



***HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (NÃO) CONTAVA: UMA ANÁLISE
HISTORIOGRÁFICA DAS PORNOCHANCHADAS***

***STORIES OUR CINEMA (DIDN'T) TELL: A HISTORIOGRAPHICAL ANALYSIS OF
PORNOCHANCHADAS***

Rodrigo Galo Quintino¹

RESUMO

O presente artigo analisa o documentário brasileiro intitulado *Histórias que nosso cinema (não) contava*, de 2017, obra idealizada e dirigida por Fernanda Pessoa, que traz recortes de diversos filmes de pornochanchada, gênero filmico muito popular nas décadas de 70 e 80 no Brasil. Através da montagem cinematográfica, a obra constrói uma narrativa interligando as diversas cenas de modo a propor reflexões ao espectador acerca da sociedade brasileira no período da ditadura civil-militar. Dessa forma, o artigo tem como objetivo identificar de que forma o documentário propõe uma visão crítica à ditadura, e analisar os interesses de tal perspectiva em seu contexto sócio-cultural de criação. Como hipóteses, aponta-se o contexto político no qual a ditadura civil-militar ganhou destaque nos debates, seja em perspectiva crítica ou revisionista, assim como a ascensão de movimentos feministas e de luta e valorização dos direitos das mulheres. Embora as pornochanchadas sejam estereotipadas por grande parte da crítica como filmes de escapismo e sem conteúdo, apenas para objetificação do corpo feminino e alienação de massas, a obra em análise apresenta uma perspectiva diferente, de que há um valor crítico implícito e sintomático nos filmes, que pode, devido ao grande sucesso deles, atingir grande parcela da população no período.

Palavras-Chave: Ditadura civil-militar. Pornochanchadas. Cinema brasileiro.

ABSTRACT

This article analyzes the Brazilian documentary entitled *Stories that our cinema (didn't) tell*, 2017, work designed and directed by Fernanda Pessoa, which brings several pornochanchada films, very popular film genre in the 70s and 80s in Brazil. Through the cinematographic montage, a work builds a narrative interconnected as several scenes in order to proportions of reflections and expectations about the Brazilian society in the period of the civil-military dictatorship. Thus, the article aims to identify what form or document the record of a critical analysis, edit and analyze perspective interests in their socio-cultural context of creation. As hypotheses, it points to a political context that does not fit into the civil-military discussion, is highlighted in the debates, either from the critical perspective or the revision, as

¹Graduando em História pelo Centro Universitário Sagrado Coração. Artigo desenvolvido sob a orientação dos (as) Professores (as). Dr^a. Flávia Santos Arielo, Dr.^a Lourdes M. G. Conde Feitosa e Dr.^o Roger Marcelo M. Gomes para as disciplinas História Contemporânea II e Metodologia da Pesquisa em História.



well as the rise of feminist movements and the struggle and valorization of women's rights. Although pornochanchadas are stereotyped by much of the critique as escape and contentless films only for female body objectification and mass alienation, a work under review presents a different perspective, which has implicit and symptomatic critical value in the films, which can, due to their great success, reach a large portion of the population in the period.

Keywords: Civil-militar dictatorship. Pornochanchadas. Brazilian cinema.

INTRODUÇÃO

O cinema tem, cada vez mais, ganhado espaço como uma importante fonte de pesquisa para os historiadores. Se durante o século XIX e as primeiras décadas do XX a História era feita majoritariamente através de documentos oficiais e escritos, nos dias atuais as mais variadas fontes têm se tornado objeto de análise, dentre elas as chamadas fontes audiovisuais e fílmicas.

Sobre isso, Nóvoa (1995, n/p) afirma que:

Os historiadores, por sua vez, na época da fundação do cinema, estavam mergulhados na concepção positivista, atualizada na França por Langlois e Seignobos, para a qual "a história só se fazia com documentos". O documento, para a mentalidade de então, era sobretudo o escrito, ponto de partida e de chegada para a reconstrução do fato histórico. Eles foram incapazes de mudar suas concepções, não somente no que concerne à história, mas também à documentação.

As mudanças de paradigma a respeito das noções de documento histórico² iniciadas, como supracitado, na escola dos Annales, se ampliam significativamente com o movimento da Nova História, com destaque para as contribuições da História das mentalidades e História do imaginário (KORNIS, 1992). Nessa perspectiva, o cinema se amplia enquanto fonte para pesquisa de historiadores.

A respeito das contribuições e importâncias de fontes fílmicas, Barros (2011, p. 178) diz que:

A partir de uma fonte fílmica, e a partir da análise dos discursos e práticas cinematográficas relacionados aos diversos contextos contemporâneos, os

² Para Le Goff (1990, p. 525) o documento "[...] é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder".



historiadores podem apreender de uma nova perspectiva a própria história do século XX e da contemporaneidade.

É importante ressaltar, como afirma Kornis (1992), que o filme não é um retrato fiel da realidade, mas sim uma representação criada com uma linguagem específica e de acordo com o seu contexto histórico de produção. A respeito disso, a mesma autora (2008) argumenta que é impossível pensar e avaliar a relação entre cinema e História sem levar em consideração os debates a respeito da teoria e linguagem cinematográfica.

Para melhor análise e estudo filmicos, Vanoye e Goliot-Lete (2002) propõem que a obra cinematográfica pode ser desconstruída, obtendo assim diversos elementos que compõem o filme como um todo. Fonseca (2017, p. 10) também traz contribuições importantes para o trabalho do historiador, apresentando a importância de “[...] compreender escolhas e, principalmente, a estrutura narrativa construída no filme. [...] Além disso, o olhar atento, necessário para a descrição, possibilita uma apropriação do filme e a observação de nuances que passam despercebidos pelo espectador ligeiro”.

Com relação aos documentários, gênero do filme a ser analisado, Nichols (2005, p. 69) afirma que eles “[...] reivindica uma abordagem do mundo histórico e a capacidade de intervenção nele, moldando a maneira pela qual o vemos. Embora o cinema não possa ser aceito como um igual da investigação científica”, expondo que “o efeito de real é fundamental nesse cinema visto que reivindica uma abordagem do mundo histórico e intervenção nele: a crença de que o que se vê na tela “existiu”, torna-se campo de disputa essencial. (FEITOSA, 2013, n/p)”.

No entanto, é importante destacar que, da mesma forma que filmes de ficção, as considerações apresentadas acima também se fazem pertinentes a documentários. Sobre a utilização de imagens por historiadores, segundo Peter Burke:

[...] a virada dos historiadores para a imagem ocorreu num momento de debate, quando pressuposições triviais sobre a relação entre 'realidade' e representações (sejam elas literárias ou visuais) foram desafiadas, um momento no qual o termo 'realidade' está cada vez mais sendo usado entre aspas. Nesse debate, os inovadores levantaram alguns pontos importantes em detrimento dos 'realistas' ou 'positivistas'. Por exemplo, eles enfatizaram a importância das convenções artísticas e observaram que mesmo o estilo artístico conhecido como 'realismo' tem sua própria retórica. Eles



apontaram para a importância do 'ponto de vista' em fotografias e pinturas tanto no sentido literal quanto no metafórico da expressão, referindo-se a ponto de vista física e também ao que pode ser chamado 'ponto de vista mental' do artista. (BURKE, 2004, p. 37)

Assim como apresentado sobre fotografias e pinturas, no cinema documental deve-se tomar o mesmo cuidado com as perspectivas realistas, para não entrar em uma ideia de retrato fiel da realidade. Documentários, assim como filmes de ficção, possuem um ponto de vista específico, que é construído de acordo com o contexto histórico, social e cultural de seus idealizadores vinculados às suas concepções de mundo, referências, posicionamento político e ideológico, e diversos outros aspectos que influenciam a mensagem a ser transmitida. Como afirma Napolitano (2015, p. 247):

[...] ficção e história, no campo do cinema, não se autoexcluem, indeferindo mesmo no gênero documentário, que a princípio seria a negação da ficção. Enfim, cinema é manipulação e essa sua natureza deve ser levada em conta no trabalho historiográfico, com todas as implicações que ela representa.

Baseado no exposto, o presente artigo propõe analisar o documentário brasileiro intitulado *Histórias que nosso cinema (não) contava*, de 2017, idealizado e dirigido pela cineasta Fernanda Pessoa. A obra faz um recorte de variados filmes de pornochanchada da década 1970, de forma a demonstrar como tal gênero, considerado por diversos críticos como inferior, pode ser interpretado como uma forma de resistência contra o regime militar brasileiro, instituído em 1964. As questões levantadas, para além da análise da obra, perpassam qual o objetivo da diretora em apresentar tal perspectiva e qual a relação desta com o contexto político e social de criação e lançamento da película.

Sobre o conceito de montagem cinematográfica, para além da simples justaposição de imagens, é possível criar um senso de coesão e desenvolver a narrativa cinematográfica, tanto no cinema de ficção quanto no que concerne aos documentários.

Sergei Eisenstein, cineasta e teórico do cinema russo, desenvolveu o conceito de terceira imagem, no qual afirma que “Dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição (EISENSTEIN, 2002, p. 14)”. Portanto, por meio da montagem pode oferecer imagens e ideias



novas ao espectador, significados diferentes de acordo com a maneira pela qual as imagens se sequeciam.

Nessa perspectiva, e uma vez que “[...] por meio do cinema, há a propagação de valores e ideologias que refletem no imaginário das pessoas (TONIOLO; HAMEL, 2015, p. 199)”, a análise fílmica supracitada se mostra importante, pois a obra subverte a linguagem convencional de documentários, utilizando-se de filmes de ficção para, através da montagem, apresentar uma perspectiva a respeito do papel do cinema, especialmente as chamadas pornochanchadas, na ditadura militar brasileira.

Como afirmam Kornis, Morettin e Napolitano (2012, p. 8), o documentário se apresenta “[...] como um tipo específico de articulação da linguagem fílmica na direção do “real”, sem que isso anule os problemas de ordem representacional e questões relativas às escolhas e seleções de imagens e narrativas”.

PORNOCHANCHADAS: ENTRE O ESTIGMA E A RESISTÊNCIA

A pornochanchada é um gênero cinematográfico brasileiro surgido na década de 70, no contexto da ditadura civil-militar brasileira, composto majoritariamente por comédias com forte teor erótico. Influenciada pelas chanchadas, gênero muito popular na década de 50 (LYRA, 2007), possuíam grande apelo popular, retratando temas simples e com estética próxima ao cotidiano da população, sendo dessa forma grande sucesso entre o público durante as décadas de 70 e 80. As produções de baixíssimo orçamento e alta bilheteria se mostravam extremamente lucrativas, além de contribuir para o caráter ufanista do regime militar, que buscava incentivar e dar espaço a produção nacional (SELIGMAN, 2006).

O sucesso nas bilheterias, tal como seu precursor nas décadas anteriores, não se repetia em meio à crítica especializada. Assim como as chanchadas (RAMOS, 2005), as pornochanchadas eram ridicularizadas ao serem apontadas como uma forma de escapismo para as massas e sem grande valor artístico. A censura, forte e repressiva para com movimentos do Cinema Novo e do Cinema Marginal (JOSÉ, 2017), não agia da mesma maneira nas comédias eróticas.

Devido aos temas serem tidos como banais e de grande apelo popular, as pornochanchadas passavam pelo censor por contribuírem como uma forma de ‘pão e circo’³, de modo a distrair a população e afastá-la de reflexões críticas consideradas subversivas. A ideia presente até hoje em parte da crítica é de que:

A história da pornochanchada se confunde com a lógica do pão-e-circo que funciona tão bem no Brasil. Na verdade mais circo que pão. [...] Misturando elementos de linguagem fáceis, muita comédia, apelo excessivo ao sexo em realizações de baixa qualidade técnica, fracos roteiros em meio a um desfile de dezenas de mulheres nuas por película, estes filmes feitos para o puro entretenimento das massas eram, na verdade, o reflexo de um período que pretendia nos desobrigar do pensar crítico: a Ditadura Militar (LOPES, 2012).

Para Rocha e França:

A comédia, entretanto, ligada historicamente ao divertimento leve e descompromissado, não passava por tantas restrições, e começou a aparecer como único local possível de visualização não-censurada da nudez das estrelas televisivas. [...] A pornochanchada recebia subvenção da Embrafilme, o que gerou especulações a respeito dos objetivos do governo militar em desviar a atenção da sociedade das perseguições políticas mostradas em outras obras da época (ROCHA E FRANÇA, 2009, p. 10/11).

Como apontado, essa ideia de um cinema alienante, apelativo e sem conteúdo ainda perdura fortemente na crítica especializada, como aponta Bertolli Filho (2016, p. 23):

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

No entanto, embora carregue o estigma supracitado, as pornochanchadas podem ser vistas como uma forma de crítica e resistência à ditadura civil-militar, visto que, por se focarem em manifestações críticas de forma explícita, grande parte dos censores não possuía preparo

³ Tem-se consciência da complexidade que envolve o termo ‘pão-e-circo’ (GUARINELLO, 2007), no entanto é aqui utilizado de maneira pejorativa como forma de exemplificar as ideias de parte da crítica especializada, que utilizavam e ainda aplicam o termo dessa maneira para expressar suas ideias sobre as Pornochanchadas.



para fiscalizar e identificar as mensagens implícitas das pornochanchadas. (BERTOLLI FILHO, 2016)

A crítica existente não se dava, portanto no campo direto do político governamental, mas sim do moral. Não havia um ataque direto à ditadura, porém o posicionamento de resistência ao regime vinha no aspecto de subversão dos ideais de família, moral e bons costumes disseminados pelos militares. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que as críticas presentes à ditadura não se davam de forma referencial ou explícita, antes, estavam implícitas nos filmes ou residindo de forma sintomática⁴.

Os movimentos feministas e de forte libertação sexual que ocorriam no período, os quais trouxeram conquistas como a pílula anticoncepcional, refletiam também a produção cultural do período, o que ia contra os ideais de moral da ditadura. Sobre isso, Rocha e França (2009, p. 10) afirmam que:

O novo formato da chanchada apareceu no mesmo contexto em que surgiam revistas masculinas como “Ele Ela”, “Status” e “Playboy”. Essas revistas sofriam censura do regime militar e as fotos de modelos nuas passavam por restrições como a proibição do nu frontal e também do bico dos seios (que eram apagados das fotografias).

As pornochanchadas apresentavam cenas de nudez explícita, sobretudo feminina, bem como temas como incesto e traição, além de mostrar uma visão de Brasil bem diferente da idealizada como país do progresso que se buscava vender com a ditadura. É nessa perspectiva que a obra *Histórias que nosso cinema (não) contava* se apoia.

Em entrevista concedida ao canal CinemascopeTV, a diretora Fernanda Pessoa afirma que: “esses filmes mostram uma visão de Brasil que não tem nada a ver com o que a ditadura queria mostrar, não tem nada a ver com esse Brasil próspero e grande que a ditadura estava tentando mostrar (1m31s)”. A fala evidencia o caráter crítico supracitado e vai de encontro à narrativa construída no filme por meio da montagem.

⁴ Segundo Bordwell e Thompson (1997), há quatro significados principais presentes em um filme: O referencial, ou a sinopse da obra; o explícito, sendo a mensagem principal e mais superficial; o implícito, uma ideia presente de forma mais aprofundada, a qual necessita de mais atenção para ser captada; e o sintomático, que exige a maior capacidade de abstração para ser captado. Este último representando um sintoma, uma ideologia ou uma ideia transmitida de forma velada.



É importante destacar que os realizadores tomavam certas decisões, estéticas e temáticas, que iam contra os ideais de moral e civismo empregados, não necessariamente por uma intenção de combate direto da ditadura (BERTOLLI FILHO, 2016; SELIGMAN, 2000)⁵.

ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO E O CENÁRIO POLÍTICO BRASILEIRO CONTEMPORANEO

Histórias que nosso cinema (não) contava rejeita as convenções clássicas do cinema de documentário. A voz de um narrador onisciente ou as entrevistas com cabeças falantes não aparecem em nenhum momento, ao contrário, o filme é todo produzido através da montagem de cenas de filmes da pornochanchada. Listados no início e no final da obra, os filmes utilizados são: *1001 posições do amor* (1978); *19 mulheres e um homem* (1977); *A super fêmea* (1973); *Amadas e violentadas* (1976); *Amante muito louca* (1973); *Árvore dos sexos* (1977); *As aventuras amorosas de um padeiro* (1975); *Bonitas e gostosas* (1978); *Cada um dá o que tem* (1975); *Café na cama* (1973); *Colegiais e lições de sexo* (1980); *Corpo devasso* (1980); *E agora José – a tortura do sexo* (1979); *Elas são do baralho* (1977); *Eu transo, ela transa* (1972); *Gente fina é outra coisa* (1977); *Histórias que nossas babás não contavam* (1979); *Inseto do amor* (1980); *Manicures a domicilio* (1978); *Noite em chamas* (1977); *Nos embalos de Ipanema* (1978); *O bom marido* (1978); *O enterro da cafetina* (1971); *Os mansos* (1973); *Palácio de Vênus* (1980); *Porção das condenadas* (1979); *Terror e êxtase* (1979) e *Vítimas do prazer – Snuff* (1977).

A inspiração para a criação da obra, como revela a diretora Fernanda Pessoa em entrevista concedida à Folha de São Paulo, veio da frase “Mesmo nos lugares mais inusitados, é possível encontrar traços de nossa história recente”, presente no curta-metragem “*Queda do comunismo vista pelo pornô gay*”⁶ dirigido por William E. Jones, o qual teve contato em seu mestrado na França (PESSOA, 2018).

⁵ Tal ideia não invalida a perspectiva apresentada pelo documentário, uma vez que uma obra de arte, depois de finalizada, trás consigo suas próprias mensagens e significados para além da intenção inicial de seu autor (FOUCAULT, 2001).

⁶ “The fall of communism as seen in gay pornography”. Tradução de Fernanda Pessoa em entrevista concedida a Folha de São Paulo.



A diretora afirma também que não teve intenção de propor um filme isento ou uma homenagem as pornochanchadas. Ao contrário, ela se utiliza de cenas desse gênero, que são ressignificadas por meio da montagem para criar um sentido narrativo próprio em sua obra, com um posicionamento específico sobre o período tratado e os temas abordados (PESSOA, 2017).

As cenas apresentadas permeiam variados temas, ao mostrar, de forma satírica, uma visão crítica sobre o período militar. Os principais assuntos abordados serão aqui divididos em três tópicos de análise: O primeiro, que concerne em uma crítica econômico-social, abarca os temas do milagre econômico, a sociedade de consumo e a ação do capital internacional no Brasil; o êxodo rural; as relações conflituosas entre classes sociais. O segundo, dedicado à crítica referente à conjuntura política, trata do medo do comunismo e socialismo, e à tortura e à repressão. Por fim, se dedica a uma crítica a moral vigente na sociedade do período e aos valores da família tradicional brasileira; a objetificação da mulher como uma mercadoria; a consolidação do ideal de masculinidade e virilidade e a naturalização da homofobia, sobretudo no que diz respeito à homossexualidade masculina. A libertação sexual feminina também é abordada.

CRÍTICA ECONÔMICO-SOCIAL

As críticas de caráter econômico-social podem ser observadas logo no início da obra. O intitulado “Prólogo” apresenta uma perspectiva crítica sobre a sociedade brasileira da década de 70. Se propõe uma comparação com a colonização, na qual os nativos são apresentados como pessoas que esperam nas praias para “trocar espelinhos por suas riquezas”, é argumentado que tal perspectiva continua presente na sociedade brasileira, no entanto agora a troca é por dinheiro vivo e não mais pau-brasil.

Em 7m, sob o som de “Pra frente Brasil”, se inicia o tópico ‘Anos 70’. A partir desse momento o documentário se dedica a mostrar cenas que apresentam a entrada do capital internacional no país. A invasão dos ideais norte-americanos é representada em variadas cenas; em uma delas, aos 9m, um investidor internacional proclama, em um diálogo, a seguinte frase:



“a melhor forma de obter a mobilização do proletariado é ter em mãos classe média. Ela precisa de didática, de símbolos, de signos, de slogans”.

Aos 18m uma cena chama atenção. Um dos personagens revela à esposa e ao filho que ira investir, junto a um parceiro internacional, em uma fabrica de penicos. Ao ser questionado sobre o produto escolhido, ele se exalta e inicia uma explicação sobre o estado de pobreza de milhões de brasileiros sem acesso a saneamento básico. Finalizando a cena, afirma a seu filho homossexual que “A sua vagabundagem depende da merda de milhões de pessoas”.

A partir de 44m, a ideia apresentada na frase acima é maior explorada, pois o documentário se dedica a uma crítica aos meios de comunicação, sobretudo à televisão e à sua influência na vida dos brasileiros. Nessa sequência, é comentado como as imagens e propagandas influenciam diretamente no cotidiano, persuadindo as pessoas ao consumo e à forma de se comportar em sociedade.

CRÍTICA À CONJUNTURA POLÍTICA

Aos 3m36s de filme é feito o primeiro comentário que concerne à crítica do contexto político do país. Nele, há a exposição de diversos diálogos que manifestam o medo ao comunismo existente no período. Em uma cena, uma mulher vestida com biquíni nas cores da bandeira dos Estados Unidos caminha pela praia com um rolo de massa na mão, seguida por várias crianças do sexo masculino (Figura 1). A cena é descrita por um narrador que argumenta que a mulher, descrita como “mulata” estaria realizando uma “passeata de protesto”. A cena simboliza a presença norte americana na mentalidade anticomunista criada no Brasil, evidenciando que o contexto da Guerra Fria foi preponderante para o desenvolvimento do golpe militar de 1964 (FICO, 2014). O uso do termo “mulata” também é passível de análise, uma vez que carrega o estatuto simbólico da mulher sensual e subversiva, passível de causar desordens na conjuntura social que se insere (CORRÊA, 1996).

Figura 1



Fonte: recorte do filme à 3m36s

Aos 5m41s é retratado o golpe de 64 e, em sequência, o AI-5. Uma cena mostra uma rainha declarando que seu governo será governado por ARIS – Atos Reais Institucionais, em clara alegoria aos Atos Institucionais e ao caráter autoritário dos governos militares.

A partir da metade do filme a censura e violência institucionalizada são retratadas de forma mais enfática. Em 35m30s há uma cena na qual policiais invadem uma casa procurando livros subversivos. O dono da casa é levado por obter um exemplar de “os dez dias que abalaram o mundo”. No interrogatório, em 37m41s, ele alega que o livro é de um autor americano e é liberto imediatamente. O homem que o interrogou, no entanto, faz o comentário de “aconselho a ter mais cuidado com os livros, o mais sensato mesmo é não ler nenhum”. A frase demonstra o claro caráter anti-intelectualista do regime militar, característica essa que pode ser observada na conjuntura contemporânea, visto que há um claro movimento de desmoralização das instituições de ensino e tentativas de suprimir e acabar com formas de reflexão crítica, a partir de projetos como Escola Sem Partido (BARBOSA, 2019).

As cenas seguintes mostram momentos pesados de pessoas presas e torturadas como o pau de arara. Em 38m30s é retratada uma cena que reproduz a morte de Wladimir Herzog



tratada como suicídio. Seguindo, em 39m41s há a fala “a falta de ética que existe no país a muito atingiu os jornais”.

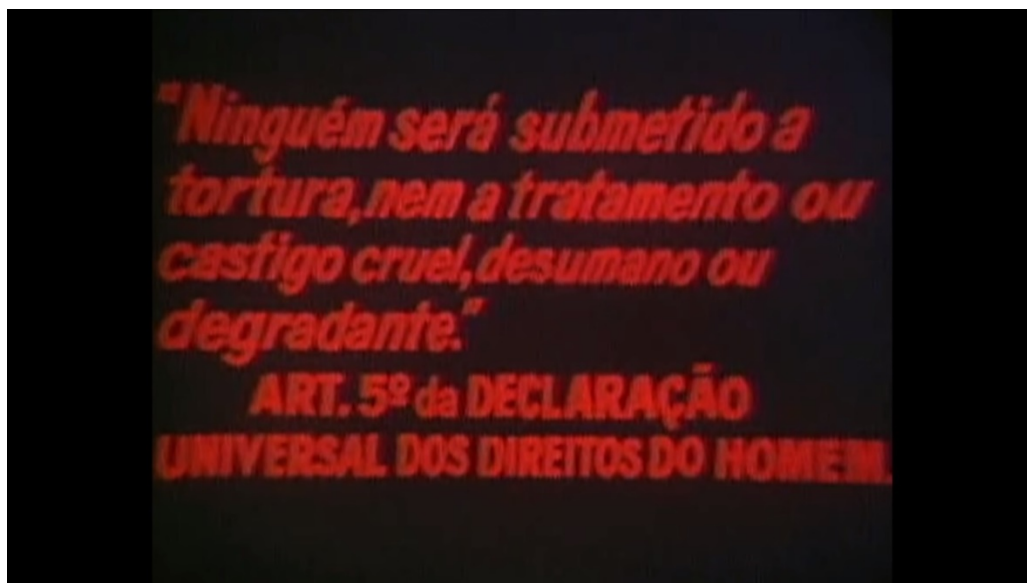
A partir de 39m52s a montagem intercala várias cenas de mulheres sendo abusadas, com um homem se masturbando. A montagem cria a terceira imagem de que o homem estaria se masturbando ao ver as cenas de abuso. Ao final da cena há uma voz que diz “a sociedade terá que arcar com esse tremendo ônus social”. Após a frase há ainda uma cena de uma mulher nua sendo brutalmente torturada e agredida. 42m20s (Figura 2). Em sequência, em 42m33s (Figura 3), aparece a seguinte imagem, em citação à declaração dos direitos humanos.

Figura 2



Fonte: recorde do filme à 42m20s

Figura 3



Fonte: recorte do filme à 42m33s

Em continuação, a cena da mulher torturada se segue por mais um segundo e muda para outra de mulher, essa comentando sobre várias coisas que comprou e viu vender, com imagens de mulheres sendo torturadas. A sequência se encerra com um ônibus cheio de mulheres cantando uma canção em exaltação ao Brasil.

Tendo em vista que em 2016, um ano antes do lançamento da obra, houve o impeachment da então presidente Dilma Rousseff, no qual em uma das votações o então deputado Jair Bolsonaro proferiu a frase, em exaltação um torturador: “Pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff [...] o meu voto é sim” ⁷. O posicionamento contra a tortura e a repressão da sequência descrita funciona, portanto, além de crítica histórica, também como crítica a sociedade contemporânea e as permanências de aspectos do período na mentalidade de parte da população.

A diretora da obra afirma em entrevista que, embora a produção tenha se iniciado anteriormente, em 2012, com o processo de impeachment e a conjuntura política que o sucedeu, o filme pode ganhar novos significados e interpretações no encontro com o público (PESSOA, 2017).

⁷ ARRUDA, Roldão. Justiça de São Paulo reconhece Ustra como torturador. O Estado de São Paulo, 2012. Disponível em < <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,justica-de-sao-paulo-reconhece-ustra-como-torturador,916432>>. Acesso em 10 de out. de 2019.

CRÍTICA MORAL

O terceiro aspecto a ser abordado concerne à crítica existente a moral do período e aos valores tradicionais aos quais os militares defendiam. O documentário, a partir de 12m26s, se dedica a evidenciar a visão pejorativa existente sobre o corpo feminino, no qual as mulheres eram tratadas como mercadorias. O aspecto citado é evidenciado em 15m38s, quando há a fala, por parte de um personagem masculino: “você mulheres é que são felizes, já nascem com um talão de cheques no meio das pernas”.

A crítica supracitada é retomada em 45m11s, quando o filme passa a se dedicar a exposição e hipersexualização da mulher nos meios de comunicação e mídia. É apresentada a ideia de como a profissão de modelo era mal vista e pejorativa na sociedade do período e como o padrão de beleza feminino ideal era ditado majoritariamente por homens, como na cena de 46m03s, onde uma mulher tem seu corpo medido e avaliado por várias pessoas do sexo masculino, de modo a legitimarem sua beleza baseados em suas próprias ideias de corpo ideal (Figura 4).

Figura 4



Fonte: recorte do filme à 46m03s



A cena apresenta uma forma de manifestação de poder dos homens sobre o corpo feminino. Ao se estabelecer padrões ideais a serem seguidos, há também a presença de uma forma de controle cujo interesse reside na criação de corpos dóceis, que seriam produtivos e submissos. Dessa forma, a fabricação de padrões contribuiria para a manutenção do patriarcado, que manteria o poder de ditar normas sobre o feminino.

Sobre isso, Foucault afirma que:

Gestos são fabricados, e sentimentos são produzidos. Este adestramento é resultado da aplicação de técnicas *positivas* de sujeição baseadas em saberes pedagógicos, médicos, sociológicos, físicos etc. O corpo torna-se útil e eficiente, mas ao mesmo tempo torna-se dócil e submisso: o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso. (FOUCAULT, 1987, p. 28)

Tal perspectiva é evidenciada pelas cenas apresentadas acima, sobretudo na figura do médico, uma autoridade presente para justificar o poder do homem de legitimação ou não da beleza feminina. Dessa forma:

Foucault afirma que uma sociedade normalizadora é o efeito histórico de uma tecnologia de poder centrada na vida, que se instaura a partir da proliferação de políticas em que o sexo impõe seu micropoder, através de investimentos no corpo, na saúde, nos hábitos alimentares, nas condições de vida e na lei, que funcionam, cada vez mais, como norma reguladora. Sobre tal pano de fundo, pode-se compreender a importância assumida pelo sexo como foco de disputa política e a importância do patriarcado no processo de docilização e controle político do corpo feminino (SILVA, 2017, p. 9).

Em sequência, é mostrado várias imagens de corpos femininos de forma sexualizada, com uma narradora dizendo:

“Eu era veneno na cabeça das pessoas segundo alguns, fazia com que não pensassem. Nunca me envergonhei de ser bonita nem do rótulo que me deram, me diferencio da maioria das pessoas porque assumo isso. Se não fosse especializada em comédias eróticas, se fosse uma grande atriz dramática, uma jornalista, uma crítica conceituada, ainda assim eu seria uma mercadoria de consumo, todos fazemos parte do grande jogo de interesses.”

A sequência seguinte mostra uma boneca sendo usada como objeto sexual por homens. Todo o seguimento é acompanhado de uma trilha sonora minimalista⁸ que busca despertar um sentimento de tensão e desconforto. A crítica aos padrões de beleza impostos se intensifica em 51m20s ao mostrar um salão de beleza com a imagem de uma mulher loira em uma propaganda (Figura 5) para, em seguida, a câmera se focar em uma mulher negra sentada na cadeira (Figura 6).

Figura 5



Fonte: recorte do filme à 51m20s

Figura 6

⁸ Possuindo como características a repetição de trechos com o uso de poucos instrumentos e arranjos harmônicos simples, de forma a criar uma atmosfera específica de incômodo (CERVO, 2005).



Fonte: recorte do filme à 51m21s

A hipocrisia existente na sociedade que impunha tais padrões e visões é mostrada nas cenas referentes ao padre Alpino (58m26s), que aparece aconselhando uma família sobre a sacralização do ato sexual, que, na cena seguinte, é mostrado indo para a cama com uma mulher. Chama atenção a atitude da figura feminina ao virar uma imagem de santo de costas antes de se deitar com o padre (Figura 7).

Observa-se, também, o tema da construção de um ideal de masculinidade. Em 23m uma mulher diz para o homem ao seu lado precisar do caseiro perfeito. Ele, ao se oferecer para o cargo, recebe um tapa no rosto juntamente com a frase “então prove”. Em seguida, em outra cena, um grupo de amigas admira pedreiros que trabalham. O diálogo deles chama a atenção, pois enquanto um se exalta por ter saído com uma mulher no fim de semana, o outro repreende-o por ter largado a esposa em casa e ido para a farra, usando o argumento de que “depois leva chifre e fica aí chiando”, evidenciando o machismo estrutural, o qual é desconstruído a partir de 52m, com diversas imagens apresentando jovens subvertendo os padrões morais impostos.

Em 51m49s há ainda comentários sobre a homofobia e a imagem construída sobre o homem homossexual.

Figura 7



Fonte: recorte do filme à 58m26s

As perspectivas satíricas evidenciam as contradições na mentalidade de uma sociedade na qual valores baseados na moral cristã e patriarcal contrastam com atitudes de objetificação e sexualização da mulher. As permanências na mentalidade ecoam até a atualidade, de modo a servir de reflexão crítica não só à ditadura civil-militar, mas também ao seu contexto de lançamento. Como afirma a diretora Fernanda Pessoa, a obra ganha novos significados de acordo com a interação com o público e ao contexto no qual é assistida (PESSOA, 2017).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema brasileiro vem passando por transformações e diferentes fases desde seu surgimento. Variados movimentos cinematográficos surgiram sendo influenciados pelo contexto histórico, social e político nos quais estavam inseridos. Pode-se constatar que, de acordo com as transformações históricas, sociais e políticas do Brasil, tais movimentos são resignificados e dão origem a novos movimentos e características. As pornochanchadas surgem,



dessa forma, a partir de uma herança das chanchadas somada às transformações no cinema novo e do cinema marginal, impostas pela ditadura militar.

Observa-se, então, que através do olhar atento às nuances, deixando de lado o estigma do senso comum que trata tal período da história do cinema como inferior, pode ser possível identificar elementos, implícitos as obras, que denunciem ou critiquem a ditadura militar. É nesses elementos que se foca o documentário analisado. Destaca-se que, por meio do uso da montagem cinematográfica, as imagens e sons das pornochanchadas são resignificadas ganhando novos sentidos. A clara crítica política, econômica e moral à ditadura civil-militar presente, também se transforma uma vez analisado o contexto de lançamento de *Histórias que nosso cinema (não) contava*, criando dessa forma novas interpretações de acordo com as interações com o público.

FILMOGRAFIA ESPECÍFICA

Histórias que nosso cinema (não) contava. Direção: Fernanda Pessoa. Produção: Fernanda Pessoa e Alice Riff. Brasil: Pessoa Produções / Boulevard Filmes, c2017.

FILMOGRAFIA CITADA

1001 posições do amor. Direção: Carlo Mosy. Produção: Carlo Mosy. Brasil: Vydia Produções Cinematográficas, c1978.

19 mulheres e um homem. Direção: David Cardoso. Produção: Alvino Côrrea. Brasil: Dacar Produções Cinematográficas, c1977.

A Super fêmea. Direção: Aníbal Massaini Neto. Produção: Aníbal Massaini Neto. Brasil: Cinedistri, c1973.

Amadas e violentadas. Direção: Jean Garret. Produção: David Cardoso et al. Brasil: Dacar produções Cinematográficas, c1976.

Amante muito louca. Direção: Denoy de Oliveira. Produção: Jarbas Barbosa. Brasil: Jarbas Barbosa produções cinematográficas, c1973.

Árvore dos sexos. Direção: Sílvio de Abreu. Produção: Maurício Rittner. Brasil: Cinedistri, c1977.

Aventuras amorosas de um padeiro. Direção: Waldir Onofre. Produção: Nelson Pereira dos Santos e Sérgio Freitas. Brasil: Regina Filmes / Embrafilmes, c1975.



Bonitas e gostosas. Direção: Carlo Mosy. Produção: Carlo Mosy. Brasil: Vydia Produções cinematográficas, c1978.

Cada um dá o que tem. Direção: Adriano Stuart, John Herbert e Sílvio de Abreu. Produção: Aníbal Massaini Neto. Brasil: Cinedistri, c1975.

Café na cama. Direção: Alberto Pieralisi. Produção: José Oliosi. Brasil: Alberto Pieralisi Filmes / Paulo Duprat Serrano / Atlântida Cinematográfica, c1973.

Colegais e lições de sexo. Direção: Juan Bajon. Produção: Juan Bajon. Brasil: Juan Bajon Produções Cinematográficas, c1980.

Corpo devasso. Direção: Alfredo Sternheim. Produção: David Cardoso e João Luiz de Araújo. Brasil: Dacar produções cinematográficas, c1980.

E agora José? - A tortura do sexo. Direção: Ody Fraga. Produção: David Cardoso e João Luiz de Araújo. Brasil: Dacar produções cinematográficas, c1979.

Elas são do baralho. Direção: Sílvio de Abreu. Produção: Aníbal Massaini Neto. Brasil: Cinedistri, c1977.

Eu transo, ela transa. Direção: Pedro Camargo. Produção: Mozael Silveira e Maurício Nabuco. Brasil: Produções Cinematográficas R. F. Farias / Ipanema Filmes / Embrafilmes, c1972.

Gente fina é outra coisa. Direção: Antônio Calmon. Produção: Pedro Carlos Rovai. Brasil: Sincrocine Produções Cinematográficas, c1977.

Histórias que nossas babás não contavam. Direção: Osvaldo de Oliveira. Produção: Aníbal Massaini Neto. Brasil: Cinedistri, c1979.

Inseto do amor. Direção: Fauzi Mansur. Produção: J, Dávila. Brasil: J. Dávila Produções Cinematográficas, c1980.

Manicures a domicílio. Direção: Carlo Mossy. Produção: Carlo Mossy. Brasil: Vydia Produções Cinematográficas / Kiko Filmes / W.V. - W. Verde, 1978.

Noite em chamas. Direção: Jean Garret. Produção: Manuel Augusto Sobrado Pereira. Brasil: MASP produções, c1977.

Nos embalos de Ipanema. Direção: Antônio Calmon. Produção: Pedro Carlos Rovai. Brasil: Sincrocine produções cinematográficas / Embrafilmes, c1978.

O bom marido. Direção: Antônio Calmon. Produção: Pedro Carlos Rovai. Brasil: Sincrocine produções cinematográficas / Atlântida Cinematográfica, c1978.

O enterro da cafetina. Direção: Alberto Pierasili. Produção: Jece Valadão. Brasil: Magnus Filmes ; Ipanema Filmes, c1971.



Os Mansos. Direção; Braz Chediak. Produção: Hélio de Oliveira. Brasil: Sincrocine produções cinematográficas / Embrafilmes, c1973.

Palácio de Vênus. Direção: Ody Fraga. Produção: Manoel Augusto Cervantes. Brasil: Maspe filmes, c1980.

Porão das condenadas. Direção: Francisco Cavalcante. Produção: Wilson Marques. Brasil: Platéia filmes / Pubfilmes, c1979.

Terror e êxtase. Direção: Antônio Calmon. Produção: Álvaro Pacheco. Brasil: Artenova Filmes, c1979.

The fall of communism as seen in gay pornography. Direção: William E. Jones. Estados Unidos da América, c1998.

Vítimas do prazer – Snuff. Direção: Cláudio Cunha. Produção: Antônio Ortega. Brasil: Kinema, c1977.

ENTREVISTAS

PESSOA, Fernanda. 20ª Mostra de Tiradentes - Fernanda Pessoa fala sobre Histórias que Nosso Cinema (Não) Contava. **Cine Festivais**. 2017. (19m15s) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g_8Cd1lggI0>. Acesso em 15 de out. de 2019.

_____. Pornochanchada levada a sério | Fernanda Pessoa. [Entrevista concedida a] Joyce Pais. **Cinemascopetv**. 2018. (6m52s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R6a_C3zLlJA&t=287s>. Acesso em 15 de set. de 2019.

_____. Pornochanchadas são quase um grande inconsciente coletivo, diz diretora. [Entrevista concedida a] Inácio Araújo. **Folha de S. Paulo**. 24 de ago. de 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/pornochanchadas-sao-quase-um-grande-inconsciente-coletivo-diz-diretora.shtml>>. Acesso em 15 de out. de 2019.

REFERENCIAS

ARRUDA, Roldão. Justiça de São Paulo reconhece Ustra como torturador. O Estado de São Paulo, 2012. Disponível em < <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,justica-de-sao-paulo-reconhece-ustra-como-torturador,916432>>. Acesso em 10 de out. de 2019.

BARBOSA, Vinícius Sales. As relações de poder na sociedade de controle: as representações do autoritarismo no projeto Escola Sem Partido (pl 867/2015 e pl 246/2019). In: ANPUH Brasil. 30 Simpósio Nacional de História. Recife, 2019. **Anais**. Disponível em: < https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564704996_ARQUIVO_Texto-Asrelacoesdepodernasociedadedecontrole-



asrepresentacoesdoautoritarismonoProjetoEscolaSemPartido(PL867-2015ePL246-2019).pdf>. Acesso em 10 de out. de 2019.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes filmicas. **Comunicação e sociedade**, v 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun. 2011.

BERTOLLI FILHO, Cláudio. Um confronto esquecido: pornochanchada x moral e civismo. In: BERTOLLI FILHO, Cláudio; AMARAL, Muriel Emidio Pessoa (org). **Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: An Introduction**. Nova York: The McGraw-Hill Companies, 1997.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Tradução: Vera Maria Xavier dos Santos: Bauru, SP, EDUSC, 2004.

CERVO, Dimitri. O minimalismo e suas idéias composicionais. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 11, 2005, p.44-59. Disponível em: <http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/11/num11_cap_03.pdf>. Acesso em: 02 de nov. de 2019.

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 6, n. 7, 1996. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1860/1981>>. Acesso em: 02 de nov. de 2019.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Tradução: Teresa Otoni. 2 ed. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.

FEITOSA, André Fonseca. O documentário enquanto fonte histórica: possibilidades e problemáticas. XXVII Simpósio Nacional de História ANPUH, Natal, jul, 2013. **Anais...** Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371307904_ARQUIVO_ARTIGOANPUHDdocumentariocomofontehistorica2013.pdf>. Acesso em: 08 de abr. de 2019.

FICO, Carlos. **Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014

FONSECA, Vitória Azevedo da. **A monarquia no cinema brasileiro: Metodologia e análise de filmes históricos**. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos III**. Estética: literatura e pintura, música e cinema. São Paulo: Forense, 2001. P. 263-298.

_____. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.



GUARINELLO, Norberto Luiz. Violência como espetáculo: o pão, o sangue e o circo.

História. São Paulo, v. 26, n. 1, 2007. p. 125-132. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742007000100010>.

Acesso em: 14 de out. de 2019.

JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. **Alceu**,

v.8, n.15, p. 155 a 163 - jul./dez. 2007. Disponível em: <[http://revistaalceu.com.puc-](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Jose.pdf)

[rio.br/media/Alceu_n15_Jose.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Jose.pdf)>. Acesso em: 20 de abr. de 2019.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992. Disponível em: <

<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940>>. Acesso em: 03 de abr. de 2019.

_____. **Cinema, Televisão e História**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos. Apresentação. In: KORNIS, Mônica Almeida; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). **História e documentário**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2012.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: LE GOFF, Jacques. **História e memória**.

Tradução: Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora UNICAMP, 1990.

LYRA, Bernadette. A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. **Conexão – comunicação e cultura**. UCS, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, jan/jun. 2007. Disponível em: <

<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/197>>. Acesso em: 20 de abr. de 2019.

LOPES, Marcelo. A breve história da Pornochanchada. **Sintoma de cultura**. Disponível em:

<<http://sintomadecultura.com.br/coluna-%2001/cinema-e-audiovisual-coluna-01/a-breve-historia-da-pornochanchada/>>. Acesso em 10 de out. de 2019.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.).

Fontes Históricas. 3 ed., 2 reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015. p. 235-290.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. **Revista O Olho da História**, Salvador,

v. 1, n.1, nov. 1995. Disponível em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br>>. Acesso em: 01 de abr. de 2019.

RAMOS, Alcides Freire. Historiografia do cinema brasileiro diante das fronteiras entre o trágico e o cômico: redescobrimo a “chanchada”. **Revista de História e Estudos Culturais**. v. 2, n. 4, out/nov/dez. 2005. Disponível em: <

<http://www.revistafenix.pro.br/PDF5/ARTIGO%204%20-%20ALCIDES%20FREIRE%20RAMOS.pdf>>. Acesso em 20 de abr. de 2019.



ROCHA, Simone Maria; FRANÇA, Renné Oliveira. Chanchada, pornochanchada e comédia da retomada: a transformação do gênero no cinema brasileiro. **Ícone**, Pernambuco, v. 11, n. 1, p. 1/17. Jul. 2009. Disponível em: <
<https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230152>>. Acesso em: 24 de abr. de 2019.

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

_____. Organização, participação e política cinematográfica brasileira nos anos 70, **UNIrevista**, Porto Alegre, v. 1, n. 3. jul. 2006.

SILVA, Ivana patricia Almeida da. Reflexões sobre família, conjugalidade e patriarcado. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11& 13thWomen’s Worlds Congress. Florianópolis, 2017. **Anais**. Disponível em: <
http://www.en.www2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499464031_ARQUIVO_2017-textocompletoFG11.pdf>. Acesso em 20 de out. de 2019.

TONIOLO, Aline Dip; HAMEL, Marcio Renan. A indústria cinematográfica nacional em tempos de ditadura militar: censura x democracia. **Justiça do direito**, Passo Fundo, v. 29, n. 2, p. 198-215, maio/ago. 2015. Disponível em: <
<http://seer.upf.br/index.php/rjd/article/view/5587>>. Acesso em: 17 de abr. de 2019.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETE, Anna. **Ensaio sobre análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. 2 ed. Campinas: Papyrus, 2002.