalmente instável e frequentemente perverso. Portanto, ainda que o autor tenha caracterizado o homossexual fora do lugar comum para uma produção fílmica do período, ele permanece no limbo dos desajustados. Este fato pode, contudo, ser atenuado se levado em consideração que nenhum personagem masculino no filme parece ser dotado predominantemente de características positivas.

Fausto aparece ainda como aquele que quebra a lógica patriarcal de sucessão. Ele não se interessa pelo patrimônio de Braga e por aquilo que seria dele, caso optasse por ser a continuação ou a extensão do homem que o pai afirma ser e do que ele mesmo é; posto que se espelha naquilo que um dia seu pai teria sido e legado a ele. Sobre estas características, aos 30 minutos de filme, o autor parece querer compendiar uma série de teses sobre o que socialmente se espera de um “homem bem sucedido”, posto que inseriu durante um monólogo de Braga uma numeração que entrecorta as falas que não tem outra ligação senão serem descrições da masculinidade hegemônica e patriarcal que representa.

Braga:

1. Quando eu digo aos meus amigos que sou um homem simples e que foi o destino que me fez nascer em berço de ouro, eles todos riem, mas eu gostaria realmente de ser um homem livre, de agir, de pensar, de não ter atrás de mim uma indústria com mais de trezentos operários que precisam comer, beber, morar. E você pensa que eles dão algum valor a isso? Eles seriam os primeiros a querer tomar o meu lugar, se pudessem.
2. Eu compreendo as pessoas que gostam de ganhar dinheiro, de conseguir bens materiais, que se atenham na invenção, na produção, na competição livre para todos. Essas pessoas são encaradas como "puramente materialistas". Mas, ao contrário, o sucesso dos negócios e da produção é altamente estimulado por pessoas que, longe de virar as costas para a religião e para a ciência, elas mantêm condições próprias em relação às suas obrigações e responsabilidades sociais. O nosso caso, por exemplo, a despeito da nossa filantropia, das nossas contribuições voluntárias, do nosso espírito cívico, nós colocamos grande parte do nosso esforço a trabalhar para a economia nacional. A nação trabalha graças aos nossos fundos financeiros. Mas esse hábito não nasceu por acaso, advém de um princípio do puritanismo: deve-se economizar e inverter uma parte da renda ao invés de usá-la para seu gozo pessoal.
3. Eu poderia privá-la da minha amargura, mas eu nunca tive tempo de ir ao neurologista. O único preço por tudo que eu fiz foi você me ouvir sem refutar ou concordar, sua mudez ou, quem sabe, sua ignorância, são elementos altamente terapêuticos para mim. Minha primeira mulher sempre foi minha confessora, até o dia do parto do Fausto. Você pensa que eu não tentei convencer o meu filho a respeito do esforço que foi vencer a crise que me consumiu durante anos e anos da minha derrota? Emocionalmente abalado, nunca vi da sua parte um gesto de amor, uma atitude qualquer de compreensão pelo meu sucesso. Mas, ao contrário, ele encara o pai como se fosse um monstro fascista disposto a engolir a todos que estão à sua volta, mas eu nem sequer participei da sua formação. Talvez, por isso, ele tenha descambado para o lado errado. Eu sou um homem simples, como esse garçom que acabou de nos atender, com todos os seus erros, com todos os acertos, um homem simplesmente vive. Você vê, a minha vida foi sempre cronometrada, milimetrada. Eu nasci para continuar a obra de meu pai e isto, que deveria ser motivo de satisfação para todos os meus sucessores, é encarado pelo meu filho como se fosse o mais cruel dos crimes. Sinal dos tempos, Lilian. Sinal dos tempos. (LILIAN M., 1975).

No primeiro postulado, Braga se separa dos homens simples, apesar de tentar afirmar o contrário. Ele dá mostras de sua superioridade em relação aos outros que dele dependem e evidencia a responsabilidade que carrega consigo e para com todos os demais. Ele se mostra como portador de um destino manifesto, de uma trajetória traçada desde seu nascimento, ou talvez antes mesmo dele.

No segundo, o personagem defende estes preceitos lançando mão da filosofia liberal, em definições que se aproximam da leitura weberiana em *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* (WEBER, 2004). O autor, que analisa desdobramentos do capitalismo em sujeitos luteranos e calvinistas, observa que há justamente o que o personagem descreve como o afastamento do gozo imediato e espontâneo, um comportamento utilitarista e poupador, sempre controlado e comedido – pontos que irá reforçar em seu terceiro e último postulado.

No terceiro e último ele retoma a lamentação pelo seu único fracasso, não ter conseguido fazer com que o filho o seguisse neste que seria o caminho correto a ser percorrido por um homem, trabalho este que foi iniciado por seu pai e que deveria continuar com todas as gerações de sucessores. Além disso, Braga elogia as qualidades de ser inanimado às quais uma boa mulher deve observar. Não concorda, não declina, apenas ouve o que o homem tem a dizer. Foi assim com sua primeira esposa e com Lilian também o é.

Outro ponto relevante é a teatralidade que permeia este trecho. Nele, durante a fala do personagem, bailarinos percorrem os corredores entre as mesas vazias, com exceção daquela ocupada pelo casal. O balé contemporâneo e o *blues* dramático que acompanham o discurso de Braga parecem endossar que ali todos estivessem encenando, seguindo uma marcação previamente estabelecida, coreografada

A relação entre Fausto e Lilian também é explorada no filme. Fausto, um sujeito cuja masculinidade é dissidente da hegemônica é atormentado por não se encaixar em sua família e não ser socialmente aceito. Está em constante conflito com o pai e transfere este conflito para Lilian. Num dado momento ele se insurge contra Braga e, para provocá-lo, muda-se para o apartamento de sua amante. Lá, ele a agride fisicamente, além de promover frequentes encontros e espetáculos de dança com seus amigos bailarinos. O desfecho do arco destes personagens não poderia ser menos trágico.

Fausto seduz Lilian, embebeda seu pai e os leva para a cama. Ao acordar, Braga se desespera e brada: “– Minha moral, onde está a minha moral?”. Fausto gargalha e Lilian narra: “[...] depois de algum tempo, Fausto foi para um hospício. Sujando o quarto com fezes. Braga emagreceu, pegou doença venérea e morreu. Fausto morreu, escorregou na própria merda, fraturou o crânio e morreu”. O tom caricaturalmente dramático do desfecho pode revelar uma sentença dada pelo autor para os comportamentos que julgou incoerentes e condenáveis dos homens que retratou.

Outro tipo retratado no longa, logo após a saída dos personagens anteriores, é o de um industrial alemão. Na trama, insinua-se que ele utilizava seu capital para colaborar com o regime e com as torturas perpetradas em seu âmbito, além de o industrial mostrar fetiches sexuais pouco usuais. Ele submete Lilian a torturas,

fotógrafa estas sessões. Em outra sequência, a persegue a tiros para seu prazer, enquanto também a fotógrafa.

É possível que o autor estivesse fazendo menção ao caso real do executivo dinamarquês Henning Albert Boilesen, morto em 1971 por integrantes do MRT (Movimento Revolucionário Tiradentes) e pela ALN (Ação Libertadora Nacional). Relatos dados à Comissão Nacional da Verdade apontam que Boilesen forneceu aparelhos de eletrochoque à ditadura importados por ele dos Estados Unidos, além de financiar a chamada Operação Bandeirantes (OBAN), que legou seu *modus operandi* ao que mais tarde viria a ser o sistema DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações e Defesa Interna). Depoimentos coletados pela comissão também dão conta de que o empresário participou como espectador em algumas das sessões de tortura promovidas pela OBAN³⁹, embora os relatos coletados por Melo (2012), em sua dissertação de mestrado sobre o tema, não apontem para a participação direta do executivo nas referidas sessões. De todo modo, estaria Reichenbach fazendo menção à estrutura civil-militar de apoio à ditadura e aproximando, pela via alegórica do cinema, a violência do regime ao sadismo e perversão sexual a fim de criticá-lo?

³⁹ Segundo relatório da Comissão Nacional da Verdade, a “[...] interação entre empresários e tecno empresários, políticos conservadores e membros da alta hierarquia das Forças Armadas e se destinou a elaborar uma agenda de mudanças estruturais que pudessem dinamizar o capitalismo brasileiro a partir de uma transformação no regime político [...] se constituindo assim como centro conspiratório, em que se articularam a ala das Forças Armadas [...] e outros núcleos de civis que, além de empresários, incorporaram executivos, jornalistas, advogados e outros profissionais liberais. [...] Contou inicialmente com o financiamento da Indústria e Comércio de Minério (Icomi), da Refinaria e Exploração de Petróleo União, das Listas Telefônicas Brasileiras S.A., dos Serviços de Eletricidades S.A. – LIGHT, da Companhia Docas de Santos, da Casa Masson do Rio de Janeiro e da Construtora Rabello S.A. Posteriormente, participaram do IPES grupos econômicos de grande peso. Alguns de seus nomes mais representativos no mundo empresarial são Celso de Mello Azevedo das Centrais Elétricas de Minas Gerais – CEMIG, Álvaro Borges dos Moinhos Rio Grandenses, Henri Burkes do Grupo Gerdau, Felipe Arno do Grupo Arno Indústria e Comércio, Hélio Beltrão e Henrique de Botton do Grupo Mesbla, Henning Albert Boilesen e Pery Igel do Grupo Ultra, Octávio Gouveia de Bulhões do Grupo Hannah Co., Salim Schama do Grupo Schama, Jonas Barcelos Correa do Banco de Crédito Real de Minas Gerais, Octávio Marcondes Ferraz da Rodger, Valizer e Carbono Lorena, Paulo Ferraz do Estaleiro Mauá, Octávio Frias do Grupo Folha, Antônio Gallotti da Light e Brascan, Flávio Galvão e Júlio de Mesquita Filho de O Estado de S. Paulo, Paulo Galvão do Banco Mercantil de São Paulo, Antonio Mourão Guimarães da Magnesita, Lucas Garcês da Eternit do Brasil Amianto e Cimento, Gilbert Huber Jr. das Listas Telefônicas Brasileiras, Haroldo Junqueira da Açúcar União, Israel Klabin das Indústrias Klabin de Celulose, José Luís de Magalhães Lins do Banco Nacional de Minas Gerais, Mário Ludolph da Cerâmica Brasileira, Cândido Guinle de Paula Machado da Docas de Santos e do Banco Boa Vista, José Ermírio de Moraes do Grupo Votorantin, Mário Henrique Simonsen do Banco Bozano Simonsen, Luís Villares da Aço Villares. Além disso, o IPES incorporou em seus quadros as principais representações da classe empresarial brasileira, como o Centro de Indústrias do Estado de São Paulo, a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, a Associação Comercial de São Paulo, o Clube de Diretores Lojistas do Rio de Janeiro [entre outros] [...]. (BRASIL, 2014, p. 306-308, grifos nossos).

Imagem 31: Personagem fotografa Lilian em sessão de tortura com eletrochoques.



Fonte: Lilian M., 1975.

É provável que sim, a aproximação entre as cenas do longa e os fatos correlatos apresentados confluem para a confirmação de tal possibilidade. Mas o caso parece não ter gerado atritos com a censura, que, ao contrário do que se poderia esperar, não solicitou a supressão deste personagem ou qualquer corte em suas cenas. Tal como se observa na chancela definitiva proferida pela DCDP:

Proibido para menores de 18 (dezoito) anos. Boa Qualidade. Livre p/ exportação. C/ cortes: 1º rolo: cena da estrada quando ela tira a roupa e se abraça com o caixeiro-viajante. 2º rolo: cena de cama com o Braga. Quando Fausto insulta Lilian e trata-a de sua putinha. 3º rolo: quando ela aparece deitada de busto nu. No momento em que o alemão rasga a blusa de Lilian, após a massagem. 5º rolo: os dois nus no quarto, dando a ideia de relações sexuais. Busto descoberto.

16 de abril de 75
Manuel Francisco C. Guido
(DCDP, processo nº 20959/75)

As únicas menções aos cortes são observadas em cenas de nudez ou de palavrões, mas nenhuma delas nota ou importa-se com a menção à tortura evidenciada nas muitas cenas protagonizadas por Lilian e seu amante, o empresário alemão.

Durante o restante do filme, outros tipos masculinos são vistos em tela. Shell Scorpio, um detetive que pouco enxerga; O grileiro, personagem falastrão como o caixeiro, que se aproveita de Lilian para vender terras que não possui. Estes tipos

são igualmente cômicos, retratados como homens medíocres e acabam não tendo seu desenvolvimento muito aprofundado no decorrer da narrativa. Não é o caso de Gonçalves, o último dos casos de Lilian antes do seu desfecho. O personagem entra no bordel onde Lilian passa a trabalhar após o término de seu caso com o industrial, ele está trajando terno completo e entra vagarosamente, cabisbaixo. É recebido pela cafetina que o encaminha para Lilian. Na cena que segue, os dois se encontram no quarto, Lilian de pé, seminua, e Gonçalves deitado, coberto e com os braços cruzados sobre o peito – em posição de desconforto com a situação. Nesta cena segue o diálogo em que se traçam mais observações sobre a tônica do novo personagem que acaba de ser inserido. À 1 hora e 32 minutos de filme acompanha-se o seguinte diálogo entre Lilian e Gonçalves:

Lilian: – tudo bem aí, seu Gonçalves?
 Gonçalves: – que chato, eu ando muito cansado, moça.
 Lilian: – seu Gonçalves, seu Gonsalves, quer tentar de novo?
 Gonçalves: – acho que não vale a pena.
 Lilian: – então o senhor é o famoso "Seu Gonçalves", o homem que quer casar com todas as mulheres da zona. [...] Você é um coitado mesmo.
 (LILIAN M., 1979).

Gonçalves encarna a imagem do homem manso, pacato e cordato. Funcionário público, remediado, mas não rico. Morador de um subúrbio, com poucas posses materiais, mas provido de alguma estabilidade. Gonçalves é aquele que na cultura latina poderia ser identificado como o portador da *aurea mediocritas* de Horácio, um homem simples que vive e se compraz com pouco. Não sendo, portanto, o exemplo de homem viril engendrado pela masculinidade hegemônica.

Gonçalves, de fato, leva Lilian para viver consigo, consigo e com sua irmã. Ambos solteiros e de meia idade, outra característica problemática para a masculinidade evidenciada e para a ordem patriarcal. As explicações quanto ao fracasso de Gonçalves em manter uma mulher são dadas desde o início, como se viu; já as de sua irmã soturna e de olhar distante, surgem num diálogo que tem com Lilian à 1h e 46m de filme, quando explica sua experiência traumática com o sexo oposto e que a levou a evitar qualquer contato, permanecendo assim na condição de solteira.

Gonçalves é ridicularizado nas mais diversas cenas em que aparece ou que é apenas mencionado. À 1 hora e 37 minutos, Lilian é chamada indecorosamente por um mecânico, ao passar na frente de sua oficina. Em resposta ela diz: “Eu sou

mulher do Gonçalves, mais respeito”, ao passo que o mecânico responde: “Mulher do Gonçalves, sei, mais uma que ele trouxe da zona” e segue olhando-a com olhar malicioso. Algumas cenas a seguir, Gonçalves entrega um relatório à sua chefe de repartição, posto incomum para uma mulher no período, mas não impossível – vide a então chefe do DCPD, dona Solange Hernandez –, o fato é que a chefe tripudia de Gonçalves e, à 1h e 39m vê-se a cena:

Chefe: – Olhe, seu Gonçalves, novamente o senhor me trouxe os relatórios todos errados.

Gonçalves: – A senhora me desculpe dona [inaudível], é que estou vivendo um momento muito feliz da minha vida.

Chefe: – E o que tem a nossa repartição a ver com isso? [...] O senhor não é pago para ser feliz, o senhor é pago para trazer os relatórios certos. Favor refaça. Pode ir. (LILIAN M., 1979).

Após o diálogo acima, Gonçalves sai da sala e seus colegas riem e apontam para ele caçoando. Gonçalves não parece ter os atributos para manter uma mulher sob sua guarda. De certa forma, ele se assemelha ao marido de Lilian, o lavrador. Apesar de que este é o único tipo masculino que não é ridicularizado ou aparece de algum modo caricatural no longa. Ao cansar-se de Gonçalves e da relação apática na qual se encontrava, ela decide tentar voltar para o marido no campo, ele a recebe, mas ela o deixa novamente na noite seguinte. Lilian parece não se encaixar em local algum, não é uma mulher com a qual os tipos masculinos tendem a se manter e tampouco se encaixa na sociedade por eles mantida. A personagem é uma *outsider*, encontra-se para além da curva de normalidade proposta por Michel Foucault (2000), a única coisa que resta para este sujeito é a marginalidade que a acompanhou durante toda a trajetória mostrada no filme e que deve continuar acompanhando, pelo que se vê no desfecho.

Ainda a título de comparação, apesar de ter como personagem principal uma mulher, a condução da história é distinta de Trautman. Mesmo que haja o retrato de tipos masculinos como antagonistas, seja no sentido de retratá-los de modo violento, seja de modo caricatural – como é em geral, movimento oposto ao que normalmente se faz em outra Pornochanchada, nas quais quase todos são tratados de modo jocoso, menos o masculino hegemônico, aqui não ocorre, nenhum dos homens do filme deixa de ser tratado de modo problemático ou risível. Em relação à protagonista, ela difere-se da obra de Trautman, posto que é sempre conduzida no esteio destes homens, mesmo que ela aparente ser mais forte, mais decidida em

seus objetivos, ela é conduzida pela vontade deles e procura continuamente fixar-se com um dos tipos mostrados, embora, por fim, não consiga.

5.3 LILIAN, CARLOS, A IMPRENSA E A BOCA: A ATÍPICA TRAJETÓRIA DE CARLOS REICHENBACH, UM INTELECTUAL NA BOCA DO LIXO

Diferentemente dos outros autores analisados neste texto, acredita-se agora ser de grande relevância realizar um resgate bibliográfico um tanto mais acurado sobre o sujeito produtor dos filmes analisados daqui em diante. Não por ter sido Carlos O. Reichenbach destacadamente melhor ou pior do que Trautman, Assis ou Cardoso; não se trata de uma aferição de mérito artístico que tenha culminado com o recebimento da honraria de ter sua biografia pormenorizada nesta tese, posto que sequer é possível considerar uma menção neste texto sinônimo de condecoração por quem quer que seja.

A distinção em si não é necessariamente originada na elaboração desta narrativa, ela tão somente foi percebida durante a análise documental que precedeu sua redação. O fato é que, durante a maioria das leituras referentes às produções da crítica especializada e suas considerações acerca da obra de Reichenbach, a biografia do cineasta tende a ser mencionada anteriormente às análises dos próprios filmes, como será visto a seguir. A possível motivação deste comportamento comum é o que se pretende discutir neste tópico.

Lilian M. [...] foi o primeiro longa-metragem realizado pelo autor no recorte temporal selecionado, o da ditadura civil-militar brasileira. Muitos dos debates elencados por ele também estavam presentes no contexto de Os Homens que Tive (Os Homens e Eu) e também por isso, mas não só por isso, resolveu-se justapor-los. As possibilidades analíticas advindas das inquietações provocadas por este longa metragem vão além, dão-se em sua temática e, de igual modo, no campo da recepção. Esta se apresentava um tanto quanto diferenciada por parte dos críticos cinematográficos dada a sua reincidente organização textual, a saber, sempre privilegiando a trajetória de seu autor, dita ímpar frente às dos demais cineastas da Boca, esta sua trajetória parecia funcionar como uma espécie de chancela prévia para a boa qualidade daquilo que se analisaria. Mas que trajetória diferenciada teria sido essa e por que ela importa tanto à crítica cinematográfica?

Para dar mostras desta distinção, tomam-se como documentos duas biografias, ambas escritas para a Coleção Aplauso, da Editora Imprensa Oficial, coordenados pelo crítico cinematográfico Rubens Ewald Filho⁴⁰. O primeiro deles intitula-se David Cardoso: Persistência e Paixão, escrito pelo também reconhecido crítico Alfredo Sternheim; o segundo, Carlos Reichenbach: O Cinema Como Razão de Viver, escrito pelo crítico de cinema e acadêmico Marcelo Lyra.

No primeiro deles, a vida de David Cardoso é destrinchada e logo de início, já é possível perceber a diferença. Sobre o ator/autor, Sternheim (2004) comenta:

Embora tenha construído uma filmografia com mais de 40 títulos, a sua dedicação à Sétima Arte ficou em segundo plano, algo soterrada sob o preconceito que cerca aquela fase do cinema brasileiro rotulada de pornochanchada. [...]

Mas David merece respeito. Mesmo quem não aprecie os filmes que realizou ou as atuações como ator, não pode ignorar o seu impressionante amor pelo cinema (que a sua obra e vida refletem), tão legítimo quanto ao daqueles que se formaram em escolas e universidades especializadas, em salas de museus. (STERNHEIM, 2004. p. 6, grifos nossos).

Enfatize-se que é preciso ao crítico/biógrafo reconhecer a existência do preconceito para com a obra do cineasta e diante disso buscar uma justificativa que possa endossar o não apagamento da memória deste sujeito dos anais da história. Mais que isso, ele reconhece qual é a característica, ou melhor, a falta de qual característica pesa para tal apagamento ou para sua tentativa. Isto é, a não filiação de Cardoso às instituições culturais e intelectuais tradicionais: “escolas, universidades especializadas, museus”. São estas as instituições que cancelam ou não o que é arte, o que faz parte da memória, da cultura, da história.

Tal qual explica Pierre Bourdieu em seu texto As Regras da arte, haveria na produção e circulação das obras de arte ou bens culturais uma série de normas de consagração, essas normas são baseadas nas considerações de um determinado campo social/campo artístico, deste campo emergem grupos e agentes que o integram. No campo movimenta-se o que se chama de capital simbólico, cada agente detém certo capital, grosso modo, algo como prestígio, notoriedade ou reconhecimento dentro e fora do coletivo em questão; o qual cede parte ao filiar-se e também recebe de volta aquele que é acumulado pelos demais sujeitos que o compõem. Sobre esta dinâmica o autor explicita:

⁴⁰ Rubens Ewald Filho foi jornalista, crítico de cinema, apresentador, ator, cineasta e diretor teatral brasileiro. Atuou no campo das artes audiovisuais desde os anos de 1970 até a sua morte, em 2019. Foi um dos principais expoentes da crítica cinematográfica do país.

Para dar uma ideia do trabalho coletivo de que ela é o produto, seria preciso reconstituir a circulação dos incontáveis autos de crédito que se trocam entre todos os agentes envolvidos no campo artístico, entre os artistas, evidentemente, com as exposições de grupo ou os prefácios pelos quais os autores consagrados consagram os mais jovens que as consagram em troca como mestres ou chefes de escola, entre os artistas e os mecenas ou os colecionadores, as artistas e os críticos, e, em particular, os críticos de vanguarda que se consagram obtendo a consagração dos artistas que defendem ou operando redescobertas ou reavaliações de artistas menores nos quais empenham e põem à prova seu poder de consagração, e assim por diante. (BOURDIEU, 1996, p. 260).

Explicitada a visão da dinâmica de um grupo, é preciso ainda esmiuçar as estratégias utilizadas para mobilizar este capital simbólico de modo a chancelar artistas e obras de arte, bem como deslegitimar aquelas que não se filiam a ele. À guisa de esmiuçar este pertencimento, esta filiação e os mecanismos para legitimá-la, Bourdieu indaga e, em seguida responde:

O que faz com que uma obra de arte seja uma obra de arte e não uma coisa do mundo ou um simples utensílio? O que faz de um artista um artista, por oposição a um artesão ou a um pintor domingueiro? O que faz com que um mictório ou um porta-garrafas expostos em um museu sejam obras de arte? O fato de que foram assinados por Duchamp, artista reconhecido (e antes de tudo como artista), e não por um negociante de vinhos ou por um encanador? [...] isto é, a constituição do campo artístico (no qual os analistas, e os próprios historiadores da arte, estão incluídos) como lugar onde se produz e se reproduz continuamente a crença no valor da arte e no poder de criação de valor que pertence ao artista. O que conduz a recensear não apenas os indícios de autonomia do artista (tais como os revelados pela análise dos contratos, como o aparecimento da assinatura, de afirmações da competência específica do artista ou do recurso, em caso de conflito, à arbitragem dos pares etc.), mas também os indícios da autonomia do campo, tais como a emergência do conjunto das instituições específicas que são a condição do funcionamento da economia dos bens culturais: lugares de exposição (galerias, museus etc.), instâncias de consagração (Academias, Salões etc.), instâncias de reprodução dos produtores (escolas de belas-artistas etc.), agentes especializados (marchands, críticos, historiadores da arte, colecionadores etc.), dotados das disposições objetivamente exigidas pelo campo e de categorias de percepção e de apreciação específicas, irredutíveis que são utilizadas na existência ordinária e capazes de impor uma medida específica do valor do artista e de seus produtos. (BOURDIEU, 1996, p. 324-326, grifos nossos).

Galerias, Museus, Academias, Escolas, Universidades, etc.; são alguns dos locais apontados pelo autor como sendo parte do chamado conjunto de instituições que recolhem condições para regular o mercado do capital simbólico, diz-se, suas trocas, distribuições, reconhecimentos e chancelas, por exemplo. São justamente os locais de legitimação aos quais Sternheim (2004) refere-se para apontar a tentativa

de apagamento de David Cardoso e sua obra por não ter logrado tal pertencimento. A análise feita no capítulo anterior pode dar margem para a compreensão de que, no decorrer de suas produções, Cardoso não se filiou a outros grupos ou instituições que não as da Boca do Lixo, mas tampouco tinha pretensões de lograr a sua penetração para além da Boca – e de seu público já consolidado.

O movimento é o inverso quando observamos os registros sobre Carlos Reichenbach e sua obra. Para alcançar esta percepção, pode-se iniciar a observação do já mencionado título escrito por Lyra (2004). Já na introdução, portanto, uma das primeiras informações que se tem acerca do personagem biografado é a de que

Carlão é um personagem extremamente complexo. Herdeiro da vasta biblioteca que pertencia ao pai, desde cedo foi um grande devorador de livros. Aos 15 anos já havia lido quase todos os clássicos e antes dos 20 já frequentava a difícil prateleira dos filósofos. Sua formação cultural sólida transforma qualquer repórter num caçador tentando abater um elefante com um estilingue. (LYRA, 2004, p. 18).

É possível observar neste trecho que o sujeito em questão já está inserido num grupo detentor de capitais, tanto econômicos, quanto culturais, e que isto não é uma realidade nova, ao contrário, fora herdada, maturada desde gerações anteriores. O futuro cineasta era filho de um rico empresário do ramo editorial e desde cedo foi preparado para dar continuidade à gestão do grande montante que herdou – muito mais que livros, que se diga, ainda guardam seu valor simbólico no fetiche e na distinção em possuí-los, para além das informações que venham a conter –, um montante que se constituiu como uma verdadeira estrada previamente percorrida pela geração que o antecedeu e cujo trecho adiante já se encontrava pavimentado para que o herdeiro seguisse.

Outro detalhe em sua biografia e que é de extrema relevância no que tange ao dito capital herdado, é o fato de que o cineasta teve como padrinhos de batismo dois importantes nomes da esquerda política no período, Lélío Telmo de Carvalho, professor, escritor e militante de esquerda gaúcho, morto por envenenamento em 1970; e Leonel de Moura Brizola, governador do Rio de Grande do Sul e um dos poucos políticos empossados a ensejar resistência ao golpe de 1964⁴¹.

⁴¹ C.F: FOLHA DE SÃO PAULO. ARQUIVO ABERTO - MEMÓRIAS QUE VIRARAM HISTÓRIAS: Garcia quase tomou minha casa. Carlos Reichenbach. São Paulo, 06 de fevereiro de 2011. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0602201111.htm>>; Acesso em: 19 de dezembro de 2021.

É óbvio que tal capital pode ser escoado e gasto indevidamente, por falta de aptidão em desenvolver a produção à qual se pretende ou por falta de traquejo político para mobilizá-la no campo cultural e o herdeiro em questão pode vir a falhar retumbantemente na sua missão de seguir como agente importante neste campo. Com isso, ressalta-se aqui que não se aponta como demérito artístico produzir suas obras em condições salubres para tal, no entanto, esta situação ótima tende a ser distante daquela que a maioria dos produtores culturais brasileiros encontraram desde a Boca do Lixo até os dias atuais.

Mais adiante, já no primeiro capítulo, vê-se mais algumas informações pertinentes ao que se deseja evidenciar:

Filho de um rico empresário do ramo editorial, foi preparado para herdar os negócios do pai, até que a morte prematura deste fez com que seus planos mudassem. Um acaso do destino contaminou-o com a paixão pelo cinema. [...] Aos 21 resolveu estudar cinema na extinta Escola Superior de Cinema São Luís, onde ficou por dois anos e conheceu inúmeros colegas que seriam seus parceiros futuros, como João Callegaro. Foi aluno de Luís Carlos Person, que o influenciou definitivamente. (LYRA, 2004, p. 25).

Neste trecho já é possível notar mais alguns dos sinais de que Reichenbach estava inserido no campo cultural e imbuído de um capital que não era comum aos outros diretores, produtores, roteiristas ou outros trabalhadores culturais da Boca do Lixo. O autor frequentou uma escola superior de cinema, isto é, teve seu conhecimento guiado por programas, ementas, disciplinas, grades curriculares, organização típica do saber reconhecido como formal ou erudito. Além disso, acabou prosseguindo na angariação de mais capital, além do que herdou do pai, ao seguir tecendo e aumentando suas relações com outros intelectuais, seus pares, como o também cineasta João Callegaro⁴²; e para com intelectuais hierarquicamente

⁴² João Callegaro é Cineasta, roteirista e publicitário brasileiro. Juntamente com Carlos Reichenbach, Ozualdo Candeia, Rogério Sganzerla e outros, são responsáveis pelas bases do cinema cafajeste, cujo um manifesto foi escrito pelo próprio Callegaro e acaba por lançar o que se pode considerar como sendo boa parte dos alicerces para as pornochanchadas. A versão original deste material pode ser encontrada atualmente no acervo da Cinemateca do MAM-RJ e tornou-se acessível pela internet, ao ter sido publicado por Reichenbach no seguinte endereço: <<https://web.archive.org/web/20110823161745/http://www.olhoslivres.com/jornal0.htm>>. Acesso em 13 de janeiro de 2022.

superiores no grupo, seus mestres, tal qual Luís Carlos Person⁴³, “que o influenciou definitivamente”.

A estreia deste novo integrante na chamada indústria do cinema comercial, diante de todas as credenciais acima apresentadas não destoou do esperado. Na maioria das matérias que trataram da estreia de Reichenbach fora dos curtas metragens, filmes em coautoria (muitos deles identificados com os filmes do movimento do cinema marginal) ou publicitários – suas produções registradas até então, o que se viu fora comentários elogiosos, muitos deles qualificando o filme à partir do sujeito-autor, enfatizando sua biografia e trajetória acadêmica na formação artística e intelectual, dois destes textos, inclusive, fazem menção ao diretor em seus títulos, mas não trazem o título dos filmes. É o caso do *Jornal da Tarde* e da *Folha da Tarde* que, em 29 e 30 de julho de 1975, respectivamente, trazem os seguintes títulos: *Um diretor de filmes marginais* (*Jornal da tarde*, São Paulo, 1975) *Drama passionnal expõe visão pessoal de diretor* (*Folha da tarde*, São Paulo, 1975).

Das sete matérias encontradas na ocasião do lançamento de *Lilian M...*, apenas uma delas não tinha tom elogioso, ao contrário, o crítico não havia gostado do filme. Contudo, o que chama atenção é o fato de, mesmo sem considerar a produção em questão a contento, o crítico Telmo Martino, também no *Jornal da Tarde*, na data de 02 de agosto de 1975, ainda assim ressalta alguns logros do autor ou defeitos que poderiam ser atribuídas à muita bagagem que possuiria. O título da matéria traz o primeiro êxito, a iconoclastia: “*A estreia da chanchada underground*”, pontua. Durante o texto, o autor segue fazendo menção ao fato de que o autor teria conseguido filmar algo novo, um novo tipo de chanchada.

Quanto aos defeitos do longa e que respingam no próprio diretor, Martino constata que

O diretor. Carlos Oscar Reichenbach Filho quis fazer vários filmes ao mesmo tempo. [...] já pode se orgulhar de ter sido o autor da primeira chanchada underground do cinema mundial. O desagradável é que em toda a variedade de tons que o filme adota, o prevalecente é o da onipotente superioridade do diretor. O erótico, o satírico, o grotesco, o realista, o surrealista, o *grandguignolesco*⁴⁴, estão todos subordinados ao prazer muito particular do

⁴³ Luís Carlos Person, também diretor e roteirista brasileiro, produziu cinema desde 1957, sendo portanto da geração de autores que antecede as produções da Boca do Lixo, mas que também a alcança e influencia. Produziu filmes como *São Paulo S/A* (1965), *O Caso dos Irmãos Naves* (1967), *Cassy Jones*, *O Magnífico Sedutor* (1972) – considerada uma pornochanchada, e *Vicente do Rego Monteiro* (1974) – sua última produção.

⁴⁴ Referente ao *Théâtre du Grand-Guignol*, um teatro parisiense que funcionou de 1897 a 1962, no qual foram exibidas produções caracterizadas pelas peças com temática de “horror naturalista”. Segundo o

diretor. (MARTINO, A Estratégia da chanchada underground, *Jornal da Tarde*, São Paulo, s/d, s/n., n.p., 1975; Acervo Memória da Censura no Cinema Brasileiro)

Contudo, ainda que se incomode com o que chama de prevalecente e onipotente superioridade do diretor, há de se reconhecer a dificuldade de estreitar um novo tipo de filme e um filme que reúna exitosamente vários estilos num só, “O erótico, o satírico, o grotesco, o realista, o surrealista, o *grandguignolesco*”.

Diante do exposto, diz-se: da taxativa trajetória intelectual do autor, outro desdobramento por parte da recepção é apreensível diante de seus filmes. Dos textos jornalísticos observados, aqueles que não se ocuparam em qualificar o autor em sua diferenciação intelectual, ocuparam-se em diferenciar seu filme daquilo que correntemente se produzia na Boca do Lixo, obviamente, fala-se das produções que recebiam o rótulo de “porno-chanchadas”. Os títulos e subtítulos são bastante claros neste sentido, como se vê na matéria trazida pelo periódico *O Popular*, em 08 de novembro de 1975, que, logo de início indaga: “*Lilian M.: porno-chanchada?*”.

O autor, Hélio Furtado do Amaral, passa por diversos caminhos que são de interesse desta análise, tal qual se observam os excertos abaixo:

Carlos Oscar Reichenbach, aluno da primeira turma da Escola Superior de Cinema São Luís de São Paulo, [...] desanimado, resolveu profissionalizar-se. Partiu para o “cinema da Rua do Triunfo”: associou-se então a João Callegaro, outro que fora aluno e Antônio Lima, crítico do “Jornal da Tarde” e Fizeram “As Libertinas”.

[...] Por elas [sua filmografia até então,] não se tem um retrato autêntico de Reichenbach, um cineasta consciente.

[...] Entre o Reichenbach de “As Libertinas” (realização coletiva, é verdade) e o Reichenbach de “Lilian M” há uma evolução de temática, há um sentido de expressão e de unidade. Em “Lilian M”, Reichenbach é um cineasta e autor. “Lilian M” pode representar uma retomada ou a tomada de consciência de uma nova temática, que venha a retratar aspectos do universo de São Paulo.

[...] O filme tem uma correlação com aspectos da sociologia urbana, [...] um sistema engrenado de personagens, personagens sociais ou de representação da estrutura social. Precedendo ou ultimando o universo dos personagens, filtrados a partir da figura feminina central.

[...] O que parece justificar os acentos eróticos é o próprio sentido de confissão.

[...] Não chego a dizer que se trata de mais uma fita brasileira, que passa da sociologia urbana à porno-chanchada; tem ela uma intenção de análise. (FURTADO, Lilian M.: *Porno-chanchada?*, *O popular*, s/d, s/n., n.p., 1975; Acervo Memória da Censura no Cinema Brasileiro)

Glosbe, dicionário italiano: Truques de exploração que vinham das apresentações do Grand Guignol nos anos 20 e talvez mais cedo foram reavivados - ambulâncias frente aos cinemas, enfermeiras de serviço no lobby, tónicos para os nervos de borla, e por aí fora.” (C.F.: < <https://it.glosbe.com/it/it/grandguignolesche>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2022, tradução nossa).

A primeira informação são as credenciais que o autor da fita apresenta e que evidenciam a sua filiação ao campo intelectual/artístico e que o diferenciam dos demais autores de pornochanchada, daí revela-se o primeiro indício para responder a pergunta feita pelo título. O autor é ex-aluno de uma escola de cinema e que é coautor, em produções anteriores, com cineastas também associados ao campo. Em outro momento, o crítico observa uma correlação entre o filme e o campo da sociologia urbana, da análise de aspectos sociais da vida na capital paulista.

Por fim, o autor não chega necessariamente a responder se o longa se trata ou não de uma pornochanchada, mas se ocupa de justificar o aspecto mais latente que pode vir a aproximar o filme do rótulo em questão, isto é, o erotismo presente na fita. Sua presença justifica-se pelo subtítulo, “confissão”, dado que é um ato de revelação do íntimo, pressupõe-se a possibilidade ou plausibilidade para a exploração não gratuita do erótico. Contudo, entre esta oscilação entre o erótico e o sociológico, a produção é, em suas palavras, uma obra analítica.

A segunda matéria observada foi publicada pelo jornal *O Globo*, em 08 de outubro de 1975. O título da crítica traz apenas o subtítulo e o título alternativo da produção – “Confissões Amorosas (Relatório Confidencial)” –, nada que chame demasiada atenção. O que, de fato, atrai o olhar durante a análise da matéria é um detalhe que sequer é parte escrita da crítica. Trata-se da célebre classificação utilizada durante muitas décadas pelo periódico e que ficou conhecida como “o bonequinho viu”. Nas críticas cinematográficas, logo abaixo do título e antes do início das palavras do autor propriamente, constava um selo como os que constam na imagem abaixo.

Imagem 32: O bonequinho viu - Jornal O Globo



Fonte: Acervo Jornal O Globo, adaptado pelo autor

Eram cinco gradações, que equivaliam a cinco estrelas. Nelas, via-se o bonequinho aplaudindo de pé (cinco estrelas), o bonequinho sentado e aplaudindo

(quatro estrelas), o bonequinho sentado e levemente projetado em direção à frente, onde estaria a tela (três estrelas), o bonequinho descendo com as costas no acento, identificando que teria dormido no filme (duas estrelas) e, por fim, o bonequinho levantando da poltrona e abandonando a sessão (uma estrela). O fato que chama atenção na análise da crítica de Lilian M. é que o longa recebeu a segunda maior classificação, o bonequinho aplaudindo sentado (quatro estrelas), fato bastante incomum e pouco observado em outros filmes da Boca do Lixo. O tom da matéria, que já se delineia desde o início, portanto, não é surpresa, será elogioso.

Bastante mais direto que seu colega anterior, nesta crítica, Salvyano Cavalcanti de Paiva, já inicia com o veredito:

A primeira surpresa é de que, ao contrário do que o título tríplice faz supor, não é uma pornochanchada: o conceito moral extravasa do próprio relato cuja unidade constitui a surpresa.

Até agora, Carlos Oscar Reichenbach Filho realizara filmes do chamado estilo boca-de-lixo. Aqui, assume uma postura crítica de maior importância social, e o faz através de uma linguagem cinematográfica moderna, apoiada num roteiro, do próprio diretor, muito seguro. As intercalações godardianas são plenamente aceitáveis, absorvidas pela verdadeira torrente emocional que o espetáculo despeja no espectador ora perplexo, logo aturdido por tanta riqueza criadora, finalmente rendido à mensagem de alerta do cineasta - mensagem contida no filme original e corajoso e que não se enreda em demagogia ou gratuidade.

[...] valores de sofisticação ou deboche. O tratamento por vezes realista, por vezes caricatural da realidade, chegando a tintas surrealistas é outro achado de Reichenbach.

O filme é um desafio permanente até o último fotograma. Um filme muito bom, embora ziguezagueante ao retratar a cafonice das áreas marginalizadas brasileiras. (PAIVA, Confissões Amorosas [Relatório Confidencial], *O Globo*, s/d, s/n., n.p., 1975; Acervo Memória da Censura no Cinema Brasileiro).

O autor de *Lilian M...* fez pornochanchadas até aquele fatídico momento, afirma, *Lilian M...* até parece com uma pornochanchada, pode ter título de pornochanchada, pode ter caricatura e deboche da realidade como as pornochanchadas, talvez tenha cheiro de pornochanchada – isto a crítica não menciona –, mas não o é. Por que não é? Aparentemente, o autor da crítica argumenta que não o é posto que tem qualidade. Apesar de reunir características bastante comuns às pornochanchadas e de reconhecer que o autor se inscreve no gênero em suas produções anteriores, o crítico conclui que tal rótulo não pode se aplicar a um filme popular e de qualidade.

Este é justamente o ponto desenvolvido pela última crítica aqui analisada. O ensaio de duas páginas publicado no jornal Movimento em 18 de agosto de 1975,

infelizmente não informa sua autoria, mas intitula-se longamente como “A Solteirona, a prostituta e o cinema popular: A ‘burrficação’ do público é o resultado de um entendimento extremamente pobre do conceito de ‘comercial’”. O próprio título – que se inspira em Erwin Panofsky e sua publicação *Estilo e Meio de Filme* (2000) –, segue a trilha oposta à crítica anterior, não nega a característica de cinema popular – como pode ser chamada a pornochanchada –, não nega a qualidade apresentada no filme que estreia, tampouco constata que uma coisa precisa necessariamente excluir a outra. É uma ideia que certamente agrada a Panofsky, que, tal qual se alude diretamente no ensaio do Movimento e cujo trecho contendo o contexto completo poderá ser visto abaixo. Para o autor,

[...] se a arte comercial for definida como toda aquela que não seja fundamentalmente produzida para satisfazer o impulso criador do seu autor e sim fundamentalmente destinada a atender as exigências de um freguês ou público comprador, deve-se dizer que arte não-comercial é a exceção, ao invés da regra, sendo bastante recente mas nem sempre bem-sucedida. Embora seja verdadeiro que a arte comercial esteja sempre em perigo de terminar como uma prostituta, é igualmente verdadeiro que a arte não comercial corre sempre o risco de terminar como uma solteirona. A arte não-comercial deu-nos a Grande Jatte, de Seurat e os Sonetos de Shakespeare, mas também uma coisa esotérica que chegou ao ponto da incomunicabilidade. [...] É essa exigência da comunicabilidade que torna a arte comercial mais vital do que a não-comercial, e portanto muito mais efetiva para melhor ou pior. [...] Como se demonstra por uma série de excelentes filmes que resultaram em grandes sucessos de bilheteria, o público não se recusa a aceitar bons produtos, uma vez que os receba. O fato de não recebê-los com muita frequência deve-se não tanto ao comercialismo como tal, mas antes ao discernimento excessivamente exíguo e, por mais paradoxal que possa parecer, à excessiva timidez na sua aplicação. (PANOFSKY, 2000, p. 362).

Em outras palavras, o cinema não comercial flerta com o isolacionismo, com o pouco alcance de público e de circulação da mensagem. Enquanto que o cinema comercial, que seria pretensamente esvaziado “emburrecido”, pode oferecer mais oportunidades de comunicar, contudo, há de se fazer muito mais concessões ao público, aos exibidores, etc., é a prostituição. É justamente esta senda que pretende seguir Reichenbach. Em suas próprias palavras, como pode ser visto em outro excerto do texto publicado pelo Jornal da Tarde em 29 de julho de 1975, o diretor afirma: “Não faço questão de conquistar o público que vai ao Belas Artes. Meu filme é feito para os frequentadores do cine Marabá, para gente que consome e gosta de filme brasileiro”. Com este parêntesis, constata-se que Carlos Reichenbach está

consciente de que está fazendo cinema popular, mas deseja oferecer o melhor da bagagem cultural que carrega para o público do cinema popular.

Encerrando-se esta digressão por Panofsky e seus escritos, retornando a matéria do Movimento, é possível notar que o tom segue em consonância conforme se observou anteriormente. Leia-se abaixo mais um trecho.

[...] ressalta do filme a proposta de uma obra popular que não exclua a formação de um pensamento crítico e de uma possibilidade criativa nova. [...] A "burrificação" do público é o resultado de um entendimento extremamente pobre do conceito de comercial. Claro, o filme comercial é em última análise aquele que rende.
[...] o filme em si mesmo é poderoso, seduz, merece ser visto como simples divertimento e também na sua dimensão mais rica por todos aqueles interessados em cinema nacional ou cinema simplesmente.
[...] não se deve causar mal-estar se não se reduzir esta questão de público (popular, elitista, ao confinamento de compartimentos separados. O que seria muito perigoso). Seria, a meu ver, invalidar no nascedouro a discussão sobre um bom e vigoroso cinema popular nacional. Pois é o entretenimento vivido em profundidade que pode levar o mesmo público a uma identificação com problemas seus ou ao confronto com a variedade de uma realidade possível. Este processo de percepção: do entretenimento para uma realização de mundo, geralmente se dá quando da parte do autor este partiu do processo inverso: de uma realização de mundo para o entretenimento. (A Solteirona, a prostituta, e o cinema popular, *Movimento*, São Paulo, s/d, s/n., n.p., 1975; Acervo Memória da Censura no Cinema Brasileiro).

Crê-se que o ensaio acima logrou capturar a intencionalidade por trás dos filmes autorais de Reichenbach. Desde seu primeiro filme solo, isto é, com roteiro e direção suas, à saber: *Lilian. M...*, em 1975, o autor não escondeu dois componentes básicos para os seus filmes daí em diante: eles seriam populares, visando alcançar a maior parcela possível do público; eles seriam densamente povoados por um turbilhão de referências intelectuais.

Assim, nas palavras do próprio autor:

E como nos filmes que realizei antes e depois:

- 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 play-backs musicais.
- h) Levar à 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".

[...]
Um filme feito com suor, música e risos. "Império do Desejo" é a pornochanchada que se orgulha de exibir a pecha. (REICHENBACH, Carlos. *Porque fiz este filme*. Carta, S.F., 1981).

A carta acima, de autoria de Carlos Reichenbach, foi escrita por ocasião do lançamento de *Império do Desejo* (1981) – filme que será abordado ainda neste capítulo –, contudo, seu conteúdo estende-se por toda a obra deste autor, como ele mesmo afirma (“E como nos filmes que realizei antes e depois”), trata-se, portanto, de uma assinatura, de preceitos muito claros e concatenados para a construção de sua obra. Entre estes preceitos, listados de a) a m) na carta acima, pode-se salientar por ora e no que concerne à esta presente discussão os itens d) e e), que afirmam: “d) Filmes de/sobre cinema, sem falar de/sobre cinema. e) A política entrando pela porta dos fundos”. Claramente, o autor nos conta que nenhuma referência é em vão, que ele acredita que os filmes populares podem atingir a grande parcela do público e levar informação e reflexão política, que tal público não é alheio aos acontecimentos que o rodeia, que o filme é divertimento, mas também provocação, que seu cinema é pornochanchada-política-filosófica-sociológica-artística.

5.4 “O GODARD DA BOCA DO LIXO”: A MASCULINIDADE ATORMENTADA DO INTELLECTUAL E O HEGEMÔNICO CARICATO NA FILMOGRAFIA DE CARLOS OSCAR REICHENBACH FILHO

5.4.1 A *Audácia!* De Carlos Reichenbach: o filme-manifesto do pornô-político

*Audácia!*⁴⁵, de 1970, é uma produção discrepante nesse *corpus*. Ela não é uma produção autoral exclusivamente atribuída a Carlos Reichenbach, um dos critérios adotados para o recorte desta etapa de análise, posto que a direção é dividida com Antônio Lima e o roteiro, além do próprio Lima, também conta com a autoria de Jairo Ferreira. Contudo, este filme não pode ser desprezado.

⁴⁵ *Audácia!* Encontrou-se inacessível durante quase 50 anos desde o fim de sua exibição. Os negativos originais e algumas cópias em película encontravam-se arquivados na Cinemateca Brasileira, que passou por sucessivos episódios de abandono que comprometeram o acesso público a esta e outras obras. Apenas em 2020, por iniciativa da Heco Produções, na oportunidade da produção do documentário longa-metragem *O Bom Cinema* (ainda não lançado) nos laboratórios Cinecolor de São Paulo. Aos que executaram tal esforço, presta-se então todo agradecimento.

Apesar de seu lançamento ser anterior à cunhagem do rótulo de “porno chanchada” como visto anteriormente neste texto, o filme já guarda algumas características bastante marcantes nas produções assim denominadas, isto é, o também mencionado tripé, como chamou Abreu (2005), ao se referir à fórmula adotada por estes filmes almejando as altas bilheterias. A saber, o filme conta com frases de tom humorístico, título que apela para o tom coloquial/humorístico/sexual, além de insinuações de sexo e alguma nudez, ainda que parcos, durante seu decurso.

No entanto, mais do que um possível status de marco zero das porno chanchadas, este filme torna-se importante para esta análise por outra característica. Ele carrega nas três partes em que é subdividido uma metalinguagem no próprio filme sobre o fazer cinematográfico e sobre as aspirações daqueles jovens cineastas que naquele momento e naquele local uniam-se para tentar produzir algo novo, algo que viam como iconoclasta.

A primeira subdivisão deste filme, intitulada prólogo, dirigida por Reichenbach, traz um curto documentário com dez minutos sobre o cotidiano da Boca e as ideias do fazer cinema para este grupo de cineastas que ali se encontrava. O trecho abaixo pode dar alguma ideia da tônica deste discurso ao evidenciar as palavras de Rogério Sganzerla dirigidas à obra de José Mojica Marins.

[...] ele [Mojica] é um cineasta moderno à medida que é um bárbaro radical com grande sentido de poesia, com grande sentido de cinema, com efeito crítico avassalador, diante dos problemas do homem brasileiro, que é um homem recalcado, um homem submisso, um homem pretensioso e o homem dos mil defeitos. Misturando a piadinha infame com o pastel de carne, Mojica sugere o cinema brasileiro do futuro, o cinema de invenção e de exportação, um cinema bárbaro criminal e recalcado, que praticamente não tem nada a ver com o que está sendo feito hoje, pois estamos vivendo um momento desinteressante do cinema brasileiro, estamos entre a chanchada e o futuro do cinema brasileiro que é uma interrogação. Eu não tentaria responder essa interrogação acreditando que o novo cinema brasileiro, o cinema que me interessa, o cinema que eu quero fazer será um cinema popular, visionário, anti-intelectual. (AUDÁCIA!, 1970, grifos nossos).

As falas de Sganzerla podem mobilizar a opinião ao menos de quatro autores diretamente envolvidos com ela, a saber: o próprio Rogério Sganzerla, quem as fala; José Mojica, sobre quem se fala; e Carlos Reichenbach, quem dirige e monta este trecho do filme. Neste caso, os autores parecem direcionar seus esforços para a construção de um cinema brasileiro diferente do de então. Os grifos na citação

denotam pelo menos dois pontos fulcrais neste fazer, isto é: a constatação dos problemas do homem brasileiro; e a sua vontade de retratá-los em tela no cinema brasileiro daí por diante, que terá como característica ser um “cinema popular, visionário e anti-intelectual”. Ao último adjetivo, poder-se-ia somar, no caso de Reichenbach e Sganzerla, um filme anti-intelectual feito por intelectuais.

As questões envolvendo a masculinidade ou os problemas do homem brasileiro também são explorados nas peças publicitárias, tais quais se vê algumas amostras abaixo.

Imagens 33 a 35: Publicidades do filme Audácia! (1970)



Mas, por favor, quando recomendar
Audácia! engrosse a voz e tire as mãos
da cintura. Não fica bem fazer certos
gestos, quando se fala de um filme. másc-
culo!

Fonte: Horus Filme-Xanadu Prod. Cinematográficas, S/D

Audácia! Por si não engrossa a voz, poderia muito bem gesticular e pousar as mãos sobre a cintura, não causaria surpresa. Os excertos atribuídos a Reichenbach, isto é, o prólogo e o primeiro ato, intitulado “A Baladíssima dos Trópicos X Os

Picaretas do Sexo”, não entregam nem aquilo que fora propagandeado nas peças publicitárias e, em algum grau, tampouco o que seu título promete, ao menos, não sem um esforço semântico bastante acurado.

Como já foi possível observar o teor do prólogo e seu afastamento dos elementos propagandeados, passa-se ora ao primeiro ato. Neste, o autor apresenta a história de mais um protagonista feminino, Ava Ava⁴⁶, atriz, produtora, roteirista e diretora de cinema. Ava propõe-se a executar sua produção autoral e avança mesmo diante dos obstáculos de se produzir cinema no contexto que retrata. O filme traz personagens masculinos caricatos, como Banana Macaco, interpretado por Palito, ator de complexão magra e longe do tipo físico desejável pelas projeções masculinas hegemônicas. Os demais personagens masculinos aparecem em entrecortes breves e possuem poucas falas e não muita participação efetiva no enredo. O que leva à interpretação de que, mais uma vez, este autor utilizou valores da apontada masculinidade de modo jocoso, para atrair espectadores, tal qual já se apontou ser uma estratégia recorrente na Boca do Lixo. O fato é que a masculinidade que estampa os cartazes, propositalmente não consta no filme, ou não consta tal qual se possa esperar a princípio.

5.4.2 Ilha dos Prazeres Proibidos (1979) e Império do Desejo (1980)

A temática da intelectualidade perpassa não apenas a trajetória do diretor, mas se reflete também nas suas produções. Não de modo indireto, como se pode esperar por um involuntarismo do inconsciente, mas de modo objetivo, recorrente. O homem esclarecido, culto e cuja masculinidade, por isso, diverge do discurso naturalizador dos comportamentos hegemônicos é figura recorrente nos filmes de

⁴⁶ Os nomes dos personagens em Reichenbach causam bastante estranheza a princípio. Muitas vezes não correspondem a nomes próprios usualmente utilizados dentro ou fora das telas. Ao fazer-se uma breve pesquisa sobre estes nomes e sua etimologia, é possível exercitar a capacidade interpretativa que os filmes deste autor são capazes de suscitar. Ava, nome de origem latina. Nome [...] atriz norte-americana Ava Gardner. Monja ermitã perto do Mosteiro de Melk, Frau Ava foi a primeira poetisa de língua alemã, escrevendo *Leben Jesu*, A Vida de Jesus, um poema onde a mensagem cristã adquire uma nova vivência mística que se repercute na linguagem. Do latim avis, 'pássaro'. C.F.: Porto Editora – Ava no Dicionário infopédia de Nomes Próprios (Antroponímia) [em linha]. Porto: Porto Editora. [consult. 2022-02-18 16:11:25]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/antroponimia/Ava>. O nome, sua origem latina e algumas de suas representantes mais afamadas adequam-se à trajetória da personagem. Ava é autora e diretora de cinema, ao final do filme, é arremessada de um edifício por seu assistente de produção, Banana Macaco, assomado por súbita loucura causada por seu frisson ao constatar o talento da diretora ao concluir seu novo filme.

Carlos Reichenbach. Ela surge nas figuras de Nilo e Willian em *Ilha dos Prazeres Proibidos* (1979)

William é um auto exilado na referida Ilha, é um professor, escritor e dissidente político. A trama gira em torno da chegada de Ana à ilha, a personagem é uma matadora de aluguel disfarçada de jornalista – profissão incomum para o gênero feminino, tal qual supõe Nilo, aquele que a recebe na Ilha. A cena é por si bastante questionadora dos papéis de gênero e não se exime de mostrar que este é seu propósito. Nela, Sérgio – amigo de Willian que levará a matadora disfarçada até o professor, seu amigo – e Lua, sua namorada, questionam ao encontrar Ana:

Sérgio - Cadê o rapaz?;
 Lua - Ué, você que é o Medeiros?
 Sérgio - Mas é uma mulher!;
 Ana - Ana Medeiros;
 Sérgio - Peraí, peraí. No telegrama o borges mencionou um jornalista; Ana - É o chefe gosta de surpresas;
 Sérgio - O que você estava fazendo embaixo do carro?;
 Ana - Além de um texto polêmico, meu hobby é fotografia e mecânica. Eu acho que estava vazando um pouco de óleo (ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS, 1979).

Nota-se no excerto que a personagem como um todo fora construída para ir de encontro aos papéis de gênero e suas funções sociais. Ana é uma matadora, disfarçada de jornalista e cujo hobby é a mecânica. Em seu tempo e espaço, todas as ocupações são, presumivelmente, masculinas. Mas por que não poderiam ser assumidas por uma mulher? O diretor parece questionar e responder que não há razão para o contrário.

No enredo, Ana irá até o professor William e escreverá uma matéria acerca do intelectual refugiado na heterotópica ilha, contudo, a matéria é apenas um pretexto para mascarar seu real objetivo, o de matá-lo a mando de seus inimigos políticos do continente.

Durante o filme, em diversos momentos, Willian fala sobre suas frustrações, medos, inseguranças, algo pouco usual dentro do espectro masculino hegemônico por si só. Mais ainda porque o personagem toma estas inseguranças e não apenas trata delas com seus interlocutores imediatos no filme, como também as utiliza abertamente em suas publicações fictícias – todas de cunho psicológico, filosófico ou sociológico no campo da sexualidade⁴⁷. Sobre seus livros, William discorre a 01 hora

⁴⁷ São mencionados os títulos fictícios dos livros, diante dos quais se supõe teor e abordagem. Dos títulos mencionados: *Prazer, Necessidade, Tabu; A Função do Prazer; Obsceno Revisitado*.

e 06 minutos de filme: “estou partindo do péssimo para chegar ao ótimo; e uso o pornográfico para chegar ao lúdico” (ILHA DOS PRAZERES PROIBIDOS, 1979). Neste texto, vê-se algo de autorreferenciamento por parte de Reichenbach, vide o já debatido prólogo de *Audácia!* em que o autor, juntamente com seus confrades cineastas da Boca do Lixo alinham-se ao cinema propositalmente péssimo e pornográfico abertamente por utilitarismo, para atrair o público em geral em sua maior fatia.⁴⁸

Outro personagem masculino ao qual se chama atenção é Nilo, um homem instruído, libertário, que havia participado de uma ação para libertação de prisioneiros (políticos?) no continente e que habita uma barraca na praia onde vive também exilado em um relacionamento aberto com duas mulheres. Como muitos dos personagens da produção de Reichenbach, Nilo é um niilista. Não tem nada além de sua barraca e os pertences que cabem nela, é adepto do amor livre, é um idealista e também um atormentado, “tem pesadelos todas as noites”, como conta uma de suas companheiras. Nilo só não é mais niilista do que DiBranco, de *Império do Desejo* (1980) outro personagem Masculino de deslocamento extremo na curva de normalidade não só da masculinidade hegemônica como da sociabilidade como um todo.

DiBranco, fora um executivo que teria largado tudo, tornando-se uma espécie de louco-profeta, antropófago e anárquico, habitando um casebre decorado com frases de filósofos reais ou do imaginário do próprio autor. O personagem-turbilhão traz o emaranhado de referências esquerdistas de modo explícito, seu maior tempo de tela e remete aos discursos de autores como Rosa Luxemburgo, Marx, Engels, Bakunin, entre outros, tal qual se enxerga no trecho abaixo destacado.

Em minha experiência revolucionária nunca fui melhor informada do que quando falo com o povo: trabalhadores, estudantes, camponeses. Quero beber à saúde da nossa aliança, desejando que ela não perca o caráter de unidade, de livre expressão de ideias. A sociedade humana é um organismo e não um simples agregado de indivíduos, como organismo, tem que funcionar de maneira unitária. A criminalidade [?] é cada vez mais difícil, os espoliadores não se retirarão espontaneamente da arena histórica. 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 deve ser mais poderosa alavanca para a nova ordem. O movimento deve sempre vir da base, de baixo para cima. Uma centelha incendiando toda campina. a

⁴⁸ Este não é, contudo, o único ou o mais expressivo trecho em que notamos a referência direta ao próprio autor e ao seu pensamento durante sua obra, mais à frente, quando da análise de *Extremos do Prazer* (1984), voltar-se-á com esta mesma estratégia discursiva trazida pelo diretor de forma mais contundente.

essência é uma forma em repouso do fenômeno. O alto valor cultural de uma obra depende estritamente de abandonar no conteúdo e na forma o terreno do sentimento burguês da vida. (IMPÉRIO DO DESEJO, 1980).

No trecho, DiBranco contracena com uma correspondente jornalística maoísta, como se supõe pela orientalização artificial feita com maquiagem e sua vestimenta vermelha de seda⁴⁹. Além das referências discursivas da maoísta, uma série de outras referências textuais e visuais podem ser encontradas na construção do plano de cenas que engloba o seu monólogo. Há dizeres espalhados pelo casebre de Di Branco. “Isto é o que ele diz: mas notai o que não diz!” É a frase que aparece na faixa que encima o quadro no qual os personagens em questão acabam de se encontrar. Apoiando-se em Veiga, endossa-se a interpretação da frase no contexto da produção afirmando que pode se tratar de um convite do autor ao espectador, haja vista que

O lugar do cinema é o do que perdeu a história e ficou com as imagens, os sons, o fraseado. O lugar do cinema é o de salvar do esquecimento os gestos, como queria Agamben (2000). O lugar do cinema é o de fazer ver os vestígios de uma desapareição, como diria Didi-Huberman (2011) — a desapareição de o trabalho no fazer fílmico (...), do tempo na imagem, e da própria imagem no cinema (VEIGA, 2013, p. 212).

Além dos cartazes, os cenários são pulverizados por objetos: manequins ensanguentados, porretes, ossos, mais cartazes, um fole e uma caldeira – na qual DiBranco ferve a chinesa para comê-la, o ritual bacante se torna também antropofágico. A imagem é visivelmente construída como uma distópica fuga da realidade. Recorre-se a Didi-Huberman para então refletir as possibilidades e intencionalidades do autor em sua narrativa por ocasião oportuna de sua apreciação da obra de Jean-Luc Godard. Para ele,

[...] a *imagem desconstrói a realidade*, e isso graças aos seus próprios efeitos de construção: objetos inobservados invadem subitamente o ecrã, mudanças de escala alteram o nosso olhar sobre o mundo, agentes inéditos produzidos pela montagem fazem-nos compreender as coisas doutro modo. (...) e é então que o caos empírico se transforma em <realidade fundamental>. É por meio da sua construção de estranhezas (...) dos seus

⁴⁹ O trecho pode ainda ser visto como uma referência de Carlos Reichenbach ao filme *A Chinesa* (1967), realizado pelo diretor francês Jean-Luc Godard. No filme, adaptado da obra *Os Demônios* (1872) do escritor russo Fiódor Dostoiévski, Godard utiliza os diálogos entre cinco jovens maoístas que contracenam num pequeno apartamento parisiense para tecer reflexões diversas sobre política e filosofia. Dos temas extraídos, constam, por exemplo, o movimento da Nova Esquerda surgido nos anos de 1960, os legados da Revolução Russa, a Revolução Cultural Chinesa, as tentativas de intervencionismo estadunidense no sudeste asiático, em especial a Guerra do Vietnã, entre outros temas também trabalhados pela personagem reichenbachiana durante seu monólogo em *Império do Desejo*.

<cortes transversais> no *continuum* espacial e temporal que a imagem toca num real que a própria realidade nos ocultava até então (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 220-221).

A carga semântica parece assim não poder ser esgotada ou ainda, o autor parece construir sua sequência de modo a confundir, a afastar de qualquer verossimilhança ou correspondência da cena com uma realidade não-fílmica. A confusão destina-se a todos os espectadores e, talvez, possua ainda uma faceta anti censória. Isto é, diante da mensagem abertamente crítica ao sistema capitalista, o autor propõe uma montagem distópica, caricata, uma sequência que afastaria do censor a ideia de estar vendo uma obra que verdadeiramente incitaria a subversão.

A construção “subversiva” deste núcleo do filme, a princípio, poderia obviamente configurar um empecilho para sua liberação, dada a mensagem opositora ao posicionamento político do regime ditatorial vigente. Contudo, a estratégia do autor parece funcionar e afastar dos agentes da ditadura essa compreensão, posto que os censores, em sua maioria, opinaram pela liberação do longa com cortes referentes às cenas de nu frontal, menção ao sexo anal, lesbianismo, entre outros pontos de cunho mais moral que político propriamente. Isto pode ser visto nos pareceres censórios de nº 5256/80 e 5296/80.

O trâmite habitual da Divisão de Censura e Diversões Públicas incluía o crivo de pelo menos três censores, como se observa pela análise da documentação atinente aos títulos que compõem o corpus deste texto e também referendados por Lucas (2015) em seus levantamentos. É justamente o terceiro parecerista que destoa dos anteriores. Não por enfatizar qualquer menção política ou teórica divergente. Ele tece sua longa crítica aos mesmos componentes brevemente pontuados nos pareceres anteriores, contudo, de modo muito mais inflamado no que tange aos elementos encontrados no longa-metragem.

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 mansitude 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 Censório (*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, grifos nossos).

A preocupação do censor se expressa moralmente em sua totalidade e nada política, como dito anteriormente. Pontua traços de uma masculinidade divergente da hegemônica como proibitivos, “a mansitude corna”, a liberalização sexual feminina, “prostitutiva galinhagem”, entre outros pontos de uma pauta normalmente ligada ao discurso do que se chamou de moral e bons costumes.

Ainda nas palavras do censor, o autor busca “Dentro de um inconsciente niilismo anárquico, o filme em sua mensagem procede de forma facciosa, desestruturante, na qual se tenta impor a exceção como regra”. Reichenbach, tal qual Benjamin (1987), parece pensar a história – ou suas histórias – como monumentos à barbárie, ao anarquismo, ao niilismo. Seus personagens são construídos a partir das ruínas, das desestruturas, das fragilidades de um discurso moral perdido num tempo e num espaço ideal, num tempo e num espaço idílicos de uma estrutura intacta, imaculada e isenta de qualquer intervenção ou alteração vinda de dentro ou de fora de si. Os discursos conflitantes do diretor e do censor dão conta aqui, mais uma vez,

do estado permanente de disputa pelo exercício do poder e pela legitimação no campo no qual se inserem.

Se, por um lado, a censura parece não notar ou da não se ater às referências esquerdistas no texto de *Império do Desejo*, os espectadores, neste caso, representados pela crítica cinematográfica parecem notar e expressar claramente o mérito do autor em levantar questões de ambas as esferas, tanto da moralidade, sexualidade e sua flexibilização, quanto da teoria política contida nas referências do filme.

Nas críticas cinematográficas encontradas durante as pesquisas sobre este título, é explícita a identificação das referências godardianas na elaboração deste longa metragem, tal qual se vê no recorte abaixo disponibilizado:

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 caçaras, 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, grifos nossos).

Na crítica, o rótulo de pornochanchada não se renega, apesar de já não parecer carregar mais a sua pecha. Tampouco se questiona a possibilidade de se introduzir no cinema popular a característica do político. Godardiano até a medula é o que aponta a crítica. Neste sentido, tal qual Godard, Reichenbach escreve com a câmera,

O uso da palavra, nos seus filmes – portanto, o uso da imagem e do som – nunca foi somente um recurso a mais para exprimir-se numa arte cujo elemento de linguagem mais importante teria sido sempre a imagem. A palavra, a escritura, o jogar e o brincar com as palavras, o questionamento da linguagem, são recursos essenciais do cinema de Godard, em praticamente toda a sua obra (COUTINHO, 2010, p. 13).

Esta escrita através da câmera parece encontrar em Reichenbach um correspondente brasileiro. Parece haver uma ou mais teses a serem defendidas em seus filmes e para tal, o roteiro parece montar uma estratégia de argumentação que

inclui não apenas os diálogos e suas profusas referências. Destaca-se ainda que não é apenas por ocasião do lançamento de *Império do Desejo* que os autores e suas pretensões e afinidades no fazer cinema são aproximados. Isto pode ser visto também nos títulos que virão nos anos seguintes, tal qual *Amor, Palavra Prostituta* (1982) e *Extremos do Prazer* (1984).

5.4.3 Amor, Palavra Prostituta (1982) e Extremos do Prazer (1984)

As características godardianas de Reichenbach não cessam nas acima descritas. Para Didi-Huberman (2013), além de Godard insistir em politizar todos os seus filmes, o mesmo ocorre com a subjetivação. É possível notar que o autor, por diversas vezes faz autorreferências em suas obras. Assim, analisa socialmente personagens, classes, estereótipos, ideologias, mas não exclui a si mesmo desta análise, não se coloca na posição de narrador onisciente exterior à realidade (social) analisada e criticada em tela.

Um inquestionável exemplo de auto referenciação do autor em tela ocorre em *Extremos do Prazer*, quando, aos 57 minutos, um dos personagens inicia um monólogo que foge à caracterização narrativa das demais cenas do filme.

Sérgio, um dos personagens que surgem apenas no segundo ato, olha diretamente para a câmera-espectador e inicia sua fala:

– eu ainda vou escrever uma peça com você como personagem central. Um cara especial que evita o mundo externo porque a realidade não se mexeu como devia. Cenário: uma casa de campo como essa, burguesa, aprazível, quase impessoal, um refúgio seguro para quem tentou fugir de todos os fascismos. Em contraste com esse herói sem saída angustiado que se esconde na ilusória sensação de segurança, o controle de duas gerações distintas, mas próximas. A primeira com personagens originários de uma classe social abastada. Pessoas que se acomodaram na perplexidade e no pessimismo, se refugiaram na sobrevivência cômoda do erotismo obsessivo, da psicanálise e para quem o trabalho não é prazer. Um desses jovens velhos é o exemplo das consequências do milagre. Um homem de ação, tecnocrata, niilista, partidário do “mexa-se!” e boçal abstraído do gozo dos sentidos. A essa geração já distanciada dos conflitos sociais, contrapõe-se outra, pra quem o sexo não é desculpa para a angústia. (EXTREMOS DO PRAZER, 1984).

“Sobre você” poderia ser dirigido ao personagem Ricardo, que, de fato, vive isolado na casa de campo burguesa. No entanto, Ricardo não está em cena naquele momento. Ali apenas se encontram Sérgio e o espectador, para quem o personagem

se dirige diretamente, quebrando aquilo que se conhece como quarta parede⁵⁰. É possível que a autorreferência já esteja nesta cena, contudo, ela será percebida mais nitidamente na seguinte.

Mais adiante, Sérgio segue em cena, mas agora é dublado pelo próprio Carlos Reichenbach. Falando diretamente pelo seu personagem, o diretor prossegue:

Eu quero mexer nesses personagens como num jogo de xadrez. Partindo de uma encenação acessível, quase convencional, com muito sensualismo, já que vai ser o desejo o elemento fundamental da minha dramaturgia. Quero mostrar o corpo para falar do espírito. Um espetáculo em três atos que é subvertido gradativamente até se tornar um jogo de espelho. (EXTREMOS DO PRAZER, 1984).

Em cena, os demais atores surgem, mas encontram-se estáticos, paralisados como peças de um tabuleiro de xadrez, em alusão à narração de Reichenbach. Seguindo-se à narrativa, o autor menciona que deseja atrair o espectador pelo erotismo “mostrar o corpo para falar do espírito” e que deseja fazer com que o filme se torne um espelho, isto é, que nele o espectador o reconheça ou reconheça a si mesmo. O diretor, ao final da cena, eleva a metáfora e a quebra da quarta parede. Ao mencionar a palavra “espelho”, o personagem Sérgio, de fato, toma um grande espelho em suas mãos e direciona para frente. Lá está a imagem do diretor apontando sua câmera e exclamando: “Ok, corta!”.

⁵⁰ Trata-se de um recurso de metalinguagem empregado originalmente no teatro. Esta estratégia comunicacional pode ser vista de modo frequente na obra do autor Bertold Brecht. Após ser popularizada por Brecht, a técnica é adotada também pelo cinema. A ideia da quarta parede se refere ao plano imaginário que dividiria o local ocupado pelo espectador e o plano tridimensional do palco ou da tela. Nesta quebra, o espectador é trazido para cena e não ignorado. O ator dirige-se diretamente para aquele que assiste e não o ignora como se o mesmo não se encontrasse ali – o que normalmente ocorre em cena. (FERNANDES, 2016).

Imagem 36: Carlos O. Reichenbach quebra a quarta parede e invade a tela com sua própria imagem.



Fonte: Extremos do Prazer, 1983.

Imagem 37: Fotografia promocional da mesma produção mostra Reichenbach operando a câmera.



Fonte: Gazeta de Vitória, 23 de maio de 1984.

Nesta senda, não se pode admitir que o diretor não enxergue a sua masculinidade, bem como seus dilemas existenciais e divergências à normatividade hegemônica, como matéria para construção de personagens recorrentes nas suas produções. Nos filmes em questão, os dois últimos filmes produzidos e dirigidos pelo

autor durante a ditadura militar, constitui-se como um ponto comum em sua discussão opôr o intelectual (rico em autorreferência) e o tipo masculino hegemônico (com abundantes traços caricaturais).

Em ambos os filmes, o homem intelectual é professor, desestruturado financeiramente, mantido com a ajuda de terceiros, deslocado da realidade, refratário às convenções da masculinidade hegemônica e suas normativas; uma figura marginal, apesar de ocupar o lugar central nas tramas, posto que são os protagonistas. A situação paradoxal desloca o espectador da confortável posição de identificação automática com os personagens principais, os heróis, para uma possível e incômoda crítica social. A identificação para com o personagem principal poderá vir ainda num segundo momento, quando o antagonista é apresentado e se mostra como “o homem másculo”, mas, ainda assim, risível, mas, ainda assim, não abandona o incômodo e a crítica que se construiu à princípio.

No primeiro filme analisado, *Amor, Palavra Prostituta*, de 1982, Fernando é um professor desempregado, que vive às custas de sua namorada, Rita, uma operária do setor têxtil. A inversão dos valores da masculinidade hegemônica e as provocações do autor iniciam-se daí. O provedor da relação é a mulher, que ocupa ainda um lugar pouco provável ao feminino, o de uma operária – profissão que não deve ter sido arbitrariamente escolhida pelo autor, dada a tradição de lutas sindicais e da propagação dos escritos anarquistas, e socialistas observável nesta classe trabalhadora no Brasil durante o regime ditatorial civil-militar (REZENDE, 2005). Em oposição ao professor Fernando, encontra-se Luís Carlos, ex-aluno de Fernando e um destacado homem de negócios, como pode ser visto já desde o início quando de sua apresentação.

Luís Carlos posa de óculos escuros ao lado de seu carro, vangloriando-se de suas conquistas na empresa onde trabalha. Mas a sua participação mais expressiva talvez seja o monólogo que lança mão para apresentar seu pênis ao público. Na cena que se passa aos 10 minutos de filme, Luís Carlos, nu, dirige-se para a namorada, Lilita, também nua e de joelhos:

– Sinta como a vida vibra nele. É o poder de vida. É o que te fascina, é o que te domina. O que te alimenta de verdade. É enorme, não é? Olha como ele te subjuga, te escraviza, como a tua única vontade é servir a ele. (AMOR, PALAVRA PROSTITUTA, 1982).

Na cena, o autor lança mão de uma série de significantes Freudianos. A saber: situa-se na fala de Luís Carlos “a distinção morfológica que está fadada a encontrar expressão em diferenças no desenvolvimento psíquico. A anatomia é o destino” (FREUD, 1924, p. 197). Isto é, a sociedade falocêntrica impõe como destino do homem a dominância e da mulher a subserviência. O pênis ereto de Luís Carlos é o símbolo da masculinidade hegemônica e do lugar que ocupa na obra, mas o lugar ainda é de escárnio como se percebe nas cenas que se seguem.

Ainda de modo extremamente freudiano, o autor segue tecendo as relações entre o homem e o mundo. Luís Cláudio, após todo o discurso e suas atitudes a denotarem a dominância esperada para um homem, aos 31 minutos de filme, é mostrado que o personagem não decide livremente os rumos da sua vida. Na cena, Luís Carlos encontra-se no banho e contracena com a sua mãe que o chama para os seus braços onde o seca como uma criança e o aconselha a não prosseguir o relacionamento com a moça que se encontra atualmente, bem como direciona o homem nu em seus braços acerca de com quem, a que modo e quando deve se relacionar afetiva e sexualmente. O homem hegemônico parece estar sujeito então à prisão deste complexo de Édipo tardio. Pode até pretender dominar o feminino, mas na realidade, sempre foi dominado.

Seguindo-se o filme, é possível ver o professor Fernando envolver-se afetivamente com Lilita, namorada de Luís Cláudio. Mas o envolvimento afetivo do personagem masculino com o feminino também é distante do que se supõe ser. Fernando se compadece da situação em que se encontra Lilita, que se submete a um aborto por imposição de Luís Carlos. As complicações ocasionadas pelo procedimento mal feito levam a personagem aos cuidados do professor, que a banha, troca seus curativos e manipula sua região íntima, mas sem conotação sexual. O que pode causar um novo abalo na compreensão do que se pretende afirmar como o papel masculino hegemônico.

Oportunamente, evoca-se para explicar tal desvio as teorias de Carol Gilligan (1977; 1982), que também se faz valer dos escritos de Freud para desenvolver aquilo que chama de Moral do Cuidado. Isto é, para a autora, diferentemente do que Freud observa no senso de moralidade e dever normalmente atribuído ao masculino, que é guiado pelo senso de justiça e cumprimento do dever sem levar em consideração variações à regra; o que se vê e comumente atribui-se ao feminino é a chamada Moral do Cuidado, um sentido de moral no qual o sujeito solubiliza as regras de

modo a atenuar o desconforto de todas as partes envolvidas na situação em que eventualmente arbitra.

A autora, contudo, afirma que é possível, embora pouco desejável na sociedade ocidental, que o sentido moral de cuidado se desenvolva e predomine em homens e que o da justiça ocorra também no sujeito feminino. Grosso modo, o que se impõe como moral masculina e sua distinção da moral feminina são móveis, embora se deseje transparecer que não. É o oposto do que faz Reichenbach com Fernando e Lilita. Ele deseja transparecer que sim, é possível ao homem cuidar, tocar, relacionar, ceder afeto e não dominar, não sexualizar o corpo do ser com quem interage.

É justamente sobre essa relação atípica que constrói deliberadamente entre os personagens de Fernando e Lilita e os problemas causados no trâmite censório que o autor comenta em entrevista ao crítico Luís Fernando Mazzochi do periódico gaúcho O Pioneiro:

A censura que extirpou todas as sequências em que aparecia o sexo da atriz, a hemorragia causada por um aborto mal sucedido. As cenas de sexo explícito ficaram, afinal, sacanagem-comédia pode. O fato de um personagem masculino, que não é marido, nem namorado, irmão, pai ou amante cuidar obstinadamente das partes genitais da heroína deve ter pesado na decisão. (MAZZOCHI, Semana do Erotismo à Brasileira, PIONEIRO, 1982, n.p).

Ainda sobre a censura, uma interpretação possível é a de que a atitude de Luís Cláudio pode ser vista como machista e reprovável inclusive no período em que foi veiculada. É o que mostra o parecer da censora Laura Bastos que pede pela interdição do filme ao compreender que é as ações de Luís Carlos podem ser aquilo que o enredo acabe por incentivar. Em seu texto, Bastos afirma que o longa

Apresenta a vida sexual, conflitante e neurótica de dois casais: uma operária que sustenta um professor e dois colegas de escritório. Estabelece uma crítica aos problemas decorrentes da liberalização moral [...], permanecendo a mulher na mesma disponibilidade e dependência de realização perante o homem, que continua com os mesmos direitos e vantagens, numa atitude machista e irresponsável perante o companheiro.

[...]

O realismo que se pretende dar à filmagem torna-a assim grosseira e agressiva na apresentação da temática, que visa um público adulto e a sua não liberação torna-se medida profilática e de apoio ao nosso público,[...].

(DCDP, Parecer nº 1574/81).

A censora considera que tampouco a mulher encontrou vantagem nos novos arranjos advindos da liberalização moral, isto é, apesar de trabalhar e, no caso do filme, sustentar o companheiro, ela não foi privilegiada por ele que passou a se relacionar com uma moça mais jovem e a substituiu, portanto, em sua relação de afeto. Contudo não é exatamente essa a tônica desenvolvida pelo filme. Tal qual se vê, a operária Rita também se relaciona com outros homens e isto é sabido pelo professor, estariam de acordo neste ponto. Tampouco o comportamento de Luís Cláudio é visto como exemplar, dada a ridicularização a que se expõe no desenvolvimento de seu relacionamento materno, bem como do exagero de suas demonstrações de masculinidade, o que acaba por trazer ao personagem um tom inegavelmente caricato.

Ainda assim, interessa evidenciar que a censora enxerga o machismo como algo a ser combatido e ao seu modo, tutelando o espectador, numa atitude “profilática” recomenda a interdição do filme baseado nesta premissa.

O tom profilático também pode ser observado em outro parecer, o de número 1572/81, de autoria de Oberon Faustino do Nascimento, ano de 1981. Contudo, o censor observou a experiência do filme de modo positivo.

Aspectos relevantes também são os procedimentos cafajestes de certos personagens, como o covarde e interesseiro Luiz Carlos e sua ambiciosa mãe, conivente com os atos do filho.

Evidencia de forma realista e crua os drásticos resultados da não observância do uso de preservativos, momentos esses que aliados à trilha musical de alto valor, constituem um certo equilíbrio no contexto fílmico, [...]

Visto pelo censor como comportamento cafajeste e ambicioso, o personagem de Luiz Carlos não figura neste parecer como um exemplo a ser seguido, pelo contrário. Suas atitudes acabariam causando um mal, retratado de forma realista, mostrando ao espectador os possíveis problemas do sexo casual e sem o uso de preservativos. Ademais, elogia a trilha sonora e afirma que o filme acaba por encontrar o “equilíbrio”.

O posicionamento dos técnicos de censura evidencia, portanto, a multiplicidade nas relações entre censura e produção artística no regime, é mais um traço a demonstrar que esta relação não foi construída de modo linear, homogêneo ou previsível em todas as suas possibilidades.

A consciência da multiplicidade do masculino e do modo de se relacionar também é pauta explícita para o filme *Extremos do Prazer* (1984), o filme inicia com a exibição de uma imagem que não é referente ao contexto diretamente tratado no enredo; vê-se uma imagem estática de um soldado segurando um fuzil e um homem caído à frente. [Algum tipo de indireta ao regime? Provavelmente].

Neste longa metragem, o autor explicita de maneira dicotômica aquilo que já fora referenciado em *Império do Desejo* e *Ilha dos Prazeres Proibidos*, isto é, a caracterização dos tipos masculinos pretensamente hegemônicos como caricatos e das possibilidades de sujeitos múltiplos e suas masculinidades diversas dentro de um discurso normalizador.

É o caso visto nos personagens que dividem o maior tempo de tela, Ricardo e Luís Antônio. Luís é um ex-professor de sociologia cujos direitos políticos (inclusive o de lecionar) foram cassados pelo regime; reconhecido por seu potencial intelectual e pelo tormento psicológico ocasionado pela perda de sua companheira, Ruth (suicidada pelo regime), e da guarda de sua filha, Ana Marina; agruras que o levaram se exilar na casa de campo do sobrinho, sem contato com a sociedade, sem trabalho, sem perspectiva de futuro, desalentado. Segundo Ricardo, Luís “Não trabalha. Escreve uns artigos para uns jornais que mal dá para os cigarros”, aparece frequentemente cozinhando, o que é motivo para gracejos da parte de Ricardo. A caracterização lembra os personagens exibidos em *Ilha dos Prazeres Proibidos* (1979), com o professor William, e também *Amor, Palavra Prostituta* (1982), com o professor Fernando. O ponto que diverge da caracterização dos demais personagens destacados nas outras obras aqui analisadas é o de que, desta vez, o personagem Luís é assumidamente bissexual, ou melhor, assume publicamente já ter se relacionado com homens e mulheres, tal qual poderá ser visto adiante.

A caracterização da homossexualidade ocasional do personagem, entretanto, não é o ponto questionador de sua existência, não gera conflito interno, não dota o personagem de características peculiares. É tão somente mais um elemento em sua caracterização, tal qual a roupa que veste ou o modo que fala. Diferentemente do que se vê no avatar da masculinidade hegemônica ora concentrado em Ricardo. Este personagem não apenas questiona, gera tensão, choca-se, entre outras reações, em relação à homossexualidade de seu colega de cena, como também é atravessado por problemáticas e questionamentos em relação à sua própria

construção como homem e como ele empreende todo um esforço na intenção de explicitá-la. Tal qual se vê em suas exibições de força física, por exemplo.

Imagem 38: Ricardo exibe seu físico para o grupo à beira da piscina.



Fonte: Extremos do Prazer, 1984.

Imagem 39: Ricardo exibe seu físico enquanto os demais personagens riem debochadamente



Fonte: EMBRAPI/Divulgação; Gazeta de Vitória, 23 de maio de 1984.

Além do físico, Ricardo costuma exibir também seus logros financeiros. Aos 10 minutos, por exemplo, duas personagens – uma amiga e a outra, o interesse amoroso de Luís – falam sobre ele: “– Só fala de bolsa, investimento futuro, etc.”. Alguns minutos mais tarde, ele questiona o fato de Luís, com toda sua inteligência e conhecimento, não ser bilionário. “Então é mais burro que eu”. Aos 16 minutos, Marcela – a personagem com quem Ricardo tem um caso – explicita que não acha atrativo no personagem a característica de exibir com tanta frequência seus dotes financeiros: “– Esse cara só sabe fazer duas coisas, falar de dinheiro e usar a mão boba”.

A autoimagem de Ricardo, por outro lado, não parece se abalar com qualquer crítica. Ele se caracteriza como “– um cara cheio de vitalidade, uma vontade danada de crescer na vida, uma energia sexual fantástica”, sobre a energia sexual ainda apregoa: “nenhuma mulher conseguiu passar intacta até o terceiro encontro”, isto é, seu objetivo de ter relações sexuais sempre é alcançado.

– Não, eu não sou mais nenhum moleque. Esse negócio de ficar só de sarro é bom pra quem ainda bate punheta. E eu, meu caro, há 12 anos que não faço mais isso. [...] Eu, tô assim mulher. Menininha, coroa, o que pintar. [...] Só não gosto muito é de mulher muito fresca, cheia de grilo feito essa aí. [...] As mais difíceis são mais atraentes (EXTREMOS DO PRAZER, 1984).

Seu discurso o afasta de homens incompletos, a saber, o moleque, aquele que se masturba por falta de virilidade e, portanto, capacidade de conseguir uma mulher para o ato sexual.

Ele se mostra como desejado, infalível, mas a realidade mostrada para além do seu discurso não é exatamente essa. Ao se deparar com Ana Marina, personagem introduzida no segundo ato, suas inseguranças vêm à tona. Marina não parece interessada nas demonstrações de virilidade de Ricardo, afirma categoricamente que ele não é suficiente para satisfazê-la. Após as investidas de Ricardo, ela decide confrontá-lo. A 1 hora e 9 minutos Marina o desafia: “– Então vamos ver se você é bom nisso”. Ele assente, mas parece inseguro, questiona: “– Aqui?”. Na cena seguinte Ricardo tenta se explicar com Marcela e confirma o resultado da investida a Marina: “– Deixa eu voltar. Não deu em nada com a garota. Eu broxei, juro que broxei!”. Mais à frente, Maria ironiza quando questiona Marcela: “– E aí? O gatão já se recuperou?”, “– Ele foi bruto com você?”, Questiona Marina.

Marcela responde: “– Até que não. Foi só eu falar meia dúzia de palavrões bem cabreiros que o tesão dele acabou rapidinho”.

Os momentos inoportunos, vexatórios ou impróprios nos quais se vê Ricardo envolvido não são apenas de ordem sexual. Suas opiniões e comportamentos também são utilizados para criticar o regime. Aos 41 minutos, Luís falava sobre sua antiga companheira, ele explicava sobre sua sensibilidade à dor, fala da dificuldade que teve no parto de sua filha e de outros episódios. Explica ainda que eles eram envolvidos com a resistência ao regime e que, antes de ser capturada, por medo da tortura, sua esposa comete suicídio. A reação de Ricardo assim que Luís sai é a de escárnio.

– puta merda, hein. Criou chance e o cara não parou de falar o dia inteiro. [...] isso é conversa de velho xarope. Tanta lenga-lenga só pra dizer que o Todd Viller[?] fez a cabeça da mulher dele, que foi o primeiro a comer ela, e o pior é essa história da guria se matar só porque ficou com medo de levar um choque na bunda. [...] Olha, esse papo de tentar entender o terrorista que tava traçando a mulher dele, isso é conversa de corno, não é Marcela! (EXTREMOS DO PRAZER, 1984).

Apesar de não ter sido possível alcançar a referência ao nome citado, Todd Viller, é possível inferir que o personagem menospreza a dor infligida aos torturados no regime, especificamente tratando de eletrochoques em regiões íntimas. Fica evidente que a masculinidade representada por Ricardo é vista de modo negativo. Isto porque o autor não coaduna com este discurso. Tal consideração é possível ao observar as críticas expostas neste e em outros filmes acerca não só do regime, mas de outras questões sociais e filosóficas, bem como a tendo em vista a filiação teórica exposta na biografia de Reichenbach e nas referências a elas trazidas em todas as suas produções.

O último traço bastante evidente da crítica ao autor ao tipo de masculinidade representado por Ricardo, pode ser visto na situação que envolve este personagem, Luís e Felipe, um personagem introduzido no segundo ato junto com Ana Marina.

Na trama, Ricardo descobre que Felipe e Luís têm um caso amoroso e parte para confrontá-los após o protesto de Marcela: “[Ricardo] – Então vc aceita pederastia como se fosse a coisa mais normal do mundo? – Cada um tem a sua forma e o seu direito de sentir prazer”. Ao questionar Felipe, Ricardo também é repreendido, tal qual se vê à 1 hora e 15 minutos de filme:

Ricardo: – Deixa eu ser franco, não tem sentido, não tem cabimento ficar usando a casa de um amigo meu pra praticar essas aberrações.

Felipe: – Não tô entendendo.

Ricardo: – Olha a gente saca que você que é o ativo da história, que o Luís é que é o doente, o invertido.

Felipe: – E daí?

Ricardo: – E daí que o Luís é tio da [inaudível] não dá pra botar ele fora.

Felipe: – É você quem não está entendendo, quem dá o rabo sou eu e tem mais, também gosto de uma buceta, mas no seu caso posso fazer uma exceção, posso bancar o ativo.

Ricardo:– Ei, peraí tá me chamando de veado é? (EXTREMOS DO PRAZER, 1984).

A partir do diálogo é possível observar a que a concepção de Ricardo sobre a possibilidade de um homem heterossexual relacionar-se homossexualmente de modo ativo é aceitável, a exemplo do explicitado anteriormente a partir da leitura de da Matta (2010), não só aceitável como também encorajado, tal qual afirma Badinter (1993). Ao passo que é confrontado pelo personagem Felipe, que quebra tal concepção afirmando que se interessa por mulheres, mas quando se trata de homens, prefere ser passivo. Algo incompreensível na concepção de Ricardo. Após a provocação, ambos se agridem fisicamente.

Ao perder a disputa, Ricardo, afirma “– Ei, carinha, você é bom de briga, não pode ser bicha não!”. Definitivamente, para a masculinidade hegemônica plasmada em Ricardo, os lugares para cada uma das orientações sexuais, dos gêneros ou qualquer outra questão correlata, têm lugares predefinidos e estáticos. Ele não consegue conceber o contrário, mesmo que seja dito com todas as letras.

As mensagens trazidas no filme são evidentes, trata-se de um filme autoral, o próprio autor se inscreve corporalmente em tela, comunga-se de suas ideias e princípios filosóficos e políticos, aproxima-se o personagem principal da sua própria figura. O regime é diretamente confrontado, bem como seus valores. Qual seria o impacto disto no público? Segundo a censura, nenhum.

LINGUAGEM, MENSAGEM, DESTINATÁRIO

A linguagem é um pouco rebuscada, pois o diretor ensaia, sem muito sucesso, retratar estados emocionais dos personagens. O núcleo da mensagem, um tanto neurótica, é de permissividade para com o homossexualismo masculino, sustentando a tese de que cada indivíduo teria direito ao prazer, da forma para ele mais agradável. secundárias são as referências políticas e sociológicas.

PERSUASÃO, PERSPECTIVA E PARECER

Ao menor [de idade], a fita poderia provocar confusões de valores, sobretudo morais, deletérias e indesejáveis. [...].

Coriolano de Loiola Cabral Fagundes

(DCDP. PARECER Nº 5999/83 grifos nossos)

A mensagem principal é negativa porque tenta justificar o homossexualismo como forma de prazer.

Já as mensagens secundárias não são negativas porque apregoam o amor-livre, a desagregação familiar e etc.

Pretendendo fazer colocações sociais, políticas e filosóficas, esta obra se destina ao público adulto. [...]

É fraco o grau de persuasão da obra examinada, oscilando entre situações grosseiras e outras de conteúdo filosófico.

(DCDP, parecer nº 6000/83, autor ilegível, grifos nossos)

Produção nacional que focaliza neuroses em busca de realização sexual. Neste contexto expõe cenas de conjunção carnal normal, masturbação, sem maiores detalhes, insinuação de homossexualismo masculino, nudez feminina e masculina, conflitos íntimos e visões decorrentes de drama de consciência. Linguagem ora filosófica, ora vulgar. Personagens desajustados, problemáticos. Mensagem de liberdade total que se perde nas situações ridículas expostas.

(DCDP. PARECER Nº 6355/83, autor ilegível, grifos nossos)

Ao que aparentam os documentos, a censura enxerga uma clara tentativa de normalizar comportamentos desviantes da curva, tal qual o amor livre e, em especial, a homossexualidade, nas palavras dos autores, “o homossexualismo masculino”. Ideias que claramente são contrárias ao regime e, portanto, classificadas como deletérias, problemáticas, indesejáveis, grosseiras, entre outros adjetivos negativos destacados nos excertos acima expostos e que foram extraídos dos pareceres censórios referentes a esta produção cinematográfica em seu percurso pelo trâmite burocrático obrigatório na DCDP antes da liberação para exibição.

Essas ideias não representam, contudo, uma grande ameaça na avaliação dos censores, posto que a mensagem “se perde nas situações ridículas expostas”, ou considerando o “fraco grau de persuasão da obra”, ainda que para Coriolano Loiola Cabral Fagundes, as mensagens sejam perigosas para aqueles ainda em formação moral ou, talvez, com menos ferramentas para identificar o caráter supostamente negativo das mensagens, isto é, os menores de idade. Isto posto, a censura menospreza a obra, sua capacidade de comunicação e apenas recomenda sua classificação indicativa para maiores de 18 anos.

Não é exatamente esse o posicionamento de outras esferas da sociedade que tiveram contato com o filme. A começar pelos prêmios recebidos por esta obra. Para citar alguns: 1984, Menção Honrosa para o diretor pela integridade da obra. 12º Festival do Cinema Brasileiro de Gramado; Prêmio de Melhor Roteiro Original, conferido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte; Prêmio de Melhor

Montagem, para Éder Martini, conferido pela mesma associação; 1986, Prêmio "Governador do Estado de São Paulo" de melhor diretor, conferido pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. (ESTADO DE SÃO PAULO, 28 de janeiro de 1986).

Além das premiações, a crítica cinematográfica especializada também louvou o caráter positivo da produção e os logros na promoção dos debates psicológicos, filosóficos e sociais atinentes à temática. É o caso da crítica de Amylton de Almeida, publicada na Gazeta de Vitória em 23 de maio de 1984, na qual se lê:

Estreia hoje no cine Paz o filme *Extremos do Prazer*, o novo de Carlos Reichenbach, um dos melhores cineastas brasileiros e o mais criativo do cinema paulista.

[...] Aconteceu que *Extremos do Prazer* foi aplaudido de pé pela plateia do festival [de Gramado] e "Carlão", como é conhecido, foi consagrado.

[...] A crítica gaúcha se apaixonou pelo filme. O público delirou com sua linguagem irreverente e seu teor libertário. A equipe presente recebeu uma ovação na rua.

[...] *Extremos do Prazer* é um drama existencial onde se discute alienação, sexo, convicções, psicanálise, marxismo, liberdade e até o próprio filme que está sendo realizado. Um filme preocupado em ter o que dizer mesmo que de maneira pouco ortodoxa, usando e abusando do repertório do filme comercial e erótico. Filmar o corpo para falar do espírito.

(GAZETA DE VITÓRIA, 23 de maio de 1984).

A opinião da crítica cinematográfica e dos participantes do Festival de Gramado foi distinta da censura, segundo o texto acima destacado. Nele, além de pontuar as homenagens ao autor e obra no referido festival, o autor enumera os pontos abordados por Reichenbach e não parece notar confusão ou esvaziamento no tratamento das questões levantadas pelo diretor, inclusive a metalinguagem que permitiu que autor e câmera aparecessem em tela propositalmente.

A crítica que se segue apresenta tom semelhante, no entanto, debruça-se sobre o enredo, os personagens, as suas motivações, a intencionalidade do autor e a recepção do público de maneira muito mais detalhada, como é possível notar no trecho abaixo exposto.

Mas é no terceiro bloco que a subversão ocorre em todos os sentidos. Um casal jovem surge, ela filha do ex-professor, e com isso explodem as principais contradições do grupo. Reichenbach define seus personagens como vitimados pela revolução [sic] (o ex-professor e sua esposa), os filhos da revolução [sic] (o casal proprietário do imóvel e a jovem desquitada e seu amante tecnocrata) e os netos da revolução [sic] (casal jovem).

É na primeira geração que o cineasta mais se identifica. A impotência, a solidão, a desesperança, a eterna fuga dos valores fascistas, fazem do ex-professor um símbolo de uma geração truncada nos seus principais

anseios. A rebeldia foi sufocada e com isso a apatia invadiu um espaço demasiadamente significativo.

A segunda geração é constituída por personagens que se omitiram em prol de um conjunto maior. A jovem desquitada só consegue articular uma ação conceitual, o tecnocrata é símbolo da geração decorrente do acordo MEC-USAID. O casal proprietário aburguesou-se e tem como único objetivo desfrutar de seus bens materiais.

Já o casal mais jovem é praticamente extemporâneo, pois representam o retorno da rebeldia. Representam uma geração sem os mesmos "ismos" que durante os anos 70 sufocaram a jovem desquitada. Muito mais instintivos do que racionalistas, procuram a mesma rebeldia que a revolução [sic] soube esgotar.

Mas a angústia maior do filme de Reichenbach, no fundo pertence a todos os personagens, que de certa forma fazem concessões constantes, pois o mundo moderno parece exigir a impossibilidade de se conviver serenamente com uma ideologia. Todos estão isolados e procurando falsas saídas. Entre dezenas de citações importantes que o realizador extrai de teóricos e artistas como Claudio Willer, Kropotkin, Kierkegaard, Svevo, Blake, Wilde, Marcuse, Camus, Lennon, Hemingway e tantos outros, deve-se ressaltar o momento em que o professor afirma que é necessário se encontrar para que se possa perder mais uma vez e perder mais uma vez.

Extremos do prazer lembra muito mais seus diversos mentores literários do que as influências do próprio cinema que Reichenbach admira. Mas de qualquer forma são antológicas as citações *godardianas* principalmente de *A Chinesa* e *Pierrot le fou*. O curioso e gratificante é que toda essa carga cultural em momento algum desrespeita a dramaturgia do cinema paulista da boca do lixo.

Foi no pior exemplo de produção artística que Reichenbach conseguiu seus principais momentos. Extremos do prazer não é só um dos melhores filmes de todos os tempos da produção brasileira, como também demonstra claramente que Reichenbach nunca esteve tão próximo de uma nova corrente que o cinema brasileiro poderá oferecer ao mundo. Reichenbach foi o único cineasta que entendeu Humberto Mauro, Cinédia, Vera Cruz, Cinema Novo, Udigrudi, Cinema Erótico Paulista, além dos principais filmes da produção via recursos estatais.

Extremos do prazer é a síntese de todas essas tendências, resultado num dos filmes mais baratos já produzidos no Brasil que consegue aglutinar, numa mesma sessão, os principais problemas e impasses culturais desse país, para uma plateia que pretende verificar apenas uma produção escapista como a que frequenta o cine Windsor em São Paulo. Vale dizer que o filme está tendo uma excelente carreira comercial com esse público já cinematograficamente viciado. Uma prova insofismável que seu discurso intelectual não é elitista e que sua simplicidade está longe da linearidade do cinema didático-político de realizadores como Gravas, Montaldo, Petri e tantos outros.

Heitor Capuzzo

(DIÁRIO DO GRANDE ABC, 04 de fevereiro de 1984).

Nesta crítica é feita uma verdadeira radiografia da obra. O seu autor caracteriza cada personagem dentro do enredo, suas motivações, suas significações para o todo da obra. Ele observa a subdivisão dos atos e a cadência daquilo que é apresentado em cada um deles. Acima, dá-se destaque para o que Capuzzo observou em relação ao terceiro e último ato, o desfecho do filme, como o crítico captou a temática política, social as questões geracionais, para além das

problemáticas de ordem existencial que, por ventura, atravessaram cada um dos personagens. Em seguida, o autor pontua cada uma das referências que pôde observar na obra, desde as filosóficas, literárias, até as escolas e movimentos cinematográficos dos quais ele aponta ter Reichenbach se apropriado no decurso de sua carreira e que culminam na construção de *Extremos do Prazer*.

O que mais chama atenção, no entanto, é o último parágrafo. Nele, Heitor Capuzzo apregoa algo de extrema importância para qualquer produção cultural, a saber, a sua apropriação. Para o autor, o filme, apesar da forte carga erudita, não fica restrito apenas ao espectador intelectualizado, mas atende também aos que se dirigem às salas de cinema em busca de uma “produção escapista”, isto é, de um filme meramente para divertimento, de um filme que ocupa salas comerciais, como o Cine Windsor em São Paulo, e não necessariamente as cultas salas de festivais. Por fim, evidencia que apesar de carregar um discurso intelectual, Reichenbach tem o mérito de não fazê-lo de modo hermético, afastado deste grande público, um cinema “elitista” em suas palavras. Esta simplicidade em tratar de temas mais ásperos e pouco comuns dotou o referido autor de uma marca patente, a de levar ao cinema pornô a filosofia, a sociologia, a história, a política e de atrair um público fiel, “viciado” de modo a pavimentar uma “excelente carreira comercial”.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muito mais à guisa de epílogo do que de conclusão, estas considerações finais se prestam à rememoração de alguns pontos debatidos nos capítulos anteriores, mas que não foram – por formalidades acadêmicas ou por imprecisões deste autor – devidamente arrematados no seu decurso, ou mesmo de pontos que sequer foram mencionados pela mera impossibilidade de se proceder à exaustão analítica completa de qualquer temática a ser trabalhada no campo das humanidades.

A primeira questão a ser pontuada, apresenta-se já no primeiro capítulo desta tese. Ela diz respeito a uma tentativa, em partes frutífera, de se pensar elementos que sobressaltem à construção da referida masculinidade hegemônica no ocidente, termo cunhado por Pierre Bourdieu e aqui adotado durante todo o percurso desta argumentação. Evidenciaram-se nesta oportunidade traços recorrentes na literatura acadêmica especializada na temática, em especial, nos textos de Pedro Paulo Oliveira, Elizabeth Badinter, George Mosse, Roberto Damatta, entre outros. O ponto comum a estes autores, notadamente os brasileiros, incluindo-se neste conjunto o autor deste texto, refletem tais pontos nodais da masculinidade hegemônica a partir de um lugar de ocidente que privilegia a ótica eurocêntrica de análise.

Observar a realidade de uma classe específica, a classe burguesa, de um recorte geográfico específico, a Europa, num recorte temporal específico, as sendas do moderno ao contemporâneo; levam-nos inevitavelmente a uma simplificação colonialista de uma realidade muito mais ampla e que pode, sem dúvida ser apreendida mediante o emprego de um fôlego teórico e reflexivo ao qual, pesarosamente, admite-se não se haver alcançado neste trabalho.

Em tempo, ressaltam-se três pontos:

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo
 Língua certa do povo
 Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
 Ao passo que nós
 O que fazemos
 É macaquear
 A sintaxe lusíada
 (BANDEIRA, 1993, p. 135).

Primeiro; ainda que a cultura europeia, a que macaqueamos, segundo Bandeira, e o peso dos escritos que refletem sobre ela recaiam inevitavelmente em situações similares, para não dizer miméticas na realidade brasileira ou, quiçá, latina – em muito por conta dos projetos de suas elites financeira e intelectual, que se espelham na supracitada realidade a fim de macaquear, na impossibilidade de transplantar, tudo quanto for possível do Velho Mundo para estes (tristes) trópicos em seu projeto de modernidade e sua noção positivista de progresso –, apenas transpor as características de uma masculinidade hegemônica baseadas em teoria e empiria europeias não resulta num escopo ideal para que se parta rumo a uma análise do ser homem no Brasil.

Segundo; neste sentido, buscou-se aproximar as situações referenciadas pelos teóricos das situações retratadas pela documentação nacional. Isto é, através de uma ampla amostragem documental, que diz respeito a elementos que vão da literatura aos dossiês policiais, passando pelos recortes de jornal e trechos de filmes da época analisada, este trabalho tentou aproximar as análises teóricas já referidas a uma realidade brasileira, e mais, a uma realidade brasileira popular – dado que o maior objeto de análise desta tese é, sem dúvida, o entretenimento desta referida classe.

Terceiro; embora não se haja logrado aprofundar-se numa análise teórica dos aspectos formativos da masculinidade hegemônica brasileira ou latina – posto que ora não fosse este um objetivo central, ainda que fosse desejável –, a presente tese e este autor contentam-se – ou consolam-se –, em salientar que ainda se faz necessário um grande esforço em decolonializar este campo e que, embora autores como Durval Muniz de Albuquerque e Roberto DaMatta em seus esforços antropológico, sociológico e historiográficos de toda uma vida, tenham logrado suprir, em partes, tal lacuna, essa ainda compreende um longo percurso que, espera-se, seja percorrido pelos trabalhos que virão.

Em termos objetivos, respondendo-se às perguntas feitas desde a introdução deste texto e que vêm sendo delongadamente trabalhadas e retrabalhadas ao longo dos capítulos desta tese, ora se deseja sumarizar.

Desde o segundo capítulo, buscou-se evidenciar tanto na conformação do espaço da Boca do Lixo, quanto na montagem dos aparelhos censórios a incidência das subjetividades nos direcionamentos destas construções. Observaram-se os avanços e recuos do poder público no ordenamento daquele espaço e a interação

dos habitantes e frequentadores acatando ou não tais determinações, tendo como resultado a zona de baixo meretrício e de outras diversões adultas, tanto lícitas quanto ilícitas, que demonstram a tese dos micropoderes e de seus exercícios à níveis capilares.

Chama-nos a atenção também, ainda no campo das subjetividades, a falta de um consenso por parte da censura federal, ou melhor, dos censores federais, isto é, das pessoas que compuseram aquele órgão de inteligência, no que diz respeito ao que seria permitido, proibido ou incentivado dentro das suas apreciações. À despeito da constatação de que haveria tanto uma formação comum, a obrigatoriedade de se possuir um diploma em um curso superior na área das ciências humanas, quanto das seguidas formações das academias de segurança nacional, dos manuais de censura oficiais e das publicações dos próprios agentes da censura refletindo sobre seus ofícios e objetivando guiar seus colegas em suas funções; há uma clara divergência naquilo que deve ou não ser vetado, parcialmente vetado ou liberado pelo serviço de censura federal. Nas palavras do próprio Loiola, haveria uma linha dura e uma linha progressista também na censura – tal qual nos altos escalões das forças armadas, como já é amplamente conhecido na literatura do regime de exceção.

As divergências acabam por aclarar-se ainda mais quando se analisa a aplicação destas diretrizes e os pareceres censórios das produções elencadas a partir do terceiro capítulo. Em se tratando de masculinidade, parece não haver um consenso do que deve ou não ser estimulado e do que deve ou não ser coibido. Ora se não há este consenso sequer por parte dos ilustrados técnicos de censura, o que levaria a crer que a população, ou as classes populares, como os mesmo usualmente referiam-se, iria convergir para um único modelo de masculinidade, uma masculinidade hegemônica? É pouco provável, portanto, que a percepção de uma identidade masculina cristalizada, natural, perene, fosse crença corrente fora dos manuais oficiais até mesmo dentro das próprias repartições do governo.

A incidência de um desvio – provavelmente consciente – no foco pedagogizante dos filmes populares que almejavam, através da concordância com os referidos direcionamentos governamentais, serem rapidamente aprovados pela censura e consumidos pelo maior número possível de espectadores, a fim de reaver o capital investido e de auferir o máximo lucro; é sintomático desta pobre efetivação de uma masculinidade hegemônica no campo do real. Do *forzuto* João Baleia, de Cláudio Cunha, muito pouco crível em se observado comparativamente com

qualquer outro personagem das tramas subsequentes, ao dúbio Davi Cardoso, que flerta com o homoerotismo ao exhibir seus dotes físicos muito mais do que o das companheiras eclipsadas por ele e, talvez, pelo maior dos seus dotes vistos em tela, a saber, o seu ego; além de se relacionar abertamente com outros homens e, mesmo assim, manter-se dentro de um pretenso espectro de masculinidade heteronormativa, deixam pouquíssima margem para pensar-se na já mencionada ampla convergência de aspectos do masculino.

Se nos filmes em que – sem incidir na dissimulação acadêmica de que não havia por parte do autor qualquer conceito previamente concebido em relação ao seu objeto de análise – se esperava haver a maior quantidade de convergência à pretensa hegemonia, a análise mostrou que não; já não foi surpresa observar os filmes do conjunto previamente selecionados como potencialmente divergentes, isto é, os filmes de Carlos Reichenbach e o de Tereza Trautman, embora a divergência nesses casos tenha sido muito mais potente.

A surpresa foi, contudo haver certa facilidade no trânsito de Reichenbach, fazendo-se valer de um hermetismo intelectual como ferramenta para justificar e facilitar a aprovação dada a esperada incompreensão de tais referências subversivas por parte do público e também o fato de constatar que um filme de similar valor intelectual e artístico, como o de Trautman, parece ter enfrentado muito mais entraves pela autoria carregar um prenome feminino, Tereza. A masculinidade hegemônica foi encontrada nas relações mais veladas da censura e muito menos acuradamente nos laudos que, esperava-se, fossem explicitá-lo com maior frequência.

Em outras palavras, notou-se uma especial atenção aos ditames do que se espera do comportamento feminino, sendo reiterados os comentários acerca de filmes que degenerariam a moral e os bons costumes, ou a instituição do casamento, por apresentarem mulheres com comportamento desviante daquilo que se mostra hegemônico. Mais uma vez, endossa-se a tese de que o masculino transita da hegemonia à dissonância com muito mais facilidade de aceitação e muito menos vigilância do que a mulher o faz. O caráter relacional da masculinidade, isto é, a necessidade de controlar o feminino para se afirmar homem, relação Homem-Mulher, parece ser a tônica mais comum às diretrizes censórias que cercearam pontualmente determinadas produções da Boca. Contrastando-se com a percepção de permissividade no exercício de diferentes masculinidades, isto é, na relação Homem-Homem. Pelo que se conclui que tolher o feminino se mostrou mais

importante do que direcionar atitudes dos homens para aquilo que se considerou hegemônico.

Ainda em relação à obra de Carlos Reichenbach, é imprescindível fazer um adendo. Sua vastidão, embora não seja numérica – como as de autores como Cardoso e Cunha – apresenta um enorme potencial que fora aproveitado aqui somente em uma ínfima fração, ainda que tenham sido analisados todos os filmes produzidos pelo autor durante sua passagem pela Boca do Lixo e que não são considerados perdidos. De quando se começou a analisar as obras do autor para a elaboração desta pesquisa que, se considerado o texto da dissertação de mestrado como uma produção preliminar do resultado aqui apresentado e que fora iniciado no ano de 2015, portanto, há quase oito anos, é possível observar o surgimento de outras análises que tomam as produções do autor como foco de suas análises. Espera-se que os textos finais escritos para a obtenção destes graus de pós graduação, bem como as publicações secundárias realizadas ao longo deste intervalo de tempo, tenham contribuído para a valorização deste cineasta e do conjunto de sua obra nos anais da cinematografia nacional. Ainda que alguns aspectos de suas produções tenham sido deixados de lado nesta análise.

Esperando-se reconhecer as lacunas deste texto, mas também buscando incentivar as pesquisas que virão, elenca-se agora algumas temáticas a serem trabalhadas a partir de sua obra. Uma das possibilidades vislumbradas durante a análise documental dos filmes de Carlos Reichenbach foi a recepção e o impacto internacional dos seus filmes. Tendo sido o autor indicado a prêmios como o do Festival de Roterdã, de 1984, em que saiu vitorioso. Além disto, o que despertou mais pesar durante a execução desta pesquisa foi não haver encontrado a possibilidade de localizar em tempo hábil para análise o filme *Brazil: Cinema, Sex and the Generals* realizado pelo cineasta Simon Hartog, o mesmo do conhecido documentário *Para Além do Cidadão Kane*, ambos para a TV britânica BBC.

Este filme contou com a participação de Carlos Reichenbach em entrevista e com a análise de trechos de seu filme *Amor, Palavra Prostituta*, de 1981, além de visitas ao set de filmagens. O filme teve sua exibição proibida no país de origem por duas vezes, segundo especula-se, por esforço diplomático brasileiro e para evitar atritos por parte do governo britânico para com o regime civil-militar. O filme foi referenciado ainda na publicação de Derek Jones, *Censorship: a world encyclopedia*, publicado em Londres no ano de 2001, além do artigo *Censorship At*

The Edges Of Tv: 'Visions', escrito por John Ellis e publicado em 1986 na revista *Screens*, publicação acadêmica especializada em audiovisual da *Oxford Journals*; em cujos fotogramas de *Amor,...* aparecem legendados em inglês e numa farta sequência da página 71.

Imagem 40: Fotogramas de *Amor, palavra prostituta* (1981) legendados em inglês e dispostos em sequência na publicação de Ellis (1986).



Em se tratando de internacionalização deste objeto, é possível observar também o surgimento de gêneros análogos às pornochanchadas em outros países. Variando com maior ou menor similitude, vemos o caso, por exemplo do chamado *Cine de Ficheras* que surge no México também durante os anos de 1970, entrando em declínio nos anos de 1980, e que apresentam em suas características o tripé mencionado por Nuno César Abreu como suporte para as produções da Boca. Este é um objeto de estudo ao qual se dedicaram Violeta Lemus Martínez (2015), Jesus Cabañas Osório (2013), além do texto publicado por este autor no ano de 2018, sob o título de *La dictadura perfecta: una análisis de las estrategias de permanencia del régimen priista en México*.

Imagem 41: Colage de Carteles del Cine de Ficheras.



Fonte: Cabañas Osorio (2013).

Oportunamente à colagem de cartazes acima, evidencia-se a necessidade também de desenvolver-se no campo dos estudos cinematográficos da Boca do Lixo, uma reflexão acerca das peças publicitárias, em especial, dos cartazes afixados nos cinemas. Muitos deles, diga-se de passagem, conformaram-se em verdadeira obra de *pop art*, neste conjunto destaco os cartazes elaborados por Ziraldo para uma dezena de longa metragens. Além da contribuição artística, esses cartazes trarão uma grande carga semântica a ser debatida à luz de teorias como a da semiótica, por exemplo.

Este breve apanhado de pontos satisfatória e insatisfatoriamente discutidos nesta tese se encerra agora, mas não antes de depositar-se aqui os votos do autor de que este trabalho tenha sido de contribuição para a área ainda eclipsada dos estudos historiográficos sobre as pornochanchadas. Embora, com alguma felicidade, afirma-se que, hoje, o número de estudos sobre a temática e a sua qualidade já é consideravelmente superior ao de uma década atrás, quando iniciei esta pesquisa. O caminho ainda parece longo e promissor, mas importantes lacunas já foram supridas neste sentido. Sou grato por ter contribuído modestamente para o estágio em que estes estudos hoje se encontram.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno César. **O olhar pornô**: a representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado do Livro, 1996.

ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo**: cinema e classes populares. Campinas: Editora Unicamp, 2005.

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. Nordeste: invenção do "falo" - uma história do gênero masculino (1920-1940). 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. "Quem é frouxo não se mete": violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. In: Projeto História, **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 19, p. 173-188, jul./dez, 1999.

ASSIS, Machado. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Ática, 1992.

AZEVEDO, Ely. **Olhar crítico**: 50 anos de cinema brasileiro. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

BAECQUE, Antoine de. Projeções: A Virilidade na tela. In: **História da Virilidade**. Vol 3 A Virilidade em Crise - Séculos XX e XXI. Org: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean Jacques; VIGARELLO, Georges. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.

BELELI, Iara. Corpo e identidade na propaganda. In: **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 15, n. 1, p. 193-215, abr. 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema de Homem para Homem. In: **Movimento (Jornal)**. São Paulo, ano 1, n. 1, 21 jul. 1975. p.23.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas**. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

BOURDIEU, Pierre. Capital simbólico e classes sociais. Novos estudos. - **CEBRAP [online]**. 2013, n.96, pp.105-115. ISSN 0101-3300.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. O sentimento da honra na sociedade cabília. In: PERISTIANY, John G. (org) **Honra e Vergonha**: valores das sociedades mediterrânicas. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988. p. 157-195.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre o Estado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CHARTIER, Roger. **A Beira da Falésia**: a história entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BRASIL, Comissão Nacional da Verdade. **Relatório Brasília**, 2014. v. 2.

BRASIL, Comissão Nacional da Verdade. **Dossiê Promoção do Homossexualismo na Imprensa e TV**. Arquivo Nacional: DSI/MJ. Informação C. Nº 013121, 13 de abril de 1972, Caixa 1.

BRASIL, Comissão Nacional da Verdade. **Lei nº 5536**, de 21 de novembro de 1968. Disponível em:
<<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5536-21-novembro-1968-357799-publicacaooriginal-1-pl.html>>; Acesso em 17 de agosto de 2021.

OSORIO, Jesús Cabañas. El cine de ficheras: un orden simbólico en espera de análisis. In: **Revista iberoamericana de comunicación**, n. 25, otoño-invierno, 2013, p. 87-113.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de Cinema e Televisão**: A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

CARDOSO, David. "Sexo? Só com arte". **Jornal Última Hora**, São Paulo, 22 de jan.de 1977.

CARDOSO, David. **Autobiografia do Rei da Pornochanchada**. Campo Grande: 2006.

CERQUEIRA, F. V.; PINTO, R. Introdução: uma breve reflexão a respeito dos estudos sobre o homoerotismo. **Métis (UCS)**, v. 20, p. 7-14, 2011.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHARTIER, Roger. Diferenças entre os sexos e dominação simbólica (nota crítica)". IN: **Cadernos Pagu** - fazendo história das mulheres (4). Campinas, Núcleo de Est. De Gênero/ UNICAMP, 1995, p. 40-42.

CHAVES, G. M. O cinema além do filme: o projeto da Igreja Católica Brasileira para a formação de educadores cinematográficos via cineclubes. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**, v. 9, 2012.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Rev. Estud. Fem., Florianópolis**, v. 21, n. 1, p. 241-282, abr. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2013000100014&lng=pt&nrm=iso. Acesso em : 12 maio 2020.

CORRÊA, Mariza. **As ilusões da Liberdade: a escola Nina Rodrigues e a Antropologia no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2013.

COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil 1964-1985**. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

DA MATTA, Roberto. Tem Pente Aí Reflexões sobre a Identidade Masculina. **Revista Enfoque**. v.9, n.1. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

DENZIN, Norman K. **The Research Act (3rd edn)**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1989.

DENZIN, Norman K. "Reading Film: Using Photos and Video as Social Science Material," in U. Flick, E.v. Kardorff and I. Steinke (eds), **A Companion to Qualitative Research**. London: SAGE, 2004. p. 234-247.

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.

DIDI-HUBERMAN, G. **Atlas ou a gaia ciência inquieta**. O olho da história, 3. Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2013.

DÓRIA, Carlos Alberto. A tradição honrada: a honra como tema de cultura e na sociedade ibero-americana. **Cadernos Pagu**, Campinas: Unicamp, n. 2, p. 47-111, 1994.

DREIFUSS, A. **Política, poder, estado e força: uma leitura de Weber**. Petrópolis: Vozes, 1993.

DUNKER, Christian. A hipótese depressiva. In: SAFATLE, Vladimir; SILVA JÚNIOR, Nelson da; DUNKER, Christian (orgs.). **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ELLIS, John. Censorship At The Edges Of Tv: 'Visions', In: **Screen**, v.27, n. 2, March-April, 1986, p. 70–74.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Volume 1: Uma história dos Costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Volume 2: Uma história dos Costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ELIAS, Norbert. Os alemães. **A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro, Zahar, 1997.

FAGUNDES, M. G. B. Povos Indígenas e Projetos de Desenvolvimento Econômico: os Apinajé durante a ditadura militar no Brasil. In: Simpósio Nacional de História, 29, 2017, Brasília/DF. **Anais do XXIX Simpósio Nacional de História** - contra os preconceitos: história e democracia, 2017.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpos e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNANDES, Andreza Lisboa da Silva; Silva, LISBOA, Aline. O plot-twist como recurso estilístico nos filmes de M. Night Shyamalan. In: **Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 40, 2017, Curitiba: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2017.

FERNANDES, J. de M. A enunciação na encenação teatral. **Estudos Semióticos**, [S. I.], n. 2, 2006. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2006.49164. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49164>. Acesso em: 12 abr. 2022.

FERRO, M. Cinema e História. Rio de Janeiro: 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.

FIELD, S. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 18. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. Como se exerce o poder? In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. **Michel Foucault**, uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. **De outros espaços**. Estudos Avançados 27(79), 2013, pp.113-122.

FOUCAULT, Michel. **Em Defesa da Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 16 ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Editora Imago [ESB], Ed. 21, 1976.

GILLIGAN, Carol. In a different voice: women's conceptions of self and morality. In:

Harvard Educational Review, Cambridge, v. 47, 1977.

GILLIGAN, Carol. **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.

GOETHE, Paulo. **O polêmico congresso de homossexuais em Caruaru**. Recife: 29 de outubro de 2015. Disponível em: <http://blogs.diariodepernambuco.com.br/diretodaredacao/2015/10/29/o-polemico-congresso-de-homossexuais-em-caruaru/>; Acesso em: 24 de mar. de 2020.

GOMES, Romulo G. B. Clube das Infiéis: diálogos entre a produção erótica e identidade masculina no regime civil-militar brasileiro. **Contemporâneos**: Revista de Artes e Humanidades (Online), v. 1, p. 1-22, 2016.

GOMES, Romulo G. B. Corpos ultrajantes, discursos interditos: embates entre a indústria cinematográfica erótica e a censura federal durante a ditadura civil-militar brasileira. **Saeculum – Revista de História**, [S. l.], v. 25, n. 43, p. 325–342, 2020.

GOMES, Romulo G. B. La dictadura perfecta: una análisis de las estrategias de permanencia del régimen priista en México. In: **Faces de Clio**, v. 4, 2018, pp. 1-11.

GONDINHO, Denise; MOURA, Hugo. **Coisas Eróticas**: a história jamais contada da primeira vez do cinema nacional. São Paulo: Panda Books, 2012.

GROSSI, Miriam Pillar. A Revista Estudos Feministas faz 10 anos – Uma breve história do feminismo no Brasil. **Revista Estudos Feministas** (UFSC. Impresso), Florianópolis, v. 12, p. 211-222, 2004.

GUBERNIKOFF, Giselle. A Imagem: A Representação da Mulher no Cinema. **Revista Conexão**. UEPG, v. 8, p. 65-77, 2009.

HOLZMANN, Lorena. **O Trabalho no Cinema** (e uma socióloga na plateia). Porto Alegre: Tomo Editorial, 2012.

HOOK, N. **O ego e os mecanismos de defesa**. Porto Alegre: Artmed, 2000.

JOANIDES, Hiroito de Moraes. **Boca do Lixo**. São Paulo: Ed. Populares, 1977.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda: Jornalistas e Censores, do AI-5 à constituição de 1988.** São Paulo: Boitempo: FAPESP, 2004.

KUSHNIR, Beatriz. Depoimento de Coriolano de Loyola Cabral Fagundes. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, v. 7, p. 311-334, 2013.

KUSHNIR, Beatriz. Os limites do que nos era permitido saber. In: BRASIL. **Revista de Anistia Política e Justiça de Transição**. N.5 (jan./jun.2011) Brasília: Ministério da Justiça, 2012, p. 150-179.

LAPERA, P. V. A. **Do preto-e-branco ao colorido: raça e etnicidade no cinema brasileiro dos anos 1950-70.** Niterói, 2012. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2012.

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, Mario Vargas. **A Guerra do Fim do Mundo.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

LOPES, Moacir Araújo. **Rumos para a educação da juventude brasileira.** Brasília: Oficinas Gráficas do Serviço do Exército, 1967.

LUCAS, M. R. L. A tessitura dos fios de Ariadne: arquivo e censura cinematográfica no Brasil. **Antíteses** (Londrina), v. 8, p. 112-153, 2015.

LYRA, Marcelo. **Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver.** Coleção Aplauso, São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **A violência totalitária.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

MARQUES, Marcelo de S. Status ontológico da Teoria do Discurso (TD) em Laclau e Mouffe: diálogos, perspectivas teóricas e conceitos básicos. **Dados-revista de ciências sociais**, v. 63, p. 1-33, 2020.

MARINETTI, F. T. Manifesto futurista. In: TELES, G. M. **Vanguardas europeias e Modernismo brasileiro.** Petrópolis: Vozes, 1985.

MARTÍNEZ, Violeta Lemus. **Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de Ficheras de los años 1970.** Paris: América, 46 | -1, 2015, pp.161-168.

MARZOCHI, Marcelo De Luca. Pornografia na Internet. **Revista de Ciências Humanas** (Taubaté), v. 9, p. 115-124, 2003.

MELO, J. J. Boilesen, **Um empresário da ditadura**: a questão do apoio do empresariado paulista à Oban/Operação Bandeirantes, 1969-1971. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

MORAES, M. Gênero, Corpo e Mídia: As várias formas de representar o seio feminino. In: Mirtes de Moraes; Marcio José Silva; Rosana Schwartz. (Org.). **Empoderadas, Sempre!**. Lisboa: Chiado, 2018, pp. 31-47.

MORAES, M. Gênero, Corpo e Mídia: As várias formas de representar o seio feminino. In: Mirtes de Moraes; Marcio José Silva; Rosana Schwartz. (Org.). **Empoderadas, Sempre!**. Lisboa: Chiado, 2018, pp. 31-47.

MORAES, Mirtes. O Seio Político: a representação simbólica do seio feminino espaço público. In: **Anais do 13º Mundo de Mulheres & Fazendo Gênero 11**. Florianópolis, 2017, pp. 1-12. Disponível em: http://www.en.www2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499456345_ARQUIV_O_OseiopoliticoArepresentacaosimbolicadoseiofemininonoespacopublico.pdf; Acesso em: 25 de ago. de 2021.

MORAES, Mirtes. O Seio Político: a representação simbólica do seio feminino espaço público. In: **Anais do 13º Mundo de Mulheres & Fazendo Gênero 11**. Florianópolis, 2017, pp. 1-12. Disponível em: http://www.en.www2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499456345_ARQUIV_O_OseiopoliticoArepresentacaosimbolicadoseiofemininonoespacopublico.pdf; Acesso em: 25 de ago. de 2021.

MOSSE, George. **The Image of Man**: The Creation of Modern Masculinity. New York: Oxford University Press, 1996.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada**: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**: Uma polêmica. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.

NOLASCO, S. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

OLIVEIRA, Carlos Bões. **Cowboys & Indians**: masculinidades no cinema indígena e de faroeste. tese de doutorado. 2019.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

PANOFSKY, Erwin. O estilo e meio no filme. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

PEREIRA, Miguel. Barros. Uma vida de servir ao outro. In: **Revista Integração** (Online), 2009.

PESSANHA, José Américo. Leila Diniz, Liberdade e Subjetividade. In: LAVINA, Lena (org.), **Estudos Feministas**, Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ. Vol. 2, n. 2, 1994, pp. 495-496.

PINNA, Daniel M. de S. **Animadas personagens brasileiras**: a linguagem visual das personagens do cinema de animação contemporâneo brasileiro. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

PINTO, C. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

PIO XI. **Apostolado Veritatis Splendor**: VIGILANTI CURA. Disponível em: <http://www.veritatis.com.br/article/1240>. Acesso em 03 de dez.de 2016.

PIO XII. **Apostolado Veritatis Splendor**: MIRANDA PRORSUS. Disponível em: <http://www.veritatis.com.br/article/1264>. Acesso em 03 de dez. de 2016.

PUZZI, Nicole; SOLNIK, Alex. **A verdade por trás das câmeras**. Porto Alegre: L & PM, 1994.

RAGO, Luiza Margareth. Do Cabaré ao Lar – Utopia da cidade disciplinar (Brasil – 1890 – 1930). RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal** (1968/1973): A Representação em seu Limite. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Luciano. Absurdo, sexo e bobagem. A fórmula do Lucro garantido. São Paulo: **Jornal da Tarde**, 17 de jul. de 1977.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade**: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-80. São Paulo: Annablume, 2004.

REZENDE, A. P. M. As primeiras idéias socialistas em Pernambuco. **Clio**. Série História do Nordeste (UFPE), v. 23, p. 25-43, 2005.

SALES FILHO, Valter Vicente. Pornochanchada: doce sabor da transgressão. **Revista Comunicação e Educação**, São Paulo, v. 1, n. 3, mai/ago 1995.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul.-dez. 1995.

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.

SILVA, Marcília Gama da. **Informação, Repressão e Memória**. Recife: Editora UFPE, 2014, v. 1.

SILVEIRA, R. G.; CARVALHO, Francione O. Embrasil X Boca do Lixo: as relações entre financiamento e liberdade no cinema brasileiro nos anos 70 e 80. **Aurora** (PUCSP. Online), v. 8, p. 73-93, 2015.

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

STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca: dicionário de diretores**. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo/Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2005.

STERNHEIM, Alfredo. **Um insólito destino: Alfredo Sternheim - Coleção Aplauso**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

TASKER, Yvonne. **Spectacular bodies: gender, genre and the action cinema**. London; New York: Routledge, 1993.

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.

THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa vol. 1**. A árvore da liberdade. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

VEIGA, ALBERTO. Sexo e violência. São Paulo: Folha de São Paulo, 21 de jun. de 1977.

VEIGA, Roberta. O tempo, a pintura e o político em *Passion*, de Godard. **Significação Revista de Cultura Audiovisual**, v. 40, 2013, p. 208-223.

VERGÈS, Françoise. **Um Feminismo Decolonial**. São Paulo: Ubu, 2020.

VIRGILI, Fabrice. Virilidades inquietas, virilidades violentas. In: **História da Virilidade**. Vol. 3 A Virilidade em Crise Séculos XX e XXI. Org: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean Jacques; VIGARELLO, Georges. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

WEBER, Max. **Ensayos sobre sociología de la religión**. Madri, Taurus, vol. 1. 2001.

WELZER-LANG, Daniel. **A construção do masculino**: dominação das mulheres e homofobia. *Rev. Estud. Fem.* [online]. 2001, vol.9, n.2, pp.460-482.

ZEMON-DAVIS, Natalie. **Culturas do povo**: sociedade e cultura no início da França moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

FILMOGRAFIA

Audácia! – A Fúria dos Desejos. Direção: REICHENBACH, Carlos; LIMA, Antônio. Produção: OLIVEIRA, Percival Gomes de. São Paulo: Xanadu Produções Cinematográficas - SP; Hórus Filmes – GB, 1970.

Amor, Palavra Prostituta. Direção REICHENBACH, Carlos. Produção: REICHENBACH, Carlos. São Paulo: Brasecran, 1982.

Corpo Devasso. Direção: CARDOSO, Davi. Produção: CARDOSO, Davi. São Paulo: DaCar Produções, 1980.

Dezenove Mulheres e Um Homem. Direção: CARDOSO, Davi. Produção: CARDOSO, Davi. São Paulo: DaCar Produções, 1977.

Extremos do Prazer. Direção: REICHENBACH, Carlos. Produção: GARRETT, Jean. São Paulo: EMBRAPI, 1983.

Ilha dos Prazeres Proibidos. Direção: REICHENBACH, Carlos. Produção: GALANTE, Antonio Polo. São Paulo: Produções Cinematográficas Galante S.C. Ltda.; Ouro Nacional Distribuidora de Filmes Ltda. São Paulo: 1979.

Império do Desejo – Anarquia Sexual. Direção: REICHENBACH, Carlos. Produção: GALANTE, Antonio Polo. São Paulo: Produções Cinematográficas Galante S.C. Ltda.; Ouro Nacional Distribuidora de Filmes Ltda. São Paulo: 1981.

Lilian M. – Confissões Amorosas (Relatório Confidencial). Direção REICHENBACH, Carlos. Produção: REICHENBACH, Carlos. São Paulo: Brasecran, 1975.

O Dia em que o Santo Pecou. Direção: CUNHA, Cláudio. Produção: BARBOSA, Benedito Ruy. São Paulo: Cinacine Produções Cinematográficas S/A, 1979.

Os Homens que Eu Tive. Direção: TRAUTMAN, Tereza. Produção: FREDERICO, Carlos. São Paulo: Thor Filmes; Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.; Produtora de Artes e Movimentos, 1973.

Sexo às Avessas. Direção: MANSUR, Fauzi. Produção: MANSUR, Fauzi. São Paulo: Virgínia Filmes, 1982.