



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Carlos Guilherme Vogel

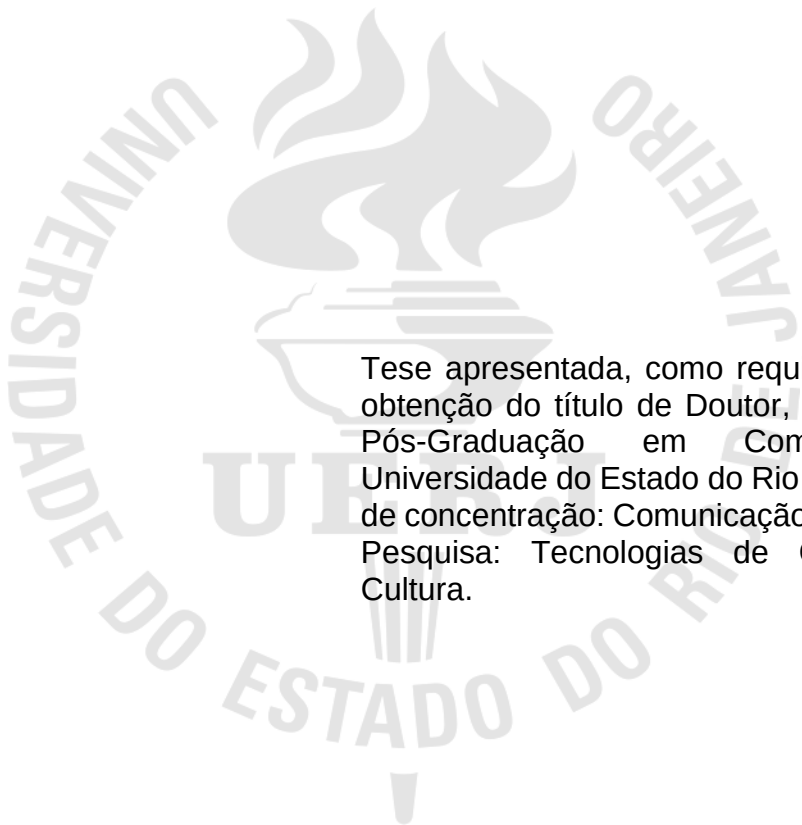
**Quando os cariocas paqueram: a comédia erótica no Rio de Janeiro
dos anos 1970 e suas transgressões frente à ditadura militar**

Rio de Janeiro

2024

Carlos Guilherme Vogel

**Quando os cariocas paqueram: a comédia erótica no Rio de Janeiro dos anos
1970 e suas transgressões frente à ditadura militar**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social. Linha de Pesquisa: Tecnologias de Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Patricia Rebello da Silva

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

V888

Vogel, Carlos Guilherme

Quando os cariocas paqueram: a comédia erótica no Rio de Janeiro dos anos 1970 e suas transgressões frente à ditadura militar / Carlos Guilherme Vogel do Amaral Filho. – 2024.
406 f.

Orientadora: Patricia Rebello da Silva

Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Faculdade de Comunicação Social.

1.Comunicação - Teses. 2.Cinema - Brasil - Teses. 3.Erotismo - Teses. 4. Ditadura - Brasil - Teses.5. Sexualidade – Teses. I. Silva, Patricia Rebello da. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

ml

CDU 316.77

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Carlos Guilherme Vogel

**Quando os cariocas paqueram: a comédia erótica no Rio de Janeiro dos anos
1970 e suas transgressões frente à ditadura militar**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação Social. Linha de Pesquisa: Tecnologias de Comunicação e Cultura.

Aprovada em 29 de agosto de 2024.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Patricia Rebello da Silva (Orientadora)
Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves
Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Prof.^a Dra. Laura Loguércio Cánepa
Universidade Paulista - UNIP

Prof.^a Dra. Letícia Cantarela Matheus
Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Prof.^a Dra. Maria Teresa Mattos de Moraes
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

À Sandra Barsotti.

AGRADECIMENTOS

À Patricia Rebello da Silva, minha orientadora, pela condução na construção deste trabalho e pelo conhecimento transmitido durante o processo. Obrigado pela parceria ao longo desses oito (!) anos, entre mestrado e doutorado, desde o dia em que bati na porta da sua sala de aula, para cursar uma disciplina como aluno ouvinte, em agosto de 2016.

Ao Guilherme Diniz Machado, o carioca que eu paquero, pela parceria constante, pelo apoio nos momentos difíceis, pelo incentivo, pelas discussões sobre Foucault, pelas horas dedicadas a assistir a comédias eróticas em minha companhia e a me auxiliar a entender Judith Butler. Obrigado também pelo apoio mais que especial nesta reta final do processo, com a revisão textual destas mais de quatrocentas páginas e pela tradução do resumo para o inglês.

Às professoras Letícia Cantarela Matheus e Laura Loguércio Cánepa, que acompanharam esta pesquisa desde sua qualificação e pelas suas importantes contribuições, que auxiliaram no crescimento deste trabalho. E aos professores Fernando Gonçalves e Tetê Mattos, por aceitarem o convite para comporem a banca examinadora desta tese.

Aos professores do PPGCOM/UERJ que, por meio de aulas e encontros, favoreceram o meu desenvolvimento intelectual durante o tempo em que estive vinculado ao programa: Erick Felinto, Fernando Gonçalves, Leda Costa, Raquel Paiva, Ricardo Freitas e Ronaldo Helal. Cabe também agradecer aos professores de outros programas nos quais cursei disciplinas: Debora Cristina Lopez (PPGCOM/UFOP), José Antônio Cirino, Marcelo Kischinhevsky e Suzy dos Santos (PPGCOM/UFRJ) e Rafael de Luna Freire (PPGCINE/UFF).

Aos amigos que fiz no PPGCOM/UERJ, em especial à Débora Gauziski e Fausto Amaro, pelas trocas de ideias, colaborações e incentivos. Ao Gabriel Malinowski, por me incentivar a não desistir no início dessa jornada. E também aos colegas da turma 2020-2024, Carmen Prata, Carol Fontenelle, Cristina Amaral, Igor Lacerda, Márcio Albuquerque e Victor Belart.

A Cavi Borges e Matheus Fortuna, pelos papos sobre o cinema carioca, nos corredores do Estação Net Botafogo.

À Ana Maria Veiga, pelas informações acerca do filme de Tereza Trautman e sobre o cinema feminino nos tempos da ditadura militar.

A Adolfo Lachtermacher e à Vanessa Lóes, pelas contribuições acerca do trabalho de seus pais, figuras fundamentais nos filmes estudados.

Ao meu “chefe” e amigo Henrique Lopes Júnior, pelo apoio em relação a questões administrativas no trabalho, durante todo o curso.

À minha família, em especial meus pais Maria da Graça e Carlos Guilherme, pelo incentivo constante e por entender os períodos de ausência ao longo desse tempo.

E em especial à minha amiga Sandra Barsotti, pelas inúmeras contribuições, pelas vivências compartilhadas e por fazer me sentir mais perto das histórias que conto nesta tese.

Cariocas são bonitos
Cariocas são bacanas
Cariocas são sacanas
Cariocas são dourados
Cariocas são modernos
Cariocas são espertos
Cariocas são diretos
Cariocas não gostam de dias nublados
Cariocas nascem bambas
Cariocas nascem craques
Cariocas têm sotaque
Cariocas são alegres
Cariocas são atentos
Cariocas são tão sexys
Cariocas são tão claros
Cariocas não gostam de sinal fechado
Adriana Calcanhotto

Aquele que transgride não apenas quebra uma norma.
Ele vai a algum lugar onde os outros não vão;
e conhece algo que eles não sabem.
Susan Sontag

RESUMO

VOGEL, Carlos Guilherme. *Quando os cariocas paqueram: a comédia erótica no Rio de Janeiro dos anos 1970 e suas transgressões frente à ditadura militar*. 2024. 406f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Este estudo percorre a trajetória da comédia erótica produzida na cidade Rio de Janeiro dos anos 1970, um ciclo de produções cinematográficas de apelo popular que tinha no riso e no erotismo seus principais artifícios para conquistar o público. Bastante criticadas por perpetuarem estigmas e preconceitos de cunho social, as comédias eróticas também transgrediram regras e afrontaram censores da Ditadura Militar, assim como setores mais conservadores da sociedade. Partindo da hipótese de que essas obras realizadas na capital carioca, durante a década de 1970, indicam a existência de um ciclo de produções com características específicas, que difere de produções do gênero realizadas em outras cidades do país, notadamente em São Paulo, este trabalho tem como objetivo principal traçar um panorama da produção de comédias eróticas no Rio de Janeiro, nos anos 1970, identificando os elementos que caracterizam essas obras e a forma como elas dialogam com questões sociais e políticas do período em que foram realizadas, através das transgressões aos padrões de comportamento vigentes e às regras impostas pelo departamento de Censura da Ditadura Militar. A construção desse conhecimento se inspira na Arqueologia do Saber, proposta por Michel Foucault, como forma de compreensão do discurso que permeia a comédia erótica e a qualifica. A análise fílmica figura como principal metodologia proposta, sendo o corpus de análise formado por filmes do período, realizados por produtoras localizadas na cidade do Rio de Janeiro. No entanto, essa análise se estende a outros elementos, como os arquivos da Divisão de Censura e Diversões Públicas; diálogos com profissionais da época e seus familiares; e também uma série de estudos sobre o tema, produzida pela academia ao longo de diversos anos. A tese se divide em seis capítulos, todos batizados com o nome de filmes analisados e que constroem as percepções sobre o ciclo a partir de diversos elementos: 1. A caracterização da comédia erótica desde suas origens e influências; 2. A sexualidade, a liberdade sexual dos anos 1960 e 1970 e o papel da mulher nos filmes do ciclo; 3. A representação da masculinidade; 4. A representação da cidade do Rio de Janeiro; 5. A análise dos dossiês da Censura; e 6. As transgressões identificadas considerando os filmes analisados. O resultado da pesquisa permitiu uma compreensão detalhada sobre o ciclo de produções e sua forma de diálogo com a sociedade, perpetuando determinados comportamentos e oferecendo alternativas e reflexões, através das pequenas brechas que se abriram em meio ao pesado cerco da Censura vigente. A comédia erótica encerrou a década de 1970 apontando novos caminhos para o cinema nacional, mas sua influência tanto na cinematografia quanto em outras formas de arte e entretenimento permanecem até os dias atuais.

Palavras-chave: Cinema. Cinema Brasileiro. Comédia Erótica. Sexualidade. Ditadura Militar. Rio de Janeiro.

ABSTRACT

VOGEL, Carlos Guilherme. *When cariocas flirt: the erotic comedy in Rio de Janeiro during the 70's and its transgressions in the midst of a military dictatorship*. 2024. 406f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This study investigates the trajectory of a cycle of film production in the city of Rio de Janeiro during the 70's, the erotic comedy, which appealed to the general public by focusing on devices such as laughter and eroticism. Although these films were rather criticized for perpetuating social stigma and prejudices, they also transgressed political norms and confronted governmental censors from the military dictatorship in operation in Brazil, as well as the more conservative groups in the Brazilian society. It is hypothesized that the erotic comedy produced in Rio de Janeiro during the 70's indicates the existence of a cycle of production with its own characteristics within the genre, which differentiate it from the ones produced in other cities from Brazil, especially São Paulo. Therefore, the primary objective of this study is to provide an overview of the production of erotic comedies in Rio de Janeiro in the 70's, identifying the elements that characterize such works. In addition, it aims at disclosing the way these erotic comedies dialogue with social and political questions regarding the period they were produced by analyzing their transgressions to behavior standards and to the norms imposed by the government's censorship department during the military dictatorship. This study is inspired by Michel Foucault's *Archeology of Knowledge*, taking into account the discursive mechanisms that construct and qualify the erotic comedy. The methodology consists primarily of film analysis, whereas the corpus of research is constituted by films produced within the specified time period, made by producers located in the city of Rio de Janeiro. However, the analyses that comprehend the study entail other elements, such as documents from the government's censorship department; interviews with professionals of the time and their relatives; as well as a series of studies about the theme produced by scholars throughout the years. The study is divided into six chapters, all of them named after the analyzed films, that construe perceptions about the cycle considering specific elements: 1. The characterization of erotic comedies since its origins and influences; 2. The articulation between sexuality, discourses of sexual freedom in the 60's and 70's and the role of women in the films of the cycle; 3. The representation of masculinity; 4. The representation of the city of Rio de Janeiro; 5. The analysis of documents from the government's department of censorship; and 6. The transgressions identified in the analyzed films. The results of the research enabled a detailed comprehension about the cycle of production studied and how it dialogues with society, perpetuating certain behaviors and yet offering a range of alternatives and reflections through fissures in the enclosed discourse of censorship. The erotic comedy crowned the 70's indicating new possibilities for the national cinema, and its influence both on cinematography and other arts and entertainment remains until the current date.

Keywords: Cinema. Brazilian Cinema. Erotic Comedy. Sexuality. Military Dictatorship. Rio de Janeiro.

RÉSUMÉ

VOGEL, Carlos Guilherme. *Quand les cariocas flirtent: la comédie érotique à Rio de Janeiro dans les années 1970 et ses transgressions face à la dictature militaire*. 2024. 406f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Cette étude parcourt la trajectoire de la comédie érotique produite dans la ville de Rio de Janeiro dans les années 1970, un cycle de productions cinématographiques à fort attrait populaire dont les principaux artifices pour conquérir le public étaient le rire et l'érotisme. Fortement critiquées pour perpétuer des stigmates et des préjugés à caractère social, les comédies érotiques ont également transgressé les règles et défié les censeurs de la dictature militaire, ainsi que les secteurs les plus conservateurs de la société. Partant de l'hypothèse que ces œuvres produites dans la capitale carioca durant les années 1970 indiquent l'existence d'un cycle de productions avec des caractéristiques spécifiques, différent des productions du genre effectuées dans d'autres villes du pays, notamment à São Paulo, ce travail a pour objectif principal de tracer un panorama de la production des comédies érotiques à Rio de Janeiro dans les années 1970, en identifiant les éléments qui caractérisent ces œuvres et la manière dont elles dialoguent avec les questions sociales et politiques de l'époque à travers les transgressions aux normes de comportement en vigueur et aux règles imposées par le Département de la censure de la dictature militaire brésilienne. La construction de cette connaissance s'inspire de l'Archéologie du savoir, proposée par Michel Foucault comme moyen de compréhension du discours qui imprègne la comédie érotique et la qualifie. L'analyse filmique figure comme principale méthodologie proposée, le corpus d'analyse étant formé par des films de l'époque, réalisés par des sociétés de production cinématographique situées dans la ville de Rio de Janeiro. Cependant, cette analyse s'étend à d'autres éléments, comme les archives de la Division de la censure et des divertissements publics, des dialogues avec des professionnels de l'époque et leurs familles, et aussi une série d'études sur le thème, produite par le milieu académique au fil des ans. La thèse se divise en six chapitres, tous nommés des films analysés et qui construisent les perceptions du cycle à partir d'éléments divers : 1. La caractérisation de la comédie érotique depuis ses origines et ses influences ; 2. La sexualité, la liberté sexuelle des années 1960 et 1970 et le rôle de la femme dans les films du cycle ; 3. La représentation de la masculinité ; 4. La représentation de la ville de Rio de Janeiro ; 5. L'analyse des dossiers de la censure ; et 6. Les transgressions identifiées en tenant compte des films analysés. Le résultat de la recherche a permis une compréhension détaillée du cycle de productions et de sa manière de dialoguer avec la société, en perpétuant certains comportements et en offrant des alternatives et des réflexions à travers les petites brèches qui se sont ouvertes au milieu de la surveillance étroite de la censure en vigueur. La comédie érotique a clôturé la décennie des années 1970 en indiquant de nouvelles voies pour le cinéma national, mais son influence tant sur la cinématographie que sur d'autres formes d'art et de divertissement demeure jusqu'à nos jours.

Mots-clés : Cinéma. Cinéma brésilien. Comédie érotique. Sexualité. Dictature militaire brésilienne. Rio de Janeiro.

RESÚMEN

VOGEL, Carlos Guilherme. *Cuando los cariocas coquetean: la comedia erótica en el Río de Janeiro de los años 1970 y sus transgresiones frente a la dictadura militar*. 2024. 406f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Esta investigación recorre el camino de la comedia erótica producida en la ciudad de Río de Janeiro en los años 1970, un ciclo de producciones cinematográficas de gran atractivo popular que tenía en la risa y en el erotismo sus principales recursos para conquistar al público. Muy criticadas por perpetuar estigmas y prejuicios de carácter social, las comedias eróticas también transgredieron normas y desafiaron a los censores de la dictadura militar, así como a sectores más conservadores de la sociedad brasileña. Partiendo de la hipótesis de que estas obras realizadas en la capital carioca durante la década de 1970 indican la existencia de un ciclo de producciones con características específicas, que diferencia de las producciones del género realizadas en otras ciudades del país, especialmente en São Paulo, este trabajo tiene como objetivo principal trazar un panorama de la producción de comedias eróticas en Río de Janeiro en los años 1970, identificando los elementos que caracterizan estas obras y la forma en que dialogan con los problemas sociales y las políticas del período en que fueron realizadas, a través de las transgresiones a las normas de comportamiento vigentes y a las reglas impuestas por el departamento de Censura de la Dictadura Militar. La construcción de este conocimiento se inspira en la Arqueología del Saber, propuesta por Michel Foucault, como medio para comprender el discurso que permea la comedia erótica y la cualifica. El análisis fílmico figura como la principal metodología propuesta, siendo el corpus de análisis formado por películas del período, realizadas por productoras ubicadas en la ciudad de Río de Janeiro. Sin embargo, este análisis se extiende a otros elementos, como los archivos de la División de Censura y Diversiones Públicas; diálogos con profesionales de la época y sus familiares; y también una serie de estudios sobre el tema, producidos en el ámbito académico a lo largo de los años. La tesis se divide en seis capítulos, cada uno de ellos nombrados con el título de una de las películas analizadas y que construyen las percepciones sobre el ciclo a partir de diversos elementos: 1. La caracterización de la comedia erótica desde sus orígenes e influencias; 2. La sexualidad, la libertad sexual de los años 1960 y 1970 y el papel de la mujer en las películas del ciclo; 3. La representación de la masculinidad; 4. La representación de la ciudad de Río de Janeiro; 5. El análisis de la documentación de la Censura; y 6. Las transgresiones identificadas a partir de las películas analizadas. El resultado de la investigación permitió una comprensión detallada sobre el ciclo de producciones y su forma de diálogo con la sociedad, perpetuando ciertos comportamientos y ofreciendo alternativas y reflexiones, a través de las pequeñas rendijas que se abrieron en medio del estricto cerco de la censura vigente. La comedia erótica llegó a finales de los años 1970 señalando nuevos caminos para el cine brasileño, pero su influencia tanto en la cinematografía como en otras formas de arte y entretenimiento perdura hasta hoy.

Palabras clave: Cine. Cine brasileño. Comedia erótica. Sexualidad. Dictadura militar brasileña. Río de Janeiro.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – As aventuras dos amigos paqueradores Nonô e Toledo, na companhia de uma das muitas garotas que conhecem.....	25
Figura 2 – Dora Dumar, a personagem de Simone Spoladore, nos bastidores de <i>Minha cunhada é de morte</i> , o filme dentro da série	28
Figura 3 – Sandra Barsotti busca o reencontro com uma de suas personagens, desafiando os limites entre ficção e documentário.....	29
Figura 4 – Um beijo nas proporções da tela de cinema	40
Figura 5 – Cantoras do Rádio: As irmãs Aurora e Carmen Miranda interpretam um dos diversos números musicais de Alô alô carnaval.....	46
Figura 6 – Em Rico ri à toa (1957), de Roberto Farias, a atriz Zezé Macedo interpreta um tipo recorrente, a empregada	53
Figura 7 – A atriz Helena Ignez, interpretando a heroína Sonia Silk, terceiro filme em parceria com Rogério Sganzerla.....	60
Figuras 8 e 9 – Cartazes das comédias italianas <i>O mando é das mulheres</i> e <i>A colegial</i>	64
Figura 10 – Cartaz do filme <i>A viúva virgem</i>	66
Figura 11 – Mudança de cenário: imagens de cartão postal	69
Figura 12 – Cristina, <i>A viúva virgem</i> , interpretada pela atriz Adriana Prieto	70
Figuras 13 e 14– Cristina perde a virgindade com Paulinho.	74
Figura 15 – Tia Diná entra em um motel pela primeira vez.	75
Figura 16 – Tamara tenta obrigar Paulinho a desistir da viúva.	77
Figura 17 – Cartaz do filme <i>A Super Fêmea</i> , ostentando a nudez da estreante Vera Fischer, em 1973.....	83
Figura 18 – Cartaz do filme <i>Quando as mulheres paqueram</i>	91
Figura 19 – Prato de cerâmica ateniense (485-480 a.C.).....	99
Figura 20 – Cartaz do filme <i>O marido virgem</i>	107
Figura 21 – A esposa Malu e o bom marido Afraninho	108
Figura 22 – Um europeu feito prisioneiro pelos tupinambás	111
Figura 23 – O francês Jean se rende aos encantos da nativa Seboibepe, enquanto as crianças observam curiosos	113
Figura 24 – Cartaz do filme <i>Xica da Silva</i>	118

Figura 25 – O romance extraconjugal do Imperador do Brasil	119
Figura 26 – Carícias entre beijos, para interromper a contagem dos segundos	127
Figura 27 – Expressões de prazer captadas por Andy Warhol em filme sobre sexo oral	128
Figura 28 – Cartaz do filme <i>Garganta profunda</i>	130
Figura 29 – Scientia sexualis: a descoberta de um médico sobre a localização do clitóris de sua paciente	131
Figura 30 – Uma mulher em fuga, após paquera malsucedida.....	134
Figura 31 – Patrícia e Meg se divertem pelas ruas de Londres, fazendo um sinal de OK para os transeuntes	136
Figura 32 – O ménage de Meg: Dilma Lóes em cena com os atores Carlo Mossy e Zózimo Bulbul.....	140
Figura 33 – A atriz Sandra Barsotti em cena gravada em Londres	142
Figura 34 – A personagem Ângela, em cena de <i>A difícil vida fácil</i>	145
Figura 35 – O ator Marlon Brando, ícone de uma masculinidade idealizada, em cena do filme <i>Sindicato de ladrões</i>	151
Figura 36 – Carlo Mossy em cena com Adriana Prieto	153
Figura 37 – Reginaldo Faria em cena de <i>O flagrante</i> , filme em que também assina roteiro, direção e produção.....	154
Figura 38 – Nu frontal e arma em punho: a masculinidade no cinema policial brasileiro dos anos 1970.....	155
Figura 39 – Jece Valadão e Sandra Barsotti, na cena em que Ângela revela ao namorado Otávio que trabalha como prostituta.....	157
Figura 40 – Arduíno Colasanti, ator e atleta.....	158
Figura 41 – O final feliz de Angélica: viúva do marido e do amante, ela fica com o dinheiro	160
Figura 42 – Material de divulgação do filme <i>Ainda agarro esta vizinha</i> , dirigido e produzido por Pedro Carlos Rovai	162
Figura 43 – O jovem copeiro Tadeu é alvo das provocações das empregadas e da patroa, na primeira sequência da cômica crítica social de Antônio Calmon.....	164
Figura 44 – Das Bocas, o agenciador dos garotos que frequentam a praia de Ipanema	169
Figura 45 – Os malandros Dino e Shirley se divertem na casa dos patrões da jovem	171

Figuras 46 e 47 – Os personagens Paulo Otávio, no comando de seu programa, e Calói, em sua cabine de transmissão volante	173
Figura 48 – O ator Arduíno Colasanti, um dos pioneiros do surfe no Brasil.....	178
Figura 49 – Surfistas em ação na praia de Ipanema.....	179
Figura 50 – A estrutura do antigo Píer de Ipanema, ao fundo.....	180
Figura 51 – Um robe cor-de-rosa e alguns “trejeitos” eram suficientes para representar a homossexualidade	182
Figura 52 – Aula para agir como homens gays.....	183
Figura 53 – Cartaz do filme <i>O vampiro de Copacabana</i>	187
Figura 54 – Um raio-X escrutina o corpo (e a mente) de Carlos	190
Figura 55 – Carlos ensina o filho a “lutar como homem”	193
Figura 56 – Um vampiro sai às ruas do Rio de Janeiro, sedento por sexo e diversão	196
Figura 57 – Carlos e Suely se abraçam em um final melancólico.....	197
Figura 58 – A praia de Copacabana como cenário para o filme de Alfred Hitchcock	200
Figura 59 – Vista aérea do Rio de Janeiro, inserida durante o voo dos personagens de Cary Grant e Ingrid Bergman, em Interlúdio.....	204
Figura 60 – A modelo Valéria Valenssa, em performance na vinheta do <i>Carnaval Globeleza</i> , da TV Globo	207
Figura 61 – Cartão-postal associando a palavra RIO a corpos de mulheres usando biquínis, no calçadão de Copacabana	209
Figura 62 – Fred Astaire e Ginger Rogers na comédia musical que consolidou um perfil do Rio no cinema internacional	216
Figura 63 – Um contratempo afasta Nonô do seu objetivo	220
Figura 64 – Paquera sob o sol, nas areias de Copacabana.....	221
Figura 65 – A praia como espaço para o desbunde.....	222
Figura 66 – Ângela, uma típica paqueradora das praias cariocas.....	224
Figura 67 – Berta e Virgem descobrem os prazeres da clínica de massagem onde trabalham	227
Figura 68 – No frio londrino, os corpos curvilíneos se escondem sob os casacos..	228
Figura 69 – Cartaz do filme <i>Nos embalos de Ipanema</i>	230
Figura 70 – Ficção com elementos jornalísticos.....	231
Figura 71 – O jovem do subúrbio que almeja a Zona Sul	231

Figura 72 – Nos embalos do surf: dos trilhos do subúrbio às areias da Zona Sul...	232
Figura 73 – Os ricos também choram seus problemas	237
Figura 74 – Elegância e crítica aos túneis que ligam o subúrbio à Zona Sul	238
Figura 75 – Os corpos do subúrbio como mercadoria.....	240
Figura 76 – Verinha, Toquinho e o capital.....	242
Figura 77 – Cartaz do filme <i>As aventuras amorosas de um padeiro</i>	243
Figura 78 – Rita e Saul: a liberdade sexual também é acessível na zona oeste.....	244
Figura 79 – O encontro entre um cortejo fúnebre e o ensaio de uma escola de samba	246
Figura 80 – A gargalhada da Pombagira: Rita incorpora Maria Padilha na cena	247
Figura 81 – Vicente, um burocrata nomeado como censor	254
Figura 82 – Correio eletrônico encaminhado ao Arquivo Nacional.....	260
Figura 83 – Resposta da equipe do Arquivo Nacional ao correio eletrônico enviado	261
Figura 84 – Certificado do Filme Brasileiro emitido para <i>A viúva virgem</i>	262
Figura 85 – Parecer do Chefe do SCDP, Rogério Nunes	265
Figura 86 – O indecente gesto do Coronel Alexandrão.....	266
Figuras 87 e 88 – Certificado de liberação do filme <i>A viúva virgem</i> (frente e verso)	267
Figura 89 – Certificado de liberação do filme <i>A viúva virgem</i> para exibição em canais de televisão	268
Figura 90 – Trecho do parecer elaborado pelos técnicos de censura acerca do filme <i>Eu transo, ela transa</i>	269
Figura 91 – Parecer referente ao recurso impetrado junto ao CSC, pela produtora do filme <i>Eu transo, ela transa</i>	272
Figura 92 – Trecho do Certificado de liberação do filme <i>Nos Embalos de Ipanema</i> para exibição na televisão	275
Figura 93 – Capa do dossiê do filme <i>Os paqueras</i>	276
Figura 94 – A atriz Leila Diniz em cena de <i>Os paqueras</i>	277
Figura 95 – Nudez parcial de Reginaldo Faria	278
Figura 96 – O beijo que chocou os censores	281
Figura 97 – Cartaz do filme <i>Os homens que eu tive</i>	284
Figura 98 – Pity, com o marido e o namorado.....	286
Figura 99 – O reencontro entre Pity e Peter.....	288

Figura 100 – Pity e Bia, gozando sua liberdade em plenos anos de chumbo	292
Figura 101 – Solicitação de reanálise do filme <i>Os homens que eu tive</i>	294
Figura 102 – Crítica de Ely Azeredo sobre <i>Os homens que eu tive</i> , para o Jornal do Brasil, em 27 de julho de 1973.	296
Figura 103 – Detalhe da capa do dossiê de <i>Os homens que eu tive</i> ou <i>Os homens e eu</i>	298
Figura 104 – Visor de uma caixa registradora na cena de abertura de <i>Eu transo, ela transa</i>	306
Figura 105 – Cartazes incentivando o consumo	307
Figura 106 – Jorge Dória e Marcos Paulo, que interpretam pai e filho, no material de divulgação do filme <i>Eu transo, ela transa</i>	309
Figura 107 – O idoso e a mulher solteira como guardiões da moral	312
Figura 108 – O sinal de trânsito é um símbolo usado de forma recorrente em <i>Eu transo, ela transa</i>	314
Figura 109 – Leninha, a mocinha da história, chega à casa da família que a acolhe	315
Figura 110 – Um símbolo católico, o rosário, abençoa e protege a família tradicional	320
Figura 111 – O carro zero quilômetros, último modelo, não garante o êxito do plano econômico de Roberto	322
Figura 112 – Uma carona que necessita de um empurrãozinho	323
Figura 113 – Cartaz do filme <i>Soninha toda pura</i>	325
Figura 114 – Pureza abençoada por imagens católicas.....	327
Figura 115 – A esposa oferece bebida ao amante.....	328
Figura 116 – As duas amigas divertem-se na ilha.....	329
Figura 117 – Malena observa o assédio do amante para com a filha.	330
Figura 118 – As amigas interpretando os famosos personagens de Shakespeare.	332
Figura 119 – A impotência diante da violência masculina, na sequência final de <i>Soninha toda pura</i>	333
Figura 120 – Cartaz do filme <i>Contos Eróticos</i> , do qual o segmento <i>Vereda tropical</i> faz parte	335
Figura 121 – A fruta sendo preparada para o coito	337
Figura 122 – A melancia como metáfora para possibilidades alternativas de prazer	338

Figura 123 – O ator Claudio Cavalcanti em cena de sexo com uma melancia	340
Figura 124 – Fim de tarde em Paquetá.....	342
Figura 125 – Fim de tarde em Paquetá.....	343
Figuras 126 e 127 – Cena para se ver em família: o coito de um casal de equinos	349
Figura 128 – Ângelo, Serginho e Giselle: bissexualidade masculina em cena	350
Figura 129 – A morte de uma “subversiva”	352
Figura 130 – A amante faz um escândalo, expondo a verdade sobre um pai de família respeitável	355
Figuras 131, 132, 133 e 134 – O corpo marcado pelo sol, a água do mar e o esporte trazem o erotismo para a abertura da tradicional “novela das oito”, em 1982.....	362
Figura 135 – Piadas com conotação sexual ganham as telas da televisão	363
Figura 136 – Um brinde de despedida entre os personagens de <i>Giselle</i>	365

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Comédias eróticas produzidas no Rio de Janeiro, com público acima de 500.000 (quinhentos mil) espectadores, durante a década de 1970.	85
Tabela 2 – Diretores e roteiristas das comédias eróticas produzidas no Rio de Janeiro, com público acima de um milhão de espectadores.	138

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI-5	Ato Institucional nº 5
Ancine	Agência Nacional do Cinema
CAMDE	Campanha da Mulher pela Democracia
CSC	Conselho Superior de Censura
DCDP	Divisão de Censura de Diversões Públicas
DESPS	Delegacia Especial de Segurança Política e Social
DFSP	Departamento Federal de Segurança Pública
DOI-CODI	Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna
DPF	Departamento de Polícia Federal
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima
IMDB	Internet Movie Database
INC	Instituto Nacional do Cinema
INCE	Instituto Nacional do Cinema Educativo
MEC	Ministério da Educação e Cultura
PCB	Partido Comunista Brasileiro
SCDP	Serviço de Censura de Diversões Públicas
SIAN	Sistema de Informações do Arquivo Nacional
TCDP	Turma de Censura e Diversões Públicas
TV	Televisão
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

OS PAQUERAS: PRÓLOGO	22
<i>Os paqueras</i>	24
<i>Magnífica 70</i> como ponto de partida para a pesquisa.....	26
<i>As faces de Sandra</i> , um projeto de documentário.....	28
Arqueologia do Saber como proposta de construção do conhecimento	30
Uma tese sobre a comédia erótica.....	31
1 A VIÚVA VIRGEM: A COMÉDIA ERÓTICA CONQUISTA O BRASIL	38
1.1 O erotismo no cinema.....	39
1.2 A Chanchada	46
1.3 O Cinema Marginal	54
1.4 A <i>Commedia all'Italiana</i>	62
1.5 A <i>viúva virgem</i>	65
1.6 O codinome “pornoanchada”	79
1.7 A “pornoanchada” paulistana.....	81
1.8 As comédias eróticas no Rio de Janeiro.....	84
2 QUANDO AS MULHERES PAQUERAM: A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES E DA LIBERDADE SEXUAL NA COMÉDIA ERÓTICA CARIOCA.....	90
2.1 Quando os gregos paqueram: a sexualidade na antiguidade clássica	92
2.1.1 Homens, mulheres e rapazes.....	95
2.2 Quando os cristãos paqueram: o papel do cristianismo em relação à sexualidade na sociedade ocidental	101
2.3 Quando os brasileiros paqueram: a sexualidade na sociedade brasileira	110
2.4 Quando os cariocas paqueram: a sexualidade na cidade do Rio de Janeiro	114
2.5 Quando os americanos f...ilham: um cinema mainstream pornográfico ..	124
2.6 <i>Quando as mulheres paqueram: Assim nem a cama aguenta</i>	134
2.6.1 <i>A difícil vida fácil</i> : a mulher exercendo o papel de atriz de comédias eróticas	141
3 O VAMPIRO DE COPACABANA: A REPRESENTAÇÃO DA MASCULINIDADE	147
3.1 O homem cuidando de si.....	148
3.1.1 Os homens da comédia erótica.....	152
3.2 O homem malandro: a malandragem como elemento marcante na construção da masculinidade carioca	167
3.2.1 <i>Vai trabalhar, vagabundo</i> : A malandragem de Hugo Carvana	170
3.3 O homem esportista: o papel do esporte na construção da masculinidade	175

3.4 O homem homossexual: a representação da masculinidade não normativa	181
3.5 <i>O vampiro de Copacabana</i>	186
4 NOS EMBALOS DE IPANEMA E AS AVENTURAS AMOROSAS DE UM PADEIRO: O RIO PARA ALÉM DA ZONA SUL	198
4.1 Maravilhosa, sensual e cinematográfica: características de uma cidade paisagem e sua representação no cinema.....	199
4.1.1 Cidade maravilhosa.....	202
4.1.2 Cidade sensual.....	205
4.1.3 Cidade cinematográfica.....	211
4.2 O Rio e a comédia erótica:.....	218
4.2.1 O Rio e o outro como contraponto	224
4.3 <i>Nos embalos de Ipanema</i>	229
4.4 <i>As aventuras amorosas de um padeiro</i>	243
5 OS HOMENS QUE EU TIVE: CINEMA E CENSURA DURANTE A DITADURA MILITAR	249
5.1 A censura institucional	250
5.2 Quando os censores censuram	253
5.3 O erotismo sob a mira do censor	257
5.3.1 <i>A viúva virgem</i> : análise da documentação	262
5.3.2 <i>Eu transo, ela transa</i> : análise da documentação.....	269
5.3.3 <i>Nos embalos de Ipanema</i> : análise da documentação	272
5.3.4 <i>Os paqueras</i> : análise da documentação	276
5.3.5 <i>Soninha toda pura</i> : análise da documentação	279
5.4 Os homens (e mulheres) que Tereza Trautman teve em seu caminho.....	283
5.4.1 <i>Os homens que eu tive</i>	286
5.4.2 <i>Os homens e eu</i>	290
6 EU TRANSO, ELA TRANSA: PELAS BRECHAS, AS TRANSGRESSÕES	301
6.1 <i>Eu transo, ela transa</i>	305
6.2 <i>Soninha toda pura</i>	324
6.3 <i>Vereda tropical</i>	335
GISELLE: EPÍLOGO	348
Essa gostosa brincadeira	354
Pra quem fica, tchau!	361
REFERÊNCIAS.....	366
APÊNDICE.....	381
Sinopse e ficha técnica dos filmes analisados	381
A - <i>A viúva virgem</i>	381

B - <i>As aventuras amorosas de um padeiro</i>	384
C - <i>Eu transo, ela transa</i>	386
D - <i>Giselle</i>	389
E - <i>Nos embalos de Ipanema</i>	392
F - <i>O vampiro de Copacabana</i>	394
G - <i>Os paqueras</i>	397
H - <i>Os homens que eu tive</i>	398
I - <i>Quando as mulheres paqueram</i>	400
J - <i>Soninha toda pura</i>	403
K - <i>Vereda tropical</i>	405

OS PAQUERAS: PRÓLOGO

EXT. PRAIA DE COPACABANA – DIA

Uma tarde ensolarada. As ondas do mar verde azulado quebram junto à orla. Na extensa faixa de areia, um grande número de banhistas posiciona-se de forma a aproveitar os raios de sol, que reluzem em seus corpos dourados besuntados com óleo bronzeador. A maioria dos banhistas são jovens que ostentam corpos que se encaixam em um determinado padrão de beleza: as mulheres são magras, curvilíneas e usam biquínis que valorizam as formas dos seus corpos; os homens são fortes, muitos têm o cabelo crescido quase à altura dos ombros e carregam uma prancha de surfe como companheira quase inseparável.

A cabeça de cena acima e a rubrica descrita logo na sequência poderiam se encaixar perfeitamente no roteiro de muitos filmes realizados na cidade do Rio de Janeiro durante a década de 1970. Era a época da revolução sexual e do ressurgimento do movimento feminista; o biquíni ganhava espaço nas praias da zona sul carioca e a pílula anticoncepcional chegava ao Brasil, a sífilis estava controlada e o vírus HIV ainda demoraria uma década para aparecer (DEL PRIORE, 2011). Ao mesmo tempo, viviam-se os difíceis anos de uma ditadura militar, que buscou calar seus oponentes, “moralizar” o país a partir de dogmas conservadores e também promover o desenvolvimento econômico da nação, de forma a validar sua permanência no poder. Tempos de “Brasil, ame-o ou deixe-o” e “Pra frente, Brasil”.

Em meio à violência imposta pelo Governo e à tentativa de modernização do país, o mercado cinematográfico, ainda impactado com movimentos culturais como o Cinema Novo e o Tropicalismo, encontra uma brecha para se desenvolver, pegando carona no desenrolar de uma política de industrialização da produção cultural (ORTIZ; AUTRAN, 2018). Durante a década de 1970, o cinema brasileiro vive um momento de expansão, a partir das políticas estabelecidas pela Embrafilme¹. Nessa época, a

¹ Empresa Brasileira de Filmes S.A.: criada em 12 de setembro de 1969, foi responsável por centralizar as atividades cinematográficas no país, funcionando até 1990. No referido período, desempenhou importante papel na produção e difusão do cinema no Brasil. Fonte: <<http://ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme/>>. Acesso em 17 Jul. 2022.

cinematografia nacional observa um crescimento na produção, que resulta em sucessos de bilheteria. No ano de 1976, *Dona Flor e seus dois maridos*², uma comédia inspirada na obra de Jorge Amado, se torna a maior bilheteria do cinema nacional, permanecendo nesse posto por mais de 30 anos³, vindo a ser superada apenas em 2010 por *Tropa de elite 2*⁴. As comédias estiveram no topo da lista dos filmes mais vistos durante os anos 1970, incluindo diversos filmes do quarteto Os Trapalhões, que apresentavam histórias cômicas voltadas para um público amplo, que contemplava crianças, jovens e adultos. É, porém, um outro tipo de comédia que se estabelece como um dos principais estilos de filmes produzidos durante a década.

Já no final dos anos 1960, a produção cinematográfica brasileira apresenta filmes com apelo popular, seguindo a tradição da comédia de costumes – elemento utilizado anteriormente em produções nacionais realizadas desde os anos 1930 –, porém adicionando elementos ligados à sexualidade e às relações amorosas, resultando em filmes que se utilizavam do erotismo na construção de suas narrativas. Esses filmes logo foram apelidados, de forma pejorativa, de *porno chanchadas*:

A nomeação, certamente elitista, contém algo de pejorativo, procurando assemelhar a comédia erótica dos anos 1970 à chanchada dos anos 1940 e 1950, no sentido de serem filmes sem valor artístico, mal realizados e vulgares. Agregar o prefixo “porno” à chanchada, contudo, não se traduz diretamente em acrescentar pornografia, no sentido transgressivo. Se a chanchada se continha numa certa ingenuidade maliciosa, a porno chanchada introduz intenções explícitas, mas ambas não deixam de ser crônica de costumes (ABREU, 2015, p.142).

Para Abreu, embora o termo sugira a presença de pornografia nesses filmes, tal malícia existia apenas nas mentes mais conservadoras. Esse ciclo de produções pode ser considerado um reflexo dos movimentos feministas e de liberação sexual, que ganham força nas décadas de 1960 e 1970, sendo que seus filmes retratam uma sociedade em transformação.

Curiosamente, o ciclo de produção se desenvolve justamente durante um governo militar, conservador, em que, paralelamente ao fomento a produções cinematográficas, se estabelece a Divisão de Censura de Diversões Públicas

² Filme brasileiro, dirigido por Bruno Barreto e lançado no ano de 1976. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 04 Dez. 2023.

³ Fonte: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Disponível em <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/2105.xlsx>>. Acesso em 17 Jul. 2022.

⁴ Filme brasileiro, dirigido por José Padilha e lançado em 2010. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 04 Dez. 2023.

(DCDP⁵), vinculada ao Departamento de Polícia Federal. A divisão iniciou suas funções oficialmente no ano de 1972, pelo decreto nº 70.665, de 2 de junho daquele ano, e permaneceu em funcionamento até a promulgação da nova Constituição Federal, em 1988. Entre suas funções estava o controle de conteúdos políticos em filmes, músicas e peças teatrais, inclusive nas programações de cinema, rádio e televisão. Na prática, todas as obras artísticas e culturais necessitavam passar por uma avaliação, um crivo do regime militar, que daria sua palavra final, vetando ou autorizando a obra, ou ainda exigindo alterações para que tais obras pudessem ser liberadas. É em meio a essas contradições que a indústria do audiovisual busca se estruturar, em especial o modelo de produção cinematográfica que se estabelece e que consiste no objeto deste trabalho: o ciclo de produção de comédias eróticas.

Os paqueras

Em 1969, o diretor e ator Reginaldo Faria dirige *Os paqueras* no Rio de Janeiro, considerada uma das primeiras produções que se caracterizariam a partir de então como comédias eróticas. Produzida pela *Produções Cinematográficas R. F. Farias Limitada*, empresa que seria responsável por grandes sucessos de bilheteria na década seguinte (ANCINE, 2020), o filme é considerado por diversos pesquisadores (ABREU, 2015; NASCIMENTO, 2018; SELIGMAN, 2000) como marco inicial desse ciclo que ganha força nos anos 1970. O filme conta a história de dois amigos, o jovem Nonô, interpretado por Reginaldo Faria, e o experiente Toledo, papel desempenhado pelo ator Walter Forster. A dupla vivencia, ao longo da narrativa, diversas aventuras sexuais, tendo como cenário a Zona Sul do Rio de Janeiro e suas ensolaradas praias. Belas mulheres, algumas mais jovens, outras maduras, tanto solteiras quanto casadas, ricas ou pobres, são alvos dos paqueradores Nonô e Toledo. Ao longo do filme, as diversas situações vivenciadas pelos personagens mostram um Rio de Janeiro de costumes liberais, em que todo momento é propício para se paquerar e em que a maioria das personagens está sempre interessada em sexo.

O filme é leve, divertido, excitante. Não tenta ser moralista nem apresenta nenhum tipo de lição moral ao espectador. Nonô, o protagonista, não quer trabalhar.

⁵ Fonte: Arquivo Nacional. Disponível em <<http://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/divisao-de-censura-de-diversoes-publicas-dcdp>>. Acesso em 03 Jul. 2022.

Contenta-se em ser um excedente⁶ no vestibular de medicina e faz uso disso para seguir vivendo sem compromissos, mesmo sob os protestos do pai. A mãe queixa-se que ele não tira a areia do corpo antes de sentar-se à mesa, mas não deixa de lhe dar dinheiro para custear a boa vida. Ele também não está nem um pouco interessado nos protestos que envolvem o movimento estudantil. Nonô quer curtir a vida: “Viva o amor na liberdade e a liberdade no amor” é a frase que ele repete em diversos momentos da história, funcionando como uma espécie de lema do personagem. Embaladas por canções da época, tais quais “Se você pensa” e “É meu, é meu, é meu”, ambas do então jovem cantor sucesso da época Roberto Carlos, as aventuras de Nonô só mudam de rumo quando ele finalmente se apaixona. O problema é que a jovem Margareth, por quem o herói cai de amores, é justamente a filha do seu melhor amigo Toledo, o que leva a um embate entre os dois no final do filme. A obra garantiu a segunda maior bilheteria do ano de 1969, entre filmes nacionais e estrangeiros (SIMÕES, 1999), e um subgênero da comédia desponta como uma excelente oportunidade para que o cinema se consolide enquanto atividade econômica rentável.

Figura 1 – As aventuras dos amigos paqueradores Nonô e Toledo, na companhia de uma das muitas garotas que conhecem



Fonte: *Frame* do filme “Os paquerados”.

Esse ciclo de produções de comédias eróticas nasce no Rio de Janeiro e ganha força em São Paulo, com as produções da chamada Boca do Lixo, região central da capital paulista, onde se estabeleciam várias empresas produtoras à época. Um

⁶ “Excedentes eram os candidatos que obtinham a média nos vestibulares, mas não conseguiam se matricular nas escolas de nível superior, pois o número de aprovados extrapolava ao número de vagas disponíveis” (BRAGHINI, 2014).

grande número de filmes foi realizado nessas duas cidades, emergindo como possibilidade de compreensão da atividade cinematográfica no país em relação à forma que tais filmes encontram para traduzir aspectos da sociedade brasileira à época e contar uma parte da história recente do país.

A “paquera” deste pesquisador com o ciclo vem de outros trabalhos, realizados anteriormente, que contribuíram para a escolha do tema desta tese: uma dissertação de mestrado envolvendo a série televisiva *Magnífica 70*⁷ e um projeto de documentário com a atriz Sandra Barsotti, uma das musas que despontaram nas produções realizadas na cidade do Rio de Janeiro.

***Magnífica 70* como ponto de partida para a pesquisa**

Magnífica 70, série audiovisual produzida e exibida pelo canal de televisão a cabo HBO Latin America, entre os anos de 2015 e 2018, narra a história de uma produtora cinematográfica responsável pela produção de filmes eróticos. Um dos filmes produzidos na ficção chama-se *Minha cunhada é de morte* e conta a história de um homem que se envolve com a irmã de sua esposa. O título – que permite mais de uma interpretação –, as situações cômicas e o apelo sexual da história são características que marcaram um ciclo de produção cinematográfica dos anos 1970, realizados principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro (ANCINE).

Com relação ao filme que está sendo produzido na série, a narrativa apresenta elementos da produção da época e ilustra como os produtores encaravam a nudez (concebida como necessidade) e a exploração do erotismo através do corpo feminino. O personagem Larsen, o dono da produtora e, por consequência, o “dono” do filme, exige um beijo entre as duas personagens femininas da história. Entretanto, não basta um simples beijo, mesmo se tratando de duas irmãs: ele exige um beijo intenso, contrariando a decisão do diretor do filme. Uma vez que o dinheiro tem mais poder que a questão artística, o beijo acontece, mesmo a contragosto de Vicente, o diretor. Larsen é taxativo em suas ordens: “Eu quero um beijo verdadeiro”, “Não interessa, tem que beijar” e “Uma tira a roupa da outra, agora”, dão o tom de sua voz de

⁷ Série brasileira, criada por Claudio Torres, Leandro Assis, Luiz Noronha e Renato Fagundes; dirigida por Carolina Jabor e Claudio Torres Bruno Barreto; exibida pela HBO Latin América, entre os anos de 2015 e 2018. Fonte: <www.imdb.com>. Acesso em 11 Nov. 2023.

comando, num momento claro de sobreposição das ideias do produtor sobre a direção.

Apesar do apelo claro à sexualidade e à sexualização dos corpos, via de regra os femininos, conforme demonstrado na série, *Magnífica 70* aborda também o contexto político ligado à época em que se situa a narrativa – os anos 1970, um período marcado pelo conservadorismo de uma ditadura militar, sob cuja tirania o Brasil viveu entre os anos de 1964 e 1985. Perseguições políticas, torturas, desaparecimentos, mortes, cerceamento da liberdade de pensamento e expressão, bem como a censura de obras artísticas e culturais foram fatos recorrentes durante esse período. A função da Divisão de Censura é um terceiro elemento explorado na série, através de personagens, locações e ações que descrevem esse universo.

Magnífica 70 foi o ponto de partida para a dissertação de mestrado apresentada por este autor à Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no ano de 2019. A partir do contato com esse universo, novas questões foram surgindo, entre elas algumas relacionadas ao período histórico em que a série se passa e ao ciclo de produção cinematográfica que caracterizou boa parte dos filmes lançados durante os anos 1970.

Com relação aos reflexos do governo militar no setor audiovisual, logo no ano de 1966, após o encerramento das atividades de companhias cinematográficas que fizeram história na produção audiovisual brasileira, o então recém-estabelecido governo militar cria, através do decreto-lei nº 43, de 18 de novembro de 1966, o Instituto Nacional de Cinema (INC), com o objetivo de estabelecer e por em prática políticas públicas voltadas à produção e distribuição do cinema brasileiro. Vinculado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC), o instituto visava desenvolver a indústria cinematográfica nacional, estabelecendo políticas de fomento para o setor. Três anos depois, é criada, a partir do decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969, a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), também vinculada ao Ministério da Educação e Cultura e ligada ao INC. O texto do decreto caracteriza sua atividade:

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, 1969).

Com foco no desenvolvimento de uma indústria cinematográfica e na promoção dessas obras, essas instituições se estabelecem em um momento em que o cinema

nacional ganha força. A produção de comédias eróticas, que se estende ao longo dos anos 1970, tem como foco principal o eixo Rio-São Paulo, sendo que a região central da capital paulista, localizada entre os bairros da Luz e de Santa Cecília e conhecida como Boca do Lixo, se estabelece como um grande centro produtor desse tipo de filme, com claro apelo popular. É nessa região do centro de São Paulo que a série *Magnífica 70* se ambienta, retratando a cena paulistana ligada ao ciclo de produções de comédias eróticas. A série, no entanto, foi produzida por uma produtora carioca, a Conspiração Filmes, emprestando, de certa forma, um olhar “de fora” para a produção paulistana.

Figura 2 – Dora Dumar, a personagem de Simone Spoladore, nos bastidores de *Minha cunhada é de morte*, o filme dentro da série



Fonte: Frame da série “Magnífica 70”.

As faces de Sandra, um projeto de documentário

Uma das musas a despontar no ciclo carioca é a jovem Sandra Barsotti, chamada para um teste enquanto se preparava para o vestibular, alimentando o sonho de cursar a faculdade de medicina. Descendente de italianos e franceses, a jovem de olhos azuis e cabelos louros encaixava-se no padrão de beleza considerado ideal para os filmes que estavam sendo produzidos à época. Sandra iniciou sua carreira no cinema no mesmo período em que as comédias eróticas ganhavam espaço nas produtoras cariocas. No entanto, seu primeiro trabalho foi no romance musical *Romualdo e Juliana*⁸ (1971), que buscava aproveitar o embalo dos festivais da canção

⁸ Filme brasileiro, dirigido por André Willière, lançado no ano de 1971. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 04 Dez. 2023.

– eventos musicais que atraíam um grande público nos anos 1960. A partir de então, novos convites foram surgindo e ela se torna uma figura frequente nos filmes da época, enquanto aprende na prática o ofício de atriz. Entre 1971 e 1975, participa de cerca de 15 filmes e, no ano de 1976, é alçada ao posto de protagonista de uma novela das oito da *Rede Globo*.

Figura 3 – Sandra Barsotti busca o reencontro com uma de suas personagens, desafiando os limites entre ficção e documentário



Fonte: *Frame* do teaser do documentário “As Faces de Sandra”.

O projeto de documentário *As faces de Sandra* surgiu a partir de conversas entre o autor desta tese e a atriz, que, em dado momento, foi questionada se aceitaria travar um diálogo com as personagens que fizeram parte de sua carreira. O processo de pesquisa iniciado pelo autor se deu em 2019, colhendo relatos da atriz, assistindo a seus trabalhos, pesquisando fatos e imagens, bem como aproximando-se da produção acadêmica sobre o período. No início de 2020 se deu a gravação de uma entrevista com a atriz e de uma encenação, com o objetivo de testar o dispositivo a ser utilizado no documentário. Era o pontapé inicial para a produção. No entanto, com a chegada da pandemia de Covid-19⁹, em março daquele ano, a produção foi paralisada. Porém, ao iniciar o curso de doutorado, o autor decidiu retomar a pesquisa realizada para a produção do filme como ponto de partida para sua pesquisa, enfocando as produções do ciclo carioca. Há o desejo, tanto deste autor quanto da atriz, de retomarem a produção do filme. Se de fato ocorrer, certamente será subsidiado por uma pesquisa mais ampla, relatada no presente trabalho. Cabe

⁹ BRASIL. Câmara dos Deputados. Fonte: <<https://www.camara.leg.br/propostas-legislativas/2239648>>. Acesso em 19 Nov. 2023.

sinalizar também que parte do material bruto captado para o documentário serviu de base para algumas citações sobre o período, tendo por base a experiência pessoal da atriz.

Arqueologia do Saber como proposta de construção do conhecimento

Pensar os caminhos metodológicos a serem seguidos em um estudo é sempre um desafio a ser enfrentado pelo pesquisador. É necessário saber o que se quer, de fato, com uma pesquisa, para então encontrar os instrumentos mais adequados para conduzi-la. Ao lançar a hipótese de que o ciclo da comédia erótica seria composto por um conjunto de filmes, com determinadas características e realizados em um determinado período, não se está falando unicamente de um conjunto de filmes com características estéticas semelhantes e narrativas afins, mas sobre aquilo que, de fato, falam esses filmes.

Em *A arqueologia do Saber*, Michel Foucault propõe um método de análise do discurso que busca estabelecer a constituição dos saberes, valorizando as inter-relações discursivas e o modo que se articulam com as instituições, de forma a responder como os saberes aparecem e se transformam (MACHADO, 2023). Entre os preceitos da análise arqueológica proposta por Foucault estão a busca por definir os discursos como práticas que obedecem a regras; compreendê-los em suas especificidades, acompanhando seus ângulos para melhor salientá-los; efetuar uma análise diferencial das modalidades de discurso; estabelecer os tipos e as regras práticas dos discursos que permeiam as obras, seja em sua totalidade, seja apenas em partes destas; e reescrever esse discurso. De acordo com o autor,

(...) a arqueologia não procura reconstituir o que pôde ser pensado, desejado, visado, experimentado, almejado pelos homens no próprio instante em que proferiam o discurso (...). Em outras palavras, não tenta repetir o que foi dito, reencontrando-o em sua própria identidade. Não pretende se apagar na modéstia ambígua de uma leitura que deixaria voltar, em sua pureza, a luz longínqua, precária, quase extinta da origem. Não é nada além de uma reescrita: isto é, na forma mantida da exterioridade, uma transformação regulada do que já foi escrito. Não é o retorno ao próprio segredo da origem; é a descrição sistemática de um discurso-objeto (FOUCAULT, 2005, p.157-158).

A partir dessa proposta, é possível pensar em uma análise fílmica (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002) da comédia erótica que deve culminar em uma reescrita quanto ao que se depreende dos filmes analisados, guiada pelos preceitos da arqueologia do

saber. Estes não deverão ser observados apenas isoladamente, mas em conjunto com outros filmes também em análise, confrontando-os com materiais de arquivo a eles relacionados, os quais são capazes de evidenciar as regras às quais esses filmes deveriam obedecer para que pudessem chegar às salas de cinema. Os estudos realizados anteriormente ao presente trabalho devem servir inclusive como ponto de apoio para a construção desse conhecimento, por terem colaborado, a seu tempo, com a consolidação do que se conhece hoje sobre o objeto de pesquisa; assim como as experiências vividas por uma profissional que atuou em muitos desses filmes é capaz de acrescentar uma visão específica sobre suas produções e sobre o momento histórico em que foram realizados. Dessa forma, torna-se possível trazer à tona as práticas discursivas e compreendê-las, considerando que:

Essa proposta foucaultiana de descrever a episteme, conjunto de relações que podem ser descobertas, para uma determinada época, quando analisadas nas regularidades discursivas, permite compreender como se constrói um discurso. A análise da episteme permite compreender o jogo das coações e das limitações que, em um momento determinado, se impõem ao discurso (GOMES, 2018, p.25-26).

Ao seguir por esse caminho, será possível se deter sobre o universo das comédias eróticas na busca de encontrar possíveis respostas para diversos questionamentos acerca das obras, dos personagens (em frente e por trás das câmeras), das histórias narradas e das reveladas a partir de um olhar crítico e detido sobre os filmes e materiais de arquivo, de forma a evidenciar as contribuições que o ciclo de produção trouxe ao cinema nacional e suas influências sobre outras manifestações da cultura popular do Brasil, que vieram depois dele.

Viúvas virgens e jovens paqueradores, surfistas do subúrbio e garotas de famílias tradicionais da Zona Sul carioca, esposas traídas e amantes, bons maridos e mulheres da difícil vida fácil se revezam nas histórias que se seguem, tendo como pano de fundo as belas e ensolaradas praias da cidade do Rio de Janeiro que, a princípio, nem de longe denunciam os difíceis tempos de um país que vive sob os desígnios de uma ditadura.

Uma tese sobre a comédia erótica

Houve um grande número de produções do estilo aqui denominado comédia erótica realizadas na cidade do Rio de Janeiro, no período que compreende o final dos anos 1960 e toda a década seguinte. Apesar disso, as pesquisas relacionadas ao

ciclo abrangem as produções realizadas na capital paulista. Os poucos trabalhos voltados especificamente às obras realizadas na cidade do Rio de Janeiro intrigaram este autor e despertaram o interesse por se aventurar nesse local construído como paradisíaco, e gozar das informações que podem ser reveladas ao longo de uma pesquisa dedicada ao tema.

Entre os autores que pesquisaram as produções da época, estão Nuno César Abreu, com foco na produção da Boca do Lixo; ainda com foco na produção paulistana, embora de forma mais ampla, estão Claudio Bertolli Filho, Muriel Pessoa do Amaral, Caio Lamas, Lívia Maria Cruz, Valter Vicente Sales Filho, entre outros. Em Santa Catarina, a historiadora Ana Maria Veiga aborda a produção de filmes realizados por cineastas mulheres durante a ditadura; Jairo Carvalho do Nascimento, por sua vez, traz uma perspectiva histórica do ciclo, tanto no Rio quanto em São Paulo; e Flávia Seligman disserta sobre diversos filmes do período, detendo-se em produções na maioria cariocas, porém, em busca de uma visão geral sobre as produções da época, trazendo também filmes paulistas em sua tese de doutorado. Destaca-se ainda, no Rio de Janeiro, os estudos de Rafael de Luna Freire e de Luiz Paulo Gomes Neves, tanto na graduação quanto em seu mestrado, acerca da produção do cineasta Pedro Carlos Rovai.

A maioria dos trabalhos citados acima utiliza o termo *pornochanchada*, pelos quais esses filmes ficaram conhecidos, para se referir às produções do ciclo. Alguns estudos consideram a pornochanchada um gênero cinematográfico genuinamente brasileiro (NASCIMENTO, 2018; BERTOLI FILHO; AMARAL, 2016; NEVES, 2012), outros preferem tratá-la como um ciclo de produções, dentro do gênero comédia, no subgênero comédia erótica (SELIGMAN, 2000) e há aqueles que identificam a pornochanchada como um termo que abriga a designação para filmes de diversos gêneros produzidos em uma conjuntura semelhante (ABREU, 2015; ORTIZ; AUTRAN, 2018).

Sem desconsiderar o mérito desses trabalhos, nem se opor a eles, optou-se, no presente estudo, pelo uso do termo **comédia erótica**, pois, a partir de conversas com profissionais do período e com familiares desses realizadores (BARSOTTI, 2020; LACHTERMACHER, 2024), percebeu-se que esse é o termo com o qual mais se identificam. Assim, será utilizada essa denominação para fazer referência aos filmes do ciclo que se configura como objeto de estudo. Cabe ressaltar, entretanto, que os referidos filmes podem dialogar – e de fato dialogam – com diversos gêneros

cinematográficos, tais quais o drama, o suspense e o romance. A designação comédia erótica é um ponto de partida para a pesquisa, visto que envolve uma aproximação com a comédia e o erotismo, porém não interessa, aqui, enquadrar esses filmes em regras tidas como fixas e inquebráveis.

Dessa forma, são os filmes produzidos na cidade do Rio de Janeiro que interessam ao presente trabalho. Partindo da hipótese de que as comédias eróticas realizadas na capital carioca, durante a década de 1970, permitem identificar a existência de um ciclo de produções com características específicas, que difere de produções do gênero realizadas nas demais cidades do país, notadamente em São Paulo, este trabalho tem como objetivo principal traçar um panorama da produção de comédias eróticas no Rio de Janeiro, nos anos 1970, identificando os elementos que caracterizam essas obras e a forma que elas dialogam com questões sociais e políticas do período em que foram realizadas. Para traçar esse panorama, pretende-se analisar produções realizadas na cidade do Rio de Janeiro, por empresas produtoras sediadas na cidade, durante a década de 1970; identificar elementos que possam caracterizar essa produção, bem como analisar as produções a partir do contexto social e político da época em que os filmes foram realizados.

O objeto de pesquisa consiste em filmes produzidos durante os anos 1970, por produtoras localizadas na cidade do Rio de Janeiro, que possam ser considerados comédias eróticas e que possuem a capital carioca como cenário para suas histórias. Quanto ao critério de seleção, foi pensado, inicialmente, um recorte dos filmes que obtiveram um número significativo de espectadores (em torno de um milhão ou mais), conforme dados obtidos junto ao site da Agência Nacional de Cinema (ANCINE)¹⁰. Nesses filmes, encontram-se elementos comumente explorados, tais quais a sensualidade e a nudez, aliadas à comédia.

A princípio, tendo em vista o recorte quanto ao número de espectadores, foram selecionados quatro filmes para análise: *A viúva virgem*, de 1972, com direção de Pedro Carlos Rovai e produzido pela empresa Sincrocine; *Quando as mulheres paqueram*, produção lançada no mesmo ano, dirigida por Victor di Mello, produzida pela Vidya Produções; *Eu transo, ela transa*, com direção de Pedro Camargo e produção da R. F. Farias Produções Cinematográficas, lançada no ano de 1972; e

¹⁰ Agência reguladora que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil. Fundada em 06 de setembro de 2001. Fonte: <<https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/ancine/apresentacao>>. Acesso em 17 Jul. 2022.

Nos embalos de Ipanema, do ano de 1978, dirigida por Antônio Calmon e produzida também pela Sincrocine.

Ao longo da pesquisa, no entanto, outros filmes chamaram a atenção, por diversos motivos: *Os paqueras*, de 1969, dirigido por Reginaldo Faria, marca o início desse ciclo de produções; *Os homens que eu tive*, dirigido por Tereza Trautman, não teve a oportunidade de figurar entre os filmes mais assistidos do período, pois teve sua exibição proibida pela Censura Federal, logo após sua estreia, em 1973 – o filme foi remasterizado e relançado em 2023, no Festival do Rio¹¹, a partir dos originais que estavam em posse do Arquivo Nacional; *O vampiro de Copacabana* (1976), de Xavier de Oliveira, detém seu olhar sobre o homem de classe média e suas questões; *As aventuras amorosas de um padeiro* (1975) foi o único a ser dirigido por um homem negro, o também ator Waldyr Onofre, e inclusive um dos poucos a apresentar a sua ação fora dos limites da Zona Sul do Rio de Janeiro; *Soninha toda pura* (1971), dirigido por Alberto Teixeira, flerta com o drama ao abordar a questão da violência contra a mulher. É a aproximação com o drama, também, que faz de *Giselle*, dirigido por Victor Di Mello e lançado em 1980, um filme que pode ser visto como um representante do encerramento do ciclo, apontando novos caminhos para a produção carioca na década que se inicia. Há ainda o curta-metragem *Vereda tropical*, cuja ação se passa na Ilha de Paquetá e que deveria ter sido lançado em 1977, como segmento do longa-metragem *Contos eróticos*, porém foi vetado pela Censura Federal, por abordar a questão do fetiche sexual. Juntamente com os quatro filmes anteriores, entende-se que esses outros seis longas e um curta-metragem são capazes de agregar uma visão mais ampla sobre o período. Obviamente, a produção da época não se reduz a tais obras e muitas outras serão citadas ao longo do trabalho, complementando as análises realizadas sobre os filmes escolhidos.

Considerando que as obras elencadas para análise simbolizam marcos importantes para o ciclo sob investigação (a popularidade entre os espectadores, o trabalho de um diretor negro e de uma diretora mulher, os filmes “fantasmas” à custa da censura, as transgressões às regras), pretende-se responder à seguinte pergunta: a que se referem as comédias eróticas realizadas no Rio de Janeiro, durante a década de 1970, sob o crivo da censura imposta pela ditadura militar? Ao responder essa

¹¹ Festival de Cinema realizado anualmente na cidade do Rio de Janeiro, estando em sua 25ª edição no ano de 2023. Fonte: <<https://www.festivaldoriorio.com.br>>. Acesso em 19 Nov. 2023.

questão, será possível compreender melhor esse ciclo de produções, suas características e seu legado para a produção cinematográfica nacional.

No primeiro capítulo, intitulado *A viúva virgem*, propõe-se identificar as características que foram sendo absorvidas pela produção nacional e utilizadas na comédia erótica, bem como o papel das produções realizadas na cidade do Rio de Janeiro, dentro desse contexto. Paralelamente, pretende-se também abordar a herança deixada pelas comédias musicais dos anos 1930 a 1950, que ficaram conhecidas como chanchadas, cujos elementos foram absorvidos pelos filmes do ciclo estudado. Rodrigo Gerace e Nuno César Abreu protagonizam as discussões históricas do capítulo, à luz dos fundamentais estudos clássicos do período por Ismail Xavier, Jairo Carvalho do Nascimento, Jean-Claude Bernardet e João Luiz Vieira. O filme de Pedro Carlos Rovai é o ponto de referência para identificação dos elementos estudados.

O segundo capítulo, *Quando as Mulheres Paqueram*, traça um panorama de como se estabelece, ao longo da história, a abordagem das questões ligadas ao sexo, passando por gregos e cristãos antes de se chegar aos brasileiros e cariocas. Michel Foucault é o principal autor convocado para discutir essas questões, que contam inclusive com o aporte teórico da pesquisadora de estudos fílmicos Linda Williams, abordando a liberdade sexual dos anos 1960 e 1970, bem como seus reflexos nos comportamentos sociais, principalmente no que se refere aos papéis que as mulheres representam nesse cenário. Tendo como ponto de partida o filme de Victor de Mello e trazendo exemplos de outras produções da época, será estudada a sexualidade nas comédias eróticas, partindo-se da construção de um discurso moralista e castrador, na visão de Foucault, até a exploração da sexualidade feminina na comédia erótica carioca, através da qual serão abordadas as formas veladas de repressão e as transgressões nos padrões de representação possíveis de serem identificadas no ciclo de filmes estudado.

O filme *O vampiro de Copacabana* dá nome ao terceiro capítulo, que aborda a representação masculina e suas nuances, relacionando-a a elementos como a virilidade, a malandragem e a prática esportiva, bem como ao comportamento social esperado dos homens. Entre os textos que viabilizam as discussões, além do terceiro volume de *A história da sexualidade*, de Michel Foucault, está a coletânea de estudos organizada por Mary Del Priore e Márcia Amantino sobre a história dos homens no Brasil, com textos de Victor Andrade de Melo, Angélica Müller e Joana de Vilhena

Novaes. Além do filme que dá nome ao capítulo, dirigido por Xavier de Oliveira, são trazidos para complementar a discussão dois filmes dirigidos por Hugo Carvana – *Vai trabalhar, vagabundo* (1973) e *Se segura, malandro* (1978).

Em *Nos embalos de Ipanema* e *As aventuras amorosas de um padeiro*, quarto capítulo, são abordados aspectos relacionados à representação do espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro dentro dos filmes do ciclo. É possível observar que a cidade do Rio de Janeiro, nesses filmes, normalmente é apresentada como cenário de cartão-postal, com imagens da praia, de corpos com pouca roupa em ambientes ao ar livre, um lugar próprio para dar vazão à sensualidade e à busca pelo prazer. Entre os autores trazidos à discussão, estão os pesquisadores brasileiros Denise Siqueira, Euler Siqueira, José Murilo de Carvalho, Rafael de Luna Freire, Tunico Amâncio, Paulo Thiago Mello e Zé Octávio Sebadelhe.

O capítulo 5, intitulado *Os homens que eu tive*, se detém sobre os arquivos da Divisão de Censura do governo militar, disponibilizados pelo Arquivo Nacional, os quais permitem compreender a forma que esses filmes eram percebidos pelos censores, funcionários da ditadura que detinham o poder de definir o que poderia e o que não poderia ser visto pelos brasileiros nas salas de cinema. O filme que dá nome ao título do capítulo é analisado, tendo como ponto de apoio o dossiê da Censura e a pesquisa da historiadora Ana Maria Veiga, acerca da presença de cineastas mulheres nos filmes realizados durante a ditadura. Inimá Simões e Mary Del Priore estão entre os autores que auxiliam na contextualização sobre a Censura durante a ditadura militar. Cabe ressaltar que os materiais disponibilizados pelo Arquivo Nacional foram digitalizados no ano de 2023, devido à solicitação deste autor, tendo sido esta a data considerada nas referências ao material. Interessa apontar que, a partir desse pedido, o material digitalizado será disponibilizado gratuitamente na Internet, no sítio do Arquivo Nacional, em uma das coleções existentes, o que facilitará a localização do material para futuros interessados nesses documentos.

No sexto capítulo, que recebe o nome do filme *Eu transo, ela transa*, são analisados três filmes que permitem visualizar elementos de transgressão às regras da Censura e aos preceitos morais defendidos pelo governo militar e pelos setores conservadores da sociedade que sustentaram o regime. Dessa forma, pretende-se demonstrar que a comédia erótica, um cinema destinado à diversão popular, também soube questionar preceitos e transgredir regras. Além do filme que dá nome ao

capítulo, os filmes *Soninha toda pura* e *Vereda tropical* são analisados, colaborando para a ampliação da visão sobre os temas discutidos na comédia erótica.

O capítulo reservado às considerações finais traz uma síntese das principais reflexões propostas ao longo do trabalho, bem como apresenta o panorama que se desenha para a década seguinte ao período compreendido neste estudo, os anos 1980, com relação à comédia e ao erotismo no cinema carioca. Para estar em sintonia com os demais capítulos do trabalho, recebeu o título de *Giselle*, inspirado no filme de Victor Di Mello, e, ainda, por ter sido percebido pelo autor deste estudo como um possível marco do encerramento do ciclo da comédia erótica.

1 A VIÚVA VIRGEM: A COMÉDIA ERÓTICA CONQUISTA O BRASIL

A viúva virgem é um filme brasileiro, dirigido por Pedro Carlos Rovai, lançado no ano de 1972 e produzido no Rio de Janeiro pela Sincrocine. De acordo com dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual¹², teve um público de mais de dois milhões e meio de espectadores. A história do filme gira em torno da jovem Cristina, interpretada pela atriz Adriana Prieto, que fica viúva justamente na noite de núpcias, sem que o ato sexual tenha sido consumado. Abalada pela (não) experiência dessas núpcias frustradas com um fazendeiro rico do interior de Minas Gerais, a jovem-rica-viúva parte em viagem para o Rio de Janeiro. Ao chegar ao apartamento da família, ela conhece Constantino, líder de uma “ocupação” que havia invadido o apartamento, o qual percebe as angústias da recém-viúva e identifica na situação a oportunidade perfeita para aplicar o golpe do baú. O filme, um grande êxito de bilheteria, consagra um tipo de produção que ganha força no início dos anos 1970, a comédia erótica, e pode ser visto como um importante exemplo das produções de um ciclo que se estende ao longo de toda a referida década.

Neste primeiro capítulo será percorrido um caminho que busca traçar as origens do ciclo de produção em estudo, os movimentos e produções que o influenciaram, bem como suas características gerais, as quais levaram esses filmes a serem conhecidos como *pornoanchadas*. Passando por seus precursores no cinema nacional, a chanchada e o cinema marginal, e as influências recebidas do cinema popular internacional, como a comédia erótica italiana, esse percurso será conduzido tendo o filme *A viúva virgem* como pano de fundo. A partir dele serão abordados inclusive os elementos capazes de apontar as principais características do ciclo da comédia erótica carioca e situar os demais filmes a serem analisados nos capítulos posteriores dentro desse contexto. A análise do filme que dá título ao presente capítulo, a ser realizada na seção 1.5, servirá como ponto de apoio para a compreensão desta contextualização.

¹² Ver “Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2019”. Disponível em <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-com-mais-de-500-000-espectadores-1970-a-2019.pdf/view>>. Acesso em 07 Jul. 2024. Cabe ressaltar que no início do processo de pesquisa, o arquivo com os mesmos dados estava disponível em versão para acesso no aplicativo Excel, no endereço <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/2105.xlsx>>. Esta versão, no entanto, não se encontra mais acessível.

Tal qual a personagem, que enviúva sem experimentar de fato os prazeres do sexo, a comédia erótica dos anos 1970, ao ser chamada de *pornochanchada*, carrega o estigma de pornográfica, sem de fato ter sido. A designação *porno*¹³, conjugada à palavra chanchada, muito mais do que caracterizar a produção cinematográfica de uma época, disseminou uma percepção pejorativa acerca dessa produção que envolveu não apenas os filmes realizados, mas que também estigmatizou profissionais que atuaram nessas obras, principalmente as atrizes. Para compreender melhor esse ciclo que marcou a história da produção cinematográfica brasileira, é necessário entender o contexto em que essas obras foram realizadas, bem como voltar primeiramente o olhar para alguns movimentos relacionados à produção cinematográfica brasileira, anterior ao surgimento do que se convencionou chamar de “pornochanchada”.

Para Nuno César Abreu (2002), esse ciclo de produção ocorrido nos anos 1970 abrange filmes que estão relacionados a uma demanda surgida em função de mudanças no comportamento e nos costumes, iniciadas ao longo da década anterior. Estas questões ligadas à liberação sexual, ocorridas a partir dessa época, surgem em um momento em que setores da sociedade passam a questionar os códigos tradicionais de comportamento, possibilitando o início de transformações sociais que continuarão sendo observadas nas décadas seguintes. O erotismo, presente nesses filmes, é uma forma de expressar tais mudanças.

1.1 O erotismo no cinema

A presença do erotismo no cinema, porém, não surge na época em que discursos relacionados à sexualidade emergem sob outras óticas, devido à ação de movimentos sociais tanto no mundo como no Brasil¹⁴. O erotismo cinematográfico remonta ao chamado “primeiro cinema” (1894 – 1908), no qual a exibição de imagens

¹³ Do grego pórnē (πόρνῃ), prostituta. A palavra pornografia, por sua vez, deriva do termo grego *pornográphos* (πορνογράφος), “que significa literalmente ‘escritos sobre prostitutas’”. Assim, em seu sentido original a palavra refere-se à descrição da vida, dos costumes e dos hábitos das prostitutas e de seus clientes. Talvez por isso tenha chegado a significar, como a definem os dicionários atuais, a expressão ou sugestão de temas obscenos na arte” (MORAES; LAPEIZ, 1985, p.7).

¹⁴ “O final dos anos 1960 e meados dos 1970 foram de especial mobilidade nas variáveis de participação política e social no mundo e no Brasil. (...) Uma corrente antidisciplinária que reagia contra as instituições em geral e contra a opressão do ‘si mesmo’. Os novos movimentos sociais implicavam uma orientação pluralista na tentativa de uma reforma das instituições para ampliar a participação. (...) Movimentos de mulheres, feministas, raciais e homossexuais” (FIGARI, 2007, p.434-435).

de corpos nus já se delineava através de performances do “cinema de atrações” (GUNNING, 2006), um modo de representação no qual predominam as atrações visuais e os momentos de espetáculo, ao invés da narrativa. Enquanto os cinematógrafos de Paris registravam momentos do cotidiano, aos poucos foram surgindo filmes como os dos irmãos Pathé, na Europa, e de Thomas Edison, nos Estados Unidos, que apresentavam imagens que exploravam o desejo:

Essa produção cinematográfica começou fascinada com o movimento-pelo-movimento, com a capacidade de captação da vida como ela é. O movimento das coisas e dos corpos, especialmente do corpo humano; o corpo em movimento era em si mesmo um espetáculo (GERACE, 2015, p.50).

Entre as primeiras exhibições cinematográficas, talvez uma das que mais tenha chocado o público seja a exibição do primeiro beijo entre duas pessoas, em *The kiss*, pequeno filme de 1896, que apresenta a cena final de uma peça de teatro intitulada *The widow Jones* (A viúva Jones). Para Gerace (2015), esse momento atrativo e provocante se deu em função do fato incomum de se assistir, em grandes proporções, a imagem de dois corpos se tocando.

Figura 4 – Um beijo nas proporções da tela de cinema



Fonte: *Frame* do filme “The kiss”.

A peça, uma comédia musical que estreou no ano de 1895, tinha como protagonistas os atores May Irvin e John Rice. Diante do sucesso das sessões de teatro, os atores foram convidados a interpretar a cena final para os estúdios de

Thomas Edison, onde foram dirigidos por William Heise, diretor, produtor e cinegrafista alemão que se estabeleceu com sucesso no cenário dos primeiros anos do cinema americano no começo do século XX. Planejado para ser o primeiro filme a ser exibido no Canadá, foi projetado pela primeira vez na cidade de Ottawa, em 21 de julho de 1896 (GERACE, 2015). Em um plano que se enquadra, nos termos de hoje, no que se convencionou chamar de *close-up médio* (MERCADO, 2011), o filme apresenta o primeiro beijo captado especificamente para o cinema, em cuja cena os dois amantes se abraçam, conversam apaixonadamente e, intempestivamente, o apaixonado cavalheiro beija carinhosamente sua amada. Uma sequência forte para os mais conservadores, sendo considerada audaciosa para os padrões puritanos da época, tanto pela ousadia de se mostrar um beijo em público, quanto pelo uso de um *close-up*, plano que capta com intensidade o gesto considerado íntimo. Mesmo o público que aplaudia a peça teatral era capaz de considerar obsceno o curta-metragem, em função de mostrar um beijo de uma forma tão invasiva.

Segundo Rodrigo Gerace (2015), o encontro dos lábios foi considerado um flagrante sexual, de modo que o filme foi denunciado como pornográfico pela Igreja Católica. Ainda, de acordo com o autor, o filme codifica um imaginário exibicionista, causando excitação tanto no público quanto na mídia. Essa excitação, podendo ser tanto favorável quanto desfavorável à obra, serve para demonstrar que o interesse por cenas mais íntimas no cinema se delineava desde as primeiras exhibições. Assim como *The Kiss*, outros filmes que apelam ao erotismo são produzidos nessa época, como *Après le bal* (1897), um filme ousado de George Méliès, no qual uma jovem, após chegar de um baile, despe-se para tomar seu banho. Nesse filme, com característica voyeur, o espectador acompanha a jovem, que conta com a ajuda de outra mulher, provavelmente sua dama de companhia, para despejar água sobre seu corpo nu e depois secá-la com uma toalha.

Essas características voyeurísticas elaboradas como linguagem nos primórdios da história do cinema possibilitaram ousadias cinematográficas que não se limitaram a beijos, banhos e trocas de roupa. A partir do início dos anos 1900, o cinema foi mais além, datando dessa época os primeiros filmes que apresentam imagens de sexo explícito. De acordo com Nuno César Abreu (2012), era possível assistir, em cidades como Paris ou Nova York, a um custo baixo, pequenas sequências que apresentavam corpos femininos em performances de dança ou em roupas íntimas e posições extravagantes. O público, segundo o autor, era exclusivamente masculino. Essas

curtas sequências de imagens eróticas evoluíram para pequenos filmes mais ousados, os primeiros a apresentarem imagens explícitas de atos sexuais, de uma forma ainda exploratória. Conhecidos pela alcunha de *stag films*, cuja tradução pode ser *filmes para homens* ou *filmes para machos*, essas produções, que se desenvolvem vigorosamente nas duas primeiras décadas do século XX, tinham o público masculino como foco. “Podemos supor que os *stags* construíam mais um prazer visual compensatório para a separação física e espacial do espectador que a possibilidade de projetá-lo na ação” (ABREU, 2012, p. 60). Assim, de acordo com o autor, a função desses filmes parece ser mais a de excitar o espectador, do que satisfazê-lo:

Como a grande maioria dos filmes dessa época, que se pode chamar de primitiva (1896-1912), os *stag films* ou *dirty movies* eram (são) filmes curtos, de cerca de sete minutos ou menos, mudos e em preto-e-branco. Caracterizavam-se por uma concepção teatral do espaço cênico, um traço típico dos filmes “primitivos”. Um *master-shot* – plano frontal de conjunto, contendo quase toda a ação – permitia a compreensão do cenário e das “ações”, e o corte para o interior do quadro cinematográfico era geralmente viabilizado pela estratégia utilizada então pelos *voyeur films*: para destacar algum personagem, ação ou objeto, fazia-se encontrar o “olhar” de algum personagem com o do espectador (ABREU, 2012, p.57).

Tais filmes, segundo o autor, utilizam frequentemente como recurso imagens de binóculos, lunetas ou então buracos de fechaduras, criando uma atmosfera de voyeurismo ao filme.

Para Linda Williams (1989), eram filmes primitivos, cujas características mais óbvias são sua curta duração, geralmente preenchendo um único rolo de filme, a falta de som e de cor, bem como o que se pode chamar de incoerência narrativa, apresentando sequências descontínuas e cortes abruptos. Outra característica desses filmes, relacionada não à forma ou à dimensão estética, mas com relação ao conteúdo e àquilo que expressavam, diz respeito ao que de fato se dá nos primeiros estágios da pornografia: a não problematização ou politização do sexo (WILLIAMS, 1989). Nesses estágios iniciais do cinema *hard core*, o sexo é representado a partir de princípios básicos de visibilidade máxima, não importando se essa visibilidade constrói um evento narrativo ou não. Desde os primeiros anos do cinema, a pornografia se coloca como uma forma de discurso e registro de poder sobre o corpo e também de transgressão das normas sociais. Assim, as primeiras películas a explorarem o sexo explícito, ainda nas décadas iniciais do século XX, servem de base para estudos relacionados ao discurso da pornografia e do erotismo, embora haja poucas obras preservadas.

No cinema brasileiro, não há dados de que tenha havido, no início do século XX, uma produção industrial voltada à pornografia (GERACE, 2015), porém o apelo ao erotismo aparece desde produções da segunda metade dos anos 1910. *Lucíola*, filme inspirado no romance de José de Alencar e dirigido por Franco Magliani, foi lançado no ano de 1916, tendo como protagonista a atriz romena Aurora Fúlgida, que interpretou uma cena de nudez (ABREU, 2015). No ano de 1919, *Alma sertaneja*, filme de Luiz de Barros, apresenta uma sequência em que a atriz Otília Amorim, nua, toma banho de cachoeira; em 1926, as atrizes Yolanda de Maio e Lolita Rosa aparecem seminuas em *Vício e Beleza*, de Antônio Tibiriçá; já em 1951, é a vez de *Anjo do Lodo*, também do cineasta Luiz de Barros, trazer a atriz Virginia Lane dançando seminua em uma das sequências do filme (GERACE, 2015). Ainda, segundo Gerace (2015), é somente no ano de 1982 que é lançado aquele que é considerado o primeiro filme pornográfico brasileiro, *Coisas eróticas*, dirigido por Raffaele Rossi.

A partir do final da década de 1960 e durante a década de 1970, o erotismo ganha espaço na cinematografia nacional. A sensualidade e a sexualidade dos brasileiros são exploradas na tela; contudo, não é através da pornografia que o sexo se manifesta: é a comédia que se encarrega de introduzir o erotismo ao cinema brasileiro. Conforme Nascimento (2018), dentre “os gêneros cinematográficos, a comédia é um dos mais conhecidos e difundidos pela indústria do cinema. É um gênero amplo, pois essa categoria se divide em diversos subgêneros” (NASCIMENTO, 2018, p.52), sendo a comédia erótica um destes.

Antes de se percorrer os caminhos da comédia que a levaram até esse encontro com o erotismo, cabe uma ressalva com relação à presença do discurso sexual e sua aparente repressão. O sexo – e a necessidade de se falar sobre ele – sempre esteve presente na sociedade ocidental. Para Michel Foucault (2010), até o início do século XVII, as práticas sexuais não buscavam segredo e se desempenhavam com certa franqueza. Os códigos morais da época, se comparados aos do século XIX, eram menos rígidos e as palavras, ditas de forma menos contida:

Um rápido crepúsculo se teria seguido à luz meridiana, até as noites monótonas da burguesia vitoriana. A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. (...) Ao que sobra, só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá esse status e deverá pagar as sanções (FOUCAULT, 2010, p.9-10).

Ainda de acordo com Michel Foucault, desde a reorganização que aloca o sexo na família pelo viés da reprodução, tudo aquilo que não é regulado e não se destina às práticas heterossexuais reprodutivas deve se reduzir ao silêncio e, insistindo em se manifestar, será condenado ao desaparecimento. O autor, no entanto, questiona se a repressão do sexo seria mesmo uma evidência histórica:

Todos esses elementos negativos – proibições, recusas, censuras, negações – que a hipótese repressiva agrupa num grande mecanismo central destinado a dizer não, sem dúvida, são somente peças que tem uma função local e tática numa colocação discursiva, numa técnica de poder, numa vontade de saber que estão longe de se reduzirem a isso (FOUCAULT, 2010, p. 18-19).

Para o autor, o fato de se colocar o sexo em discurso, em vez de sofrer um processo de restrição, proporcionou uma crescente incitação. De acordo com Rodrigo Gerace (2015), quando Foucault se dedica a traçar uma arqueologia da história da sexualidade, ele constata ter havido, desde o início do século XVIII, com o nascimento da modernidade burguesa, uma busca por uma regulamentação do sexo. Nas palavras do filósofo francês,

Desde o século XVIII o sexo não cessou de provocar uma espécie de erotismo discursivo generalizado. E tais discursos sobre o sexo não se multiplicaram fora do poder ou contra ele, porém lá onde ele se exercia e como meio para seu exercício; criaram-se em todo canto incitações a falar, em toda parte, dispositivos para ouvir e registrar, procedimentos para observar, interrogar e formular (FOUCAULT, 2010, p. 39).

A quantidade de discursos sobre o sexo acumulada pela sociedade burguesa, nesse curto período de tempo, não se compara, segundo Foucault, à de nenhuma outra sociedade, de modo que o autor considera a burguesia uma sociedade de perversão explosiva e fragmentada, organizando lugares de máxima saturação da sexualidade, especificando indivíduos, produzindo e fixando o que entende por despropósito sexual.

Com relação à presença do sexo em obras cinematográficas, Rodrigo Gerace traz o pensamento foucaultiano para a história do cinema, ao refletir sobre a manifestação do discurso sexual:

Assim, o discurso sexual no cinema, ao mesmo tempo que organiza seus lugares de máxima saturação, como nos filmes pornográficos, também dilui os limites da representação do sexo, como no cinema explícito contemporâneo, que não fixa fronteiras para a sexualidade, provocas suas diversas formas, seguindo-as através de linhas de penetração infinitas. Essa explosão plural discursiva não é apenas aquilo que se mostra ou se exhibe do sexo, mas também aquilo que se esconde e reprime, seja nas interdições do

sexo em filmes atuais, seja em períodos de censura oficializada (GERACE, 2015, p.12-13).

Na comédia erótica brasileira, o discurso acerca do sexo permaneceu sob escrutínio de um departamento do governo militar, que se encarregava justamente de selecionar o que poderia ou não chegar ao espectador dos filmes. Para Foucault (2010), o discurso repressivo define o que é interdito e reforça o poder, embora, ao mesmo tempo, abra margem para o que pode ser tolerado, afrouxando seus laços. A comédia erótica no Brasil falou de sexo, ousou em determinados momentos, recuou em outros e assumiu o discurso oficial quanto ao que poderia ser dito, em uma obediência estratégica, pois, caso contrário, o investimento gasto com o filme não traria retorno e levaria as empresas produtoras ao prejuízo. No entanto, também soube se aproveitar das brechas e trazer à tona aquilo que se tentava reprimir. Através das piadas pejorativas acerca da posição da mulher na sociedade ou em relação à homossexualidade, manteve o discurso no tom permitido pelos detentores do poder, enquanto fazia circular o assunto, mesmo que nas entrelinhas. A comédia foi, portanto, uma importante aliada na manutenção desse discurso, mas, através da provocação ao riso, muito foi dito em contraponto.

A aproximação do cinema brasileiro com a comédia, por sua vez, remonta às primeiras tentativas de se estabelecer uma indústria cinematográfica no país. Na busca de consolidar um cinema sonoro e atrativo ao público, essa produção se concentrará, quase que exclusivamente, em comédias carnavalescas, que se diferenciavam dos produtos estrangeiros por se valerem de elementos nacionais próprios, como a língua e a música (VIEIRA, 2018). No final do ano de 1929, Adhemar Gonzaga, jornalista e cineasta, um dos pioneiros do processo de industrialização do cinema nacional, adquiriu um terreno no bairro de São Cristóvão, localizado na Zona Norte do Rio de Janeiro, onde viria a se instalar o Cinearte Studio. É a partir desse estúdio que se consolida a produção cinematográfica de forma industrial no país e surge aquele que foi um ciclo de produções genuinamente nacional, o qual ficou conhecido como “chanchada”.

1.2 A Chanchada

Em *Alô alô carnaval*¹⁵, filme de 1936, uma trama simples serve como fio condutor para a apresentação de diversos números musicais e de humor. Dois malandros, interpretados por Barbosa Júnior e Pinto Filho, formam uma dupla de autores que buscam patrocínio para montar um espetáculo de revista musical que deve se chamar Banana da Terra. A maior parte da história se passa em um cassino e, ao longo da narrativa, atrações se sucedem, com números musicais interpretados por grandes estrelas do rádio da época. O enquadramento desses números e sua estrutura são muito semelhantes à do cinema de atrações, no qual a câmera, praticamente estática em um plano geral do palco, acompanha as apresentações. Entre os artistas que se revezam nos palcos, estão Oscarito, Lamartine Babo, Dircinha Batista, Alzirinha Camargo, Rozina e Elvira Cozzolino (as Irmãs Pagãs), Francisco Alves, Linda Batista e outros importantes cantores do cenário musical da época, além da presença das irmãs Carmen e Aurora Miranda.

Figura 5 – Cantoras do Rádio: As irmãs Aurora e Carmen Miranda interpretam um dos diversos números musicais de *Alô alô carnaval*



Fonte: *Frame* do filme “Alô alô carnaval”.

¹⁵ Filme brasileiro, dirigido por Adhemar Gonzaga e lançado em 1936. Fontes: Cinemateca Brasileira e Enciclopédia Itaú Cultural (Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67249/alo-alo-carnaval>>. Acesso em: 09 Dez. 2023.

O roteiro do filme apresenta os protagonistas em situações inusitadas, como na ocasião em que tentam convencer um empresário a abrir espaço para seu show em um cassino, ou quando se arriscam a ganhar algum dinheiro em uma mesa de jogos. A versão original, que encerrava com um número de Francisco Alves, foi alterada pelo próprio diretor, na década de 1970, trazendo para o final um número com as irmãs Miranda, em função do destaque internacional da dupla, interpretando *Cantoras do Rádio*, uma canção de autoria de Alberto Ribeiro, Josué de Barros e Lamartine Babo (SCHWARZMAN, 2006).

Em linhas gerais, as comédias leves, associando uma “malandragem carioca” a números musicais, constituem quase todos os roteiros dos principais filmes produzidos no Brasil durante mais de duas décadas, filmes esses que se tornaram conhecidos como *chanchadas*. O ponto de partida para tais produções foi, conforme já mencionado, a criação de um estúdio por parte de Adhemar Gonzaga, que se consagrou como um dos grandes nomes da produção cinematográfica nacional, tendo produzido e dirigido diversos filmes durante as décadas de 1930 a 1950.

De acordo com João Luiz Vieira (2018), os anos 1930 começam em clima de euforia, devido a mudanças relacionadas à chegada do som ao cinema. Entre os produtores, havia a crença de que o público rejeitaria de forma natural as produções internacionais, em função da língua, e que também não se adaptaria à leitura de legendas para os diálogos. Ao mesmo tempo, a década de 1930 marca o início da intervenção do estado na atividade cinematográfica, alimentando o sonho de estabelecer uma indústria no país:

(...) é nesse período da década de 1930 que há as primeiras tentativas sérias de uma possível industrialização da atividade cinematográfica no país. Em pauta, estava acima de tudo a discussão clara do papel do cinema visto como meio estratégico para a criação de uma nova imagem do Brasil – mola propulsora da modernidade, levando a uma visão positiva da nação, moldando mentes por meio de imagens (VIEIRA, 2018, p. 347).

Segundo o autor, esse sonho foi potencializado por uma crença a respeito dos “poderes pedagógicos” da imagem em movimento, que seria capaz de resolver questões críticas do país, como o analfabetismo, e, ao mesmo tempo, possibilitar a valorização de elementos como a cultura e a natureza do Brasil. Tais projeções foram fatores que levaram o governo a iniciar investimentos na área do audiovisual.

Em 1936, portanto, é criado o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), que tinha por objetivo “documentar as atividades científicas e culturais realizadas no

país, para difundi-las, principalmente, na rede escolar” (CATELLI, 2004, p.2). Foi idealizado e criado pelo médico, escritor, antropólogo e entusiasta das tecnologias no Brasil Roquette Pinto, que reconhecia o potencial da comunicação como mídia de disseminação de informação e conhecimento. Essa iniciativa provocou debates sobre o tema, opondo-se aqueles que tinham uma visão do cinema como meio educativo àqueles que o viam como forma de entretenimento (VIEIRA, 2018). Assim, enquanto o governo investia em iniciativas ligadas a um cinema pedagógico, havia aqueles que defendiam e lutavam pela ideia de fortalecer uma indústria cinematográfica, nos moldes da norte-americana. Adhemar Gonzaga foi um desses nomes, tendo encabeçado a criação do Cinearte Studio, que posteriormente passou a chamar-se Cinédia, que “foi a mais antiga e duradoura produtora cinematográfica brasileira e o primeiro estúdio realmente digno desse nome, segundo certos padrões ditados por Hollywood” (VIEIRA, 2018, p.351).

Para consolidar essa tentativa de se implantar uma indústria de cinema no Brasil, visando à concorrência com produções internacionais, faz-se necessária a utilização de elementos capazes de atrair a atenção do público. Dessa forma, a música é considerada pelos produtores um recurso de forte apelo, capaz de engajar os espectadores e despertar seu interesse. Unindo características da cultura nacional e o modelo de *star system* existente no país – formado por cantoras e cantores de sucesso no rádio, importante meio de comunicação de massa –, bem como inspirado em musicais de sucesso em Hollywood, como *Melodia na Broadway*¹⁶, os filmes produzidos nessa época caracterizam-se por serem comédias carnavalescas. A música, explorada anteriormente no país pelos denominados filmes cantantes do final da década de 1900, torna-se elemento central dessas comédias que passam a ser produzidas a partir de então. Além do já mencionado *Alô Alô Carnaval*, destacam-se títulos como *A voz do carnaval* (1933), *Alô alô Brasil* (1934), *Estudantes* (1935), *Favela dos meus amores* (1935), *Cidade-mulher* (1936), *O samba da Vida* (1937), entre diversos outros.

Paulatinamente, as produções nacionais ganham maior repercussão, conquistando, inclusive, como foi o caso de *Banana da terra* (1938), a distribuição por parte de companhias estrangeiras. Nesse primeiro filme da trilogia das frutas –

¹⁶ Filme estadunidense, dirigido por Harry Beaumont e lançado em 1929. Vencedor do Oscar de Melhor Filme no ano de 1930, a segunda edição da premiação. Título original: *The Broadway melody*. Fonte: <www.imdb.com>. Acesso em 09 Dez. 2023.

seguido por *Laranja da China* (1939) e *Abacaxi azul* (1943) – o estúdio norte-americano Metro-Goldwyn-Mayer encarregou-se de distribuir o filme. Foi por conta de filmes de sucesso na época, por exemplo, que a cantora e atriz Carmen Miranda se projetou internacionalmente, participando de diversos filmes em Hollywood de 1940 em diante, até sua morte precoce em 1955, aos 46 anos de idade (VIEIRA, 2018).

Em 1939, com a publicação do Decreto-Lei nº 1949, entra em vigor a primeira cota de exibição para produções nacionais nos cinemas do país. Conforme a redação do artigo 34, “os cinemas são obrigados a exhibir anualmente, no mínimo, um filme nacional de entrecho e de longa metragem” (BRASIL, 1939) – uma tentativa de proteção ao cinema nacional que, apesar de tudo, mostra-se equivocada segundo João Luiz Vieira (2018), pois acaba por restringir a exibição da produção nacional, ao invés de promovê-la. Segundo o autor, a política de proteção do governo pressupunha a produção estrangeira como detentora do mercado, em uma época que filmes brasileiros eram produzidos regularmente, por várias empresas. Ao tornar obrigatória a exibição de apenas um filme brasileiro por ano, portanto, a lei desencoraja a produção nacional, quando deveria atuar de forma a incentivá-la.

A década seguinte inicia com a fundação de um novo estúdio no Rio de Janeiro, a Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., logo em 1941. A empresa, que produziu mais de vinte filmes até 1962, quando fechou as portas, foi responsável por títulos de sucesso como *Carnaval no fogo* (1949) e *Aviso aos navegantes* (1950), ambos seguindo o modelo de comédia musical implementado pela Cinédia. A companhia também produziu adaptações literárias e de peças de teatro, bem como filmes de variados gêneros, respaldada na garantia de exibição por conta da cota implementada pelo governo.

A experiência da Atlântida, em termos de pensamento industrial, materializou um conhecimento prático das condições reais e possíveis de um mercado periférico, especialmente se comparadas a outras tentativas de implantação e defesa de um cinema mais sofisticado e ambicioso (VIEIRA, 2018, p.368).

Todos esses fatores, somados, permitem a implantação de um esquema de produção industrial que torna possível a viabilização de uma experiência ainda inédita no país: a produção em série de filmes voltados para o mercado. A grande maioria consiste em comédias musicais, que ficaram conhecidas como chanchadas, as quais evoluem e se consolidam ao longo do tempo. De acordo com Vieira (2018), em países musicalmente fortes, destacam-se nos primeiros anos do filme sonoro uma produção

cinematográfica ligada à indústria fonográfica, sendo que, no Brasil, tais filmes se valem de um conjunto de astros e estrelas conhecidos de antemão através da rádio. Essas produções, que flertam com a comédia e o musical, correspondem, justamente, a esse retrato de época.

Parece interessante pensar, nesse sentido, que a chanchada reúne elementos e convenções específicas de dois gêneros cinematográficos, a comédia e o musical, podendo ser considerada um subgênero cinematográfico genuinamente nacional, a partir de uma noção de gênero no cinema ancorada em elementos simbólicos. Conforme Robert Stam (2003), no rastro de um pensamento estruturalista autoral, a noção de gênero se relaciona tanto às convenções visuais quanto às “tensões” produzidas entre forma e conteúdo nos filmes. Além da forte “densidade institucional”, nos termos do autor ao comentar a produção hollywoodiana de gênero dos anos 1970, ele também funcionaria como um “*ritual cultural*, para integrar uma comunidade conflitual” (STAM, 2003, p.148). O gênero fílmico, portanto, tem a função de identificar determinados tipos de filme com base em características comuns, ou seja, as convenções mencionadas por Stam. Em complemento a esse pensamento, é possível citar David Bordwell e Kristin Thompson (2013), quando afirmam que, apesar de não terem a precisão científica que permite aos biólogos classificarem animais e plantas em gêneros específicos, os gêneros cinematográficos possibilitam que os filmes sejam identificados pelas suas semelhanças. Estes, no entanto, não podem ser definidos de forma absoluta:

(...) os gêneros são baseados em um acordo tácito entre os cineastas, os críticos e o público. O que dá aos filmes uma identidade comum são as convenções de gênero compartilhadas. Determinados elementos da trama podem ser convencionais. Nós antecipamos uma investigação em um filme de mistério; vinganças são comuns nos faroestes; um musical encontrará maneiras de fornecer situações de canto e dança (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.502).

As convenções de gênero podem inclusive ser temáticas (como as questões familiares no melodrama) ou técnicas (como a iluminação no filme *noir*) e auxiliam o público a identificar o caminho que irá percorrer enquanto assiste a um filme. São pontos de referência que permitem que essas obras se comuniquem rapidamente com seus espectadores. Para Bordwell e Thompson (2013), a questão é complexa, pois gêneros podem ser mais ou menos abrangentes, o que pode ocasionar subdivisões: “assim, os subgêneros podem ser divididos pelos críticos ou cineastas para tentar descrever mais precisamente os filmes” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.500).

Gêneros e subgêneros, portanto, não são categorias definitivas e intransponíveis, mas funcionam como uma possibilidade de reconhecimento dos filmes ao participarem de um repertório sociocultural sedimentado historicamente. Algumas dessas classificações também nascem com a atuação da crítica, como no caso do *film noir*, uma designação criada pelos críticos franceses para se falar sobre uma série de filmes com temáticas vinculadas ao policial e ao suspense, com o uso de uma estética de cor e iluminação específica, produzidos a partir da década de 1940, sem que, nessa época, os cineastas tenham se proposto a realizar um filme com essa designação (STAM, 2003).

Nesse sentido, de acordo com Vieira (2018), é possível identificar elementos de gênero nas comédias carnavalescas produzidas no país dos anos 1930 em diante, consolidando-se em função de um esquema industrial que propiciou, em um momento econômico favorável, “uma experiência inédita na produção de uma série de filmes voltados exclusivamente para o mercado, em sua maioria apoiados na repetição de fórmulas de sucesso” (VIEIRA, 2018, p.371). O desenvolvimento de uma indústria cinematográfica se tornou possível, segundo o autor, devido à articulação com demais ramos do entretenimento, como o teatro e a rádio, por exemplo. Esses filmes apresentavam romances permeados por números musicais, que retardam o final, sempre feliz, das aventuras; a triangulação herói, mocinha e bandido que formam o núcleo central dessas comédias; a presença de personagens músicos, cantores e cantoras; as situações cômicas que se inserem dentro do roteiro; a linguagem do carnaval com seus códigos culturais específicos, bem como a repetição de fórmulas narrativas, são exemplos de elementos que permitem o enquadramento dessas produções como um subgênero particularmente brasileiro.

Conforme Bordwell e Thompson (2013), os gêneros não são um sucesso constante, mas alternam momentos de alta e baixa popularidade. Esses momentos de ênfase na produção de filmes de um determinado gênero/subgênero determinam o que os autores chamam de ciclo: “Um ciclo é um conjunto de filmes de gênero que têm alta popularidade e influência durante um período distinto. Os ciclos ocorrem quando um filme de sucesso produz uma erupção de imitações” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.510). Essa hipótese se faz importante para pensar o cinema brasileiro do período na chave de um subgênero cinematográfico e de um ciclo de produção, que cresce e se transforma até seu esgotamento. Nesse sentido, o estabelecimento dos primeiros estúdios cinematográficos no país possibilitou, dentre

outras coisas, o estabelecimento de um *star system* brasileiro pela primeira vez na história, com a presença de atores que se consagraram no gênero cinematográfico, sendo alguns deles oriundos do teatro, da rádio e do circo (VIEIRA, 2018). Entre esses nomes, muitas vezes interpretando personagens de perfis recorrentes, estão Anselmo Duarte e Eliana, que interpretaram diversos pares românticos, as irmãs cantoras Carmen e Aurora Miranda, a dupla cômica Oscarito e Grande Otelo, José Lewgoy e seus vilões, além de diversos outros que se tornaram conhecidos do grande público e constituíram presença constante nas produções da época.

Os perfis de personagens presentes nas chanchadas eram bastante recorrentes, o que colaborou na consolidação do gênero, sendo um dos fatores que atraíam o público ao cinema. Com o passar dos anos, no entanto, o gênero precisou se reinventar para manter o interesse do público e não cansá-lo com a fórmula muitas vezes repetitiva. Uma das alternativas encontradas para essa reformulação foi a introdução de novos perfis de personagens. Da mesma forma que Carmen Miranda nos anos 1930 e a dupla Oscarito e Grande Otelo nos anos 1940, na década de 1950 mais tipos de personagens surgem e determinados atores também se caracterizam por interpretar tais perfis de forma recorrente. Para Vieira (2018), os anos 1950 representam o momento máximo da comédia carioca, tanto no que se refere aos filmes produzidos pela Atlântida quanto aqueles realizados por outras produtoras:

Nessa segunda metade da década de 1950, a comédia carioca ampliou o leque de personagens à disposição das tramas com a entrada de novos produtores e diretores, a formação de novas duplas cômicas e também a maior definição dos tipos já esboçados por alguns atores e atrizes no período anterior (VIEIRA, 2018, p.385-386).

Exemplos dessa inovação são os frequentes tipos de personagens interpretados pelos atores Zé Trindade e Violeta Ferraz (casais maduros) e pela atriz Zezé Macedo (empregadas domésticas), “representações mais ou menos homogêneas a serviço de uma tipificação de gênero” (VIEIRA, 2018, p.386).

Figura 6 – Em Rico ri à toa (1957), de Roberto Farias, a atriz Zezé Macedo interpreta um tipo recorrente, a empregada



Fonte: *Frame* do filme “Rico ri à toa”.

A fórmula da chanchada, baseada no humor e na leveza, nas situações recorrentes e nos números musicais, embora tenha garantido grande sucesso de público e permitido que esses filmes ocupassem o espaço que lhes era reservado nas salas de cinema, também gerou controvérsias, principalmente por parte da crítica e de outros grupos de artistas interessados em produzir filmes de maior “expressão cultural”. Ainda assim, as comédias musicais cariocas seguem sendo produzidas, porém, no final da década de 1950, o ciclo apresenta sinais de esgotamento em função de sua fórmula já desgastada. Apesar disso, esses filmes não desaparecem por completo e continuam sendo produzidos na década de 1960, ainda que sem o mesmo encantamento dos primeiros tempos. Os profissionais migram, aos poucos, para um veículo em ascensão que se estabelece no país, a televisão, e levam consigo elementos populares e comêicos para esse meio emergente. Não obstante, um novo estilo de comédia passa a ser produzido para o cinema no final dos anos 1960 e ganha espaço na década seguinte. Utilizando-se do mesmo tom de comédia popularesca, mas agregando o elemento da sensualidade, estes filmes acabam por carregar consigo o mesmo tipo de preconceito pelo qual passou a chanchada, acrescidos, porém, da pecha de pornográficos. Para Bordwell e Thompson (2013), a crítica tende a repudiar determinados tipos de filmes por considerá-los pouco profundos, por vezes

fúteis, considerando-os simples repetições de fórmulas. Assim ocorreu com a chanchada e também ocorrerá, posteriormente, com a comédia erótica.

A chanchada, portanto, emerge na história cinematográfica como um cinema genuinamente nacional, demonstrando sua importância seja através do estabelecimento de uma indústria, seja pela consolidação de um time de estrelas que atrai a atenção do público. Ao mesmo tempo, esse gênero fala de forma leve sobre o cotidiano do brasileiro, um povo que é capaz de debochar de si mesmo ao se ver representado na tela – o mesmo deboche que, de acordo com João Luiz Vieira (2018), é possível perceber nessa tentativa de se estabelecer uma indústria nacional de cinema, que tenta imitar o cinema dominante, mas acaba por rir de si própria. Através do riso, uma crítica social se desenha como um autorretrato: diante das dificuldades da vida, há sempre a iminência de um novo carnaval, que certamente chegará para aliviar as agruras de um povo sofrido que, apesar dos pesares, sabe como se divertir. Essa possibilidade de catarse através do riso é reencontrada na comédia erótica, que se estabelece no final dos anos 1960, trazendo consigo todo o histórico de um ciclo de filmes que soube retratar os brasileiros, fazendo-os se sentir representados na tela.

Antes desta pesquisa se voltar especificamente à comédia erótica, cabe ainda abordar outro ciclo de produção, que se iniciou nos anos 1960 e direcionou sua atenção à dura e crua realidade de alguns setores da sociedade que se situavam à margem de todos os olhares, inclusive contribuindo, em determinada medida, para o ciclo de comédias eróticas que se estabelece a partir do final dos anos 1960, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro.

1.3 O Cinema Marginal

Conforme escreve Fernão Ramos (2018), um novo ciclo de produção se esboça em meados da década de 1960, protagonizado por um grupo de jovens cineastas inicialmente ligados ao movimento que ficou conhecido como Cinema Novo¹⁷. Essa dissidência resulta do momento em que esse grupo de realizadores “acentua e radicaliza a linha da opção narrativa alternativa. Abandonam os dilemas do

¹⁷ Cinema Novo foi um movimento cinematográfico brasileiro, iniciado no final dos anos 1950 e que se estende até os anos 1970, tendo como um dos principais nomes o do cineasta Glauber Rocha, encabeçando um grupo bastante coeso. Caracteriza-se, grosso modo, por apresentar filmes que buscam o diálogo com o popular, porém com um viés intelectual, inspirado em movimentos como o Neorrealismo Italiano e a *Nouvelle Vague* francesa.

engajamento e incrustam-se na exasperação, no deboche e na curtição” (RAMOS, 2018, p.177).

O termo Cinema Marginal foi concebido e disseminado à revelia dos profissionais envolvidos, porém, de acordo com o pesquisador Fernão Ramos, o título é capaz de definir muito bem esse grupo de cineastas e os filmes que realizaram, em função do estilo incorporado a essas produções, dos esquemas de produção alternativos adotados e da sintonia com grupos intelectuais de vanguarda que surgiam à época (RAMOS, 2018), vide movimentos literários que deram visibilidade a nomes como José Agripino de Paula, Waly Salomão, Francisco Alvim, Torquato Neto e outros; movimentos musicais, pelos quais compositores ficaram estigmatizados como músicos malditos, entre eles Jards Macalé, Sérgio Sampaio, Jorge Mautner e Luiz Melodia; a imprensa marginal, através de publicações como *O Pasquim* e *Flor do mal*; e nas artes plásticas com, por exemplo, Hélio Oiticica e sua série de trabalhos encabeçados pela frase “Seja Marginal, Seja Herói” (OLIVEIRA, 2007).

Assim como as vanguardas ganham protagonismo nesse movimento, o modo de produção do fazer cinematográfico busca uma ruptura com o esquema industrial e se direciona a circuitos alternativos. Nesse sentido, o filme que é considerado por muitos como marco desse movimento é *O bandido da luz vermelha*¹⁸, lançado no ano de 1968. O filme é dirigido por Rogério Sganzerla e produzido na cidade de São Paulo, trazendo como protagonistas os atores Paulo Villaça, no papel do bandido, e a atriz Helena Ignez, que viria a se tornar a principal musa desse movimento.

O Bandido é um filme marco que, se quisermos traçar linhas demarcatórias, pode ser considerado como o ponto de partida para o que mais tarde seria o Cinema Marginal. (...) deflagrador, no sentido em que coloca elementos radicalmente novos, de ruptura, no quadro cinematográfico da época ao qual se remete enquanto negação e referência irônica. Sua produção se localiza dentro do quadro ideológico do Brasil dos anos 60, onde a falência dos projetos revolucionários de transformação social permite a emergência de um discurso ainda referente – e ao mesmo tempo descentrado – com relação ao embasamento da prática política que em 1968 se esvaneceu (RAMOS, 1987, p. 78).

A história do bandido é inspirada nos crimes de João Acácio Pereira da Costa, um assaltante que ganhou destaque nas páginas policiais dos anos 1960 por uma postura extravagante e indiscreta, algo considerado contraditório para um sujeito que

¹⁸ Filme brasileiro, dirigido por Rogério Sganzerla e lançado em 1968. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 09 Dez. 2023.

necessita de discrição para praticar crimes sem ser identificado pela polícia. A trama é trazida às telas pelo diretor Rogério Sganzerla e contada com o deboche necessário para evidenciar a forma com que o próprio João Acácio agia.

O cinema marginal, produzido no calor e sob os auspícios do golpe militar dos anos 1960, deu voz a brasileiros que ousaram desafiar o poder vigente, indivíduos que viviam à margem de uma sociedade que se encontrava sob o regime de uma ditadura que se embasava em valores militares, religiosos e morais. Esses indivíduos, que se sentiam deslocados nessa sociedade, necessitavam se expressar e encontram na marginalidade o espaço para tal:

Representação da experiência dos vencidos, tematização do colapso dos sujeitos históricos clássicos – estes são os dados centrais da postura do Cinema Marginal (...). A provocação tem como alvo as tradições cristãs associadas aos donos do poder; e quer dar expressão ao leque de subculturas dos grupos marginalizados, em choque direto com um provincianismo que, naquele momento, recebia um impulso militar (XAVIER, 2001, p.33-34).

Esse perfil de personagens, como o bandido Jorge e Janete Jane, a mulher por quem ele se apaixona, representa brasileiros que não se encaixam no comportamento idealizado e desejado pelas autoridades do regime militar. Para Ismail Xavier (2001), a relação desses sujeitos com a sociedade está diretamente vinculada à forma como o país era gerido, e o papel da produção cinematográfica do período está intimamente ligado a essas questões:

A melhor caracterização dos problemas do cinema brasileiro no período exige uma atenção maior às transformações socioeconômicas mais gerais ocorridas no país. A modernização conservadora atou expansão industrial e arrocho salarial, crescimento urbano e favelização, alterou o perfil dos empregos, com maior presença na esfera administrativa e das comunicações, combinou a deterioração da qualidade de vida na cidade e no campo com a adaptação do capitalismo brasileiro à ordem internacional. Nesse processo, se houve a emergência do jovem em duas esferas – a do consumo e a das aspirações revolucionárias –, esta tem convivido com as alterações no modo de entretenimento e cultura em larga escala (XAVIER, 2001, p.57).

A busca por construir, ou, talvez, estruturar uma identidade própria dos sujeitos, é apresentada em filmes do cinema marginal com o objetivo de representar brasileiros excluídos, os quais também precisam saber quem são e que papel exercem nessa sociedade que os renega. Para Ismail Xavier (2001), o lixo é o emblema dessa sociedade. Os seres humanos retratados nesses filmes representam esse lixo, dão vida a esse lixo. A incongruência é a lógica interna do universo social desses

indivíduos, e a corrupção é sua moralidade. Ainda com relação a *O bandido da luz vermelha* (1968), o autor comenta que:

É um universo social que tem no lixo o seu emblema, tal como as operações construtivas do filme da justaposição dos resíduos, da incorporação antropofágica de referências conflitantes a compor um quadro da experiência no terceiro mundo como empilhamento de sucatas. O Bandido descentra tudo, ostenta-se como filme periférico que focaliza uma personagem periférica num mundo periférico. Na jornada picaresca de seu anti-herói, a Boca do Lixo é o lugar alegórico de um terceiro mundo à deriva, e o desfile grotesco de corrupção, miséria e boçalidade faz do contexto nacional uma província tragicômica às margens do mundo civilizado. Viver no Brasil é encarar a violência, grossura, tolice onipresentes; um mundo onde a lucidez possível é o riso paródico (XAVIER, 2001, p.74).

O cinema da Boca do Lixo é menos pudico que o Cinema Novo e mais ousado no que se refere ao sexo. Os filmes do período são protagonizados por figuras transgressoras e marginais para contar suas histórias, que ousam ao abordar o sexo como parte integrante desse contexto e retratam sem pudor as mazelas da sociedade brasileira da época (XAVIER, 2001).

O segundo filme de Sganzerla é lançado no ano seguinte, em 1969, protagonizado por uma mulher, Helena Ignez, a musa que havia sido casada com Glauber Rocha e agora era a mulher de Sganzerla, no papel de Ângela Carne e Osso, *A mulher de todos*¹⁹. A personagem central é novamente uma personagem transgressora, uma jovem ninfomaníaca que se utiliza de sua sensualidade para seduzir os homens que a cercam.

O local de produção desses filmes era uma zona central da cidade de São Paulo, localizada entre os bairros da Luz e Santa Cecília, que se tornou popularmente conhecida como *Boca do Lixo*. De acordo com Alessandro Gamo e Luís Alberto Rocha Melo (2018), a região havia sido, no início do século XX, o lugar onde diversas distribuidoras de filmes estrangeiros haviam se estabelecido, em função da proximidade com os trens da Estação da Luz e da Estação Sorocabana. A distribuição de filmes foi a atividade econômica principal das empresas cinematográficas estabelecidas na região, tendo algumas iniciativas ligadas à produção no decorrer dos anos 1950. Foi somente no final da década seguinte, no entanto, que as produtoras ali se estabeleceram e deram início ao que se tornaria uma indústria do cinema popular:

¹⁹ Filme brasileiro, dirigido por Rogério Sganzerla e lançado em 1969. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 09 Dez. 2023.

Por volta de 1967, parte considerável das produtoras que havia em outras áreas centrais de São Paulo começaram a se deslocar para a rua do Triunfo e arredores, incentivadas pelos aluguéis baratos para escritórios e depósitos, e pelas facilidades de transporte de filmes e contratação de técnicos para as produções. A Boca foi se configurando como um ambiente de convivência de profissionais do cinema (GAMO & MELO, 2018, p. 324).

Ainda de acordo com os autores, a designação Boca do Lixo, termo inicialmente pejorativo, perde esse sentido à medida que a produção cinematográfica paulistana ganha força. Além de Sganzerla e Helena Ignez, outros nomes se destacam na cena marginal referente à Boca. Entre eles, Carlos Reichenbach, Ozualdo Candeias, João Callegaro, Antônio Lima e José Mojica Marins, assim como os de João Silvério Trevisan e Júlio Calasso, mais voltados a uma vanguarda literária e teatral (RAMOS, 2018). A produção cinematográfica paulistana se fortalece com o estabelecimento dessa região como um polo de produções. As obras relacionadas ao cinema marginal impulsionam uma indústria, que a partir da década seguinte irá se voltar para a realização de comédias eróticas, após o encerramento do ciclo denominado Cinema Marginal, em torno de 1973 (RAMOS, 1987). Dessa configuração inicial, mantém-se o aparato tecnológico, o conhecimento dos profissionais envolvidos e o olhar voltado para produções populares.

Enquanto isso, no Rio de Janeiro, o núcleo marginal se situa um pouco mais próximo do movimento do Cinema Novo. Entre os diretores, destaca-se Júlio Bressane, que lança em 1969 o filme *Matou a família e foi ao cinema*²⁰, cujos personagens principais são indivíduos que não se encaixam no perfil desejado pela sociedade e são recorrentemente rechaçados pelas autoridades do regime militar. No elenco, nomes como Renata Sorrah, Márcia Rodrigues e Antero de Oliveira dão vida a jovens que experimentam momentos desregrados que os afastam de uma vida conservadora e sem transgressões. Antero de Oliveira interpreta um jovem que mata os pais com uma navalha e depois vai ao cinema deleitar-se com um filme. Márcia Rodrigues vive uma mulher rica e insatisfeita com o casamento, que viaja para Petrópolis, onde recebe uma amiga com a qual troca carícias e relatos sobre os homens. As histórias são entrecortadas por cenas de assassinato, violência e tortura.

No movimento marginal do cinema carioca, destacam-se também nomes como o dos diretores Neville d'Almeida e Geraldo Veloso. Para Ramos (2018), é com a obra

²⁰ Filme brasileiro, dirigido por Júlio Bressane e lançado no ano de 1969. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 09 Dez. 2023.

de baixo orçamento *Mangue bangue*²¹ (1971) que Neville d'Almeida adentra o universo da marginalidade, incorporando aos roteiros elementos como a escatologia e o desbunde, presentes na produção marginal. Se em São Paulo a produção se concentra na Boca do Lixo, no Rio de Janeiro esse movimento se articula em torno do Beco da Cinelândia:

Até meados dos anos 1930, a antiga região do Convento da Ajuda sofreria intensas transformações e ficaria dali para diante ligada não apenas ao cinema, mas à vida cultural e ao circuito de espetáculos da então capital federal. Assim, é possível compreender o cinema do Beco como resultado da expansão dos negócios imobiliários atrelados ao setor de diversões. A história do Beco seria, em grande parte, a história da Cinelândia carioca e seu entorno, isto é, o quadrilátero formado pelas ruas Evaristo da Veiga e Passeio; Senador Dantas e Praça Floriano (GAMO & MELO, 2018, p. 337).

A história do local se inicia de forma similar à da Boca paulistana. Nessa região central da capital carioca, estabeleceram-se, ao longo dos anos 1920 e 1930, escritórios de importantes distribuidoras, tanto de filmes estadunidenses quanto do cinema europeu e latino. Nos anos 1950, Nelson Pereira dos Santos é um dos profissionais que mantém um escritório na região, que atrai profissionais do cinema, entre técnicos e artistas, e que frequentam bares como o Amarelinho, o Café Angrense, o Spaguetilândia, o Doradinho e a Confeitaria A Brasileira (GAMO & MELO, 2018). Para os autores, a compreensão da importância do Beco para a produção cinematográfica do Rio de Janeiro somente é possível a partir do entendimento de como funcionava essa teia de relações sociais, culturais e profissionais que se organizava em torno desses bares e se desenvolvia em um ambiente de informalidade.

É no Rio de Janeiro, logo após um encontro no Festival de Brasília de 1969 entre Sganzerla e Bressane, que se estabelece a Belair Filmes, empresa cinematográfica fundada pelos dois diretores e pela atriz Helena Ignez. Nos poucos meses de sua duração, entre fevereiro e maio de 1970, apoiando-se em um esquema precário e com poucos recursos, são realizados pela produtora cinco longas e ainda um sexto que permanece inconcluso (RAMOS, 2018, p.186). Entre os filmes produzidos está a comédia *Cuidado madame*²² (1970), que conta a história de três empregadas domésticas que se rebelam contra o sistema de uma sociedade

²¹ Filme brasileiro, dirigido por Neville d'Almeida e lançado no ano de 1971. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 09 Dez. 2023.

²² Filme brasileiro, dirigido por Júlio Bressane e lançado no ano de 1970. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 09 Dez. 2023.

opressora e decidem assassinar suas patroas – o elenco apresenta as atrizes Helena Ignez, Maria Gladys e Suzana Moraes nos papéis principais, que se tornaram fortemente associadas a esse momento do cinema.

O primeiro filme dirigido por Sganzerla no Rio de Janeiro é *Copacabana mon amour*²³ (1970), protagonizado por Helena Ignez no papel de Sônia Silk, outra personagem marginalizada, uma prostituta que sonha em ser cantora. Sônia vive em companhia de um irmão homossexual e se relaciona com outras figuras inseridas no mundo da prostituição que circulam pelo turístico bairro carioca de Copacabana. Vidimar, o irmão de Sônia, trabalha como empregado doméstico do Dr. Grilo e apaixona-se pelo patrão. A mãe de Vidimar e Sônia, interpretada por Laura Galano, acredita que seus filhos estão possuídos pelo demônio, o rapaz por ser homossexual e a moça por ter visões de espíritos, o que leva Sônia a procurar ajuda espiritual²⁴.

Figura 7 – A atriz Helena Ignez, interpretando a heroína Sonia Silk, terceiro filme em parceria com Rogério Sganzerla



Fonte: *Frame* do filme “Copacabana Mon Amour”.

Nesse contexto, a atriz Helena Ignez ganha destaque ao ser considerada musa do cinema marginal (RAMOS, 2018). Cabe uma reflexão sobre a representação feminina nesses filmes, para que seja melhor contextualizado o papel desempenhado por ela. A reflexão de Tatiana Trad Netto (2016) introduz esse tema:

A grande maioria das narrativas fílmicas brasileiras dos anos 20, 30, 40 e 50 direcionavam o olhar do espectador para a mulher, colocando-a em uma posição de passividade e oprimindo-a. Este modelo praticado pela indústria cinematográfica norte-americana e reproduzido nas cinematografias de

²³ Filme brasileiro, dirigido por Rogério Sganzerla e lançado no ano de 1970. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 09 Dez. 2023.

²⁴ Quem participa do filme nessa sequência é o conhecido pai-de-santo Joãozinho da Gomeia, que, após vir da Bahia, havia se estabelecido na região da Baixada Fluminense, sendo representante do candomblé, uma religião também marginalizada pelo conservadorismo cristão do país.

outros países, contribuiu para a propagação de um modelo patriarcal e colonizador de representação da mulher. O processo de modernização que começa a se estruturar no Brasil já ao final dos anos 40, se espalha também para o cinema. O projeto de industrialização do cinema, encabeçado pela companhia paulista Vera Cruz, ampliou as possibilidades de profissionalização na atividade cinematográfica. (...) Tais mudanças possibilitaram maior inserção da mulher no mercado cinematográfico e algumas delas passaram a exercer funções técnicas como scriptgirls, montadoras, etc (NETTO, 2016, p.33).

De acordo com a autora, é a Vera Cruz que apresenta as primeiras musas do cinema brasileiro, nos anos 1950, como Eliane Lage, Marisa Prado e Tônica Carrero, sendo que, nesse momento, a beleza era o atributo reverenciado pela mídia, não necessariamente o talento. Essa representação muda com o Cinema Novo, no qual Helena Ignez recebe o título de musa após atuar em *A grande feira*²⁵ (1961), posteriormente reforçado com sua atuação em *O assalto ao trem pagador*²⁶ (1962), pela qual se destaca interpretando uma mulher ousada e sensual, capaz de guiar a própria vida, visto que

ela pôde explorar seu potencial artístico ao máximo; Sganzerla encontrou nela uma atriz devota, criativa e entregue aos seus personagens. A liberdade no processo de construção das personagens é uma das grandes marcas do Cinema Marginal e possibilitou interpretações ousadas e criativas. Os filmes em que Helena Ignez atuou no Cinema Marginal, em sua grande maioria colocam em evidência personagens que questionam sua própria identidade, e/ou buscam uma identidade. Ao dar voz a figuras subalternas como a prostituta, a cantora decadente, a histérica, a canastrona ou a bandida, Helena Ignez e Rogério Sganzerla, podem ter possibilitado outras formas de representação da mulher no cinema brasileiro (NETTO, 2016, p.12-13).

Nesse sentido, ressalta-se a atriz baiana como elemento-chave para se pensar a ruptura da representação feminina em dois importantes movimentos do cinema nacional que se destacaram na produção cinematográfica dos anos 1960: o cinema marginal e o cinema novo (RAMOS, 2018). É possível afirmar que Helena Ignez incorpora a mulher que ousa, que tem vida própria, que não apenas é apresentada como bonita e sensual, mas também como sujeito dentro de uma sociedade patriarcal. Esse perfil de personagem feminina retornará em muitos outros filmes nos anos que se seguem.

Nem todos esses filmes, obviamente, demonstram personagens com a mesma ousadia e a mesma capacidade de confrontar a sociedade, mas essas características

²⁵ Filme brasileiro, dirigido por Roberto Pires e lançado no ano de 1961. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 27 Abr. 2024.

²⁶ Filme brasileiro, dirigido por Roberto Farias e lançado no ano de 1962. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 27 Abr. 2024.

serão mais recorrentes desse ponto em diante, estabelecendo-se como uma herança deixada pelo cinema marginal. Além de instituir um diálogo com a cultura popular e com as camadas marginalizadas da sociedade, bem como de apresentar novas formas de representação da mulher, o cinema marginal insere o erotismo em suas narrativas. Filmes produzidos na Boca do Lixo paulistana, como *As libertinas*²⁷ (1968) e *O pornógrafo*²⁸ (1970), são considerados precursores de um ciclo de produção que teria o erotismo como apelo principal.

No Rio de Janeiro, na região do Beco da Cinelândia, surgem produtoras como a Bennio Produções Cinematográficas e a Di Mello Produções, que direcionam suas produções para o gênero da comédia popular, inserindo elementos de sexualidade e erotismo em seus filmes. Essas produções ganham espaço tanto em São Paulo quanto na capital carioca ao longo dos anos 1970 e recebem, pejorativamente, o título de “pornoanchadas”. Além de carregarem elementos da chanchada e do cinema marginal, bebem de outras fontes, vide as comédias eróticas, que faziam sucesso em diversos países, principalmente aquelas produzidas na Itália.

1.4 A *Commedia all’Italiana*

A comédia erótica como um subgênero da comédia ganha força em meados da década de 1960 no cenário internacional. Na América Latina, a produção cinematográfica de países como o México e a Argentina já faziam referência à liberdade sexual através de suas narrativas e personagens, que envolviam o erotismo aliado à comédia ou ao drama. O tema estava em discussão ao redor do mundo e no Brasil não foi diferente, tendo sido a produção nacional profusamente influenciada pela produção italiana, que aparenta ter muitas intersecções com a brasileira. Dessa forma, cabe uma reflexão sobre como essa produção motivou a comédia erótica no Brasil.

Para Jairo Carvalho do Nascimento (2018), dentre todas as produções do gênero desenvolvidas em diferentes cinematografias, é a comédia erótica italiana que mais exerce influência na produção brasileira da época:

²⁷ Filme brasileiro em três episódios, dirigido por João Calegaro, Antônio Lima e Carlos Reichenbach e lançado no ano de 1968. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 09 Dez. 2023.

²⁸ Filme brasileiro, dirigido por João Calegaro e lançado no ano de 1970. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 09 Dez. 2023.

No Brasil, pelo menos, isso é certo. A comédia erótica italiana fez escola aqui. Produzimos inclusive um filme chamado *Adultério à brasileira*, em 1969, dirigido por Pedro Carlos Rovai. É uma comédia dividida em três episódios, “A assinatura”, “O telhado” e “A Receita”. O filme aborda o adultério em todas as classes sociais, na alta burguesia, na classe média e na baixa, com um tom cômico e irreverente. É uma versão brasileira de *Adulterio all’italiana* (Adultério à italiana/1966), de Pasquale Festa Campanile. O título mostra essa influência, bem como sua estrutura em episódios (NASCIMENTO, 2018, p.41).

A comédia italiana chegou ao Brasil no final dos anos 1960, atraindo o público para as salas de cinema, com títulos como o previamente citado *Adultério à italiana*²⁹ (1966) e *O mando é das mulheres*³⁰ (1968), ambos dirigidos por Campanile. Esses filmes, em geral produções de baixo orçamento, inseriam o nu feminino parcial ou total e simulações de relações sexuais em situações cômicas, ligadas a temas como a família e a escola e a profissões como medicina e enfermagem, além de trazerem, nos roteiros, espaços como instituições policiais e militares. Em sua maioria, eram filmes divididos em episódios, longas-metragens que contavam com três ou no máximo quatro histórias, e cuja divulgação geralmente era feita por meio de cartazes com mulheres seminuas ou em poses insinuantes. As atrizes que protagonizaram essas comédias foram alçadas à condição de símbolos sexuais, entre elas Laura Antonelli, Gloria Guida, Barbara Bouchet e Catherine Spaak (NASCIMENTO, 2018). Esses filmes eram, igualmente, frutos de uma Itália em transformação, tanto econômica quanto socialmente:

A transição de país agrícola a industrial trouxe consigo uma mudança de hábitos e costumes que foi alimentada pelo jogo de poder entre uma burguesia conservadora e uma classe trabalhadora cada vez mais pragmática. Estamos diante de um cinema lúdico e provocativo que expôs uma sexualidade livre disposta a abrir caminho nos domínios da estrita moralidade católica. Suas histórias são delirantes, tolas, decididas a parodiar a assepsia social e religiosa. É o caso de *Homo eroticus* – Supermacho, em algumas traduções –, o sucesso do ano de 1971, de Marco Vicario, onde Lando Buzzanca interpreta Michele, um siciliano que chega a Bérgamo para trabalhar na casa de um homem rico cuja esposa fica obcecada por ele ao descobrir que ele sofre de tritorquismo, ou seja, possui três testículos, condição que torna seu membro enorme (CAPPELO, 2013, p.55, tradução nossa³¹).

²⁹ Filme italiano, dirigido por Paquale Festa Campanile e lançado no ano de 1966. Título original: *Adulterio all’italiana*. Fonte: NASCIMENTO, 2018.

³⁰ Filme italiano dirigido por Paquale Festa Campanile e lançado no ano de 1968. Título original: *La matriarca*. Fonte: NASCIMENTO, 2018.

³¹ O texto em língua estrangeira é: “El tránsito de país agrícola a pivote industrial trajo consigo un cambio en los modos y costumbres que estuvo azuzado por el juego de poderes entre una burguesía conservadora y una clase obrera cada vez más pragmática. Estamos ante un cine jugueteón, de provocaciones, que exponía una sexualidad libre y dispuesta a abrirse paso en los predios de la estricta moral católica. Sus historias son delirantes, bufas, empeñadas en parodiar las asepsias sociales y religiosas. Tal es el caso de *Homo eroticus* – Supermacho, en algunas traducciones –, el éxito de 1971

Um produto forte da indústria cultural italiana entre os anos 1960 e 1970, a comédia erótica daquele país conquistou o público de diversos lugares do mundo, abordando temas vinculados ao cotidiano de uma Itália em transformação, onde o sexo opera como um reflexo dos desejos de seu povo, que se configura, segundo Giancarlo Cappelo (2013), em um esforço quase tolo de superar o provincianismo sempre criticado pelos próprios italianos. A presença de belas mulheres, galãs, o tropo do homem “corno” (CAPPELO, 2013) e temas como virgindade, adultério e virilidade (NASCIMENTO, 2018) são elementos que podem ser vistos tanto nas comédias eróticas italianas quanto nas brasileiras, o que pode evidenciar a influência exercida pelas produções do país europeu nas comédias aqui produzidas, visto que a produção italiana se inicia alguns anos antes que a brasileira. Outro exemplo dessa influência são os cartazes de divulgação, que se utilizavam de imagens das atrizes em posições sensuais, como em *A colegial*³² (1975) e *O mando é das mulheres* (1968), recurso também explorado no Brasil.

Figuras 8 e 9 – Cartazes das comédias italianas *O mando é das mulheres* e *A colegial*



Fonte: <www.imdb.com>.

de Marco Vicario, donde Buzzanca interpreta a Michele, un siciliano que llega a Bérgamo para trabajar en casa de un hombre adinerado cuya esposa se obsesiona con él al enterarse de que tiene trivorquismo, es decir, tres testículos que hacen que su miembro viril sea enorme”.

³² Filme italiano dirigido por Michele Massimo Tarrantini e lançado no ano de 1975. Título original: *La liceale*. Fonte: <www.imdb.com>.

De certa maneira, pode-se pensar que as comédias eróticas produzidas no Brasil são instigadas tanto por uma cinematografia internacional daquele período, que parece demonstrar que o sexo era um interesse em diversos lugares do mundo, quanto pelo histórico de produções nacionais, que tinham na comédia de costumes e na marginalidade uma fonte de inspiração e a possibilidade de se produzir filmes de baixo custo. Dessa forma, a partir da junção de diversos elementos, oriundos de diversas fontes, a comédia erótica se estabelece no Brasil, com produções realizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Em relação ao ciclo de produção carioca, um dos filmes que se configuram como um dos principais é *A viúva virgem*, produzido no ano de 1972 e que superou a marca dos dois milhões e meio de espectadores, o qual será analisado na próxima seção.

1.5 *A viúva virgem*

A viúva virgem é uma produção da Sincrocine Produções Cinematográficas Ltda., empresa do produtor Pedro Carlos Rovai, que também assina a direção do filme. Lançado em 1972, na cidade do Rio de Janeiro, o filme alcançou a marca de 2.635.962 espectadores (ANCINE, 2020). A história gira em torno de Cristina, uma jovem que se casa com um homem rico e de maus modos, o Coronel Alexandrão. Na noite de núpcias, após comer exageradamente na festa de casamento, o Coronel sofre um ataque cardíaco e morre antes de consumar o matrimônio no leito conjugal. Para se recuperar da perda, a jovem viúva parte para o Rio de Janeiro, na companhia de sua tia, em busca de novos ares. Na capital carioca, o apartamento de propriedade do falecido Coronel está ocupado por Constantino e sua turma de amigos, que precisa se retirar às pressas. No entanto, o malandro vislumbra a possibilidade de conseguir dinheiro através da jovem viúva e articula todo um esquema para conquistar a noiva, contando com o apoio dos amigos e prometendo, a cada um, uma parte do dinheiro que conseguirá após o casamento. Constantino, no entanto, enfrenta diversos entraves para a realização de seu plano, incluindo uma disputa acirrada com o espírito do falecido marido em torno da virgindade da viúva.

Figura 10 – Cartaz do filme A viúva virgem.



Fonte: Cinemateca Brasileira.

No filme, a atriz Adriana Prieto³³, então com vinte e dois anos, protagoniza a história da jovem noiva que perde o marido na noite de núpcias, permanecendo virgem. Prieto apresenta o padrão físico comum às estrelas de diversos outros filmes produzidos à época na cidade do Rio de Janeiro: jovem, bela e de corpo escultural, um padrão ligado à tentativa de formação de um *star system* (VIEIRA, 2018), que tem o objetivo de atrair o interesse do público. Esse biotipo feminino se repetirá na grande maioria dos filmes do ciclo da comédia erótica. A personagem de ar virginal das comédias produzidas nos anos 1970 mantém características da mocinha de sua antecessora, a chanchada. De acordo com Vieira (2018), a triangulação herói/mocinha/vilão como núcleo central das chanchadas sustenta a política de um *star system*, consagrando os atores e atrizes que protagonizam esses filmes, bem como colabora para fixar o gênero no imaginário do público, através de uma reiteração de seus tipos. Em *A viúva virgem*, esse esquema de triangulação central pode ser evidenciado. O papel de mocinha é desempenhado pela viúva Cristina. O vilão, que a

³³ De acordo com a atriz Sandra Barsotti (2020), em material de pesquisa para o projeto de documentário sobre sua carreira, dentre as atrizes que atuavam em comédias eróticas, Adriana Prieto era talvez a mais respeitada pelos diretores e produtores da época. A atriz faleceu em um acidente de automóvel no final de 1974, tendo participado de diversos filmes em seus curtos oito anos de carreira.

princípio parece ser o Coronel (interpretado por Carlos Imperial), logo se manifesta na pele de Constantino (papel de Jardel Filho), que pretende conquistar a viúva e ficar com sua fortuna. O mocinho do filme, no entanto, demora a se mostrar como tal, iniciando apenas como um coadjuvante, ganhando aos poucos mais espaço na trama e conquistando o coração da viúva. É o jovem Paulinho (interpretado pelo cantor Marcelo Costa Santos, que no filme aparece creditado apenas como Marcelo), que é coagido por Constantino, num primeiro momento, a participar de seu plano, mas que finalmente percebe que precisa salvar a viúva das garras do malandro.

O filme se inicia com uma moda de viola que acompanha a exibição de animações que apresentam episódios da vida do Coronel Alexandrão, intercaladas com telas de fundo branco com texto em preto, contendo os créditos do filme. A música e as imagens narram as conquistas do Coronel, apresentando ilustrações de mulheres seminuas que povoam o pensamento do personagem, até o seu casamento com a viúva, tornando a sequência inicial uma atração à parte, mas que anuncia o tom do filme, que envolverá situações cômicas apimentadas por doses de erotismo.

Após a sequência dos créditos iniciais, o filme abre com a imagem da torre de uma igreja e um sino tocando. Um homem com cabelos longos, que se identifica como o “Coronel” da animação inicial, prepara-se para o seu casamento, vestindo um terno de tom avermelhado. No caminho para a igreja, diversas pessoas cumprimentam o Coronel, que se apresenta como a atração principal do casamento, pois a noiva já se encontra no altar à sua espera. Na igreja, após a chegada do noivo, o Padre tenta celebrar o ato, mas o Coronel tem pressa e pede que o casamento ocorra sem sermão, enquanto o sacristão interrompe a discussão para avisar ao Coronel que a braguilha de sua calça está aberta. Após as palavras do Padre, o Coronel aceita o pedido de casamento efusivamente e Cristina, a noiva, hesita, mas aceita timidamente.

Na festa de casamento, o Coronel come com exagero, mastigando avidamente e sem tirar os olhos da noiva, que mal toca na comida. A noiva é acompanhada de perto por Tia Diná (Henriqueta Briebe), que tenta manter tudo organizado para que nada dê errado na noite de núpcias, inclusive sinalizando o noivo acerca do exagero com a comida. Enquanto Cristina aparenta estar apreensiva com a consumação do casamento, a tia parece mais empolgada que a própria noiva.

No quarto, Cristina se esconde embaixo das cobertas, enquanto o Coronel se despe, preparando-se para o ato. Na cabeceira da cama, há uma imagem de Nossa

Senhora. Cristina tenta alertar ao marido de que ele comeu demais, mas ele insiste em consumir a relação. Na cama, o Coronel tem uma síncope e morre, enquanto o áudio da cena apresenta um som de flatulência.

Enquanto um grande grupo de pessoas acompanha o cortejo fúnebre, uma moda de viola deixa entrever algumas nuances da história que ficam subentendidas, contando aspectos da vida sexual do coronel: *Sua cama sempre foi, o seu campo de batalha / Os home tão com inveja, do jeitão que ele morreu / Nesta terra ninguém viu, um defunto tão durão, o difícil do velório foi fechar o seu caixão / O mistério dessa morte, faz a gente arrepiar, há notícias lá no céu, de que ele não tá lá.* Junto ao último verso, vê-se a imagem de um homem observando a viúva e o rosto deste sendo substituído pelo do Coronel. Esse plano, aliado ao último verso da moda de viola, apresenta uma possibilidade: o Coronel morreu, mas não desistiu de desposar sua viúva.

Por recomendação médica, para se recuperar do abalo pela morte de um marido que até então não se sabe se ela realmente amava, Cristina é orientada a mudar de ares e passar um período no Rio de Janeiro. Ela parte então para a capital carioca, na companhia de sua cuidadosa tia:

Nesse ponto do filme a ação desloca-se para um outro espaço. Os planos de um trem e de um avião separam as cenas que se passam na pequena cidade do interior de Minas Gerais, daquelas que se passarão, daquele ponto em diante, na capital carioca. O primeiro plano que se vê do Rio de Janeiro é uma imagem de uma das vias do Aterro do Flamengo que levam em direção ao Pão de Açúcar, num dia ensolarado – uma imagem digna de cartão postal. Nas cenas que se seguem, imagens da praia enfatizam a vocação de cartão postal e ratificam as palavras do médico que recomendou mudança de ares. Nada poderia ser mais diferente de uma pacata e conservadora cidade do interior, em que as pessoas são retratadas cheias de roupa. Nas praias cariocas, as peças de roupa deixam os corpos à mostra (BRUM; VOGEL; ALBUQUERQUE, 2022, p.19).

De acordo com Hernani Heffner, a capital carioca é representada no cinema basicamente de duas formas. Em uma delas, há o predomínio de uma cidade harmoniosa, onde "um clichê se instaura e será repetido quase à exaustão, privilegiando-se o Corcovado e o Pão-de-Açúcar" (HEFFNER, 2015a, p. 17). A outra forma coloca em confronto o Rio dos cartões-postais com o seu cotidiano. Em *A viúva virgem*, parece que a representação que prevalece é a dessa cidade harmoniosa, vendida junto com seus cartões-postais. Nas cenas que se seguem à chegada de Cristina ao Rio, por exemplo, imagens da praia enfatizam a vocação de cartão-postal e ratificam as palavras do médico que recomendou a mudança de ares. Nada poderia

ser mais diferente de uma pacata e conservadora cidade do interior, onde as pessoas são retratadas cheias de roupa: nas praias cariocas, as peças do vestuário deixam os corpos à mostra. A partir desse ponto do filme, tanto a cidade (o Rio de Janeiro) quanto seu habitante (o carioca) são retratados de forma estereotipada: os dias ensolarados e as belezas naturais servem de cenário para que entre em cena a malandragem e a vontade de se dar bem, tirando proveito daqueles que vêm de fora da cidade.

Figura 11 – Mudança de cenário: imagens de cartão postal



Fonte: *Frame* do filme “A viúva virgem”.

Da janela de um apartamento em frente à praia de Copacabana, o malandro Constantino observa, com uma luneta, as mulheres que estão na praia. Ao focar os seios de uma banhista, ele fala “uh, mas que mamão!”; solta gemidos ao observar uma outra mulher que passa bronzeador no corpo; ajusta o foco da luneta nas nádegas de uma outra moça, comentando “o que que é isso!” e “que bundinha”. Ao observar um homem negro, que se aproxima das banhistas e se abaixa pra pegar copos usados, ele sugere que o homem estaria ali para roubar e diz “ainda pego este crioulo”. Nesse ponto cabe uma observação: os comentários, em tom jocoso, demonstram o machismo e o racismo presentes no filme, que não são, em nenhum momento, criticados ou trazidos para discussão.

Constantino entra na sala do apartamento, onde sua irmã Tamara (Darlene Glória) está pintando um quadro, tendo um modelo que posa para a pintura. É

Paulinho, que está nu e tem uma folha cobrindo seus genitais. Uma música toca e o clima é de descontração. Constantino vai até o quarto, onde Janete (Sônia Clara) dorme, quase nua, vestindo apenas uma calcinha. Nesse momento, o porteiro do prédio avisa que o dono do apartamento estaria para chegar, e os quatro ocupantes do imóvel se movimentam para deixar o local. Constantino vai até o quarto e obriga Janete a se vestir, agindo com certa dose de violência, dando-lhe puxões e safanões.

Na portaria, um carro estaciona e Cristina e Diná desembarcam. Elas esperam as malas serem retiradas do carro, enquanto o porteiro retorna ao apartamento para apressar os ocupantes, que procuram pelo gato de Janete, que está escondido em algum lugar. A situação é apresentada através de uma montagem paralela, que mostra o apartamento sendo desocupado, enquanto as recém-chegadas sobem pelo elevador. Quando elas finalmente conseguem entrar no apartamento, flagram o porteiro lá dentro, que apresenta uma desculpa e sai. Até esse ponto do filme, Cristina veste preto. Da janela do apartamento ela contempla o mar e o dia ensolarado e, quando decide ir à praia, é repreendida por Tia Diná: você está de luto! A viúva informa à tia que usará um maiô preto, como forma de resolver a questão. Nesse momento, o gato que estava desaparecido surge no sofá e Cristina pega o animal no colo.

Figura 12 – Cristina, A viúva virgem, interpretada pela atriz Adriana Prieto



Fonte: *Frame* do filme “A viúva virgem”.

Constantino e os amigos andam pelas ruas de Copacabana carregando suas coisas. Eles param em um bar e sentam-se nas cadeiras que estão dispostas na rua.

Janete chora por conta do gato desaparecido e Constantino promete voltar ao apartamento para buscar o animal. Nesse momento acontece o primeiro ponto de virada da história: Constantino vai até o apartamento e conhece Cristina, se apresentando como amigo do Coronel. Quando ele chega no apartamento, há um pequeno imbróglio, pois quem atende a porta é Tia Diná, e Constantino automaticamente deduz que a velha senhora é a viúva. A tia, no entanto, afirma que é solteira e Constantino se equivoca novamente, deduzindo que o Coronel não havia oficializado a união. Tia Diná, então, reafirma sua condição de mulher solteira com outras palavras: “O senhor não entendeu, eu disse que sou virgem”, ao que Constantino responde “E eu sou sagitário, com sol em áries”. A confusão se desfaz quando finalmente Cristina se apresenta como a viúva do Coronel, deixando Constantino encantado com sua beleza.

Subitamente, algo sobrenatural parece acontecer e a câmera enquadra uma foto do Coronel que está na parede. Cristina pede a Constantino que ele não a olhe daquela forma e quase desmaia. Enquanto auxilia Cristina, Tia Diná afirma ser médium e relata a Constantino suas experiências com o sobrenatural. Ao sair do apartamento, Constantino decide deixar o gato que fora procurar, pois Cristina havia gostado do animal.

O malandro sai de lá pensando em como conquistar a viúva e se aproveitar da herança do Coronel. Ao reencontrar sua turma, ele conta a novidade e convence Janete a deixar seu gato por um tempo com Cristina. Constantino então começa a elaborar seu plano para se casar com a viúva. A primeira coisa que ele precisa é de um carro, e para isso faz um contrato com o dono de uma oficina mecânica, penhorando um bilhete de loteria e um par de sandálias. Ele faz contrato também com um banco e com a dona de uma loja, prometendo percentagens do que vier adquirir da fortuna da viúva. Precisa, ainda, negociar com o porteiro do prédio, que quer uma parte do valor por ter permitido a Constantino usar o apartamento do Coronel. Além disso, ele assume compromissos financeiros com Tamara e Janete, que deseja mais dinheiro por ter cedido o gato. O único que não aceita participar é Paulinho. Dessa forma, através do possível enlace, a virgindade da viúva se transforma em uma mercadoria, cujas ações foram todas vendidas para investidores que anseiam receber seus lucros.

Constantino leva Cristina e Tia Diná para um passeio de carro. Na Floresta da Tijuca, o malandro e a viúva caminham de mãos dadas, enquanto a tia os acompanha

à distância, através da janela do carro. O novo casal se diverte e finalmente se beija. Nesse momento, uma visita inesperada acontece: o espírito do Coronel se manifesta à viúva, que se assusta e corre em desespero para o carro, pedindo para ir embora.

A passagem do tempo se revela através das roupas de Cristina: o preto se mescla ao cinza, à medida que o peso do luto se alivia. Estas ficam também mais curtas, com a personagem se integrando ao estilo de vida do Rio de Janeiro. Nesse ínterim, os planos de Constantino são retardados por outras tentativas de conquista que culminam com a aparição do espírito do Coronel. O malandro apela então para uma sessão mediúnica, em que Tia Diná tenta invocar a alma do falecido: o clima é sobrenatural; o apartamento está escuro, há velas acesas e, do lado de fora, raios e trovões denunciam uma tempestade. O morto incorpora em Tia Diná, deixando Constantino assustado, enquanto propõe a este um acordo: permitirá que ele faça sexo com Cristina, desde que aceite consumir o ato servindo de “cavalo” para o seu espírito.

Cristina, portanto, parece não ter poder de escolha, pois são os dois homens que negociam sua virgindade e tentam decidir por ela. Quando Constantino vai ao apartamento de Cristina, para um encontro amoroso, e incorpora o espírito do Coronel, o plano não funciona como eles esperam. Constantino é levado pelo espírito a comer exageradamente e acaba passando mal quando tenta manter relações sexuais com a viúva. Nesse momento há, inclusive, uma tentativa de violência, pois Cristina sente que há algo estranho e se recusa ao sexo, enquanto Constantino/Coronel tenta forçar a relação. Está em jogo o poder de escolha da mulher, mas a relação só não acontece porque o homem não consegue levar seu objetivo adiante.

Ameaçado pelos investidores, Constantino resolve se vingar de quem atrapalha seus negócios e, para isso, pretende “provar que o Coronel Alexandrão era uma tremenda bicha”. Assim, convence Paulinho a se fingir de homossexual e mentir para Cristina dizendo que era amante do Coronel. A viúva recebe uma carta anônima e vai até o local indicado: um apartamento onde há diversas fotos do Coronel. Paulinho, vestido de mulher, se apresenta a ela como uma “amiga” do falecido e insinua que tinha um caso com ele. Cristina vê a suposta homossexualidade de Paulinho como algo estranho e decide conhecer melhor o rapaz. O espírito do Coronel reaparece no final da cena, revoltado, bradando que se trata de uma mentira. Ser homossexual, portanto, soa como uma ofensa e a vingança de Constantino parece ganhar forças.

Os investidores agora comemoram a alta nas ações. A representação estereotipada e preconceituosa da homossexualidade será abordada mais adiante, no terceiro capítulo desta tese.

Cristina e Paulinho saem para conversar, enquanto ele permanece fingindo ser gay, às vezes exagerando nos trejeitos, às vezes esquecendo completamente o personagem que interpreta. Os dois vão à praia, ela pergunta se ele gostaria de ser homem, diz que quer ajudá-lo, e os dois acabam se beijando. A cena é observada ao longe tanto por Constantino quanto pelo espírito do Coronel.

Constantino precisa agir, logo, procura Tia Diná na intenção de tê-la como sua aliada. A tia revela que Cristina quer “regenerar” o rapaz, para que o espírito do Coronel possa finalmente descansar. Por sua vez, Paulinho, após ser ameaçado por Constantino, tenta se afastar de Cristina, mas os dois se encontram na rua e acabam se beijando novamente. Tamara e Constantino, se sentindo traídos por Paulinho, tentam persuadi-lo a desistir da viúva. Após ser pressionado, o rapaz acaba sendo coagido a levar Cristina a um motel. É nesse cenário que se desenrolará o último ato do filme.

A sequência final reúne a maioria dos personagens, sendo que cada um deles vai ao motel com um objetivo específico, o que resulta em diversos quiproquós que garantem um tom mais cômico que erótico à sequência. Paulinho e Cristina chegam ao estabelecimento, trazendo consigo o gato que pertence à Janete. O atendente lhes entrega a chave do quarto de número de 24 (uma alusão ao número do “veado” no jogo do bicho, bem como à suposta homossexualidade de Paulinho). Em seguida, chegam ao motel os irmãos Constantino e Tamara, que pedem um quarto ao lado daquele em que está o casal que entrara antes deles. Enquanto Cristina se prepara para sua primeira vez, ocorre uma sucessão de peripécias envolvendo os personagens. Cristina está no banheiro, realizando preparativos para o grande momento esperado durante todo o filme, a perda de sua virgindade. Paulinho a espera no quarto, mas é surpreendido por Constantino e Tamara, que o amarram e o levam para o quarto contíguo, sendo que, em seguida, Constantino volta e se esconde embaixo dos lençóis, à espera da viúva. Nesse momento, Janete, que também chegou ao motel, entra no quarto 24, à procura do seu gato. No escuro, Constantino a confunde com Cristina, que continua no banheiro a se preparar. Constantino e Janete fingem vozes diferentes um para o outro e ela sobe em cima dele, mantendo o rosto do malandro coberto com o lençol. No quarto ao lado, Tamara tenta seduzir Paulinho,

que consegue escapar, enquanto um dos investidores do casamento, que também está ali, a observa nua pela janela. Paulinho avisa Cristina pela janela do banheiro e os dois conseguem fugir. Nesse momento ela está pronta para perder a virgindade, usando não mais as vestes pretas do início, mas uma camisola rosa, de tecido transparente. Nos quartos do motel, outros casais transam: Tamara se entrega ao Investidor, pensando se tratar de Paulinho. Constantino e Janete se enganam mutuamente embaixo das cobertas. Paulinho e Cristina se encontram ao lado de fora do motel e é ali que os dois finalmente conseguem ficar a sós.

Figuras 13 e 14 – Cristina perde a virgindade com Paulinho.



Fonte: *Frames* do filme “A viúva virgem”.

Tia Diná, que até então não havia aparecido nessa sequência final, desce de um táxi e se dirige à portaria do motel, em busca de Constantino. A senhora caminha pelo corredor do motel à procura do malandro: enfim a mulher solteira, de meia idade e que afirma ser virgem, tem a oportunidade de percorrer este espaço reservado aos prazeres da carne, tentando ouvir através das portas o que se passa ali dentro.

Figura 15 – Tia Diná entra em um motel pela primeira vez.



Fonte: *Frame* do filme “A viúva virgem”.

O dia amanhece. Cristina e Paulinho se beijam, sorrindo um para o outro. O rapaz revela nunca ter sido homossexual e conta sobre o plano de Constantino. Nesse momento, a voz do Coronel se manifesta, afirmando sempre ter confiado em Paulinho. Constantino acorda e descobre que passou a noite com Janete, que também se assusta. Ele sai somente de cueca pelo corredor do hotel e encontra Tia Diná, que a essa altura já descobriu o plano do malandro e lhe aplica uma surra com sua bolsa. A polícia chega ao motel e leva todos presos, com exceção de Cristina e Paulinho, que escapam do local em um carro conversível. Dentro do carro da polícia, o Delegado (interpretado por José Augusto Branco) revela a Constantino que uma voz cavernosa ligou à polícia para denunciar que uma confusão estava acontecendo no motel. O carro conversível ultrapassa os carros da polícia, Paulinho zomba de Constantino e este vê o espírito do Coronel em cima do carro. Constantino deduz que foi o Coronel quem ligou à polícia e o Coronel ri do rival, comemorando sua vitória.

Dessa forma, a história chega ao fim, com o casal formado por Cristina e Paulinho finalmente juntos, felizes e devidamente aprovados pelo Coronel, bem como

com o malandro Constantino nas mãos da polícia. No final moralista, os malandros são punidos e os mocinhos da história, recompensados. A figura central, responsável pelos destinos de todos, é a do Coronel Alexandrão, que mesmo depois de morto se mantém ativo na história, acompanhando a sua viúva até o momento em que ela finalmente encontra um amor e lhe entrega a virgindade. À Cristina, aparentemente, é dada a oportunidade de escolher com quem quer perder a castidade, a qual vem sendo cobiçada por Constantino e defendida pelo espírito do falecido marido. A escolha entre permanecer virgem ou não, porém, parece não estar em discussão. A perda de sua virgindade é um fato veladamente anunciado desde o início do filme; os espectadores anseiam pelo desfecho, almejando chegar ao final da história para saber quando e para quem a viúva se entregará. Esse ato, no entanto, somente é possível com o apoio e a aprovação do Coronel.

No Rio de Janeiro de *A viúva virgem*, não há subúrbio e não há dias sem sol. Os dias são todos propícios à praia e a ação se restringe à orla da Zona Sul e arredores (HEFFNER, 2015a; CARVALHO, 2015). Com relação ao filme, os demais espaços da cidade não interessam à história que está sendo contada, pois as praias da Zona Sul conferem ao Rio de Janeiro da trama o cenário ideal: um lugar paradisíaco, repleto de tentações (o sexo iminente) e também perigoso (a malandragem que ameaça). Essa forma de representação da cidade será abordada com mais detalhes no quarto capítulo deste estudo.

Assim como na chanchada, que apresenta “tipos de personagens” recorrentes nos filmes (VIEIRA, 2018), é possível perceber estereótipos presentes em *A viúva virgem*, que mantêm esse padrão e se repetem em outros filmes do ciclo. Além da configuração de um triângulo central, citado anteriormente, outros tipos podem ser observados no filme. Um dos aspectos regulares nos roteiros de chanchada, de acordo com João Luiz Vieira, era a presença de duplas de comediantes que garantiam o alívio cômico dos filmes, sendo que muitos desses papéis consolidaram os atores Oscarito e Grande Otelo como grandes nomes da comédia nacional. No filme analisado nesta seção, essa dupla cômica se manifesta através dos personagens Constantino e Alexandrão nas suas fracassadas disputas pela virgindade de Cristina. Essa dupla às vezes se alterna para Constantino e Tia Diná, em momentos como o que ela cita ser virgem, quando realizam uma sessão mediúnica ou quando ela o persegue pelos corredores do motel batendo nele com sua bolsa. A tia corresponde inclusive a outro estereótipo bastante comum na chanchada, usado também como

alívio cômico e geralmente em tom de deboche: a “solteirona”, a mulher que nunca se casou e se mantém virgem mesmo em idade avançada. Há ainda a presença da mulher madura e dominadora, através da personagem Tamara, que assume esse papel à medida em que tenta impedir o relacionamento de Paulinho com Cristina, tanto para ajudar o irmão Constantino em seu plano, quanto por nutrir um interesse romântico pelo rapaz, que inicia o filme posando nu para os seus quadros.

Figura 16 – Tamara tenta obrigar Paulinho a desistir da viúva.



Fonte: *Frame* do filme “A viúva virgem”.

Considerando tais exemplos, é possível concluir que os perfis de personagens existentes na chanchada se repetem em *A viúva virgem*, ao mesmo tempo que são transformados ao serem adaptados aos novos tempos e apresentados em diferentes contextos, ligados a temáticas contemporâneas ao filme. Se estendermos essa análise a partir do texto de Vieira (2018) para os demais filmes do ciclo, é possível observar a repetição desses tipos em outras obras, evidenciando um padrão compartilhado entre a chanchada e a comédia erótica, de manutenção de um esquema narrativo baseado em tipos de personagens recorrentes. A jovem virgem representa um estereótipo frequente nos filmes do ciclo (SELIGMAN, 2000) e aparece de forma constante: a título de exemplo, podemos citar Soninha (Adriana Prieto, em *Soninha toda pura*, 1971), Márcia (Sandra Barsotti, em *O marido virgem*, 1974), Elza (Sandra Barsotti, em *Deixa amorzinho, deixa*, 1975) e Meg (Dilma Lôes, em *Quando as mulheres paqueram*, 1972).

A triangulação herói/mocinha/vilão (VIEIRA, 2018) parece se manter na comédia erótica, sendo outra contribuição da chanchada. Como exemplos, podem ser citados os triângulos Sérgio/Ângela/Ricardo (*A difícil vida fácil*, 1972) e Leninha/Carlinhos/Roberto (*Eu transo, ela transa*, 1972). A mulher dominadora, papel frequente da atriz Violeta Ferraz nas chanchadas (VIEIRA, 2018), pode ser visto em diversos filmes do ciclo analisado, como a avó dominadora interpretada por Henriqueta Briebe, em *Eu dou o que ela gosta* (1975) e a apaixonada Gilda, de Darlene Glória, em *Eu transo, ela transa* (1975), que não mede esforços para separar os jovens protagonistas. Em *Nos embalos de Ipanema* (1978), a atriz Gracinda Freire interpreta uma dessas mulheres, Dona Flora, através da qual a dominação ganha outros tons, envolvendo dinheiro e sexo, pois a personagem, uma viúva, não se importa em pagar o quanto for necessário para saciar seus desejos, embora exija que o produto seja entregue de acordo com o que foi negociado.

Para Vieira (2018), esses tipos populares eram muito bem-aceitos pelo público da chanchada, possibilitando que esses filmes apresentassem, através do humor, uma visão crítica e irônica da sociedade brasileira. A replicação desse perfil de personagem na comédia erótica garante essa identificação com o público, permitindo que essa crítica social persistisse, embora contando agora com um elemento a mais para proporcionar essa crítica: as questões relacionadas à sexualidade do brasileiro. Nesse sentido, o filme *A viúva virgem* pode ser visto como um exemplo bastante adequado a esse ciclo de produções que se estabelece e que carrega consigo elementos fortes da chanchada, porém acrescentando o apelo ao erotismo. Questões como a forma de representação da mulher por um viés machista e da utilização de estereótipos relacionados a diferentes formas de expressão da masculinidade são bastante evidentes no filme e servirão de base para as discussões dos dois próximos capítulos, que abordarão problemáticas referentes à sexualidade, tema presente em praticamente todos os filmes do ciclo, filmes que, através da comédia e do erotismo, conquistaram o público.

Não por acaso, ao conservar elementos chaves da chanchada e acrescentar o apelo ao erotismo, esses filmes ganharam um apelido, pelo qual ficaram conhecidos a partir de então: *pornochanchada*. O surgimento e a consolidação dessa nomenclatura serão abordados na próxima seção.

1.6 O codinome “pornoanchada”

Para uma melhor compreensão do cenário que se estabelece com o ciclo da comédia erótica, é importante contextualizar a produção cinematográfica da época, em função das políticas econômicas e culturais vigentes:

É sob a vigência do AI-5 e da violência do governo Garrastazu Médici, vivenciando ainda os impactos estéticos do Cinema Novo, Cinema Marginal, teatros de Arena e Oficina e do tropicalismo que o país adentrará numa aguda modernização. Nessa realidade de contornos ainda obscuros para os criadores da época, com transformações nas formas de produção da arte e nos comportamentos cotidianos, veremos o cinema acertar contas com seu passado.

Pressões de mercado e de um Estado ditatorial serão balizas estreitas para o cinema dali para frente. O desenrolar da cultura brasileira pós-1968 está assentado em bases complexas, decorrentes de uma gradativa industrialização da produção cultural. Nesse sombrio panorama, também o Estado acionará mecanismos mais sofisticados, ultrapassando a simples utilização da força repressiva representada especialmente pela censura – que também foi brutal no período (ORTIZ; AUTRAN, 2018, p. 203).

Dessa forma, a década de 1970 abrirá novos caminhos para a produção cultural do país, voltada para a dimensão mercadológica. De acordo com José Mário Ortiz e Arthur Autran (2018), ocorre expansão da produção em todos os setores ligados à cultura. Na música, a indústria fonográfica apresenta notável crescimento no período; a televisão protagoniza a implantação das redes nacionais, a chegada da tecnologia da cor e um grande aumento no número de aparelhos; evidencia-se também a ampliação e diversificação da produção editorial, tanto relacionada a livros quanto a revistas. “O cinema acompanhará o processo, dobrando sua presença no mercado e ampliando sua produção. Uma arena de grandes dimensões estava sendo armada, e é nela que os cineastas executarão seus novos movimentos” (ORTIZ; AUTRAN, 2018, p. 204).

O cenário de produção na época era promissor e poderia ser considerado um bom investimento. Com uma política pública voltada ao fomento da produção nacional, encabeçada pela Embrafilme e pelo Concine³⁴, o setor cinematográfico vive uma década de expansão, ao longo dos anos 1970. Conforme Ortiz e Autran (2018), essa junção de fatores, tanto econômicos quanto culturais, favorece o surgimento de um

³⁴ Conselho Nacional de Cinema: órgão criado em 16 de março de 1976, com o objetivo de assessorar o Ministério da Educação e Cultura na formulação de políticas públicas para o cinema brasileiro. Extinto em março de 1990. Fonte: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/decretos/decreto-n-77299-de-16-de-mar-o-de-1976>. Acesso em 17 Jul. 2022.

conjunto de filmes com temáticas diversificadas, mas com um formato de produção semelhante, que acaba rotulado como “pornoanchada”.

De acordo com Nuno César Abreu (2002), o período que vai de 1972 a 1982 pode ser considerado como uma época de ouro para a cinematografia nacional. Segundo o autor,

Esse crescimento do público de filme brasileiro não foi um fenômeno isolado. A reorganização das forças produtivas no decorrer da década provocou modificações na dinâmica econômica da produção de bens culturais no país, promovendo uma ampla expansão do consumo em todos os setores. Desempenhos expressivos são registrados na indústria fonográfica, que ao final dos anos 70 se torna o sexto mercado do mundo, bem como no campo editorial, com a expansão e a diversificação da produção (e consumo) de livros e revistas. Nesse período, registra-se também a implementação das redes nacionais de televisão, a decisiva implantação da cor e um vertiginoso aumento do número de aparelhos existentes no país. O cinema brasileiro vai acompanhar este processo, dobrando sua presença no mercado e expandindo sua produção (ABREU, 2002, p.25).

O pesquisador Jairo Carvalho do Nascimento, sob perspectiva histórica, faz uma minuciosa busca com o objetivo de identificar quando a palavra pornoanchada passou a ser utilizada para designar a comédia erótica produzida nos anos 1970 e quem foram os responsáveis por esse título: “a partir das pesquisas realizadas em diversos veículos de informação da primeira metade da década de 1970, procuramos esboçar um percurso do surgimento e uso do termo pornoanchada no circuito jornalístico” (NASCIMENTO, 2018, p.79). Pesquisando em diversas fontes documentais, como revistas especializadas em cinema, jornais, livros e artigos acadêmicos, Nascimento cita termos utilizados com frequência nas publicações da época para designar os filmes do ciclo: chanchada, neo-chanchada, novas chanchadas, comédias, comédias modernas, sátiras de costumes, comédias de costumes, comédias de sexo e comédia popularesca são alguns deles.

Em sua pesquisa, o autor encontra o uso do termo pornoanchada pela primeira vez no ano de 1974, no jornal O Globo. Até então, diversos termos eram utilizados, até se chegar a um consenso:

A partir de 1974, surge o termo pornoanchada, convivendo ainda com comédia erótica. Do final de 1974 por diante, o termo pornoanchada estará consolidado e será amplamente usado pelos críticos no meio jornalístico. Por fim, fica claro que o termo foi construído pelos críticos de cinema e jornalistas de fora para dentro do “movimento”.

Não foi criado pelos realizadores de comédias eróticas, mas cunhado por pessoas que, na sua maioria, eram intelectuais de classe média, influenciados pela corrente do Cinema Novo e que, a despeito do uso exagerado do sexo em diversos filmes, muitas vezes desconectada da trama, uma crítica merecidamente elaborada, não sentiam simpatia pelo cinema

popular, mantendo certos preconceitos coma comedia popular, seja a chanchada, a pornochanchada ou os filmes de Mazzaropi. (NASCIMENTO, 2018, p.87).

Assim, as produções, realizadas tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, acabaram recebendo esse título, rejeitado por alguns, aceito por outros, mas que acabou por estigmatizar um grande número de filmes.

Antes de um panorama sobre a produção realizada na cidade do Rio de Janeiro, cabe uma abordagem sobre o ciclo da comédia erótica na capital paulista, responsável por grandes êxitos de bilheteria e por consolidar um modo de produção voltado ao mercado consumidor de filmes nacionais.

1.7 A “pornochanchada” paulistana

De acordo com Jairo Carvalho do Nascimento (2018), embora a produção de comédias eróticas tenha iniciado no Rio de Janeiro, é em São Paulo que ela se estabelece como uma grande indústria. Mais especificamente, a produção desses filmes ganha força na região chamada de Boca do Lixo, no centro da capital paulista. Foi nessa época, segundo Rodrigo Gerace (2015), que a representação do sexo e das sexualidades ocorreu com maior intensidade no cinema brasileiro. Nuno César Abreu (2002) fala sobre o interesse do público pelos filmes e suas consequências:

A receptividade do publico a esse "tipo" de filmes desencadeou um rápido aumento no volume da produção e, com isto, o aparecimento de produtos não tão bem-acabados. O que eram comédias eróticas começa a ser chamado de chanchadas eróticas, denominação que evoluiu para pornochanchada, que entra em circulação na imprensa por volta de 1973. Ou seja, a origem do conceito pornochanchada é a comédia (ABREU, 2002, p.164).

Dentre os estilos de filmes produzidos na Boca do Lixo, um deles ganhou destaque. Eram comédias que se utilizavam do apelo ao erotismo em sua narrativa e se caracterizavam por serem produções de baixo custo.

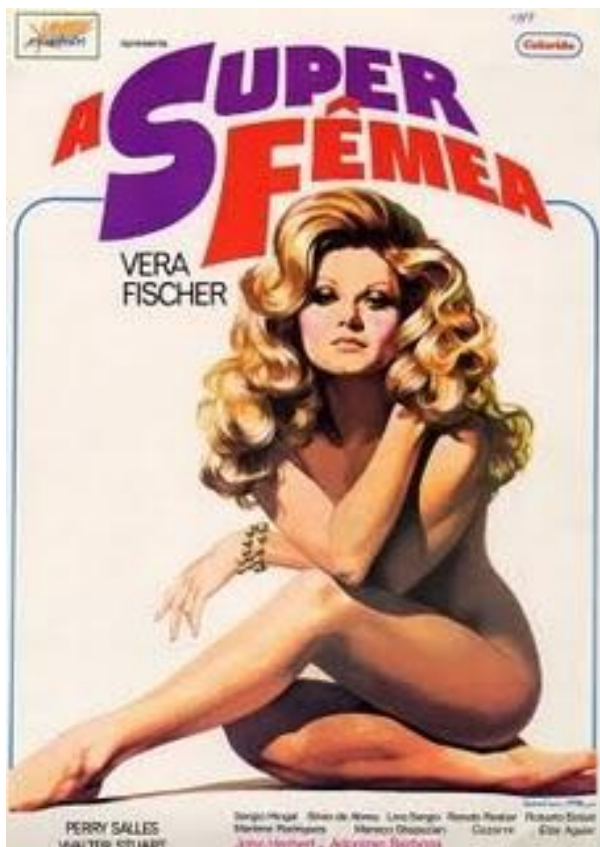
Malgrado eles, seus produtos foram identificados pela mídia (e assim passaram para a História) com o rótulo de “pornochanchada”, uma denominação que acabou colando e estabelecendo um (re)corte depreciativo, intolerante e preconceituoso para referir tanto um foco apelativo de exploração da nudez e do “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, 2002, p.26).

Ao mesmo tempo que se vivia sob o regime de uma ditadura, que impunha ideais conservadores, a pornochanchada dava vazão a certos sentimentos. Para Abreu (2002), ela respondia a uma ansiedade social, por assim dizer, no terreno da sexualidade:

O sexo estava na cabeça de todo o mundo nos anos 70 e esses filmes refletiam e comercializavam esse "clima" excitante, atuando na vida brasileira pela via do deboche (que apareceu como biscoito intelectual mais fino na rebeldia estética do chamado Cinema Marginal). Os filmes traziam para o universo das representações populares a chamada "revolução sexual" em curso desde os anos 1960, e nela a liberação feminina, o elogio do erotismo e do prazer, as modificações na esfera dos costumes e dos comportamentos – atitudes liberadas quanto a sexo, moda, drogas etc. Enfim, um aparente processo de desrepressão. Talvez este seja o ponto nevrálgico que incomodava as elites: a tematização da sexualidade, tão presente e atuante nas suas vidas nos anos 1970, apropriada (produzida e consumida) pelas classes populares. Erotismo e sexo (saber e poder) como cultura de massa (ABREU, 2002, p.193-194).

As obras paulistanas obtiveram bastante êxito, e os sucessos de bilheteria atraíam os investidores, o que acabou fomentando a produção, possibilitando o estabelecimento de um mercado bastante atrativo. Entre as comédias eróticas de maior sucesso realizadas por produtoras estabelecidas em São Paulo estão *Amada amante*, filme dirigido por Claudio Cunha e lançado no ano de 1978, que superou a marca de dois milhões e seiscentos mil espectadores (ANCINE, 2020), aproximando-se de *A viúva virgem*, maior bilheteria entre as comédias eróticas cariocas – curiosamente, a maior parte da ação de *Amada amante* se passa na cidade do Rio de Janeiro e conta a história de uma família do interior paulista que se muda para a capital carioca; *O bem dotado, o homem de Itu*, com direção de José Miziara e lançado em 1978, que fez mais de dois milhões e quatrocentos mil espectadores; a sátira de um conto de fadas, *A história que nossas babás não contavam*, de Aníbal Massaini, lançada em 1979 pela Cinedistri, trazia a atriz Adele Fátima interpretando Clara das Neves, uma princesa acolhida – e sexualmente desejada – por sete homens que apresentam características de nanismo. Clara vivia um romance com um príncipe que, por sua vez, tinha um caso de amor com a rainha má; e *A super fêmea*, de Aníbal Massaini, que estreou em 1973 e lançou a atriz Vera Fischer ao estrelato (até então ela havia realizado apenas um filme, no ano anterior). Os dois últimos filmes superaram a marca de um milhão de espectadores, garantindo ótimos resultados a suas produtoras, mesmo não obtendo o mesmo êxito dos dois primeiros.

Figura 17 – Cartaz do filme *A Super Fêmea*, ostentando a nudez da estreante Vera Fischer, em 1973.



Fonte: Cinemateca Brasileira

Os filmes do ciclo paulistano apresentavam temáticas variadas e dialogavam com diversos gêneros, como o drama (*O anjo loiro*, de Alfredo Sternheim, lançado em 1973), o terror (*Ninfas diabólicas*, dirigido por John Doo, em 1978), o policial (*Lilian, a suja*, de Antônio Meliande, lançado em 1981) e o melodrama (*Pureza proibida*, de Alfredo Sternheim, do ano 1974), entre outros. A produção da Boca do Lixo incluiu também filmes de época, como a versão de *Lucíola* dirigida por Sternheim, tendo Rossana Ghesa – que atuou em filmes do Rio e de São Paulo – como protagonista e Helena Ramos, uma das musas dos filmes paulistanos da época, como coadjuvante.

Para Nuno César Abreu, o ciclo de produções da Boca do Lixo foi um movimento de produtores, em detrimento a projetos autorais:

O rendimento financeiro significava um aval do público e a possibilidade, ao menos, de realizar outros filmes. O faturamento era o melhor crítico da Boca do Lixo e rendia tanto dinheiro quanto respeitabilidade no meio profissional. Um “autor” reconhecido era aquele que sabia fazer e ganhar dinheiro. Aos diretores da Boca do Lixo talvez restassem as tensões decorrentes da “autoria” – ser responsabilizado pelo sucesso ou pelo fracasso de bilheteria de um projeto. Ali, tratava-se, discutia-se, fazia-se cinema o tempo todo, mas o eixo eram o mercado e a competência em enfrentá-lo, não a discussão de

propostas, ou a percepção intelectual de um processo cultural, características de movimentos autorais (ABREU, 2015, p.51).

O ciclo de produções da Boca foi responsável por criar uma cadeia produtiva industrial, envolvendo produção, distribuição e exibição de filmes, independentemente de financiamento público, algo louvável na história da cinematografia nacional. Consolidou também a carreira de diretores, como os citados acima Meliande, Sternheim, Doo, Massaini, e outros como Jean Garret, Fauzi Mansur, Ody Fraga e David Cardoso, este último se dividindo entre as funções de ator e produtor; e de atrizes que se tornaram musas dessas produções, contribuindo para lotar as salas de cinema, entre elas Patrícia Scalvi, Helena Ramos, Aldine Müller, Matilde Mastrangi, Adele Fátima e a já citada Vera Fischer, que participou de poucos filmes da Boca, fez algumas atuações no ciclo do Rio de Janeiro (*As mulheres que fazem diferente*³⁵ e *Essa gostosa brincadeira a dois*³⁶) e consolidou sua carreira como atriz atuando por mais de 40 anos em novelas da TV Globo.

Apesar de a pornochanchada estar muito associada à produção paulistana da Boca do Lixo, a cidade do Rio de Janeiro também foi palco dessas produções, envolvendo, segundo Ortiz e Autran (2018), uma atualização da tradição carioca na comédia popular urbana que, apesar dos poucos recursos investidos, conseguiu construir uma boa relação com o público.

1.8 As comédias eróticas no Rio de Janeiro

Entre as primeiras comédias realizadas no Rio de Janeiro, com apelo ao erotismo e que obtiveram sucesso, estão *Os paqueras* (1969, direção de Reginaldo Faria) e *Memórias de um gigolô* (1970, direção de Alberto Pieralisi). Durante os anos 1970, diversas obras do gênero foram produzidas e atingiram números significativos de público, conforme apresentados na tabela a seguir, elaborada a partir de dados disponibilizados pela Ancine³⁷. Tais informações estão limitadas às produções com número de espectadores acima de meio milhão. Assim, existe ainda um número

³⁵ Filme brasileiro, dirigido por Cláudio MacDowell, Lenine Otoni e Adnor Pitanga e lançado no ano de 1974. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 09 Dez. 2023.

³⁶ Filme brasileiro, dirigido por Victor Di Mello e lançado no ano de 1974. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 09 Dez. 2023.

³⁷ Agência Nacional do Cinema: agência reguladora que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil. Fundada em 06 de setembro de 2001. Fonte <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/ancine/apresentacao>. Acesso em 17 Jul. 2022.

expressivo de produções que não aparecem mapeadas pelas fontes oficiais. Apesar disso, a tabela traz informações sobre um número relevante de filmes:

Tabela 1 – Comédias eróticas produzidas no Rio de Janeiro, com público acima de 500.000 (quinhentos mil) espectadores, durante a década de 1970.

Título da obra	Direção	Empresa Produtora	Ano de Lançamento	Público
A viúva virgem	Pedro Carlos Rovai	Sincrocine	1972	2.635.962
Como é boa a nossa empregada	Victor di Mello e Ismar Porto	Vidya Produções	1973	2.163.036
O roubo das calcinhas	Braz Chediak, Sandoval Aguiar	Sincrocine	1975	2.017.063
Ainda agarro essa vizinha	Pedro Carlos Rovai	Sincrocine	1974	1.922.478
Gente fina é outra coisa	Antônio Calmon	Sincrocine	1977	1.611.723
Lua de Mel e Amendoim	Fernando de Barros	Sincrocine	1971	1.413.830
Nos embalos de Ipanema	Antônio Calmon	Sincrocine	1978	1.410.153
O enterro da cafetina	Alberto Pieralisi	Magnus Filmes	1971	1.355.674
As massagistas profissionais	Carlo Mossy	Vidya Produções	1976	1.325.132
Os machões	Reginaldo Farias	R. F. Farias	1972	1.284.633
Memórias de um gigolô	Alberto Pieralisi	Magnus Filmes	1970	1.277.932
Quando as mulheres paqueram	Victor di Mello	Vidya Produções	1972	1.218.525
Eu dou o que ela gosta	Braz Chediak	Sincrocine	1975	1.202.643
As mulheres que fazem diferente	Cláudio MacDowell, Lenine Otoni, Adnor Pitanga	Di Mello Prod. Cinematográficas	1974	1.179.631
O marido virgem	Saul Lachtermarcher	Bellfilmes Prod. Cinematográficas	1974	1.167.772
A banana mecânica	Braz Chediak	Sincrocine	1974	1.157.590
Luz, cama, ação	Cláudio MacDowell	Sincrocine	1976	1.129.706
Café na cama	Alberto Pieralisi	Alberto Pieralisi Filmes	1974	1.081.392
O donzelo	Stepan Wohl	Allegro Filmes	1971	1.069.563
As secretárias que fazem de tudo	Alberto Pieralisi	Phoenix Filmes	1975	1.038.291
Ascensão e queda de um paquera	Victor Di Mello	Bennio Produções Cinematográficas	1970	990.078
Eu transo, ela transa	Pedro Camargo	R. F. Farias	1972	985.054

O bom marido	Antônio Calmon	Sincrocine	1978	983.283
Soninha toda tura	Aurélio Teixeira	Jarbas Barbosa Prod. Cinematog.	1971	906.525
O padre que queria pecar	Lenine Otoni	Bennio Prod. Cinematográficas	1975	890.450
Um marido contagiante	Carlos Alberto de Souza Barros	CASB Produções Cinematográficas	1977	877.988
A difícil vida fácil	Alberto Pieralisi	Magnus Filmes	1972	864.954
Com as calças na mão	Carlo Mossy	Vidya Produções Cinematográficas	1975	829.650
Um virgem na praça	Roberto Machado	Roberto Machado Prod, Cinematog.	1973	827.201
Amante muito louca	Denoy de Oliveira	Lestepe Prod. Cinematográficas	1973	799.871
Uma mulata para todos	Roberto Machado	Roberto Machado Prod. Cinematog.	1975	795.992
Quando as mulheres querem provas	Victor Di Mello	Bennio Produções Cinematográficas	1975	772.692
Marília e Marina	Luiz Fernando Goulart	Terra Filmes	1976	736.213
Essa gostosa brincadeira a dois	Victor Di Mello	Di Mello Prod. / Vidya Prod. Cinematográficas	1974	706.976
Um varão entre as mulheres	Victor Di Mello	Bennio Produções Cinematográficas	1975	685.779
Pra quem fica tchau	Reginaldo Farias	R. F. Farias	1971	674.768
Os Devassos	Carlos Alberto de Souza Barros	CASB Produções Cinematográficas	1972	672.987
Os amores da pantera	Jece Valadão	Magnus Filmes	1977	638.235
As loucuras de um sedutor	Alcino Diniz	Phoenix Filmes	1977	631.771
As moças daquela hora	Paulo Porto	Ventania Filmes	1974	628.213
Desquitadas em lua de mel	Victor Di Mello	Di Mello Prod. Cinematográficas	1976	626.792
Nem as enfermeiras escapam	André José Adler	Phoenix Filmes	1977	625.174
O flagrante	Reginaldo Farias	R. F. Farias	1975	620.959
O estranho vício do Dr. Cornélio	Alberto Pieralisi	Alberto Pieralisi Filmes	1975	613.903
As escandalosas	Miguel Borges	Futurama Cinematográfica	1970	590.571
Com um grilo na cama	Gilvan Pereira	Gilvan Pereira Filmes	1976	580.971

Um marido sem... é como um jardim sem flores	Alberto Pieralisi	Alberto Pieralisi Filmes	1972	539.225
O fraco do sexo forte	Osiris Parcifal de Figueroa	O S P F Cinemas e Diversões	1975	534.125
O grande gozador	Victor Di Mello	Bennio Produções Cinematográficas	1972	526.689
Sexo e violência em Búzios	Luiz Antônio Piá	São Francisco Empr. Cinemat.	1978	523.031
Doce esporte do sexo	Zelito Vianna	Produções Cinem. Mapa	1972	522.986

Fonte: ANCINE. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual.

Esses filmes se caracterizam como comédias eróticas, que exploram principalmente o nu feminino e se utilizam de algumas figuras específicas, que se repetem em diversas produções, entre elas o carioca malandro, o playboy boa-vida, o homossexual, a moça ingênua, a viúva, a prostituta, o michê, o marido traído, entre outros. Nas produções realizadas na capital carioca, é possível observar também a utilização de uma imagem do Rio de Janeiro, que surge na tela como uma cidade ensolarada, cujas praias permitem a exibição dos corpos, principalmente jovens, em um clima que favorece a sensualidade.

Associada a essa sensualidade, a tão propagada liberdade sexual feminina, que ganhava espaço nos anos 1970, pode estar representada na escolha da viúva Cristina, de *A viúva virgem*, que opta por finalmente se entregar ao jovem Paulinho, que se revela um jovem honesto e apaixonado. Essa escolha, no entanto, só é possível porque foi validada pelo falecido marido, o Coronel, que trabalhou como anjo da guarda de sua pureza. Para Rodrigo Gerace, “as pornochanchadas limitaram o desejo à representatividade dominante, heteronormativa, sem subverter de fato os valores conservadores do país submerso na ditadura militar” (GERACE, 2015, p.143).

Para Jean-Claude Bernardet (2009), a comédia erótica traz elementos de identificação por conta da repressão vivida no momento, mas geralmente em situações que refletem o conservadorismo da época:

É óbvio que as plateias que curtem a pornochanchada encontram nela elementos significativos. Encontram o circo com que desde Roma os “senhores” divertem a “plebe”. Ao aludir comicamente ao objeto da restrição sexual, esses filmes provocam uma libertação momentânea que permite suportar e confirmar essa mesma restrição. A alusão ao proibido sexual não tem nenhum efeito realmente libertador, já que ele se dá num quadro de valores que alimentam a restrição (a família, o machismo etc.). A

pornochanchada é parte intrínseca dos mecanismos sociais de repressão sexual. Nesse sentido, não é nenhum corpo estranho no meio ambiente (BERNARDET, 2009, p. 207).

A fala de Bernardet pode ser validada a partir de elementos do filme *A viúva virgem*, tais quais a relação de propriedade do homem sobre a mulher, a representação da virgindade como um troféu, a ridicularização da homossexualidade e até a violência contra a mulher.

A relação entre o Coronel e a sua noiva se configura como uma relação de propriedade, pois mesmo depois da morte, o Coronel Alexandre segue exercendo seu poder tanto financeiro quanto conjugal, sempre tomando parte nos processos de decisão de Cristina. A ação do filme, no entanto, mostra a atitude do marido como sendo de proteção, afinal, para esse sistema, cabe ao homem tomar conta daquilo que é “seu”. O que valida a atitude do marido é o fato de que os vilões do filme são um grupo de malandros que se unem para tirar proveito da fortuna da viúva, cuja virgindade se transforma em uma mercadoria disputada em uma bolsa de valores, com a representação, de forma satírica, de uma central de apostas.

A virgindade da protagonista é um troféu, um prêmio que passa a ser disputado entre o marido falecido e seu antagonista, o malandro Constantino, que pretende conquistar a viúva para ficar com a fortuna do Coronel. Desta fortuna também faz parte a virgindade de Cristina, bem que não foi desfrutado em vida pelo seu “proprietário”. A temática da virgindade é reiterada – sempre através do humor – na já citada sequência do filme na qual a personagem Tia Diná faz questão de ostentar a sua pureza, mesmo com a idade avançada – o que ridiculariza a situação da mulher que não desfrutou dos prazeres do sexo e está condenada à velhice, época em que tal prazer não é mais considerado adequado. No caso dessa personagem, ao ser ridicularizada por ser casta, o público é levado a deduzir que houve uma escolha pela manutenção de sua virgindade que não partiu dela, mas dos homens, que não a desejaram.

Ao se referir às relações homem/mulher, cabe mencionar o relacionamento de Constantino com a amiga Janete, personagem com quem tem um envolvimento sexual: ficam evidentes, no primeiro encontro entre eles, os sinais de violência, tanto física – através de puxões e safanões – quanto moral, por meio da pouca importância que ele atribui à jovem. Essas questões são apresentadas naturalmente, sem que haja qualquer tipo de discussão acerca desse tipo de comportamento.

Outro ponto a ser evidenciado é a forma como a suposta homossexualidade do personagem Paulinho é tratada. Ao fingir ser homossexual, ele é ridicularizado por Constantino e questionado por Cristina, que decide “ajudá-lo” a superar o seu “problema”. Quando se espalha o falso boato de que o Coronel teria um amante, o espírito deste esbraveja, pois sente sua memória ser ofendida ao ter sua masculinidade questionada pela possibilidade de haver mantido relações sexuais com um homem.

A partir dos exemplos acima é possível observar os ângulos pelos quais questões ligadas à sexualidade são abordadas no filme, de forma a reiterar os mecanismos sociais de repressão, aos quais se refere Bernardet (2009). O filme fala sobre sexualidade, explora a sensualidade, mas sempre de modo a perpetuar um comportamento social padronizado. De acordo com Rodrigo Gerace (2015), a representação de uma suposta liberdade sexual se limita à expressão de uma visão dominante e heteronormativa, sem de fato subverter os valores conservadores aos quais o país estava submetido. De acordo com Jorge Leite Jr., citado por Rodrigo Gerace, “os filmes mostravam um povo que ainda acreditava na ética da malandragem, na risada que ridicularizava os valores dominantes (ainda que para fortalecê-los ao final)” (LEITE JR. *apud* GERACE, 2015, p.144).

A sexualidade, que aparece intimamente associada à expressão da liberdade sexual feminina, é um tema predominante nesses filmes e será abordada com mais ênfase no segundo e terceiro capítulos deste estudo.

2 QUANDO AS MULHERES PAQUERAM: A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES E DA LIBERDADE SEXUAL NA COMÉDIA ERÓTICA CARIOCA

Quando as mulheres paqueram é um filme brasileiro, dirigido por Victor Di Mello, lançado no ano de 1972 e produzido no Rio de Janeiro pela Vidya Produções. De acordo com dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual³⁸, teve um público de um milhão e duzentos mil espectadores. O roteiro do filme foi escrito pela atriz e roteirista Dilma Lôes em conjunto com o roteirista Alexandre Pires (responsável pelo roteiro de cerca de outros 13 filmes do ciclo da comédia erótica)³⁹.

A trama centra-se na história de três jovens: Ângela, Patrícia e Meg, interpretadas respectivamente pelas atrizes Eva Christian, Sandra Barsotti e Dilma Lôes. No filme, a personagem Ângela vive com os pais em um apartamento da zona sul carioca, formando uma família tradicional. O ponto de partida do enredo é a notícia da vinda de Patrícia ao Rio de Janeiro, uma prima de Ângela que mora em Londres e que trará em sua companhia a amiga Meg. Enquanto Meg, apresentada como uma personagem contida e de ar intelectual, vem ao Brasil para realizar uma pesquisa sobre o comportamento sexual dos brasileiros, Patrícia deseja se divertir durante as férias na capital carioca. A diversão da personagem inclui paquerar nas praias e curtir a liberdade sexual que o filme ostenta como uma característica da sociedade carioca à época⁴⁰. É essa “curtição” que coloca Patrícia em conflito com Ângela, pois ambas possuem um perfil semelhante, o que as posiciona em competição, visto que em diversos momentos do filme as duas personagens são retratadas como oponentes.

Entre olhares audaciosos, cantadas objetivas e momentos de sexo casual, as primas Ângela e Patrícia vivenciam um momento de experimentação da sua sexualidade, sem pudor algum com relação ao conservadorismo de um país regido por um governo militar. A Zona Sul carioca apresenta-se como um lugar à parte, onde é possível aos jovens, incluindo as mulheres, experimentar os prazeres do sexo sem nenhum constrangimento ou qualquer tipo de moralismo. É a partir do filme de Victor

³⁸ Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2019. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/excel/2105.xlsx>>. Acesso em 17 Jul. 2022.

³⁹ Fonte: <www.imdb.com>. Acesso em 01 Set. 2022.

⁴⁰ Para uma noção do uso de clichês sobre e a partir das características de uma geografia tropical do Brasil, ver Amâncio (2000).

de Mello que, neste segundo capítulo, pretende-se explorar a temática da sexualidade nas comédias eróticas, abordando aspectos narrativos dos roteiros, como a construção de um discurso sexual moralista e castrador; a diferença entre pornografia e erotismo; a revolução sexual dos anos 1960 e suas influências na década seguinte; a exploração da sexualidade feminina na comédia erótica carioca; as formas veladas de repressão e as transgressões nos padrões de representação passíveis de serem identificadas no ciclo de filmes estudado.

Figura 18 – Cartaz do filme *Quando as mulheres paqueram*



Fonte: Cinemateca Brasileira.

Entre os autores que embasam o pensamento teórico do capítulo estão Michel Foucault (2010, 2019, 2020), Linda Williams (1989), Rodrigo Gerace (2015) e Nuno César Abreu (2012), além de uma entrevista com a atriz Sandra Barsotti (2020), gravada pelo autor da tese para a realização de um documentário sobre a carreira da atriz.

2.1 Quando os gregos paqueram: a sexualidade na antiguidade clássica

Em *A vontade de saber*, primeiro volume da série *História da Sexualidade* publicado pela primeira vez em 1977, o filósofo francês Michel Foucault inicia uma busca pelo entendimento da sexualidade humana, pois, para ele, “a compreensão plenamente consciente do instinto sexual importa mais do que o ato sexual” (FOUCAULT, 2010, p.172) e o que o intrigava era o fato de uma civilização dispensar tanto tempo discutindo com paciência e dedicação um aspecto específico de sua existência: o sexo.

E lá, onde hoje vemos a história de uma censura dificilmente suprimida, reconhecer-se-á, ao contrário, a lenta ascensão, através dos séculos, de um dispositivo complexo para nos fazer falar do sexo, para lhe dedicarmos nossa atenção e preocupação, para nos fazer acreditar na soberania de sua lei quando, de fato, somos atingidos pelos mecanismos de poder da sexualidade (FOUCAULT, 2010, p.173).

O autor, intrigado com a questão, volta no tempo, em busca de um entendimento sobre as origens do discurso que envolve a problemática do desejo sexual. No segundo volume da série, intitulado *O uso dos prazeres*, originalmente publicado em 1984, Foucault se volta para a antiguidade clássica, com o objetivo de responder questões que considera simples e gerais. Entre essas questões, o porquê de o comportamento sexual (e o que a ele está relacionado) ser objeto de preocupação moral, muitas vezes elevado a uma condição mais importante que a de outros aspectos também fundamentais para o indivíduo e a sociedade (FOUCAULT, 2019, p.15). Segundo o autor, o termo sexualidade surgirá apenas no século XIX (p.7), não havendo nos estudos médicos e filosóficos gregos, tomados por base para sua pesquisa, qualquer menção ao termo ou à forma como é entendido na atualidade (p.45). Assim sendo, seu estudo centra-se em questões ligadas à ética e à saúde do corpo relacionadas ao uso dos prazeres.

No primeiro capítulo da obra, intitulado *A problematização moral dos prazeres*, Foucault apresenta alguns termos utilizados nos estudos que embasaram sua pesquisa (essencialmente a partir de textos de Aristóteles, Platão e Xenofonte)⁴¹, objetivando contribuir para o entendimento da relação que os gregos cultivavam com

⁴¹ Entre os textos destes autores que constam nas referências da obra de Foucault estão *Ética a Nicômaco*, *História dos Animais* e *Retórica* de Aristóteles; *A República*, *Górgias* e *Leis* de Platão; e *Econômico* e *Memoráveis* de Xenofonte, entre outros menos citados.

os enlaces do prazer sexual. Os principais termos são a *Aphrodisia*, a *Chrésis*, a *Enkrateia* e a *Sophrosune*.

Por *Aphrodisia*, entende-se basicamente os atos ou as obras de Afrodite⁴². Para o autor, configuram “atos, gestos, contatos que proporcionam uma certa forma de prazer” (2019, p.50). Ao abordar os *aphrodisia*, Foucault destaca que para os gregos, no que concerne à reflexão moral, considera-se não o ato sexual em si, tampouco o desejo que se relaciona a ele ou o prazer proporcionado ao indivíduo, mas a dinâmica envolvendo o ato, o desejo e o prazer. Assim, a capacidade de distinguir os homens tanto no que se refere à saúde quanto à moral reside na intensidade da prática sexual, não o objeto de desejo nem o modo como praticam o ato.

A divisão está entre o menos e o mais: moderação ou incontinência. Quando se traça o perfil de uma personagem é raro que se faça valer sua preferência por tal ou tal forma de prazer sexual; em compensação, é sempre importante para a sua caracterização moral marcar se, em sua prática com as mulheres ou com os rapazes, ele soube dar provas de comedimento, como Agésilas, que levava a temperança a ponto de recusar o beijo do jovem que amava, ou se ele se entregava, como Alcebíades e Arcésilas, ao apetite dos prazeres que se pode ter com ambos os sexos (FOUCAULT, 2019, p. 54-55).

A prática sexual, dessa forma, é entendida pelos gregos como natural e necessária ao corpo, assim como o é o prazer da comida e da bebida. O bom uso desses prazeres, no entanto, estaria associado ao comedimento.

A *Chrésis*, por sua vez, refere-se à forma pela qual os indivíduos conduzem a sua vida sexual, às condições na qual se realiza a prática e a importância dada ao sexo em relação a outros aspectos da vida pessoal. Não se fala, portanto, em proibições e permissões, mas na prudência e na reflexão acerca da forma como um indivíduo conduz sua vida sexual. Essa prudência envolve aspectos como a necessidade de satisfazer o desejo, a escolha do momento oportuno para a prática e também o papel que o indivíduo exerce na sociedade. Quanto a este último, por exemplo, um homem que estivesse em uma posição de liderança deveria se distinguir dos demais com base na resistência que apresentava com relação a seus desejos. A temperança era uma condição considerada essencial àqueles que ocupavam uma posição de destaque na organização da cidade.

O termo *Enkrateia*, segundo Foucault, refere-se à maneira com que o indivíduo se relaciona consigo mesmo, atitude necessária à moral dos prazeres, em função do uso que se faz destes. Dessa forma, o termo parece estar relacionado ao

⁴² Aphrodite (em grego Αφροδίτη) é considerada na mitologia grega como a deusa do amor, do sexo e da beleza.

autoconhecimento e ao autocontrole para com os ímpetos que impulsionam a busca pelos prazeres. Nas palavras do autor,

Somente instaurando, em relação aos prazeres, uma atitude de combate, é que se pode conduzir moralmente. (...) Só se pode usar essas forças com a moderação que convém quando se é capaz de opor-se a elas, de lhes resistir e dominá-las (FOUCAULT, 2019, p.79).

Entende-se, assim, que o adversário contra o qual se deve lutar não é o outro e sim parte de si próprio. Através dessa luta interna, o indivíduo é capaz de se automensurar, sendo hábil em dominar aqueles desejos que julga excessivos ou violentos. É importante salientar, no entanto, que o entendimento da *enkrateia* em nenhum momento nega a existência do desejo ou prega algum tipo de combate ao mesmo; pelo contrário, pressupõe a sua existência, pois é somente através dela que se pode medir a forma como o indivíduo conduz a si próprio e o controle que realiza sobre esses desejos, o que permite o seu próprio entendimento como sujeito moral. Foucault ressalta a importância para os gregos acerca do exercício contínuo concernente às funções do corpo, o qual deve ser praticado sobretudo por aqueles que atingem postos importantes, como um governante que assume um cargo ou um atleta que ganha uma medalha.

Assim, o homem pode ser considerado livre ao exercer, de fato, uma vida virtuosa (FOUCAULT, 2019, p.93) – o que é, especificamente, uma possível definição para *Sophrosune*. O termo está associado a um estado de liberdade e verdade, o qual pode ser alcançado através do exercício do domínio e do comedimento na prática dos prazeres (FOUCAULT, 2019, p.93). Não se trata de uma busca pela pureza ou castidade, mas de um exercício que visa atingir um estado de libertação, tanto na relação com os demais indivíduos quanto do indivíduo consigo mesmo:

Essa liberdade individual, no entanto, não deve ser compreendida como a independência de um livre arbítrio. O seu vis-à-vis, a polaridade à qual ela se opõe, não é um determinismo natural nem a vontade de uma onipotência: é uma escravidão – e a escravidão de si para consigo. Ser livre em relação aos prazeres é não estar a seu serviço, é não ser seu escravo (FOUCAULT, 2019, p.95).

Assim, o risco que se corre ao ceder aos *aphrodisia* não está ligado a uma mácula ou erro pontual; o perigo consiste em tornar-se servo de tais desejos. Logo, seria a virtude da temperança o princípio norteador para o indivíduo adquirir sua liberdade. Tendo em vista o entendimento desses quatro termos – *aphrodisia*, *chrésis*, *enkrateia* e *sophrosune* – é possível compreender os papéis que os gregos exercem

na sociedade clássica e como se estabelecem suas relações quanto ao sexo e à moral.

2.1.1 Homens, mulheres e rapazes

Quando os gregos refletem sobre a moral que envolve o comportamento sexual, essa análise não configura uma busca que justifique algum tipo de interdição; centra-se no entendimento de como exercer com liberdade esse tipo de comportamento (FOUCAULT, 2019, p.123). Dessa forma, o papel exercido pelos cidadãos está, via de regra, condicionado à forma como agem no que diz respeito aos seus impulsos e como os controlam, dentro do que lhes é esperado.

Os homens – aqui devemos entender aqueles que já haviam terminado sua formação, passando a exercer um papel social, moral e sexualmente ativo – eram os detentores dos principais papéis dentro da sociedade clássica. É por meio de um comportamento considerado viril que determinados homens assumem posição de poder:

(...) sob essa condição de “virilidade ética” é que se poderá, segundo um modelo de “virilidade social”, estabelecer à medida que convém ao exercício da “virilidade sexual”. No uso desses prazeres de macho é necessário ser viril consigo como se é masculino no papel social (FOUCAULT, 2019, p.99).

Nesse sentido, portar-se como um ser viril confere ao homem uma posição ativa em suas relações, estando essa virilidade também ligada à questão da temperança. Ou seja, um homem intemperante, que não possui controle sobre os próprios desejos, mesmo sendo sexualmente ativo em suas relações, é considerado fraco perante a sociedade, pois é visto como incapaz de exercer uma atitude de virilidade. Assim, a intemperança o leva a uma posição de passividade, o que poderia, de certa forma, ser compreendido como um comportamento de feminidade:

Um homem pode preferir os amores masculinos sem que ninguém sonhe em suspeitá-lo de feminidade, desde que ele seja ativo na relação sexual e ativo no domínio de si; em troca, um homem que não é suficientemente dono de seus prazeres – pouco importa a escolha de objeto que faça – é considerado “feminino” (FOUCAULT, 2019, p. 102).

Dessa forma, não é a noção de preferência sexual em si que atesta a ética de um cidadão grego; este pode sentir-se atraído tanto pelas mulheres quanto pelos rapazes, ou por ambos, pois o que determina o impulso não é tanto uma forma de se limitar ou enquadrar, mas, sobretudo, como se relaciona com esses prazeres, o que

reflete o seu caráter. A falta de ética, portanto, está vinculada à passividade no exercício do domínio sobre os próprios desejos e ao comedimento com que faz uso dos prazeres do sexo. Em outras palavras, ser fiel às experiências e às sensações do corpo, eis o que determina o compromisso de sinceridade do sujeito social. Assim, o homem que mantém essa temperança não possui restrições quanto às relações sexuais, pois é virtuoso o suficiente para entender os seus limites. Tampouco o casamento, na sociedade grega, o impede de ter relações sexuais com pessoas que não a sua esposa, pois o casamento de um homem não o liga sexualmente, de forma exclusiva, a uma mulher.

As mulheres, nesse sentido, exercem um papel de coadjuvante no modelo de sociedade clássica. Após o casamento, que é decidido pela família em conjunto com o noivo (um homem, não um rapaz), ela se submete a essa relação. O que, todavia, não a impede de exercer um comportamento temperante sobre si própria ou se posicionar de forma considerada viril em determinada situação, ainda que esse comportamento esteja discursivamente relacionado a uma qualidade masculina. Cabe à mulher, no entanto, manter-se vinculada ao marido e, enquanto este não possui um compromisso de exclusividade sexual com a esposa, cabe a ela um comportamento de respeito e submissão, não devendo ter relações com outros homens, pois tal ato seria configurado como adultério.

Quanto ao prazer encontrado no ato sexual, segundo o pensamento grego, ele se dá de diferentes formas no homem e na mulher. Enquanto o prazer sexual masculino está intrinsecamente ligado à ejaculação e à violência desse ato final – ato que mais uma vez se desenha em torno da virilidade – o prazer feminino se daria de uma forma menos intensa e mais duradoura:

Em compensação, na mulher, o prazer começa no início do ato e dura tanto quanto o próprio coito. Seu prazer, ao longo de toda a relação, é dependente do homem; e só cessa quando “o homem libera a mulher”; e se acontece de ela chegar ao orgasmo antes dele, não é por isso que o prazer desaparece; ele é apenas experimentado de outra forma (FOUCAULT, 2019, p. 156).

Dessa forma, segundo Foucault, o prazer sexual feminino apresenta-se como dependente do masculino, o que reitera o papel secundário que as mulheres exercem naquela sociedade, tanto em relação ao sexo quanto nos demais fatores da vida pessoal e social. No caso do homem, apesar de estar livre para praticar o ato sexual com pessoas além da esposa, a escolha por não manter relações fora do casamento é considerada uma das mais “belas” maneiras de exercer o poder sobre a mulher e

de valorizar o casamento. Enquanto para a mulher manter relações exclusivamente com o marido é uma obrigação, para o homem, manter relações apenas com sua esposa é uma escolha. Ao optar, portanto, por essa exclusividade no ato sexual, o homem valoriza a instituição familiar, ato que o coloca em uma posição de respeito ao exercer, dentro dos preceitos da *sophrosune*, o seu papel como chefe de família, o que colabora, obviamente, para que possua uma excelente reputação enquanto cidadão. Há, porém, que se falar em um terceiro vértice desse triângulo amoroso no qual se envolvem os homens gregos, capaz de colocar em risco a reputação do mais ilibado cidadão: os rapazes⁴³.

Da mesma forma que as mulheres, os rapazes exercem um papel coadjuvante na sociedade grega. A diferença é que eles estão se preparando para, em alguns anos, se tornarem homens e assumirem uma posição de protagonista; enquanto essa preparação acontece, relacionar-se com um homem mais velho não é sinal de demérito ou de ausência de masculinidade: ao contrário, é permitido aos rapazes exercer tal papel de passividade, muito embora os preceitos morais contraindiquem que esse comportamento perdure na maturidade.

Para Michel Foucault (2019), a relação entre homens e rapazes, apesar de ter sido aparentemente aceita na sociedade grega, foi um tema que também provocou inquietação entre os pensadores clássicos (FOUCAULT, 2019, p.231). Uma primeira e importante consideração a se destacar sobre essas relações é de que não havia uma oposição, a ponto de exclusão, entre o amor ao próprio sexo e ao sexo oposto. Era comum homens casados desenvolverem relações de afeto com rapazes, e essa relação se dava não apenas com objetivos sexuais, mas como uma espécie de compartilhamento de conhecimento entre um homem experiente e um jovem. O que vinha de encontro à moral eram os excessos, que não estavam restritos apenas às relações com os rapazes.

Foucault ressalta, ainda, que não se trata simplesmente de uma percepção de tolerância ou intolerância a esse tipo de relação:

Amar aos rapazes era uma prática “livre”, no sentido de que era não somente permitida pelas leis (salvo em circunstâncias particulares), como também admitida pela opinião. Ou melhor, ela encontrava sólidos suportes em diferentes instituições (militares ou pedagógicas). Ela possuía cauções

⁴³ A idade dos rapazes, que recebiam também a denominação de *erômenos* (amado), variava entre os 12 e os 18 anos (ANDRADE, 2017; CORINO, 2006). Essa faixa etária, no entanto, também poderia variar. De acordo com Foucault (2019, p.246), os estoicos eram criticados por guardarem seus amados por muito tempo, chegando até os 28 anos.

religiosas em ritos e festas onde se interpelavam, a seu favor, as potências divinas que deviam protegê-la. Enfim, era uma prática culturalmente valorizada por uma literatura que a cantava, e por uma reflexão que fundamentava sua excelência (FOUCAULT, 2019, p.235).

Obviamente, havia um julgamento moral acerca de determinados tipos de comportamentos relacionados a essa prática: não eram bem-vistos, por exemplo, os rapazes considerados “fáceis”, ou então os homens tidos como afeminados. Isso permite pensar que as relações entre os homens e os rapazes, portanto, não se constituíam de forma simples, mas envolviam uma teia complexa de fatores.

Uma análise sobre a complexidade dessas relações entre os homens e os rapazes, citada por Foucault, pode ser observada no estudo realizado pelo historiador brasileiro Ciro Flamarion Cardoso (2016), acerca de representações pictóricas que ilustram o episódio da morte de Troilos⁴⁴ por Aquiles⁴⁵. O autor aponta a possibilidade de o motivo que levou o guerreiro grego a assassinar o jovem troiano envolver um sentimento de amor não correspondido. As representações pictóricas analisadas por Cardoso o levam a concluir que determinados atos praticados pelos homens gregos não eram retratados da mesma forma que outros:

(...) o coito anal entre um homem adulto e um adolescente nunca é representado, nos vasos pintados, no contexto majoritário das cenas homoeróticas, isto é, naquele em que, ao que parece, tanto o adulto quanto o adolescente sejam cidadãos; no entanto, sabemos, pela literatura e por outras fontes escritas, que podia acontecer (CARDOSO, 2016, p.23).

Segundo Cardoso, no entanto, o ato do coito anal entre dois adolescentes pode ser observado em determinadas representações, assim como aquele que acontece entre o homem e uma mulher, sendo esta geralmente escravizada. A fala do historiador corrobora a ideia trazida por Foucault (2019) de que, ao contrário do que se pode levar a crer, a relação entre homens e rapazes não ocorria sem problemas e respondia a determinadas regras e ritos, uma vez que “devia ser acompanhada por convenções, regras de comportamentos, maneiras de fazer, todo um jogo de adiantamentos e de chicanas” (FOUCAULT, 2019, p.242).

Assim, as representações pictóricas analisadas por Cardoso servem para ilustrar as questões trazidas por Foucault. De acordo com o primeiro:

⁴⁴ Troilos (em grego Τρωϊλος) é um personagem da mitologia grega, ligado à história da Guerra de Troia. É um jovem príncipe, sendo um dos filhos do Rei Príamo. Em alguns relatos é tido também como filho de Apolo.

⁴⁵ Aquiles (em grego Ἀχιλλεύς) é considerado, na mitologia grega, como um dos maiores guerreiros no episódio de Troia, assim como um dos mais belos heróis da Grécia.

Segundo as convenções seguidas nas pinturas de vasos pertencentes à rede temática homoerótica, a tentativa de iniciar uma relação amorosa parte sempre do homem adulto, nunca do adolescente. Era malvisto que esse último cedesse com facilidade excessiva ao assédio do homem que pretendia ser seu *erastés* (amante) para, assim, tornar-se o *erômenos* (amado) daquele adulto. De fato, nas representações dos vasos, as reações dos adolescentes diante das intenções dos homens (homens mais velhos ou homens jovens; em todo caso, adultos) a seu respeito variam muito. Pode haver a recusa absoluta, expressada na expressão facial e em gestos peremptórios ou por dar as costas ao pretendente numa atitude de retirada ou mesmo fuga (nesse caso, é possível que o rapaz, por exemplo brandindo uma lira, ameace golpear aquele que o persegue) ou ainda no fato de envolver-se num manto, cobrindo a própria nudez. Pelo contrário, podemos observar uma atitude favorável de parte do adolescente, com graus de receptividade, no entanto, bastante variáveis. O homem, de seu lado, aproxima-se do adolescente com ar de solicitação e, em caso de recusa, pode ter gestos veementes de apelo e frustração (CARDOSO, 2016, p.25).

Para ilustrar a corte entre um homem e um rapaz gregos, optou-se por trazer uma imagem pictórica relacionada ao período, na qual é apresentada essa relação:

Figura 19 – Prato de cerâmica ateniense (485-480 a.C.)



Fonte: Acervo online do Ashmolean Museum, Oxford.

A obra em questão faz parte do acervo do Ashmolean Museum⁴⁶, situado na cidade de Oxford. Sobre as relações entre homens e rapazes, conforme apresentado na imagem, a partir das análises de Foucault, compreende-se que, embora aceitas na sociedade grega, também estavam vinculadas aos preceitos morais que se

⁴⁶ Disponível em: <https://collections.ashmolean.org/collection/browse9148/per_page/100/offset/500/sort_by/random/category/ceramics/start/-1000/end/0/object/24343>. Acesso em 03. Set. 2022.

desenhavam, devendo ser seguidos os princípios da *enkrateia* para que a *sophrosune* fosse atingida.

Há um aspecto das relações, porém, que não é abordado por Foucault em *O Uso dos Prazeres*: as relações entre duas mulheres⁴⁷. Uma das pesquisadoras contemporâneas que abordam a homossexualidade feminina na antiguidade é a francesa Sandra Boehringer, professora de letras clássicas, vinculada à Université de Strasbourg. Na obra *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, publicada originalmente em francês no ano de 2007, a autora elabora o mapeamento de um antigo sistema de gênero que se estabelece em organizações sociais bastante distintas das sociedades contemporâneas ocidentais, no qual formas de concepção e manifestação, tanto do amor quanto da sexualidade, se desenvolvem através de códigos específicos. Nessas sociedades não se levava em conta uma ideia de identidade sexual, da forma como é entendida hoje.

A pesquisa foi também objeto de um artigo publicado no Brasil em 2016⁴⁸, que apresenta os principais pontos do texto original de Boehringer. Em um desses pontos, a autora traz uma reflexão com base em uma história narrada por Aristófanes, que argumenta que no princípio a natureza humana era composta por três gêneros – o masculino, o feminino e o andrógino, sendo que possuíam “uma forma esférica que lhes permitia se locomoverem de duas maneiras, e o dobro dos membros dos humanos atuais” (BOEHRINGER, 2016, p.26). A partir de uma transgressão dos humanos em relação aos deuses, Zeus decide puni-los, separando os humanos de forma simétrica, cada um dando origem a dois seres. Os humanos do gênero masculino resultaram, após essa divisão, em dois homens; os do sexo feminino em duas mulheres e os andróginos em um homem e uma mulher:

É a partir desse novo estado, correspondente ao estado atual da humanidade, que Érôs passa, então, a integrar a natureza humana: é ele que impulsiona cada metade a encontrar, ainda que provisoriamente, a unidade perdida, seja ela oriunda do ser andrógino, do ser feminino ou do ser masculino. A partir de então, os seres humanos podem dedicar-se às ocupações que lhes são próprias, de acordo com o tipo primordial do qual eles se originam (BOEHRINGER, 2016, p.26).

⁴⁷ Conjectura-se aqui que, possivelmente, esse tipo de relação não apresentasse grande importância para os filósofos abordados pelo autor, em função da própria posição de coadjuvante que a mulher ocupava na sociedade clássica grega.

⁴⁸ O livro somente foi traduzido e publicado em português no ano de 2022, pela editora Unifesp, com o título *Homossexualidade feminina na antiguidade grega e romana*. Já o artigo, intitulado *A sexualidade tem um passado? Do Érôs grego à sexualidade contemporânea: questionamentos modernos ao mundo antigo*, foi publicado em 2016 pela revista *Bagoas – Estudos Gays: gênero e sexualidades*, da UFRN.

Em função dessa divisão, os humanos passaram a buscar sua metade perdida, o que, segundo Boehringer, denota que a narrativa de Aristófanes trata das relações de amor entre os seres humanos. Os andróginos, após separados, buscam sua metade no sexo oposto (o que justificaria o amor dos homens pelas mulheres e das mulheres pelos homens), enquanto aqueles que eram do sexo masculino na forma original, buscam sua metade no sexo masculino (o amor dos homens pelos homens) e as mulheres da forma original procuram sua metade correspondente no sexo feminino (o amor das mulheres pelas mulheres).

Concernente ao amor das mulheres pelas mulheres, Boehringer (2007) ressalta que aquelas que se enquadravam nessa condição não possuíam um papel específico na sociedade grega, ao contrário do que se observa na relação entre homens e rapazes, na qual o mais velho exerce uma função de formação intelectual para com o mais novo (Foucault, 2019). Dessa forma, as mulheres que se relacionavam com mulheres se distinguiram das que se relacionavam com homens, sendo que tal distinção se dava de forma negativa (BOEHRINGER, 2007, p.106). Ainda com base em Aristófanes, a autora conclui que o motivo pelo qual as mulheres que se interessavam por mulheres eram vistas de forma negativa na sociedade grega, não estava diretamente conectado ao seu objeto de desejo, senão pelo fato de que não se interessavam pelos homens e, conseqüentemente, não se preocupavam em exercer seu papel social, que estaria ligado ao casamento e à procriação.

O pensamento de Boehringer (2007; 2016), acerca das relações entre mulheres, aproxima-se do de Foucault (2019), considerando que ambos afirmam que as relações homossexuais não estariam no centro das discussões que se desenrolariam a partir de então. No curso de uma evolução no que diz respeito à moral e aos prazeres sexuais, é na relação homem-mulher que irão se centrar os debates. Essas transformações ocorrem lentamente, ao longo dos séculos, mas consolidam-se com o desenvolvimento do cristianismo, tema que será abordado na próxima seção.

2.2 Quando os cristãos paqueram: o papel do cristianismo em relação à sexualidade na sociedade ocidental

Ao falecer no ano de 1984, Michel Foucault deixa inéditos os escritos do que seria o quarto do volume de sua obra *História da sexualidade*. A publicação desse

material ocorre mais de trinta anos depois, na França, no ano de 2018, com o subtítulo *Les aveux de la chair*. Dois anos depois o livro ganha sua primeira publicação no Brasil, traduzido como *As confissões da carne*⁴⁹. Na obra, o autor aborda a experiência sexual sob a ótica cristã, entre os séculos II e V, explicando as relações e a forma de abordagem do sexo nos primeiros tempos do cristianismo, bem como relacionando esse pensamento à Antiguidade e à Modernidade.

O título *As confissões da carne*, de certa forma, encaixaria muito bem como título para uma produção do ciclo de pornochanchada e serviria, talvez, para atrair a atenção dos espectadores para a história de um padre depravado que estimulava as belas fiéis a relatarem os seus mais secretos desejos, suas fantasias mais devassas ou seus atos mais despudorados em sigilo de confissão. Apesar de não se referir a um filme, o título da obra de Foucault faz alusão ao enfoque que será dado ao tema da sexualidade nesse volume póstumo: o papel assumido pelo cristianismo concernente à sexualidade na sociedade ocidental. Abordando temas que percorrem outras de suas obras, como o sexo e a confissão⁵⁰, Foucault busca traçar o longo percurso que o cristianismo percorreu para consolidar sua doutrina, embasada em uma forma de controle sobre a conduta dos indivíduos. Assim, elabora o filósofo ao longo dos volumes da *História da sexualidade*, a Igreja Católica, a primeira grande instituição do cristianismo, alavancou seu poder perante o ocidente. Para o autor, no entanto, a doutrina estabelecida pelo cristianismo, com base na conduta moral dos indivíduos e o controle sobre o prazer e o desejo, foi formulada muito antes e bebe na fonte do paganismo:

Foram os filósofos e os diretores não cristãos, então, que formularam o regime dos *aphrodisia*, definido em função do casamento, da procriação, da desqualificação do prazer e de um laço de simpatia respeitosa e intensa entre os cônjuges; foi uma sociedade pagã que se deu a possibilidade de nele reconhecer uma regra de conduta aceitável por todos – o que não quer dizer, longe disso, efetivamente seguida por todos. (...) Esses princípios, por assim dizer, teriam emigrado ao pensamento e à prática cristãos a partir de meios pagãos cuja hostilidade era preciso desarmar, mostrando formas de conduta por eles já reconhecidas por seu alto valor (FOUCAULT, 2020, p. 21).

⁴⁹ História da Sexualidade Vol. 4 – As Confissões da Carne, editado pela Paz e Terra, em 2020.

⁵⁰ A sexualidade é abordada por Foucault nos quatro volumes de *A história da sexualidade* (publicados originalmente em 1976, 1984, 1984 e 2018). Já o tema da confissão aparece em obras como *Vigiar e punir* (1975) e *Microfísica do poder* (1979), entre outras publicações a partir de aulas proferidas pelo autor, como em *Os anormais* (1974-1975), em *Malfazer, dizer verdadeiro* (1981) e ainda em *A hermenêutica do sujeito* (1981-1982).

Os cristãos colocam em prática as mesmas regras e princípios propagados anteriormente pelas sociedades clássicas. Há, no entanto, a formação de uma nova experiência, que vai nortear o avanço da doutrina cristã, tendo por base o batismo e a confissão, pilares que devem sustentar a conduta moral dos indivíduos. No centro dessa experiência está o que Foucault chama de “problema da carne”, que substitui o regime dos *aphrodisia* e passa a pautar a retidão do comportamento durante a vida inteira de um sujeito: “A carne deve ser compreendida como um modo de experiência, isto é, um modo de conhecimento e de transformação de si por si, em função de uma certa relação entre anulação do mal e manifestação da verdade” (FOUCAULT, 2020, p.73).

O batismo delibera a ligação do indivíduo com a figura do deus cristão. Através da simbologia dada à água, ao utilizar-se dela no ato do batismo, o indivíduo é purificado. A água é o sinal pelo qual aqueles que recebem o batismo são consagrados como filhos de Deus; o batismo, segue Foucault, “(...) ilumina: ele verte sobre a alma uma clareza que vem de Deus e a preenche totalmente; as sombras são dissipadas e ao mesmo tempo a alma abre-se à luz e nela penetra” (FOUCAULT, 2020, p.76). Receber o batismo, porém, é um ato de conexão com a verdade, ou seja, o indivíduo se compromete a ser verdadeiro consigo e assumir seus erros. É assim que o ato da confissão vai se instituindo, como uma forma do indivíduo firmar um compromisso com a verdade e com a remissão de suas faltas, através do ato de assumi-las para si e perante Deus. Segundo Foucault, essa “economia da salvação” (2020, p. 100) passa a ocupar um lugar de importância desde o final do século II em diante.

O batismo funciona como uma espécie de renascimento, no qual o indivíduo sem Deus morre, para que nasça um outro, fiel a Deus e voltado a uma vida regida pela verdade. Contudo, assim como o indivíduo era passível de cometer faltas antes do batismo, esse risco permanece mesmo depois que se recebe a consagração. Logo, institui-se a penitência como forma de remissão de possíveis novas faltas. Entre os atos de penitência estão o jejum, a vigília, a oração e o flagelo, entre outros. É justamente a partir da penitência que é instituída a confissão, como sacramento capaz de conceder o perdão ao indivíduo que reconhece suas faltas e está disposto a cumprir a determinação (penitência) instituída por uma autoridade (o sacerdote), de forma a se tornar novamente puro:

O controle externo dos penitentes (...) desempenhou um papel relativamente acessório quando comparado a um outro procedimento de verdade, muito mais central na penitência: aquele por meio do qual o pecador reconhecia, ele mesmo, seus próprios pecados (FOUCAULT, 2020, p.120).

Assim, o controle é exercido pelo próprio indivíduo, à medida que este tem ciência do que é considerado certo e errado pela doutrina cristã. Esse controle está fortemente ligado à questão do prazer sexual, tendo o casamento como centro e a procriação como objetivo. Para Foucault, “os grandes interditos citados nos textos dos Padres apostólicos ou dos Apologetas são os mesmos que eram proibidos pela moral pagã: adultério, fornicação, corrupção de crianças” (2020, p. 193). Embora o cristianismo se aproprie interdições, é outra questão que se torna o principal ponto de reflexão e de transformação, a virgindade, desenvolvendo-a como uma prática singular:

A virgindade, já considerada estado privilegiado, carregado de valores espirituais particulares e capaz de conduzir a Deus, à imortalidade, a uma relação inalterável às realidades do alto, tende a transformar-se não apenas num modo de vida cuidadosamente regulado, mas num tipo de relação a si que tem seus procedimentos, suas técnicas, seus instrumentos (FOUCAULT, 2020, p.225).

Enquanto na sociedade grega a *sophrosune* representa a capacidade dos indivíduos de atingirem um estado de libertação, não somente na relação com outrem, como também consigo mesmo, através da continência e do comedimento em relação ao sexo, para a sociedade cristã isso não é suficiente: para esta, o que importa é a abstinência. Essa é, talvez, uma das diferenças marcantes entre as duas sociedades, isto é, a forma com que encaram a sexualidade.

No cristianismo, segundo Foucault, é a valorização da virgindade que ao longo do tempo define a relação do indivíduo consigo mesmo, tanto no modo de pensar como no modo de experimentar a vida através do próprio corpo. A doutrina cristã prega o ascetismo como o caminho ideal para os fiéis, ou seja, é somente através do autocontrole e da disciplina do corpo e do espírito que se pode chegar a Deus. A virgindade, portanto, somente pode ser abolida através do casamento, que inclusive se institui como um sacramento, da mesma forma que a ordenação para os padres e as freiras, os quais, em nome do exercício da fé, abdicam dos prazeres do sexo e assumem um compromisso com a castidade. Foucault cita o pensamento de São João Crisóstomo, um importante pensador do cristianismo antigo, para o qual a vida de um religioso e de um homem casado exigiam as mesmas responsabilidades e a mesma

forma de comportamento, sendo a única diferença que, ao segundo, era-lhe permitido coabitar com sua esposa.

Até o final do século IV ainda não havia um conjunto aprofundado de reflexões sobre o casamento, sequer eram comuns textos que se destinavam a guiar os cristãos em sua vida matrimonial. É somente a partir dessa época que o cuidado com a vida privada do indivíduo recebe atenção, e isso se dá precisamente pelo fortalecimento da ligação entre Igreja e Estado:

(...) a extensão do cristianismo, sua constituição como religião de Estado e a importância das instituições eclesásticas – afinal de contas, o cristianismo foi a primeira religião a se organizar como Igreja – deram-lhe uma capacidade de penetração muito maior do que a filosofia da Antiguidade, ainda que sob suas formas populares (FOUCAULT, 2020, p.315).

O matrimônio, portanto, passa a constituir uma das peças essenciais para que a Igreja e o Estado pudessem exercer maior vigilância sobre os indivíduos. Assim, as relações entre os cônjuges e o modo como a família é constituída e mantida se tornam objeto de maior atenção por parte da doutrina cristã⁵¹. Quanto ao papel da mulher, esta deveria ter como principal objetivo a procriação, gerando filhos para descendência. Esses filhos, no entanto, somente seriam cristãos após o recebimento do sacramento. Por sua vez, as mães, após assumirem tal compromisso, não deveriam viver “nem para a sociedade, nem para o trabalho: a ajuda da mulher só poderia dizer respeito aos filhos” (FOUCAULT, 2020, p. 377). Cabe aos cônjuges, homem e mulher, no entanto, zelar pela instituição do matrimônio e fugir das impurezas e dos excessos. Dessa forma, o sexo deve ser visto não como uma fonte de prazer ou forma de saciar os desejos da carne, mas somente um meio para a reprodução:

O sexo no casamento tornou-se, então, objeto de jurisdição e de verificação. (...) era possível reunir, em um mesmo tema de combate espiritual, o exercício da virgindade e a prática do casamento. Nos dois estados é com o mesmo mal que lidamos, é a mesma renúncia à forma concupiscente da vontade que é exigida: com a diferença de que, no casamento, o não consentimento passa por uma certa forma de uso da qual a virgindade se desviará habilmente. Os dois estados definem como práticas não tão diferentes a respeito da concupiscência da qual temos agora uma teoria suscetível de justificar cada

⁵¹ Outro pensador cristão, estudado por Foucault em sua obra, é Santo Agostinho, para quem a virgindade e casamento não são equivalentes, pois a primeira é considerada um bem superior ao segundo. Para Agostinho, apesar de inferior, o casamento não deve ser considerado algo negativo e nem a virgindade deve ser vista como uma obrigação. De acordo com a lógica do filósofo católico, o casamento gera uma preocupação associada aos prazeres da carne que não ocorre àqueles indivíduos que optam por manter a castidade, pois estes teriam mais tempo para agradar a Deus, ao se desvincularem das ocupações mundanas.

um deles, com sua diferença de valor, mas também seu laço intrínseco. (...) A problematização das condutas sexuais – seja para saber o que são na verdade ou para definir o que deveriam ser – torna-se o problema do sujeito. Sujeito de desejo, cuja verdade só pode ser descoberta por ele mesmo no fundo de si mesmo (FOUCAULT, 2020, p.450).

Os temas da virgindade e do casamento percorrem as relações que se estabelecem na sociedade cristã ocidental, permanecendo em papel de destaque nas discussões sobre a moral sexual dos indivíduos. Desde então, tais temas vêm sendo explorados na literatura, no teatro e, mais recentemente, no cinema, tendo como base toda uma institucionalização histórica por parte da Igreja no que se refere às regras que devem ser observadas.

A comédia erótica carioca, ao abordar a liberdade sexual em seus filmes, não se distancia desses dois temas, estando a virgindade e o casamento no centro de muitas das narrativas apresentadas. Uma pesquisa rápida a partir do levantamento de filmes efetuado no site da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) indica alguns filmes que fazem uso de termos ligados a essas temáticas. *A viúva virgem*, filme analisado no capítulo anterior, é a comédia erótica carioca mais vista pelo público⁵², segundo informações da ANCINE, mas há outros títulos que também abordam a virgindade, como *O marido virgem*⁵³ e *Um virgem na praça*⁵⁴. Há ainda *Soninha toda pura*⁵⁵, que, apesar de não trazer a palavra “virgem” no título, utiliza outra de fácil correlação. O uso da palavra pode inclusive ser observado em títulos de filmes produzidos em São Paulo, como *A virgem e o machão*⁵⁶, *Pura como um anjo... será virgem?*⁵⁷ e *Os garotos virgens de Ipanema*⁵⁸. Nesse ponto, é possível afirmar que há certa convergência no interesse pelo tema da virgindade nas produções tanto da Boca do Lixo em São Paulo quanto das realizadas no Rio de Janeiro.

O marido virgem, por exemplo, conta a história de Joel, um conquistador interpretado pelo ator Perry Salles, que não consegue demover de sua noiva a ideia

⁵² 2.635.962 espectadores, conforme Tabela 1, Capítulo 1. Fonte: <<https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/ancine/apresentacao>>. Acesso em 17 Jul. 2022.

⁵³ Filme brasileiro, dirigido por Saul Lachtermacher e lançado no ano de 1974. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

⁵⁴ Filme brasileiro, dirigido por Roberto Machado e lançado no ano de 1973. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

⁵⁵ Filme brasileiro, dirigido por Aurélio Teixeira e lançado no ano de 1971. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

⁵⁶ Filme brasileiro, dirigido por José Mojica Marins e lançado no ano de 1974. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

⁵⁷ Filme brasileiro, dirigido por Rafaelle Rossi e lançado no ano de 1976. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

⁵⁸ Filme brasileiro, dirigido por Oswaldo de Oliveira e lançado no ano de 1973. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024..

de se casar virgem. Quando finalmente se casa com Márcia, vivida por Sandra Barsotti, Joel não consegue consumir o ato. A história do filme se desenvolve após esse ponto de partida, que é usado também no próprio cartaz de divulgação do filme, como forma de chamar a atenção do público: “Ele conseguia com todas... menos com a dele! E... nem Freud explica!”.

Figura 20 – Cartaz do filme *O marido virgem*



Fonte: Cinemateca Brasileira.

O público parece ter se interessado pela história, que levou mais de um milhão de espectadores para as salas de cinema⁵⁹. Durante a trama, tanto Márcia quanto Joel tentam resolver o problema do casal: por um lado, ela pede ajuda a uma amiga, que, por valorizar a amizade, decide verificar se Joel está realmente incapacitado ou se o problema está atrelado ao casamento; ele, por sua vez, procura uma psicóloga, que acaba testando sua virilidade e identificando que, de fato, o problema está na cama do casal. Até descobrirem o real motivo da impotência (um colar com uma pedra vermelha usado por Márcia, que remete Joel a uma investida da polícia que o casal

⁵⁹ Conforme Tabela 1, constante na seção 1.8 do capítulo anterior.

enfrentou por estarem namorando no carro), muitas situações tanto divertidas quanto eróticas são vivenciadas pelos personagens.

O casamento também é tema central em diversos filmes desse período, como *Um marido sem... é como um jardim sem flores*⁶⁰, *Um marido contagiante*⁶¹ e *O bom marido*⁶². Esse último, por exemplo, conta a história de Afraninho (Paulo César Pereio), um marido que, para manter o alto padrão de vida a que está acostumado, oferece a própria esposa a grandes empresários internacionais, enquanto busca fechar negócios com eles. Malu, interpretada pela atriz Maria Lúcia Dahl, submete-se ao marido-cafetão e se permite prostituir-se em busca de uma boa situação financeira. Malu não parece ver qualquer tipo de problema nisso e aproveita os momentos com os clientes do marido.

O roteiro do filme não faz apologia ao moralismo, pois nenhum dos personagens parece se questionar ou produzir qualquer julgamento sobre seus atos. Pelo contrário, marido e esposa se satisfazem nesse jogo que envolve prazer e dinheiro. Ao final do filme, após perderem uma importante negociação, o casal parece não desistir da busca pelo dinheiro fácil e, juntos, embarcam em uma nova aventura.

Figura 21 – A esposa Malu e o bom marido Afraninho



Fonte: *Frame* do filme “O bom marido”.

⁶⁰ Filme brasileiro, dirigido por Alberto Pieralisi e lançado no ano de 1972. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

⁶¹ Filme brasileiro, dirigido por Carlos Alberto Souza Barros e lançado no ano de 1977. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

⁶² Filme brasileiro, dirigido por Antônio Calmon e lançado no ano de 1978. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

Além da virgindade e do casamento, a Igreja e as tentações da carne são temas de um filme realizado no ano de 1975, pela Bennio Produções Cinematográficas. *O padre que queria pecar*⁶³ conta a história do jovem seminarista Aparício, interpretado por Stepan Nercessian, que se questiona quanto à sua vocação. Prestes a ser ordenado padre, ele decide deixar o seminário onde vive, numa pequena cidade do interior, e parte com destino ao Rio de Janeiro, onde passa a morar com o também ex-seminarista Beto, vivido por Francisco Milani. Na capital carioca, Aparício se permite cair em tentação, buscando descobrir os prazeres do sexo e, por fim, do amor.

É na cidade do Rio de Janeiro, que faz as vezes do deserto onde a fé de Jesus Cristo foi posta à prova⁶⁴, que as tentações da carne se apresentam ao jovem Aparício. No filme, a imposição cristã da castidade entra em choque com a possibilidade de o ex-seminarista dar vazão a seus desejos mais íntimos. A areia da praia se apresenta como uma réplica do espaço onde o demônio aparece e oferece a Cristo – que está jejuando durante um longo período – a possibilidade de transformar pedras em pães para que sua fome seja saciada. Na praia, são os esbeltos corpos femininos que provocam a vontade de Aparício, tornando-o vulnerável aos preceitos cristãos – “essa tendência a interditar toda relação sexual a todo cristão como condição indispensável à sua salvação” (FOUCAULT, 2020, p.194). É a figura de Ana Lúcia, interpretada pela atriz Rose di Primo, que representa a ruptura definitiva do vínculo que Aparício mantinha com a Igreja, à medida que a jovem desperta seu interesse, fazendo-o inclusive desafiar o conservador pai da moça.

O filme contrapõe o que Foucault (2020) chama de “código moral das interdições sexuais” (p.195) do cristianismo, com a liberdade sexual que emerge nos anos 1970 no Brasil, em uma tentativa de colocar em xeque a moral cristã da sociedade brasileira. Apesar disso, o final apresenta o jovem Beto voltando para o seminário, agora convicto de sua vocação, e Aparício encontrando seu caminho no casamento com Ana Lúcia.

Retomando o léxico de Michel Foucault, para a doutrina cristã, “é o excesso, portanto, que define o que é condenável” (2020, p. 410). Nesse sentido, para os jovens Beto e Aparício, foi o excesso que os fez perceber sua verdadeira vocação – o

⁶³ Filme brasileiro, dirigido por Lenine Otoni e lançado no ano de 1975. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

⁶⁴ Referência ao episódio da vida de Jesus Cristo em que este permanece por 40 dias no deserto da Judeia e resiste às tentações do Diabo. A história é relatada na Bíblia, especificamente no Novo Testamento, nos Evangelhos de Mateus (4:1-11), Marcos (1:12,13) e Lucas (4:1-13) (BÍBLIA, 1990).

sacerdócio para o primeiro e o matrimônio para o segundo. A cidade do Rio de Janeiro, portanto, desempenhou o papel do deserto, onde os personagens foram tentados e, assim como Cristo, souberam se desvencilhar das tentações.

A seguir, faz-se um breve histórico da forma como a sexualidade se apresenta na sociedade brasileira ao longo do tempo, desde a chegada dos portugueses, que encontram uma sociedade com comportamentos distintos daqueles pregados pela moral cristã que ditava as regras na Europa.

2.3 Quando os brasileiros paqueram: a sexualidade na sociedade brasileira

No ano de 1972 é lançado *Como era gostoso meu francês*⁶⁵, filme de Nelson Pereira dos Santos, produzido pela LC Barreto e que, de acordo com dados da Ancine (2020), chegou a quase um milhão de espectadores nos cinemas do país. O filme conta a história de Jean, um explorador francês interpretado pelo ator Arduíno Colasanti, que é feito prisioneiro pelos tupinambás⁶⁶ ao chegar à Baía de Guanabara⁶⁷. Os antropófagos indígenas tencionam devorá-lo e a trama gira em torno das relações que o estrangeiro estabelece na aldeia, inclusive com a indígena Seboibepe, interpretada pela atriz Ana Maria Magalhães (cabe ressaltar que nem Colasanti era francês, muito menos Magalhães parte de qualquer povo originário). Durante o tempo em que permanece no local, Jean se relaciona com os membros da comunidade, enquanto se familiariza com os hábitos dos tupinambás. Após guerrear contra um povo inimigo, o cacique Cunhambebe (Eduardo Imbassahy Filho) convoca a todos para celebrarem a vitória, momento que marca a execução de Jean e a concretização do ritual antropofágico esperado pelos membros da tribo.

⁶⁵ Filme brasileiro, dirigido por Nelson Pereira dos Santos e lançado no ano de 1972. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

⁶⁶ Povo originário que habitava terras onde hoje se localizam os estados brasileiros da Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo.

⁶⁷ O filme de Nelson Pereira dos Santos foi gravado em Paraty, cidade litorânea do Estado do Rio de Janeiro.

Figura 22 – Um europeu feito prisioneiro pelos tupinambás



Fonte: *Frame* do filme “Como era gostoso meu francês”.

Para o sociólogo Carlos Figari (2007), a reconstrução da imagem dos povos originários, a partir dos textos pré-coloniais, é prejudicada pelo fato de que os sujeitos são reinterpretados sob a perspectiva dos colonizadores europeus. Contudo, escritos da época, trazidos pelo autor, sinalizam uma visão que os colonizadores tinham em relação aos habitantes locais que pode ser interessante para dialogar com os roteiros das comédias eróticas: de acordo com o padre jesuíta Pero Correia, os gentios eram comparados aos mouros, por possuírem várias mulheres. O religioso inclusive afirmava que os habitantes locais eram adeptos do pecado contra a natureza (CORREIA, [1551] 1931, p.97).

Já o senhor de engenho Gabriel Soares de Sousa, em seu tratado descritivo sobre o Brasil, dedica um capítulo exclusivo ao comportamento sexual dos indígenas da etnia tupinambá, intitulado *Que trata da luxúria destes bárbaros*:

São os tupinambás tão luxuriosos que não há pecado de luxúria que não cometam; os quais sendo de muito pouca idade têm conta com mulheres, e bem mulheres; porque as velhas, já desestimadas dos que são homens, granjeiam estes meninos, fazendo-lhes mimos e regalos, e ensinam-lhes a fazer o que eles não sabem, e não os deixam de dia, nem de noite. É este gentio tão luxurioso que poucas vezes têm respeito às irmãs e tias, e porque este pecado é contra seus costumes, dormem com elas pelos matos, e alguns com suas próprias filhas; e não se contentam com uma mulher, mas têm muitas, como já fica dito pelo que morrem muitos de esfalfados (SOUSA, [1587], 1987, p.308).

A devassidão citada por Sousa abrange ainda comportamentos como o *pecado nefando* (termo utilizado para se referir à homossexualidade), frisando que não apenas os tupinambás possuem esse costume, mas que a prática era comum a diversos povos que habitavam o território brasileiro, sendo alguns deles, como os tupinaés, mais adeptos às práticas homossexuais do que os demais; e ainda a permissão do “adultério”, ao citar que muitas mulheres, para contentar os maridos, buscavam outras para com eles se deitarem. Um segundo aspecto que escandaliza Sousa é o fato de que os indígenas conversariam abertamente sobre sexo, não sendo o assunto um tabu entre eles: “em conversação não sabem falar senão nestas sujidades, que cometem cada hora” (SOUSA, [1587], 1987, p.308). Os textos do período colonial, analisados por Figari, consideram sempre os indígenas como os outros, uma imagem diversa daquela que os colonizadores têm de si mesmos.

O diretor Nelson Pereira dos Santos, ao falar sobre o filme *Como era gostoso meu francês*, pondera que “ (...) o fato de situar a história no século XVI, época em que os franceses estavam no Rio de Janeiro, não invalidou a análise do choque cultural entre duas culturas em estágios diferentes” (MONTEIRO, 1972, p.10). Essas diferenças culturais são ressaltadas na representação do diretor, que busca evidenciar a percepção de como os europeus consideravam-se desenvolvidos em contraponto aos povos que encontravam no Brasil, que eram considerados por estes como primitivos.

A historiadora Mary Del Priore (2011), em estudo sobre a sexualidade e o erotismo na história do Brasil, comenta as impressões dos europeus sobre os indígenas brasileiros, povos por eles considerados selvagens e não ungidos por seu deus cristão:

Bem diferente também era a noção de pudor que as viagens ultramarinas revelaram aos europeus. Singrando mares e chegando a terras que lhes eram desconhecidas, encontraram povos que tinham outras noções quanto à nudez, às funções corporais ou a sexualidade. Aos olhos dos europeus, os “selvagens” não tinham sido ungidos pela Graça divina (DEL PRIORE, 2011, p.18).

Sobre o comportamento sexual e a forma como era visto pelos povos indígenas, há uma cena no filme de Santos que ilustra a naturalidade com que o sexo era encarado pelos membros da aldeia. Na figura a seguir, a intimidade entre Jean e Seboibepe é presenciada por crianças curiosas, que de longe observam a cena:

Figura 23 – O francês Jean se rende aos encantos da nativa Seboibepe, enquanto as crianças observam curiosos



Fonte: *Frame* do filme “Como era gostoso meu francês”.

De acordo com a autora, desde o início da colonização os portugueses travaram uma luta contra a nudez e o que ela significava para eles em função de sua compreensão de mundo baseada em princípios religiosos do cristianismo. A Igreja, inclusive, teve papel importante na tentativa de cobrir os corpos indígenas, através dos Padres Jesuítas e suas escolas, nas quais era ensinado às crianças não apenas as letras e a matemática, mas também o catecismo:

Aos olhos dos colonizadores, a nudez do índio era semelhante à dos animais; afinal, como as bestas, ele não tinha vergonha ou pudor natural. Vesti-lo era afastá-lo do mal e do pecado. O corpo nu era concebido como foco de problemas duramente combatidos pela Igreja nesses tempos: a luxúria, a lascívia, os pecados da carne. Afinal, como se queixava padre Anchieta, além de andar peladas, as indígenas não se negavam a ninguém (DEL PRIORE, 2011, p.17).

Ao mesmo tempo que a nudez era combatida pela Igreja e pelo discurso dos “homens de bem”, como o senhor de engenho que redigiu suas impressões acerca dos tupinambás, havia também um olhar colonizador de interesse dos portugueses quanto à nudez dos indígenas, principalmente das mulheres. Esse interesse aparece manifestado em um dos primeiros documentos redigidos por um português ao chegar ao Brasil, a carta de Pero Vaz de Caminha:

Ali andavam entre eles três ou quatro mocas, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha (BRASIL, s.d.).

Além disso, o autor da carta exalta a beleza dos corpos nus, que lhes parecem “como aves ou alimárias monteses, às quais faz o ar melhor pena e melhor cabelo que às mansas, porque os corpos seus são tão limpos, tão gordos e tão eu formosos, que não pode mais ser” (BRASIL, s.d.).

Para Del Priore (2011, p.16), os padrões de beleza europeus “se transferiram para cá, no olhar guloso dos primeiros colonizadores”. Assim, as mulheres indígenas e sua nudez despertaram o desejo dos viajantes portugueses, que vinham de um lugar onde o sexo era um tabu e as vestes cobriam os corpos, resguardando-os do pecado. A nudez, no entanto, não era vivida nem entendida pelos indígenas como algo pecaminoso ou como mecanismo para despertar algum tipo de desejo sexual. Se, por um lado, os povos originários do Brasil não viam o sexo como tabu, mas o experimentavam como algo natural, bem como não sentiam nenhum tipo de vergonha em mostrar seus corpos, o contato com outra cultura – branca, europeia e cristã – começa aos poucos a transformar essa percepção e a exigir dos habitantes locais que se comportassem como seres “civilizados”. No filme de Nelson Pereira dos Santos, esses conceitos pareciam não importar muito nem para Seboibepe, nem para o explorador Jean, que se encanta com a beleza da jovem tupinambá.

No final do filme, Jean encara com respeito o destino que lhe estava reservado desde o início da história. Tanto a convivência com a aldeia, como o romance com a jovem tupinambá, foram uma honra que ele teve a oportunidade de desfrutar enquanto aguardava o momento de ser devorado pelos seus anfitriões.

2.4 Quando os cariocas paqueram: a sexualidade na cidade do Rio de Janeiro

Ao analisar a construção da identidade nacional, a antropóloga Regina Abreu (2000) faz uma análise da figura do carioca, essencial para a compreensão do que se define oficialmente como brasileiro. Buscando compreender “o que é ser carioca” e em quais aspectos essa figura regionalista se distingue dos demais brasileiros, sejam paulistas, mineiros, baianos ou gaúchos, a autora faz uma análise em três tempos, compreendendo três visões distintas sobre o carioca em épocas diferentes da história do Brasil.

Como parte do território brasileiro, a cidade do Rio de Janeiro também teve os povos originários como seus primeiros habitantes. No Brasil Colônia, o termo “carioca” é utilizado pelos locais para designar as primeiras habitações dos portugueses, construídas no atual bairro da Urca, nas imediações do local hoje conhecido como Praia Vermelha. Naquela época, os portugueses eram os estrangeiros, aqueles que chegavam para se apossar das terras. É bastante curioso o fato de que os portugueses tenham incorporado uma palavra de origem indígena para designarem a si próprios. E mais do que isto, uma palavra que os sinalizava como “os que vieram de fora”, “os diferentes”, “os colonizadores”, enfim, “os outros”. Carioca, nesse contexto, foi o termo utilizado para marcar a distinção entre os nativos e os forasteiros que dela se apossaram.

A partir de 1808, com a chegada da família real ao Brasil e o estabelecimento da Corte na cidade, ser considerado carioca constituía um privilégio, pois o termo se conjuga em proximidade ao poder e a um padrão de vida requintado. Nessa época, a cidade do Rio de Janeiro se identificava com a elegância, com o poder – político, econômico e social – e também com as artes e a literatura. Esse glamour acompanhou o morador da cidade durante todo o Brasil Império.

No final do século XIX, com a proclamação da república, institui-se uma necessidade de negar tudo que foi exaltado no período imperial. Assim, a figura do carioca começa a ser vista de forma pejorativa, associada à figura do mestiço indolente e preguiçoso. Essa visão sobre o carioca só mudaria por volta dos anos 1930, quando o Governo Vargas busca estabelecer uma “identidade nacional”. É então que o mestiço passa a identificar o país, caricaturado na figura do malandro carioca.

Nesse longo período, porém, a vida sexual do povo carioca perpassa transformações. Para FIGARI, “o ‘Brasil’ foi um produto do discurso imperial do Ocidente, um outro moldado de acordo com seus cânones” (2007, p.45), mas sujeito às incorporações das culturas nativas e daquelas oriundas da diáspora africana, as quais conferiram “consistência e especificidade a uma cultura heteroglóssica de vozes subordinadas ou a culturas populares de ‘justaposições’ mais que a uma síntese (sincrética ou miscigenada)” (2007, p.46).

Assim, os comportamentos ligados à dimensão do sexo sofrem atravessamentos de diferentes culturas. Ainda de acordo com Carlos Figari, o comportamento homoerótico, por exemplo, aparece como recorrente em muitas

aldeias indígenas e inclusive relacionado a algumas práticas espirituais, como no caso dos jimbandas⁶⁸ africanos e seus ritos religiosos. A infidelidade conjugal entre marido e mulher tampouco seria incomum, segundo relatos do período colonial trazidos pelo autor, tanto por parte dos maridos como de suas esposas. “Os ‘amores ilícitos’ pareciam florescer no Rio de Janeiro” (2007, p.57) durante o Brasil colônia. Não obstante, a sociedade se configurava com base no patriarcado:

O padrão masculino/ativo, como formação discursiva, atravessava todos os estratos sociais e raciais em um estranha, mas não casual, rede de solidariedades entrecruzadas. A posição de homem frente às mulheres das “famílias alternativas”, ou seja, aquelas que não seguiam o padrão da família patriarcal, não diferia muito daquela do senhor frente a sua esposa na casa grande, sendo garantido o predomínio masculino (FIGARI, 2007, p.59).

Enquanto em Portugal o Tribunal do Santo Ofício atuava ativamente, entre os séculos XVI e XVII, no Brasil foram realizadas algumas visitas, todas elas na Bahia e em Pernambuco. Não consta, de acordo com FIGARI (2007), que a Inquisição tenha chegado ao Rio de Janeiro, nem que tenha havido algum tipo de condenação grave, como a fogueira. As denúncias ocorridas, segundo o autor, envolviam pessoas de todas as classes sociais, principalmente no que concerne aos casos de sodomia, mas havia uma tendência de se conceder indulgência aos membros das classes mais abastadas:

O efeito maior dos processos do Santo Ofício era ativar os “mecanismos de denúncia”. A partir deles circulava o discurso dominante sobre a sexualidade e se normatizava no consenso popular. Para tal fim, os castigos deviam ser encenados com um caráter impressionante e exemplificador (FIGARI, 2007, p.68).

Mary Del Priore (2011) afirma que as denúncias ao Santo Ofício não envolviam apenas indícios de sodomia; incluíam casos mais graves envolvendo corrupção de menores, embora o termo pedofilia ainda não fosse utilizado, segundo a autora. Tais casos, no entanto, não pareciam ser um grande problema para as autoridades da Igreja:

Desde as primeiras visitas do Santo Ofício às partes do Brasil, no século XVI, inquisidores assinalavam o estupro de crianças. Meninos e meninas de seis, sete e oito anos eram violentados por adultos sem nenhum drama de consciência. Senhores sodomizavam moleques ou molecas escravas, padres faziam o mesmo aos seus coroinhas, e parentes e crianças da família participavam de uma ciranda maldita na qual um único pecado contava para a Igreja: o do desperdício do sêmen. Afinal, ele deveria ser usado

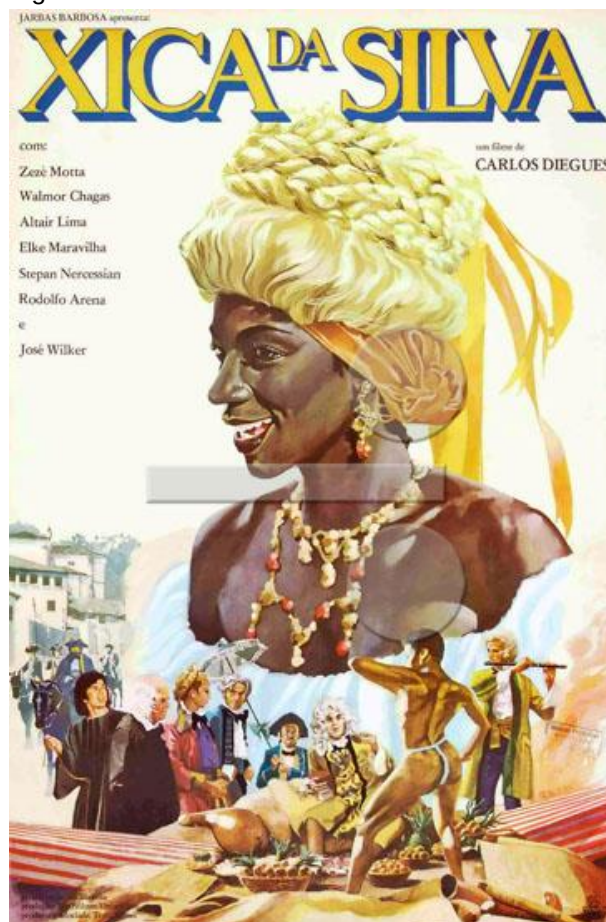
⁶⁸ Termo utilizado pelos Visitadores do Santo Ofício, encontrados nos processos da Inquisição, para se referirem aos homens negros escravizados que praticavam a sodomia. Muitos destes eram considerados feiticeiros, constando ainda que usavam a barba raspada e se vestiam como mulher (MOTT, 1985).

exclusivamente para a procriação. E era apenas esse crime que o inquisidor perseguia (DEL PRIORE, 2011, p.235-236).

O Rio de Janeiro torna-se o centro político e administrativo do país a partir da segunda metade do século XVIII, o que se consolida com a vinda da família real, no final da primeira década do século XIX. Nesse período, iniciam-se tentativas de moralização da cidade, no entanto, a sociedade local parece escandalizar os estrangeiros que chegam a estas terras, em que mulheres oferecem flores para cortejar os homens, maridos buscam aventuras fora do casamento e festas com convidados apenas do sexo masculino eram promovidas por cidadãos de gostos e comportamentos refinados (FIGARI, 2007).

No filme *Xica da Silva*⁶⁹, o diretor Carlos Diegues volta ao Brasil Colônia para contar a história de uma mulher negra, escravizada, que se torna amante de um português a serviço da Coroa. José Fernandes, interpretado pelo ator Walmor Chagas, se enamora de Xica, personagem da atriz Zezé Motta, lhe concede alforria e passam a viver maritalmente, embora ele houvesse deixado a esposa em Portugal. “Em breve, Xica domina tudo e dita a política, a moda e a economia da região, vingando-se das humilhações sofridas quando ainda era escrava e mesmo depois que foi alforriada” (CINEMATECA BRASILEIRA, 2024). A relação entre os dois escandaliza a sociedade da época e, após Fernandes ser deportado a Portugal, Xica precisa lutar sozinha contra a cidade que se volta contra ela. Embora a história não se passe na cidade do Rio de Janeiro, e sim na localidade de Arraial do Tijuco, no estado de Minas Gerais, o filme ilustra a forma como a elite se encantava pelos corpos que escravizava. Xica era desejada pelo seu antigo senhor, mantinha relações sexuais com o jovem filho deste e era cortejada pelos homens da cidade. Seu comportamento e o encanto que provocava nos homens lhe gerava desafetos na cidade, principalmente o de Hortênsia (Elke Maravilha), esposa do Intendente local.

⁶⁹ Filme brasileiro, dirigido por Carlos Diegues e lançado no ano de 1976. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 17 Jun. 2024.

Figura 24 – Cartaz do filme *Xica da Silva*

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Já o filme *Independência ou morte*⁷⁰, produção paulista que narra a história de Dom Pedro I, da sua infância ao momento em que abdica do trono, o romance extraconjugal do Imperador com a Marquesa de Santos percorre boa parte da narrativa. Casado com a Princesa Leopoldina, por sua vez interpretada pela atriz Kate Hansen, Pedro mantém um caso com Domitila de Castro, a quem concedeu o título de marquesa. O casal de amantes foi interpretado pelos atores Tarcísio Meira e Glória Menezes, que faziam sucesso em diversas novelas da TV Globo⁷¹, e a escolha do casal pode ter sido um dos fatores de sucesso do filme, que chegou muito próximo dos três milhões de espectadores⁷², ultrapassando a expectativa do produtor Oswaldo Massaini e abrindo espaço para um novo caminho para o cinema brasileiro à época:

⁷⁰ Filme brasileiro, dirigido por Carlos Coimbra e lançado em 1972, ano da comemoração dos 150 anos da "Independência do Brasil". Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 17 Jun. 2024.

⁷¹ Fonte: Memória Globo. Acesso em 17 Jun. 2024.

⁷² 2.924.494 espectadores, conforme dados da Ancine. Fonte: <<https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/ancine/apresentacao>>. Acesso em 17 Jul. 2022.

o filme histórico, tipo de produção que contava com o apoio do governo e do Ministério da Educação e Cultura, que pretendia levar tais filmes às escolas (JONALD, 1973).

Figura 25 – O romance extraconjugal do Imperador do Brasil



Fonte: *Frame* do filme “Independência ou morte”.

Festas religiosas realizadas na cidade do Rio de Janeiro, como a Festa do Divino e em homenagem à Santana, eram oportunidades para divertimentos, que incluíam, por exemplo, peças de teatro, com atores homens interpretando personagens femininas. Mas era no Entrudo de Carnaval, durante os séculos XVIII e XIX, que os cariocas mais ousados aproveitavam a festa para, escondidos atrás de máscaras, darem vazão à busca de determinados prazeres considerados imorais. As máscaras, que impediam o reconhecimento dos indivíduos, chegaram a ser proibidas, no ano de 1836, no período que ia das dez horas da noite até quatro da manhã (FIGARI, 2007, p.206).

De acordo com Del Priore (2011), relatos datados do século XIX, feitos por viajantes que cruzavam pela capital do Império, versavam sobre uma precária moralidade reinante na cidade, onde vícios como o adultério e o concubinato eram abundantes. Quanto a esse comportamento, não faltavam teorias relacionando a propensão ao pecado com o calor dos trópicos (DEL PRIORE, 2011, p.96).

Há que ressaltar, no entanto, que o comportamento questionável aos olhos desses guardiões da moral não se referia apenas ao povo; criticava-se também a forma como os membros da corte se portavam. Tanto o Imperador Pedro I, quanto

sua mãe, Carlota Joaquina, protagonizaram histórias de adultério em terras cariocas (FIGARI, 2007), sendo a Rainha-Mãe acusada de encomendar o assassinato da esposa de um de seus amantes e Pedro I de não se preocupar com a discrição de seus casos amorosos (DEL PRIORE, 2011). Os casos extraconjugais da esposa de Dom João VI, após sua chegada ao Rio de Janeiro, são explorados em *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*⁷³, filme da década de 1990, que aborda de forma satírica a história da Rainha Consorte do Reino de Portugal, Brasil e Algarves.

A Igreja, no decorrer dos anos e desamparada devido à falta de exemplos morais por parte da elite governante, perde força no que se refere ao seu poder maior de repressão em nome de uma ordem moral do Estado, passando a atuar sobre as consciências individuais:

Os aparelhos de repressão punitivos no campo da moral, sejam da Igreja ou do Estado, já não tinham poder efetivo em virtude do acelerado processo de secularização da sociedade. Como numa religião mágica e fortemente ritualista, a Igreja operaria agora no campo das consciências privadas dos indivíduos, enquanto no campo público entraria em frequentes disputas de poder com o estado (FIGARI, 2007, p.230).

No decorrer dos anos, a aristocracia tenta se firmar como responsável por ditar os comportamentos morais e sociais, principalmente ao longo do Segundo Império e dos primeiros anos da República. Os comerciantes e demais membros da burguesia buscavam imitar esse tipo de comportamento. Dessa forma, a população escravizada – bastante numerosa em relação à população da época – era tida como “responsável pela moral viciada, inclusive dos senhores brancos” (FIGARI, 2007, p.289). Assim, com o objetivo de encontrar culpados para as transgressões morais e sexuais, visavam as classes menos favorecidas, que acabavam arcando com o ônus. No caso da cidade do Rio de Janeiro, onde a classe menos favorecida era a dos escravizados e, após a abolição da escravatura, a dos negros livres que viviam na cidade, foi muito simples encontrar um bode expiatório para tais desordens. “Eram, as negras e negros, causa e fonte das enfermidades, da prostituição, dos comportamentos e atitudes mais grosseiras, como também da preguiça, ociosidade e pouca adaptação para o trabalho livre” (FIGARI, 2007, p.289).

Quanto às mulheres, havia um claro papel a desempenhar: o de se tornarem mães de família. As que não se enquadravam nesse perfil, seja por necessidades

⁷³ Filme brasileiro, dirigido por Carla Camuratti e lançado no ano de 1994. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 17 Jun. 2024.

financeiras ou por terem se desviado do caminho da moral – muitas vezes por cederem aos encantos de algum homem que dificilmente era responsabilizado por seu ato – acabavam por se tornarem prostitutas. Assim, as mulheres eram classificadas basicamente em dois tipos: as que serviam para o matrimônio, tornando-se responsáveis pela condução da casa e da educação dos filhos, e as que se encarregavam de proporcionar prazer aos homens, muitos deles casados com as mulheres pertencentes ao primeiro grupo. Para as donas de casa, negava-se inclusive o direito ao desejo e ao prazer.

Nega-se a sexualidade feminina à medida que seus desejos eróticos são patologizados por sintomas de “histeria” (quando não de “ninfomania”). A boa mulher passa a ser considerada um ser quase angelical, assexuado, responsável pela virtude dos homens e do bom funcionamento da sociedade. A mãe, assim, é a fiadora da felicidade futura da Nação (FIGARI, 2007, p.266-267).

As classes populares tendiam a espelhar o comportamento da aristocracia, conferindo às mulheres o papel de companheira dos homens e a estes a obrigatoriedade da manutenção do padrão patriarcal na condução das relações sociais. “A mulher era uma peça fundamental ao homem na economia das relações solidárias e de ajuda mútua, através das quais as classes subalternas garantiam sua própria sobrevivência” (FIGARI, 2007, p.274).

Com relação ao comportamento conjugal, o próprio Imperador Dom Pedro I seria um exemplo a ser seguido por seus súditos. Em *Independência ou morte*, ele se mostra muito mais interessado em seu romance com a Marquesa de Santos, do que com seu casamento com a Imperatriz Leopoldina (Kate Hansen). Se ao representante maior da nação é concedida a possibilidade de ser infiel, mesmo diante da importância do cargo que exerce, por que os demais brasileiros deveriam se submeter à fidelidade conjugal? O fato de ser possível ter uma amante, no entanto, não se sobrepõe às obrigações sociais, tanto que, após ficar viúvo, ao contrário da expectativa da Marquesa de Santos, não é com ela que Dom Pedro se casa: de acordo com as convenções sociais vigentes à época, a posição social da futura imperatriz é ponto crucial para a manutenção da função política do Imperador. Mesmo vivendo suas aventuras, precisa fazer o que é mais conveniente para o país, nesse caso, casar-se com a princesa europeia Amélia de Leuchtenberg, interpretada no filme pela atriz Maria Claudia.

Quanto ao segundo grupo de mulheres, as que optavam pela difícil vida fácil da prostituição, eram avaliadas de diferentes modos pela sociedade. Alguns as consideravam um “mal necessário” ao bem-estar social, pois cumpriam um papel que não era reservado às esposas. Outros as tinham como responsáveis por corromper a sociedade. Enquanto os defensores da segunda visão acreditavam que esse mal deveria ser extinto, pois as responsabilizavam pela propagação de doenças venéreas que atingiam inclusive respeitosa pais de família, os defensores da primeira versão acreditavam que as prostitutas deveriam ser monitoradas e confinadas em espaços pré-determinados, as zonas de meretrício (FIGARI, 2007). “O adultério masculino era, nessa lógica, necessário ao bom funcionamento do sistema” (DEL PRIORE, 2011, p.129). Segundo Mary Del Priore, essas mulheres eram também classificadas entre si, de acordo com os espaços que ocupavam e o segmento de clientes que atendiam:

No início do século XIX, o número de mulheres públicas aumentaria, no entender de estudiosos. E, para esse aumento, a presença de imigrantes açorianas colaboraria decisivamente. Em 1845, num estudo intitulado *A prostituição, em particular na cidade do Rio de Janeiro*, o médico dr. Lassance Cunha afirmava que a capital do Império tinha três classes de meretrizes: as aristocráticas ou de sobrado, as de “sobradinho” ou de rótula, e as da escória (DEL PRIORE, 2011, p.131).

Conforme afirma o referido médico, as prostitutas, já designadas como imorais, eram classificadas de acordo com o local em que prestavam seus serviços. Apesar de imorais, aquelas que atendiam nos salões mais nobres e frequentados por aristocratas eram consideradas mais dignas em comparação às demais, por prestarem atendimento a esses homens pertencentes a uma condição social superior. Aquelas que atendiam nas ruas eram equiparadas “aos vagabundos e aos bêbados” (FIGARI, 2007, p.270), cuja presença era indesejada, sendo relegadas a espaços específicos da cidade, longe dos holofotes. Assim, como em todo o Brasil, desenha-se o papel da mulher na sociedade carioca. Uma sociedade classista, que designa quais tipos de comportamentos são considerados dignos, tendo por base os princípios cristãos e os do Estado. Esse comportamento parece prevalecer mesmo em uma cidade onde, desde seus primeiros passos, foram observadas práticas mais frouxas com relação à moral vigente. Tais práticas permitem referendar uma hipocrisia da sociedade local ou, talvez, possibilitam compreender que a busca pela satisfação do desejo sexual não era um problema para os cariocas.

No final dos anos 1960, essa moralidade vigente passa a ser questionada a partir de momentos de efervescência cultural e do fortalecimento de movimentos sociais:

A ordem vigente parecia “desmanchar-se no ar” em todo o mundo: o Maio francês e os movimentos estudantis, os protestos contra a Guerra do Vietnã e consternação diante da Primavera de Praga, a difusão do ideário hippie, o pacifismo, o consumo de maconha, a pílula anticoncepcional e a Guerra Fria (FIGARI, 2007, p. 405).

A cidade do Rio de Janeiro, embora não fosse mais a capital federal desde 1960, com a fundação de Brasília, permanece como o centro cultural do país, o lugar onde as novidades vindas do exterior chegavam primeiro. A chamada “revolução sexual” ganha forças entre o final dos anos 1960 e início de 1970 (DEL PRIORE, 2011). Os movimentos feministas crescem nos anos 1970, com críticas ao patriarcado, à ditadura militar e à violência dos órgãos governamentais (FIGARI, 2007). Esses movimentos provocam discussões sobre o papel das mulheres na sociedade e acerca da liberdade sexual, vivenciada pelos jovens que buscam se desvencilhar das amarras de um passado conservador. Essas transformações sociais, em um campo progressista, não acontecem sem resistência, principalmente levando-se em conta que o país vive sob um governo militar ditatorial.

As manifestações artísticas se somam a esses movimentos. Os festivais de música servem de palco para essas novas ideias, sobressaindo-se grupos como *Os Mutantes*, *Novos Baianos* e *Secos & Molhados*, sendo que muitos desses músicos acabaram exilados, por se manifestarem contra o governo vigente. No cinema nacional, um ciclo de produções se inicia, sem bater de frente contra o governo, mas trazendo consigo um relato desse lado imoral da sociedade brasileira.

Anos 70, auge do governo militar. Gemidos e sussurros: nos porões da ditadura, os dos presos políticos. No escurinho das salas de cinema, os dos amantes. Era a explosão das pornochanchadas. As chanchadas dos anos 40 e 50 e a influência das comédias italianas abriram o caminho do gênero fabricado, inicialmente, na Boca do Lixo, zona de prostituição da cidade de São Paulo (DEL PRIORE, 2011, p.288).

Alvo de questionamentos, tanto dos setores mais conservadores da sociedade, quanto dos intelectualizados, a comédia erótica, que passou a ser designada como pornochanchada, foi amplamente criticada, mas muito assistida no escurinho do cinema. Uma vez que a pornografia não chegava às salas de cinema nacionais em função da censura vigente no país, a comédia erótica soube aproveitar o espaço que vinha sendo aberto pelos movimentos de liberdade sexual. Ironicamente, eram

justamente essas obras que fomentavam a produção cinematográfica nacional, de certa forma correspondendo aos objetivos do governo quanto ao fortalecimento da indústria do país.

Enquanto no Brasil esse ciclo de filmes eróticos conquistava espaço, nos Estados Unidos e em países da Europa, como a Dinamarca e a Suécia, a indústria pornográfica ganhava força, de forma bem mais ousada (GERACE, 2015). Nos Estados Unidos, por exemplo, enquanto a indústria do cinema se mantém pujante em Hollywood, paralelamente se estabelece “uma indústria lucrativa inserida em um cinema *mainstream* pornográfico” (GERACE, 2015, p.174), a partir do arrefecimento da censura.

2.5 Quando os americanos f...ilham: um cinema mainstream pornográfico

Rodrigo Gerace, autor de *Cinema Explícito*, tese de doutorado de fôlego transformada em livro em 2015, percorre o caminho do sexo cinematográfico, desde os primeiros filmes eróticos do cinema de atrações, até o chamado *postporno* contemporâneo. Para o autor, é importante pontuar a existência de um embate simbólico existente entre a imagem erótica e a imagem pornográfica, o qual está relacionado à representação do que se considera obsceno. Essa obscenidade, por sua vez, diz respeito muito mais ao momento histórico em que a imagem é produzida/exibida do que a sua visualização na diegese fílmica:

A pornografia tradicional só tem sentido transgressor numa sociedade que a vê como tabu. Assim, ao colocar o sexo de modo explícito em cena, ela empodera o discurso obsceno para violá-lo na forma de transgressão. (...) Assim, o conceito de obsceno mostra-se cultural: um tímido beijo na boca pode ser obsceno em 1896, assim como uma cena de sexo explícito pode ser melancólica, como em *Intimacy* (Intimidade, 2001) de Patrice Chéreau, ou mórbida, como em *Antichrist* (Anticristo, 2009), de Von Trier (GERACE, 2015, p. 33).

De acordo com Gerace, portanto, o conceito de obscenidade estaria atrelado a um contexto cultural, social e histórico. O professor e cineasta Nuno César Abreu, por sua vez, argumenta que os termos erótico e pornográfico aludem a algo que não deve ser mostrado, um segredo:

O erótico e o pornográfico são percebidos como uma espécie de revelação de alguma coisa que não deve ser exposta. Ao prazer do mistério – uma verdade imprecisa – eles opõem o prazer do desvendamento. De algum modo, os dois conceitos parecem estar sempre juntos, ou contidos um no

outro. Ambos se referem à sexualidade e às interdições sociais e se expressam pela transgressão (ABREU, 2012, p.22).

Para Abreu (2012), é inútil tentar separar esses dois termos. Já para Gerace (2015), a pornografia está mais relacionada à demonstração explícita do prazer, à exploração da concretização do ato sexual, enquanto o erotismo está mais ligado ao campo dos sentidos, como algo mais sugerido que mostrado.

Eliane R. Moraes e Sandra M. Lapeiz (1985), ao tentarem responder à pergunta “o que é pornografia?”, enfatizam que é bastante difícil traçar um limite entre o que é erotismo e o que é, de fato, pornografia, pois ambos os termos estão atrelados ao discurso da sexualidade e objetivam excitar os desejos de quem os consome. Por sua vez, a professora estadunidense de estudos fílmicos, Linda Williams, é mais taxativa nessa distinção e utiliza, no livro *Hard Core: Power, pleasure and the frenzy of visible* (1989), o termo que dá título à sua obra – *hard core* – para designar a imagem pornográfica, em oposição ao que seria chamado de *soft core*, que se refere à imagem erótica:

Meu foco exclusivo na pornografia hard-core, em oposição à soft-core ou “erótica”, é uma tentativa de abordar a única obviedade aparente do gênero. Por mais que possamos querer pensar, junto com Potter Stewart, que “nós sabemos quando vemos”, é igualmente verdade que, como diz o ditado, a pornografia de uma pessoa é o erotismo de outra: a pornografia só acaba por colocar o sexo aparentemente autêntico, aceitável (erótico ou soft-core) do eu contra o sexo inautêntico e inaceitável (pornográfico, violento ou obsceno) do “outro” (WILLIAMS, 1989, p.6, tradução nossa⁷⁴).

Nesse sentido, no contexto deste trabalho, serão utilizados os termos pornografia/ pornô/pornográfico quando se fizer referências a filmes que contenham cenas sexo explícito e erotismo/erótico a filmes que não contenham tais cenas. Cabe frisar que a utilização desses termos não almeja encerrar essa discussão, tampouco estabelecer uma classificação única e taxativa.

A indústria dos filmes de sexo explícito, nos Estados Unidos, ganha força no decorrer dos anos 1970 e diversos fatores colaboraram para sua ascensão. A discussão que se segue leva em consideração dois desses fatores: o afrouxamento das regras de censura naquele país e os movimentos contraculturais que ganham força nos anos 1960.

⁷⁴ O texto em língua estrangeira é: “My exclusive focus on hard-core, as opposed to soft-core or “erotic,” pornography is an attempt to address the genre’s only apparent obviousness. For much as we may want to think, along with Potter Stewart, that “we know it when we see it,” it is equally true that, as the saying goes, one person’s pornography is another person’s erotica:’ The bracketing of hard core only ends up setting the seemingly authentic, acceptable (erotic or soft-core) sex of the self against the inauthentic and unacceptable (pornographic, violent, or obscene) sex of the “other””.

Em 1930 foi adotado nos EUA um código de produção como diretriz de roteiros, o *Motion Picture Production Code*, que ficou mais conhecido como *Código Hays*. O conjunto de regras que esse código estabelecia foi fruto de negociações entre entidades sociais e religiosas com o governo dos Estados Unidos. O nome pelo qual ficou conhecido faz referência a Will Hays⁷⁵, um membro da Igreja Presbiteriana e amigo pessoal do presidente Herbert Hoover, que ficou no governo entre os anos de 1929 e 1933. Contudo, de acordo com Gerace (2015), foi somente no ano de 1934 que o código passou a ser aplicado com mais ênfase e a ser supervisionado pela *Production Code Administration*, uma entidade que tinha a função de fiscalizar a aplicação das regras na produção de cinema no país.

Segundo os dogmas do Código Hays, os filmes deveriam ser bons exemplos, sempre dirigidos para o lado fantasioso e casto da vida, de um mundo sem sexo (ou sem a visibilidade dele), crime ou perversão. (...) O obsceno estava proibido. As instituições religiosas e familiares deveriam manter-se nas tradições sacramentadas: “a santidade da instituição do casamento e do lar será mantida. Nenhum filme dará a entender que as relações ocasionais ou promiscuas sejam aceitáveis ou comuns” – alertava Hays (GERACE, 2015, p.86-87).

Durante as quase quatro décadas em que esteve vigente, o código tentou manter a produção de cinema dentro de regras morais padronizadas, o que de fato nem sempre ocorreu. Para Rodrigo Gerace (2015), alguns cineastas souberam subverter essas regras, erotizando elementos da narrativa, sem a necessidade de demonstrar o sexo através de imagens. Não era apenas o sexo que era rechaçado pelo código, mas até mesmo beijos demorados – aqueles com mais de trinta segundos – e também beijos entre um personagem branco e outro preto, por exemplo.

Um dos episódios mais conhecidos da história do cinema, no esforço de contornar a censura, acontece em *Interlúdio*⁷⁶, quando o diretor Alfred Hitchcock subverte a regra do beijo, em uma sequência com os atores Ingrid Bergman e Cary Grant, cujos personagens intercalam beijos de até trinta segundos com carícias carregadas de erotismo e conversas com os rostos muito próximos.

⁷⁵ Para uma maior compreensão sobre o papel exercido por Will Hays e os reflexos de sua política no Brasil, consultar a tese de Pedro Butcher *Hollywood e o mercado cinematográfico brasileiro. Princípio(s) de Hegemonia* (2019), disponível em: <https://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2019/12/Tese_Pedro-Butcher_ARQUIVO-FINAL.pdf>.

⁷⁶ Filme estadunidense, dirigido por Alfred Hitchcock, lançado no ano de 1946. Título original: *Notorious*. Fonte: <www.imdb.com>. Acesso em 09 Dez. 2023.

Figura 26 – Carícias entre beijos, para interromper a contagem dos segundos



Fonte: *Frame* do filme “Interlúdio”.

Em outro episódio, no ano de 1963, Andy Warhol provoca os moralistas com o documentário *Kiss*⁷⁷, uma colagem de quase uma hora composta por diversos beijos entre casais, uns mais ingênuos, outros mais provocativos, inclusive protagonizados por casais homoafetivos. Um outro exemplo de provocação realizada pelo artista foi o média metragem *Blow job*⁷⁸, que apresenta a imagem do rosto de um homem recebendo sexo oral.

Warhol foi um dos grandes nomes dos movimentos contraculturais dos anos 1960, atuando como cineasta e artista plástico, misturando diversas técnicas em suas obras. O cinema provocativo do autor é capaz de ilustrar tais movimentos e demonstrar o interesse em abordar o sexo sem os tabus do moralismo até então vigente.

⁷⁷ Filme estadunidense, dirigido por Andy Warhol, lançado no ano de 1963. Fonte: <www.imdb.com>. Acesso em 09 Dez. 2023.

⁷⁸ Filme estadunidense, dirigido por Andy Warhol, lançado no ano de 1964. Fonte: <www.imdb.com>. Acesso em 09 Dez. 2023.

Figura 27 – Expressões de prazer captadas por Andy Warhol em filme sobre sexo oral



Fonte: *Frame* do filme "Blow Job".

Assim como Warhol, diversos cineastas estadunidenses, através de seus filmes, retrataram a efervescência cultural e social da época, por meio de um cinema provocativo e pouco convencional, entre eles Jack Smith, Paul Morrissey e John Waters. De acordo com Rodrigo Gerace,

Essas imagens problematizaram propostas de transformação sociais e sexuais, em um movimento dialético marcado por conflitos, mobilizações e contravenções, nas quais a questão da liberdade era fundamental. Contra a opressão socioeconômica e política, debatia-se também sobre as sexualidades, o racismo, a emancipação da mulher, os direitos humanos igualitários, a liberdade de expressão, ou seja, tudo que o cinema vigiado pelos códigos de censura reprimira anteriormente (GERACE, 2015, p.136).

Com o passar do tempo, o Código Hays vai perdendo força mediante pequenas concessões feitas ao longo dos anos, no intuito de manter o cinema atrativo a uma sociedade em transformação, bem como de atender aos anseios da indústria, que pretende se manter competitiva. O código é abolido no ano de 1968 e substituído por um sistema de recomendação por faixa etária, mas não sem antes ter sido questionado e ironizado por diversos cineastas. Nos anos 1970, a partir dos movimentos contraculturais e do afrouxamento da censura, a pornografia investe em um novo caminho, por meio de um ciclo de produção que deixa a clandestinidade e passa a ser realizado com objetivo mercadológico, visando um público interessado no consumo do sexo.

Contudo, por mais que se objetivasse situar a pornografia em vias puramente comerciais, para Linda Williams (1989), tais produções ressaltam o quanto o próprio sexo se torna fundamental para a sociedade, o que atesta sua importância

sociocultural. A onda pornográfica dos anos 1960 e 1970, nos Estados Unidos, além de celebrar a liberação sexual, se identifica com uma busca maior referente ao conhecimento sobre a sexualidade. Para a autora, o filme *Garganta profunda*⁷⁹ cumpre um papel significativo nesse contexto:

Na transição dos ilícitos stag films para as produções legalizadas, as narrativas ficcionais que bombardearam a consciência do público, no ano de 1972, com *Garganta profunda*, proporcionaram uma “discussão científica da sexualidade” que pretendia suscitar revelações de mais “verdades” sobre o sexo. Em 1972, a pornografia hard-core tornou-se um termo conhecido, ficando ainda mais familiar ao ser encurtada para “pornô” ou “porn”. Pela primeira vez, obras cinematográficas com cenas de sexo explícito foram avaliadas pela mídia de entretenimento e assistidas por um amplo espectro da população, incluindo, mais significativamente, mulheres (WILLIAMS, 1989, p.98-99, tradução nossa⁸⁰).

De acordo com Williams, essa vontade de saber mais sobre o sexo e a sexualidade não se dissocia do discurso científico da *scientia sexualis*, abordada por Michel Foucault:

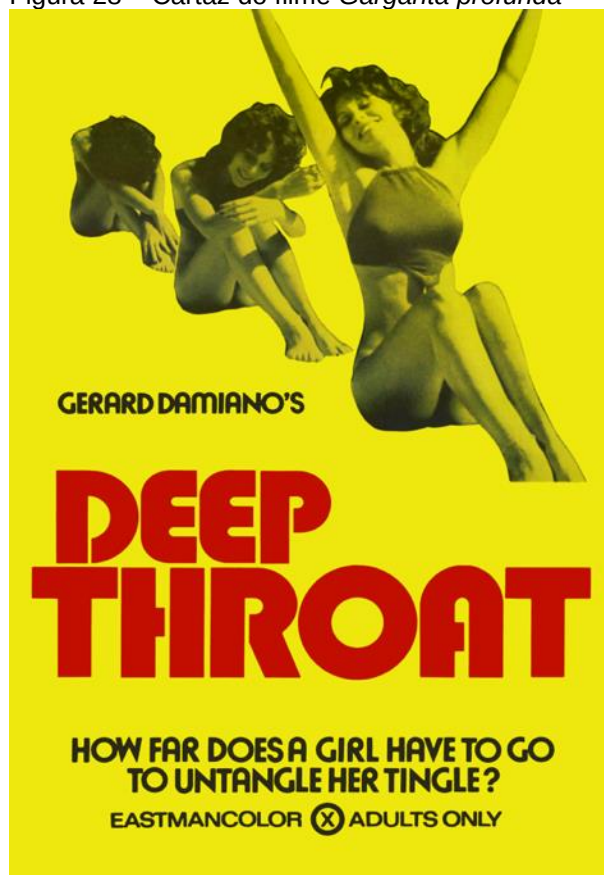
(...) inventamos um novo prazer: o prazer da verdade do prazer, prazer de sabê-la, exibi-la, descobri-la, de fascinar-se ao vê-la, dizê-la, cativar e capturar os outros através dela, de confiá-la secretamente, desalojá-la por meio de astúcia; prazer específico do discurso verdadeiro do prazer (FOUCAULT, 1988, p. 81).

Assim, ao falar sobre o orgasmo feminino, *Garganta profunda* ilustra o que Foucault considera como a “multiplicação e intensificação dos prazeres ligados à produção da verdade sobre o sexo” (FOUCAULT, 1988, p.81).

O filme de Gerard Damiano apresenta a história de Linda, interpretada pela atriz Linda Lovelace, uma mulher que não consegue atingir o orgasmo, apesar de uma busca constante. A personagem segue o conselho de uma amiga e procura um médico, o Dr. Young, que faz uma descoberta que transforma a vida (sexual) da paciente: ao invés de estar situado na vagina, o clitóris da jovem se localiza em sua garganta. Para solucionar o problema, o médico prescreve a prática do sexo oral para que ela possa encontrar o prazer.

⁷⁹ Filme estadunidense, dirigido por Gerard Damiano, lançado no ano de 1972. Título original: *Deep Throat*. Fonte: <www.imdb.com>. Acesso em 09 Dez. 2023.

⁸⁰ O texto em língua estrangeira é: “In the transition from illicit stag films to the legal, fictional narratives that burst on the public consciousness in 1972 with *Deep Throat*, then, a scientific “discourse of sexuality” purporting to elicit a confession of further “truths” of sex once again played a major role. By 1972 hard-core pornography had become a household word, growing even more familiar through shortening to “porn” and “porno.” For the first time cinematic works containing hard-core action were reviewed by the entertainment media and viewed by a wide spectrum of the population, including, most significantly, women”.

Figura 28 – Cartaz do filme *Garganta profunda*

Fonte: Acerto digital O Globo⁸¹.

Linda Williams, em *Hard Core* (1989), analisa as formas que os discursos relacionados ao sexo se manifestam na narrativa audiovisual, dialogando com o texto de Michel Foucault. Segundo a autora, há uma constante na história da sexualidade, uma falha em sempre se imaginar o prazer feminino a partir de um ponto de vista economicamente masculino, o que para ela poderia ser compreendido como uma ausência reforçada nos estudos do filósofo francês, em relação à constituição e ao significado da sexualidade feminina na cultura ocidental. Contudo, segue a autora, Foucault apresenta ferramentas que servem para se questionar o que a articulação da diferença sexual envolve. Para ela, a pornografia moderna é o gênero-chave para entender como se constituem a disciplina e o poder no momento em que a mulher se torna objeto de conhecimento.

Cabe ressaltar a existência de discursos socioculturais que problematizam a pornografia no que diz respeito à exploração e objetificação do corpo feminino. De fato, o filme *Garganta profunda* pode até colocar em pauta o prazer feminino, mas

⁸¹ Garganta Profunda: O pornô POP. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/garganta-profunda-porno-pop-21419108>>. Acesso em 21 Jul. 2024.

essa preocupação não parece se estender, necessariamente, à atriz em cena. Conforme relatado por Linda Lovelace⁸² em entrevistas e na autobiografia intitulada *Ordeal*, publicada pela primeira vez em 1980, sua participação no filme foi resultado de uma série de violências realizadas por Chuck Traynor, seu marido na época, que ao longo do relacionamento a coagiu a diversas práticas sexuais, vide a prostituição, colocando-a sob a mira de uma arma. Assim, por mais que a pornografia tente se valer de um realismo, as cenas de prazer não são evidência da experiência vivida naquele momento (WILLIAMS, 1989).

Figura 29 – Scientia sexualis: a descoberta de um médico sobre a localização do clitóris de sua paciente



Fonte: *Frame* do filme "Garganta profunda".

Embora a pornografia seja atravessada por controvérsias, Linda Williams não compartilha de uma visão que defende o fim da indústria pornográfica. Para a autora, a pornografia deve ser entendida a partir dos estímulos corporais que provoca no espectador, seja de prazer, repulsa, curiosidade, desejo, ira (quando há atritos ideológicos, por exemplo) etc. Por sua vez, a filósofa estadunidense Judith Butler (2021a) também se posiciona contra um discurso que compara a pornografia ao discurso de ódio, ponderando a necessidade de outro tipo de leitura sobre o assunto:

Meu apelo, por assim dizer, é por uma leitura feminista da pornografia que resista à interpretação literal dessa cena imaginária, uma leitura que, ao contrário, interprete a pornografia por meio das incomensurabilidades existentes entre as normas e as práticas do gênero que ela parece obrigada a repetir sem chegar a uma resolução (BUTLER, 2021a, p.120).

⁸² Para uma análise aprofundada da importância de Linda Lovelace para a indústria pornográfica, os discursos feministas tanto a favor da liberação sexual quanto contra a produção de pornografia e a revolução sexual nos Estados Unidos, ver Semin (2006).

Quando Butler critica uma interpretação literal da imagem pornográfica, ela se refere a uma perspectiva de linguagem que considera a “representação” visual configurando uma substituição da experiência material. Desse modo, a pornografia produz efeitos de realidade, o que significa dizer que a cena pornográfica não se reduz ao binarismo verdadeiro-falso, mas sim é construída socioculturalmente ao evocar significados generificados, ancorados no imaginário do espectador. Nesse sentido, a linguagem não representa, ela produz os sujeitos sobre os quais fala, através da repetição desses significados, o que contribui para sua sedimentação. Essa sedimentação é o que proporciona uma percepção de real. O prazer em cena, portanto, é de ordem discursiva e, como tal, se constrói dentro de estruturas normativas, podendo tanto reforçá-las quanto subvertê-las.

Garganta profunda é um filme que, de acordo com o ponto de vista de Williams – e que parece se encaixar na visão de Butler –, tenta perceber o que pode ser considerado uma “verdade diferente” do prazer feminino, problematizando a satisfação sexual das mulheres e, assim, subvertendo a norma. Contudo, reforça a norma ao condicionar esse prazer ao falo, pois seria por meio do sexo oral em um homem que o clitóris no fundo da garganta seria atingido. Apesar disso, a narrativa do filme contribui para a história da sexualidade ao atrelar a satisfação sexual das mulheres ao clitóris, que emerge como uma importante peça na busca pelo prazer feminino:

Toda a preocupação solícita do filme para com a localização do clitóris precisa, portanto, ser vista no contexto da proeminência relativamente nova que esse órgão recebeu em outras formas da *scientia sexualis*. Esse novo conhecimento vê o clitóris precisamente não como uma versão diminuída ou ausente do pênis – como na explicação de Freud sobre a economia fálica –, mas como uma nova economia não redutível ao falo: uma economia de muitos, de possibilidades diferentes para pessoas diferentes. Mesmo que a fetichização do falo, no filme, tente repudiar a diferença no momento do orgasmo e modelar esse orgasmo em um modelo decididamente fálico de “bombas que explodem”, e mesmo que a mulher seja retratada como dependente do falo do homem para seu prazer, registra-se também um subtexto contraditório de pluralidade e diferença. O próprio fato de que a narrativa expandida do novo longa-metragem de sexo explícito se une parodicamente à busca científica, ao estilo de Masters e Johnson, pela “verdade” da diferença da mulher, indica quão plenamente o prazer invisível e não quantificável da mulher, agora, foi trazido para o quadro, para a cena do obsceno (WILLIAMS, 1989, p.113, tradução nossa⁸³).

⁸³ O texto em língua estrangeira é: “All of the film's solicitous concern for the location of the clitoris thus needs to be seen in the context of the relatively new prominence this organ has received in other forms of the *scientia sexualis*. This new knowledge views the clitoris precisely not as a diminished or absent version of the penis – as in Freud's account of the phallic economy of the one – but as a new economy not reducible to that one: an economy of the many, of “diff'rent strokes for diff'rent folks.” Even though

A centralidade do *money shot* na narrativa pornográfica – o plano que se constitui no clímax da maioria das sequências ou filmes de sexo explícito e que apresenta visualmente a ejaculação –, falha nessa tentativa de representar a satisfação sexual, justamente porque desconsidera a relação com o outro durante essa exposição visual. O plano leva esse nome porque os primeiros atores que ejaculavam em frente às câmeras recebiam um valor extra por conta dessa performance. “Para mostrar a ‘verdade’ quantificável e material de seu prazer, o ator de filme pornográfico deve se afastar de qualquer conexão tátil com os genitais ou a boca da mulher para que o ‘resultado’ de sua ejaculação seja visível” (WILLIAMS, 1989, p.101, tradução nossa⁸⁴).

Para Williams (1989), os filmes pornográficos dos anos 1970, a exemplo de *Garganta profunda*, encorajam uma variedade maior de práticas sexuais e trazem para o debate questões antes não abordadas. Mesmo os *money shots* apresentados ao longo do filme estão ligados à insatisfação da protagonista, a mulher que não consegue atingir o orgasmo.

Na narrativa do filme, a descoberta da diferença anatômica de Linda parece representar simbolicamente uma percepção masculina dos diferentes prazeres sexuais das mulheres em geral. Essa diferença torna-se então o motivo para novas experimentações (WILLIAMS, 1989, p.110, tradução nossa⁸⁵).

No Brasil, em função da censura vigente, os filmes de sexo explícito não chegaram às telas dos cinemas no mesmo período que no cinema estadunidense. Não obstante, questões relacionadas aos movimentos de transformação social e de liberdade sexual chegaram de outras formas aos cinemas nacionais: coube à comédia erótica trazer ao público das salas de cinema brasileiras questões que ainda não eram discutidas socialmente, como a liberdade sexual feminina que aparece, ainda que um tanto quanto estereotipada, no filme de Victor Di Mello, que dá título a este capítulo.

the film's fetishization of the phallus attempts to disavow difference at the moment of orgasm and to model that orgasm on a decidedly phallic model of "bursting bombs," and even though the woman is portrayed as dependent for her pleasure on the "one" of the man, a contradictory subtext of plurality and difference is also registered. The very fact that the expanded narrative of the new feature-length hardcore film parodically joins with the scientific, Masters and Johnson-style quest for the "truth" of woman's difference indicates how fully the woman's invisible and unquantifiable pleasure has now been brought into frame, onto the scene of the obscene”.

⁸⁴ O texto em língua estrangeira é: “For to show the quantifiable, material "truth" of his pleasure, the male pornographic film performer must withdraw from any tactile connection with the genitals or mouth of the woman so that the "spending" of his ejaculate is visible”.

⁸⁵ O texto em língua estrangeira é: “In the film's narrative the discovery of Linda's anatomical difference seems to stand symbolically for a male perception of the different sexual pleasure of women in general. This difference then becomes the motive for further experimentation”.

2.6 Quando as mulheres paqueram: Assim nem a cama aguenta

É noite. Uma mulher sobe uma escada, discretamente, e entra por uma porta. A câmera faz um *travelling* mostrando a casa onde a mulher acaba de entrar. Uma luz se acende em uma das janelas. Em seguida, mais uma janela se ilumina. Gritos ao fundo. A mulher que entrou na cena anterior, uma outra mulher e um homem saem da casa. A segunda mulher se veste na escada. O homem está só de cuecas segurando a primeira mulher, que tenta se desvencilhar e esbraveja “vagabunda” para a outra. Discutem, ele a segura, ela tenta se soltar. A outra mulher foge, rindo. A imagem congela.

Figura 30 – Uma mulher em fuga, após paquera malsucedida



Fonte: Frame do filme “Quando as mulheres paqueram”.

Essa é a cena inicial do filme *Quando as mulheres paqueram*, que funciona como um *teaser*, aparentemente desconectado da trama. A mulher que foge de uma esposa traída é Ângela, personagem da atriz Eva Christian. Sobre essa imagem congelada, surgem os créditos da produção.

Na sequência, a jovem da cena anterior, que fugia da esposa traída, entra em uma casa. Na sala, um homem (interpretado pelo ator Urbano Lôes) lê um jornal. A jovem beija-lhe o rosto, ele pergunta se ela vem da faculdade e ela responde que vem “da ginástica”. O homem diz que ginástica é o que ele faz todo dia no escritório com as funcionárias. Ele parece se referir a algum tipo de dificuldade no trabalho, mas sua

fala pode também ser entendida como conotação sexual. Os diálogos de duplo sentido são bastante comuns ao longo do filme, sendo utilizados para provocar o riso dos espectadores.

Na mesma cena, uma mulher entra na sala e então descobrimos que os três personagens formam uma família no modelo tradicional: o pai, a mãe e a filha. A mãe, interpretada pela atriz Lídia Mattos, está com uma carta na mão e anuncia a vinda ao Brasil da sobrinha Patrícia, que atualmente mora em Londres.

Na sequência, como contraplano da fala do pai, que diz para a filha que “Londres (...) é hoje a cidade mais pra frente do mundo”, diversas imagens da capital britânica surgem na tela na forma de um clipe musical. Os planos apresentam jovens com roupas excêntricas; um grupo de *harekrishnas*; uma jovem usando uma roupa que solta fumaça pela parte de trás, próxima às nádegas, e um fotógrafo registrando a cena; rapazes de cabelos compridos tocando instrumentos na rua; soldados da Rainha; a Tower Bridge; uma família cavalgando; homens com roupas de frio; um tradicional ônibus vermelho de dois andares passando ao fundo; entre outros planos que pretendem caracterizar a cidade, com imagens de céu nublado e dias frios. Em um jardim repleto de árvores e pássaros, duas jovens correm, se divertindo. Em seguida, elas reaparecem, agora em uma rua movimentada, e depois desaparecem entre os transeuntes.

No final dessa sequência, são apresentadas mais duas personagens centrais na história, Patrícia, papel da atriz Sandra Barsotti, e Meg, interpretada por Dilma Lóes. A cena entre as duas personagens funciona de forma explicativa, por intermédio de diálogos, enquanto as duas comentam a viagem para o Brasil. Patrícia está interessada em aproveitar os rapazes brasileiros que, segundo ela, são mais interessantes que os londrinos. O objetivo de Meg é fazer pesquisas sobre o Brasil. O diálogo demonstra que as duas personagens se diferenciam: Patrícia é descontraída e arrojada, Meg é contida e intelectual. Há também uma brincadeira com o gesto de “OK”, que, dependendo da forma como os dedos são dispostos, induz a outro sentido no Brasil. Patrícia se diverte nas ruas de Londres ao abordar diversas pessoas falando a palavra OK, acompanhada do gesto com os dedos, enquanto é repreendida por Meg, que depois entra na brincadeira. O jeito descontraído das brasileiras contrasta com uma suposta formalidade dos ingleses.

Figura 31 – Patrícia e Meg se divertem pelas ruas de Londres, fazendo um sinal de OK para os transeuntes



Fonte: *Frame* do filme “Quando as mulheres paqueram”.

Depois desse rápido passeio pela capital inglesa, a narrativa volta ao Rio de Janeiro, com a chegada das duas amigas na cidade. Elas são recebidas e se hospedam na casa dos tios de Patrícia, que não é bem recebida pela prima Ângela. As duas personagens são frequentemente colocadas em atrito, embora ambas apresentem comportamento semelhante. São jovens mulheres interessadas em aproveitar o momento que a juventude lhes oferece, usufruindo de uma liberdade sexual que se apresenta como possível naquele Rio de Janeiro do início dos anos 1970. Durante o filme, tanto Patrícia quanto Ângela se mostram sempre dispostas a tomar a iniciativa, quando se trata de paquerar. Para as primas, já não existe mais o tempo em que as mulheres esperavam pacientemente que os homens lhes dirigissem o olhar. E o Rio de Janeiro se traduz em um espaço perfeito para que a paquera aconteça. Os rapazes, no filme, parecem não se incomodar com essas mulheres que avançam o sinal. Os cariocas da narrativa são alegres e se mostram pouco puritanos.

Em um momento em que desfrutam dos atrativos da cidade, Patrícia e Meg estão sentadas em um bar. Em meio às anotações para sua pesquisa de campo, Meg comenta: “É impressionante como os cariocas falam alto, riem e gesticulam”. Nas mesas do bar, pessoas com roupas coloridas riem, bebem, conversam e fumam. Meg menciona que há uma diferença enorme entre os moradores de Londres e os do Rio de Janeiro. Os primeiros são metidos a sérios, e os cariocas, ao contrário, são

simpáticos. Enquanto isso, Patrícia flerta com um rapaz e emite a sua opinião sobre os cariocas: são tentadores. No desenrolar da cena, Patrícia aborda o rapaz com quem flertava e o chama para sua mesa. É ela quem toma a iniciativa, se insinua. E é ela quem faz um convite mais direto para o rapaz: “eu quero ouvir música no seu apartamento”.

Nessa e em mais cenas, o filme coloca as personagens femininas como protagonistas de suas decisões. O comportamento de Patrícia e Ângela pode ser pensado à luz do conceito de virilidade apresentado por Foucault (2019), quando o autor aborda a sexualidade dos gregos – “no uso desses prazeres de macho é necessário ser viril consigo como se é masculino no papel social” (FOUCAULT, 2019, p. 99) – uma vez que as duas personagens se apresentam ativas sexualmente, sem deixar de serem consideradas femininas. Elas não cumprem o papel social esperado para uma mulher, mas talvez estejam desempenhando um papel social que os discursos sobre a liberação sexual, o papel de se sentirem livres sexual e socialmente. As decisões das personagens são sempre delas, não há uma interferência dos personagens masculinos, embora estes sejam seus objetos de desejo, ao contrário, por exemplo, do que acontece em *A viúva virgem*, em que as decisões da personagem principal são sempre validadas pelo marido morto, ou influenciadas pela presença sobrenatural dele.

Uma das possibilidades para esse enfoque no pleno exercício feminino da liberdade sexual é que este é um dos poucos filmes do ciclo da comédia erótica carioca que teve seu roteiro escrito por uma mulher: Dilma Lóes, que interpreta a personagem Meg, assina também o roteiro, ao lado de Alexandre Pires, nome recorrente nos créditos de vários filmes do ciclo. O papel desempenhado por Dilma era bastante incomum na época. Ao cruzar os dados obtidos junto à ANCINE, que apresenta os filmes com maiores bilheterias do cinema nacional, com informações obtidas junto ao site IMDB⁸⁶, que funciona como uma base de dados sobre a produção audiovisual internacional, obteve-se um panorama das produções da época com relação às funções de direção e roteiro, as quais possibilitam uma visão mais detalhada sobre quem estava à frente dessas produções.

⁸⁶ *Internet Movie Database*: banco de dados online, que apresenta informações e dados sobre a produção audiovisual internacional. Atualmente propriedade da Amazon, foi fundado no ano de 1990 pelo britânico Colin Needham. Possui um catálogo com mais de 10 milhões de títulos disponíveis para consulta. Disponível em: <www.imdb.com>.

Tabela 2 – Diretores e roteiristas das comédias eróticas produzidas no Rio de Janeiro, com público acima de um milhão de espectadores.

Título da obra	Direção	Roteiro	Público
A viúva virgem	Pedro Carlos Rovai	André José Adler João Bethencourt Armando Costa Alexandre Pires Pedro Carlos Rovai Cecil Thiré	2.635.962
Como é boa a nossa empregada	Victor di Mello Ismar Porto	Fernando Amaral Xisto Bahia Zevi Ghivelder Reinaldo Moraes Alexandre Pires Ismar Porto	2.163.036
O roubo das calcinhas	Braz Chediak Sandoval Aguiar	Sindoval Aguiar Hugo Bidet Braz Chediak Ênio Gonçalves Cécil Thiré	2.017.063
Ainda agarro essa vizinha	Pedro Carlos Rovai	Armando Costa Marcos Rey Oduvaldo Vianna Filho	1.922.478
Gente fina é outra coisa	Antonio Calmon	Antônio Calmon Graça Motta Nelson Motta	1.611.723
Lua de mel e amendoim	Fernando de Barros	Fernando de Barros Alexandre Pires Pedro Carlos Rovai Flávio Vieira	1.413.830
Nos embalos de Ipanema	Antonio Calmon	Antônio Calmon Armando Costa Silvan Paezzo Pedro Carlos Rovai Leopoldo Serran	1.410.153
O enterro da cafetina	Alberto Pieralisi	Marcos Rey	1.355.674
As massagistas profissionais	Carlo Mossy	Reginaldo Menezes Carlo Mossy	1.325.132
Os machões	Reginaldo Farias	Reginaldo Farias Bráulio Pedroso	1.284.633
Memórias de um gigolô	Alberto Pieralisi	Alberto Pieralisi Marcos Rey	1.277.932
Quando as mulheres paqueram	Victor di Mello	Dilma Lóes Alexandre Pires	1.218.525
Eu dou o que elas gostam	Braz Chediak	Sindoval Aguiar Braz Chediak Cécil Thiré	1.202.643
As mulheres que fazem diferente	Cláudio MacDowell Lenine Otoni Adnor Pitanga	Cláudio MacDowell Lenine Otoni Alexandre Pires Denoy de Oliveira	1.179.631
O marido virgem	Saul Lachtermacher	Saul Lachtermacher Paulo Liberman	1.167.772
A banana mecânica	Braz Chediak	Sindoval Aguiar Braz Chediak Ivan Aguiar	1.157.590

Luz, cama, ação	Cláudio MacDowell	Cláudio MacDowell Cláudio Mamberti	1.129.706
Café na cama	Alberto Pieralisi	Alberto Pieralisi, Marcos Rey Paulo Silvino	1.081.392
O donzelo	Stepan Wohl	Flávio Migliaccio Stephan Wohl	1.069.563
As secretárias que fazem de tudo	Alberto Pieralisi	Marcos Rey	1.038.291

Fonte: Cruzamento de dados da ANCINE - Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, com informações disponíveis no banco de dados online IMDB.

Nas vinte produções identificadas como comédias eróticas, com mais de um milhão de espectadores, nenhuma delas foi dirigida por mulheres e apenas duas tiveram uma roteirista mulher figurando nos créditos. Além de Dilma Lôes, somente o filme *Gente fina é outra coisa* apresenta uma roteirista do sexo feminino, Graça Motta, que também atuou como roteirista da série de televisão *Malu Mulher*⁸⁷, considerada um marco da teledramaturgia nacional por abordar as transformações do universo feminino frente à sociedade brasileira do final dos anos 1970 e início dos anos 1980.

Por sua vez, Dilma Lôes foi uma atriz bastante atuante nos filmes do ciclo da comédia erótica carioca, exercendo papéis de destaque em títulos como *Ascensão e queda de um paquera*⁸⁸, *O grande gozador*⁸⁹, *Como é boa a nossa empregada*⁹⁰ e *Essa gostosa brincadeira a dois*⁹¹, sendo que nesse último ela também assina o roteiro. Dilma foi casada com o diretor Victor Di Mello e o casamento resultou em diversas parcerias profissionais.

O fato do texto de *Quando as mulheres paqueram* ter sido escrito por uma roteirista mulher pode inclusive ter contribuído na criação de uma história que apresenta a figura feminina de forma menos objetificada do que em muitos filmes da mesma época. Há, na obra em questão, um tom menos machista, se comparado com *A viúva virgem*, analisado no capítulo anterior. No final da história das três jovens paqueradoras, a narrativa parece se encaminhar para um desfecho moralista, em uma

⁸⁷ Série brasileira exibida originalmente pela TV Globo, entre 1979 e 1980. Fonte: <www.imdb.com>. Acesso em 29 Fev. 2024.

⁸⁸ Filme brasileiro, dirigido por Victor Di Mello, lançado no ano de 1970. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

⁸⁹ Filme brasileiro, dirigido por Victor Di Mello, lançado no ano de 1972. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

⁹⁰ Filme brasileiro, dirigido por Victor Di Mello e Ismar Porto, lançado no ano de 1973. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

⁹¹ Filme brasileiro, dirigido por Victor Di Mello, lançado no ano de 1974. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

cena na qual as duas primas, Ângela e Patrícia, conversam em um restaurante. As garotas estão em São Paulo, passando alguns dias na cidade, e paquerando os paulistanos interessantes que cruzam seus caminhos. Nessa cena no restaurante, Ângela se diz cansada de paquerar, pois toda paquera parece igual, ou seja, ela já não vê mais tanta vantagem naquela busca pelo prazer sexual. A personagem fala em “partir para o esquema do quadrado” pois “variar não está mais dando pé” para ela. Patrícia concorda com a prima e as duas falam sobre conhecer um homem com quem se casarão e terão filhos.

É nessa mesma sequência do filme que, de repente, alguém chama a atenção. É Meg, que, após ter sido criticada pelas amigas por conta de seu estilo bobo e desajeitado, entra em cena transformada – cabelos soltos, maquiagem, roupa decotada. A personagem revela um visual que havia ficado escondido durante todo o filme, deixando as amigas estarecidas e atraindo os olhares dos rapazes.

O filme se encaminha então para seu final: na cena seguinte, Meg e as amigas estão em uma boate, onde a primeira é agora o alvo da atenção dos homens. Após essa cena, o filme se encerra com Meg e dois rapazes em uma cama num quarto de hotel. Enquanto conversam, ela continua tomando notas para sua pesquisa, até voltarem novamente para a diversão embaixo das cobertas.

Figura 32 – O ménage de Meg: Dilma Lôes em cena com os atores Carlo Mossy e Zózimo Bulbul



Fonte: *Frame* do filme “Quando as mulheres paqueram”.

O roteiro do filme blefa com o espectador, apontando para um caminho que parecia levar para um final em tom moralista, mas que é subvertido nas últimas cenas, em que a contida personagem Meg se transforma no centro da atenção de dois homens, sem deixar de lado seus interesses pessoais – a pesquisa. Enquanto as personagens Ângela e Patricia parecem ter atingido a *sophrosune*, entendendo a necessidade da temperança com relação à saciedade dos desejos sexuais, Meg parece mais interessada em conhecer a fundo os *aphrodisia*, sem se preocupar com nenhum tipo de comedimento.

Apesar disso, uma lógica moralizante ainda regia certos aspectos da produção. De acordo com a atriz Sandra Barsotti (2020), *Quando as mulheres paqueram* precisou mudar de título em função de uma exigência da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP)⁹². O título original pensado para a obra era *Assim nem a cama aguenta...*, mas o mesmo foi julgado inapropriado e precisou ser alterado como uma das exigências para a liberação do certificado de exibição pelos censores. Nesse Rio de Janeiro retratado na comédia erótica, as mulheres podiam paquerar, no entanto, para todos os efeitos, era melhor não mencionar a cama como lugar para a concretização desse ato.

2.6.1 A difícil vida fácil: a mulher exercendo o papel de atriz de comédias eróticas

Apesar de um ambiente favorável à liberdade sexual encarada pelas personagens de *Quando as mulheres paqueram*, Sandra Barsotti (2020) relata o fato de ter sofrido preconceito por participar de comédias eróticas, não apenas no exercício da profissão⁹³.

Sandra iniciou carreira no cinema no mesmo período em que as comédias de apelo erótico ganhavam espaço nas produtoras cariocas. Apesar disso, seu primeiro trabalho foi em um romance musical que tentava aproveitar o embalo dos festivais da canção – eventos musicais que atraíam um grande público nos anos 1960. *Romualdo*

⁹² Órgão vinculado ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça, a Divisão de Censura iniciou suas funções oficialmente no ano de 1972, durante a Ditadura Militar, e permaneceu em funcionamento até a promulgação da nova Constituição Federal, em 1988. Entre suas funções estava o controle de conteúdos políticos em filmes, músicas e peças teatrais, bem como nas programações de cinema, rádio e televisão. Fonte: Arquivo Nacional. Disponível em: <<http://dibrarq.arquivonacional.gov.br/index.php/divisao-de-censura-de-diversoes-publicas-3>>. Acesso em 18 Jul. 2022.

⁹³ O material se refere à entrevista realizada com a atriz para o projeto de documentário citado na Introdução, intitulado *As Faces de Sandra*.

e *Juliana* (1971) trazia ao Brasil o cantor francês Romuald Figuier, que já era conhecido nos festivais, e o colocava atuando ao lado de uma jovem brasileira ainda desconhecida. Sandra, que não tinha o objetivo de ser atriz, relata que participou do teste para esse primeiro filme acreditando ser para um comercial de televisão.

Após seu primeiro trabalho, a jovem de vinte anos, olhos azuis e longos cabelos loiros, logo chamou a atenção dos produtores e recebeu convite para uma nova produção, sendo selecionada para atuar no filme que se chamaria *Assim nem a cama aguenta*. A gravação do filme a levou para a Inglaterra, onde ela e a equipe acabaram sendo apresentados ao diretor europeu Roman Polanski, que filmava *Macbeth*⁹⁴ em Londres, na mesma época. Mais interessante para a jovem, que era assídua frequentadora de cinemas desde a infância – seu pai havia sido dono de um cinema de rua em São Paulo – além de conhecer os estúdios onde uma grande produção estava sendo rodada, foi ver, de longe, a figura de Marlon Brando em um evento na boate *Tramp* em Londres. Talvez todos esses acontecimentos tenham seduzido a moça, que iniciara por acaso a carreira de atriz, e a fizeram deixar para trás o sonho de estudar medicina.

Figura 33 – A atriz Sandra Barsotti em cena gravada em Londres



Fonte: *Frame* do filme “Quando as mulheres paqueram”.

⁹⁴ Filme estadunidense dirigido por Roman Polanski, lançado em 1971. Adaptação da peça de William Shakespeare. Título original: *The Tragedy of Macbeth*. Fonte: <www.imdb.com>. Acesso em 09 Dez. 2023.

A vida de atriz, no entanto, nunca foi simples e fácil, apesar de o senso comum acreditar que a fama e o estrelato levam a uma vida financeiramente tranquila e repleta de *glamour*. Sandra Barsotti, em seu relato, conta que sofreu bastante preconceito no âmbito da sua profissão, inclusive partindo da própria classe artística. Quando ela chega à televisão em 1975, para interpretar a personagem Gigi em *Pecado capital*⁹⁵, telenovela de autoria de Janete Clair, ela conta ter se sentido desvalorizada por alguns colegas de profissão, em função dos filmes em que havia atuado. No ano seguinte, porém, ela assume um dos papéis centrais da novela *O casarão*⁹⁶, escrita por Lauro César Muniz, interpretando a protagonista Carolina.

Sandra conta, ainda, que, em determinada ocasião, levou um namorado – pertencente a uma família de classe média alta do Leblon, bairro onde a atriz também morava com a família – para a estreia de um de seus filmes. O rapaz, depois de se chocar com a “pornoanchada” exibida na tela de um cinema no Largo do Machado, optou por romper o relacionamento.

Havia, portanto, um estigma carregado pelas atrizes que atuavam nesses filmes, um estigma que Sandra comenta não ter percebido com relação a colegas de profissão do sexo masculino, que também atuaram em comédias eróticas e nunca tiveram seu profissionalismo ou talento questionado por tais atuações. Entre tais atores, podem ser citados Reginaldo Farias (*Os paqueras*; *O flagrante*), Claudio Cavalcanti (*Ascensão e queda de um paquera*; *Vereda tropical*), Marcos Paulo (*Eu transo, ela transa*) e José Wilker (*Confissões de uma viúva moça*), por exemplo. Enquanto os homens eram lembrados em função de sua atuação profissional, as atrizes não gozavam do mesmo privilégio. Consideradas musas, eram valorizadas por seus atributos físicos, por estarem ou não aderentes a um padrão de beleza capaz de atrair a atenção de um público, na maioria masculino, nos filmes em que atuavam.

Os anos 1970 foram anos difíceis para quem trabalhava com a arte no país, pois não havia possibilidades de produzir qualquer obra sem que fossem submetidas à avaliação do departamento de censura do governo militar. A estreia de Sandra na televisão, por exemplo, deveria ter ocorrido meses antes da estreia de *Pecado capital*.

⁹⁵ Telenovela brasileira, de autoria de Janete Clair e dirigida por Daniel Filho e Jardel Mello, levada ao ar pela TV Globo entre os anos de 1975 e 1976. Fonte: <www.imdb.com>. Acesso em 09 Dez. 2023.

⁹⁶ Telenovela brasileira, de autoria de Lauro César Muniz e dirigida por Daniel Filho e Jardel Mello, levada ao ar pela TV Globo em 1976. Fonte: <www.imdb.com>. Acesso em 09 Dez. 2023.

A atriz havia sido escalada para a primeira versão de *Roque Santeiro*⁹⁷, na qual interpretaria uma atriz de cinema que fazia parte de um grupo de artistas que filmaria a história do personagem-título. A telenovela, no entanto, foi proibida de ir ao ar na noite de sua estreia:

Já haviam sido gravados 36 capítulos da novela quando a Censura Federal percebeu que se tratava de uma adaptação do texto teatral, vetado anteriormente, *O Berço do Herói*, escrito por Dias Gomes em 1963. Para substituir *Roque Santeiro* às pressas, a TV Globo produziu em três meses, *Pecado Capital*, de Janete Clair (TV GLOBO, 2010, p.126).

Apesar do preconceito inicial e desse período conturbado, Sandra consolidou sua carreira como atriz, atuando na televisão e no teatro, além do cinema. Com a censura de sua primeira novela, Sandra acaba sendo escalada para outra produção, num papel a princípio de coadjuvante, mas que acaba cativando o público e a leva a ser escolhida como protagonista da próxima atração do horário. De certa forma, a própria censura acabara dando à musa das comédias eróticas a oportunidade de encarnar uma boa moça, digna de uma novela do horário nobre.

Sandra Barsotti representou tipos diferentes, tanto no cinema quanto na televisão. Enquanto em *A difícil vida fácil*⁹⁸, filme de 1972, ela interpretava uma jovem humilde que se prostituía para auxiliar a mãe doente a sustentar a casa, na novela *O casarão* ela interpretava a jovem protagonista, integrante de uma família aristocrática de uma pequena cidade interiorana, dividida entre dois pretendentes.

Poucas atrizes, no entanto, tiveram a mesma oportunidade de Sandra. Adele Fátima, por exemplo, que atuou no clássico *Histórias que nossas babás não contavam*⁹⁹, e em diversas outras produções como *O flagrante*¹⁰⁰ (1975) e *As massagistas profissionais*¹⁰¹ (1976), teve raras aparições na televisão.

Assim como Sandra Barsotti e Adele Fátima, muitas profissionais se destacaram nesse período, deixando sua marca e sendo responsáveis por personagens que contribuíram, dentro das possibilidades que lhes foram

⁹⁷ Telenovela que seria lançada no ano de 1975, de autoria de Dias Gomes, e que teve sua veiculação impedida pela Divisão de Censura do governo militar.

⁹⁸ Filme brasileiro, dirigido por Alberto Pieralisi e lançado no ano de 1972. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

⁹⁹ Filme brasileiro, dirigido por Oswaldo de Oliveira e lançado no ano de 1979. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

¹⁰⁰ Filme brasileiro, dirigido por Reginaldo Faria e lançado no ano de 1975. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

¹⁰¹ Filme brasileiro, dirigido por Carlo Mossy e lançado no ano de 1976. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

apresentadas, para exibir a mulher em um novo papel dentro da sociedade. Entre essas profissionais, estão Darlene Glória, Dilma Lôes, Tereza Trautman e Vera Fischer, por exemplo.

Figura 34 – A personagem Ângela, em cena de *A difícil vida fácil*



Fonte: Arquivo pessoal da atriz Sandra Barsotti.

Em *Essa gostosa brincadeira a dois*, Dilma Lôes interpreta Beth, uma jovem de espírito livre, que vive uma relação atípica com seu melhor amigo Carlos, vivido por Carlo Mossy. Os dois dividem apartamento, viajam juntos, são confidentes, mas demoram a se sentir atraídos. Quando isso acontece, vivem uma história de amor, porém, terminam o filme seguindo cada um o seu caminho. O final da história não deixa mágoas, afinal, nenhum dos dois sente a necessidade de uma relação tradicional e o final aberto pode significar tanto um adeus quanto um até breve. Assim como em *Quando as mulheres paqueram*, nesse filme Dilma é roteirista, o que permite que as personagens femininas desses filmes sejam apresentadas de forma diferente daquela presente nos filmes roteirizados por homens. As personagens criadas por Dilma são mulheres que não estão condicionadas aos desejos dos homens; elas são protagonistas de sua própria história, ao contrário da viúva Cristina, de *A viúva virgem*, que, apesar de ser a personagem título do filme, tem sua virgindade como um prêmio a ser conquistado.

Mas talvez seja Pitty, personagem de Darlene Glória no filme *Os homens que eu tive*¹⁰², a que melhor representa o perfil de uma mulher capaz de exercitar suas próprias escolhas. O filme, com roteiro e direção de Tereza Trautman, apresentou uma mulher livre, que vive uma relação aberta com o marido e não hesita em mudar de relacionamento quando não se sente mais realizada. Essa ousadia de uma jovem diretora casou incômodo aos militares, que acabaram por censurar o filme. Essa história será abordada com mais detalhes no capítulo 5.

No próximo capítulo, dando sequência à temática da sexualidade, será abordada a forma como a masculinidade foi retratada nos filmes do período, detendo o olhar sobre os personagens e inclusive sobre os profissionais que estiveram em frente e atrás das câmeras das comédias eróticas.

¹⁰² Filme brasileiro, dirigido por Tereza Trautman e lançado no ano de 1973. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

3 O VAMPIRO DE COPACABANA: A REPRESENTAÇÃO DA MASCULINIDADE

O vampiro de Copacabana é uma realização da Lestepe Produções Cinematográficas, com direção de Xavier de Oliveira e lançamento em 1976. O filme apresenta a história de Carlos, um homem de classe média, que passa por uma crise de identidade. Insatisfeito com a vida que leva, questiona-se quanto a aspectos pessoais e profissionais, envolvendo seu casamento, suas investidas extraconjugais e, sobretudo, seu papel enquanto homem na sociedade em que vive. A vida em família, ao lado da esposa Suely e do filho Renato, transforma-se em um fardo que ele precisa carregar, principalmente desde o momento em que, imerso em seus pensamentos, passa a desconfiar sobre a paternidade do filho. Quando chega o carnaval, Carlos sai às ruas do Rio de Janeiro fantasiado de vampiro, extravasando emoções e em busca de sexo para aliviar seus dilemas. O carnaval, no entanto, tem seu fim, e o protagonista precisa voltar para casa e enfrentar a realidade.

A partir da história de Carlos e de outros personagens masculinos de alguns filmes do ciclo em estudo, este capítulo dará sequência à discussão iniciada no capítulo anterior, concentrando-se na questão da representação masculina nas comédias eróticas. A reflexão pretende relacionar tal representação a certos elementos, por exemplo, a virilidade, o esporte e a malandragem, discutindo o comportamento social esperado dos homens e atravessando temas presentes nos filmes do ciclo, tais quais a paquera, o casamento e a homossexualidade.

Apesar de muitas vezes abordar o discurso da liberdade sexual, os filmes em questão seguem explorando um tipo de masculinidade hegemônica que não coloca em xeque o comportamento dos homens. Essa reprodução de um modelo padrão de masculinidade se apresenta, geralmente, nas escolhas estéticas do filme, ao passo que, nas vezes em que é questionada, aparece geralmente na narrativa, através das vozes de seus personagens.

Ao trazer essas problemáticas, diversos filmes serão trazidos à discussão. São narrativas organicamente ligadas ao momento em que foram realizadas e que, em diálogo com os autores Michel Foucault (2022), Jairo Carvalho do Nascimento (2018), Antônio Cândido (1992) e Carlos Figari (2007), proporcionam uma discussão acerca de como a comédia erótica representou a masculinidade e o que nela foi representado

a partir da visão dos homens que escreveram, dirigiram e produziram esses filmes. Na última seção do capítulo será analisado o filme *O vampiro de Copacabana*.

3.1 O homem cuidando de si

No terceiro volume da sua história da sexualidade, intitulado *O cuidado de si*¹⁰³, Michel Foucault aborda as questões do prazer e da conduta moral do indivíduo, com base em textos gregos e latinos, confrontando entendimentos da Grécia Clássica e do cristianismo, que convergem para a construção de preceitos morais baseados no autocuidado. Segundo esses preceitos, o casamento ganha importância, a relação com os rapazes deixa de ter o mesmo peso de outrora e há ainda uma intensificação dos cuidados do sujeito para consigo mesmo:

Toda uma reflexão moral sobre a atividade sexual e seus prazeres parece marcar, nos dois primeiros séculos de nossa era, um certo reforço dos temas de austeridade. Médicos inquietam-se com os efeitos da prática sexual, recomendam de bom grado a abstenção, e declaram preferir a virgindade ao uso dos prazeres. Filósofos condenam qualquer relação que poderia ocorrer fora do casamento, e prescrevem entre os esposos uma fidelidade rigorosa e sem exceção. Enfim, uma certa desqualificação doutrinal parece recair sobre o amor pelos rapazes (FOUCAULT, 2022, p.295).

Para o autor, a arte da existência baseada no cuidado de si advém das modificações na forma que esses temas passam a ser encarados ao longo dos primeiros séculos da era cristã. Nesse contexto, configura-se o que ele chama de uma ética dos prazeres, um fenômeno dialético: ao mesmo tempo que se concentra uma atenção maior na prática sexual – tanto em relação aos efeitos que causa no organismo, quanto no que concerne ao seu lugar na sociedade, ou seja, dentro do casamento –, intensifica-se igualmente a forma de controle que se deve exercer sobre essa prática, para que não se comprometa a relação do indivíduo consigo mesmo (FOUCAULT, 2022):

(...) através dos exercícios de abstinência e de domínio que constituem a *askesis* necessária, o lugar atribuído ao conhecimento de si torna-se mais importante: a tarefa de se por à prova, de se examinar, de controlar-se numa série de exercícios bem-definidos, coloca a questão da verdade – da verdade do que se é, do que se faz e do que se é capaz de fazer – no cerne da constituição do sujeito moral (FOUCAULT, 2022, p.87).

¹⁰³ História da Sexualidade Vol. 3 – O cuidado de si, editado pela Paz e Terra, em 2022.

Essa moral sexual se concretiza no que Foucault chama de soberania do indivíduo com relação a si próprio, que se configura “numa experiência em que a relação consigo assume a forma não somente de uma dominação, mas de um gozo sem desejo e sem perturbação” (FOUCAULT, 2022, p.87).

Tendo em vista esse ideal moral, a comédia erótica se distancia de certos pontos desse cuidado, quando, por exemplo, o sexo se configura em objetivo a ser perseguido pelos homens – em *Os paqueras*, Nonô acumula o maior número de conquistas possível, enquanto em *A viúva virgem*, o espírito do Coronel Alexandrão tenta incorporar no malandro Constantino, para consumir o ato pendente desde a noite de núpcias. Ao mesmo tempo, porém, o casamento e a defesa da moral são temas recorrentes. Em vários dos filmes, o papel do homem no matrimônio é ressaltado no próprio título, por exemplo: *Os maridos traem e as mulheres subtraem*¹⁰⁴ (1970), *Um marido sem... é como um jardim sem flores*¹⁰⁵ (1972) e *Um marido contagiante* (1977); em outros, mesmo não estando no título, há referências quanto ao papel do casamento na vida de um homem, vide *Lua de mel e amendoim*¹⁰⁶ e *O flagrante*¹⁰⁷ (1975). A honra, por sua vez, é defendida em filmes como *Eu dou o que ela gosta*¹⁰⁸, que apresenta a história de um pai de família em busca de reparação pela honra roubada de suas filhas, ou *As moças daquela hora* (1974)¹⁰⁹, um filme em episódios que conta a história de três jovens que são acolhidas em uma casa de prostituição. Em uma dessas histórias, Léa (personagem de Monique Lafond) é devolvida ao pai pelo marido por não sangrar na noite de núpcias, considerado um sinal da sua castidade. O maior cuidado, no entanto, parece ser observado no fato de que muitos desses filmes mantêm um determinado padrão de representação masculina, mesmo quando aparentemente questionada. Em *O marido virgem* (1974), o homem pode até falhar durante a prática do ato sexual com a esposa, mas não falha com as demais mulheres, demonstrando que a masculinidade segue praticamente

¹⁰⁴ Filme brasileiro, dirigido por Victor Di Mello e lançado no ano de 1970. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

¹⁰⁵ Filme brasileiro, dirigido por Alberto Pieralisi e lançado no ano de 1972. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

¹⁰⁶ Filme brasileiro, dirigido por Fernando de Barros e Pedro Carlos Rovai e lançado no ano de 1971. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

¹⁰⁷ Filme brasileiro, dirigido por Reginaldo Faria e lançado no ano de 1975. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

¹⁰⁸ Filme brasileiro, dirigido por Braz Chediak e lançado no ano de 1975. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

¹⁰⁹ Filme brasileiro, dirigido por Paulo Porto e lançado no ano de 1974. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

sem máculas, a não ser por um pequeno problema que, no final, está relacionado à joia que a esposa costuma usar no momento do sexo. Em *A viúva virgem* (1972), a masculinidade de Paulinho pode até ser colocada em dúvida, mas se trata apenas de uma artimanha para que a viúva do Coronel seja enganada.

Em linhas gerais, pode-se afirmar que é recorrente nos filmes da comédia erótica um determinado tipo de representação da masculinidade. Essa representação, que por vezes é utilizada de modo satírico, se evidencia na forma que os personagens são construídos, mesmo quando piadas e trocadilhos são realizados. No caso da personagem de Monique Lafond, citada acima, após comprovar, com um exame – realizado por um médico do sexo masculino –, que o motivo do não sangramento na noite de núpcias se tratava de um caso de hímen complacente, ela decide não perdoar nem o pai, nem o marido, e troca a vida na cidade do interior por um prostíbulo na capital. Na cena de despedida, a personagem chora enquanto ouve as súplicas da mãe. Tanto os homens quanto as mulheres do filme se comportam em torno do que Alexandre Cadilhe define como “uma série de práticas que vão compor a sociabilidade destes sujeitos, numa sempre relação de poderes e forças hegemônicas que constroem diferentes modos de viver a partir de uma matriz heteronormativa” (CADILHE, 2018, p.37).

Nessas práticas, prevalece uma construção binária de masculino e feminino que se forma no bojo de uma estrutura preponderante (BUTLER, 2021a), delineando modos de performar sexualidade e gênero segundo o que a autora chama de matriz de inteligibilidade de gênero. Nos filmes estudados, o gênero aparece inscrito em um sexo previamente dado, sendo que, quando há uma discrepância nessa inscrição, geralmente ocorre através de situações cômicas e em meio a expressões jocosas, tal qual em *Bonitas e gostosas* (1978)¹¹⁰, quando o personagem pré-histórico Sacana Coça-Saco troca a Mulata Bunduda por Diva Gina – “a primeira bicha do planeta”, “a boneca louca da pré-história” – arriscando “colocar seu nome na lama”.

Na masculinidade representada nos filmes do período, percebe-se um padrão: os protagonistas são homens brancos, de classe média ou classe média alta, e apresentam um padrão de beleza que valoriza a virilidade – “o macho forte, valente, corajoso, que não teme pela sua vida” (CADILHE, 2018, p.43). Com relação a esse tipo de representação, a pesquisadora Angélica Müller (2013) aborda o conceito da

¹¹⁰ Filme brasileiro, dirigido por Carlo Mossy e lançado no ano de 1978. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 05 Mar. 2024.

masculinidade a partir dos jovens da geração dos anos 1960 e 1970, a qual chama de geração de 1968. Para ela, a juventude desse período tem uma profunda identificação com a questão da virilidade e os atributos a ela conectados:

A virilidade aparece como uma questão maior e um indicador crucial quando tratamos de apresentar o quadro cultural e comportamental dos jovens no período. Seu estereótipo é definido por uma série de atributos que refletem as realidades e as aspirações sociais (MÜLLER, 2013, p.301).

De acordo com a autora, o período em questão presencia um grande desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, que detém um grande poder de influência sobre o comportamento dos jovens. No cinema, dentre os nomes que ressaltaram esse estereótipo de virilidade, beleza e rebeldia, estão Alain Delon, James Dean e Marlon Brando¹¹¹, visto que:

Na construção da identidade do jovem, a produção cultural passa ter grande influência. Ícones da cultura de massa, heróis de cinema, atores, cantores passam a representar os anseios e modismos de diferentes gerações, marcando suas singularidades (MÜLLER, 2013, p.305).

Figura 35 – O ator Marlon Brando, ícone de uma masculinidade idealizada, em cena do filme *Sindicato de ladrões*



Fonte: <www.imdb.com>.

Assim como no cinema internacional – principalmente quando se faz referência a um cinema comercial, notadamente estadunidense, por meio do qual diversos nomes se tornaram ícones dessa masculinidade –, a comédia erótica carioca contou com um elenco composto por vários artistas que se encaixam nesse perfil do homem

¹¹¹ Dentre os filmes que consolidam a imagem do homem viril de Alain Delon cita-se *Homicídio em São Francisco* (1965), *O samurai* (1968) e *A piscina* (1969); com James Dean, *Vidas amargas* (1955), *Juventude transviada* (1955) e *Assim caminha a humanidade* (1956); e, por fim, dentre os filmes com Marlon Brando, *Uma rua chamada pecado* (1951), *O selvagem* (1953) e *Sindicato de ladrões* (1954).

viril. Além dos atores, há que se falar dos diretores, a grande maioria do sexo masculino, que certamente contribuíram, a partir de sua visão de mundo e sociedade, na construção do perfil de gênero associado aos filmes do ciclo.

3.1.1 Os homens da comédia erótica

Entre os atores que se destacam nos papéis de protagonistas da comédia erótica carioca, estão os nomes de Arduíno Colasanti, Carlo Mossy, Cláudio Cavalcanti, Jece Valadão, Paulo César Pereio, Reginaldo Faria, Roberto Bonfim e Stepan Nercessian, que participaram de um número considerável de filmes do ciclo. Além deles, há uma contribuição de peso dos seguintes atores: Flávio Migliaccio, Ney Latorraca, Perry Salles e Zózimo Bulbul. Ao contrário de muitas atrizes, que ficaram estigmatizadas por atuar em comédias eróticas e tiveram poucas oportunidades em outros tipos de filmes ou em telenovelas (BARSOTTI, 2020), os homens transitavam com mais facilidade pelos gêneros cinematográficos e também na televisão. Dentre esses homens, Carlo Mossy talvez seja o que mais concentrou seu trabalho nas comédias eróticas, enquanto ator e, inclusive, roteirista, diretor e produtor, além de ser sócio da Vydia Produções Cinematográficas¹¹². Seu tipo físico se encaixa em um padrão de beleza masculina bastante comum nesses filmes: jovem, másculo e, tal qual em sua grande maioria, branco. Há que se pesar ainda o fato de Mossy ser um homem loiro de olhos claros, tipo físico semelhante ao de alguns galãs hollywoodianos, o que, mesmo que o afaste de um perfil típico do carioca¹¹³, não o impediu de marcar presença no ciclo desde o início, geralmente interpretando homens atraentes aos olhos das personagens femininas.

De acordo com Jairo Carvalho do Nascimento (2018), Mossy exerce um papel relevante na comédia erótica brasileira, tendo atuado em cerca de 20 produções. Além disso, assina como diretor os filmes *Com as calças na mão* (1975), *As massagistas profissionais* (1976), *As taradas atacam* (1978), *Bonitas e gostosas* (1978), *Manicures a domicílio* (1978) e *As 1001 posições do amor* (1979). Através de sua produtora, investiu na realização de diversos filmes, alguns deles em parceria com Victor Di Mello, tais quais *Essa gostosa brincadeira a dois* (1974), *Quando as mulheres querem*

¹¹² Empresa fundada por Carlo Mossy em 1972. Conforme dados da ANCINE (2020), é uma das produtoras cariocas que mais produziram filmes, entre aqueles mais assistidos no período.

¹¹³ Carlo Mossy é natural de Tel Aviv, Israel, e veio para o Brasil com a família aos dois anos de idade.

provas (1975) e *Giselle* (1980), ou em filmes de outros diretores com quem atuou, tais quais *Oh que delícia de patrão* (1974), de Alberto Pieralisi, e *As granfinas e o camelô* (1976), de Ismar Porto. Não há, portanto, como falar da comédia erótica carioca sem mencionar Carlo Mossy.

Figura 36 – Carlo Mossy em cena com Adriana Prieto



Fonte: *Frame* do filme “A penúltima donzela”.

Outro nome de grande relevância nesse cenário é o de Reginaldo Faria, que dirigiu, produziu e atuou em *Os paqueras* (1969), *Pra quem fica, tchau* (1971), *Os machões* (1972), *Quem tem medo de lobisomem?* (1975) e *O flagrante* (1976). Ao longo de sua carreira, seu trabalho de diretor não ficou restrito à comédia erótica, embora, durante os anos 1970, esses filmes tenham sido maioria e atraíram um grande número de espectadores para as salas de cinemas. *Os paqueras* (1969), por exemplo, atingiu a marca de quatro milhões de espectadores (SELIGMAN, 2000), feito poucas vezes alcançado por filmes nacionais. É considerado um dos diretores responsáveis pela receita cômica dos filmes do ciclo, que contribuíram para fundar e consolidar a comédia erótica, através de “comédias de costumes com pitadas de erotismo, abordando o universo da paquera e da malandragem típica do carioca” (NASCIMENTO, 2018, p.89). A partir dos anos 1980, por meio de seu trabalho de ator, tem sido presença constante em diversas telenovelas da Rede Globo.

Nos filmes em que atuou, o perfil corriqueiro dos personagens interpretados pelo ator é o oxímoro “macho descolado”, o homem que ainda carrega consigo o garoto que não deixou totalmente para trás, o que emprestaria certa leveza e descontração a seus papéis, sem deixar de lado a virilidade. Esse perfil o levou a diversos trabalhos no cinema, sendo um deles considerado um marco importante na produção cinematográfica da década, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, dirigido por Hector Babenco e lançado em 1976, filme que narra a história de um homem que ficou famoso nas crônicas policiais não apenas no Rio de Janeiro, mas no Brasil todo. Um “bandido” muito bem articulado e de “boa aparência” que cometeu uma série de crimes, até ser assassinado na prisão em 1975.

Figura 37 – Reginaldo Faria em cena de *O flagrante*, filme em que também assina roteiro, direção e produção



Fonte: *Frame* do filme “O flagrante”.

Para Bernardo Brum (2023), a direção de Babenco se alia ao texto do roteirista José Louzeiro e também à interpretação de Reginaldo Faria, para dar vida ao personagem caracterizado por Cosson (2007) como macho, viril e frio. Dessa forma, o Lúcio Flávio de Reginaldo Faria se comprova “um personagem de filme policial tipicamente *cool*, isso é, interpretado de maneira que aparenta controle ou até mesmo indiferença” (BRUM, 2023, p.85), e, ao mesmo tempo, um personagem que, por ser “tipicamente romântico e moderno vive em agonia mental entre lutar por liberdade ou aceitar submeter-se” (BRUM, 2023, p.86). Apesar de ser considerado um criminoso, o personagem apresenta elementos desejáveis de masculinidade, tais quais a

virilidade, a coragem, a capacidade de enfrentar seus rivais e a boa performance junto às mulheres. No filme, que se enquadra no gênero policial, o erotismo configura um elemento forte, o que ressalta igualmente a virilidade do personagem, inclusive em uma cena de nu frontal do ator, na qual ele aparece com um revólver na mão. A nudez no filme, ao contrário da comédia erótica, não surge apenas para apresentar o corpo em viés de atração, mas se insere no contexto da narrativa, indicando um momento de fragilidade do personagem. O corpo dos homens, a bem da verdade, é pouco explorado como atrativo na comédia erótica, em contraposição ao que acontece frequentemente com o corpo das mulheres. Já na obra do cinema policial em questão, a nudez do personagem masculino acontece, embora esteja atrelada a outros elementos da história, e também a um personagem considerado marginal. Na comédia erótica, por outro lado, os rapazes de classe média, no máximo, deixam as nádegas à mostra, conforme acontece com o personagem do próprio Reginaldo Faria em uma cena de *Os paqueras*.

Figura 38 – Nu frontal e arma em punho: a masculinidade no cinema policial brasileiro dos anos 1970



Fonte: *Frame* do filme “Lúcio Flávio, o passageiro da agonia”.

Gecy Valadão, que se transformou em um dos personagens épicos do cinema nacional com o pseudônimo de Jece Valadão, foi um artista que construiu uma longa carreira no cinema nacional, atuando, dirigindo e produzindo uma grande quantidade de filmes, de diversos gêneros, tendo marcado presença na comédia erótica tanto em frente quanto atrás das câmeras. Valadão atuou em filmes como *O enterro da cafetina* (1970), *Memórias de um gigolô* (1970) e *A difícil vida fácil* (1972), estes três dirigidos

por Alberto Pieralisi, dos quais também foi produtor. Enquanto diretor – e também produtor – coleciona no repertório títulos como *A filha de madame Betina* (1973), *Os amores da pantera* (1977) e um dos segmentos de *Ninguém segura essas mulheres* (1976). Simbolicamente considerado o “cafajeste” do cinema brasileiro (CCBB, 2006), Jece Valadão interpretou diversos tipos que ressaltavam a masculinidade enquanto traço de caráter indispensável ao homem. Entre seus personagens, por exemplo, estão Jandir, do filme *Os Cafajestes*¹¹⁴, o policial Mariel Mariscot, de *Eu matei Lúcio Flávio*¹¹⁵ e o bicheiro que dá nome ao filme *Boca de Ouro*¹¹⁶. Rafael de Luna Freire (2006) elabora a ideia de que seus filmes apresentavam uma alta carga de erotismo e que o próprio ator chamava de “pornocafajestadas” suas incursões na comédia erótica:

Apesar do sucesso inicial das “pornocafajestadas”, quando o mercado foi invadido pelas pornochanchadas da Boca do Lixo e a imprensa iniciou uma campanha contra o “baixo nível” do cinema brasileiro, Valadão passou a investir principalmente em filmes policiais, ainda assim com alto teor erótico. Essa mudança também se deu outros personagens dessa “primeira fase” das pornochanchadas, como o cineasta e ator Reginaldo Faria. Mas ao contrário do diretor de *Os Paqueras* (1969), Valadão não renegava uma possível paternidade do filão de comédias eróticas, embora afirmasse que “seus seguidores” tinham “engrossado muito” (FREIRE, 2006, p.18).

Fernando Veríssimo (2006), por sua vez, destaca a versatilidade do ator e a descreve de forma a valorizar as características de masculinidade, tanto do profissional quanto de seus personagens:

À frente das telas, foi policial, bicheiro, malandro de morro, matador, galanteador, romântico, o “homem mau” do cinema brasileiro – em comum, um estilo inimitável, uma atitude, uma presença inigualável. Por trás das telas, um lutador incansável do cinema brasileiro, polemista, ativista, industrial que perseguiu ao longo de toda a carreira sua crença de que o cinema não precisava de gênios, mas de compromisso e trabalho duro. Homem do povo, mirou nos seus e acertou em cheio, sendo consagrado pelo público a quem dedicou todos os seus esforços (VERÍSSIMO, 2006, p.5).

Esse espectro de personagens de Valadão aparece já nas três comédias eróticas em que atua no início dos anos 1970. Em *Memórias de um gigolô*, filme inspirado no livro de Marcos Rey, Jece interpreta Esmeraldo, um cafetão que se opõe ao protagonista Mariano e disputa com ele o amor da prostituta Lu, interpretada por

¹¹⁴ Filme brasileiro, dirigido por Ruy Guerra e lançado no ano de 1962. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 17 Mar. 2024.

¹¹⁵ Filme brasileiro, dirigido por Antônio Calmon e lançado no ano de 1979. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 17 Mar. 2024.

¹¹⁶ Filme brasileiro, dirigido por Nelson Pereira dos Santos e lançado no ano de 1963. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 17 Mar. 2024.

Rossana Ghesa. Em *O enterro da cafetina*, o ator interpreta Otávio, um boêmio e assíduo frequentador do bordel de Madame Betina, personagem da atriz Elza Gomes, e conduz uma espécie de memorial de suas aventuras com os amigos, que tem como pano de fundo o Palácio de Cristal, prostíbulo conduzido pela falecida prostituta. No caso de *A difícil vida fácil*, ele atua ao lado de Sandra Barsotti interpretando um jornalista investigativo, que decide descobrir a verdade por trás dos empreendimentos do dono de uma casa de shows e de uma revista masculina; no processo, ajuda a polícia a prender um homem que leva mulheres à prostituição. Nessa investigação, ele acaba salvando uma jovem, por quem se apaixona, e se revela um homem romântico, capaz de fazer tudo pela garota que havia se prostituído para auxiliar a mãe com problemas de saúde.

Figura 39 – Jece Valadão e Sandra Barsotti, na cena em que Ângela revela ao namorado Otávio que trabalha como prostituta



Fonte: *Frame* do filme “A difícil vida fácil”.

Entre os atores que atuaram no período, um deles se destaca por reunir, em um mesmo corpo, os Carlos, os Reginaldos e os Jeces; ou seja, os diferentes atributos de um padrão desejável de masculinidade, tais quais a beleza, a virilidade e a dedicação aos esportes. Ele se chamava Arduíno Colasanti, um jovem italiano que mudou com a família para o Brasil logo após o final da Segunda Guerra Mundial, quando tinha cerca de dez anos de idade. Filho de uma família de classe média alta,

Arduíno era frequentador da praia de Ipanema e adepto à prática de esportes¹¹⁷. Atuou em filmes ligados ao movimento do Cinema Novo e da comédia erótica, tendo protagonizado o primeiro nu frontal do cinema brasileiro, em *Como era gostoso meu francês* (1971). Entre as comédias eróticas em que atuou, estão *Uma garota em maus lençóis*¹¹⁸ (1970) e *Os homens que eu tive* (1973).

Figura 40 – Arduíno Colasanti, ator e atleta



Fonte: *Frame* do filme “Os homens que eu tive”.

Por trás das câmeras, outra figura masculina comandava a realização dos filmes do ciclo, ocupando um espaço de grande relevância: o diretor. Com poucas exceções, foram os homens que dominaram o exercício dessa atividade, muitas vezes acumulando também a função de produtor. Além dos anteriormente mencionados atores/diretores Reginaldo Faria, Carlo Mossy e Jece Valadão, muitos nomes se destacaram no período, vide Alberto Pieralisi, Antônio Calmon, Braz Chediak, Cláudio MacDowell, Pedro Carlos Rovai, Saul Lachtermacher e Victor Di Mello. Desses

¹¹⁷ “(...) Sem fazer o menor esforço para isso, ele era o líder do Arpoador nos anos 50 e 60, o modelo a ser admirado e seguido: era bonito, culto, sensível, amigo dos amigos, bem-educado. Era também um atleta natural, fisicamente privilegiado: craque em mergulho, pioneiro da caça submarina, primeiro no Rio a ficar de pé numa prancha. Os amigos tentavam imitar seu jeito de nadar como um cação, sem bater as pernas. Arduíno era corajoso: mergulhava na praia do Diabo e ia até o Posto 6, enfrentando as caravelas e os sentinelas do Forte de Copacabana, que tinham ordem para atirar.” (CASTRO, 1999, p. 34).

¹¹⁸ Filme brasileiro, dirigido por Wilson Silve e lançado no ano de 1970. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 17 Mar. 2024.

nomes, Pieralisi e Di Mello são os que mais figuram na já citada listagem da Ancine que apresenta os filmes com mais de 500 mil espectadores, com oito filmes cada um.

Alberto Pieralisi, que nasceu na Itália no final dos anos 1910 e veio para o Brasil em 1947, está entre os nomes que mais aparecem na já citada listagem de filmes. Além das três obras em que Jece Valadão atuou, mencionadas acima, o diretor também assina *Um marido sem... é como um jardim sem flores* (1972), *Café na cama* (1974), *Oh que delícia de patrão* (1974), *As secretárias que fazem tudo* (1975) e *O estranho vício do Dr. Cornélio* (1975). Antes de dirigir comédias eróticas, Pieralisi possuía diversos filmes no currículo, muitos dos quais consta como roteirista, a exemplo de *O comprador de fazendas* (1951), *João Gangora* (1952) e *O quinto poder* (1962). O diretor transita entre o drama, a ficção científica, o policial e a comédia, o que explica, desde os primeiros filmes que realiza no ciclo da comédia erótica, a influência de diferentes gêneros cinematográficos. A título de exemplo, *A difícil vida fácil* mistura a comédia e o erotismo ao melodrama e ao policial, abordando a exploração sexual de uma jovem que precisa auxiliar a família em dificuldade financeira associada à história do jornalista que investiga uma rede de prostituição; *O enterro da cafetina* adiciona elementos ligados ao jornalismo policial e a questões políticas, porém exagerando nos recursos cômicos; enquanto *Memórias de um gigolô* se aproxima do drama, ao contar uma história que envolve amor, prostituição e malandragem. Nesses filmes, a representação masculina se encaixa nos padrões de virilidade e força, com os personagens masculinos ora lutando entre si pelas mulheres, ora defendendo-as de outros personagens masculinos de caráter duvidoso.

Entretanto, especificamente em um dos filmes de Pieralisi, esse jogo se modifica. Na comédia *O estranho vício do Dr. Cornélio*, estrelada por Alcione Mazzeo, é contada a história da jovem Angélica, que se casa por interesse com um homem mais velho, o doutor do título, e prepara o assassinato do marido junto de seu amante. Angélica é tanto manipulada pelo amante Bruno (Stan Cooper), que está interessado no dinheiro da futura viúva, quanto desejada como objeto pelo marido mais velho, o Dr. Cornélio (Paulo Fortes).

O diretor investe no estereótipo da jovem bela e ingênua, até o momento em que a personagem demonstra perceber que está sendo manipulada e, numa virada inesperada para os roteiros típicos desses filmes, transforma-se, no final da história, em uma viúva-negra, que provoca as mortes tanto do marido quanto do amante, durante o sexo. Assim, a personagem se revela mais forte que os homens que

tentaram explorá-la, livrando-se de ambos e, ao mesmo tempo, em posse da herança do falecido marido.

Figura 41 – O final feliz de Angélica: viúva do marido e do amante, ela fica com o dinheiro



Fonte: *Frame* do filme “O estranho vício do Dr. Cornélio”.

Victor Di Mello¹¹⁹, um dos mais prolíficos diretores do ciclo, dirigiu e produziu cerca de doze comédias eróticas entre 1970 e 1980 – mais de um filme por ano –, oito delas no ranking das produções brasileiras com mais de 500 mil espectadores. Nascido na cidade do Rio de Janeiro, iniciou a carreira de ator na segunda metade dos anos 1960, no filme *Engraçadinha depois dos 30*¹²⁰, e em 1970 dirigiu seu primeiro longa, *Os maridos traem e as mulheres subtraem*, uma das primeiras comédias eróticas da década.

Os principais parceiros de trabalho de Di Mello foram a atriz e roteirista Dilma Lóes, com quem foi casado no início da década de 1970, e o ator, diretor e produtor Carlo Mossy. Entre os atores que trabalharam com o diretor, estão Urbano Lóes e Lídia Mattos, casados na vida real, interpretaram casais de meia idade em filmes como *Quando as mulheres paqueram* (1972) e *Como é boa nossa empregada* (1973),

¹¹⁹ Seu nome também aparece entre os responsáveis por consolidar o ciclo de produções, dentro do qual se manteria até o ano de 1980, com *Giselle*, uma obra de bastante importância, que o autor desta tese considera um marco de encerramento desse ciclo e de abertura para uma nova etapa na produção de cinema carioca.

¹²⁰ Filme brasileiro, dirigido por J. B. Tanko e lançado no ano de 1966. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 17 Mar. 2024.

atuando também em produções como *Ascensão e queda de um paquera* (1970), *O grande gozador* (1972) e *Essa gostosa brincadeira a dois* (1974).

De acordo Jairo Carvalho do Nascimento (2018), os filmes dirigidos por Di Mello no início dos anos 1970 foram fundamentais para a consolidação do ciclo, assim como sua atuação enquanto produtor cinematográfico, viabilizando a realização de diversas obras:

Esses filmes contribuíram para consolidar a pornochanchada, apresentando seu formato popular de comédia erótica. Em meados de 1970 fundou a Di Mello Produções Cinematográficas. A partir de 1973, sua produtora se juntou à Vydia Produções Cinematográficas, de Carlo Mossy, em diversos projetos sob a sua direção, a exemplo dos filmes *Como é boa nossa empregada* (1973) e *Essa gostosa brincadeira a dois* (1974) (NASCIMENTO, 2018, p.90).

Ainda de acordo com Nascimento (2018), Victor Di Mello era um defensor da comédia erótica como cinema comercial e popular, afirmando que produzia aquilo que o público desejava ver. Nesse sentido, uma ponderação apresentada pelo diretor era a de que os artistas envolvidos eram profissionais que viviam do cinema e precisavam trabalhar dentro das possibilidades que lhes eram oferecidas naquele momento. Ao lado de Pedro Carlos Rovai e Jece Valadão, fez parte da Associação dos Produtores Cinematográficos, entidade que criticava a forma de atuação de determinadas instituições, por exemplo, a Embrafilme e o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica, que valorizavam os filmes considerados mais artísticos ou culturais, preterindo as comédias eróticas.

Outro nome de destaque, também presente na lista de filmes do ciclo com mais de 500 mil espectadores, é Pedro Carlos Rovai, um carioca “importado” de São Paulo¹²¹. Ele assina a direção de *A viúva virgem*, a comédia erótica campeã de bilheteria nos anos 1970, de *Adultério à brasileira*, de 1969, considerado um dos precursores do ciclo e igualmente de *Ainda agarro esta vizinha* (1974), que se aproxima da casa dos dois milhões de espectadores. Esses três filmes são considerados de grande importância para a construção da história do ciclo da comédia

¹²¹ Rovai nasceu no Rio de Janeiro em 1938, mas na adolescência se muda com a família para São Paulo, onde começa a trabalhar com o cinema, acumulando experiências como assistente de direção em filmes de Luiz Sérgio Person e Ozualdo Candeias. Funda uma produtora, a Sincrocine, através da qual desenvolve projetos comerciais, documentários e cinejornais. No começo da década de 1970, volta para o Rio, transformando-se em um dos mais prolíficos diretores do ciclo de comédias eróticas da década. Ver: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa556985/pedro-carlos-rovai>>. Acesso em 30/05/2024.

erótica carioca, seja por se destacarem como sucessos de bilheteria, seja pelo papel exercido na introdução e consolidação da comédia erótica.

Figura 42 – Material de divulgação do filme *Ainda agarro esta vizinha*, dirigido e produzido por Pedro Carlos Rovai



Fonte: Cinemateca Brasileira.

Para o cineasta e pesquisador Luiz Paulo Gomes Neves (2012), conhecido como Luiz Giban, essa relevância acerca do papel exercido por Rovai se deve à forma que o cineasta foi capaz de perceber as possibilidades oferecidas pelo cinema da época e a eficiência dele em explorá-las:

Pedro Carlos Rovai é um realizador que, acima de tudo, soube lidar com as cartas oferecidas durante a década de 1970. Se seus filmes atingiram uma excelente bilheteria, o sucesso comercial da Sincro Filmes se deve em parte ao fato do realizador se mostrar atento e atuante no jogo de forças do contexto cinematográfico brasileiro do período. Não é o caso de menosprezar seu papel enquanto diretor e/ou produtor na escolha do elenco ou da equipe técnica, mas a atenção deve ser voltada também para cada fala, cada entrevista dada na época de lançamento dos filmes.

Não que a prática discursiva de Rovai tenha criado uma aura em torno dos seus filmes. Se críticas, positivas e principalmente negativas, foram feitas em relação à pornochanchada, Rovai não escapou de nenhuma delas. O que me interessa é a maneira como ele se utilizou do espaço destinado às críticas, em seus dois polos, para alçar um diferencial que, dentre outros privilégios, permitiu-o fazer parte de uma espécie de elite dentro do gênero. Ou seja, galgar uma legitimidade dentre os que realizaram pornochanchadas, o que talvez justifique, inclusive, parte da atual revalorização do gênero e da própria figura de Rovai (NEVES, 2012, p.85).

A relevância de Rovai, nesse cenário, se estende para além do trabalho de diretor, sendo também responsável pela produção de diversos filmes de diretores importantes no circuito, tais quais Antônio Calmon e Braz Chediak.

Antônio Calmon, nascido em Manaus em meados da década de 1940 e incorporando o espírito do carioca assim que chegou ao Rio de Janeiro, ainda criança, iniciou sua carreira de cineasta dirigindo curtas-metragens e atuando na função de assistente de direção de Cacá Diegues, Glauber Rocha e Gustavo Dahl, em filmes do Cinema Novo. Seu primeiro longa-metragem na posição de diretor foi *O Capitão Bandeira contra o Doutor Moura Brasil*, de 1970 (BRUM, 2023), filme que, para Bernardo Brum, já apresenta elementos que poderiam ser pensados como “pop malditos”, vide o ritmo dinâmico, as cores e a presença da música popular:

A obra de estreia do diretor é identificada como Cinema Marginal e nela já podemos notar um traço de estilo marcante de Calmon: uma bricolagem de referências a outras mídias que são postas para dialogar em seus filmes. No caso, o filme traz alusões à linguagem da mídia de histórias em quadrinhos tanto no título, no pôster e na apresentação dos créditos. Toda a história de um executivo assombrado por uma figura conhecida como “Dr. Moura Brasil” que o causa pesadelos é atravessada por cenas que citam e parodiam outros gêneros. Além disso, a trilha é composta por populares da época identificados com o movimento tropicalista, como Jorge Ben Jor e a banda Os Mutantes (BRUM, 2023, p.100).

O passo seguinte na carreira de Calmon foi em direção à comédia erótica, dirigindo três filmes, todos produzidos por Pedro Carlos Rovai através da empresa Sincro Filmes, já na segunda metade dos anos 1970: *Gente fina é outra coisa* (1977), *O bom marido* (1978) e *Nos embalos de Ipanema* (1979). Em tais filmes, o diretor utiliza o gênero da comédia para realizar uma crítica social à elite carioca. No primeiro, por exemplo, são contadas três histórias sobre o personagem Tadeu, um homem nordestino que busca melhores condições de vida no Rio de Janeiro, trabalhando em casas de famílias ricas, ora como copeiro, ora como motorista. Nessas histórias, o protagonista, interpretado pelo ator Ney Santanna, é o único a transitar entre as classes sociais retratadas, despertando a atenção tanto das funcionárias quanto das próprias patroas. Objetificado pelas mulheres, ele usa o sexo como uma forma de vingança contra a exploração e também para extravasar o desprezo que sente por seus patrões, bem como pelas situações que observa no dia a dia do seu trabalho.

Figura 43 – O jovem copeiro Tadeu é alvo das provocações das empregadas e da patroa, na primeira sequência da cômica crítica social de Antônio Calmon



Fonte: Montagem de *frames* do filme “Gente fina é outra coisa”.

Na sequência acima, por exemplo, o diretor satiriza a própria comédia erótica ao colocar duas mulheres negras como empregadas (interpretadas pelas atrizes Glória Cristal e Maria Alves), usando uniformes curtos e sensuais, que trabalham cantando e dançando ao som de uma música de Odair José, *A noite mais linda do mundo*. Se até então as empregadas domésticas eram tratadas como objeto sexual à disposição dos homens, no filme de Calmon é a vez de elas agirem e objetificarem o protagonista, intimidando-o. Quando Tadeu se aproxima da cozinha, é a personagem de Maria Alves que lhe dá ordens, ao mesmo tempo em que se insinua para o copeiro. Em seguida, ele vai até o quarto da patroa, interpretada por Maria Lúcia Dahl, segurando o cachorro da madame em um dos braços e uma bandeja com lagosta no outro. A patroa se despe sem pudores em frente ao funcionário, afirmando que os empregados “não têm sexo”.

Braz Chediak é outro diretor que teve seus filmes produzidos por Rovai, sendo que tais filmes aparecem entre os mais vistos do período. Nascido no interior de Minas Gerais, filho de um imigrante libanês, Chediak iniciou sua carreira de ator no filme *O*

*homem que roubou a Copa do Mundo*¹²², uma comédia protagonizada por Ronald Golias e Grande Otelo, que satiriza o roubo da taça Jules Rimet. Chediak estreia como diretor em *Os viciados*, lançado em 1968, e, no ano seguinte, realiza a adaptação para o cinema de duas peças do dramaturgo Plínio Marcos: *A navalha na carne* (1969) e *Dois perdidos numa noite suja* (1970). Sua primeira comédia erótica é *A banana mecânica*, filme de 1974, uma paródia bem-humorada e repleta de erotismo baseada no filme *Laranja mecânica*¹²³, lançado poucos anos antes. No ciclo da comédia erótica, dirigiu ainda *O roubo das calcinhas* e *Eu dou o que ela gosta*, ambos de 1975; em 1978, realiza, em colaboração com Antônio Pedro, uma comédia erótica de época, *O grande desbum*. Na sequência, adapta para o cinema três peças de Nelson Rodrigues, afastando-se da comédia, mas não do erotismo: *Bonitinha mas ordinária* ou *Otto Lara Rezende* (1980), *Álbum de família – uma história devassa* (1981) e *Perdoa-me por traíres* (1983) (CINEMATECA BRASILEIRA, 2024).

Cláudio MacDowell, diretor carioca de formação teatral, teve um início de carreira semelhante ao de Chediak, atuando primeiramente como ator e, posteriormente, como diretor e roteirista. Estreia na direção em 1974, assinando o episódio *Flagrante de adultério*, que faz parte do longa-metragem *As mulheres que fazem diferente* (1974). Em 1975, dirige o longa *Quando as mulheres querem provas*, em parceria com Carlo Mossy, ator e produtor do filme; no ano seguinte, 1976, dirige *Luz, cama, ação*, filme que ultrapassa um milhão e cem mil espectadores, utilizando a metalinguagem como um elemento central da narrativa – no caso, a comédia erótica dentro da comédia erótica, na qual o próprio MacDowell interpreta um diretor de cinema que dirige um filme intitulado *O corno virgem*.

Um diretor que também atuou na comédia erótica foi o carioca Saul Lachtermacher, que estudou no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), em Paris, e, quando voltou ao Brasil, trabalhou primeiramente em São Paulo, nas companhias cinematográficas Maristela e Multifilmes. No retorno ao Rio de Janeiro, em 1961, dirige seu primeiro longa-metragem, *Com minha sogra em Paquetá*, com a participação de Dercy Gonçalves. Depois disso, permanece treze anos sem dirigir, atuando na posição de montador e produtor (LACHTERMACHER, 2024), tendo

¹²² Filme brasileiro, dirigido por Victor Lima e lançado no ano de 1963. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 17 Mar. 2024.

¹²³ Filme britânico-estadunidense, dirigido por Stanley Kubrick e lançado no ano de 1971. Título original: *A clockwork orange*. Fonte: <www.imdb.com>. Acesso em 17 Mar. 2024.

sido gerente de produção dos filmes *A penúltima donzela* (1969)¹²⁴ e *Toda nudez será castigada* (1972)¹²⁵, além de ser produtor executivo de *As duas faces da moeda* (1969)¹²⁶ (CINEMATECA BRASILEIRA, 2024). Em 1974, volta à direção com a comédia erótica *O marido virgem* e, no ano seguinte, 1975, dirige *Deixa amorzinho, deixa*.

A obra do diretor foi revisitada no documentário *O país da pornochanchada* (2022), de Adolfo Lachtermacher, uma cinebiografia na qual a narrativa é conduzida pelo filho de Saul, o diretor em busca de uma cópia do último filme realizado pelo pai, *Com minha viúva, não*, concluído poucos meses antes da morte de Saul, no início dos anos 1980, mas que não chegou a ser lançado comercialmente. As dificuldades da vida de cineasta, ao longo dos últimos anos de vida, são ressaltadas pelo filho:

Eu nunca conversei com ele sobre a carreira, meu pai morreu quando eu tinha 20 anos, mas lá em casa não havia apoio para que eu seguisse a carreira no cinema porque o dinheiro em muitos momentos era curto. De todo modo, mesmo sem falar, eu imagino que ele tenha acreditado que as comédias eróticas eram um bom caminho de realização de filmes naquele momento em que a Embrafilme ainda estava aberta a coproduzir esse tipo de cinema (LACHTERMACHER, 2024).

Para Adolfo Lachtermacher, uma característica dos filmes de seu pai é que neles não havia propriamente cenas de sexo, tanto por opção de Saul quanto pelo momento de realização dos filmes, a primeira metade dos anos 1970. O sexo, no entanto, faz parte da narrativa que envolve as relações dos personagens, sem a necessidade de ser evidenciado na tela.

Há ainda nomes como o de Hugo Carvana, por exemplo, cuja obra não se situa exatamente no âmbito da comédia erótica, embora se utilize do erotismo em alguns momentos. A obra de Carvana, no entanto, é importante para se falar de uma característica bastante comum na representação da masculinidade carioca nos filmes da época, a malandragem, que será tema da próxima seção.

¹²⁴ Filme brasileiro, dirigido por Fernando Amaral e lançado no ano de 1969. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 20 Mar. 2024.

¹²⁵ Filme brasileiro, dirigido por Arnaldo Jabor e lançado no ano de 1972. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 20 Mar. 2024.

¹²⁶ Filme brasileiro, dirigido por Domingos de Oliveira e lançado no ano de 1969. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 20 Mar. 2024.

3.2 O homem malandro: a malandragem como elemento marcante na construção da masculinidade carioca

A figura do malandro é objeto de análise de Antonio Candido (1993) em *A dialética da malandragem*, texto no qual o autor analisa o personagem Leonardo, do romance *Memórias de um sargento de milícias*¹²⁷. Nessa análise, Candido afasta a relação do malandro com o herói pícaro espanhol e o aproxima de uma tradição folclórica. Para Ferreira, a análise de Candido leva ao entendimento de que “o protagonista seria antes um herói popular (um herói sem nenhum caráter, ancestral de Macunaíma) do que um anti-herói” (FERREIRA, 2012, p.162). O próprio Candido afirma que o personagem Leonardo

tem com os narradores picarescos algumas afinidades: como eles, é de origem humilde e, como alguns deles, irregular, “filho de uma pisadela e um beliscão”. Ainda como eles é largado no mundo, mas não abandonado, como foram o Lazarillo ou o Buscón, de Quevedo; pelo contrário, mal os pais o deixam o destino lhe dá um pai muito melhor na pessoa do Compadre, o bom barbeiro que toma conta dele para o resto da vida e o abriga da adversidade material. Tanto assim que lhe falta um traço básico do pícaro: o choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das “picardias”. Na origem o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa; mas Leonardo, bem abrigado pelo Padrinho, nasce malandro feito, como se se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias. (CANDIDO, 1993, p.22).

A malandragem do personagem carioca Leonardo, portanto, difere-se da do pícaro, uma vez que este vai se tornando esperto ao longo de sua jornada, enquanto o primeiro já nasce com essa condição e, mesmo abandonado pelos pais, não fica desamparado; pelo contrário, tem um padrinho que faz as vezes do genitor e investe em sua educação, para que se torne padre ou advogado. No entanto, o personagem não segue uma linha de conduta específica, não se atém a preceitos éticos, ora traíndo os amigos, ora enganando os patrões (CANDIDO, 1993). Para o autor, a representação realizada no livro *Memórias de um sargento de milícias* mescla a representação de costumes e da vida cotidiana no Rio de Janeiro com elementos folclóricos que se manifestam nas ações do personagem.

Para Gilmar Rocha (2006), a malandragem é um fenômeno social tradicional e popular no Brasil, que passa a ganhar atenção durante os anos 1970.

Ao lado das imagens do “país do samba”, “do futebol” e “do carnaval”, pode-se mesmo falar de uma “cultura da malandragem” no Brasil. Mas,

¹²⁷ Livro de Manuel Antônio de Almeida, publicado originalmente em 1854.

curiosamente, essa cultura tem merecido ainda pouca atenção dos cientistas sociais. Nos anos 70 a malandragem adquiriu o status de problema sociológico na medida em que, por meio dela, se buscava compreender a estrutura e a dinâmica da sociedade brasileira (ROCHA, 2006, p.108).

De acordo com o autor, o que ele chama de culto à malandragem se intensifica com o momento político e cultural vivido durante a ditadura militar, como forma de reação ao regime autoritário em voga no país. Desse modo, a malandragem adquire uma conotação política, pois, “vinculada ao folclore da sabedoria popular, a malandragem aparece como uma possibilidade de ludibriar o cerco ditatorial da censura ao se dizer o proibido através do consentido” (ROCHA, 2006, p.110). No Rio de Janeiro, a malandragem se expressa através do samba, sendo que o lugar privilegiado para sua atuação é o carnaval e, assim como o Sargento Leonardo, do livro analisado por Candido, se move entre a ordem e o caos, entre o trabalho e a vadiagem, convive com ricos e pobres, dialoga com cultos e idiotas.

Na comédia erótica carioca, essa figura emblemática aparece em diversos filmes, ora como um *bon vivant*, ora como um pai de família, às vezes como um cafetão que age sorrateiramente nas areias da praia, outras como um milionário que tenta tirar proveito de uma jovem ingênua. Entre esses malandros, a título de exemplo, estão os personagens Constantino, o conquistador que transforma a virgindade da viúva Cristina, de *A viúva virgem* (1972), em uma ação disponível em uma espécie de bolsa de valores da malandragem; os conquistadores Nonô e Toledo, de *Os paqueras* (1969), que abusam da lábia e do charme para atrair o maior número de mulheres possível; o pai de família Roberto, de *Eu transo, ela transa* (1972), que pretende ganhar dinheiro da maneira fácil, passando o mais longe possível do cartão de ponto, bem como o rico empresário Guimarães, que trai a esposa com uma jovem ingênua vinda do interior; *O bom marido* (1978) Afraninho, que negocia a própria esposa com os “gringos cheios da grana” que pretendem fazer investimentos no país; os três amigos que se fingem de homossexuais para conquistar as mulheres em *Os machões* (1972)¹²⁸; ou ainda o cafetão Das Bocas, de *Nos embalos de Ipanema* (1978), que agencia garotos de programa na Zona Sul.

A vida desses malandros, no entanto, não é fácil. Ao contrário, eles enfrentam dificuldades para conquistar seus objetivos. Constantino precisa confrontar, entre outras coisas, o espírito do falecido marido da viúva, que, mesmo “no além”,

¹²⁸ Filme brasileiro, dirigido por Reginaldo Faria e lançado no ano de 1972. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 17 Mar. 2024.

permanece tomando conta da virgindade da esposa e da fortuna que deixou para ela; Nonô e Toledo precisam fugir dos maridos traídos, que descobrem as escapadas das esposas; Roberto pretende tomar conta da amante do chefe e a traz para dentro de casa, sem imaginar que seu filho poderia se apaixonar pela garota e colocar seus negócios a perder, ao mesmo tempo em que Guimarães, o chefe, jamais imaginaria que sua jovem amante poderia se apaixonar por um garoto da idade dela.

O malandro também é sorrateiro e, quando passado para trás, encontra uma forma de se vingar. Das Bocas, o personagem de Roberto Bonfim, apresenta o surfista Toquinho a André, um homem mais velho, rico e homossexual. Quando Toquinho se recusa a pagar a porcentagem exigida pelo cafetão, Das Bocas passa a prestar atenção aos passos do garoto e não hesita em dedurá-lo ao amante. Enquanto André observa de longe dois garotos tirarem de Toquinho a prancha que ele havia dado de presente ao surfista, Das Bocas assiste à cena e saboreia sua vitória.

Figura 44 – Das Bocas, o agenciador dos garotos que frequentam a praia de Ipanema



Fonte: *Frame* do filme “Nos embalos de Ipanema”.

Dentre as representações da figura do malandro no cinema carioca dos anos 1970, cabe uma menção específica à obra do diretor Hugo Carvana, que apresenta esse perfil de personagem em um cinema popular e debochado.

3.2.1 *Vai trabalhar, vagabundo*: A malandragem de Hugo Carvana

O carioca Hugo Carvana inicia sua carreira no ano de 1955, atuando na chanchada *Trabalhou bem, Genival* (1955)¹²⁹. A partir de então, atuou em diversas comédias carnavalescas e obras do Cinema Novo, tais quais *Os fuzis* (1964)¹³⁰ e *Terra em transe* (1967)¹³¹, e construiu uma sólida carreira como ator, tanto no cinema quanto na televisão. No entanto, é no contexto da década de 1970 que ele faz sua estreia como diretor, com a comédia *Vai trabalhar, vagabundo* (1973). O filme gira em torno de Dino, um típico malandro que “sai da prisão e dedica seus primeiros momentos a admirar sua bem-amada cidade do Rio de Janeiro” (CINEMATECA BRASILEIRA, 2024). A obra se inscreve no contexto defendido por Gilmar Rocha (2006), que relaciona a ênfase na figura do malandro ao contexto político vivido à época, embora tal figura também se relacione com uma forma de representação mais abrangente da sociedade brasileira e de como ela se estrutura:

É sabido que o processo de fechamento político nos anos 60 contribuiu para a emergência da ideologia da malandragem. Contudo, não se pode tomar esse fato como o elemento único e/ou determinante de seu desenvolvimento. Como se viu até aqui, a malandragem está mais proximamente relacionada à estrutura da sociedade brasileira do que com a conjuntura política. No entanto, tal relação não impede o reconhecimento de outros fatores significativos na compreensão da eficácia simbólica (discursiva) da malandragem em tempos de ditadura militar (ROCHA, 2006, p.115).

Assim, a saga do personagem Dino fora da prisão se conecta com o contexto social das classes populares, à medida que o personagem transita por esse universo e sua história vai sendo contada. O malandro convive com outras personagens que circulam por esse ambiente e que ostentam características dessa malandragem, como os jogadores de sinuca Russo (Paulo César Pereio) e Babalu (Nelson Xavier) e a empregada doméstica Shirley, interpretada por Zezé Motta, que sem querer o insere no círculo da alta sociedade através de seus patrões, Azambuja (Roberto Maia) e Heloísa (Odete Lara). As vivências de Dino, enquanto procura organizar uma disputa com tom revanchista entre Russo e Babalu no jogo de sinuca, revelam essa conjuntura social por meio da comicidade e das atitudes transgressoras dos personagens.

¹²⁹ Filme brasileiro, dirigido por Luiz de Barros e lançado no ano de 1955. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 21 Mar. 2024.

¹³⁰ Filme brasileiro, dirigido por Ruy Guerra e lançado no ano de 1964. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 21 Mar. 2024.

¹³¹ Filme brasileiro, dirigido por Glauber Rocha e lançado no ano de 1967. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 21 Mar. 2024.

Figura 45 – Os malandros Dino e Shirley se divertem na casa dos patrões da jovem



Fonte: *Frame* do filme “Vai trabalhar, vagabundo”.

Para Reinaldo Cardenuto (2019), Dino é um sujeito que se desvia das normas e encontra seu meio de sobrevivência através dos pequenos golpes que pratica como mecanismo de defesa contra as injustiças sociais:

Dino é uma figura dramática de extração popular, oriunda de um espaço metropolitano marcado por altos índices de pobreza e de segregação social. Portador de um olhar romântico em relação à cultura do povo, de um respeito à luta dos humildes pela difícil sobrevivência diária, o protagonista de *Vai trabalhar...* cresceu em um ambiente comunitário acolhedor, mas atravessado pela miséria como elemento opressor da vida cotidiana. Vinculado organicamente às raízes identitárias do subúrbio, Dino acabaria buscando, todavia, um percurso distante do destino habitualmente traçado para as camadas populares. Ao contrário do usual, dos pobres submetendo-se a empregos pouco qualificados na ilusão da fartura e do crescimento social, Dino procuraria para si um caminho de refutação à ordem das coisas, um modo de vida que lhe garantisse o sustento sem as perversidades vinculadas ao mundo destrutivo do trabalho (CARDENUTO, 2019, p.617).

Assim, ao realizar pequenos golpes, tirando dinheiro daqueles que possuem mais, ele sobrevive transgredindo as regras de uma sociedade que sempre o relegou às margens, exercendo uma forma de resistência subversiva que não necessariamente está associada à luta armada contra a ditadura. Para Cardenuto,

Contra a ética do trabalho, que esmaga o povo e sustenta o bem-estar das elites, sua reação é o deboche, a ironia, a bebedeira e a aplicação de golpes. Na antítese dos proletários obedientes, rendidos a uma vida de submissão, sua essência localiza-se na criatividade popular, na astúcia dos desvalidos que reagem à ordem por meio da esperteza, da insubordinação e dos poucos recursos materiais que têm em mãos (CARDENUTO, 2019, p.617).

Assim como Dino, há no filme toda uma legião de malandros que não se satisfaz com a subordinação e com as migalhas que a sociedade oferece. Shirley, a empregada doméstica interpretada por Zezé Motta, leva para dentro da casa dos patrões o homem que acabou de conhecer em uma gafieira. No caso de Babalu, um ex-jogador de sinuca que abandonou as partidas após o casamento, a transgressão está em aceitar a proposta de Dino e quebrar o pacto que fez com a esposa, voltando a se dedicar ao jogo. Quanto à personagem Heloísa, a patroa rica de Shirley, a transgressão também opera – no seu caso, contra a autoridade do marido, que ela não hesita em trair com o Comendador, um milionário português que não passa de um disfarce do próprio Dino em sua tentativa de obter dinheiro dos mais abastados. De golpe em golpe, de traição em traição, os malandros seguem suas vidas, ora se dando bem, ora se dando mal, mas garantindo seu sustento dentro de uma sociedade que vê o conservadorismo crescer à medida que a ditadura militar se consolida no poder.

Cinco anos mais tarde, o diretor retoma o tema da malandragem num segundo filme, *Se segura, malandro*, lançado em 1978 e já no contexto de uma ditadura que se encaminha para um processo de abertura política. Nesse filme, a malandragem aparece retratada de outra forma, em uma história que apresenta narrativa coral ou multitrama¹³² (GARCÍA-JALÓN, 2021), em que vários personagens dividem o protagonismo à medida que suas histórias vão sendo apresentadas. Hugo Carvana, além de dirigir, atua, interpretando Paulo Otávio, um malandro que possui uma rádio pirata em uma comunidade localizada em um dos morros do Rio de Janeiro, cujo programa apresenta o mesmo título do filme. Nesse programa, ele narra as loucuras do dia a dia da cidade, com a participação da jovem Calói, interpretada por Denise Bandeira, que percorre as ruas da cidade cumprindo o papel de repórter do programa. Ela utiliza uma cabine de transmissão móvel, improvisada em uma bicicleta coberta com um guarda-chuva transparente, fazendo entradas ao vivo no programa transmitido pelo radialista.

¹³² A estrutura narrativa do filme coral ou multitrama apresenta vários personagens e tramas que correm em paralelo (GARCÍA-JALÓN, 2021). Em Murphy (2007) há uma diferenciação entre o que o autor considera *multiple plot* (múltiplas tramas ou multitrama) e *ensemble structure* (estrutura de conjunto): enquanto o primeiro possui entre dois ou três protagonistas, o segundo pode envolver até cerca de dez personagens principais. “Instead of focusing on a single protagonist, ensemble films disperse the narrative through various separate story lines involving multiple characters” (MURPHY, 2007, p.123). Nesse sentido, pode-se afirmar que a estrutura do filme de Carvana se aproxima desse tipo de estrutura, apesar do fato de que Dino se mantém como um personagem de destaque.

Figuras 46 e 47 – Os personagens Paulo Otávio, no comando de seu programa, e Calói, em sua cabine de transmissão volante



Fonte: *Frames* do filme “Se segura, malandro”.

No filme, a crítica social se evidencia através das diversas histórias que são contadas, vide a do casal de migrantes nordestinos que se conheceu no caminhão que os trouxe ao Rio, mas acabaram se perdendo um do outro no momento em que chegam à cidade e desembarcam na tradicional Feira de São Cristóvão. O casal acaba se unindo a partir de uma investigação feita por Calói, que conseguiu reaproximá-los e transmitir esse reencontro ao vivo. Outra história contada no filme é a do casal Jô e Candinho, interpretados pelos atores Maria Claudia e Helber Rangel. Para conseguir um cargo na empresa da família, o jovem Candinho é desafiado pelo pai a passar um ano recebendo um salário mínimo e vivendo no morro, para que

aprenda a valorizar o dinheiro. Sem saída e apostando num futuro de mordomias, o jovem casal aceita o desafio do velho empresário que passou por dificuldades na vida até construir seu patrimônio e, como pai, julga que o filho e a nora precisam “aprender o que é a vida”, antes de assumirem a responsabilidade financeira sobre os negócios da família. O filme conta ainda a história de Alcebíades (Luthero Luiz), um funcionário que tem uma espécie de surto psicótico no dia em que recebe um relógio de ouro como prêmio pelos trinta anos de trabalho dedicados à empresa. O homem sequestra o elevador do prédio em que trabalha, instaurando pânico entre aqueles que ficam presos com ele, ao mesmo tempo recebendo moções de apoio pelo gesto de rebeldia, quando extravasa todo o sentimento de raiva e frustração acumulados em trinta anos de trabalho. Alcebíades, o homem trabalhador, contraponto do malandro, revela em seu dia de fúria que a dignificação do homem pelo trabalho impõe a este um alto custo: uma úlcera, uma família que o despreza e a repetição de dias idênticos um ao outro, durante anos a fio. Para o radialista Paulo Otávio, a fala do trabalhador homenageado com um relógio de ouro são “palavras trágicas de um homem desesperado, oprimido, sem esperança”.

Enquanto as histórias desses e dos demais personagens se sucedem, Paulo Otávio segue em seu microfone, ora trazendo histórias reais, ora inventando notícias que buscam criar algum tipo de desequilíbrio na ordem vigente, conforme o momento em que surpreende os ouvintes com uma notícia de que o governo concederia férias de um mês, com salário pago, para todos os trabalhadores que exercessem suas atividades profissionais no centro da cidade, porém frisa que o benefício vale “somente para aqueles que trabalham no centro da cidade”:

Quando sua sandice toma conta do microfone, algo recorrente, ele inventa falsas informações, incitando atos subversivos que desestruturam a hierarquia e a ordem social da vida corriqueira. É o caso, por exemplo, da sequência em que estimula os pobres a tomarem conta da rua em frente ao Copacabana Palace, pois o luxuoso hotel supostamente daria alimento a quem gritasse a senha “borboletas imperiais”. Anárquico, desordenador da mediocridade institucional, ele é um personagem erradio a irradiar loucuras (CARDENUTO, 2019, p.623).

Provocativos, o locutor Paulo Otávio e a repórter Calói não hesitam em instaurar o caos para quebrar a ordem social vigente e rir do comodismo do cidadão que se conforma com as regras sociais e não se levanta contra as injustiças. Para Cardenuto, o objetivo de Carvana é celebrar o que ele chama de “criatividade vigarista da classe popular” (2019, p.624). É essa criatividade que se configura em um ato de

resistência que vai na contracorrente dos atropelos do capitalismo e é representada pela figura do malandro.

3.3 O homem esportista: o papel do esporte na construção da masculinidade

Assim como a malandragem, outros estereótipos de masculinidade são retratados nas comédias eróticas. Um perfil explorado em alguns filmes, nesse quesito, é a performance do homem na prática esportiva, elemento que atribui força e virilidade aos seus praticantes. O conceito de virilidade costuma estar associado a uma forma de representação da masculinidade em nossa sociedade. Acerca do termo, Joana de Vilhena Novaes (2013) escreve que:

Este nos conduz, com mais clareza, ao território das produções discursivas: qualidade de viril; plenitude da capacidade sexual do homem; esforço, vigor, coragem; vigor masculino – potência. Talvez daí a frequente equivalência entre masculinidade e virilidade (NOVAES, 2013, p.359).

Essa correlação entre a virilidade e a masculinidade se manifesta socialmente de diferentes formas e em diversos espaços e fenômenos sociais, sendo o esporte um deles. No Brasil, os estudos ligados à sociologia do esporte são relativamente recentes e estão presentes em estudos que se iniciaram com Roberto Da Matta e Ronaldo Helal. Para este,

(...) se o esporte é um fato social tão visível da nossa civilização, ele é também, e paradoxalmente, um dos fenômenos menos estudados do nosso tempo. Muito pouco se tem escrito sobre o papel e o significado do esporte nas sociedades modernas contemporâneas (HELAL, 1990, p.14).

As pesquisas relacionadas ao tema se iniciaram no Brasil em função do futebol, o esporte considerado o mais popular no país. “O futebol praticado, vivido, discutido e teorizado no Brasil seria um modo específico entre tantos outros, pelo qual a sociedade brasileira fala, apresenta-se, revela-se, deixando-se, portanto, descobrir” (DAMATTA, 1982, p.21). Assim, parece pertinente analisar a questão do esporte em relação à forma que se insere no contexto histórico da sociedade brasileira e, em particular, em relação ao ciclo de filmes estudados.

A prática esportiva no Brasil, no entanto, é anterior à chegada do futebol através de Charles Müller, no final do século XIX. Nos primeiros anos do Império, ao se tentar estruturar as práticas educacionais no país, a educação física surge ao lado da educação moral e da intelectual como um pilar importante, atrelando a robustez física

à saúde e à disposição a ser aplicada no estudo (MELO, 2013). A ginástica se insere no contexto educacional, como uma das possibilidades de desenvolver a capacidade física dos alunos, em prol de benefícios que transcendem a questão corporal. Entretanto, de acordo com Victor Andrade de Melo (2013), durante o século XIX, nas escolas da cidade do Rio de Janeiro, o foco dos exercícios físicos eram os alunos do sexo masculino, sendo que os colégios femininos – havia uma separação nas instituições escolares, vigente durante boa parte do referido período, entre aquelas que educavam meninos e as que se dedicavam à educação das meninas – somente após 1850 passaram a incluir atividades físicas em suas cátedras, ainda assim tomando cuidado para que não houvessem exageros nos tipos de exercício aplicados às jovens.

No Brasil do século XIX, o médico Eduardo Abreu enfatizava a importância da ginástica enquanto elemento fundamental à formação de soldados e cidadãos:

Para o escultor, a prática de ginástica e de outros exercícios, como a esgrima, a equitação e a natação, tinha três grandes benefícios. Um deles era de caráter “médico”, incidindo tanto sobre o corpo quanto sobre o caráter, dotando o indivíduo de saúde, virilidade, coragem e energia. Mais ainda, tratava-se de uma ferramenta para prevenir o que considerava maus hábitos, tais como a masturbação e a homossexualidade. (...) Outro benefício era de caráter militar. Os exercícios ajudariam a combater uma tendência à acomodação física ocasionada pelo aperfeiçoamento do material bélico. Isso teria desdobramentos nas “faculdades mentais” do combatente (...). Por fim, o médico associava os exercícios ao combate da ociosidade, constituindo-se em um divertimento adequado para o soldado/cidadão/ homem que se desejava forjar para o bem da nação (MELO, 2013, p.138-140).

O esporte, entre outras coisas, afastaria os jovens do vício e das doenças que costumam afetar os corpos mais frágeis. Assim, o ideal masculino considerava a força, a saúde e o vigor físico como sua base de sustentação. “A disciplinarização do corpo masculino, mecanismo que fazia parte de um processo social mais amplo, servia aos ideais de conquista e defesa e era incorporado ao cotidiano” (NOVAES, 2013, p.360). Segundo o autor, é por meio dessa disciplinarização do corpo que o homem se forja, de modo a ser reconhecido a partir dela, reforçando seu papel social ao cultivar características associadas a um perfil dominador e, nesse processo, tornando-se, também, objeto de desejo.

Na cidade do Rio de Janeiro, em função da localização geográfica, os esportes aquáticos ganham espaço ao longo do tempo. Na década de 1840, a natação era uma das atividades de entretenimento oferecidas pela “barca de banho”, instalada no oceano, próximo ao Cais Pharoux, no centro da cidade (MELO E PERES, 2016). Nos

anos 1850, constam registros de escolas que já dispunham, dentre suas atividades de educação física, aulas de natação, a exemplo do Lyceo Roosmalen, que oferecia a modalidade através de passeios realizados às tardes, uma vez na semana (MELO, 2013; MELO E PERES, 2016).

Essa correlação entre o esporte e a virilidade aparece em um dos mais famosos romances da literatura brasileira, *Dom Casmurro*¹³³, no personagem Escobar, que se destacava por sua virilidade e encarnava um modelo de masculinidade considerado ideal e adequado ao papel social do homem, em oposição ao protagonista Bentinho, que se mostra fraco e distante em relação ao amigo:

Escobar nada bem, tem o hábito de enfrentar mares bravios, e pode isso fazer porque tem bons pulmões e braços fortes: essa é mais uma das marcas que o caracteriza como um “homem convicto”. No seguimento da trama, morre afogado, mas não por covardia e sim por ousadia (MELO, 2013, p.144).

Desse modo, a imagem do homem carioca se forja, pouco a pouco, por intermédio da prática esportiva. Se Bentinho inveja ou sente desejo pelo amigo, é porque há uma diferença entre os dois que passa pela forma que exprimem a masculinidade. Os homens fortes ganham destaque nessa comparação:

Em uma sociedade na qual o corpo é capital, e a disciplinarização eficiente do corpo é premiada com a sua exposição, esses homens tornam-se objeto de desejo, visto que assimilaram com maestria o discurso dominante (NOVAES, 2013, p.382).

Assim como a natação, variadas práticas esportivas ganham destaque no Rio de Janeiro ao longo do século XIX, tal qual o turfe. Nos intervalos entre os páreos, em que os profissionais conduziam os cavalos, os jovens membros da aristocracia arriscavam-se como cavaleiros para exibir suas qualidades e impressionar as mulheres presentes, participando inclusive de competições não-oficiais entre si – eram conhecidos como *gentlemen-riders* (MELO, 2013). Na década final daquele século, é o remo que passa a ganhar notoriedade, tornando-se o esporte mais popular do período:

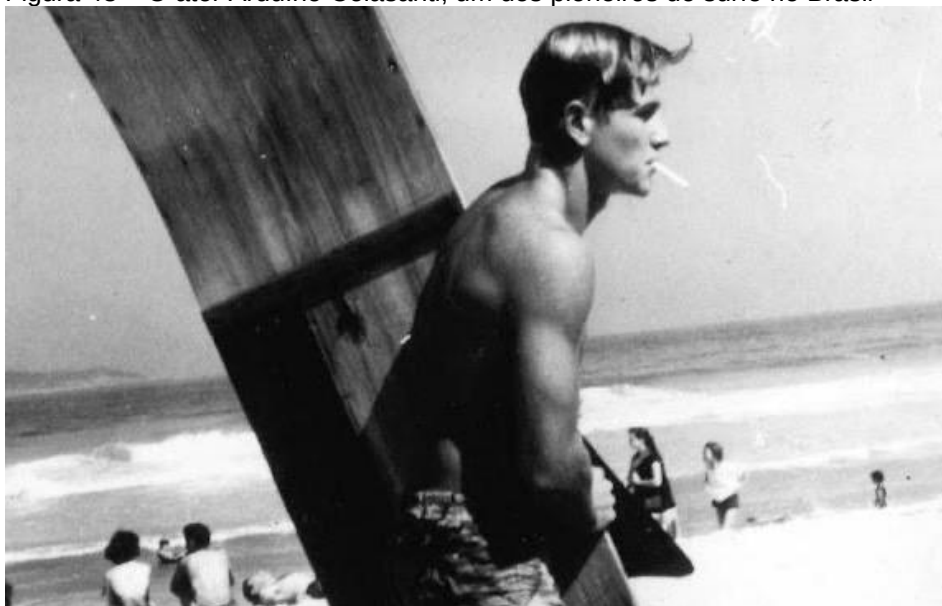
Como causa e consequência das mudanças em marcha na sociedade brasileira, notadamente na capital, na década final do século XIX, o remo, já compreendido como prática saudável e higiênica, tornou-se o esporte mais popular, estabelecendo inclusive uma tensão com o turfe (...) influenciando a configuração de outras modalidades: a natação, o atletismo, o ciclismo. Os tipos físicos fortes e musculosos começaram a ser progressivamente valorizados (MELO, 2013, p.125).

¹³³ Livro de Machado de Assis, publicado originalmente em 1889.

No decorrer dos anos, os esportes foram presença constante na cidade do Rio de Janeiro, em diversas modalidades, apresentando “modelos de comportamento para os homens, tanto no que se refere à exposição corporal quanto no tocante às atitudes deles esperadas” (MELO, 2013, p.129). Os esportes relacionados à água tiveram um papel importante na construção de uma identidade urbana ligada à atividade física e, assim como a natação e o remo, as praias do Rio de Janeiro favoreceram a prática de outro esporte que chega ao Brasil no final dos anos 1950, reiterando essas performances relacionadas a um modelo de masculinidade. Trata-se do surfe, prática oriunda dos mares da polinésia que ganha adeptos nas praias estadunidenses situadas no oceano pacífico, notadamente na Califórnia, onde se torna um forte elemento da contracultura (DIAS, FORTES E MELO, 2012).

Dentre os primeiros praticantes do esporte no Brasil, estava Arduíno Colasanti, que atuou em obras do Cinema Novo e da comédia erótica carioca.

Figura 48 – O ator Arduíno Colasanti, um dos pioneiros do surfe no Brasil



Fonte: <www.marinacolasanti.com>.

De acordo com Fortes e Melo (2009), o primeiro filme a apresentar o surfe como parte do estilo de vida carioca foi o longa-metragem *Garota de Ipanema* (1967)¹³⁴, no qual o personagem Pedro Paulo, interpretado por Colasanti, é um surfista e namora a personagem principal, Márcia, interpretada pela atriz Márcia Rodrigues:

¹³⁴ Filme brasileiro, dirigido por Leon Hirszman e lançado no ano de 1967. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 23 Mar. 2024.

Ainda que não ocupe um lugar central na trama, a presença do surfe é percebida em muitos momentos, mesmo que nem sempre explicitamente. Logo de início, a modalidade é uma das marcas de uma mudança narrativa. O filme começa exibindo um dia chuvoso, com uma narração em *off* de Márcia, a personagem central (representada por Márcia Rodrigues). O texto fala das qualidades do bairro: “Ipanema, um bairro do Rio de Janeiro, uma ilha na cidade. Luz, sol, areia. Onde o eco da luta diária dos homens, confusão e dor, chega abafado e vai se perder no mar (DIAS, FORTES E MELO, 2012, p.123).

No filme, o surfe se configura símbolo de uma juventude um tanto descompromissada, num país que vive momentos de tensão em função do contexto político. Nesse sentido, tal esporte não é apresentado de uma maneira subversiva conforme os filmes estadunidenses da época (DIAS, FORTES E MELO, 2012), mas de forma a caracterizar o personagem. De acordo com os autores, a relação do surfe com a contracultura no Brasil se estabelece somente a partir dos anos 1970.

Figura 49 – Surfistas em ação na praia de Ipanema



Fonte: *Frame* do filme “Garota de Ipanema”.

Um dos fatores que possibilitaram o encontro do esporte com esse movimento contracultural foi a instalação de uma estrutura metálica na praia de Ipanema, enquanto era construído um emissário para o despejo do esgoto da cidade:

Na cultura da praia carioca, um fato súbito, no verão de 1970, pareceu reverter ao século XIII todos os verões, praias e culturas anteriores de Ipanema: o Píer. (...) Durante três verões, até 1973, o píer foi a liberdade no poder. Sexo, drogas, comportamento, ideias, vestuário, comprimento do cabelo, tudo era liberado. Era uma “república independente” nos piores tempos do regime militar (CASTRO, 1999, p.296-297).

Essa estrutura, que ficou conhecida como Píer de Ipanema, causou uma transformação na praia, formando dunas e tornando as ondas mais atraentes aos surfistas, que precisaram dividir o espaço com uma juventude de um perfil questionador e libertário, que experimentava drogas e fazia arte, aproveitando-se do “muro” de areia que se formou no local, separando e protegendo aquele espaço do restante da cidade. O ponto de encontro da juventude “descolada” da Zona Sul carioca ficou conhecido como “dunas da Gal”, em alusão à cantora Gal Costa, uma das frequentadoras do local.

Figura 50 – A estrutura do antigo Píer de Ipanema, ao fundo



Fonte: *Frame* do filme “Eu transo, ela transa”.

Em *Eu transo, ela transa*, o Píer de Ipanema aparece como pano de fundo em uma cena que mostra a praia em um dia movimentado. O espaço, frequentado pelos personagens, demarca também a presença do surfe como esporte praticado pela juventude que frequenta o local, entre eles o personagem Carlinhos, um dos protagonistas do filme, assim como seu irmão mais novo, Kiko, que segue os mesmos passos. O fato de estarem na água, surfando, coloca esses jovens em uma vitrine, atraindo a atenção dos demais frequentadores da praia, sejam as garotas que se mostram interessadas nesses rapazes que desafiam as ondas, sejam os demais rapazes, que precisam se equiparar aos atletas, para terem a mesma visibilidade.

No decorrer do tempo, a prática de atividades físicas e a ideia de masculinidade (os papéis sociais aceitos e valorizados para os homens) dialogam. Progressivamente, por exemplo, os esportes ofereceram ao mundo

masculino a oportunidade de expor publicamente suas provas de heroísmo e valentia, cujas demonstrações mais explícitas são algumas marcas corporais: cicatrizes, cortes, arranhões. (MELO, 2013, p.129).

Se filmes como *Eu transo, ela transa*, no início dos anos 1970, apresentam os moradores da Zona Sul como praticantes do surfe, no final da década esse espaço ganha novos contornos, com a presença de jovens vindos dos demais locais da cidade – o carioca que não mora na orla –, tal qual em *Nos embalos de Ipanema*, filme que será analisado em mais detalhes no capítulo 4.

Na próxima seção deste capítulo, outro tipo de masculinidade se apresenta, aquela que se desprende da normatividade masculina e assume diferentes manifestações.

3.4 O homem homossexual: a representação da masculinidade não normativa

Retomando uma discussão iniciada no capítulo anterior¹³⁵, comportamentos divergentes de uma heterossexualidade definida como padrão a ser seguido na cultura cristã ocidental foram identificados no Brasil desde os primeiros tempos após a chegada dos portugueses, seja nas relações que se estabeleciam nas aldeias indígenas, seja em muitas histórias entre moradores de diversas partes da Colônia e até entre senhores e escravizados. Ao longo dos séculos, essas relações permanecem, na maioria das vezes dissimuladas, encontrando subterfúgios para que pudessem se concretizar, a despeito de teorias médicas, postulados científicos e representações literárias (FIGARI, 2007).

A partir da década de 1950, de acordo com Carlos Figari (2007), os meios de comunicação passam a exercer um papel marcante para “definir e hegemonizar sentidos e significados que afetavam também o campo da sexualidade e do homoerotismo” (FIGARI, 2007, p.371), sendo a homossexualidade tratada como piada e como algo grotesco, tanto na televisão quanto no cinema, através do “estereótipo ‘caricato’ da ‘bicha’ efeminada” (FIGARI, 2007, p.372).

Na comédia erótica carioca, os estereótipos tanto do homem considerado macho quanto do homem considerado “afeminado” foram amplamente explorados. No caso do primeiro, conforme visto anteriormente neste capítulo, essa exploração valorizou certos elementos, por exemplo, a virilidade e o vigor físico. No que se refere

¹³⁵ Ver seção 2.4 “Quando os cariocas paqueram: a sexualidade na cidade do Rio de Janeiro”.

aos personagens homossexuais, pode ser observado, em diversos filmes, um tipo de representação caricata e pejorativa, como uma falha de caráter ou uma incapacidade de se enquadrar em padrões de comportamentos masculinos preestabelecidos.

No filme *A viúva virgem* (1972), antes de convencer o personagem Paulinho a se passar por homossexual e fingir ter tido um caso com o falecido Coronel, de forma a “ferir” a sua masculinidade, Constantino faz uma tentativa prévia, conversando com Adamastor (Carlos Prieto). O personagem, homossexual assumido, tem um tom de voz mais fino e anasalado que o dos demais personagens masculinos. Ele, no entanto, desiste de participar da armação do malandro contra a memória do Coronel e se recusa a vestir um robe cor-de-rosa que precisaria usar na encenação. O robe acaba sendo usado por Paulinho, como um elemento essencial para se fazer passar por um homem gay. Assim, bastaria vestir a roupa e exagerar um pouco nos gestos para que a encenação fosse considerada perfeita.

Figura 51 – Um robe cor-de-rosa e alguns “trejeitos” eram suficientes para representar a homossexualidade



Fonte: *Frame* do filme “A viúva virgem”.

Essas representações estereotipadas da homossexualidade podem ser vistas em diversos filmes do ciclo, vide *Os machões* (1974), no qual os personagens principais usam uma curiosa estratégia: os amigos Didi (Reginaldo Faria), Teleco (Erasmus Carlos) e Chuca (Flávio Migliaccio) fingem ser homossexuais, na tentativa de conquistar as clientes do salão de beleza onde passam a trabalhar. A ideia surge após conhecerem Denise (Marcos Hathay), que costuma se vestir de mulher para

conquistar homens “que gostam...”. A fala da personagem fica incompleta, mas deixa no ar o que de fato gostam esses homens a quem se refere, para que os três amigos deduzam. Ainda de acordo com Figari (2007), estabelecia-se uma divisão taxativa, naqueles tempos – a bicha e o bofe:

“bicha é bicha e bofe é bofe”, para o qual bicha representava o papel de gênero feminino (e a passividade sexual), e o bofe, o masculino, era o homem (o ativo sexual). Não importava que fosse casado ou tivesse noiva; na verdade, isso o tornava ainda mais “bofe”. Inclusive olhavam com certo receio – e certo espanto – quando dois bofes estabeleciam uma relação (FIGARI, 2007, p.384).

Inicialmente, os três amigos reagem muito mal à presença de Denise, pois consideram-na uma farsa: a reação de Teleco é dar um tapa no rosto dela, que desmaia, o que leva os rapazes, um tanto arrependidos, a se preocuparem com o estado de saúde da personagem. Passado esse momento de estranhamento e violência, os quatro conversam à mesa; Denise conta se chamar Denis e trabalhar como cabeleireiro, o que lhe garantiu estabilidade financeira. A conversa com Denise/Denis inspira os três amigos, que vislumbram na profissão de cabeleireiro duas grandes possibilidades: um bom retorno financeiro e contato com diversas mulheres. Uma vez que o dono do salão de beleza não emprega heterossexuais, a saída para os aspirantes a cabeleireiro é a de se passarem por homossexuais. Para isso, passam a ter aulas com Denise/Denis.

Figura 52 – Aula para agir como homens gays



Fonte: *Frame* do filme “Os machões”.

Enquanto aprendem com Denis a se comportar, uma série de estereótipos pejorativos, vinculados à homossexualidade, são elaborados na cena, desde o gestual até a forma de caminhar, incluindo obviamente piadas de duplo sentido, como no momento em que Denis reclama que Teleco está caminhando de forma muito dura, ao que o segundo responde “engraçado, se eu fico duro você quer que eu fique mole, se eu fico mole, você quer que eu fique duro”. Esses estereótipos aparecem igualmente em *As loucuras de um sedutor*¹³⁶ (1977), em que o protagonista, interpretado por Paulo César Pereio, finge ser um costureiro gay para conquistar as clientes, e em *Ainda agarro esta vizinha* (1974), com a personagem Gilda, que seria um porteiro gay interpretado por Carlos Leite.

À presença paradigmática dos personagens homossexuais no contexto dos filmes (em si uma ironia e um comentário crítico à realidade desses modelos sociais), destaca-se o roteiro do filme *Quando as mulheres querem provas* (1975), dirigido por Cláudio MacDowell e produzido pela Vydia Produções, de Carlo Mossy. A ação do filme se desenrola na cidade de Vila Velha, no Espírito Santo. O personagem Bira (interpretado por Mossy), de férias na cidade de Vila Velha, é vítima de um boato que coloca sua heterossexualidade em dúvida, o que leva algumas mulheres a tentarem ajudá-lo a resolver o “problema” – entre elas, a psicóloga Marta, interpretada pela atriz Rossana Ghessa. Apesar dos rumores que abalam sua masculinidade, o malandro consegue tirar proveito da situação, mantendo relações sexuais com as diversas mulheres que o procuram.

Ricardo Luiz de Souza (2024) apresenta alguns aspectos relevantes na construção da trama do filme, que o autor considera uma “típica pornochanchada”, por incorporar os estereótipos fundamentais dos filmes produzidos nesse ciclo. Ao falar sobre *Quando as mulheres querem provas*, o autor parte do princípio de que a pornochanchada é “um gênero altamente conservador em termos sociais e comportamentais” (SOUZA, 2024, p.24) e que o filme se alicerça a partir de três pressupostos morais vigentes: o de que uma mulher de classe alta não poderia se envolver com um homem de classe inferior, o de que uma mulher branca não poderia se envolver com um homem negro e o de que relações homossexuais seriam imperdoáveis. O primeiro ponto de virada da trama ocorre após Bira observar Verônica (Iara Stein) supostamente beijando seu motorista Jorge (Black John) e decide contar

¹³⁶ Filme brasileiro, dirigido por Alcino Diniz e lançado no ano de 1977. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 17 Mar. 2024.

essa história ao amigo Stephan (Stan Cooper), simulando o beijo. Nesse momento, os dois são vistos por uma das arrumadeiras do hotel onde estão hospedados, e a funcionária espalha o boato de que Bira estava beijando outro homem:

O pressuposto é este, não sendo contestado em momento algum ao longo da narrativa: a homossexualidade é uma anomalia a ser curada, e Bira termina se valendo do artifício nas sequências finais, quando finge beijar um homem diante de uma mulher que antes tentara conquistar, e a mulher, efetivamente, comenta com a amiga a respeito de seu interesse em curá-lo (SOUZA, 2024, p.24-25).

Em que pese o fato de ser uma comédia e brincar com a situação de um boato envolvendo a sexualidade de um homem que apresenta um estereótipo da masculinidade – é considerado um homem bonito, dentro de um dado padrão de beleza, possui atributos que valorizam sua força física, além de ser jovem e possuir, supostamente, um vigor sexual – o filme se utiliza de frases e expressões preconceituosas para designar a orientação sexual do personagem. À época, portanto, ser “bicha” era um grave defeito de caráter, mas tinha cura, realizada por meio do sexo heterossexual. Na última cena do filme, já de volta ao Rio de Janeiro, Bira tenta usar o mesmo artifício para se dar bem com as mulheres e finge ser homossexual quando sai à rua para ir à praia. O resultado é que o plano do malandro dá errado e ele acaba sendo perseguido por um grupo de homens gays, interessados na “colega nova”.

Da mesma forma que Bira, o personagem de Carlo Mossy, se aproveita da situação, utilizando estereótipos da homossexualidade, para conquistar as mulheres interessadas em “curá-lo”, o filme em si também se aproveita da temática, recorrendo aos referidos estereótipos com o objetivo de levar espectadores às salas de cinema. O cinismo do personagem parece refletir-se na hipocrisia vigente de uma indústria cinematográfica que, ridicularizando a homossexualidade, se beneficia dela como forma de atrair público e, conseqüentemente, gerar lucros financeiros a partir dos resultados de bilheteria.

De acordo com Figari (2007), foi ao longo dos anos 1970 que a comunidade gay se mobilizou no sentido de realizar a desconstrução e a reconstrução do sujeito homossexual, através da organização de movimentos com essa finalidade, tal qual o grupo *Somos*, fundado em 1978 com a publicação de um periódico destinado aos interesses desse público, *O lampião da esquina*. No início, o grupo adotou o nome de Núcleo de Ação pelos Direitos Homossexuais e realizou atos políticos, incluindo uma

carta enviada ao sindicato da imprensa, apresentando críticas ao tratamento sensacionalista dado pelos meios de comunicação à representação da homossexualidade.

No que se refere à comédia erótica carioca, a representação caricaturada do personagem homossexual se sustenta no decorrer dos anos 1970, na grande maioria dos filmes do período. Entre os filmes analisados para este trabalho, apenas um deles apresenta um tipo de representação distinta. Trata-se de *Nos embalos de Ipanema* (1978), filme que conta a história do surfista suburbano Toquinho (André De Biasi), que frequenta as praias da Zona Sul em busca de ondas e de dinheiro. Toquinho divide seu tempo entre o surfe e o trabalho como garoto de programa, conhecendo André (Paulo Villaça), um homem homossexual bem-sucedido que passa a sustentar o rapaz em troca de sexo, mas acaba se apaixonando. O personagem André não apresenta os estereótipos da homossexualidade presentes nos filmes anteriores, identifica-se com o gênero masculino e se comporta conforme o esperado para um homem, de acordo com as convenções da época. A exceção se dá na intimidade, no âmbito das relações sexuais, que ainda permanecem clandestinas: “o segredo estava em não mostrar, não deixar transparecer, não se diferenciar do comportamento de gênero de um homem ‘normal’” (FIGARI, 2007, p.375).

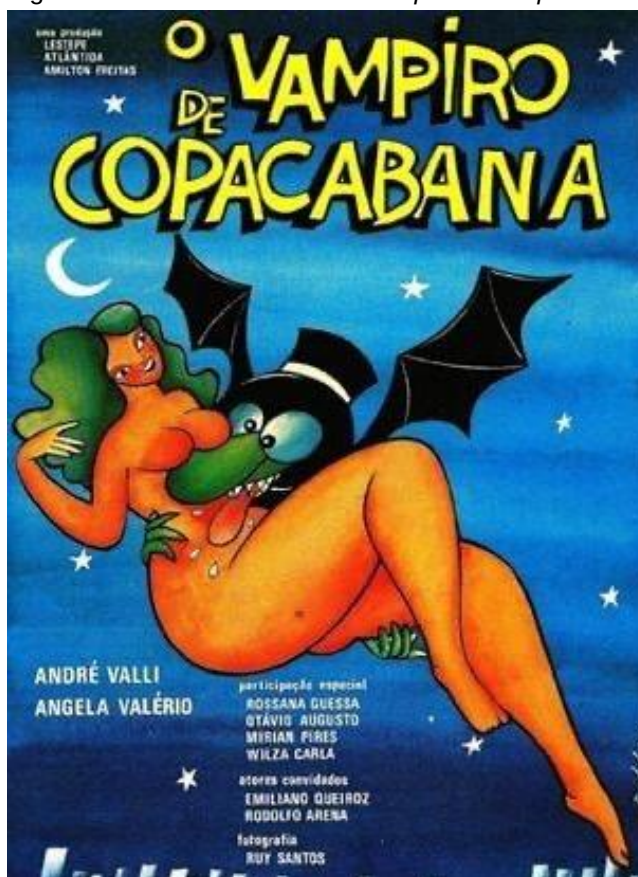
Saindo do campo da sexualidade, porém, há outros tipos de questionamentos em relação à masculinidade que aparecem em alguns filmes do ciclo. Nem todo homem se encaixa em padrões pré-determinados de masculinidade, como a virilidade, nem em papéis sociais definidos, tais quais os de pai de família ou de profissional bem-sucedido. Esses questionamentos serão abordados tendo por base o filme *O vampiro de Copacabana*, na próxima seção deste capítulo.

3.5 O vampiro de Copacabana

Entre os diversos filmes da década, há um que apresenta um personagem que se questiona sobre seu papel enquanto homem perante a família e a sociedade, por não se enquadrar no perfil da masculinidade dominante: *O vampiro de Copacabana*. Com direção de Xavier de Oliveira, chegou aos cinemas no ano de 1976, quando o diretor já havia lançado outros dois filmes que dialogavam com os gêneros comédia e drama, respectivamente: *Marcelo Zona Sul*, de 1970, e *André, a cara e a coragem*, de 1971, ambos centrados em figuras jovens masculinas que estão descobrindo os

prazeres e as dificuldades da vida. Por sua vez, *O vampiro de Copacabana* se ocupa da trajetória de Carlos, um homem de classe média na faixa dos trinta anos, e de suas preocupações cotidianas¹³⁷.

Figura 53 – Cartaz do filme *O vampiro de Copacabana*



Fonte: <www.imdb.com>.

O filme começa com a imagem de um corredor escuro, com uma luz ao fundo. Um homem com uma capa caminha por esse corredor e abre a porta de um apartamento. Ao entrar, dirige-se em direção ao quarto ocupado por uma criança dormindo. Ele usa uma fantasia de vampiro e seu rosto pode ser visto através da maquiagem branca, que lhe confere um ar pálido e triste. O personagem é Carlos, interpretado pelo ator André Valli, que já atuava no cinema e na televisão, e ficou bastante conhecido do público de 1977 em diante interpretando o personagem

¹³⁷ Conforme informações contidas no acervo digital da Cinemateca Brasileira (2024), o filme foi vencedor de três importantes prêmios à época: Prêmio Coruja de Ouro de Melhor Roteiro, concedido pela Embrafilme, no ano de 1976; Prêmio Adicional de Qualidade, concedido pelo INC (Instituto Nacional de Cinema), também em 1976, e o Prêmio de Melhor Argumento pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), em 1977.

Visconde de Sabugosa, na terceira versão televisiva de *Sítio do Picapau Amarelo*¹³⁸, de Monteiro Lobato. Valli, falecido em 2008, era um homem magro e que não correspondia ao estereótipo de galã de cinema, o que provavelmente pesou na escolha da direção, que buscava o intérprete mais adequado ao perfil do personagem Carlos, um anti-herói, mas que também pode ser descrito como um anti-galã.

Após o prólogo e apresentação dos créditos, o filme se inicia com Suely, interpretada por Ângela Valério, consultando uma vidente, papel de Telma Reston. A leitura dos búzios revela a Suely a presença de uma segunda mulher na vida do homem que ela investiga. A essa altura, os personagens ainda não foram todos apresentados e a relação entre eles vai sendo construída aos poucos: o homem é Carlos, marido de Suely; a outra mulher será apresentada na cena subsequente. Decepcionada, Suely desiste da consulta. A vidente a acompanha até a porta e resume a situação sob um ponto de vista menos espiritual e mais pragmático: “todo homem é galinha mesmo, a diferença é que uns as mulheres sabem, outros se passam por santos”.

A ação seguinte colabora para clarificar a dúvida que levou Suely à vidente: Carlos tenta entrar em um apartamento, porém a porta está fechada. Ele insiste até que a porta se abre e Carmen, uma mulher loura, interpretada pela atriz Rossana Ghessa, pede que ele lhe devolva a chave de sua casa e que vá embora. O casal troca ofensas e ela bate no rosto dele, até que as discussões acabam na cama, numa derradeira despedida sexual entre os amantes.

O roteiro segue, ainda na fase de apresentação dos personagens e as relações que se estabelecem entre eles. Carlos está na praia com a família – a mulher, o filho, a sogra e a cunhada. A voz em *off* do personagem revela seus sentimentos: a sogra é odiada por ele, enquanto a cunhada é desejada; a beleza de Suely, sua mulher, é um incômodo, porque os homens não tiram os olhos dela; os homens que estão na praia são fortes, jovens e bonitos. Para Carlos, eles admiram Suely e seu pensamento revela o medo de ser traído: “Cara fraco com mulher bonita está sempre com um pé na desgraça”. O uso do artifício da voz em *off*, que aparece em diferentes momentos do filme, exerce uma função importante na narrativa, subvertendo a oficialidade do

¹³⁸ Série baseada em 23 livros de aventura e fantasia, escritos por Monteiro Lobato e publicados entre 1920 e 1947. Das quatro adaptações para a televisão, a versão à qual se faz referência (a terceira) foi realizada pela TV Globo em parceria com a TVE, exibida entre março de 1977 e janeiro de 1986. Fonte: <www.memoriaglobo.globo.com>. Acesso em 06 Abr. 2024.

que se vê na cena: é a voz do pensamento de Carlos, a voz que não é escutada pelos outros, a que apresenta a maneira particular do personagem ver o mundo e interpretar o que acontece ao seu redor. É um recurso que, de certa forma, comenta o fato de Carlos viver se sentindo deslocado.

Na cena da praia, há também uma ocorrência significativa, que se desdobrará mais à frente em um dilema a ser enfrentado pelo personagem. Roberto, o vizinho surfista, um homem forte e bonito, que se apresenta como o oposto de Carlos, quer ensinar surfe para Renatinho, o filho do protagonista, o que deixa Carlos inseguro inclusive com relação à paternidade do garoto. O vizinho representa o estereótipo de virilidade, associada à prática de esportes. Sua presença, quando chega à praia carregando a prancha de surfe, faz com que Carlos se sinta ainda mais fraco, mais feio e menos desejado pelas mulheres. O filme reforça essa construção de masculinidade, dessa vez inversamente, criando um coadjuvante modelo-padrão, não em contraposição à feminilidade, mas com relação às diferenças entre os próprios homens: “outra dimensão importante da prática de atividades físicas é estabelecer parâmetros de comparações entre os homens, potencializando os constrangimentos acerca de sua performance pública” (MELO, 2013, p.140). A partir dessas comparações, o homem mais fraco se entende incapaz de enfrentar o mais forte, seja em uma luta corporal, na luta pela sobrevivência, ou pela atenção de uma mulher.

Outro questionamento em relação à masculinidade, também no âmbito do esporte, acontece na discussão entre Carlos e o filho, Renato. Ao conversarem sobre futebol, o garoto afirma que não quer torcer para o Flamengo e sim para o Fluminense, o que deixa Carlos revoltado e o faz questionar a esposa. Para ele, o fato de o filho desejar ser torcedor do Fluminense pode torná-lo homossexual e inclusive ser abusado por garotos mais velhos. Na visão de pai/homem, a escolha do time de futebol de um filho deve perpetuar a escolha do pai, o que se reflete não apenas na questão de uma opção como torcedor, mas de uma reafirmação enquanto homem. Suely, no entanto, tenta trazer o marido para a realidade, apresentando a ele uma questão que ela considera de fato relevante: o proprietário do apartamento está cobrando o aluguel atrasado. Carlos se justifica, dizendo à esposa que está em guerra contra o proprietário do apartamento, pois o aumento do aluguel estaria acima do permitido pela lei. Suely então acrescenta que a conta da luz também está atrasada e faz diversas cobranças ao marido, questionando o seu papel de provedor da família. E, por fim, ela o acusa de ser um pai ausente.

As sequências do roteiro que estabelecem o *set up* da história trazem diversas cenas nas quais a tensão entre o imaginário de homem ideal e homem “real” mostram que essa paranoia é parte do cotidiano de Carlos. Na festa de aniversário do filho, enquanto os convidados se divertem, ao som de uma música infantil, Carlos exerce seu papel de chefe da família soprando balões. A imagem do homem enchendo os balões para a festa do filho serve como forma de representar o quão ridículo Carlos se sente em sua função. Quando o personagem se submete a um exame de raio-X, a cena se encarrega de representar as dúvidas que o personagem traz consigo: Quem é ele? Existe algo de errado com ele? O que há com seu corpo? Ele está mesmo vivo?

As práticas corporais institucionalizadas ofereceram para os homens, como poucas outras atividades, a alternativa de exercitarem simultaneamente o autocontrole corporal e a demonstração pública de desempenho, resultados de um processo de disciplina e de submissão a condições de privação, que estabelece não só os parâmetros de diferença com as mulheres, como também de identificação intrínsecos ao mundo dos machos. (MELO, 2013, p.129).

Ao mesmo tempo que se sente cobrado para seguir padrões pré-determinados pela sociedade aos homens de sua faixa etária – casar-se, ter um bom emprego, ser um pai de família exemplar – ele sabe que seu desempenho está aquém do que a mulher, o filho ou a sogra esperam dele.

Figura 54 – Um raio-X escrutina o corpo (e a mente) de Carlos



Fonte: *Frame* do filme “O vampiro de Copacabana”.

Enquanto reflete sobre sua condição de homem, Carlos precisa cumprir as tarefas que lhe cabem, mesmo vivendo um momento de desconexão consigo e com

as instituições que lhe cercam (entre elas, a família, o trabalho e a própria sociedade). Em uma das cenas, Carlos tenta exercer o papel de pai brincando com o filho no parquinho próximo ao prédio onde mora. Sua atenção, de um momento para o outro, salta do filho para as pernas de uma jovem mulher, interpretada pela atriz Edyr de Castro. Ambos trocam olhares, mas a mulher, que cuida de um bebê, se afasta. Por um momento, Carlos se esquece do filho e deixa o menino brincando enquanto segue a mulher pela rua. Quando se lembra que havia deixado o filho sozinho, ele volta e encontra o garoto aos prantos, sendo atendido por algumas mulheres, que chamam Carlos de irresponsável por abandonar o filho. Mais uma vez ele não cumpre com as expectativas geradas pela sociedade em relação a seu papel.

Após esse episódio, segue-se um encontro de Carlos com os amigos Luiz (Otávio Augusto) e Ernesto (Fernando Reski). Ao se sentarem, Carlos é o primeiro a falar e faz uma prévia do encontro: beber, falar de mulheres, lembrar os tempos de faculdade e refletir sobre a “merda da vida”. Esse sentimento de inadequação à vida não parece ser consenso entre todos eles. Luiz, por exemplo, fala sobre o emprego e o bom salário que recebe, após ter deixado de lado o diploma de sociologia. O amigo faz o que Carlos não consegue fazer, ou seja, adequar-se ao que é esperado de um homem – a comparação entre os homens, nesse ponto do filme, se afasta do perfil físico em direção ao social, ressaltando outras características consideradas inerentes à masculinidade:

Ser homem, ou melhor, tornar-se homem, saber que comportamentos adotar de acordo com o espírito de um tempo, é um aprendizado social, implementado por diferentes agências sociais, algo relacionado não só a dimensões culturais, como também à economia e à política, aos projetos de país e aos debates relacionados à identidade nacional (MELO, 2013, p.147).

Em contraponto a Carlos bebendo no bar com os amigos, Suely está em casa, cuidando do filho e exercendo seu papel de esposa. Ela conversa com a amiga Vera, interpretada por Kátia D'Ângelo, que reflete sobre o pensamento dos homens: “para eles, a mulher do vizinho é sempre melhor”. E aconselha Suely a correr atrás, isto é, descobrir o ponto fraco do marido na cama, para salvar o relacionamento. Para Vera, os maridos sempre deixam a desejar. Paralelamente, no bar, os três amigos conversam sobre casamento e traição. Luiz novamente demonstra estar certo do seu papel enquanto homem, inclusive no quesito casamento. Para ele, o sexo é uma ciência e é nesse ato que reside a chave da felicidade matrimonial. Carlos, por sua vez, insiste que se sente vivo, “tomando suas pingas e comendo suas mulheres”,

embora revele estar infeliz no casamento. Ele também conta que sairá fantasiado de vampiro no carnaval, mas se sente um vampiro ao contrário, pois, como ele mesmo afirma, são os outros que chupam seu sangue.

Há um momento da narrativa, ainda na primeira metade do filme, que apresenta o casal central tentando se reconectar. Essa tentativa demonstra que os sentimentos entre eles se manifestam de forma complexa: não se trata de um casal que perdeu totalmente o encanto um pelo outro, há um fio de esperança nessa relação, no entanto, as próprias situações que eles vivenciam se encarregam de lhes demonstrar que a solução não virá de forma simples. Carlos e Suely passeiam de carro pela cidade e, enquanto a mulher desabafa sobre as coisas que sente falta no casamento, um caminhão passa, soltando muita fumaça e encobrindo o carro, o que obriga o casal a fechar rapidamente os vidros. Por mais que tentem conversar, há sempre um elemento prejudicando a relação entre os dois. Eles seguem em direção ao mirante situado entre a praia do Leblon e o morro do Vidigal, local que frequentavam quando eram namorados, mas não há espaço para estacionar o carro, pois todas as vagas estão ocupadas, com outros casais, talvez, vivenciando o que eles vivenciaram no passado. Depois do casamento, é como se não houvesse mais espaço para esse tipo de encontro. O casal, no entanto, não desiste. Estimulado por Suely, Carlos sai do carro e pede a um motorista que estacione melhor, para abrir espaço. Carlos até se esforça pela relação, apesar de sempre agir a partir de um impulso dado pela esposa.

Os pequenos dilemas do cotidiano seguem acontecendo na vida de Carlos: as discussões com a sogra, a conversa com o vizinho (que sabe a data do aniversário de Suely), da empresa de energia que corta a luz do apartamento, o incômodo que sente ao ver o filho brincando com o batom da mãe e a visita de um oficial de justiça que apresenta uma ordem despejo, por conta da falta de pagamento do aluguel. Mais preocupado com a virilidade do filho do que com a ordem de despejo, Carlos tenta colocar o menino no caminho que julga correto. Seguem-se planos que sinalizam a passagem do tempo, nos quais, juntos, pai e filho lutam boxe, trocam o pneu do carro, saem de casa usando camisa do Flamengo e ostentando uma bandeira do time na janela do carro. Esses planos apresentam Carlos ensinando ao filho lições de um tipo de masculinidade que, ao mesmo tempo em que julga ideal para o garoto, é aquela na qual ele não se encaixa por completo. São símbolos de uma virilidade que Carlos julga adequada e que pretende repassar ao garoto, perpetuando estigmas que ele mesmo questiona.

Figura 55 – Carlos ensina o filho a “lutar como homem”



Fonte: *Frame* do filme “O vampiro de Copacabana”.

A situação de Carlos piora quando sua vizinha, uma senhora idosa interpretada pela atriz Catalina Bonakie, o convida para entrar em seu apartamento, pois quer lhe mostrar o álbum do neto Roberto – o vizinho surfista – quando este era criança. A vizinha ressalta a semelhança de Roberto com Renatinho, filho de Carlos, o que deixa o protagonista ainda mais perturbado. As fotos, no entanto, nunca são enquadradas, o que deixa o espectador tão na dúvida quanto o protagonista, pois enquanto o personagem parece perturbado com a foto, o espectador, que não viu nada, fica intrigado: seria a foto realmente semelhante ou não passa de uma confusão que ocorre na cabeça de Carlos, alimentada pelos comentários da vizinha?

Nesse ponto da narrativa, o recurso da voz em *off*, que expõe o pensamento de Carlos, é substituído por uma trilha musical, cuja letra potencializa o efeito das ideias que passam pela mente do protagonista: *Se passou uma tragédia na cabeça de Carlos / o filho parecer com o vizinho / parece uma piada de mau gosto / um é a cara do outro*. O recurso do *off*, portanto, já não é suficiente para denunciar o que pensa o personagem, tamanha a confusão mental que se estabelece. Sua condição masculina é colocada em xeque diante da do vizinho Roberto: ele não é somente mais forte, mais jovem e mais bonito, é também o amante de sua mulher e o pai do seu filho. Esse é talvez o momento mais difícil para o personagem, no qual sua fraqueza ganha mais destaque – afinal, para esse sistema de crenças, o filho é a reprodução do homem, sua eternização em carne. Ele liga para a mãe – personagem que até

então não havia sido citada na história, – ato que denuncia sua fragilidade, podendo ser percebido quase que como uma tentativa de voltar ao útero materno. Essa tentativa, no entanto, parece impossível de se concretizar, porque a mãe não aparece em cena, nem sua voz é ouvida: a cena é apenas um monólogo de Carlos, que se dá a partir de um telefone público em meio ao caos da cidade.

Quem também retorna nesse momento da narrativa é a vidente interpretada por Telma Reston, a quem Carlos agora recorre, em função do seu desespero. Na cena, a mulher joga os búzios na peneira e revela que há um louro na vida da mulher. A vidente diz que a mulher nunca o traiu e que o filho é do casal, o que basta para convencer Carlos, que diz estar triste por ter difamado a esposa. Carlos pede uma orientação, porém a mulher alerta que só dará o conselho dos búzios se este for bom. Ela joga os búzios, analisa o resultado em silêncio e pede para Carlos ir embora. De volta à sua casa, Carlos confessa a sua dúvida para Suely, que permanece quieta, com a cabeça entre os braços. Envergonhado, Carlos sai sem rumo, grava mensagens em um pequeno gravador, destinadas à mulher e ao filho, nas quais afirma que irá se suicidar. Ao tentar pular de um viaduto, no entanto, ele é ridicularizado por alguns trabalhadores e acaba desistindo: o personagem não é homem o suficiente para seguir em frente com sua decisão, basta ser diminuído por um grupo masculino, formado por homens mais fortes e brutos que ele, para que volte atrás em sua resolução.

Enfim chega o carnaval e Carlos aproveita a oportunidade para extravasar seus sentimentos e desejos, saindo às ruas usando a fantasia que há tempos ele preparava, a de vampiro. Nesse momento festivo, pessoas fantasiadas e tocando instrumentos musicais ocupam as ruas do Rio, em meio a desfiles de blocos e escolas de samba. Carlos acompanha, observa, dança, brinca de assustar as pessoas com sua fantasia de vampiro e uma dentadura falsa. A folia é também um momento para celebrar a carne, o desejo, o sexo; e Carlos aproveita cada oportunidade que surge com o carnaval, pois é assim que ele suga todas as energias possíveis.

Ao mesmo tempo em que Carlos se diverte, Suely procura aproveitar a festa na companhia da amiga Vera. Ao contrário de Carlos e Vera, no entanto, Suely está ali mais por uma tentativa de dar o troco no marido, do que por vontade própria ou desejo de viver aquele momento com intensidade. Enquanto a amiga se diverte, Suely se sente desconfortável, principalmente com relação às investidas dos homens que cruzam seu caminho. O máximo de transgressão que Suely se permite acontece na

cena em que pega uma carona com um casal de idosos, para tentar voltar para casa. O homem idoso se aproveita de uma aparente dificuldade cognitiva da esposa e pede para Suely levantar a fantasia para que ele possa ver suas pernas. Ela concorda e ele a observa pelo espelho retrovisor, ficando excitado, ao mesmo tempo em que discute com a esposa.

Enquanto isso, Carlos conhece uma jovem fantasiada de pirata e os dois acabam juntos em um gramado, onde fazem sexo. O vampiro se dedica ao sexo com intensidade, tentando sugar da jovem tudo que ela pode lhe proporcionar, a ponto de queixar-se de que seus dentes doem. Para Carlos, o sexo equivale ao sangue, é dele que o vampiro retira a energia que precisa para viver sua eternidade de insatisfações, como forma de resistir a um sem-fim de morosidades. O dia amanhece e o casal recém-formado toma café em uma padaria, refletindo sobre o que os espera após o fim do carnaval. A Pirata lamenta sua sina de pegar trem diariamente para chegar ao trabalho, enquanto o Vampiro permanece em silêncio, sem encarar a jovem, mais uma vez absorto em seus pensamentos: nesse momento, no entanto, não há mais necessidade de voz em *off* ou uma música com a letra revelando seu pensamento. O espectador já o conhece e pode deduzir com precisão o que se passa na cabeça de Carlos naquele instante.

As ruas vazias na Quarta-Feira de Cinzas, repletas de confetes e serpentinas no chão, informam ao Vampiro que a ilusão acabou e a realidade precisa ser encarada. No plano seguinte, ele vaga pelas ruas sujas do centro da cidade, onde pessoas dormem pelo chão. Em seguida, caminha pelas areias da praia de Copacabana. No carnaval, os personagens se permitem viver outras vidas, transgredir as regras durante um interstício de tempo no qual tudo é possível. E talvez seja a obrigatoriedade da volta a uma normalidade arbitrada que incomoda o personagem e potencializa seu ar de derrota perante a vida que precisa viver.

Figura 56 – Um vampiro sai às ruas do Rio de Janeiro, sedento por sexo e diversão



Fonte: Montagem de *frames* do filme “O vampiro de Copacabana”.

Na última sequência do filme, Carlos, ainda com a fantasia, entra em seu apartamento, ao som de uma música melancólica. Nesse momento, Suely também chega, fantasiada de Odalisca. O Vampiro e a Odalisca se encontram. Ela diz ao marido que passou a gostar do carnaval, coloca um disco na vitrola e convida Carlos para dançar. Os dois dançam ao som de *Eu quero é botar meu bloco na rua*, canção de autoria de Sérgio Sampaio. O casal tem um momento de felicidade, rindo ao dançar pela sala do apartamento, se abraçar e se beijar. Carlos diz a Suely que a ama. Os dois se abraçam, contudo, aos poucos, o semblante de Carlos se torna triste novamente. Sobre essa imagem, surgem as letras “FIM”, embora a história não pareça se encerrar naquele momento, sugerindo que, assim como o roteiro, a história do casal permanece em aberto.

Figura 57 – Carlos e Sueley se abraçam em um final melancólico



Fonte: *Frame* do filme “O vampiro de Copacabana”.

A partir dos filmes citados neste capítulo, foi possível apresentar um panorama da representação masculina no cinema carioca dos anos 1970, particularmente com relação à comédia erótica. Apesar de se centrar na figura do homem atrelada a um padrão de comportamento fortemente ligado à virilidade e à heterossexualidade, essa representação hegemônica por vezes dá lugar a representações que surgem como transgressoras e apontam outros tipos de comportamento. *O vampiro de Copacabana* é um desses filmes, mas, assim como Carlos, diversos personagens escapam a esse padrão, por exemplo, Dino em *Vai trabalhar, vagabundo*, Paulo Otávio em *Se segura, malandro!*, ou ainda Paulão em *O flagrante*. Nesses filmes, a figura do homem ganha novos contornos e apresenta mais possibilidades de ser.

Além das personagens mulheres, abordadas no capítulo anterior, e dos homens, tema deste capítulo, há que se falar em outro elemento bastante relevante na comédia erótica carioca, a presença da cidade do Rio de Janeiro e a maneira como ela é representada. Esse será o tema do próximo capítulo.

4 NOS EMBALOS DE IPANEMA E AS AVENTURAS AMOROSAS DE UM PADEIRO: O RIO PARA ALÉM DA ZONA SUL

Assim como a bela e jovem mulher e o homem másculo e viril, uma terceira personagem recorrente recebe grande destaque nas comédias eróticas cariocas: a cidade do Rio de Janeiro. A paisagem urbana, particularmente um pequeno espaço de sua geografia, situado próximo à orla e à entrada da baía da Guanabara e denominado Zona Sul, exerce um papel significativo na construção estética e visual desses filmes. Essa importante personagem normalmente é apresentada como um cenário de cartão-postal, com imagens de pontos turísticos, de praias ensolaradas e de corpos com pouca roupa em ambientes ao ar livre, um lugar propício para dar vazão à sensualidade, ao voyeurismo e à experimentação do prazer. Dentre os diversos filmes do ciclo, dois deles foram selecionados para fundamentar esta discussão: *As aventuras amorosas de um padeiro* (1975) e *Nos embalos de Ipanema* (1978).

Nos embalos de Ipanema, dirigido por Antônio Calmon e produzido pela Sincrocine, de Pedro Carlos Rovai, chega às telas de cinema no final da década, no ano de 1978. O filme conta a história de Toquinho, um jovem rapaz morador do bairro de Marechal Hermes, na Zona Norte da cidade, que deseja mudar de vida. Surfista e frequentador da praia de Ipanema, na Zona Sul, ele acaba se envolvendo com Patrícia, jovem de família rica; Das Bocas, um cafetão; e André, um homem mais velho homossexual. Em busca de dinheiro para viver uma vida diferente da sua, Toquinho coloca em risco sua relação com a namorada Verinha, também da Zona Norte, que acaba seduzida – e abandonada – pelo patrão.

As aventuras amorosas de um padeiro, a única comédia erótica carioca roteirizada e dirigida por um cineasta negro, o também ator Waldyr Onofre, foi lançada em 1975 e contou com a produção executiva de Nelson Pereira dos Santos, um importante nome do movimento Cinema Novo. O filme, cuja ação se concentra na Zona Oeste da cidade, deslocando-se da paisagem tradicional da Zona Sul, conta a história do padeiro português Marques, que se interessa por Ritinha, recém-casada com o vendedor Mário. Aproveitando-se da insatisfação da moça com o casamento monótono, o padeiro faz de tudo para seduzi-la, e embora Ritinha se deixe levar pela conversa do português, ela segue insatisfeita sexualmente até conhecer Saul, um

pintor e poeta por quem se apaixona. Por vingança, Marques prepara um flagrante e avisa Mário, o marido da jovem. Na “distante” praia de Guaratiba, a sequência do flagrante brinca com os clichês dos filmes do ciclo ambientados na Zona Sul da cidade, satirizando a própria comédia erótica.

Ao abordar a representação da cidade do Rio de Janeiro no cinema, outros filmes serão comentados para complementar o debate e colocados em diálogo com estudos realizados por pesquisadores brasileiros como Flávia Seligman (2000), Tunico Amâncio (2009; 2010), Euler e Denise Siqueira (2017), José Inácio de Melo Souza (2018) e Rafael de Luna Freire (2018), e ainda autores internacionais como Michel Maffesoli (1985; 2014), entre outros.

4.1 Maravilhosa, sensual e cinematográfica: características de uma cidade paisagem e sua representação no cinema

Ao longo da história do cinema, a cidade do Rio de Janeiro tem sido cenário para inúmeras produções no decorrer dos anos, incluindo títulos de grande repercussão, como *Interlúdio*¹³⁹, de Alfred Hitchcock, e *Orfeu negro*¹⁴⁰, de Marcel Camus. No começo da segunda metade do século XX, o mundo ainda tentava dar conta da realidade pós-guerra e o Brasil, após ter colaborado na vitória dos Aliados sobre o Eixo¹⁴¹, emergia desse cenário com uma nova imagem e se beneficiou disso durante o restabelecimento do turismo internacional, atraindo novos olhares (GARCIA, 2016). Nesse contexto, a cidade do Rio de Janeiro, então Capital Federal, passou a atrair turistas endinheirados, na sua grande maioria estadunidenses e europeus, mas também latino-americanos, como os argentinos, que buscavam desfrutar tanto das

¹³⁹ Filme estadunidense, dirigido por Alfred Hitchcock e lançado em 1946. Título original: Notorious. Fonte: <www.imdb.com>. Acesso em 21 Fev. 2024.

¹⁴⁰ Filme ítalo-franco-brasileiro, dirigido por Marcel Camus e lançado em 1959. Título original: Orphée noir. Foi premiado com a Palma de Ouro no Festival de Cannes, em 1959, e venceu o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, em 1960. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 21 Fev. 2024.

¹⁴¹ A Segunda Guerra Mundial foi um conflito de proporções mundiais, ocorrido entre 1939-1945. De um lado, o chamado Eixo (formado por Alemanha, Itália e Japão) e de outro os Aliados (Estados Unidos, União Soviética, Reino Unido e França). “Depois de ter seus navios torpedeados, com significativa perda de vidas, o governo declarou guerra à Alemanha e à Itália, e, após breve preparação, enviou para combater na península itálica uma divisão de infantaria completa com seus respectivos apoios – a Força Expedicionária Brasileira (FEB) – e duas unidades da recém-criada Força Aérea Brasileira (FAB): um grupo de aviação de caça e uma esquadrilha de observação e ligação. Concomitantemente, a Marinha do Brasil realizou a patrulha antissubmarino no Atlântico Sul e escoltou diversos comboios de navios mercantes no trajeto entre o Brasil e os Estados Unidos” (DEL PRIORE; DARÓZ, 2019, p.13).

belezas da cidade – naturais e urbanas –, quanto do luxo de seus hotéis e da diversão dos seus cassinos (AMÂNCIO, 2009).

Em função dessa ascensão do turismo e o interesse despertado pela cidade, a produtora RKO Pictures escolheu o Rio de Janeiro como cenário para uma de suas produções, cuja direção seria assinada por Hitchcock. No filme, o Rio é palco para uma trama de espionagem envolvendo um grupo de nazistas que se refugia na cidade sul-americana. As belas imagens da cidade rodaram o mundo como pano de fundo para o romance entre Cary Grant e Ingrid Bergman, que trocam beijos em frente à praia de Copacabana ou passeiam pela Vista Chinesa, no Alto da Boa Vista. Apesar da onipresença da cidade na obra, nem o diretor nem os protagonistas precisaram se deslocar para o Rio para as filmagens. Apenas uma equipe secundária foi enviada ao Brasil, para que as cenas externas fossem captadas e inseridas, posteriormente, no processo de montagem do filme (GARCIA, 2016).

Figura 58 – A praia de Copacabana como cenário para o filme de Alfred Hitchcock



Fonte: *Frame* do filme “Interlúdio”.

Já no caso de *Orfeu negro*, uma adaptação da tragédia do mito grego Orfeu, que desce ao mundo dos mortos para buscar sua amada Eurídice, o diretor Marcel Camus traz essa história para dentro do carnaval carioca, com o Rio de Janeiro não somente servindo de cenário, mas sobretudo sendo retratado através de um dos seus mais emblemáticos elementos culturais:

(...) o filme de Marcel Camus é lembrado até hoje como um dos mais apaixonados – para o bem e para o mal – olhares no cinema estrangeiro sobre a realidade brasileira. Nele vai sobressair a paisagem carioca, e, nela, a implicação de uma comunidade negra disposta em uma sociedade branca sem conflitos raciais, uma população tomada pela música, uma cidade solar e pujante, com os traços de uma modernidade ainda incipiente. E, atravessando a trama, uma clássica história de amor (AMÂNCIO, 2010, p.135-136).

Na primeira metade dos anos 2010, a capital carioca foi escolhida como tema para um dos filmes da franquia *Cities of love*¹⁴², intitulado *Rio, eu te amo*¹⁴³, no qual diversos espaços da cidade, alguns muito conhecidos, outros nem tanto, foram explorados como elementos catalisadores de sentimentos entre os personagens. A fama atribuída à cidade do Rio de Janeiro enquanto cenário cinematográfico e a constância como vem sendo retratada no cinema foram construídas ao longo do tempo e perpetuadas não apenas pelo cinema brasileiro e mundial, como também por diversos outros meios de comunicação.

Estudos como os de Maria Teresa Mattos de Moraes (2018), Gabriel Chavarry Neiva (2018) e Adriana Guimarães Moreira (2019) abordam a questão da cidade a partir do aspecto comunicacional e apresentam uma visão do Rio de Janeiro acerca de suas paisagens e configurações e o seu papel nos grandes eventos que envolvem a cidade. Para Moraes:

Pensar em cidades, assim como em cultura, é pensar em movimentos, em fluxos, em dinâmicas e articulações. As cidades também são locais de disputas e de tensões. Pensar em cidades é pensar em comunicação, em discursos, em significados, em construção de sentidos (MORAES, 2018, p.33-34).

Conclui-se, com base nesses estudos, que a cidade do Rio de Janeiro se comunica por meio de suas configurações, dos movimentos e fluxos que nela se articulam, do imaginário que brota de suas paisagens, dos títulos que ela recebe e das percepções que se constroem em torno dela.

Esta seção busca compreender essa representação, considerando elementos que contribuem para percepções da cidade do Rio de Janeiro como maravilhosa e

¹⁴² Franquia de filmes que se caracteriza por apresentar uma série de curtas-metragens, dirigida por diversos diretores, que se entrecruzam, construindo um longa-metragem, em capitais importantes ao redor do mundo. O primeiro filme da série foi *Paris, Je t'aime*, lançado em 2006, tendo sido seguido por *New York, I love you*, de 2008. Em 2014 foi lançado *Rio, eu te amo*, e em 2019, *Berlin, I love you*. Fonte: <www.imdb.com>. Acesso em 21 Fev. 2024.

¹⁴³ Filme coproduzido por Brasil e Estados Unidos, lançado em 2014. Dirigido por Andrucha Waddington, Carlos Saldanha, César Charlone, Fernando Meirelles, Guillermo Arriaga, Im Sang-soo, John Turturro, José Padilha, Nadine Labaki, Paolo Sorrentino, Stephan Elliot e Vicente Amorim. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 21 Fev. 2024.

sensual e que despertam um interesse cinematográfico sobre ela¹⁴⁴. Trata-se de uma análise basilar para compreender a forma como a comédia erótica se apropriou desse repertório discursivo e colaborou para sua consolidação ao longo dos anos 1970.

4.1.1 Cidade maravilhosa

A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro foi fundada no ano de 1565, alguns anos após a chegada dos primeiros portugueses (ABREU, 2000), tendo a princípio um papel coadjuvante na história do país. A cidade foi ganhando importância aos poucos, chegando a se tornar um importante centro político mesmo antes de receber o título de capital do Vice-Reino do Brasil, com a transferência da capital da Colônia, que até então se localizava em São Salvador da Bahia de Todos os Santos:

O Rio de Janeiro foi se moldando aos poucos em uma cidade singular, pois antes mesmo de se estabelecer como capital do Vice-Reinado, em 1763, tornou-se o centro político do Brasil Colônia em razão da condição de sua capitalidade, que se legitima por sua importância social, econômica e cultural para a nação em formação (MOREIRA, 2019, p.25).

Esse papel é reforçado com a chegada da família real ao Brasil em 1808, concomitantemente à transferência da Corte Portuguesa, quando a cidade é nomeada capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Esse fato, de acordo com Adriana Moreira (2019), foi fundamental para que a centralidade que vinha sendo há muito construída fosse regulamentada, pois toda a riqueza extraída da Colônia passava a transitar, obrigatoriamente, pelo Rio de Janeiro.

Em virtude desse fato marcante, a cidade se transformou, abrigando órgãos importantes da administração portuguesa, que se transferiram para o país juntamente com a Corte. A abertura dos portos aos parceiros comerciais de Portugal, em janeiro de 1808, e a fundação do Banco do Brasil, em outubro do mesmo ano, foram outros desdobramentos que contribuíram para o desenvolvimento da cidade. Assim, “a então capital do império português teve um salto de modernidade” (MELLO; SEBADELHE, 2015, p.38), ganhando contornos de urbanidade, com portos, praças e mercados populares.

¹⁴⁴ Sobre a representação da cidade do Rio de Janeiro no cinema, cabe citar ainda o catálogo de autoria de Antônio Rodrigues (2008), editado pela Cinemateca Portuguesa e posteriormente publicado no Brasil, intitulado *O Rio no Cinema*.

Após a independência de Portugal, a cidade cresce econômica e socialmente, exercendo protagonismo em relação às demais cidades do país e da América Latina. Houve uma profunda identificação da população local com a vida da Corte e com o Império, o que passou a conferir um certo privilégio ao “carioca”, em função da possibilidade de uma vida mais requintada e da proximidade com a família imperial (ABREU, 2020).

A produção de café, que se estabelece na segunda metade do século XIX, escoada em boa parte pelo porto do Rio de Janeiro, colabora para a inserção do Brasil na economia capitalista internacional, fato que se intensifica a partir de eventos importantes como a abolição da escravidão e a proclamação da república, e que pode ser evidenciado em função de dados relacionados ao crescimento das exportações do país à época (CHALHOUN, 2012).

Com a instauração da República, empréstimos concedidos pela Inglaterra permitem ao governo financiar obras de revitalização da capital federal (CHALHOUN, 2012), que são executadas durante a gestão de Francisco Pereira Passos, representando uma ampla transformação na cidade, simbolizando a superação do período colonial e elevando a cidade a um novo patamar (MOREIRA, 2019).

De acordo com Adriana Moreira (2019), teria sido em 1911 a primeira vez que a expressão “cidade maravilhosa” foi utilizada para se referir ao Rio de Janeiro, forma pela qual a cidade foi designada no livro de poesias *La ville merveilleuse*¹⁴⁵, no qual a poetisa francesa Jeanne Catulle-Mendes relata sua viagem ao Rio. Apesar disso, é durante os anos 1930 que o título se destaca:

foi na década de 30, com a colaboração do romancista Coelho Neto, que a nova imagem da cidade maravilhosa, identificada com o enaltecimento das belezas naturais, ganha relevância e passa a ter um significado maior de cidade. Essa imagem é reforçada por outros meios como o programa de rádio, as marchinhas de carnaval e o cinema (...). A paisagem natural passa a ser o cartão-postal da cidade e, conseqüentemente, torna-se a força de sua imagem (MOREIRA, 2019, p.43).

Segundo a pesquisadora, o programa de rádio *Crônicas da cidade maravilhosa*, apresentado por César Ladeira e transmitido pela Rádio Mayrink Veiga, foi um dos

¹⁴⁵ *Ce soir, un délirant crépuscule s'étale / Sur le Corcovado rempli de papillons, / L'abîme de feuillage est criblé de rayons / Dont chacun est un chaud et flamboyant pétale.* Trecho do poema *Ce soir* (Esta noite), de autoria de Jeanne Catulle-Mendes. Disponível em <<https://literaturaeriodedejaneiro.blogspot.com/2015/03/la-ville-merveilleuse-cidade.html>>. Acesso em 28 Jun. 2024. (Tradução nossa: “Esta noite, um delirante crepúsculo se espalha / Sobre o Corcovado repleto de borboletas / O abismo de folhagens está repleto de raios / Cada qual é uma pétala quente e flamejante”).

responsáveis pela propagação da expressão, juntamente à hoje famosa marchinha de carnaval “Cidade maravilhosa” de André Filho. A canção teve tamanha importância que se transformou no hino oficial da cidade, a princípio de forma extraoficial, nos anos 1960, sendo oficializada pela Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro no ano de 2003.

Figura 59 – Vista aérea do Rio de Janeiro, inserida durante o voo dos personagens de Cary Grant e Ingrid Bergman, em *Interlúdio*



Fonte: *Frame* do filme “Interlúdio”.

Em suma, esses foram alguns dos fatores que atuaram na construção de uma imagem da cidade calcada em suas belezas naturais, mas que também guarda relação com o protagonismo social e econômico experimentado ao longo da história, bem como em função de sua conjuntura política. É somente a partir dos anos 1980 que, segundo Freire Filho, Herschmann e Paiva (2004), esse título começa a ser questionado, em função do crescimento da violência urbana e das profundas diferenças sociais. Nesse sentido, os meios de comunicação exercem papel importante tanto na consolidação desse título baseado nas belezas naturais da cidade, quanto na sua contestação. Nas palavras dos autores:

A mídia, portanto, é um dos principais cenários do debate contemporâneo; é através dela, de modo geral, que se adquire visibilidade e que se constroem os sentidos de grande parte das práticas culturais. Pode operar no sentido de uma integração sociocultural de caráter heterogêneo, na qual culturas minoritárias ou locais consigam espaço significativo de expressão, bem como no sentido de uma homogeneização transnacionalizada. Por outro lado, é também nos meios de comunicação de massa que se desenvolve grande parte dos processos de estigmatização (de construção de estereótipos) ou

mesmo de criminalização das culturas minoritárias, na medida em que ali acontecimentos, fatos, rituais e, de forma geral, a “realidade social”, ganham sentido (FREIRE FILHO; HERSCHMANN; PAIVA, 2004, p.11).

Paralelamente a essa estigmatização, que pode ser entendida como positiva, no sentido de ostentar a paisagem tropical da cidade, consolidou-se também, ao longo dos anos, um outro tipo de estigma, relacionando o Rio de Janeiro à sensualidade e ao erotismo, o que inscreve a cidade na rota do turismo sexual.

4.1.2 Cidade sensual

Há inúmeras descrições acerca das belezas da cidade do Rio de Janeiro. A do livro *Memória afetiva do botequim carioca*, publicado por Paulo Thiago Mello e Zé Octávio Sebadelhe (2015), aborda os elementos que designam seus contornos geográficos, remetendo a uma sensualidade que se desenha através do encontro das linhas urbanas com as suas montanhas e praias, tal qual um corpo que se estende sob o sol dos trópicos:

Rio de Janeiro. A mui leal e heroica cidade de São Sebastião, assim consagrada pelo imperador D. Pedro I, cresceu a partir do contorno de suas enseadas, desenvolveu sua malha sinuosa de linhas urbanas entre cadeias rochosas e areais e teve sua fundação nos morros próximos à Baía da Guanabara. Essa área, de suntuosa geografia e de beleza singular, seria posição estratégica no desenvolvimento de uma futura zona comercial e portuária (MELLO E SEBADELHE, 2015, p.37).

Em meio a essa corporificação imagética, ressalta-se uma possível relação entre cidade, corpo e sofrimento. Richard Sennett afirma que, “desde as origens, nossa civilização tem sido desafiada pelo corpo sofrido. (...) recusamo-nos a aceitar a experiência da dor como inevitável e insuperável” (SENNETT, 2006, p. 24). O sofrimento, expresso nas atitudes e formas corporais, tem raízes históricas na experiência dos povos e das cidades. O autor completa a reflexão esclarecendo que a busca da imagem do corpo idealizado está ligada também ao lugar idealizado, que ele chama de “Paraíso”, “à medida que tentam expressar ao mesmo tempo a sua integridade, como um sistema, e a integração que ele estabelece com o meio ambiente sob sua influência” (ibidem, p.24). Seria então possível indagar se a imagem de um espaço urbano despido de preconceitos (e de roupas), vendida por algumas produções que colocam o Rio de Janeiro num patamar de paraíso, onde a sexualidade

pode ser exercida com liberdade, colabora para a criação de uma visão estereotipada da cidade?

Para Euler David de Siqueira e Denise da Costa Oliveira Siqueira (2017), há uma grande responsabilidade dos sistemas midiáticos em relação à forma como (re)constroem imagens, reforçando, reorganizando ou (re)apresentando informações:

O olhar sobre o espaço urbano, uma cidade, um lugar – especialmente os distantes – se faz também, e em grande parte, a partir das repetições e (re)apresentações produzidas e veiculadas pela mídia. O imaginário sobre certas cidades e seus atrativos é reconstruído pela propaganda turística, pelos discursos do cinema, da TV, das publicações (SIQUEIRA E SIQUEIRA, 2017, p.102).

A sensualidade que se associa à cidade e a conecta com os corpos que por ela circulam parece algo recorrente nos meios de comunicação. Seja nas revistas, nos filmes, nas telenovelas ou na publicidade, o apelo ao erotismo e a um padrão de beleza estipulado e reforçado por essas próprias mídias são constantemente reiterados. O carnaval, um evento intrinsecamente ligado à cultura popular brasileira e que colaborou para a transformação da cidade do Rio de Janeiro em uma cidade turística (NUNES, 2021)¹⁴⁶, foi retratado por anos por uma das maiores emissoras de televisão do país de tal forma que evidencia o apelo a esse recurso:

“A Globo faz escola no carnaval deita e rola”, anunciava a primeira vinheta de carnaval que a modelo Valéria Valenssa protagonizou, em 1990. Criada pelo designer Hans Donner, a chamada ganhou o nome de Globeleza no ano seguinte, quando foi apresentada a música Samba da Globo, composta por Jorge Aragão e Franco Lattari e cantada por Quinho. Em 1993, Valéria apareceu sozinha na vinheta e recebeu o título de Globeleza (MEMÓRIA GLOBO, 2022).

Durante doze anos, a modelo Valéria Valenssa personificou a personagem “Globeleza” nas vinhetas que acompanhavam a transmissão do evento pela TV Globo, nas quais ela aparecia sambando, com o corpo coberto por pinturas e vestido com biquínis estreitos que cobriam o mínimo necessário para programas de televisão aberta. Essa imagem, associada ao carnaval e às transmissões dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, nos quais diversas mulheres participavam com mais ou menos roupa, a depender da fantasia ostentada, contribuiu para reconstruir

¹⁴⁶ A tese de doutorado de Lara Jogaib Nunes, intitulada *O processo de turistificação do carnaval no Rio de Janeiro pelas páginas da Gazeta de Notícias (1922-1932)*, aborda o papel da festa popular na consolidação da capital carioca como referência turística relacionada ao evento. Com o Carnaval já enraizado na cultura popular, seu símbolo de festividade nacional atrai visitantes estrangeiros, ao mesmo tempo em que o turismo passa a ser compreendido como uma atividade econômica bastante rentável para o país.

uma percepção quanto ao corpo feminino que o estabelece como ícone de sensualidade. Aqui, no caso, um corpo em especial, o da mulher negra:

A vinheta da *Globeleza*, criada pela Rede Globo no início dos anos 90, consagrou-se como uma tradição do período próximo ao Carnaval. A cada ano, uma nova vinheta era produzida sem grandes inovações, mantendo o formato clássico: uma dançarina negra, cujo corpo nu era coberto apenas por uma pintura corporal e/ou uma simulação digital em cores quentes e brilhantes (FURTADO, 2017, p.182-183).

Figura 60 – A modelo Valéria Valenssa, em performance na vinheta do *Carnaval Globeleza*, da TV Globo



Fonte: Memória Globo.

A estratégia perdurou durante muitos anos, com diversas outras modelos assumindo a personagem, como Giane Carvalho, Aline Prado, Nayara Justino e Erika Moura. A personagem se manteve assim ao longo de mais de duas décadas, com pouca roupa e muita cor, representando o carnaval e a mulher carioca. Para Lucianna Furtado (2017), a “representação midiática dos corpos de mulheres negras e seu papel na perpetuação de imaginários culturais” (FURTADO, 2017, p.196) foi

responsável por manter vivo no decorrer dos anos um olhar acerca dos corpos femininos negros que sedimenta repertórios “que naturalizam a subalternidade e a objetificação sexual” (ibidem, p.196).

Ao analisar as vinhetas disponibilizadas em uma matéria no site Memória Globo (2022), percebe-se que somente a partir de 2017 o estilo de fantasias mudou, com a modelo Erika Moura usando mais roupas que nos anos anteriores. Tal mudança pode ser evidenciada após discussões sociais importantes, provocadas por pesquisadoras e ativistas ligadas ao movimento do feminismo negro (RIBEIRO E RIBEIRO, 2016; FURTADO, 2017; DANDOLINI; RUIZ, 2020), que certamente colaboraram para uma revisão no formato televisivo, fomentando um debate necessário, ainda que ignorado por muito tempo:

A mulher negra exposta como Globeleza segue, inclusive, um padrão de seleção estética próxima ao feito pelos senhores de engenho ao escolher as mulheres escravizadas que queriam perto de si. As escravas consideradas “bonitas” eram escolhidas para trabalhar na casa-grande. Da mesma forma, eram selecionadas as futuras vítimas de assédio, intimidação e estupro. Mulheres negras submetidas ao jugo “dos donos”. Era comum que as escravas de pele mais clara, com traços mais próximos do que a branquitude propaga como belo, assumissem esses postos de serviço. Os corpos dessas mulheres não eram vistos como propriedade delas, serviam apenas para ser explorados em trabalhos servis exaustivos além de servir como depósito constante de abuso sexual, humilhação, vexação e violência emocional (RIBEIRO E RIBEIRO, 2016, não paginado).

Em 2022, no primeiro carnaval após a pandemia de COVID-19¹⁴⁷, a vinheta de carnaval da TV Globo apresentou um formato bastante diferente: naquele ano, as transmissões do carnaval, realizado fora de época no mês de abril¹⁴⁸, apresentaram a cantora Teresa Cristina interpretando a música tema do *Carnaval Globeleza*, numa demonstração da valorização de outros atributos da mulher negra, retirando o foco sobre a sensualidade. No entanto, essa estigmatização não ocorre apenas em relação ao carnaval. Quando Stephanie Ribeiro e Djamila Ribeiro (2016) afirmam, dando voz a mulheres negras, não querer “protagonizar o imaginário do gringo que vem em busca de turismo sexual” (ibidem, não paginado), as autoras sinalizam a dimensão

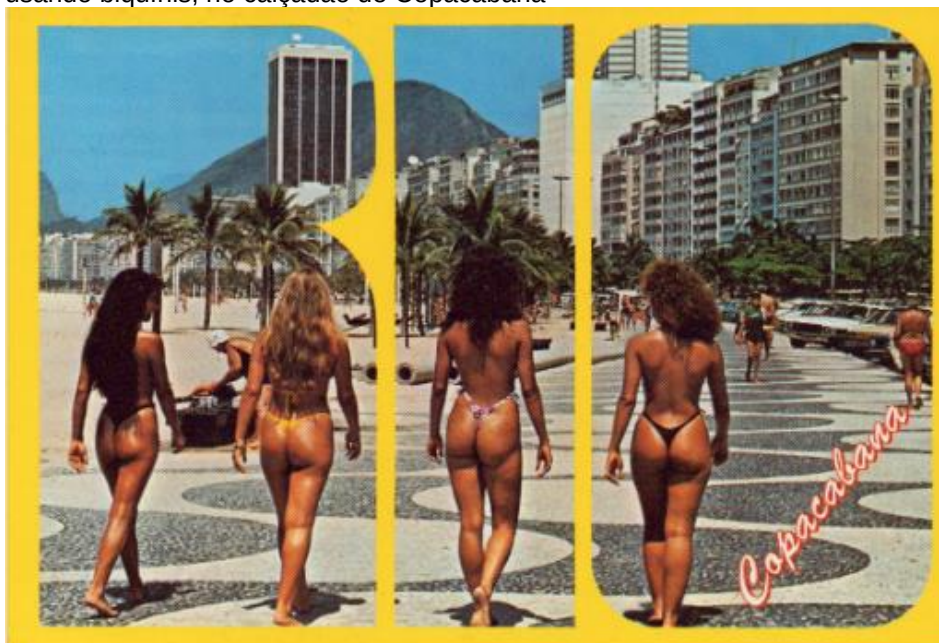
¹⁴⁷ A Covid-19 é uma infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade e de distribuição global. Em março de 2020, devido à multiplicação de casos, a situação de infecção foi caracterizada como pandemia pela Organização Mundial de Saúde (OMS). Fonte: BRASIL. Ministério da Saúde. Disponível em: <<https://www.gov.br/saude/pt-br>>. Acesso em 28 Jun. 2024. Ver ainda: DUARTE, Luísa & GORGULHO, Victor (org.). *No tremor do mundo: ensaios e entrevistas à luz da pandemia*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

¹⁴⁸ Fonte: <https://prefeitura.rio/cidade/prefeitura-do-rio-divulga-esquema-especial-para-o-carnaval-2022/>. Acesso em 28 Jun. 2024.

histórica que permeia a sensualização dos corpos, isto é, a do turismo impulsionado por esse estigma. Cabe ressaltar que Djamila Ribeiro, filósofa e pesquisadora, se destaca no campo das discussões sobre feminismo, tendo publicado obras importantes como *O que é lugar de fala?*¹⁴⁹ (2017) e *Quem tem medo do feminismo negro?*¹⁵⁰ (2018), que refletem sobre o papel das mulheres negras dentro de uma sociedade branca e patriarcal como a brasileira, bem como discutem sobre o espaço reservado a elas para a discussão desses temas.

Sobre a exploração dos corpos femininos, associada à imagem da cidade do Rio de Janeiro, Euler e Denise Siqueira (2017) abordam a questão a partir de indagações teóricas conduzidas em uma pesquisa realizada com cartões-postais produzidos até o início dos anos 2000, que apresentavam a cidade do Rio de Janeiro vinculada a imagens de corpos femininos, trazendo como legenda a frase “Destaque para a garota carioca”. Para os autores, os corpos femininos eram retratados nesses postais como se fossem paisagens da cidade e expostos à venda em bancas de jornais ao lado de outros, que ostentavam o Pão-de-Açúcar ou o Corcovado, por exemplo.

Figura 61 – Cartão-postal associando a palavra RIO a corpos de mulheres usando biquínis, no calçadão de Copacabana



Fonte: <www.sccolecionismo.com.br>.

¹⁴⁹ RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

¹⁵⁰ RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

No exemplo acima, a diagramação do cartão estabelece a palavra RIO como moldura e conceito das imagens, enquadrando corpos de mulheres que aparecem de costas, trajando apenas biquínis, no calçadão da praia de Copacabana. Apesar do postal não mostrar o rosto das modelos, percebe-se que são mulheres jovens, que possuem cabelos de tons e texturas diferentes, com seus corpos bronzeados obedecendo um determinado padrão estético: são magras porém com curvas bem delineadas:

De fato, não se trata de “um” corpo qualquer mas, sim, de corpos femininos, jovens, considerados “em forma” e construídos segundo técnicas orientadas de comunicação. Assim, não se trata de um corpo flagrado em suas formas sociais mais espontâneas – mas retratado em posturas plenas de intenção. Finalmente, não é qualquer praia que serve de suporte para qualquer corpo. Os postais retratam algumas praias principalmente da Zona Sul carioca (Ipanema, Copacabana, Leblon e, na Zona Oeste, a praia da Barra da Tijuca) (SIQUEIRA E SIQUEIRA, 2017, p.61).

Os autores pontuam que a projeção imagética de tais corpos, além de cultivar um padrão estético, está sobretudo associada a determinados espaços da cidade. Esse tipo de representação não se apresenta vinculado a bairros localizados na área conhecida como subúrbio carioca, tampouco a praias mais afastadas; em vez disso, destaca-se naqueles espaços onde o turismo é mais efervescente, como a Zona Sul, região economicamente privilegiada e com inúmeras atrações turísticas. Utilizar-se, portanto, das belezas naturais aliadas à exposição de corpos femininos configura-se como uma forma de explorar o turismo sexual, entrelaçando o interesse em conhecer a cidade com o de “desfrutar” de tudo o que ela oferece, e isso inclui, simbolicamente, as mulheres cujas imagens são vendidas nesses catálogos. Para Euler Siqueira, “a proximidade entre a *garota carioca* que aparece nos postais das praias cariocas e a prostituta é sintomática de um imaginário que vê turistas viajando em busca de relações sexuais com as mulheres da localidade” (SIQUEIRA, 2014, p.45).

Ao se pesquisar o tema cartões-postais na internet, é possível encontrar ressonância em relação à pesquisa de Siqueira. No verso de um cartão-postal localizado em um sítio de colecionismo e leilão de cartões, consta a seguinte legenda: “BRASIL TURÍSTICO. Rio de Janeiro – RJ. Garotas na praia de Copacabana com Pão de Açúcar ao fundo¹⁵¹”, sendo que essa última frase aparece inclusive traduzida para o idioma inglês. O fato de a frase ser traduzida para uma língua de alcance internacional, corrobora o pensamento do autor sobre a confluência entre turismo e

¹⁵¹ Fonte: <https://www.sccolecionismo.com.br/peca.asp?ID=9406747>. Acesso em 23 Fev. 2024.

sexualidade. O cartão-postal em questão buscar vender a imagem de que o Rio é uma cidade turística, que está preparada para receber visitantes de qualquer lugar do mundo e principalmente que, uma vez na cidade, cruzar por “paisagens” como essa será fato corriqueiro.

A partir desses exemplos abordados é possível perceber que essa imagem do Rio de Janeiro foi construída ao longo dos anos, através da reprodução de discursos que associavam a cidade à sensualidade. Mesmo com mudanças recentes nessa forma de representação, esse estigma permanece.

Para além dos exemplos trazidos nesta seção, a construção de uma imagem sensual – e sexualizada – da cidade do Rio de Janeiro pode ser percebida em outros meios de comunicação. Assim como a televisão e os cartões-postais, o cinema colaborou para perpetuar determinados tipos de representação da cidade, não apenas em relação à exploração da sensualidade dos corpos, mas também circunscrita a espaços específicos de sua geografia.

4.1.3 Cidade cinematográfica

O dia 19 de junho é considerado oficialmente como o Dia do Cinema Brasileiro (BRASIL, 2024). A escolha da data faz referência a uma possível filmagem, realizada por Afonso Segreto¹⁵², que havia voltado ao Brasil após viagem à Europa trazendo a primeira câmera cinematográfica ao país: 19 de junho de 1898 (BERNARDET, 2008). Nessa ocasião, Segreto “havia tirado uma vista da entrada do porto, fortalezas da barra da entrada da baía da Guanabara e navios em movimento na mesma baía” (SOUZA, 2018, p.25). De acordo com José Inácio de Melo Souza (2018), essa informação deve ser vista com reservas, pois não há uma comprovação evidente de que tal filmagem tenha ocorrido ou que de fato essa tenha sido a data correta. Há, no entanto, informações de que o chamado filme de atualidades, baseado na realidade urbana, era o tipo de produção mais comum nos primeiros anos em que o cinema começou a ser praticado na cidade do Rio de Janeiro, como nos pequenos filmes

¹⁵² Afonso Segreto (por vezes se encontra a grafia Alfonso) era italiano de nascimento e mudou-se para o Brasil para trabalhar com o irmão Paschoal Segreto, empresário no ramo de diversões, que passa a trabalhar importando e produzindo fitas para sua sala de exibição. Por influência do irmão, Afonso havia realizado estágio na Pathé Frères, adquirindo conhecimento para realizar filmes. Consta que produziu até 1901 cerca de 60 filmes (SOUZA, 2018). Por uma suposta ligação com o anarquismo, envolvendo a realização de filmes ligados ao Círculo Operário Italiano de São Paulo, ele teria se indisposto com a família, que preferiu enviá-lo de volta à Itália para não atrapalhar os negócios familiares no Brasil (BERNARDET, 2008).

realizados por Afonso Segreto. Esses pequenos filmes evidenciavam a paisagem urbana e as belezas naturais da cidade:

A produção das películas feitas pelos Segreto conseguia ao menos dois feitos importantes. O primeiro era a produção de material para as suas próprias casas de diversão. Os filmes eram exibidos nos cinemas do Segreto. O segundo era o intenso contato, através das filmagens, com figuras do cenário político nacional.

Os títulos dos filmes que eles produziram nos primeiros anos do negócio dão conta da filmagem de aspectos da vida política nacional, bem como das movimentações nas praças, largos e ruas da cidade. Em 1898 os Segreto produziram "A chegada do dr. Campos Sales a Petrópolis", "A chegada do dr. Prudente de Moraes e sua comitiva ao Arsenal da Marinha", "O desembarque do dr. Prudente de Moraes no Arsenal de Marinha", "A família do presidente Prudente de Moraes no palácio do Catete", "Fortalezas e navios de guerra na Baía de Guanabara", "A inauguração da igreja da Candelária", "O Largo da Carioca", "O Largo de São Francisco de Paula", "O Largo do Machado", "A praia de Santa Luzia", "O préstito do Marechal Floriano para o cemitério" e "Vistas e aspectos fluminenses" (MARTINS, 2004, p.129).

O gosto pela produção de belas imagens do Rio de Janeiro, no entanto, é anterior à chegada do cinema, destacando-se na pintura de panoramas da cidade:

O panorama é uma enorme pintura em forma circular no qual seus espectadores percebem toda a extensão de uma determinada paisagem. No Rio de Janeiro havia o mesmo gosto pelos panoramas. Foi bastante festejado o "Panorama da Cidade do Rio de Janeiro", pintado por Vitor Meireles e o belga Langerok e exposto na Exposição Universal de Paris, em 1889. Em 1891 o pintor expôs a pintura no Largo do Paço e lá ficou por seis anos (MARTINS, 2004, p.121).

Assim como na pintura e nos já citados poemas de Jeanne Catulle-Mendes, a geografia da cidade era um tema recorrente nas representações artísticas que envolviam a cidade. Em função de suas características tropicais, a paisagem se constituiu em um grande atrativo do Rio de Janeiro, tendo o cinema igualmente se valido dessa configuração.

Ao longo dos anos 1910, a produção cinematográfica na capital federal se manteve bastante ativa, estendendo-se da mesma forma ao longo da década seguinte. De acordo com Rafael de Luna Freire (2018), no período que vai de 1914 a 1929, a realização de filmes ocorreu de forma contínua, mesmo em meio às dificuldades que cercavam o processo de produção local. A maioria das produções desse período eram não ficcionais, tendo havido, de acordo com o autor, um pico de produção de filmes de ficção, chamados de filmes posados, no ano de 1917, época em que novas companhias cinematográficas surgiram na cidade:

O aumento no número de filmes realizados no Rio de Janeiro durante essa bela época – principal justificativa para sua caracterização como uma “idade de ouro” – esteve indissociavelmente ligado a transformações que ultrapassavam o setor da produção, como o advento das salas fixas, o crescimento do circuito exibidor e a popularização do hábito de frequentar os cinematógrafos (FREIRE, 2018, p.253).

Segundo Freire, esse processo repercute na formação de público e de hábitos nos primeiros momentos de uma incipiente indústria do cinema como entretenimento. Enquanto ocorriam essas transformações, o público das salas de cinema crescia, tornava-se cativo, e assim o cinema adquire características de hábito social, levando também ao aumento no número de salas existentes na cidade. Desse modo, o mercado foi se expandindo, abrindo espaço tanto para as produções locais, quanto para as exhibições de filmes estrangeiros. Nessa época, surgiram parcerias entre empresas da cidade e companhias estrangeiras, que buscavam ampliar os espaços de exibição de seus filmes, como a francesa Pathé Frères.

Em um primeiro momento, as produções europeias eram as preferidas do público, porém aos poucos esse sentimento se modifica e os cariocas começam a dar sinais de insatisfação:

No final da década de 1910, porém, os temas adultos e trágicos dos dramas cinematográficos franceses e dinamarqueses eram cada vez mais criticados como enjoativos e viciosos. As encenações luxuosas e faustosas dos filmes italianos passaram a ser frequentemente vistas como teatrais e repetitivas. O cinema norte-americano, por sua vez, ia conquistando os cariocas por suas histórias envolventes, maniqueístas e sensacionais, mas acima de tudo por sua linguagem dinâmica e moderna (FREIRE, 2018, p. 255).

No início do século XX, o cinema acompanhava as transformações da sociedade, que adquire novos hábitos e muda suas formas de pensar. Essas mudanças se constituem em uma oportunidade para que os filmes produzidos nos Estados Unidos ganhem espaço, agradando o público com suas histórias contadas por meio de um novo formato, denominado posteriormente narrativa clássica. Há também que se levar em consideração a política adotada pela indústria cinematográfica estadunidense, que inicia um trabalho de expansão internacional, com o objetivo de ampliar seu mercado exibidor (BUTCHER, 2019). A partir desse momento, essa produção torna-se referência, ocupando um lugar que anteriormente pertencera aos filmes produzidos em países europeus. Segundo Freire (2018), além da linguagem narrativa clássica que se consolida, o surgimento das primeiras estrelas

do cinema¹⁵³, em sintonia com os novos tempos e a representação da mulher moderna, constituem um importante trunfo do cinema daquele país.

Esse direcionamento do olhar do espectador para o cinema americano influencia não só a exibição de filmes estrangeiros na cidade, como também a produção local, cujos filmes também manifestam essas transformações. Entre as produções da época, destaca-se *A Moreninha*, do ano de 1916, adaptação da obra literária de Joaquim Manuel de Macedo, dirigida por Antônio Leal, que buscava consolidar-se no mercado como produtor. A estratégia de adaptar uma obra literária já conhecida, uma das formas de fazer cinema importadas dos Estados Unidos (BUTCHER, 2019), passou a ser utilizada na intenção de atrair investidores para novos projetos, uma vez que esses filmes poderiam ser bastante rentáveis. De acordo com Freire, “A Moreninha parece ter sido feito para provar a capacidade de seu realizador e atrair investidores privados, no que foi aparentemente bem-sucedido” (FREIRE, 2018, p.259).

Outro diretor de destaque nesse período foi Luiz de Barros¹⁵⁴, um jovem carioca que iniciou sua carreira por volta de 1914 e dirigiu ao longo de sua vida oitenta filmes. Durante o período compreendido entre 1914 e 1929, realizou por volta de trinta trabalhos como diretor, além de ter atuado como produtor, roteirista, montador, diretor de fotografia e ator. Entre seus filmes, destacam-se *Alma sertaneja* (1919), *Ubirajara* (1919) e *A joia maldita* (1920).

Eventos importantes da época, como a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, realizada na capital durante os anos de 1922 e 1923, não deixaram de incluir o cinema entre suas atividades. Foi nesse período, segundo Freire (2018), que pela primeira vez o governo federal adotou medidas de incentivo, proteção e patrocínio à produção de cinema no país. Ao mesmo tempo, dificuldades foram vividas por aqueles que se dedicavam a esse ofício no Rio de Janeiro:

Diante das dificuldades de acesso ao mercado, dominado pelo filme estrangeiro, as produções locais só podiam ser feitas a custos baixíssimos, que se restringiam praticamente a apenas o custo do filme virgem, do qual “não se perde um metro” (FREIRE, 2018, p. 276).

¹⁵³ Sobre o fenômeno que se convencionou chamar de *star-system*, Edgar Morin publica em 1957 o livro *Les Stars*, uma análise acerca da construção de um sistema capaz de criar, manter e promover atores e atrizes de cinema ao estrelato e os objetivos econômicos por trás desse sistema. O livro foi publicado no Brasil em 1989 sob o título *As estrelas – Mito e sedução no cinema*.

¹⁵⁴ Fonte: <www.imdb.com>. Acesso em 23 Fev. 2024.

As despesas deveriam ser mínimas e isso incluía levar em consideração que os donos das empresas cinematográficas eram, muitas vezes, os próprios diretores. O barateamento dos custos levava a críticas relacionadas à qualidade dos filmes, à falta de técnica e ao talento dos artistas envolvidos. Entre altos e baixos, a produção carioca foi se mantendo, alguns filmes com mais sucesso, outros sofrendo mais com as críticas, mas no geral mantendo viva uma esperança de estabelecer uma indústria ligada à produção cinematográfica.

Nessa conjuntura, destaca-se, em 1926, uma coprodução internacional realizada pela empresa local Benedetti-Film e a companhia teatral do ator italiano Carlo Campogalliani, que viajava em turnê pelo Brasil: *A esposa do solteiro*, filme gravado na Argentina e no Brasil e que utiliza pontos turísticos do Rio de Janeiro como cenário para a história – entre eles, o morro do Pão de Açúcar e o luxuoso hotel Copacabana Palace (FREIRE, 2018).

Outro sucesso da época foi *Barro humano*, de Adhemar Gonzaga, lançado no ano de 1929. Resultado de conhecimento adquirido por artistas e técnicos de cinema, considera-se que o filme tenha “elevado a grande realização do ‘moderno cinema brasileiro’” (FREIRE, 2018, p.283). Em uma matéria publicada pela revista *Filme Cultura*, no ano de 1971, a obra é citada entre os filmes brasileiros considerados mitológicos¹⁵⁵. De acordo com Freire, os elogios recebidos pela obra, destacaram a evolução técnica na sua realização, principalmente no que se refere às técnicas de iluminação e montagem. A utilização de lâmpadas incandescentes possibilitou uma melhor visualização dos cenários, uma vez que havia reclamações constantes por parte da crítica e do público acerca da qualidade inferior das cenas de interior nos filmes nacionais. Embora tenha recebido críticas negativas em relação à performance dos artistas e ao roteiro, era incontestável a evolução representada pelo filme, o qual abre as portas para a consolidação de uma produção em escala industrial na década seguinte. Foi a partir do sucesso desse filme que Adhemar Gonzaga decidiu dar um passo importante: a construção de um estúdio destinado especificamente ao cinema, que viria a se chamar *Cinédia*¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Disponível em <<http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.19.pdf#page=52>>. Acesso em 29 Jun. 2024.

¹⁵⁶ Estúdio cinematográfico brasileiro, fundado em 1930 por Adhemar Gonzaga. A história do estúdio e de seu fundador foi objeto de uma matéria na edição de número 08 da revista *Filme Cultura*, disponível em <<http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.08.pdf#page=04>>.

A produção cinematográfica no Rio avança ao longo da década de 1930, atraindo, como já comentado anteriormente, o olhar de produtores vindos de outros países. De acordo com Tunico Amâncio (2009), a comédia romântica e musical *Voando para o Rio*¹⁵⁷ foi responsável por consolidar a imagem do Rio de Janeiro no cinema internacional como um modelo iconográfico que demarcou um tipo de representação precisa sobre a cidade – “um balneário elegante, dedicado ao turismo internacional, impregnado de música e de um povo dócil e amistoso” (AMÂNCIO, 2009, p.83, tradução nossa¹⁵⁸).

Figura 62 – Fred Astaire e Ginger Rogers na comédia musical que consolidou um perfil do Rio no cinema internacional



Fonte: *Frame* do filme “Voando para o Rio”.

As particularidades que definem essa representação se conectam com as particularidades da própria cidade, como a questão geográfica e política:

As distintas representações da cidade do Rio de Janeiro na cinematografia internacional são fruto de uma singularidade inerente ao próprio lugar e à sua história. Sua eleição como cenário de inúmeros filmes advém de sua exuberante geografia, composta de elementos variados (montanhas, praias, florestas) e de um peso político de grande envergadura (capital do Reino, do Império, da República). O Rio de Janeiro é o centro de referência cultural do

¹⁵⁷ Filme estadunidense, dirigido por Thornton Freeland e lançado em 1933. Título original: *Flying down to Rio*. Fonte: <www.imdb.com>. Acesso em 24 Fev. 2024.

¹⁵⁸ O texto em língua estrangeira é: “Éste se define a partir de la imagen del balneario elegante, dedicado al turismo internacional, impregnado de música y de un pueblo dócil y amistoso.”

país e permanece como ícone máximo brasileiro (AMÂNCIO, 2009, p.82, tradução nossa¹⁵⁹).

Não foram apenas as belezas geográficas da cidade do Rio de Janeiro e o comportamento festivo e amistoso atribuído a seus moradores que foram retratados no cinema internacional. Em relação ao filme *Orfeu negro*, já citado no início deste capítulo, Tunico Amâncio reflete:

(...) o filme Orfeu pode ser lido também na tecla do último suspiro da então capital federal, às vésperas de ser destituída de seu poder, bem pouco antes da transferência do aparato burocrático-político para Brasília. Basta olharmos com atenção para o modo como a cidade é tratada, com seus ambientes sombrios e tristes, onde só brilha o carnaval, que desce do morro. O asfalto vive sua crise de identidade, enquanto o morro resplandece (AMÂNCIO, 2010, p.144).

Esse aspecto menos glamoroso do Rio de Janeiro é explorado de forma aprofundada em filmes que marcaram a cinematografia nacional, como é o caso de *Rio, Zona Norte*¹⁶⁰, que conta a história de um sambista que, ao cair do trem em movimento, relembra passagens de sua vida, e ainda *Cinco Vezes Favela*¹⁶¹, que traz “cinco histórias sobre as possibilidades do desenvolvimento da consciência política na favela do Brasil dos anos 60” (CINEMATECA BRASILEIRA, 2024). Ambos são filmes importantes, realizados dentro do movimento Cinema Novo, que apresentava uma perspectiva bastante distinta do cinema comercial que era produzido até então ao buscar justamente desconstruir essa ilusão criada em função das belezas naturais de um país, que chegava às telas como forma de dissimular a realidade socioeconômica da população brasileira.

Historicamente, o Rio de Janeiro foi (e continua sendo) cenário de filmes que se conectavam tanto com objetivos mercadológicos na tentativa de fortalecer uma indústria cinematográfica no Brasil, quanto àqueles vinculados a movimentos de contestação como o Cinema Novo e o Cinema Marginal. No final dos anos 1960, quando a comédia erótica dá seus primeiros passos, o Rio de Janeiro também surge

¹⁵⁹ O texto em língua estrangeira é: “Las distintas representaciones de la ciudad de Río de Janeiro en la cinematografía internacional son fruto de una singularidad inherente al propio lugar y a su historia. Su elección como escenario de innumerables películas deviene de su exuberante geografía, compuesta de elementos variados (montañas, playas, floresta) y de un peso político de gran envergadura (capital del Reino, del Imperio, de la República). Río de Janeiro es el centro de referencia cultural del país y permanece como ícono máximo brasileño”.

¹⁶⁰ Filme brasileiro, dirigido por Nelson Pereira dos Santos e lançado em 1957. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

¹⁶¹ Filme brasileiro, dividido em cinco segmentos, dirigidos por Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges, e lançado em 1962. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

como cenário ideal para que essas histórias fossem contadas. Entre o Rio de Janeiro dos problemas sociais e o Rio das belezas naturais, os filmes que fazem parte do ciclo da comédia erótica, em sua grande maioria, se ocuparam em retratar o céu azul, o sol escaldante e as praias frequentadas por belas mulheres e jovens surfistas e paqueradores. A preferência por esse cenário será objeto da próxima seção deste capítulo.

4.2 O Rio e a comédia erótica:

Para o historiador José Murilo de Carvalho (1998), um certo “motivo edênico” persiste no imaginário social do brasileiro. De acordo com essa teoria, as belezas naturais se sobressaem como razão de orgulho nacional em relação a conceitos mais abstratos, como o caráter do povo ou a própria história do Brasil. Nesse sentido, o Rio de Janeiro exerce um papel significativo nesse imaginário, pois se configura como um atrativo para os turistas estrangeiros em função de suas belezas naturais:

O paraíso do Rio obviamente é um paraíso natural. E essa natureza já estava aqui muito antes de chegarem os tambois e toda população que era dessa região. Mas, durante muito tempo, isso ficou apenas como admiração de quem chegava na baía e via essa paisagem. Demorou muito para essa beleza, esse paraíso, ser utilizado. Ser transformado em marca da cidade. (CARVALHO, 2015, p.109).

O acesso a esse espaço paradisíaco da cidade, no entanto, era bastante restrito em função de seu relevo geográfico, composto por montanhas e florestas. Somente em 1982 foi inaugurado o primeiro túnel ligando o bairro de Botafogo à localidade onde se situava a Igreja de Nossa Senhora de Copacabana. Foi a partir dessa possibilidade de se acessar as praias de onde hoje estão os bairros do Leme, Copacabana, Ipanema e Leblon que outro espaço do Rio de Janeiro começou a despontar.

Carvalho (2015) traz também uma importante reflexão acerca do que é natureza e o que é paisagem. Segundo o autor, a paisagem é um encontro entre a natureza e a cultura, que age sobre o natural. Para exemplificar essa criação do que chama de paisagem no Rio de Janeiro, ele cita a construção do Jardim Botânico por Dom João VI, o reflorestamento da Floresta da Tijuca por Dom Pedro II e a construção do Aterro do Flamengo, no governo de Carlos Lacerda, além da colocação da imagem do Cristo Redentor sobre o Corcovado. Tais projetos paisagísticos podem ser

entendidos como tentativas de construir uma *identidade* para o Rio de Janeiro, conceito que Carvalho refuta em função de sua perenidade. Para o autor, identidades são criações, capazes de definir um pedaço da cidade, em um determinado período:

Então essa coisa de identidade carioca, “carioquice”, isso não existe. Quer dizer, há uma pequena identidade de uma Zona Sul carioca (das praias de Copacabana e etc.), que foi criada a partir da década de 1950/1960. Não existe UMA cidade. Isso aqui é um conglomerado. (...) Então cria-se uma marca do “ser carioca” que é exatamente o ser da Zona Sul (CARVALHO, 2015, p. 110-111).

A partir dessa reflexão envolvendo natureza, paisagem e identidade, é possível observar que a construção imagética em torno da Zona Sul carioca, como se fosse a imagem do Rio de Janeiro, é um elemento bastante comum nas comédias eróticas produzidas durante a década de 1970¹⁶².

Dentre os onze filmes selecionados para este estudo, somente quatro buscam localizações distintas, embora ainda apresentem, por vezes, paisagens praianas. A história de *Soninha toda Pura* concentra a maior parte da ação em uma ilha na região de Cabo Frio e apenas o início da trama se desenrola na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro; *Vereda Tropical* transita entre a Ilha de Paquetá e o centro do Rio, enquanto o filme *Giselle* se divide quase em partes iguais entre uma fazenda no interior do estado e a Zona Sul carioca. *As aventuras amorosas de um padeiro* é o único filme a localizar sua ação em uma área pouco explorada cinematograficamente: os bairros de Campo Grande e Guaratiba, na Zona Oeste da capital carioca. Os demais sete filmes centralizam suas ações prioritariamente na Zona Sul, com bastante ênfase na utilização das praias dos bairros de Copacabana e Ipanema como cenário.

Em *Os Paqueras*, filme de 1969, a Zona Sul é amplamente explorada durante as aventuras dos paqueradores Nonô e Toledo, configurando-se como um cenário perfeito para as conquistas dos personagens, que também podem ser entendidos como típicos habitantes da cidade – os cariocas, aqueles que transitam com desenvoltura por esse espaço. Como bom conhecedor de sua “cidade”, o carioca sabe como agir para atingir seu objetivo, sem despender muito esforço, ou melhor, fazendo esforço somente para aquilo que de fato vale a pena. O resto ele resolve depois.

¹⁶² Dos filmes listados na tabela encaminhada pela ANCINE, no primeiro capítulo deste estudo, a grande maioria ou concentra a ação na Zona Sul, ou possui alguma sequência ou vinculação da história à região. Como raras exceções, aponta-se *O roubo das calcinhas*, *O enterro da cafetina* e *Memórias de um gigolô*, cujas ações se desenvolvem na zona central da cidade.

Em uma sequência do filme, Nonô recebe uma incumbência dada por sua mãe: ir à confeitaria buscar uma bandeja de coxinhas que ela havia encomendado. No meio do caminho, porém, ele descobre que a atriz Leila Diniz está gravando uma cena de uma novela. Então ele vai até o estúdio para tentar ver a atriz mais de perto e, quem sabe, flertar com ela. A sequência se desenrola com diversas peripécias do personagem tentando atingir seu objetivo, mas quando ele está muito perto do feito, encontra outra jovem, que desvia sua atenção a tal ponto que ele nem percebe quando a atriz sai do camarim e faz uma brincadeira com ele.

Figura 63 – Um contratempo afasta Nonô do seu objetivo



Fonte: *Frame* do filme “Os paqueras”.

Quando Nonô se dá conta, já perdeu a atriz de vista e acaba, então, reencontrando a segunda jovem. Juntos, os dois terminam comendo a bandeja de coxinhas que a mãe de Nonô está esperando. O personagem não está preocupado em finalizar a missão recebida da mãe, afinal, existem coisas mais importantes na vida de um jovem carioca. O que vale são os bons momentos que ele pode desfrutar, sentado na areia da praia de Ipanema, à sombra de um coqueiro, comendo coxinhas em boa companhia.

A praia é um cenário recorrente no filme, servindo como pano de fundo para as cenas do personagem. Em outra sequência, Nonô encontra na praia de Copacabana a jovem Margareth, por quem se interessa – nesse momento ele ainda não sabe que ela é a filha de seu grande amigo Toledo.

Figura 64 – Paquera sob o sol, nas areias de Copacabana



Fonte: Frame do filme “Os paqueras”.

Nesse Rio de Janeiro de céu azul e dias ensolarados, praticamente não chove. Os dias de calor pedem que se use pouca roupa e que os corpos, em sua maioria femininos, sejam exibidos à vontade para compor o quadro:

(...) os dias são claros, as paisagens são exuberantes e o desenho urbano é organizado e bonito. A cidade passa a exercer uma espécie de propaganda positiva, que a mantém como pano de fundo para que a sexualidade possa ser empreendida com liberdade pelos seus habitantes (BRUM; VOGEL; ALBUQUERQUE, 2022, p.11).

Para o pesquisador Hernani Heffner (2015a), filmes como *Os Paqueras* corroboram justamente a construção de um estereótipo do carioca, nos quais a paisagem da cidade exerce um importante papel:

A paisagem empresta signos que definem o morador autêntico da cidade. Beleza, alegria, descontração, bom humor, musicalidade, misticismo, miscigenação, enfim, integração, fazem um resumo do descompromissado bando que se engaja no desbunde e cria novos sítios urbanos como as famosas Dunas da Gal. A proposição se dilui e se caricaturiza na pornochanchada (HEFFNER, 2015a, p.18).

Essa caracterização do espaço urbano e do seu habitante é reforçada no filme *Eu transo, ela transa*, no qual a praia também é cenário para a descontração de uma juventude que ficou conhecida pelo que se convencionou chamar de desbunde e que ficou marcada pelo já citado píer construído na Praia de Ipanema em 1971:

O Píer tornou-se a praia *hippie* de Ipanema, um grande *underground* a céu aberto, o epicentro do *desbunde* – e como tal frequentado por gente de todo tipo (...). Não se raspavam as axilas – muitas moças orgulhavam-se de seus triunfais chumaços. As pessoas se saudavam com beijos na boca (...). Não era uma praia, era uma atitude (CASTRO, 1999, p.298).

Em *Eu transo, ela transa*, a concepção da praia como lugar paradisíaco é levada ao extremo, vide a sequência na qual o personagem Carlinhos (Marcos Paulo) aceita o convite do amigo Bilu (Orlando) para irem a uma festinha, em uma praia mais afastada da Zona Sul. Nessa cena, um grupo de jovens aparece reunido em uma praia remota e sem muito movimento, onde se divertem, paqueram, fumam e bebem, até que, num dado momento, decidem todos tirar a roupa e entrar na água completamente nus, em total liberdade e sintonia com a natureza. É nesse instante que enfim chega a polícia, para dar fim à farra da juventude carioca.

Figura 65 – A praia como espaço para o desbunde



Fonte: *Frame* do filme “Eu transo, ela transa”.

Durante o filme, a paquera na praia é recorrente em quase todas as cenas, com a presença de garotos e garotas interessados em flertes rápidos que podem se concluir em beijos, ou ainda em sexo. A liberdade da juventude retratada no filme contempla o fato de que se tratava de uma geração aberta para os acontecimentos e sem compromisso algum com as convenções sociais. Carlinhos, o jovem protagonista, não se preocupa com nenhum tipo de julgamento, podendo tanto ceder aos encantos de Gilda – uma mulher mais velha, que lhe garante presentes em troca de atenção e sexo – quanto aos de Leninha, a jovem amante do amigo do pai, por quem acaba se apaixonando:

O paraíso carioca é gozo. As placas de trânsito indicam: a vida é feita de escolhas. No Rio de *Eu transo... Ela transa* os personagens parecem se movimentar em direção ao que é mais óbvio no paraíso: desfrutar de seus prazeres. Todos dão um jeito de conseguir passagens expressas para o céu,

só possível através do dinheiro fácil, com o menor esforço possível. O pai é a figura mais empenhada nesse cenário, capaz de vender tudo, inclusive a “honra” da sua família, pelo fim de suas dívidas. Embalados pela trilha bossa-novista de Carlos Lyra, a Zona Sul carioca é um parque de diversões para os mais jovens. (CAIXA CULTURAL, 2015, p.41).

O desbunde, característica que marcou essa geração que frequentava a praia de Ipanema no período, constituiu-se em “um dos pivôs dos embates culturais e político-ideológicos sob o regime militar” (DINIZ, 2020, p.1), considerado pela esquerda da época como uma falta de compromisso com a luta pela democracia. O uso do termo, no entanto, acabou mascarando “o potencial contestatório daquela experiência sob a racionalidade do regime político repressor” que “apontava para uma mudança de mentalidade e comportamento” (DINIZ, 2020, p.4).

Assim como em *Os paqueras*, em *Eu transo, ela transa* os jovens se comportam da mesma forma, frequentam os mesmos espaços e apresentam os mesmos interesses. Um comportamento que também conta a história de *Quando as mulheres paqueram*, mas com um ponto de vista da relação de poder invertido: nesse filme, são as personagens femininas que protagonizam as ações e aproveitam-se dessa paisagem para exercer sua liberdade. Nessa corrida pelo sexo, Ângela é uma jovem carioca que exerce seu direito de paquerar na mesma intensidade que os homens, sendo a praia o local para alcançar seu objetivo. Ela está ali para ser notada e um simples aceno com a mão pode render uma boa diversão.

Para Michel Maffesoli, a busca pelas relações afetivas e sexuais pode ser encontrada em qualquer sociedade e se inscreve nas origens da própria humanidade. De acordo com o sociólogo francês, o orgasmo pode ser considerado como um fator de socialidade:

Assim, a “corrida do sexo”, enquanto elemento da aventura existencial em seu aspecto mais concreto, pode ser entendida como um fato social total. E pode ser encontrada, de maneira constante, em qualquer estruturação societal. (...) nela se exprime a atenção ao presente – o sagrado ou a transcendência do social, a relação com o cosmos e estas minúsculas situações do cotidiano, que são comer, beber e praticar a hospitalidade. É neste sentido que dizemos ser o orgasmo um verdadeiro conservatório da socialidade de base. (MAFFESOLI, 1985, p. 107,108).

Em uma das sequências de *Quando as mulheres paqueram*, Ângela, Patrícia e Meg vão à praia juntas pela primeira vez. Enquanto Meg, investida no papel de pesquisadora, toma notas a partir das investidas da amiga, Ângela e Patrícia entram em ação. Ângela, com gestos e olhares, demonstra eficiência no exercício da paquera e garante uma tarde de sexo com o rapaz que encontrou na praia. Assim como Ângela,

Patrícia também garante o sucesso de suas investidas e finaliza o dia de praia no apartamento de um rapaz que conheceu na orla. Meg, a amiga estrangeira, toma nota de tudo que se passa.

Figura 66 – Ângela, uma típica paqueradora das praias cariocas



Fonte: *Frame* do filme “Quando as mulheres paqueram”.

Nesse Rio de Janeiro das cariocas paqueradoras, a personagem Meg é o contraponto que aparece para reforçar a estranheza dos hábitos dos moradores da orla carioca. Meg estranha as atitudes locais, a facilidade com que os flertes acontecem e evoluem para o sexo sem compromisso, num pleno exercício da liberdade de escolha. Para Michel Maffesoli (1985), essas transgressões da moral imposta por uma sociedade conservadora exercem um grande fascínio. A obscenidade é exibida e atrai olhares. Cenas e roteiros como esses, das comédias cariocas, de certa forma apostam na construção de uma imagem do Rio de Janeiro e de seus habitantes associada a transgressões, buscando demarcar sua diferença em relação a outras cidades.

4.2.1 O Rio e o outro como contraponto

Em *A viúva virgem* se estabelece um contraponto entre o Rio de Janeiro e uma cidade interiorana, de onde vem a jovem viúva que chega à cidade grande para recuperar-se da perda do marido. No filme *Quando as mulheres paqueram*, a fria

Londres é o contraponto para a abordagem da capital carioca como uma cidade quente, onde as mulheres exibem seus corpos e buscam tirar proveito da liberdade sexual conquistada nos movimentos da contracultura entre os anos 1960 e 1970. Já em *Nos embalos de Ipanema*, a imagem de uma cidade maravilhosa e sedutora, que compreende apenas as praias badaladas da Zona Sul, tem como contraponto o subúrbio carioca, mais especificamente o bairro de Marechal Hermes, na Zona Norte da cidade. Em *Eu transo, ela transa*, por sua vez, o final acena para uma estrada que leva a um lugar desconhecido, que promete ser diferente de tudo o que Carlinhos e Leninha viveram até aquele momento. Assim como esses, diversos filmes do ciclo apresentam como contraponto um espaço “outro”, que delimita um imaginário ficcional da Zona Sul do Rio de Janeiro, como *As aventuras amorosas de um padeiro*, *As massagistas profissionais*¹⁶³ e *As loucuras de um sedutor*.

Em *A viúva virgem*, filme abordado no primeiro capítulo, a jovem viúva Cristina recebe uma recomendação médica para se recuperar do baque sofrido na noite de núpcias e se muda de uma pequena cidade do interior mineiro para o bairro Copacabana, no Rio de Janeiro. As primeiras cenas após a mudança de ambiente evidenciam a diferença entre as duas cidades. As imagens do morro do Pão-de-Açúcar, do parque no Aterro do Flamengo e da Praia de Copacabana contrastam com a vida bucólica do interior, representada pela igreja, pela casa com ares coloniais e pelo cemitério. Embora haja sol e céu azul também no interior, parece não haver vida nesse outro lugar. No interior as pessoas escondem seus corpos em roupas, no Rio, um biquíni ou um calção de banho parecem suficientes. A mudança entre as paisagens é, portanto, radical.

Sobre a forma como a imagem de uma cidade é construída no cinema, Hernani Heffner reflete que não se trata de um processo que se consolida em um curto prazo de tempo, mas que é construído lentamente, a partir do enraizamento de uma ideia:

Todo e qualquer espaço urbano, por menor e mais insignificante que seja, constrói uma identidade espacial, visual e de usos e costumes. Referências são criadas, percursos instaurados, uma imagem se forma. (...) A formação de uma identidade maior, quer do ponto de vista interno, ou seja, um enraizamento cultural da cidade na mente de sua população, quer do externo, ou seja, a fixação de determinadas imagens recorrentes, chegando mesmo a uma marca “oficial”, é um processo longo, parcialmente inconsciente e ideologicamente seletivo (HEFFNER, 2015a, p.11).

¹⁶³ Filme brasileiro, dirigido por Carlo Mossy e lançado em 1976. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

Essa imagem do Rio, portanto, não nasce com esses filmes e não acaba neles, mas faz parte de um longo percurso que contribui para a fixação de um estereótipo e constrói uma identidade. Em *A viúva virgem*, todos os dias também são ensolarados, assim como em *Os paqueras*; o Rio de Janeiro se restringe ao espaço da Zona Sul, tanto quanto em *Quando as mulheres paqueram*; e a malandragem da turma de Constantino se assemelha à dos personagens de *Eu transo, ela transa*, que querem se dar bem financeiramente a qualquer custo.

Entre os demais filmes do ciclo que trazem essa comparação do Rio de Janeiro com uma cidade do interior está *O padre que queria pecar*, dirigido por Lenine Otoni e produzido por Victor Di Mello e João Bennio, lançado em 1974. Nesse roteiro, o discurso da liberdade sexual é colocado em contraponto ao da religiosidade através da história de Aparício, vivido pelo ator Stepan Nercessian, um seminarista que está em dúvidas sobre sua vocação e decide se mudar para o Rio de Janeiro, trocando a paz de um mosteiro no interior pelo caos urbano da cidade.

No Rio ele encontra o ex-seminarista Beto, interpretado pelo ator Francisco Milani, com quem passa a dividir apartamento. Na cidade, ele realiza um caminho contrário àquele determinado por sua profissão de fé, buscando cair nas tentações que a vida mundana pode oferecer. O cenário propício para essa liberdade/libertinagem é a mesma Zona Sul dos demais filmes. A religião entra em cena de forma a potencializar as diferenças entre o interior do país, onde seria possível levar uma vida afastada do pecado, e a efervescência vibrante de um centro urbano colado ao mar e repleto de provocações. É na praia que Aparício conhece Ana Lúcia, interpretada pela atriz Rose Di Primo, por quem se encanta. Após enfrentar algumas dificuldades, como as tentativas cômicas do pai da jovem de impedir a relação entre os dois, os personagens conseguem ficar juntos, casando-se em uma igreja, ou seja, no final de sua jornada, mesmo propenso a provocações, a fé e o casamento salvam o ex-seminarista da libertinagem.

Outros exemplos que podem ser citados, acerca desse contraponto entre o Rio e uma cidade do interior, são os filmes *As loucuras de um sedutor* e *As massagistas profissionais*. No primeiro, o personagem Lourenço, interpretado por Paulo César Pereio, foge de uma cidade do interior após ter engravidado a filha de um coronel. O próprio Coronel, personagem do comediante Milton Carneiro, também se muda para o Rio, com a justificativa de procurar o homem que “fez mal” à filha. Na capital, ambos desfrutam do que a cidade tem de melhor a oferecer, que, segundo as perspectivas

do roteiro, significa “as maravilhas do sexo”. No segundo filme, *Berta e Virgem*, interpretadas pelas atrizes Tutu Guimarães e Wilza Carla, duas jovens que trabalham como ordenhadoras numa fazenda no interior, são convidadas a vir para a cidade grande trabalhar como massagistas. As duas personagens encarnam o estereótipo do caipira inocente que chega em uma metrópole. No final da história, contudo, ambas por fim descobrem o que de fato acontece na tal clínica de massagem e decidem aproveitar a oportunidade, ao se verem a sós com um cliente. Enquanto no interior ser cortejada pelos homens era uma possibilidade restrita aos sonhos¹⁶⁴, na cidade a realidade do sexo se torna possível.

Figura 67 – Berta e Virgem descobrem os prazeres da clínica de massagem onde trabalham



Fonte: *Frame* do filme “As massagistas profissionais”.

Além da comparação a um imaginário de cidade do interior, um segundo tipo de contraste pode ser observado em *Quando as mulheres paqueram*, no qual o frio de Londres, que aparece logo no começo do filme, se opõe ao calor do Rio de Janeiro.

¹⁶⁴ Referência a um sonho erótico da personagem Berta, no início do filme.

Figura 68 – No frio londrino, os corpos curvilíneos se escondem sob os casacos



Fonte: *Frame* do filme “Quando as mulheres paqueram”.

Na cidade inglesa, o céu é cinza e o frio é percebido nas imagens por meio do figurino das personagens, que vestem casacos, luvas e cachecóis. A cidade também vibra, embora de outra forma. São cidades discursivamente opostas, com atrativos distintos, mas, ao menos no filme, a capital carioca parece ser mais apreciada pelas personagens, com seus dias ensolarados. Quando as duas amigas chegam ao Brasil, a personagem Meg passa a representar o contraste entre as duas cidades, anotando em um caderno todas as suas percepções, enquanto Patrícia, por ser brasileira, se adapta rapidamente ao local. O olhar estrangeiro de Meg, embora com elementos de excessiva caricatura, colabora para a compreensão da cidade e de seus habitantes, conforme o pensamento de Massimo Canevacci:

(...) muitas vezes o olhar desenraizado do estrangeiro tem a possibilidade de perceber as diferenças que o olhar domesticado não percebe, interiorizado e demasiadamente habituado, pelo excesso de familiaridade. E são justamente as diferenças que constituem um extraordinário instrumento de informação, pois estas, uma vez selecionadas, articuladas e registradas (...), podem contribuir para desenhar um novo tipo de mapa, com o qual se possa descrever e compreender a metrópole (CANEVACCI, 2004, p. 17).

Durante toda a narrativa, Meg, o olhar estrangeiro do filme, reúne informações acerca do comportamento sexual dos brasileiros, toma nota, avalia e reflete sobre a facilidade com que o sexo acontece, sempre a partir das aventuras das amigas Ângela e Patrícia.

Com relação a esse olhar “estrangeiro”, muitas vezes ele pode se manifestar através da percepção de moradores de outras áreas da cidade, como o olhar dos moradores do subúrbio para com a Zona Sul. Em *Nos embalos de Ipanema*, por exemplo, esse olhar ganha destaque com os personagens que circulam entre os bairros de Marechal Hermes, na Zona Norte, e a movimentada praia de Ipanema.

4.3 *Nos embalos de Ipanema*

Nos embalos de Ipanema é uma produção da Sincrocine, empresa de Pedro Carlos Rovai. Dirigido por Antônio Calmon, estreou no ano de 1978, quando o diretor já havia lançado duas comédias eróticas de grande êxito de público, *Gente fina é outra coisa*, em 1977, e *O bom marido*, em 1978. Esses dois filmes imediatamente anteriores a *Nos embalos de Ipanema* abordam de forma bastante irônica a elite carioca da Zona Sul.

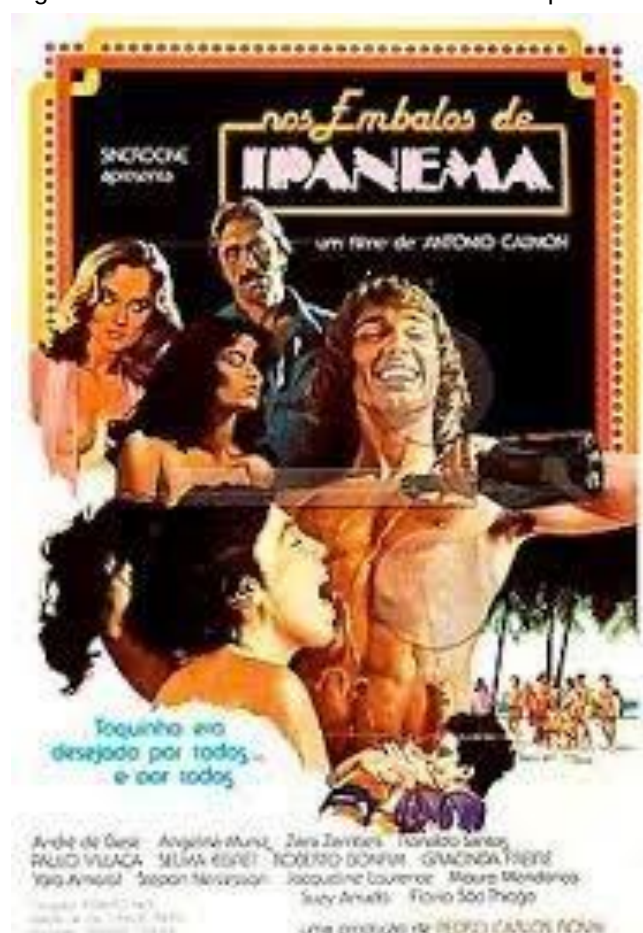
Nesta sua terceira comédia erótica, Calmon segue o mesmo caminho dos anteriores, porém acrescenta um importante elemento ao roteiro, o subúrbio carioca:

A promessa carioca é cisão. Suas “zonas” não podem se reunir sem estabelecer entre elas uma forma de hierarquia. Os dois jovens suburbanos de *Nos embalos de Ipanema* têm de se deslocar diariamente para trabalhar na Zona Sul do Rio de Janeiro. De um lado está a moça, dedicando-se seriamente ao namoro e procurando formas mais idôneas de sobreviver. Do outro, o rapaz que não tem pudor em se prostituir para juntar dinheiro e realizar o seu grande sonho de surfar no Havaí. O Rio de Janeiro de Calmon apresenta a seus personagens a promessa de uma ascensão social possível. No entanto, (...) o mito é desfeito no decorrer da trama. Eventualmente, percebem e aceitam que, de formas mais lícitas ou ilícitas, a prostituição é a sua condição de existência numa cidade que jamais os permitirá serem iguais aos moradores da Zona Sul. Nesta cidade fragmentada, o seu berço já é a sua mácula intransponível (CAIXA CULTURAL, 2015, p.67).

Nos embalos de Ipanema conta a história de Toquinho, interpretado pelo ator André De Biase, um jovem surfista morador do bairro suburbano de Marechal Hermes, que frequenta a Zona Sul com o objetivo de pegar onda e ganhar dinheiro, numa tentativa de transpor a barreira geográfica e social que se estabelece entre os dois bairros. Seu objetivo consiste em encontrar alguém que financie sua sonhada viagem para o Havaí, onde estão as ondas que deseja surfar.

O filme inicia com uma tela preta, sobre a qual surge um letreiro branco com os versos da música *Sossego*, de autoria de Tim Maia: “Ora bolas / não me amole/ com esse papo / de emprego / Já falei / Não estou nessa / O que eu quero / É sossego”.

Figura 69 – Cartaz do filme Nos embalos de Ipanema



Fonte: Cinemateca Brasileira.

Em seguida, a primeira sequência apresenta um clássico *talking head*, em que a pessoa entrevistada fala olhando para a câmera, como se estivesse dialogando diretamente com o espectador do filme. Na cena, uma mulher acompanhada de uma criança dá seu depoimento. A mulher é interpretada pela atriz Yara Amaral que, com os olhos cheios de lágrimas, fala sobre o filho: “Toquinho é uma criança, Toquinho não é culpado, é como toda criança da idade dele, ele se meteu com essa gente aí, os granfinos... hoje a gente já não sabe mais quem é malandro e quem não é”. Ela defende o filho, frisa a sua inocência e indiretamente acusa pessoas de uma classe mais abastada de terem corrompido o garoto. Na visão de uma mãe suburbana, o malandro não vive apenas nos morros, mas também nos condomínios da Zona Sul¹⁶⁵.

¹⁶⁵ A direção do filme recorre ao *talking head* em diversos momentos, trazendo depoimentos de vários personagens que cruzam o caminho de Toquinho. Alguns personagens, como a mãe, são sinceros, outros, no entanto, dão depoimentos que o espectador sabe não serem confiáveis.

Figura 70 – Ficção com elementos jornalísticos



Fonte: *Frame* do filme “Nos embalos de Ipanema”.

Após esse depoimento inicial, o protagonista da história é apresentado. Um rapaz com cerca de 18 anos de idade caminha por uma rua do subúrbio, usando uma camiseta amarela surrada. A imagem congela em um plano médio de Toquinho e, então, são apresentados os créditos iniciais, ao som da música de Tim Maia. Ao final dos créditos, a imagem descongela e o rapaz segue, até cruzar por um típico portão de uma casa de bairro.

Figura 71 – O jovem do subúrbio que almeja a Zona Sul



Fonte: *Frame* do filme “Nos embalos de Ipanema”.

O rapaz entra no pátio de uma casa onde uma mulher, a mesma que prestou depoimento, lava roupas no tanque: é dona Creusa, a mãe de Toquinho. Ele para, enquanto a mãe o repreende, preocupada com seu futuro e desfiando um rosário de reclamações. O rapaz, em silêncio, entra em casa.

Uma nova entrevista apresenta Verinha, personagem de Angelina Muniz. Diante do microfone, ela diz não conhecer Toquinho. À entrevista, segue-se uma imagem da moça caminhando por uma rua do subúrbio, enquanto se ouve sua voz em off, dizendo que talvez conheça o rapaz de vista, mas nunca deu bom dia pra ele. Verinha então pula um muro e entra em uma casa abandonada, que fica ao lado da casa de Toquinho. Ele sai de casa carregando sua prancha de surfe e pula o mesmo muro. O local é o ponto de encontro utilizado pelo casal em seus momentos íntimos, momentos esses que se opõem ao discurso de Verinha em seu depoimento.

Depois da “paquera”, o casal é visto entrando em uma estação de trem, ela arrumada para o trabalho, ele carregando a prancha de surfe. Estão em Marechal Hermes, tradicional bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, cortado pela linha de trem. Na estação encontram um outro rapaz, que também carrega sua prancha. É Peixinho, vivido pelo ator Ronaldo Santos, que se veste do mesmo modo que o protagonista – um calção e uma camiseta a tiracolo – e que aparentemente tem o mesmo objetivo de vida: surfar as ondas da Zona Sul.

Figura 72 – Nos embalos do surf: dos trilhos do subúrbio às areias da Zona Sul



Fonte: *Frame* do filme “Nos embalos de Ipanema”.

A presença da prancha de surfe na estação de trem do subúrbio ressalta a distância entre classes sociais nesse Rio de Janeiro que se configura como “uma cidade de cidades misturadas”, tal como a letra da música *Rio 40 graus*¹⁶⁶ tão bem o define. A prancha, na sequência do filme, simboliza essa mistura, ou talvez o desejo desses jovens de se verem misturados em uma outra cidade dentro dessa cidade maior demarcada pelas desigualdades. O uso da paisagem suburbana está ali para enfatizar essas diferenças:

Mas até que ponto a paisagem intervém na configuração do ser carioca? Que paisagem, a da praia ou do “sertão”? E que carioca, o suburbano, citadino ou morador da zona sul, com extensão do Leme ao Pontal? Bacana ou da “classe pobre”? Se os muitos Rios de Janeiro podem inspirar múltiplas abordagens cinematográficas, como se deu de fato a construção dessa geografia visual, física e humana? E qual o papel do clichê dentro dela, ser mero estereótipo, ou funcionar como cortina de fumaça para a cidade cifrada em seus códigos de mobilidade, figurino, vocabulário, panelinha, modernidade? (HEFFNER, 2015b, p.123-124).

As provocações elaboradas no texto de Hernani Heffner levam a uma reflexão sobre a forma como essas paisagens são utilizadas cinematograficamente. Nesse filme, Calmon explora bem os espaços urbanos enquadrados pela câmera, tanto esteticamente, quanto a favor da narrativa e da produção de significado. A prancha na estação enfatiza dois elementos que não se conectam, não fazem parte do mesmo universo. O percurso realizado pelos personagens no trem serve para demonstrar não apenas a distância física entre o subúrbio e a Zona Sul, mas uma outra, muito maior e mais difícil de se percorrer: a distância social.

O trem é o clichê que apresenta o subúrbio¹⁶⁷, recurso utilizado em diversos filmes que se passam nesse espaço da cidade, da mesma forma como a praia é utilizada com relação a bairros da Zona Sul. No entanto, o filme segue, enfatizando que uma viagem de trem é insuficiente para se chegar ao destino almejado, ao mostrar Toquinho e Peixinho desembarcando de um ônibus nas proximidades da Lagoa Rodrigo de Freitas, já na Zona Sul. Os dois amigos seguem apressados pelas ruas de

¹⁶⁶ *Rio 40 graus / Cidade maravilha / Purgatório da beleza / E do caos / (...) O Rio é uma cidade de cidades misturadas / O Rio é uma cidade de cidades camufladas / Com governos misturados, camuflados, paralelos / Sorrateiros, ocultando comandos* (*Rio 40 Graus*, composição de Carlos Laufer, Fausto Fawcett e Fernanda Abreu, lançada originalmente em 1992, como faixa integrante do álbum *Slá 2 Be Sample*, de Fernanda Abreu).

¹⁶⁷ O trem como caminho para o subúrbio é um recurso bastante utilizado em filmes que retratam essa geografia do Rio, seja para sinalizar o caminho de um personagem que volta para casa, como ocorre no início de *Chuvras de Verão*, ou como parte integrante da narrativa, como em *Rio, Zona Norte*. O trem é o clichê que apresenta o subúrbio, mas pode ser utilizado de diversas maneiras, com maior ou menor peso dentro da história, a depender do que se quer dizer com ele.

Ipanema, parando brevemente para observar uma loja de pranchas, até enfim chegar à praia e correr para o mar.

Enquanto os garotos se divertem, Verinha se prepara para o primeiro dia de trabalho em um emprego novo. Um homem jovem, usando terno (interpretado pelo ator Stepan Nercessian) faz uma inspeção da área com o olhar, passando por quatro garotas uniformizadas, cujo uniforme consiste em um vestido curto vermelho e blusa branca. Uma dessas jovens é Verinha, que tem o vestido sendo arrumado por uma costureira. Atrás das jovens, há um quadro verde, no qual está escrito, com giz branco, “Venha morar no mundo maravilhoso de Ipanema”. O homem explica para as jovens como funciona a distribuição de folhetos e que elas precisam estar cientes do que ele classifica como normal, o espírito brincalhão do carioca, e que por conta disso elas podem ouvir piadas e brincadeiras. Uma das jovens alerta Verinha, entre risos, sobre os sacanas que aproveitam quando abre o sinal para deixar o braço para fora do carro e passar a mão nas nádegas das funcionárias da imobiliária. Nesse maravilhoso mundo que está sendo vendido, é comum que as jovens suburbanas sejam assediadas, que ouçam piadas ou que tenham mãos de homens estranhos tocando seus corpos. O uniforme, quase de uma colegial, oferece muito mais seus corpos do que os imóveis que estão sendo comercializados.

Maurício, o jovem de terno da imobiliária, é apresentado inicialmente como um contraponto ao personagem de Toquinho: tem uma profissão, um carro e dinheiro. A antagonista de Verinha é a jovem Patrícia (Zaira Zambelli), que Toquinho conhece na praia: ela tem carro, dinheiro e não precisa trabalhar, podendo curtir a praia numa boa com sua turma. Ao mesmo tempo em que flerta com Patrícia na praia, vendo nela uma possibilidade de ascender socialmente, Toquinho é agenciado pelo cafetão Das Bocas, interpretado por Roberto Bonfim. Enquanto mente para Patrícia que mora na Barra da Tijuca, ele presta serviços como garoto de programa para ganhar dinheiro e poder sair com a garota.

No caso de *Nos embalos de Ipanema*, as cenas do filme são bem mais ousadas que em outras comédias eróticas citadas anteriormente, realizadas na primeira metade da década de 1970. Na primeira cena em que Toquinho e Patrícia se beijam, entre as pedras do Arpoador, ela coloca a mão dentro do calção do rapaz, num gesto bastante atrevido para a época. Patrícia quer tudo para hoje, amanhã já pode estar em outra, afirma. A abordagem desta Patrícia de 1978 é diferente da abordagem da Patrícia de *Quando as mulheres paqueram*, de 1972, que não colocava a mão dentro

do calção dos rapazes. O que parece acontecer é que, com o passar do tempo e um suposto afrouxamento da Censura, algumas imagens se tornaram menos ofensivas.

Outra sequência que mostra uma maior tolerância a cenas mais ousadas é aquela na qual, após a intermediação de Das Bocas, Toquinho aceita o convite de um homem mais velho, André (Paulo Villaça), para jantar. Ao som da música *Ouça*¹⁶⁸, na voz da cantora Maysa, Toquinho caminha por um apartamento luxuoso, vestindo uma calça jeans e uma blusa com listras coloridas. O que leva o rapaz ao apartamento é uma suposta festa, na qual conheceria alguém interessado em patrocinar seu projeto de surfar no Havaí. A festa, no entanto, só conta com dois convidados, André e Toquinho. Enquanto jantam, André alterna o olhar entre o prato à sua frente e o rapaz, fazendo um único comentário: “gostoso”. Após o jantar, o Toquinho aparece folheando um exemplar de *Hustler*¹⁶⁹, uma revista masculina que apresenta fotos de mulheres nuas. Nesse momento, André toca o cabelo do rapaz, que parece desconfortável com o gesto e cobre o rosto com a revista, permitindo que André toque seu corpo. Em seguida, Toquinho aparece nu, na cama de André, e recebe roupas como presente: “Continua desse jeito que você acaba no Havaí”. O corpo do jovem suburbano se apresenta como seu capital de trabalho, explorado como uma *commodity*¹⁷⁰ na bolsa de valores do sexo que se instala informalmente nas proximidades da praia de Ipanema.

O cafetão Das Bocas, uma espécie de *trader*¹⁷¹ que atua nesse mercado, cobra um percentual de Toquinho por tê-lo apresentado a André, mas o rapaz se recusa a pagar, fazendo com que, posteriormente, o cafetão resolva se vingar. Já no apartamento de André, Toquinho tenta conseguir dinheiro, dizendo que a mãe está muito doente, mas a situação tem um revés, com André ligando para um hospital e negociando a internação.

¹⁶⁸ *Quando a lembrança com você for morar / E bem baixinho de saudade você chorar / Vai lembrar que um dia existiu / Um alguém que só carinho pediu / E você fez questão de não dar / Fez questão de negar* (*Ouça*, composição de Maysa Monjardim Matarazzo, lançada originalmente em 1957, como parte integrante do álbum *Maysa*, da própria compositora).

¹⁶⁹ Revista de conteúdo erótico destinado ao público heterossexual masculino, criada por Larry Flint e publicada desde 1974 nos Estados Unidos. A revista permanece sendo editada até os dias atuais e seu sítio da internet apresenta diversos conteúdos, tais quais imagens e vídeos eróticos, bem como disponibiliza produtos eróticos à venda. Disponível em <<https://hustler.com>>. Acesso em 30 Jun. 2024.

¹⁷⁰ Termo utilizado para designar as mercadorias disponíveis para investimento na Bolsa de Valores, designando produtos elaborados em larga escala, com qualidades e características uniformes.

¹⁷¹ Termo utilizado para designar o investidor que atua no mercado financeiro, o qual busca obter lucros a curto prazo, negociando ativos.

Na Zona Norte, um enfermeiro tenta carregar Dona Creusa para o hospital, mas a mulher reluta, até ouvir que é tudo de graça. Já no quarto do hospital, ela recebe a visita de André e Toquinho, que lhe entrega flores. A mãe tem um ar sereno, fala sobre as benesses de um hospital pago e diz que nunca se sentiu tão bem na vida: ar condicionado, televisão em cores e comida quente na cama. Enquanto passa a mão na camisa nova de Toquinho, ela afirma que nunca foi tão feliz na vida e pergunta a André se poderia ficar mais um tempo, tirar as amídalas, quem sabe, ou então fazer uma plástica. Assim, Toquinho arrasta a mãe para o seu sonho de consumo que é viver o estilo Zona Sul. Dona Creusa prova o sabor e também quer mais.

Toquinho segue encontrando André, que tira proveito do corpo do rapaz, enquanto este tira proveito do dinheiro que o homem tem a oferecer. Das Bocas, em sua vingança, conta a André que o garoto está se encontrando com Patrícia. O homem fica magoado e, novamente ao som de Maysa, amassa o papel com o endereço da jovem com quem o garoto se encontra.

Após o envolvimento com Toquinho, André se apaixona pelo garoto e se incomoda com o fato de ele sair com Patrícia, a jovem de família rica e frequentadora da praia de Ipanema. Enciumado e com o objetivo de flagrar o casal, André se desloca até um dos endereços mais caros do país, uma cobertura na Avenida Vieira Souto, em Ipanema, onde Patrícia mora com os pais. Ao flagrar os dois jovens, André pega o rapaz pelo colarinho e diz ao garoto que exige respeito, já que o sustenta. O pai de Patrícia pede explicações sobre o que está acontecendo, enquanto a mãe, uma mulher muito elegante, vestindo uma camisola azul-claro, apenas observa. O casal é interpretado pelos atores Mauro Mendonça e Jacqueline Laurence. André diz aos pais de Patrícia que sustenta o garoto e teve seu dinheiro roubado para ser gasto com a filha deles. A mãe, surpresa, questiona: “Mas o senhor é um veado?” O pai fica confuso e decide abrir um uísque, enquanto a esposa o repreende, por conta da gastrite. Irritado, o marido acusa a esposa por não educar a filha, enquanto Patrícia e Toquinho continuam se beijando na frente de todos. Os “adultos” olham, perplexos, enquanto bebem e conversam no sofá. A mulher acusa o marido de não dar assistência para a família, enquanto ele enumera os gastos que tem com a casa e com as roupas da mulher e da filha. Irritado, o marido olha para André e diz: “o senhor é que é feliz, é bicha!”. Toquinho e Patrícia ignoram a conversa e vão para o quarto.

Figura 73 – Os ricos também choram seus problemas



Fonte: *Frame* do filme “Nos embalos de Ipanema”.

A história de Toquinho é contada por meio de episódios que se conectam, apresentando as muitas nuances da história do rapaz. Para Brum, Vogel e Albuquerque (2022), esse recurso é utilizado junto às cenas de depoimentos, de forma a apresentar mais perspectivas acerca do personagem:

Para arquitetar seu filme de contrastes satíricos, Calmon utiliza uma estratégia que opõe discurso e factualidade; enquanto a trama se desenrola de maneira episódica típica das chanchadas, ela é comentada por intervenções das personagens para a câmera à moda do cinema documentário.

Esse aspecto de narrativa “coral” oferece múltiplas perspectivas sobre o personagem, já que a “narrativa mestra” não dá conta da sua complexidade. Um traço que Calmon – que começou à época do estouro do Cinema Marginal com *O Capitão Bandeira Contra o Dr. Moura Brasil* (1971) – mostra herdar de nomes como Rogério Sganzerla em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), onde as múltiplas perspectivas de *Cidadão Kane* (1941, de Orson Welles) são aplicadas via a emulação de depoimentos sensacionalistas para travar comunicação direta com o espectador (BRUM; VOGEL; ALBUQUERQUE, 2022, p.25-26).

Após o ocorrido no apartamento da família de Patrícia, é a vez de seus pais concederem seu depoimento. Os dois aparecem em pé, em frente a uma parede que apresenta um quadro com a pintura de uma favela. A mulher fuma, usando uma piteira, a qual segura com requinte:

Figura 74 – Elegância e crítica aos túneis que ligam o subúrbio à Zona Sul



Fonte: *Frame* do filme “Nos embalos de Ipanema”.

O marido comenta ter visto Toquinho uma única vez, enquanto a mulher aproveita para criticar os túneis que foram abertos na cidade, trazendo os suburbanos para a Zona Sul. Ela sugere que as autoridades deveriam agir para que, ao menos na Zona Sul, a praia fosse paga.

O depoimento dos pais de Patrícia nesse ponto do filme contrasta com o da mãe de Toquinho no início. Enquanto os pais ricos culpam os túneis por permitirem que pessoas como Toquinho frequentem as praias da Zona Sul, a mãe pobre acusa os milionários de corromperem seu filho. Antônio Calmon utiliza diversos artifícios para apontar, com ironia, a hipocrisia da alta sociedade, seja quando utiliza o quadro da favela que embeleza a casa dos ricos que criticam a necessidade de conviver com pessoas desfavorecidas economicamente, seja quando a própria Patrícia, em depoimento para a câmera, zomba do rapaz com quem se divertiu: “Toquinho? Deve ser um surfista lá da Praia de Ramos”, diz ela se referindo à praia da Zona Norte, situada no bairro de Ramos. Já Toquinho, em uma cena em que conversa com os amigos, reclama que todos querem um pedaço dele.

Após descobrir o que considera uma traição de Toquinho, André sofre, deixando transparecer sua paixão pelo rapaz, ainda que, ao mesmo tempo, aproveite para se vingar e tomar de volta o que o rapaz ainda não gastou. Enquanto Toquinho sai da praia e firma a prancha na areia, dois rapazes, a mando de André, pegam a

prancha e correm. Toquinho tenta ir atrás mas é impedido por Das Bocas, que agora detém seu passe. Sem nenhuma das namoradas, sem o homem que lhe sustenta e sem sua prancha de surfe, o rapaz está completamente vulnerável e não tem alternativa a não ser prestar seus serviços ao cafetão. Enquanto isso, os dois rapazes que pegaram sua prancha aparecem na janela junto com André, numa demonstração de quem detém o poder. Toquinho faz uma banana com o braço, na direção do ex-amante, sua única forma de revidar.

O último ato do filme se passa em um hotel, onde se desenrola uma típica comédia de erros. Toquinho aceita um novo encontro, dessa vez com Dona Flora (Gracinda Freire), na condição de repassar metade do valor do programa para Das Bocas. Por engano, Toquinho entra no quarto de Bia (Selma Egrei), esposa de um fazendeiro, a confunde com a cliente que deveria atender e dá início ao trabalho. Flora, como uma cliente exigente, interpela Das Bocas sobre o paradeiro do rapaz, que não compareceu ao encontro.

Enquanto Toquinho está envolvido neste novo encontro em um hotel, em Marechal Hermes Verinha espera Maurício, que a levará para sair, o que deixa sua mãe, Amélia (Suzy Arruda), bastante satisfeita, pois nunca gostou da relação da filha com o vizinho surfista. Maurício leva Verinha para passear em seu Fiat 147 e mostra a ela a casa que está construindo, o que ressalta suas características de bom partido. Na casa em obras, eles transam e o que parecia ser a construção de uma nova possibilidade para Verinha, acostumada aos encontros com Toquinho em uma casa abandonada, acaba ruindo: após o sexo, Maurício assina um cheque e o entrega para a moça: uma ajuda de custo para “comprar um vestido ou uma sandalinha”.

Figura 75 – Os corpos do subúrbio como mercadoria



Fonte: *Frame* do filme “Nos embalos de Ipanema”.

Enquanto Verinha processa a informação e assimila que, para o rapaz da Zona Sul, ela não seria mais do que uma diversão barata, Toquinho está no hotel. Não há trégua para o jovem suburbano, que depois de satisfazer a mulher do fazendeiro, precisa também cumprir com a obrigação comercial de dar prazer a uma sedenta viúva, que antes do sexo pede para aprender a surfar, usando o corpo de Toquinho como prancha. Após essa dupla jornada, ambas querem mais do rapaz, e Das Bocas decide resolver a questão improvisando um leilão que tem o jovem surfista como mercadoria.

Na sequência final, Verinha é deixada por Maurício na orla de Ipanema, próximo à pedra do Arpoador. Toquinho está na praia, pegando onda, após ter fracassado ao cumprir sua obrigação com Bia, a vencedora do leilão. Os dois jovens suburbanos se reencontram e parecem finalmente entender o que de fato significam para as pessoas com quem se envolveram ao longo da história. É nesse momento que Toquinho talvez entenda a frase dita por Patrícia em um momento em que os dois estavam a sós: “Tem milhões de garotinhos iguais a você fazendo qualquer negócio pra subir na vida pra um dia ter uma família ipanemense igual essa minha que você acabou de ver. A praia tá lotada de vocês”.

Após sentirem na pele o “tratamento” que a classe alta dispensa às classes baixas, ambos se sentem isentos de culpa em gastar o dinheiro que

ganharam, reatando a relação. O clímax cínico na praia do Arpoador sinaliza a primeira relação humana do filme, onde ambos admitem seus erros e ficam juntos. Pode-se definir a praia do Arpoador como uma espécie de “campo de batalha” do filme, onde desenrolam-se interações humanas que se revelam transações comerciais (BRUM; VOGEL; ALBUQUERQUE, 2022, p.25).

É possível afirmar que *Nos embalos de Ipanema* se trata de um filme sobre contrastes socioeconômicos, no caso entre o subúrbio e a Zona Sul. A partir do filme é possível perceber a relação entre moradores de espaços diferentes da cidade, a forma como o sexo se insere nessa relação, a manifestação da homossexualidade nesse contexto e também a prostituição – velada ou não, sempre tendo como pano de fundo a cidade do Rio de Janeiro e suas características de “cidade maravilhosa”. Nesse Rio de Janeiro do filme de Calmon, o corpo é mercadoria e atrativo principal, tal qual nos cartões-postais que vendem imagens de belas mulheres atreladas a pontos turísticos da cidade, ou ainda no carnaval anunciado na principal rede de televisão do país.

O sexo, no entanto, envolve emoções. Para o sociólogo Michel Maffesoli (2014), há dois tipos de história que podem ser evidenciadas, uma história tida como real, oficial, filosófica, e uma outra, uma história secreta, a que está ligada à questão do que ele chama de “erótica social”, que envolve sentimentos e afetos. Na busca por um lugar nessa sociedade desejada, Toquinho e Verinha vivem situações de atração e repulsa entre o pertencer e o não-pertencer, que influenciam diretamente no ser/não-ser desses dois indivíduos colocados à margem da sociedade na qual desejam se enquadrar.

A erótica social evoca uma outra temporalidade: a do *Kairos*, isto é, da oportunidade, da aventura, sucessão de instantes centrados na intensividade do momento, a jubilação do efêmero, a alegria de viver e de gozar do que se apresenta *aqui* e *agora*. Ressurgência, sempre e de novo, atual, o eterno *carpe diem*. Mas um tal hedonismo popular que constitui a atmosfera do momento evoca uma outra concepção do tempo: o *presenteísmo*. (MAFFESOLI, 2014, p.33, e-book).

Nesse sentido, pode se trazer o conceito proposto por Maffesoli para refletir sobre a busca dos personagens, calcada em um desejo de experimentar a vida em relação a emoções e sentimentos, sobretudo em busca de pertencimento a um espaço que os rejeita. Assim, esses personagens formam uma tribo, a tribo dos que não pertencem àquele espaço, ainda que o desejem. Para o autor (2014), o viver-junto em sociedade se manifesta nas trocas entre o pensamento individual e o coletivo, nas relações afetivas que se estabelecem entre os indivíduos. Em *Nos embalos de*

Ipanema, essas trocas de afeto se manifestam através do sexo e das aventuras amorosas dos personagens, na ânsia de viver o presente, que se desenrola no momento em que estão no lugar que desejam, a Zona Sul, simbolizada pela praia de Ipanema. E nesse contexto, o espaço urbano também exerce um papel de protagonismo, conectando os indivíduos.

A energia própria da socialidade se investe nesses lugares, reais ou simbólicos, onde as tribos pós-modernas dividem os gostos (musicais, culturais, sexuais, esportivos, religiosos...) que servem de cimento (ethos) ao fato de estar-juntos. Digo e repito: o lugar cria ligação (MAFFESOLI, 2014, p.15, e-book).

O final de *Nos embalos de Ipanema* apresenta os personagens reconhecendo o seu papel naquele espaço, o que representam para aquelas pessoas que ali vivem e a maneira como podem usufruir daquele lugar, que nunca os reconhecerá como parte integrante. O erotismo ganha protagonismo na sarcástica crítica de Calmon, deixando de ser apenas um elemento estético ou narrativo para atrair público.

Figura 76 – Verinha, Toquinho e o capital



Fonte: *Frame* do filme “Nos embalos de Ipanema”.

Há ainda um outro filme que merece atenção acerca da forma como apresenta a cidade, deslocando sua ação para uma área que não havia aparecido antes na comédia erótica: a Zona Oeste e os distantes bairros de Campo Grande e Guaratiba¹⁷².

¹⁷² O bairro de Campo Grande se localiza a cerca de 52 quilômetros do centro da cidade do Rio de Janeiro, enquanto o bairro de Guaratiba fica a 61 quilômetros da área central. Entre os dois bairros da Zona Oeste, a distância é de 28 quilômetros.

4.4 As aventuras amorosas de um padeiro

Em *As aventuras amorosas de um padeiro*, de 1975, a comédia erótica se move no espaço em direção ao lado oposto da cidade, praticamente inexplorado nos filmes do ciclo. No bairro de Campo Grande vive Rita, a protagonista interpretada pela atriz Maria do Rosário, que se casa virgem com Mário, um vendedor de automóveis, personagem vivido por Ivan Setta. Criticada em seu grupo de amigas por ter decidido se casar sem antes experimentar o sexo com o futuro marido, Rita se decepçiona com a performance de Mário na cama. Enquanto o sexo no casamento deixa a desejar, ela se vê sendo admirada por outros homens, mas, ainda assim, busca ser fiel, acreditando ser possível salvar o matrimônio. Presa a questões morais e conservadoras, Rita chega a ser ridicularizada pelas amigas, que tentam mudar sua cabeça contando suas experiências amorosas pessoais.

Figura 77 – Cartaz do filme *As aventuras amorosas de um padeiro*



Fonte: Cinemateca Brasileira.

Marques, um padeiro português, interpretado por Paulo César Pereiro, fica interessado em Rita quando ela visita sua padaria e passa então a cortejá-la, complicando ainda mais vida matrimonial da protagonista:

O caos carioca é liberdade. A tríade clássica do teatro carioca sofre uma curiosa inversão em *As aventuras amorosas de um padeiro*: o português otário passa a ser o malandro, o mulato passa a ser o artista, a mulher é branca e, ao invés de prêmio submissa, confunde a todos os homens. O burguês controlador é um chorão alcoólatra. Nada é o que parece porque, no caos, as coisas não podem ser limitadas por estereótipos e imagens óbvias. A única lei é a lei da pluralidade. No Campo Grande de Onofre, tudo é cabível: a procissão, o samba, o show de reggae, *shakespearianismos* e espiritismos, o cômico e o trágico, a ordem (representada no flagrante do adultério) que nunca vencerá a desordem (CAIXA CULTURAL, 2015, p.53).

No filme, o padeiro assume a figura do malandro da história, enquanto o marido representa o estereótipo do otário. As coisas, porém, não se mostram simples para nenhum dos dois homens. O padeiro tanto corre atrás que acaba por conseguir seu intento, vivendo momentos de prazer com Rita, porém, ela tampouco se sente empolgada com o sexo proporcionado pelo candidato a amante. Dando as costas para os moralismos da sociedade, e também para o marido e o padeiro, Rita segue seu percurso em busca de alguém que realmente a permita sentir algo diferente. É quando ela encontra Saul, um homem negro, artista, por quem acaba se apaixonando. É com esse personagem, interpretado pelo ator Haroldo de Oliveira, que Rita finalmente se conecta, sexual e emocionalmente.

Figura 78 – Rita e Saul: a liberdade sexual também é acessível na zona oeste



Fonte: *Frame* do filme “As aventuras amorosas de um padeiro”.

O filme é um dos títulos estudados por Flávia Seligman (2000) em sua tese de doutorado, na qual ela procede a uma análise comparativa desse título com outros filmes do mesmo ciclo. Para a autora, a padaria desempenha o mesmo papel da praia, como um espaço frequentado pelos homens para jogar conversa fora e observar as mulheres que por ali transitam, mesmo que não estejam usando biquíni. A praia se faz presente de outras formas, ainda que a maior parte da ação se concentre em um bairro sem acesso ao mar: o patrão de Mário vai levar a família para um domingo na praia; as traições de Rita ocorrem em casas próximas ao mar; e o final da história leva a ação à Praia de Guaratiba, também na zona oeste da cidade. Para a autora, o filme faz igualmente uma reprodução irônica da Zona Sul no subúrbio carioca, exagerando em alguns tons:

Reproduzindo o universo da zona sul com as proporções do subúrbio, a praia da classe baixa mostra também moças de biquíni; porém, junto com isto, aparecem mulheres feias, com corpos fora do padrão de beleza, sambando ao som de uma bateria de escola de samba.

E mais: na zona sul vende-se mate gelado e limonada; na praia da zona norte um velho desdentado vende pastéis. Ainda, nos bares da zona sul, Toledo e Nonô tomam whisky; na zona norte, Mário toma cerveja e cachaça, para aplacar a dor de corno (SELIGMAN, 2000, p.223).

Em um passeio pela praia de Guaratiba, após insistência do padeiro Marques, Rita deixa o português sentado em uma mesa de bar e sai a caminhar pela praia. É nesse momento que ela conhece Saul, um pintor que cria e pinta seus quadros à beira-mar. Encantado com a beleza de Rita, ele usa da poesia para iniciar uma conversa e acaba por lhe fazer um convite: gostaria que ela posasse para um quadro seu. Num outro dia, sem a companhia do padeiro, Rita volta à praia com o objetivo de reencontrar Saul e, quem sabe, servir de inspiração para uma pintura.

Rita finalmente experimenta o sexo da forma que gostaria, sentindo-se realizada e compartilhando a experiência com as amigas. O padeiro Marques já não lhe interessa e ela passa a evitá-lo. Vingativo, o padeiro arma um cenário para se vingar de Rita, expondo sua traição ao marido e preparando um flagrante que conta até com música ao vivo na praia.

O terceiro e último ato do roteiro, que contempla o clímax da história¹⁷³, se desloca então para o bairro de Guaratiba, concentrando-se próximo ao mar. A ação

¹⁷³ De acordo com Robert McKee (2006), o clímax de uma história é um momento chave de uma narrativa “que carrega consigo uma mudança absoluta e irreversível” (p.53). Dentro de uma narrativa estruturada de forma tradicional, que se divide em três atos, o clímax encontra-se no terceiro (e último) ato da história.

se desenrola por conta do grande acontecimento, o adultério que se pretende flagrar nas proximidades do mar. O circo armado por Marques envolve espíões e porta-vozes, que mobilizam os moradores do bairro para o grande evento, interrompendo desde o jogo de futebol de um grupo de garotos até o ensaio de uma escola de samba. Um dos porta-vozes divulga: “Vamos pro adultério, tem cachaça, tem comida...”

Nesse ínterim, o casal de amantes conversa sobre arte e poesia, Saul declama Castro Alves e recita Shakespeare, o que o torna ainda mais interessante aos olhos de Rita, que se questiona com relação à continuidade do próprio casamento. Enquanto isso, nas ruas do bairro, rufam os tambores da bateria da escola de samba, enquanto sua comitiva desfila, indo de encontro a um cortejo fúnebre que se desloca tristemente. A profusão de elementos contrastantes do subúrbio é representada pelo encontro desses dois séquitos, que resulta na mistura de seus seguidores, não sendo possível distinguir quem estava no velório e quem caía no samba.

Figura 79 – O encontro entre um cortejo fúnebre e o ensaio de uma escola de samba



Fonte: *Frame* do filme “As aventuras amorosas de um padeiro”.

Enquanto os homens traídos tentam consolidar o flagrante, moradores se divertem na praia: diferentemente dos jovens que podem ser observados nas comédias que se desenvolvem na Zona Sul, nesta praia o mar está lotado de adultos e crianças, enquanto pessoas aglomeradas dançam na areia, ao som da bateria da escola. O botequim onde Mário bebe para afogar as mágoas, ouvindo uma música triste em sua homenagem, se distingue por completo dos barzinhos da orla de

Ipanema, onde a paquera se desenrola. Os corpos que ocupam esses espaços nem de longe lembram os dos jovens esbeltos, tão comuns nos filmes do ciclo: aqui são gordos, velhos, desajeitados e desdentados, mas todos têm seu lugar na diversão que toma conta do subúrbio.

Em sua casa, Saul interpreta *Otelo*, de Shakespeare, para Rita. Quando finalmente invadem sua casa, ele aproveita o teatro para interpretar um Pai-de-Santo, fingindo estar no meio de uma sessão de umbanda. A essa altura, a multidão já se acumula na rua em frente à casa e uma senhora diz conhecer o poder do santo que baixou, Otelo de “Xeiquispír”. Saul, fingindo incorporar, solta baforadas de charuto no marido e no padeiro, e a celebração acaba ganhando as ruas, com tambores batendo e pessoas recebendo espíritos¹⁷⁴. Na janela da casa, enquanto se ouve uma música que faz referência à Pombagira, Rita gargalha, sugerindo estar incorporada pelo espírito de Maria Padilha, uma conhecida integrante do povo de rua da umbanda¹⁷⁵.

Figura 80 – A gargalhada da Pombagira: Rita incorpora Maria Padilha na cena



Fonte: *Frame* do filme “As aventuras amorosas de um padeiro”.

¹⁷⁴ “Segundo as concepções umbandistas (...), a incorporação é o fenômeno pelo qual os espíritos ‘desencarnados’ (espíritos dos mortos) são incorporados pelos médiuns (chamados de ‘aparelhos’ ou ‘cavalos’ de tais entidades) e, em sua maioria, oferecem consultas aos visitantes. São percebidos na umbanda como seres divinos, seres que vivem no ‘plano sobrenatural’”(CAMPOS, 2018, p.12).

¹⁷⁵ De acordo com a crença da umbanda, são espíritos que habitam as encruzilhadas e carregam o signo da malandragem, se adaptam à precariedade e subvertem os espaços ao praticarem seus saberes encantados, “sacralizando o mundano e profanando o sagrado” (SIMAS, 2022, p.24). Entre esses espíritos estão Maria Padilha e Seu Zé Pelintra, por exemplo. “A pombagira é o enigma que poetiza as transgressões necessárias às normatizações da dominação do homem na sociedade, que inferioriza, regula e interdita o papel da mulher” (SIMAS E RUFINO, 2018, p.90). Cabe uma reflexão, embasada nesses autores, de que não se trata de associar à figura da Pombagira ao desregramento moral, à desordem de comportamentos ou à vulgaridade, entre outras coisas, mas de compreendê-la como entidade que simboliza uma possibilidade outra.

O roteiro se encerra, deixando em suspenso o destino dos personagens. Como em uma obra de final aberto¹⁷⁶, cabe ao espectador refletir e decidir o desfecho que mais lhe convém, de acordo com suas próprias expectativas.

O subúrbio apresentado em *As aventuras amorosas de um padeiro* se afasta por completo das representações do Rio de Janeiro presentes nos demais filmes estudados. O que há de diálogo entre esses filmes é a questão da sexualidade, entretanto, os elementos utilizados para contar a história são distintos, demarcando ainda mais essa diferença entre dois espaços de uma mesma cidade.

A partir dos filmes abordados no capítulo foi possível avaliar como a cidade do Rio de Janeiro e, em particular, a orla da Zona Sul se inserem na comédia erótica e como essa imagem é retratada, fortalecendo uma identidade de cidade sensual para o Rio de Janeiro, ainda que esteja vinculada apenas a uma área restrita da cidade. O contraste com outras áreas do município, ao mesmo tempo que ressalta esse estigma, também apresenta outras possibilidades de representação da cidade, seus moradores e a forma como vivem o sexo. Essa identidade ligada ao erotismo acaba por vincular-se também à identidade do carioca, que é visto como um ser solar, alegre, malandro e também sensual. Do Rio de *Os paqueras* em 1969, ao Rio de *Nos embalos de Ipanema*, em 1978, o erotismo marca sua presença, assim como a sensualidade e a busca pelo sexo. O que muda ao longo dos anos é a forma como a comédia erótica trata o tema, seja pela necessidade de se reinventar como fórmula capaz de atrair público, pela transformação da sociedade e, inclusive, pelas formas de resistência e transgressão aos limites das regras da censura, tema do próximo capítulo.

¹⁷⁶ Tipo de narrativa em que o autor não apresenta um desfecho como na narrativa tradicional. “Depois de ter criado expectativas sobre como a cadeia de causa e efeito seria resolvida, o filme corta essas expectativas recusando-se a resolver os problemas de maneira definitiva. (...) Nesses tipos de filmes, o final se mantém relativamente aberto. Ou seja, o enredo nos deixa incertos das consequências finais dos eventos da história. (...) A forma pode nos encorajar a imaginar o que acontecerá depois ou a refletir sobre outras maneiras pelas quais nossas expectativas poderiam ter sido atendidas (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.165).

5 OS HOMENS QUE EU TIVE: CINEMA E CENSURA DURANTE A DITADURA MILITAR

No dia 31 de março do ano de 1964, um golpe de Estado retira da Presidência da República o Presidente João Belchior Marques Goulart. Iniciava-se o período mais sombrio da história do Brasil, a Ditadura Militar. De acordo com Mary Del Priore (2019), o Golpe de 1964, conforme ficou conhecido, não se concretizou unicamente com as pretensões dos militares ou de determinados grupos políticos: a “frente social que se uniu contra Goulart era ampla e heterogênea” (DEL PRIORE, 2019, p. 34), envolvendo setores da sociedade e de instituições como a Igreja Católica, por exemplo, em movimentos que pregavam a união dos cidadãos em defesa de seus lares e suas famílias, que estariam sendo ameaçados pelas ideias de esquerda e seus promotores, os comunistas.

Esses movimentos sociais não só contribuíram para a derrubada do então Presidente, sobretudo, se mantiveram ativos durante os anos em que os militares estiveram no poder. Para Del Priore (2019), esse tipo de apoio teve papel fundamental na manutenção da ditadura militar, pois o regime não se sustentaria sozinho, apesar do recorrente recurso à violência; segundo a autora, nas “telas, na imprensa, nas ruas ou em casa, o consenso em torno do regime militar se construía. E a ditadura militar, com tantos apoios, se sustentaria por muitos anos” (DEL PRIORE, 2019, p.55). Enquanto uma parte da sociedade apoiava os ideais conservadores, marchando em nome de Deus, da Pátria e da Família, ganhava corpo a efervescência de movimentos sociais que lutavam pela amplitude de direitos, principalmente em relação às mulheres, promovendo uma disputa entre ideais progressistas e conservadores.

A ditadura militar nunca foi abordada de forma explícita na comédia erótica carioca, no entanto, as cenas que se desenvolveram nos bastidores dos filmes e nos corredores do Departamento de Censura do Governo Federal contam uma parte bastante interessante dessa história. A partir de documentos referentes à Censura Institucional de algumas das obras estudadas nesta tese, este capítulo aborda os modos de atuação dos censores, os artifícios que as produtoras de cinema utilizavam para viabilizar a exibição de suas obras e o reflexo da Censura tanto na finalização dos filmes quanto na carreira dos profissionais envolvidos.

Entre as histórias que se desenvolvem por trás das câmeras, está a da diretora e roteirista Tereza Trautman e de seu filme *Os homens que eu tive*, lançado em 1973, que conta a história de Pity, uma mulher à procura do amor, que não hesita em buscar outro relacionamento quando já não se encontra satisfeita com seu par. Por conta da proibição da obra, pouco tempo após seu lançamento, a carreira da única diretora mulher dentro do ciclo estudado foi profusamente prejudicada e o filme permaneceu desconhecido do grande público por muito tempo.

Compreender a ação da Censura Institucional com relação ao cinema é fundamental para o entendimento de como se estruturou a produção cinematográfica no Rio de Janeiro durante os anos 1970, particularmente as comédias eróticas, e de como foram viabilizados os discursos possíveis contidos nesses filmes. Neste capítulo serão analisados os dossiês da Divisão de Censura de seis filmes estudados nesta tese, com ênfase na obra de Trautman, mencionada acima.

5.1 A censura institucional

Durante os anos em que os militares estiveram no poder, entre 1964 e 1985, a liberdade de expressão foi sempre muito vigiada no país. As artes, de uma forma geral, estiveram sob a mira de órgãos governamentais que exerceram a função de decidir o que poderia e o que não poderia ser lido, ouvido e assistido pelos brasileiros. Literatura, música, cinema, teatro e televisão não passaram incólumes por esse período.

A questão da censura, no entanto, não surge no Brasil com o Golpe de 1964, não se restringe única e exclusivamente a essa época, tampouco opera de uma mesma forma no decorrer dos anos. O que há em comum no desempenho dessa atividade em diferentes momentos ao longo do século XX, no Brasil, é que ela esteve sempre ligada aos instrumentos de poder, vinculada a órgãos governamentais e regulamentada na legislação vigente:

A República no Estado brasileiro é censora por natureza. Apenas na Constituição de 1988, quase 100 anos depois da proclamação do Estado republicano, os instrumentos censores foram efetivamente retirados do alicerce jurídico nacional. Antes disso, independente de qual grupo político exercia o poder executivo maior do Estado, todos poderiam se valer com respaldo jurídico destes instrumentos em suas ações. Os governos de Getúlio Vargas (1930 a 1945) e da ditadura civil-militar (1964-1985) foram os que mais gozaram destas prerrogativas constitucionais. A presença destes instrumentos de censura em boa parte da história da república brasileira indica que o país e sua classe dominante sempre olhou com desconfiança a

uma ideia de democracia que nutrisse uma diversidade de pensamentos e de crítica (SILVA; DIAS, 2022, p.32).

Para Silva e Dias (2022), trata-se de uma censura constitucionalizada, que permitiu violações tanto à liberdade de expressão quanto em relação aos direitos dos cidadãos, e que deixou suas cicatrizes na história do Direito no Brasil.

Oficialmente, os primeiros órgãos de repressão institucionais foram criados há um século. No ano de 1924, é instituída, na capital paulista, a Delegacia de Ordem e Política Social, através da Lei nº 2.034 de 30 de dezembro de 1924, que reestrutura a Polícia no Estado de São Paulo (SÃO PAULO, 1924). É a partir dessa institucionalização que a legislação passa a definir de forma mais sofisticada os dispositivos jurídicos utilizados para instrumentalizar a censura, tendo como objetivo oficial a “preservação da chamada ‘moral e bons costumes’ e da estabilização política nacional” (SILVA; DIAS, 2022, p.33). Conforme Silva e Dias (2022) relatam, tudo que se considerasse ofensivo a tais preceitos era taxado de comunismo, sendo que essa justificativa era utilizada para perseguições políticas e proibição de conteúdos.

A nível federal, no ano de 1933, é criada no Rio de Janeiro, então Distrito Federal, a Delegacia Especial de Segurança Política e Social (DESPS), através do Decreto nº 22.332, de 10 de Janeiro de 1933, que “atendendo á (sic) necessidade de dar maior eficiência ao serviço policial do Distrito Federal, reajusta o atual organismo, fornece às autoridades mais amplos recursos para o desempenho de suas funções (...)” (BRASIL, 1933). Antes disso, porém, já funcionava na cidade, desde 1928, a Censura das Casas de Diversões, “onde atuava o censor geral dos teatros, com competência para examinar os espetáculos públicos, impor-lhes restrições ou vetos (...) exercendo funções fiscalizadoras (SIMÕES, 1999, p.25).

De acordo com Inimá Simões (1999), difundira-se no Brasil, desde o final da Primeira Guerra Mundial, uma visão de cinema como “corruptor de mentes”. Os defensores de tais ideias faziam uso de textos de pesquisas americanas ligadas à medicina e à psiquiatria, que relatavam possíveis males causados pelos filmes aos espectadores:

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. Abalou a autoridade intocada da Igreja Católica na formação de corações e mentes (SIMÕES, 1999, p.25).

Essas mudanças provocam reações, tanto por parte da sociedade quanto do Estado. Para Rodrigo Gerace (2015), a censura emerge dessas reações,

configurando-se como uma ideologia repressiva relacionada diretamente ao momento histórico e à moral vigente.

No ano de 1946, através do Decreto nº 20.493, o Governo Federal cria o Serviço de Censura¹⁷⁷ de Diversões Públicas (SCDP) do Departamento Federal de Segurança Pública e aprova o seu regulamento. Entre suas atribuições, está a da censura prévia a diversas atividades, entre elas as projeções cinematográficas, conforme estabelecido no Capítulo III:

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

Parágrafo único - Ficam isentos de censura os filmes produzidos pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo do Ministério da educação e Saúde e demais órgãos oficiais.

(...)

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

(...)

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

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

(...)

Art. 18 - Entendendo o S.C.D.F, que o filme examinado deve sofrer cortes, serão declarados no mesmo boletim quais as cenas a serem retiradas para a exibição pública.

Art. 19 - No boletim de censura será também declarado se o filme examinado deve ser classificado como "educativo", recomendado para crianças, recomendado para a juventude, ou tratando-se de filme nacional de "bôa qualidade e livre para exportação".

(...) (BRASIL, 1946).

O SCDP permaneceu ativo durante o período democrático, que seguiu entre altos e baixos até o ano de 1964, quando adentrou o período inicial da Ditadura Militar. A partir desse período, o mecanismo de vigilância e controle ganhou mais força e passou por reformulações, principalmente após a promulgação do AI-5, em 1968:

O Ato Institucional nº 5 instaurou a censura absoluta em todos os setores, inclusive na imprensa, que, até aquele momento, havia sido poupada. O AI-5 fechou o Congresso por tempo indeterminado e deu início a uma nova onda de expurgos políticos, estreitando ainda mais a base de apoio civil. O governo

¹⁷⁷ Sempre que aparecer, no texto, o termo "Censura", iniciado por letra maiúscula, refere-se à censura institucionalizada pelo governo. Nas demais situações, será utilizado o termo grafado com inicial minúscula.

estava, portanto, dependente em grande parte do apoio militar. Militares apoiando militares. O país dominado pela caserna (SIMÕES, 1999, p.112).

O Ato Institucional ampliava os poderes do Presidente da República no que concerne ao Poder Legislativo, por exemplo, podendo tanto decretar recesso do Congresso Nacional e das Assembleias Legislativas, quanto suspender os direitos políticos dos cidadãos e vigiar a liberdade destes (BRASIL, 1968).

Em 1972, a estrutura do Departamento de Polícia Federal é alterada, e entre as mudanças está a criação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), departamento responsável por exercer a avaliação de todo e qualquer serviço considerado de diversão pública, entre eles o cinema (BRASIL, 1972).

Com a revogação dos Atos Institucionais, entre eles o AI-5, no ano de 1978 (BRASIL, 1978), as atividades ligadas ao cerceamento da liberdade de expressão começam a arrefecer. No entanto, a Censura permanece vigente no país até o ano de 1988, quando é promulgada a nova Constituição Federal. Durante esse período, os censores continuaram trabalhando ativamente para o Estado brasileiro, exercendo seu poder de veto em relação a obras que julgavam inadequadas ao público. Tanto o cinema, de uma forma mais ampla, quanto a comédia erótica, em particular, foram alvo desse “serviço público” prestado aos cidadãos brasileiros, que, em teoria, somente poderiam ter acesso a obras devidamente avaliadas e canceladas por representantes do governo.

5.2 Quando os censores censuram

O trabalho dos censores estava vinculado ao SCDP, órgão integrante do Ministério da Justiça. A formação de um corpo de funcionários para atuarem com esse fim levou em conta a existência de servidores públicos disponíveis, embora não sem dificuldade, pois na época havia certa resistência dos funcionários públicos em mudar-se para Brasília, a recém-inaugurada capital do país (SIMÕES, 1999):

A Censura não foi uma exceção e, em meio às dificuldades para estabelecer um corpo estável para executar os serviços, usou um expediente bem brasileiro de convocar funcionários de outras repartições e ministérios (...) que se transformaram do dia para a noite em intérpretes de um código ambíguo que decidia o que poderia ser apresentado ou não à população brasileira. Foi assim que esposas de militares, classificadores do Departamento de Agropecuária do Ministério da Agricultura, ex-jogadores de futebol, contadores, apadrinhados ou meros conterrâneos de autoridades passaram a julgar os filmes nacionais e estrangeiros destinados ao circuito brasileiro (SIMÕES, 1999, p.76).

Já citada no início deste trabalho, como um dos elementos motivadores para a presente pesquisa, a série de televisão *Magnífica 70* (2015-2018), retrata essa situação. Vicente, interpretado pelo ator Marcos Winter, um dos protagonistas do drama televisivo, é um contador, nomeado para o cargo de censor pelo sogro (personagem vivido pelo ator Paulo César Pereio), um militar influente no governo (VOGEL, 2019). O trabalho de Vicente é representado na série através de uma relação burocrática com o cinema, consistindo em assistir a um filme, apertar o botão de uma campainha para sinalizar ao projecionista momentos em que a película deveria ser marcada, preencher um relatório e apresentar sua análise, organizada em três opções: liberação, orientação de cortes ou veto da exibição.

Figura 81 – Vicente, um burocrata nomeado como censor



Fonte: Frame da série “Magnífica 70”.

A descrição do trabalho apresentado pelo roteiro da série corresponde àquela trazida pelo pesquisador Inimá Simões (1999), que desenvolve uma visão crítica do trabalho realizado pelos censores. Para o autor, os critérios eram bastante subjetivos, o que permitia interpretações diversas e muito pessoais acerca das obras analisadas. Ainda de acordo com o autor, o processo que determinava os pareceres da censura oficial era realizado por grupos de três censores, sendo que as regras podiam ser constantemente alteradas por meio de portarias, enquanto as decisões tomadas podiam sempre ser revistas.

O trabalho realizado pelos censores, embasado na legislação vigente, se justificava com o objetivo de resguardar a população e garantir a manutenção da moral e dos bons costumes. Sendo esse o objetivo, a primeira questão a ser levantada

deveria ser, exatamente, quais seriam a moral e os costumes que deveriam ser preservados?

Para Guilherme Moreira Fernandes (2018), cuja tese de doutorado¹⁷⁸ investiga a mentalidade censória dos técnicos do governo e a telenovela durante a ditadura militar, tal questão trata de conceitos complexos que variam tanto entre os povos quanto em relação a espaço e tempo. Fernandes analisa, em sua pesquisa, os pareceres da DCDP entre os anos de 1968 e 1976, um período próximo ao deste estudo, e que abrange a década de 1970. Dessa forma, podem servir de embasamento para a presente reflexão.

O autor divide esse período em três fases, a partir de uma figura que considera central para esta definição: Rogério Nunes, policial federal de carreira, que, antes de assumir a chefia do DCDP, atuou como Chefe da Delegacia Regional da Polícia Federal de Brasília e era reconhecido como um excelente administrador, tendo proporcionado um funcionamento efetivo e dinâmico para o órgão, destacando-se também no combate ao tráfico de drogas:

Durante todo o período da Ditadura Militar, Rogério Nunes foi quem ficou o maior tempo à frente do SCDP, posteriormente denominado de DCDP. (...) Além do longo tempo à frente da censura e da reestruturação administrativa do órgão, outra marca importante, e que se manteve posteriormente, foi o fato de Nunes ser um policial federal de carreira. Embora não tivesse trabalhado especificamente como censor, foi o primeiro funcionário do DPF a ocupar o cargo (FERNANDES, 2018, p.131).

A partir dessa figura, o período pode ser organizado da seguinte forma: a Era Pré-Rogério Nunes, que vai desde a promulgação do AI-5 até o ano de 1971; a 1ª fase da Era Rogério Nunes, que se inicia em novembro de 1971, quando o policial federal assume o cargo diretor da DCDP, e se encerra com o fim do Governo Médici, em 1974; e a 2ª fase da Era Rogério Nunes, que se inicia com a posse de Ernesto Geisel como Presidente da República e vai até 1979, quando o Governo em voga se finda e Rogério deixa o cargo (FERNANDES, 2018).

Além de ser considerado um grande gestor, Nunes era conhecido igualmente por sua intransigência. Durante o exercício da função, mostrou-se bastante rígido no cumprimento das normas do departamento de censura. Foi no ano de 1975, durante a sua gestão, que a primeira versão da telenovela *Roque Santeiro* foi proibida poucas horas antes da estreia no horário nobre, após ter sido previamente liberada:

¹⁷⁸ Fernandes também busca em Foucault um embasamento teórico para essa compreensão, conforme abordado no capítulo 2 da presente tese.

Foi em sua administração, e apenas nela, que as telenovelas foram inicialmente liberadas e posteriormente proibidas. Ademais, ele chegou a modificar momentaneamente a grade de programação das emissoras de TV com a reclassificação etária. (...) o teatro e o cinema também sofreram grande repressão no momento em que ele esteve à frente do cargo (FERNANDES, 2018, p.132)¹⁷⁹.

Assim como ocorreu com a teledramaturgia, a produção cinematográfica sofreu a intervenção feroz da tesoura da Censura Federal. Os filmes nacionais produzidos no período que se convencionou chamar de Cinema Novo (1960-1972) foram bastante atingidos. Em 1967, *Terra em transe*, de Glauber Rocha, cujo roteiro de ficção fazia uma crítica aberta ao regime de poder vigente no Brasil à época, havia sido selecionado para participar da mostra oficial do Festival de Cannes¹⁸⁰, quando obteve parecer contrário à sua liberação para exibição em salas de cinema.

Quando a Censura determinou a interdição do filme, um mal-estar se instaurou, uma vez que, se a película fosse encaminhada ao festival e exibida, seu envio poderia ser considerado ilegítimo e a obra receberia a chancela de “produto clandestinamente exportado” (SIMÕES, 1999, p.93). Diante disso, funcionários do Governo tentaram contato com a organização do festival francês para tentar excluir o filme da mostra¹⁸¹, quando foram informados pela direção do evento que *Terra em transe* estava entre os indicados à Palma de Ouro, prêmio principal do festival. Devido a isso, o governo vivenciou uma situação “contraditória e desconfortável” (SIMÕES, 1999, p.92), pois proibira internamente uma obra que alcançou prestígio no circuito cinematográfico internacional. A celeuma foi resolvida a tempo de o filme ser exibido em Cannes, com a liberação da obra pelo Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal, com a seguinte recomendação: o Padre, personagem interpretado pelo ator Jofre Soares, deveria ser batizado, recebendo um nome. Assim, o sacerdote passou a ser creditado no filme como Padre Gil, devidamente identificado nos letreiros e em diálogos. “E tudo se passou como se houvesse sido um tropeço avulso da Censura” (SIMÕES, 1999, p.93). *Terra em transe* foi contemplado com dois prêmios em Cannes (prêmio Luis

¹⁷⁹ Além da obra de Dias Gomes, no final do ano de 1976 aconteceu um segundo veto integral a uma telenovela. Trata-se de *Despedida de casado*, de autoria de Walter George Durst, que estrearia em janeiro de 1977 no horário das 22 horas. A trama contaria a história de um psicanalista especializado em relacionamentos em crise, por cujo consultório passariam diversos casais com problemas no casamento. O divórcio, que seria um dos principais temas abordados, era uma grande polêmica à época e certamente desagradou a DCDP.

¹⁸⁰ Considerado um dos maiores festivais de cinema da Europa e do mundo, acontece anualmente no mês de maio na cidade francesa de Cannes, situada na costa do Mar Mediterrâneo. Sua primeira edição ocorreu em 1946. Desde 1955, foi instituída a Palma de Ouro como premiação máxima do festival.

¹⁸¹ Para um entendimento mais aprofundado sobre a importância dos festivais de cinema, ver Moraes (2018).

Buñuel, nome da sala onde acontecem importantes projeções no evento, e o Fipresci, organização que reúne os mais importantes críticos de cinema do mundo) e um mal-estar entre os militares: “A meia-volta deixou sequelas e até um certo rancor contra o Cinema Novo” (SIMÕES, 1999, p.95).

O mecanismo da censura não era “privilégio” do cinema nacional: o cinema internacional também necessitava do aval dos censores para chegar às telas brasileiras, o que resultou em liberações, com cortes, de filmes como *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel, e *O silêncio* (1963), de Ingmar Bergman, bem como vetos a trechos de obras como *Zabriskie Point* (1970), de Michelangelo Antonioni, que só chegou ao Brasil uma década após o lançamento original. Em 1968, *A chinesa*, de Jean-Luc Godard, chegou a ser interditado, mas posteriormente foi liberado pessoalmente pelo Ministro da Justiça Luís Antônio da Gama e Silva (SIMÕES, 1999).

Sob a mira da Censura, tanto a exibição de obras internacionais, quanto a produção nacional, foram afetadas. Para os cineastas brasileiros, no entanto, o risco era muito maior, visto que os investimentos financeiros para a realização de filmes poderiam acarretar prejuízos caso não fossem liberados. nesse cenário, a fórmula da chanchada parecia esgotada e o Cinema Novo entrava em conflito com os interesses do governo. Para se manter ativo economicamente, o cinema brasileiro precisava encontrar um caminho. Assim, as produções envolvendo comédia e erotismo se aproveitaram de um espaço a ser preenchido pelo cinema nacional, uma vez que as obras que discutiam abertamente questões sociais e políticas vinham sofrendo cada vez mais com os vetos da censura.

A relação entre as comédias eróticas e os censores, no entanto, ainda estava para ser definida. Nessas obras, o inimigo não seria o comunismo ou a incitação às revoltas populares, mas sim a possibilidade da degradação moral dos cidadãos brasileiros que fossem submetidos a perversidades tais quais o adultério e o sexo antes do casamento.

5.3 O erotismo sob a mira do censor

Um dos grandes interesses do governo militar era viabilizar o desenvolvimento econômico do país. A ampliação do crédito, o fortalecimento da indústria e a queda dos juros garantiram a possibilidade de aquisição de bens de consumo duráveis pelos brasileiros. Os índices positivos de crescimento, encabeçados pela atividade

industrial, fez com que o país retomasse o desenvolvimento econômico a partir de 1968, e até “1973, o país apresentaria taxas elevadas de desenvolvimento industrial, superando mesmo os 10% ao ano” (DEL PRIORE, 2019, p.83).

Esses índices ajudavam a ditadura a contar com o apoio popular, embora a resistência da oposição nunca tenha deixado de existir e se mostrar ativa. No entanto, é importante frisar que o governo havia encontrado um caminho para ser validado pelo povo que não o elegera. Através do estímulo a diferentes atividades econômicas, o chamado milagre econômico acontecia. E não foi diferente com o cinema. Era preciso criar um nicho de produção, que não colocasse o governo em xeque, mas garantisse diversão ao público. Foi nesse contexto que a produção de comédias eróticas encontrou uma boa oportunidade e foi crescendo ao longo da década de 1970. Vista por muitos como um produto criado para combater o cinema engajado politicamente, tachada pejorativamente como pornográfica pela imprensa da época, a “pornoanchada” soube criar seu próprio espaço:

Nem a favor da ditadura, nem uma franca combatente, a pornoanchada veio, por uma confluência de fatores propícios, ocupar uma faixa de mercado que estava a descoberto. Entre esses fatores, a legislação brasileira garantia uma cota bastante grande de dias anuais para a projeção de filmes nacionais e a ditadura vedava possibilidades de ocupar este mercado com filmes de arte mesmo com os provenientes do Cinema Novo, que tiveram seu auge na década anterior (SELIGMAN, 2000, p. 234).

Para Flávia Seligman (2000), a comédia erótica, ou pornoanchada, conforme referido pela autora, conseguiu uma aproximação com o público em função das peculiaridades dos roteiros, resgatando um gênero cinematográfico popular à época (a comédia), agora recheado de novos elementos:

Trouxeram para os anos 60 e 70 os malandros eternizados pela chanchada dos anos 40 e 50. Ocuparam a orla da cidade mais linda e desejada do país, o Rio de Janeiro, e, de quebra, estamparam a nova moda das praias nacionais, o biquíni que promovia uma falsa sensação de liberdade ante a revolução sexual, que começava na Europa e nos Estados Unidos, e a ferrenha censura e repressão nacionais. (SELIGMAN, 2000, p. 234).

A autora comenta, já na conclusão de sua tese, que, quando iniciou a pesquisa, acreditava que essas produções haviam sido viabilizadas por encomenda do governo, que buscava filmes que não atrapalhassem suas diretrizes político-econômicas. No entanto, chega ao final do trabalho com um pensamento diferente, questionando os motivos pelos quais a comédia erótica foi tão criticada e tecendo comentários sobre a relevância dessas produções: “Odiada pela crítica, a pornoanchada foi desprezada

tanto pela direita, por ser grosseira e libertina, como pela esquerda, por ser alienada e superficial” (SELIGMAN, 2000, p.238). Criada com o interesse de levar espectadores ao cinema e garantir bilheteria, a comédia erótica cumpriu com êxito sua obrigação. No entanto, a sua relação com o governo e, mais diretamente, com a Censura Federal, não ocorreu sem percalços.

De acordo com Inimá Simões (1999), apesar de o público lotar as salas, também foram inúmeros os movimentos que partiram da sociedade contra esses filmes:

O crescimento do filão erótico desperta as entidades religiosas para uma participação mais ativa na defesa da família. De maneira geral elas passam procuração ao órgão federal da Censura e cumprem um papel de oferecer apoio, indicando onde está a imoralidade, quais filmes e as situações que devem proibir (SIMÕES, 1999, p.170)¹⁸².

A Confederação das Famílias Cristãs, por exemplo, pediu intervenção das autoridades no intuito de que fossem proibidas as exhibições de filmes que classificavam como “pornográficos”. O fato aconteceu por ocasião da exibição de *Ainda agarro essa vizinha* (1974), através de uma carta enviada ao Presidente Ernesto Geisel, em setembro daquele ano (OLIVEIRA, 2020, p.80).

Nesse sentido, os rumos da presente pesquisa conduziram a uma busca pelos textos produzidos por essas autoridades, os agentes da Censura que os analisavam, a fim de mergulhar diretamente no imaginário dos censores. Uma consulta ao Arquivo Nacional foi realizada, para identificar, inicialmente, a possibilidade de acessar dossiês, pareceres de liberação ou veto e documentos relacionados aos processos envolvendo a análise dos filmes pelos censores. A primeira tentativa de localização foi realizada no sítio do órgão federal na Internet, em um ambiente virtual chamado SIAN (Sistema de Informações do Arquivo Nacional)¹⁸³, porém a pesquisa realizada não localizou resultados.

¹⁸² O autor ainda relata a história de um cidadão curitibano que, muito preocupado com os funcionários públicos submetidos a tão difícil trabalho, envia uma carta ao presidente Emílio Garrastazu Médici sugerindo que os membros do DCDP fossem substituídos de tempos em tempos, para que não se contaminassem com as imoralidades que eram obrigados a assistir por conta da atividade profissional que exerciam. A partir da ótica desse cidadão, os censores, quem sabe, deveriam receber algum tipo de adicional de insalubridade, por conta do trabalho desempenhado. Trabalho este que consistia em assistir filmes e avaliá-los. Levando em conta, porém, que os membros do governo militar poderiam se sentir ofendidos com os conteúdos avaliados, pode-se entender que de fato trabalhar com a censura não era tarefa das mais agradáveis.

¹⁸³ SIAN. Disponível em <<https://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/login.asp>>. Acesso em 20 Nov. 2022.

O próximo passo foi uma visita à sede do Arquivo na cidade do Rio de Janeiro¹⁸⁴, onde foram repassados os devidos direcionamentos sobre como proceder para solicitar a busca de documentos. Durante a visita foi informado que, no acervo na cidade do Rio, os materiais existentes estão mais relacionados à área do teatro, sendo que os processos referentes ao cinema se encontram, em sua grande maioria, na sede da Capital Federal, onde os filmes eram avaliados pela Divisão de Censura. A partir dessa orientação, foi efetuado contato, via correio eletrônico¹⁸⁵, solicitando a averiguação da existência de material relacionado às obras analisadas neste trabalho, conforme orientações recebidas no atendimento presencial.

Figura 82 – Correio eletrônico encaminhado ao Arquivo Nacional

De: Carlos Guilherme Vogel do Amaral Filho <carlosguilhermevogel@yahoo.com.br>
Enviado: sábado, 29 de abril de 2023 12:07
Para: Consultas DF <consultasdf@an.gov.br>
Assunto: Consulta BR DFANBSB NS - Divisão de Censura de Diversões Públicas – Fundo

Prezados,

Sou **Carlos Guilherme Vogel**, pesquisador vinculado ao **Programa de Pós Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro**. Estou realizando minha pesquisa para tese de doutorado, tendo como tema a produção de pornochanchadas realizadas na cidade do Rio de Janeiro, nos anos 1970.

Conforme orientação recebida no atendimento presencial, realizado em abril no **Arquivo Nacional do Rio de Janeiro**, fui orientado a entrar em contato por esse email, solicitando a possibilidade de ter acesso à versão digitalizada de documentos relacionados às análises relacionadas a censura de filmes realizados no período.

Coleção:
BR DFANBSB NS - Divisão de Censura de Diversões Públicas – Fundo

Conteúdo:
 Documentos avulsos e processos relativos à censura de peças teatrais, rádio, telenovelas, filmes, séries de tv, letras musicais, livros e revistas.

BR DFANBSB NS.CPR.CIN. FIL - Filmes
 são processos contendo a ficha técnica do filme, a sinopse da obra, parecer censório e cópia do certificado de censura, além dos documentos referentes à entrada do filme no país, em caso de produções estrangeiras.

Os filmes dos quais gostaria de ter acesso ao parecer censório e cópia do certificado de censura, são os seguintes (sendo os quatro primeiros os mais importantes):

Título da obra	Direção	Empresa Produtora	UF	Estreia	Ano de Lançamento
A Viúva Virgem	Pedro Carlos Rovai	Sincrocine	RJ	abr/72	1972
Nos Embalos de Ipanema	Antonio Calmon	Sincrocine	RJ	dez/78	1978
Quando as Mulheres Paqueram	Victor Di Mello	Vidia Produções	RJ	fev/72	1972
Eu Transo, Ela Transa	Pedro Camargo	Produções Cinematográficas R. F. Farias	RJ	nov/72	1972
Soninha toda Pura	Aurélio Teixeira	Jarbas Barbosa Produções Cinematográficas	RJ	mai/71	1971
Gente Fina É Outra Coisa	Antonio Calmon	Sincrocine	RJ	set/77	1977
As Mulheres que Fazem Diferente	Claudio MacDowell, Lenine Ottoni, Adnor Pitanga	Di Mello Produções Cinematográficas	RJ	nov/74	1974
O Marido Virgem	Saul Lachtermarcher	Bellfilms Produções Cinematográficas	RJ	jun/74	1974
O Bom Mando	Antonio Calmon	Sincrocine	RJ	set/78	1978
A Dificil Vida Fácil	Alberto Pieralisi	Magnus Filmes	RJ	jul/72	1972
Essa Gostosa Brincadeira a Dois	Victor Di Mello	Di Mello Produções Cinematográficas / Vidya Produções Cinematográficas	RJ	out/74	1974
Com as Calças na Mão	Carlo Mossy	Vidia Produções Cinematográficas	RJ	nov/75	1975
Giselle	Victor Di Mello	Vidia Produções Cinematográficas	RJ	nov/80	1980

Grato pela atenção, aguardo retorno.

Atenciosamente,

CARLOS GUILHERME VOGEL

Fonte: Arquivo pessoal.

A resposta ao correio eletrônico, encaminhado no dia 29 de abril de 2023, em um sábado, chegou três dias depois, no dia 02 de maio, uma terça-feira, apresentando algumas orientações gerais e informando que a documentação solicitada seria objeto de busca:

¹⁸⁴ O prédio que abriga a sede do Arquivo Nacional no Rio de Janeiro está situado no centro da cidade, na Praça da República, número 173.

¹⁸⁵ Endereço eletrônico para Consultas ao Arquivo Nacional: <consultasdf@an.gov.br>.

Figura 83 – Resposta da equipe do Arquivo Nacional ao correio eletrônico enviado

De: Consultas DF <consultasdf@an.gov.br>
 Enviado: terça-feira, 2 de maio de 2023 08:29
 Para: Carlos Guilherme Vogel do Amaral Filho <carlosguilhermevogel@yahoo.com.br>
 Assunto: RE: Consulta BR DFANBSB NS - Divisão de Censura de Diversões Públicas – Fundo

Prezado,

Dando prosseguimento ao seu atendimento, respondendo à sua pergunta:

"Existe algum manual utilizado pelos censores, onde estariam relacionados os procedimentos de análises dos filmes, os critérios a serem verificados, etc?"

Informamos que é possível encontrar a série administração digitalizada e disponibilizada para download, sem custos, no SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional.

Quanto à cópia digital dos processos de censura prévia a filmes, vamos elaborar um orçamento e retornaremos o contato assim que for finalizado.

Estamos à disposição para sanar qualquer dúvida.

Atenciosamente,
 Divisão de Acesso e Difusão do Acervo
 Superintendência Regional no Distrito Federal do Arquivo Nacional
 Tel: (61) 3774-3713/3711
 SIG Quadra 06 Lote 800
 70610-460 - Brasília - DF
 MP

Para assegurar a qualidade do atendimento prestado aos usuários do Arquivo Nacional, criamos um canal permanente para o recebimento de críticas e sugestões de melhoria dos serviços. Sua avaliação será bem-vinda: <https://forms.gle/32Ar6Cex94Pp4KbA>

Para sugestão, elogio, reclamação ou denúncia quanto aos serviços prestados por nós, sinta-se à vontade para se manifestar junto à ouvidoria, por meio do endereço <<http://ouvidoriageral.mt.gov.br/ouvidoria>>. Sua opinião será bem-vinda.

Fonte: Arquivo pessoal.

A partir do contato inicial, seguiu-se uma troca de e-mails, envolvendo o resultado da busca realizada no Arquivo e a elaboração do orçamento. Em função dos valores, optou-se primeiramente pelo recebimento da documentação dos filmes *A viúva virgem*, *Nos embalos de Ipanema* e *Eu transo, ela transa*. Dos quatro filmes pensados inicialmente para a tese, apenas o processo referente a *Quando as mulheres paqueram* não foi localizado. Essa primeira remessa de documentos teve um custo de R\$ 254,00, sendo o valor de R\$ 1,00 por página digital.

Alguns meses depois, no final de novembro de 2023, após detalhamento do *corpus* do trabalho, efetuei novo contato e obtive a informação de que havia disponibilidade de digitalização da documentação dos filmes *Os homens que eu tive*, *Os paqueras* e *Soninha toda pura*, dessa vez pelo valor total de R\$ 215,00.

Nas duas ocasiões, mediante o pagamento da taxa calculada em função do número de páginas constantes de cada processo, o material foi digitalizado e encaminhado, via correio eletrônico. Interessante apontar que, com esse pedido, foi informado que o material digitalizado será disponibilizado na Internet, no sítio do Arquivo Nacional, em uma das coleções existentes, o que facilitará a localização do material para futuros interessados nestes documentos, sem que os futuros consulentes precisem pagar uma nova taxa.

O conteúdo deste capítulo é essencialmente pensado a partir da consulta a esse material, formalizando um encontro entre os objetos (filmes) e os conceitos, ideias e paisagens até então percorridos ao longo da pesquisa; constitui uma análise acerca do material relacionado a cada um dos filmes cujos dossiês da Censura foram localizados. Essa análise é mais um elemento para a compreensão do ciclo de produção que vem sendo estudado, agregando, dentro das possibilidades evidenciadas, a visão dos agentes do DCDP que atuaram para a Ditadura Militar.

5.3.1 A *viúva virgem*: análise da documentação

A documentação disponibilizada pelo Arquivo Nacional indica que o filme *A viúva virgem* foi encaminhado para análise da Censura em 14 de março de 1972. Entre os documentos arquivados, encontra-se a Requisição de Censura, recibos de pagamento de Guias de Encaminhamento, Notas Fiscais de serviço de cópia do filme, Fichas Técnica e Artística da obra, além de uma cópia do Certificado de Filme Brasileiro, emitido pelo Instituto Nacional de Cinema (INC) em 29 de fevereiro de 1972, entre outros.

Figura 84 – Certificado do Filme Brasileiro emitido para *A viúva virgem*

inc MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA

CERTIFICADO DO FILME BRASILEIRO

N.º 122
FILME: "A VIUVA VIRGEM"
PRODUTOR: SINCRO FILMES LTDA.

Conforme Resolução N.º 47, de 12/11/70, do Conselho Deliberativo do INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA, é expedido o presente CERTIFICADO, de acôrdo com o que consta do processo INC n.º 00833/72

Válido até 28 de fev 77
Rio 29 de fevereiro de 19 72

ARMANDO TROIA
Presidente do Instituto Nacional do Cinema

OPICIO DE NOTAS
TANILIO
JOSÉ DA SILVA RIBEIRO
SUBSTITUTO
Diálogo de Azevedo Barcellos
1.º AUTORIZADO
Wolffson Alencar da Silva
2.º AUTORIZADO
PAULO
Av. GATELURAS
Rio de Janeiro - RJ - 20040-942

DFP
DCC
Fil. 51.º
A PRESENTE COPIA
FERE COM O ORIGINAL APRESENTA
CONFERIDO POR
Rio de Janeiro
DANILMA DE AZEVEDO BARCELLOS
Tabela de Censura

Fonte: Arquivo Nacional.

Acompanham essa documentação os votos com os pareceres elaborados pelos censores Manoel Felipe de Souza Leão, Heloísa M. Drumond d'Oliveira e Coriolano de Loiola Cabral Fagundes. O primeiro voto na ordem disponibilizada é o de Manoel Felipe de Souza Leão. Após um resumo contando a ação do filme, ele elabora sua conclusão:

O filme representa uma comédia picante, com algumas passagens obscenas. Há cenas deselegantes e grosseiras que vêm de encontro à sensibilidade do assistente que procura os cinematógrafos em busca de um sadio entretenimento.

A produção poderia ter oferecido melhor tratamento do tema – que chega a ser interessante, agradando ao espectador. Todavia, como é normal nos

filmes nacionais, perseguiu algumas sequências que poderão ferir ao decoro público, prejudicando, sobremaneira, a boa qualidade do espetáculo. Coerente com a linha de ação que vem mantendo há onze (11) anos no S.C.D.P., o signatário aponta algumas sequências, imagens ou expressões que deverão ser substituídas (ou CORTADAS) no contexto geral do espetáculo:

- 1 – Expressão “Ninguém segura este País” – pronunciada por um personagem no instante em que, de luneta, observa nádegas e seios de jovens, na praia;
- 2 – Todas as cenas do jovem nu, de costas, dentro do apartamento;
- 3 – Sequências de mulheres com os seios à mostra;
- 4 – Expressões “Bicha”, “Fresco”, “Frescura”, “Cagada”...
- 5 – Cena de cama quando o Homem fala para a amante: “Coça mais embaixo”...
- 6 – Cena de cama quando a mulher em êxtase, indicando que o amante lhe proporcionava carícias orais na vagina, diz: “tire os óculos”
- 7 – Cena de cama, quando um português ginga em cima da mulher, balançando a cama;
- 8 – No final do filme: GESTO INDECENTE DO ESPÍRITO DO “CORONEL” CARLOS IMPERIAL...

Após os CORTES, o filme poderá ser liberado para MAIORES DE DEZOITO (18) ANOS, com Boa Qualidade e Livre para Exportação. Sugiro seja o mesmo proibido para TELEVISÃO (ARQUIVO NACIONAL, 2023a, p.14-15).

De acordo com a visão do censor, o filme apresenta cenas “deselegantes e grosseiras”, expressões indevidas ou utilizadas em momentos inapropriados, como quando o personagem Constantino observa nádegas e seios e faz alusão à propaganda desenvolvimentista do governo; cenas de um homem nu e de mulheres com seios à mostra; e também gestos indecentes de personagens. Apesar de tais elementos, o censor qualifica o material fílmico como sendo de boa qualidade e passível de ser comercializado no exterior. No entanto, deve ser proibido tanto para menores de 18 anos quanto para exibições na televisão.

O segundo voto é o de Heloísa M. Drumond d’Oliveira, que segue na mesma linha do parecer anterior, porém de forma um pouco mais sintética:

Conclusão Trata-se de um filme cômico, picante e cheio de expressões e atitudes vulgares, e com várias cenas de nus. Pelo modo como é tratado, o filme é destinado a público adulto. Sugiro, pois, a sua liberação com censura para maiores de dezoito anos e com os seguintes cortes:

- 1 – Cena de cama, quando Consta fala para a mulher: “Coça mais embaixo...”
- 2 – Cena de cama, quando a mulher em êxtase, indicando que o amante (gerente do banco) lhe proporcionava carícias orais na vagina, diz: “tire os óculos fulano”
- 3 – Cena de cama, quando o dono da oficina mecânica ginga em cima da mulher, balançando a cama;
- 4 – No final do filme: gesto indecente do espírito do Coronel.

Concedo também as chancelas de Boa Qualidade e Livre para Exportação (ARQUIVO NACIONAL, 2023a, p.16).

Os cortes propostos por Heloísa são em número menor que os da lista de Manoel, mas coincidentes. A Técnica da Censura também é favorável à liberação para um público maior de 18 anos e apropriado para exportação.

O último censor a avaliar o filme é Coriolano de Loiola Cabral Fagundes, funcionário que atuou por longos anos no Departamento, vindo a se tornar o penúltimo chefe da censura brasileira, já no Governo José Sarney (SIMÕES, 1999; KUSHNIR, 2012). Sua análise soa mais branda que as duas anteriores, com apenas uma proposição de corte:

Conclusão – A comédia explora em tom jocoso e inteligente situações maliciosas, sem contudo tornar-se grosseira ou pornográfica. Tendo em vista o conteúdo moral, que poderia confundir valores de espectador adolescente, proponho seja o filme liberado para o público adulto.

Corte Proposto – Cortar a fala de Jardel Filho, na primeira parte, quando ele, após apreciar a traseira de moça na praia, por luneta, comenta: “Ninguém segura este País !” – por considerá-la irreverente, tendo em vista tratar-se de trecho de discurso presidencial (ARQUIVO NACIONAL, 2023a, p.17).

Coriolano, ao contrário dos demais, não considera o filme grosseiro ou mesmo vulgar; afirma que a comédia apresenta um tom inteligente ao abordar situações maliciosas. Além disso, considera a fala do personagem Constantino irreverente na cena da luneta, mas se manifesta pelo corte por se tratar de uma frase pronunciada pelo Presidente Médici. A liberação, no entanto, acompanha os outros pareceres: filme de boa qualidade, livre para exportação, reservado para maiores de 18 anos. A justificativa do censor para a restrição de idade é que o conteúdo da obra poderia vir a confundir os valores morais do público adolescente.

Beatriz Kushnir (2012), em artigo onde se debruça sobre as características dos últimos censores a exercerem o cargo de Diretor do DCDP, faz alguns comentários sobre Coriolano Fagundes: apesar de se demonstrar contrário à censura, exerceu sua função em conformidade às prerrogativas do cargo para o qual fora nomeado, o que não o impediu de ser visto como membro de uma ala mais liberal dentro do departamento, em oposição a uma ala radical, da qual fez parte sua antecessora na chefia, Solange Hernandez. A leitura dos pareceres sobre o filme de Pedro Carlos Rovai, de fato, reforça a ideia de um posicionamento mais liberal de Coriolano.

Na sequência dos trâmites burocráticos aos quais as produções precisavam ser submetidas, o processo foi encaminhado, por parte do Chefe da Seção de Censura, ao Chefe do SCDP, seguindo um fluxo hierárquico. O documento é assinado por Paulo Leite de Lacerda, então Chefe da Seção de Censura, com data de 16 de

março de 1972. A visão de Lacerda parece estar em consonância com a de Coriolano Fagundes, sem exigir muitos cortes, além da irônica frase “Ninguém segura este país”:

Trata-se de fita nacional de razoável nível técnico e artístico, vista pelo signatário, explorando o tema dentro de um clima de gozação e picardia, sem apelos exagerados ao sexo. (...) Isto posto, entende a seção de censura que o filme está passível de ser liberado com restrição etária máxima, uma vez apagada da trilha sonora, na primeira parte, a expressão “Ninguém segura este País”, dita em tom paródico, por motivos óbvios. Chancelas BQ e Livre para exportação. (ARQUIVO NACIONAL, 2023a, p.18).

A próxima etapa, após esse encaminhamento, foi enfim a avaliação de Rogério Nunes, que exercia a chefia do SCDP. O despacho de Nunes é feito em documento manuscrito, com sua assinatura acompanhada de carimbo com seu nome e cargo:

Figura 85 – Parecer do Chefe do SCDP, Rogério Nunes¹⁸⁶

De acordo, desde que
apagadas da trilha
sonora, na primeira
parte, a frase a qual
se refere este parecer,
assim como a expres-
são "coça mais emba-
ixo", da cena de cama
indicada pelo TC Heloisa
no item 1 da conclu-
são do seu relatório.

Cortes, também, a ce-
na de cama em que o
bom da ofensiva apar-
te quicando em cima
da mulher (item 3 do
mesmo relatório).

SM 200372

ROGÉRIO NUNES
Chefe do SCDP

Fonte: Arquivo Nacional.

¹⁸⁶ “De acordo. Libere-se para maiores de 18 (dezoito) anos, desde que apagadas da trilha sonora, na primeira parte, a frase a qual se refere este parecer, assim como a expressão “coça mais embaixo”, da

A liberação de Nunes para o público adulto é condicionada ao apagamento da incômoda frase que parodia o Presidente da República Emílio Garrastazu Médici, mencionada no relatório final, mas conta ainda com duas das condicionantes apontadas por Heloisa Drumond: a frase “coça mais embaixo” e o momento em que um personagem masculino “ginga” em cima de uma personagem feminina, em uma cena que insinua o ato sexual. Por outro lado, o gesto do Coronel Alexandrão, uma mão aberta que vai de encontro à outra, fechada, conforme mencionado por Drumond e Leão nos pareceres, escapa do corte. De certa forma, o personagem de Carlos Imperial, que encerra o filme, parece mandar um recado a seus desafetos, da mesma forma que os produtores e cineastas talvez gostariam de dirigir aos censores:

Figura 86 – O indecente gesto do Coronel Alexandrão



Fonte: *Frame* do filme “A viúva virgem”.

No dia 21 de março de 1972, é emitido o Certificado nº 66.060, assinado pelo Chefe do SCDP, constando a aprovação, a qualificação e a validade do documento. O certificado é acompanhado por um carimbo no qual se lê a expressão “PROIBIDO para menores de 18 anos”. No verso do certificado, as condicionantes da liberação.

cena de cana indicada pela TC Heloísa no item 1 da conclusão de seu relatório. Cortar também a cena de cama em que o dono da oficina aparece gingando em cima da mulher (item B do mesmo relatório).” transcrição nossa.

Depois disso, vários documentos sinalizam a produção de novas cópias do filme, sob responsabilidade da produtora, para os quais foram necessários novos pagamentos de taxas e solicitações de novas vias do certificado para acompanhamento das cópias, em rolos de película, que deveriam rodar pelas salas de cinema. Esse processo burocrático e a documentação arquivada evidenciam uma série de custos com a qual a produtora da obra precisou arcar, bem como o tempo consumido nesses trâmites:

Figuras 87 e 88 – Certificado de liberação do filme *A viúva virgem* (frente e verso)

The image shows two pages of a film release certificate for the movie "A Viúva Virgem".

Page 87 (Top):

- Top right: Circular stamp with "15" and "FILM".
- Center: "A VIÚVA VIRGEM" with "SINGRO FILMES LTDA" and "BRASIL".
- Left: "COM CORTES" stamp.
- Bottom left: "PROIBIDO PARA MENORES DE 18 ANOS" stamp.
- Bottom right: Signature of "ROGÉRIO NUNES".

Page 88 (Bottom):

- Top: "A VIÚVA VIRGEM" and "SINGRO FILMES LTDA".
- Center: "PROIBIDO P/ MENORES DE 18 ANOS. PROIBIDO P/ TV. BOA QUALIDADE. LIVRE P/ EXPORTAÇÃO. COM CORTES." and "DRAMA".
- Right: "COM CORTES" stamp.
- Bottom: "CORTAR: EXPRESSÃO: 'NINGUÉM SEGURA ESTE PAÍS' - PRONUNCIADA POR UM PERSONAGEM NO INSTANTE EM QUE, DE LUNETA, OBSERVAVA NÁDEGAS E SEIOS DE JOVENS NA PRAIA. 2) CENA DE CAMA, QUANDO O HOMEM FA- LA P/ A AMANTE: 'COÇA MAIS EMBAIXO'. 3) CENA DE CAMA, QUANDO UM PORTUGUÊS GINGA EM CÔNA DA MULHER, BALANÇANDO A CAMA."
- Bottom right: "PROIBIDO PARA MENORES DE 18 ANOS" stamp.

Fonte: Arquivo Nacional.

Além de certificado para liberação do filme, as cópias do *trailer* a ser exibido nos cinemas também necessitavam de um certificado próprio para todas as unidades, o que indica a existência de mais custos para a produtora. Cada cópia do certificado era emitida após o recebimento do pagamento de uma taxa, com a data de emissão e a validade definida para sua primeira liberação.

Segundo consta nos documentos, a liberação do filme era concedida pelo prazo de cinco anos a partir da emissão original do certificado. Posteriormente, era necessária a solicitação de uma nova análise, o que levava a um novo processo instalado sobre o mesmo filme. Consta no dossiê uma renovação do certificado, emitida em 20 de junho de 1979, com validade até 20 de junho de 1984, com exatamente as mesmas condições previstas na liberação original. No ano de 1986¹⁸⁷, uma cópia em VHS é encaminhada à DCDP, solicitando liberação da obra para exibição na televisão, após o horário das 21 horas. Quase 15 anos depois da primeira liberação, que proibiu a exibição em emissoras de TV, é concedida a liberação para veiculação, porém somente após as 22 horas, desde que em versão remontada e adequada ao veículo:

Figura 89 – Certificado de liberação do filme *A viúva virgem* para exibição em canais de televisão

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

CÓPIA

CERTIFICAÇÃO: **A-20895** FILME PARA: **TELEVISÃO** FORMATO: **VC-COLORIDO**

TÍTULO EM PORTUGUÊS: **A VIÚVA VIRGEM**

TÍTULO ORIGINAL: **A VIÚVA VIRGEM**

DIRETOR: **PEDRO CARLOS ROVAI**

CLASSIFICAÇÃO: **PROIBIDO PARA ANTES DAS 22:00 HORAS**

VALIDADE DE: **18 DE FEVEREIRO DE 1991**

EMISSIONADO EM: **18 DE FEVEREIRO DE 1986**

JUSTIFICATIVA DE IMPROPRIEDADE: **SITUAÇÕES DE SEXO E VOCABULÁRIO VULGAR**

Coriolano de L. Cabral Fagundes
CORIOLANO DE L. CABRAL FAGUNDES
DIRETOR DA DCDP

Fonte: Arquivo Nacional.

¹⁸⁷ Cabe frisar que, em 1986, os militares já haviam deixado o poder, porém a Censura permanecia vigente no país, ditando as regras morais às quais as programações das emissoras de televisão deveriam seguir, ainda que essas regras fossem mais flexíveis que as vigentes durante a ditadura.

5.3.2 *Eu transo, ela transa*: análise da documentação

Em outubro de 1972, a empresa Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda. encaminha ao SCDP a Requisição de Censura para *Eu transo, ela transa*, dirigido por Pedro Camargo. O filme, que será objeto de análise no capítulo 6 desta tese, apresenta no elenco nomes já consagrados à época, tais quais Jorge Dória, Fernando Torres, Daisy Lúcidí, Darlene Glória e Rodolfo Arena, bem como atores iniciantes na posição de protagonistas jovens da história, a atriz Sandra Barsotti e o ator Marcos Paulo.

Em parecer elaborado no dia 23 de outubro de 1972 pelos técnicos de censura Antônio Gomes Ferreira e Dalmo Paixão, o roteiro se refere a um pai de família que, levado por dificuldades econômicas, se sujeita a situações não recomendáveis do ponto de vista moral para conseguir uma boa posição financeira. Com as chancelas oficiais de “boa qualidade” e (produto) “livre para exportação”, o filme é liberado com indicação para maiores de 18 anos.

Figura 90 – Trecho do parecer elaborado pelos técnicos de censura acerca do filme *Eu transo, ela transa*

CENAS	<u>Domésticas, eróticas e sensuais</u>
ENREDO	<u>Pai de família, levado pelas dificuldades econômicas, se sujeita a situações não recomendáveis, moralmente, e</u>
EPOCA	<u>Atual</u> <u>consegue boa posição financeira...</u>
GÊNERO	<u>Drama</u>
LINGUAGEM	<u>Simples</u>
MENSAGEM	<u>Positiva</u>
PERSONAGEM	<u>Anormais e normais</u>
TEMA	<u>Sócio-econômico</u>

OBS: 1. CORTES.

2. CONCLUSÃO: Pelo exposto, sugerimos liberação para
maiores de 18 (DEZOITO) ANOS.

Brasília, 23 de outubro de 1972.

Antônio Gomes Ferreira
(Téc. Cens.)

Dalmo Paixão

Fonte: Arquivo Nacional.

Dentre os relatos constantes dessa documentação, um ponto interessante do parecer é a qualificação dos personagens do filme, caracterizados como “Anormais e normais”, conforme opinião dos censores. Essa caracterização demonstra que determinados comportamentos dos personagens podem qualificá-los como anormais

a partir de pontos de vista moralizantes que deveriam se manter vigentes na sociedade. Um parecer um tanto quanto paradigmático considerando as diversas críticas sociais existentes na obra.

O certificado de liberação foi emitido no dia 24 de outubro de 1972, sob nº 70.069, e assinado por Rogério Nunes. O dossiê apresenta o mesmo tipo de documentação do filme analisado anteriormente (*A viúva virgem*), tais quais notas fiscais, certificados e novos encaminhamentos com pedidos de renovação das licenças, indicando que os trâmites burocráticos que as produtoras precisavam seguir à época eram uniformes, de certa forma generalizados entre os filmes desse gênero.

Contudo, no caso específico de *Eu transo, ela transa*, consta o indeferimento da solicitação de liberação para a televisão, no ano de 1984, já no final da ditadura militar, em supostos tempos de abertura democrática. Segundo trecho da manifestação da diretora do DCDP à época, Solange Maria Teixeira Hernandez, que ficou conhecida como “Solange Tesourinha”, a mais famosa entre todos os censores que atuaram na divisão de censura (KUSHNIR, 2012),

Em consequência, decido, com fulcro no artigo 53, inciso III, da Lei nº 6.697/79, pela não liberação do filme “EU TRANSO...ELA TRANSA”, para televisão, considerando tratar-se de obra cinematográfica que, ao abordar inúmeras situações que exploram erotismo, nudez masculina e feminina, malícia nos gestos dos personagens e preliminares do ato sexual, requer classificação sensória máxima, inadequando-se, por força do pre-falado diploma legal, à exibição pretendida (ARQUIVO NACIONAL, 2023b, p.51).

Alguns dias depois, em 17 de outubro de 1984, a produtora do filme protocolou um pedido de recurso endereçado diretamente ao Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal, a quem a chefia do DCDP era subordinada. O pedido foi negado no dia 24 do mesmo mês, alegando-se que as razões que haviam sido apresentadas no recurso não eram suficientes para uma mudança no parecer. Posteriormente, em 29 de outubro, um novo recurso foi apresentado, desta vez ao Conselho Superior de Censura, solicitando liberação para exibição em televisão a partir de 22 horas, horário permitido para espectadores maiores de 16 anos. A contra-argumentação da produtora para embasar seu pedido se apoia no conteúdo dos programas de TV:

Enquanto as telenovelas do “horário nobre”, os programas de shows, de humorismo e até mesmo infantis, estão recheados de situações de malícia, de sugestões até mesmo eróticas, proibir um filme como este é incompreensível e injusto. (...) Por essa razão, recorre a suplicante a êsse egrégio Conselho, esperando ver atendida a sua pretensão de abrir novos espaços para temas nacionais na televisão (ARQUIVO NACIONAL, 2023b, p.59).

O Conselho Superior de Censura foi um órgão criado durante o governo do Presidente João Baptista Figueiredo, com o objetivo de examinar os recursos dos casos de obras vetadas pela DCDP. De acordo com Inimá Simões (1999), nos tempos de abertura (meados dos anos 1980), o departamento de Censura perdia parte de sua força e o governo não sabia exatamente o que fazer com ele. A criação do CSC e sua atuação, no entanto, não foi ponto pacífico, resultando em reações dos censores que ainda acreditavam na importância de seu trabalho como um libelo contra a depravação moral. Assim, uma queda de braço se instaura:

No final de 1982, os conselheiros decidem que não mais se reunirão enquanto não for revogada uma portaria interna que tornou reservados – até mesmo para eles – os pareceres da Censura. (...) O funcionamento do CSC foi reflexo direto da política de abertura do governo, e sua ação, revisando os vetos aplicados em primeira instância pela DCDP, provocou reações da área conservadora. Do final de 1979 até junho de 1982, a média de liberações foi próxima de 80%, a partir desse momento caiu para 60%, coincidindo com a reformulação de sua composição (SIMÕES, 1999, p. 240).

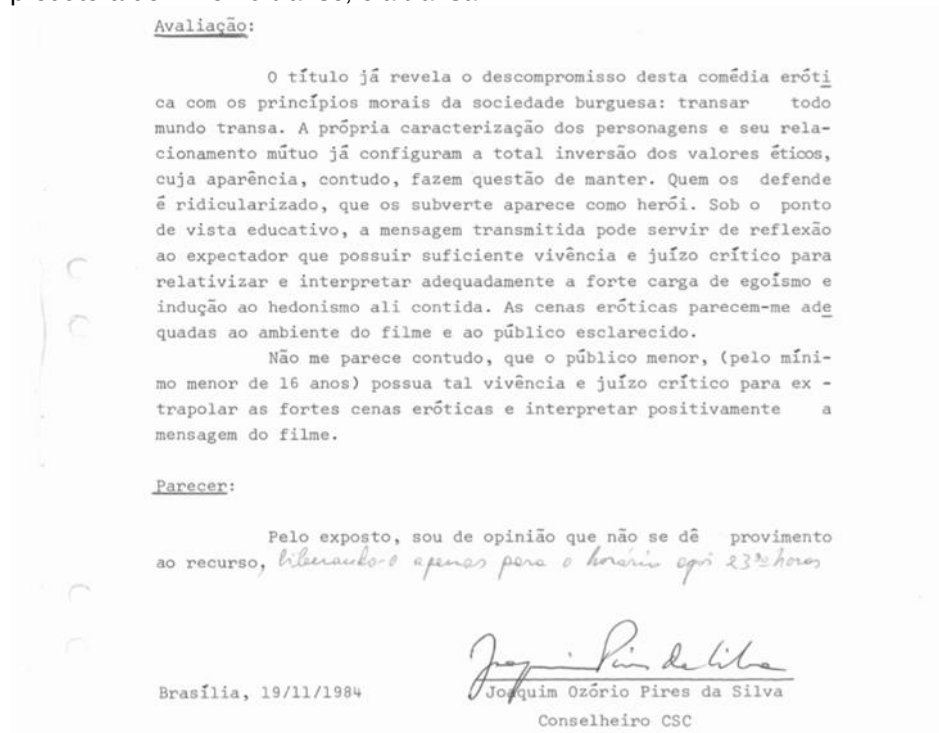
Em termos mais pragmáticos, nos processos internos ocorria uma espécie de jogo de forças: o CSC atuando em prol da abertura democrática e a DCDP tentando manter o que restava do velho regime, já bastante desgastado. No caso de *Eu transo, ela transa*, a decisão do Conselho deliberou a favor da produtora, revertendo a decisão da DCDP. Era mais uma vitória da ala “progressista” dentro do governo conservador.

A avaliação do Conselheiro, no entanto, não deixa de ser moralista, ainda que apresentando um viés positivo acerca da mensagem do filme, que poderia servir como base para reflexão do espectador:

O título já revela o descompromisso desta comédia erótica com os princípios morais da sociedade burguesa: “transar todo mundo transa”. A própria caracterização dos personagens e seu relacionamento mútuo já configuram a total inversão dos valores éticos (...). Sob o ponto de vista educativo, a mensagem transmitida pode servir de reflexão ao espectador que possuir suficiente vivência e juízo crítico para relativizar e interpretar adequadamente a forte carga de egoísmo e indução ao hedonismo ali contida. As cenas eróticas parecem-me adequadas ao ambiente do filme e ao público esclarecido. (ARQUIVO NACIONAL, 2023b, p.61).

Liberado para exibição após as 23:30 horas, por conta de sua temática considerada adulta, *Eu transo, ela transa* pode finalmente chegar aos televisores dos lares brasileiros, ainda que com recomendação de não ser assistida por espectadores menores de 16 anos, pois esse público, segundo os procedimentos oficiais dos censores, não disporia de juízo crítico suficiente para interpretar de forma positiva a mensagem passada pelo filme.

Figura 91 – Parecer referente ao recurso impetrado junto ao CSC, pela produtora do filme *Eu transo, ela transa*



Fonte: Arquivo Nacional.

5.3.3 Nos embalos de Ipanema: análise da documentação

Nos embalos de Ipanema teve seu requerimento à DCDP encaminhado no dia 21 de dezembro de 1978, conforme documento arquivado no Dossiê de Censura do Filme, e acompanhado das devidas guias de pagamento, fichas técnicas e certificados necessários, como nos casos anteriormente relatados. No caso da obra em questão, foi emitido um parecer único, assinado pelos três técnicos da Censura responsáveis pela análise, cujos nomes não se encontram completamente legíveis no documento¹⁸⁸. A história do filme é assim sintetizada pelos avaliadores:

Na tentativa de evoluir da pequena rua do subúrbio para o luxo da zona sul, um casal de jovens acaba na prostituição assumida, depois de se envolver ele com homossexuais, ela com um superior na imobiliária onde trabalha (ARQUIVO NACIONAL, 2023c, p.11).

A liberação com cortes é justificada pelos censores pela existência de “excessos que se chocam com a legislação censória vigente” (ARQUIVO NACIONAL,

¹⁸⁸ Apesar disso, arrisca-se sugerir a título de hipótese a partir da consulta ao material de arquivo, parecem ser Maria Helena Medeiros, Yunko Ikegava e J. Antônio S. Pedroso.

2023c, p.12). Note-se ainda que, na visão dos censores, sair de uma pequena rua do subúrbio para a Zona Sul é considerado uma evolução para o carioca.

O parecer da censura é liberado por Arésio Teixeira Peixoto, chefe substituto do Serviço de Censura, e por Rogério Nunes, Diretor da DCDP, com a determinação da exclusão de frases como “Diz que eu sou o dono do teu cabacinho”, “Você não é mais o dono do meu cabacinho” e “Porra, tô fudido”, bem como uma sequência que envolve sexo entre os personagens Patrícia e Toquinho, além da cena em que os dois jovens fumam maconha e conversam no carro. No início de janeiro de 1979, a produtora responsável por solicitar a liberação do filme, a Eletro Filmes Ltda., que, conforme documento, possui procuração estabelecida pela Sincrocine Ltda. para representá-la, encaminha um pedido de recurso:

(...) “NOS EMBALOS DE IPANEMA” não possui uma postura abertamente artístico-cultural, sendo mais um documentário quase jornalístico sobre formas de comportamento da juventude urbana. O filme se insere na recente tendência do cinema brasileiro em direção a uma problemática especificamente moderna, de modo a aproximar mais ainda nosso público de nossa realidade.

É patente em todo cinema mundial a procura de uma autenticidade maior no tratamento de temas contemporâneos. (...) A realidade do pós-guerra obrigou essa indústria, também pressionada pelo próprio público consumidor, a tornar-se cada vez mais realista, de modo a retratar com mais fidelidade o mundo atordoante das duas últimas décadas (...).

Temos sentido por parte da Censura Federal uma compreensão e um interesse cada vez maiores em relação ao cinema nacional, fruto do próprio progresso da nossa cinematografia e da inegável abertura política que estamos todos vivendo.

(...)

As poucas vezes em que foi permitido a nosso cinema a aparição da maconha, ela sempre esteve associada ao banditismo e aos setores marginais. Compreendemos perfeitamente a preocupação da censura em não mostrar a disseminação deste entorpecente, mas V. Sa. sabe, como nós sabemos, que é bem outra a realidade. É nas camadas superiores da sociedade que a maconha, juntamente com outras drogas, tem provocado estragos irreparáveis. (...) (ARQUIVO NACIONAL, 2023c, p.17-18).

O documento possui quatro páginas datilografadas, assinadas por Fernando A. N. Almeida, representante da Eletro Filmes, que tenta justificar o uso das cenas censuradas relacionando a importância delas no contexto do filme, e também contextualizando a estrutura da narrativa do roteiro com a realidade vivida pela sociedade naquele momento. Fernando Almeida busca, igualmente, fazer uma referência ao momento atual vivido pelo cinema brasileiro e às transformações pelas quais o cinema mundial vinha passando desde o período Pós Segunda Guerra¹⁸⁹,

¹⁸⁹ O período chamado Pós-Guerra situa-se entre 1945 e 1953 (JUDT, 2011).

aproximando-se mais da dura realidade social e se afastando da usina de sonhos hollywoodiana. A estratégia do relato nesse documento se ancora em termos históricos, inclusive no que concerne à própria história do cinema, sugerindo uma tentativa de diálogo que se inicia valorizando o trabalho da censura, citando o momento político ligado à abertura democrática, de forma a envolver o interlocutor. Posteriormente, cita as transformações que foram necessárias ao cinema americano para se manter atrativo e reitera a importância do cinema como um instrumento para compreensão da sociedade.

Após essa introdução, seguem-se as reflexões propriamente ditas sobre os cortes sugeridos na liberação da obra, principalmente com relação à cena de sexo entre os personagens Toquinho e Patrícia e à cena em que os personagens fumam maconha. A justificativa relacionada à primeira cena está ligada à lógica interna do filme, pois, de acordo com o texto, é a primeira vez em que o protagonista vindo do subúrbio tem relações sexuais com um morador da Zona Sul sem ser por dinheiro, envolvendo a concretização de uma busca por pertencimento àquele ambiente. No que se refere à cena, o interlocutor se utiliza de um discurso moralista sobre as drogas, para justificar sua presença na história.

O que se evidencia nesse documento é que o discurso sobre abertura política, encapado pelos próprios militares que comandaram o processo de “transição” para um regime democrático, já era passível de ser trazido à tona em tentativas de diálogo com determinados setores do governo, embora ainda houvesse necessidade de apelar a um tom moralista para atingir um objetivo, seja para evitar o corte de uma cena, como é o caso, ou reverter um veto, por exemplo. No final do texto, uma reflexão que talvez não fosse possível nos anos de chumbo, pós AI-5, ainda que pareça validar a existência da DCDP:

A Censura, a nosso ver, vive uma posição muito delicada, por situar-se entre a necessidade de renovação da sociedade e a defesa dos valores tradicionais. De certa forma ela funciona como um freio: se não for usada conduz ao caos e à anarquia, se usada em excesso, ela paralisa (ARQUIVO NACIONAL, 2023c, p.19).

O texto encaminhado parece ter surtido efeito. Após o recurso à análise do filme por outro trio de censores – Jussara França Costa, Carlos Pereira de Oliveira e Gilberto Hortêncio de Souza – concluiu-se desnecessários os cortes anteriormente sugeridos nas falas dos personagens e, igualmente, no conteúdo da cena de sexo entre o jovem suburbano e a garota da Zona Sul. No entanto, a cena em que os

personagens fumam maconha não teve exibição autorizada, uma vez que, segundo o parecer, o discurso dos personagens demonstra como satisfatório e positivo o uso da “droga”.

Em 1986, no primeiro governo após o fim da ditadura¹⁹⁰, uma nova solicitação foi encaminhada ao DCDP, com o pedido de liberação da obra para a televisão. O filme é liberado para exibição somente após 22 horas, desde que acompanhado de cortes selecionados pelo departamento de censura, incluindo sequências que não haviam sido mencionadas no documento original da liberação para exibição no cinema, sete anos antes. Entre as cenas sugeridas para corte, na exibição televisiva, estão aquelas ligadas ao conteúdo que os avaliadores chamam de “situações de homossexualismo¹⁹¹”. A justificativa de impropriedade deixa claro o motivo para o horário de exibição: “situações de sexo; insinuação de homossexualismo”. Na década de 1980, a insinuação de uma relação sexual entre dois homens ainda era um tabu:

Figura 92 – Trecho do Certificado de liberação do filme *Nos Embalos de Ipanema* para exibição na televisão

FILME: NOS EMBALOS DE IPANEMA COM 2850 m.

SERIE: SP, NP

PRODUTOR: PEDRO CARLOS ROVAI - BRASIL -

DISTRIBUIDOR: SINCRONE LTDA

DECISÃO DA DCDP: PROIBIDO PARA ANTES DAS 22:00 HORAS. EM VERSÃO REMON-
 .DA, DA QUAL SE EXCLUAM AS SEGUINTE CENAS: a) SITUAÇÕES DE HO-
MOSSEXUALISMO: AS PASSAGENS INTERCALADAS À ENTREVISTA DO HOMOSSE
 XUAL DESDE QUE ELE COMEÇA A ACARICIAR OS CABELOS DE TOQUINHO ATÉ
 QUANDO APARECEM SAINDO DO PRÉDIO; b) CENA DE SEXO NO MOTEL: DO
 MOMENTO EM QUE ELA ABRE O FECHO DA CALÇA DO RAPAZ ATÉ QUANDO SOA
 A CAMPAINHA; c) CENAS DE SEXO: DURANTE O DIÁLOGO DO CAFETÃO COM
 FLORA, AS TOMADAS SIMULTÂNEAS DE PRÁTICAS DE SEXO ENTRE TOQUINHO
 E BIA E VERA COM O PATRÃO.

RECIBEMOS 24, 02, 86 CERTIFICADO

BRASÍLIA 21 DE FEVEREIRO DE 1986

SAVIMIRO CONSTANTIN DE MESQUITA

Fonte: Arquivo Nacional.

¹⁹⁰ Tancredo Neves foi eleito Presidente em 15 de janeiro de 1985, por meio de eleições indiretas (conduzidas por um colégio eleitoral formado pelos membros do Congresso Nacional). Na semana da posse, Tancredo adoece e é submetido a uma cirurgia de emergência. No dia 15 de março de 1985, o Vice-Presidente eleito, José Sarney, tomou posse e assumiu a Presidência da República interinamente. No dia 21 de abril do mesmo ano, Tancredo Neves morre, com Sarney assumindo o cargo de forma definitiva, governando até 15 de março de 1990 (DEL PRIORE, 2019).

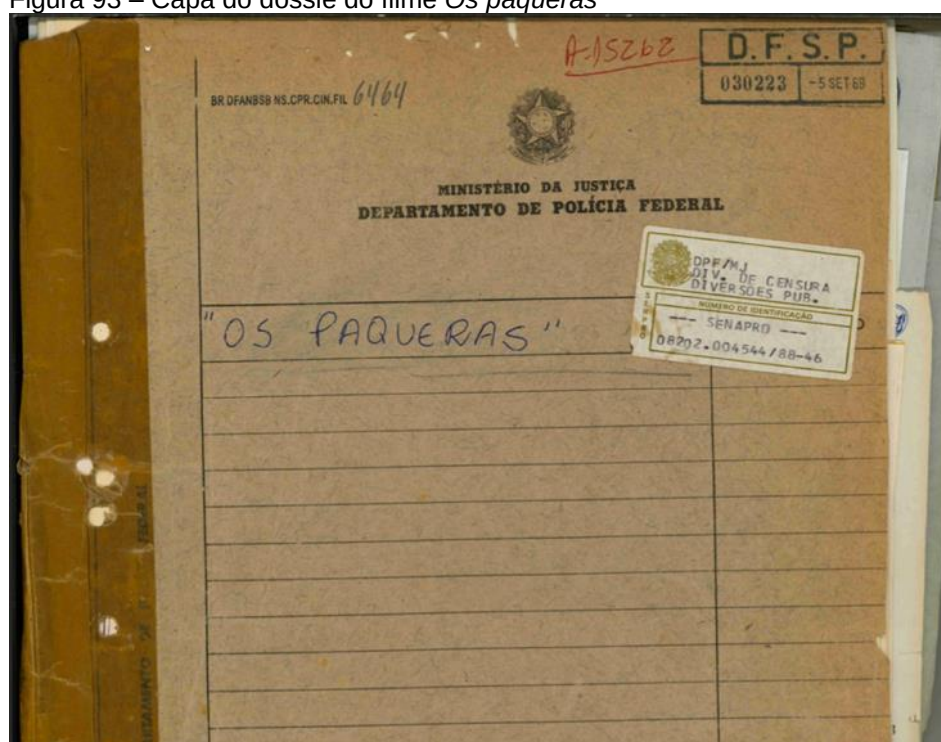
¹⁹¹ “A abordagem do homossexualismo levou, por muitas décadas, à ideia da busca por causas e tratamentos para algo, até então, visto como uma patologia” (CARVALHO; BARRETO). Segundo os autores, o uso do termo tem sido combatido após a Organização Mundial de Saúde deixar de considerar a homossexualidade como doença, fato ocorrido no ano de 1990.

A justificativa de impropriedade deixa claro o motivo para o horário de exibição: “situações de sexo; insinuação de homossexualismo”. Na década de 1980, a insinuação de uma relação sexual entre dois homens ainda era um tabu:

5.3.4 Os *paqueras*: análise da documentação

O filme dirigido por Reginaldo Faria e lançado no ano de 1969 chegou ao então SCDP em maio daquele ano, junto ao requerimento do certificado de liberação:

Figura 93 – Capa do dossiê do filme *Os paqueras*



Fonte: Arquivo Nacional.

A documentação constante na pasta é semelhante às das demais produções analisadas anteriormente, bem como o processo evidenciado para liberação é o mesmo dos demais filmes. A curiosidade, no presente caso, está em alguns trechos dos pareceres elaborados pelo técnico da censura, que permitem falar de uma lógica do controle em torno de certos aspectos, gestos e imagens.

No item “crítica artística”, o censor Carlos Rodrigues avalia a obra da seguinte forma: “Dentro do possível e razoável os intérpretes de um modo geral agradam, com as necessárias restrições, em se tratando de filme nacional” (ARQUIVO NACIONAL, 2023e, p.11). Por sua vez, o item “apreciação técnica” informa: “Muito bem filmada pelo processo colorido, com uma direção segura e podendo mesmo considerar de

magnífica, dada as precariedades de condições do problema técnico nacional na cinematografia” (ARQUIVO NACIONAL, 2023e, p.11).

O entendimento, por parte do censor, é de que a produção cinematográfica brasileira apresenta problemas técnicos e artísticos, sendo louvável o diretor ter conseguido bons resultados em função da precariedade de recursos. Há ainda um comentário em relação às interpretações dos atores e atrizes que atuaram em *Os paqueras*; de um modo geral, agradaram ao censor, apesar de restrições que, segundo o responsável pelo parecer, seriam uma obviedade por se tratar do cinema brasileiro. Cabe ressaltar aqui que o elenco do filme conta com atores com carreira consolidada já à época, como Walter Forster, Ary Fontoura, Darlene Glória, José Lewgoy, Fregolente, Lícia Magna e Milton Moraes, além do próprio Reginaldo Faria, que não apenas dirigiu mas também interpretou Nonô, um dos protagonistas. Há, igualmente, participação especial da atriz Leila Diniz, ícone da liberdade sexual feminina naqueles anos (BERNARDO, 2022), interpretando a si própria, em uma sequência em que aparece sendo perseguida por diversos fãs do sexo masculino, incluindo Nonô.

Figura 94 – A atriz Leila Diniz em cena de *Os paqueras*

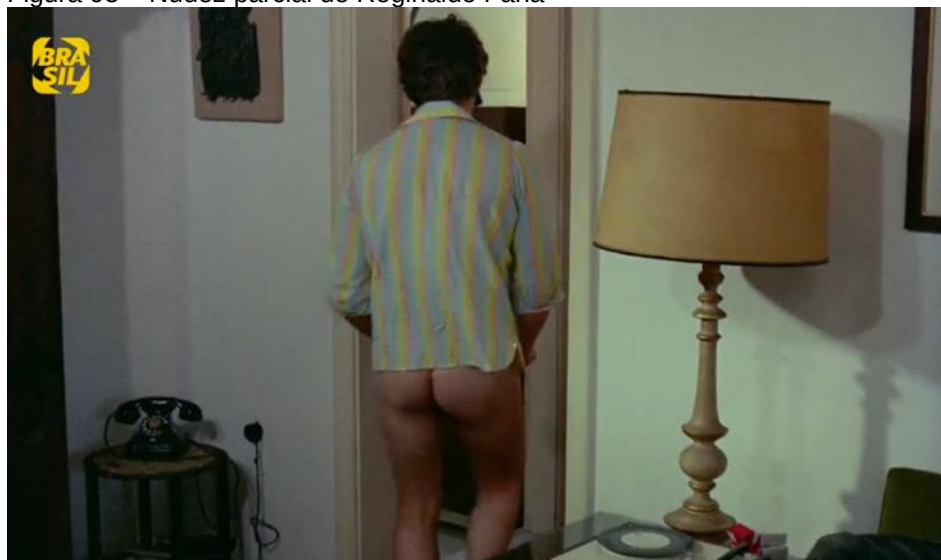


Fonte: Frame do filme “Os paqueras”.

No parecer da liberação de *Os paqueras*, consta ainda o item “apreciação moral”, no qual o censor, levando em consideração as cenas de sexo, sugere a liberação do filme com “impropriedade máxima” e indica o corte de uma única cena, na qual aparecem os seios de uma das “paqueras” dos protagonistas. Assim, a produção é liberada para exibição nas salas de cinema, para o público maior de 18

anos. É interessante notar, comparando com documentos de outras películas, que não há menção, nesse título em particular, a dois momentos que poderiam suscitar polêmica, um deles em que os dois personagens masculinos dividem a cama com uma única mulher, além de uma sequência em que Reginaldo Farias aparece com as nádegas à mostra.

Figura 95 – Nudez parcial de Reginaldo Faria



Fonte: *Frame* do filme “Os paqueras”.

Ao longo da pesquisa, foram localizadas no dossiê referente ao processo de liberação do filme duas requisições, uma do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica e outra do I Festival do Cinema Brasileiro de Lages (SC), solicitando autorização para exibição da obra em festivais de cinema, nos anos de 1972 e 1975, respectivamente. Em 1977 foi encaminhada solicitação para veiculação do filme em rede de televisão, que foi autorizada com o adicional de dois cortes referentes às seguintes cenas: quando uma modelo aparece nua e quando um casal toma banho em uma banheira. Curiosamente, no ano de 1984, é solicitada uma nova liberação para televisão, sendo que, nesse novo processo de avaliação, são acrescentados novos cortes, não solicitados anteriormente: a cena na qual o personagem Nonô aparece de costas, com as nádegas à mostra, e outra em que a personagem Darlene Glória, a mulher de um Comandante, mostra os seios. Foram registrados dois recursos, um para a DCDP e outro para o Conselho Superior de Censura, ambos indeferidos.

Parece ter havido, nesse caso, um endurecimento das regras para liberação de exibições na televisão, entre os anos de 1977 e 1984. Não constam outros

documentos que evidenciem se os cortes foram ou não efetuados, tampouco a renovação do certificado de liberação para televisão.

5.3.5 *Soninha toda pura*: análise da documentação

A obra *Soninha toda pura*, dirigida por Aurélio Teixeira e protagonizada por Adriana Prieto, será objeto de análise mais detalhada no capítulo 6 desta tese. No departamento oficial de Censura, consta sobre esse filme um dossiê com 76 páginas. O primeiro parecer disponível no dossiê é o da técnica Heloísa Drumond d'Oliveira. O interessante desse documento é a forma como a censora descreve detalhes do filme a partir de sua análise, com uma opinião bastante pessoal, num texto que mistura a ortografia vigente à época com alguns erros na escrita:

I – ANÁLISE (...)

d) Personagens: Malena, mulher leviana e sem escrúpulos, mãe de Soninha. Soninha, jovem ingênua e sem malícia para se defender das situações.

Nanan, amiga de Soninha e lésbica.

Betinho, rufião e maconheiro.

e) Mensagem: O filme não consegue transmitir nenhum mensagem. Talvez fôsse intenção do autor fazer uma crítica aos costumes.

f) Impressão última: Filme sem poder de comunicação. Os atôres não conseguem sensibilizar a platéia para a mensagem que talvez quizessem transmitir.

g) Valor Educativo: nenhum (ARQUIVO NACIONAL, 2023f, p.3-4).

Fica evidente que a responsável pelo parecer não simpatizou com o filme e não identificou nenhuma mensagem positiva na obra, talvez se sentindo incomodada com algumas situações expostas, o que fica mais perceptível no trecho a seguir:

II – CONCLUSÃO: No filme só se salva a fotografia. Os atôres são ruins, não conseguindo levar o público a conclusões mais elevadas. Quando muito os mais esclarecidos ficariam alertados contra o perigo do lesbianismo.

(...)

III – ESCLARECER, RESUMIDAMENTE, SOBRE AS CENAS, DIÁLOGOS E CORTES (...)

Para ser liberado o filme terá de sofrer os seguintes cortes:

a) a cena mais prolongada na praia das jovens de busto nu (não a que elas tiram simplesmente o “soutien”)

b) O beijo na boca das duas amigas, quando estão no sótão – quarta parte

c) o rapaz fumando maconha – meio da quarta parte.

As cenas a e b são aulas de lesbianismo nítidas, que poderão despertar nas jovens uma curiosidade mórbida (ARQUIVO NACIONAL, 2023f, p.4).

Considerando a análise do documento, pode-se concluir que o grande incômodo causado pelo filme à Técnica da Censura foi a questão da homossexualidade da personagem Nanan, a amiga de Soninha que vai passar um

final de semana na praia com ela. De fato, a pureza da menina desperta o interesse tanto de Nanam quanto de Betinho, amante da mãe de Soninha. Contudo, a relação com a amiga, apesar da aparente ingenuidade da jovem, nunca ultrapassa o consensual. Já em relação a Betinho, a abordagem deste é sempre rejeitada por Soninha, que não está interessada no rapaz. Por conta da rejeição, Betinho revela sua violência, que se escala até o momento em que estupra a garota no final da história. No entanto, a ação de violência sequer é mencionada pela censora. A preocupação desta não está ligada ao tema da violência contra a mulher, mas se manifesta quanto aos supostos danos que o filme poderia causar, ao despertar em jovens meninas uma curiosidade em relação à homossexualidade, o que ela define como algo mórbido.

O segundo parecer é redigido pelo técnico de censura Carlos Alberto Milhomem de Sousa, que não faz críticas tão pesadas, embora sugira o reexame do filme por outra comissão de censores, além de declarar, mesmo tendo deliberado a decisão a uma banca futura, que a liberação deveria ser restrita a espectadores maiores de 18 anos. O terceiro parecer é o de Manoel Felipe de Souza Leão, no qual é sugerida a interdição da obra:

A obra apresentada para exame não tem qualquer valor cultural ou artístico. Limita-se a focalizar uma sequência de cenas ordinárias, perseguindo um roteiro composto de diálogos de baixa categoria, pornográficos e imorais. O amor lesbiano entre as duas moças é apresentado de maneira chocante, pois a personagem ativa tenta induzir a companheira passiva à prática da libidinagem, conseguindo, afinal (ARQUIVO NACIONAL, 2023f, p.9).

A homossexualidade, tanto masculina quanto feminina, parece ter sido considerada pela censura como um mal a ser evitado. Tanto nos pareceres sobre *Soninha toda pura*, quanto em *Nos embalos de Ipanema*, a questão é abordada de forma pejorativa, geralmente acompanhada do sufixo “ismo”¹⁹², nesse contexto associado ao campo lexical das doenças médicas. Percebe-se que a justificativa é baseada em uma preocupação com a juventude, que poderia ser influenciada pelas cenas dos filmes, e induzidas à prática homossexual, que soa, nos pareceres, como uma prática criminosa.

Tendo em vista as considerações dos censores, a obra, que conta a história da jovem Soninha, é liberada para espectadores maiores de 18 anos com alguns cortes, incluindo o beijo entre Soninha e Nanam. Tal fato, no entanto, não impediu uma

¹⁹² Através da utilização dos termos homossexualismo e lesbianismo.

confusão em uma exibição da obra na cidade de Belém (PA), na qual os fiscais da TCDP¹⁹³ local julgaram que a versão exibida não continha os cortes previstos no certificado de liberação. Em carta assinada por Wilson de Queiroz Garcia, Chefe da Seção de Censura do SCDP, a questão fica esclarecida, no entanto, como uma falha de entendimento do documento por parte da fiscalização paraense. Sendo assim, foi solicitada uma nova redação do texto que se referia aos cortes exigidos pela Censura para a liberação do filme, visando evitar novas interpretações desencontradas.

Figura 96 – O beijo que chocou os censores



Fonte: *Frame* do filme “Soninha toda pura”.

Treze anos mais tarde, em 1984, a obra é encaminhada novamente à Censura, dessa vez com a solicitação de liberação para ser exibida em emissoras de televisão. Nessa nova passagem pelo departamento, a comissão de avaliação foi unânime com relação ao veto de liberação da obra para exibição na TV. A decisão foi despachada por Solange Hernandez, no dia 09 de agosto daquele ano, decidindo que:

(...) II – Em consequência, decido, com fulcro no artigo 53, inciso II¹⁹⁴, da Lei 6697/79, pela não liberação do filme “SONINHA TODA PURA”, para televisão, considerando que a obra, ao abordar tema que explora adultério, lesbianismo, estupro, uso de drogas e linguagem chula, não se adequa à exibição em veículo televisivo, por exigir, como decisão precedente, classificação censória máxima (ARQUIVO NACIONAL, 2023f, p.65).

¹⁹³ Turma de Censura e Diversões Públicas, órgão regional ligado ao Serviço de Censura e Diversões Públicas.

¹⁹⁴ Com relação ao referido artigo da lei citada, o mesmo tinha a seguinte redação: “Art. 53. Será vedada a apresentação, em rádio e televisão, de espetáculos proibidos para menores de: I - dez anos, até as vinte horas; II - quatorze anos, até as vinte e duas horas; III - dezoito anos, em qualquer horário” (BRASIL, 1979).

De acordo com o referido artigo da lei promulgada em 1979, qualquer obra com classificação etária máxima, ou seja, 18 anos, estava proibida de ser veiculada na televisão. É interessante notar, no entanto, que outros filmes analisados anteriormente também haviam sido liberados para o cinema com tal classificação etária e ainda assim foram liberados para a televisão, conforme o caso de *Os paqueras*, liberado em 1984. Os critérios para atribuição da classificação etária, portanto, não seguem um padrão específico e parecem mais associados à subjetividade dos avaliadores.

A distribuidora de *Soninha toda pura*, Líder Filmes Ltda., apresentou recurso ao Diretor do Departamento de Polícia Federal e posteriormente ao Conselho Superior de Censura, tendo o pedido negado nas duas instâncias. Quando encaminhado ao CSC, o pedido reivindica, a título de argumento, a memória da atriz Adriana Prieto, já falecida à época, e se dispõe a aceitar eventuais cortes necessários. O parecer do relator Clóvis Costa Paiva, no entanto, é taxativo:

Não cabe ao Conselho Superior de Censura indicar cortes. Cabe, sim, concordar ou não com a decisão da DCDP, que o considerou impróprio para a TV. O relator concorda. A temática não é apropriada ao veículo, as cenas são de extrema violência, o tratamento não é adequado ao público de TV, não importando a faixa horária (ARQUIVO NACIONAL, 2023f, p.73).

Assim, o filme não pôde ser visto na televisão naquele momento e não consta no dossiê nenhum documento referente a solicitações posteriores.

A partir dessas análises, é possível compreender a forma que os filmes eram avaliados, os critérios levados em consideração nos pareceres (ou a falta desses), bem como o impacto causado nas obras estudadas. A quantidade de cortes necessários, o “vai-e-vem” de pedidos e recursos e os valores gastos a cada emissão de um novo certificado para acompanhar uma única cópia demonstram uma dinâmica burocrática que envolvia as produtoras de cinema nessa relação bastante predatória do Estado para com a arte.

No entanto, dos filmes produzidos no Rio de Janeiro durante o período analisado neste trabalho, talvez nenhum deles tenha sofrido tamanho impacto quanto *Os homens que eu tive*, da diretora Tereza Trautman, que será analisado na próxima seção, em função das particularidades do caso.

5.4 Os homens (e mulheres) que Tereza Trautman teve em seu caminho

Com direção, roteiro e montagem de Tereza Trautman, uma jovem cineasta nos seus 22 anos de idade, *Os homens que eu tive* foi lançado no Rio de Janeiro, no ano de 1973. Produzida pela Produções Cinematográficas Herbert Richers e pela Thor Filmes, a obra incluía no elenco nomes de artistas como Darlene Glória, Gracindo Júnior, Ítala Nandi, Arduíno Colassanti, Milton Moraes, Marcos Wainberg, Roberto Bonfim, Gabriel Arcanjo e Annik Malvil.

O filme foi o único longa-metragem do ciclo estudado a ser dirigido por uma mulher. Antes disso, Tereza havia dirigido um episódio de *Fantasticon, os deuses do sexo*¹⁹⁵, longa-metragem dividido em três segmentos e lançado em 1970. *Os homens que eu tive* narra a história de Pity, interpretada por Darlene Glória, uma jovem casada com Dode, personagem de Gracindo Júnior. O casal vive um relacionamento aberto, não demonstrando ciúmes quando um dos parceiros tem algum tipo de encontro sexual com outras pessoas. Eles inclusive convidam Sílvio (Gabriel Arcanjo), namorado de Pity, para dividir o apartamento com eles. A relação a três vai bem até que ela se envolve com um colega de trabalho, Peter, personagem de Arduíno Colassanti. Nesse momento tem início uma crise conjugal e ela sai de casa, deixando tanto o marido quanto o namorado enciumados.

A jornada de Pity em busca do amor é fluida, sem amarras. Enquanto se sente realizada, ela permanece na relação, mas não hesita em sair quando o amor e o desejo acabam. Nessa jornada, além de Dode, Sílvio e Peter, ela conhece outros homens e também se permite experimentar a bissexualidade, ainda que apenas insinuada, em uma “amizade-colorida” com Bia. Pity, portanto, é uma mulher livre, que se permite vivenciar sua sexualidade sendo fiel a si e aos seus desejos. Ela se comporta como muitos personagens masculinos do ciclo, interessada em relacionar-se sexualmente com quem bem entender. No filme ela é pouco criticada, a não ser pelo marido de sua irmã Tânia (Annik Malvil), que não permite que as duas conversem. Os raros momentos em que as duas se encontram ocorrem nas situações em que Tânia deixa a filha Melanie aos cuidados de Pity. A criança é que conta para a tia, em

¹⁹⁵ Filme brasileiro, dividido em três segmentos, dirigidos por Tereza Trautman (segmento *Curtição*) e José Marreco (*Os últimos* e *Kelak, a Bruxa*). Lançado em 1971. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 29 Fev. 2024.

um determinado momento, que o pai não a vê com bons olhos, e, quando indaga o motivo, Pity ouve a sobrinha dizer que é pelo fato de ela ter muitos namorados.

Os homens com os quais Pity se relaciona ao longo do filme têm um perfil que se diferencia notadamente dos personagens moralistas e relacionados a um imaginário heteropatriarcal: eles se sentem magoados ao serem deixados, mas também compreendem que ninguém é propriedade de ninguém, que as relações acabam e é preciso que todos sigam seus caminhos.

No cartaz do filme, a atriz Darlene Glória aparece acompanhada de Milton Moraes, Arduíno Colassanti, Gracindo Júnior e Gabriel Arcanjo, alguns dos homens com os quais sua personagem se relaciona:

Figura 97 – Cartaz do filme *Os homens que eu tive*



Fonte: Cinemateca Brasileira.

De acordo com a pesquisadora Ana Maria Veiga (2022), a inspiração para a protagonista do filme foi a atriz Leila Diniz, para quem o papel central havia sido criado originalmente:

No centro da tela estava Pity, interpretada por Darlene Glória. O papel era originariamente destinado à Leila Diniz, atriz que inspirou a personagem de Trautman e que gerava polêmica justamente por suas atitudes consideradas “liberais”, mas que eram vividas no cotidiano de parte da juventude da Zona Sul carioca naqueles anos (VEIGA, 2022, p.134).

Leila Diniz faleceu em um acidente aéreo, ocorrido em Nova Délhi, na Índia, quando retornava de uma viagem à Austrália, onde fora participar de um festival de cinema. Perseguida pela ditadura por seu comportamento liberal, Leila foi considerada na época um símbolo da luta contra o conservadorismo, chegando a ter um mandado de prisão expedido. Uma polêmica envolvendo a atriz foi uma sessão de fotos protagonizada por ela, na Ilha de Paquetá, no Rio de Janeiro, durante a gravidez. Nas fotos, Leila veste apenas um biquíni, deixando sua barriga à mostra (BERNARDO, 2022). Após a morte da atriz, Trautman precisou lidar com a responsabilidade de contar essa história sem a presença fundamental de Leila.

Apesar disso, a diretora encontrou uma atriz à altura para dar vida à personagem, Darlene Glória, que já tinha uma carreira consolidada no cinema nacional e possuía carisma essencial para representar o papel. Mais de quarenta anos depois, persiste e resiste na história uma personagem forte, em um filme no qual a presença de Darlene conduz todo o roteiro, tanto em sua capacidade de interpretação quanto em relação à sua força em cena.

Assim como Darlene Glória, Trautman foi ousada no projeto. Foi uma das poucas mulheres a tomar as rédeas de um filme, conduzindo a direção, durante o período da ditadura militar no Brasil. Veiga (2022) equipara o trabalho da diretora àquele realizado pelas cineastas Helena Solberg e Ana Carolina. Ao citar uma crítica¹⁹⁶ escrita logo após a estreia de *Os homens que eu tive*, que sugere que Tereza Trautman havia criado a personagem principal inspirando-se em si própria, a historiadora Ana Maria Veiga comenta que:

(...) o colunista busca o sensacionalismo para dizer que, além de ser uma mulher cineasta, Trautman era também uma mulher liberada, assim como sua protagonista. Dessa forma, ele reduz e simplifica a presença autoral da diretora à sua projeção na personagem, o que não deixa de ser um esvaziamento da autoria (VEIGA, 2022, p.135).

¹⁹⁶ Ana Maria Veiga faz referência a uma crítica publicada na Revista Veja, em 1973, de autoria de Sérgio Augusto, que sugere que a personalidade de Pity havia sido autoinspirada na personalidade da própria diretora (VEIGA, 2022).

Antes de analisar a documentação do dossiê contando os trâmites para liberação da película junto ao SCDP e as implicações decorrentes do fato de se ter uma diretora mulher conduzindo o filme, cabe um relato sobre a história do filme.

5.4.1 *Os homens que eu tive*

A relação do casal Pity e Dode se configura como aberta. Ambos, mesmo oficialmente casados, relacionam-se com outras pessoas. No início da história, os dois vivem juntos, em um apartamento de classe média, de frente para a praia de Ipanema. Ela tem um caso com Sílvia e ele, às vezes, sai com Alessandra (que é apenas citada, isto é, não aparece no filme).

Figura 98 – Pity, com o marido e o namorado



Fonte: *Frame* do filme “Os homens que eu tive”.

O casamento de Pity e Dode vai tão bem que os dois convidam Sílvia para morar com eles. A relação entre os três flui sem problemas, até que ela começa a trabalhar como assistente de montagem de Peter, um fotógrafo e cineasta com quem acaba se envolvendo em seguida. É justamente o envolvimento com Peter que desperta na protagonista uma necessidade de mudança. O casamento com Dode, e mesmo a presença de Sílvia, já não a satisfazem mais. Pity então decide sair de casa, após uma discussão conjugal, e vai morar com Bia, interpretada pela atriz Ítala Nandi,

uma amiga que possui uma personalidade e um modo de encarar a vida semelhantes aos seus.

Peter decide ir atrás de Pity, por quem está apaixonado, e a maneira que lhe parece mais conveniente para isso é procurar Dode, o marido “traído”. Os homens discutem, a princípio, mas acabam se entendendo, corroborando para a construção de uma visão que coloca em campos opostos homens e mulheres, e é a amizade entre os homens o ponto pacífico que permite a história seguir. Algumas sequências do filme definem bem a personagem, como quando ela retorna à casa, depois de Dode procurá-la e facilitar seu contato com Peter. Ela toma café com Dode e Sílvia, mas não consegue esconder a alegria quando atende a um telefonema e percebe que, do outro lado da linha, quem fala é seu novo amor. Há ainda o momento em que ela diz ao marido e ao amante que, se eles não se chateassem com relação à sua escolha, ela estaria muito feliz.

Por um tempo, Pity e Peter vivem juntos, até que ela novamente se cansa da vida conjugal e decide partir. Ela volta para a casa de Bia, e, juntas, decidem mudar para uma residência coletiva, de propriedade de Torres (Milton Moraes), na qual vivem diversos jovens. O casarão fica na região conhecida como Silvestre¹⁹⁷, aos pés do Corcovado, cercado pela Floresta da Tijuca e afastado da agitação da praia de Ipanema. Ali se encontra um grupo de jovens que se prepara para realizar uma viagem pela América do Sul. Nesse contexto, antes da partida do grupo, Pity inicia um romance com Lúcio (Marcos Wainberg), se relaciona casualmente com o desconhecido Vitor (Roberto Bonfim), que aparece na casa para visitar um dos moradores, e se envolve igualmente com Bia, sua amiga, em uma cena que mais insinua do que mostra qualquer envolvimento sexual entre as mulheres.

Na cena em que Pity transa com Vitor, por exemplo, é somente após o sexo que eles se perguntam seus nomes. Não há nenhum constrangimento em dar atenção, primeiro, ao que é mais urgente, o desejo. Saber o nome da pessoa com quem se transa é algo secundário naquela ocasião.

Essas relações não impedem que ela também reencontre Peter. Após o sexo, a conversa entre os dois é franca e aberta, e ele diz compreender que ela se relacione com outros homens e que isso é irrelevante diante do que se construiu entre os dois.

¹⁹⁷ O Silvestre não é considerado um bairro oficial do Rio de Janeiro, mas sim uma região pertencente ao bairro de Santa Teresa. Situa-se no alto da serra localizada entre as zonas Sul e Central da cidade, no sopé do morro do Corcovado.

Figura 99 – O reencontro entre Pity e Peter



Fonte: *Frame* do filme “Os homens que eu tive”.

Depois que os moradores da casa partem em sua viagem pela América do Sul, Pity decide permanecer no local, na companhia de Torres, o proprietário. É nesse momento que os dois personagens, que até então antipatizavam um com o outro, começam a se entender. É nessa ocasião que Tânia, a irmã da protagonista, recém-separada do marido, deixa os filhos por um tempo na casa coletiva, aos cuidados de Pity, embora o relacionamento entre as irmãs não seja bem-visto pelo ex-marido de Tânia. De acordo com Melanie, a sobrinha de Pity, o pai não quer que a mãe converse com a tia por conta do estilo de vida desta, que não é adequado a uma mulher que preserve a moral: ela muda de casa toda hora e arranja vários namorados. É Pity, no entanto, que acolhe a irmã e os sobrinhos após Tânia descobrir a traição do marido e decidir se separar. O cunhado é um personagem que não aparece em cena, é apenas citado, mas é de uma credibilidade indubitável – o homem que critica o comportamento de determinadas mulheres por elas fazerem o que ele próprio faz. A diferença entre Pity e o cunhado, no entanto, é que ela nunca esconde o que faz e nunca se sente culpada por seus atos.

Após um período cuidando dos sobrinhos, Pity decide ter um filho. Na sequência final, enquanto conversa com Torres e Dode, ela afirma que o filho será dela. Torres fará as vezes de pai biológico, enquanto Dode dará o sobrenome à

criança. O filme acaba de forma bucólica, apontando para um novo momento na vida dos personagens. Mas como tudo na vida de Pity é transitório, não se pode afirmar que se trata, efetivamente, de um “final feliz”, nos moldes de uma perspectiva moralista orientada pela reprodução.

Os relacionamentos que Pity constrói com os personagens que cruzam o seu caminho são livres e francos, baseados em diferentes espectros e formas de experimentar as sensações do corpo, seja o amor, o desejo, a amizade ou algo confuso que resta após o término de uma relação. Esse jeito de ser parece não incomodar a fundo as pessoas com quem estabelece vínculos: os rompimentos com Dode, Peter e Sílvia, que se transformam em amizade; a implicância com Torres, que se converte em amor; a relação com Lúcio, que tem prazo de validade ante a viagem dele com o grupo; o tesão pelo desconhecido Vitor, que a impele a consumir o desejo; e a amizade com Bia, que permite momentos íntimos entre as duas, são nuances que tornam Pity uma personagem especial, um elogio à liberdade feminina, capaz de representar o anseio pela experimentação do sexo, da mesma forma que os homens sempre puderam vivenciar sua sexualidade sem serem estigmatizados:

No caso de *Os Homens Que Eu Tive*, a protagonista levava a um repensar de papéis dentro de uma sociedade tradicionalmente marcada pela submissão das mulheres e por uma criação direcionada para que, acima de tudo, elas zelassem por seu casamento, aceitando as escapadas do marido, já que esse comportamento era considerado inerente ao sexo masculino (VEIGA, 2022, p.143).

Nos anos 1970, é nesse ambiente específico, a Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, que era possível a algumas mulheres experimentar doses de liberação sexual (VEIGA, 2022). A história de Pity e dos homens que ela teve é leve, divertida, erótica em alguns momentos, mas sem exageros e enquadramentos desnecessários na fotografia. As cenas de sexo e nudez são construídas sempre em aderência ao roteiro, agregando elementos ao desenvolvimento da história, nada gratuito ou com o objetivo único de atrair público:

A personagem principal conquistava seu espaço num momento em que o movimento *hippie* e a liberação sexual que o perpassava cruzavam fronteiras nacionais e ameaçavam bater à porta dos regimes militares latinoamericanos, portanto seu comportamento também representava uma ameaça molecular, uma linha de fuga diante do contexto repressivo e suas normas. Além disso esses comportamentos libertários e desafiadores podiam ser associados, pela direita, à inspiração socialista de Che Guevara e da Revolução Cubana (VEIGA, 2022, p.143).

É possível dizer que, após a análise de vários filmes do período, a obra de Tereza Trautman é singular, provavelmente por ter sido a única do ciclo a ser escrita e dirigida por uma mulher. Bem recebido pelo público, o filme fez sua estreia em junho de 1973, no Rio de Janeiro, no Cine Roxy, em Copacabana (MULHERES DE LUTA, 2022), garantindo bons resultados de bilheteria (SIMÕES, 1999).

Inicialmente liberado pela Censura, o filme de Trautman não pareceu causar tanto incômodo aos censores responsáveis pelos pareceres sobre o filme. No entanto, poucas semanas após sua estreia, o filme teve sua exibição proibida (fato a ser explorado na próxima seção), foi tachado de subversivo e o nome da diretora passou a figurar entre os vetados pela Censura, conforme informado por Ana Maria Veiga: “O nome da cineasta entrou para o índice restritivo da censura ditatorial, e cada projeto que apresentava ou do qual participava já era negativamente carimbado e vetado, não importando o conteúdo” (VEIGA, 2022, p.140). Ana Maria Veiga (2022) relata alguns episódios que evidenciam essa perseguição contra Trautman. Em um deles, a diretora havia sido contratada por um canal de televisão da França para produzir um filme sobre D. Hélder Câmara, mas o contrato com Tereza foi cancelado, ante a ameaça da negação do visto para o diretor francês que havia lhe contratado. Em outra ocasião, viu as portas da Embrafilme se fecharem para ela, pois a própria empresa reconhecia a dificuldade que seria liberar junto à Censura um filme dirigido por Trautman, e investir dinheiro em um projeto fadado ao veto era algo impensável.

A promissora carreira de uma jovem diretora foi interrompida e seu filme, que poderia ser visto como um libelo em prol da liberdade sexual feminina, permaneceu proibido por quase uma década. Entre os filmes do ciclo estudado neste trabalho, *Os homens que eu tive* foi, certamente, o mais prejudicado pela Censura imposta pela Ditadura Militar. E a história toda se deu por conta de uma jovem mulher que ousou dizer o que pensava.

5.4.2 Os homens e eu

A comédia erótica brasileira apresentou uma série de filmes em que os corpos femininos eram exibidos como chamariz para o público. As atrizes que estrelavam essas obras eram, sem dúvida, objeto de desejo dos homens que assistiam aos filmes, e suas personagens, recorrentemente objeto de desejo dos personagens masculinos. A visão predominante nessas obras era a masculina, tendo homens como roteiristas

e diretores. Poucas mulheres ocuparam a posição de roteiristas e somente uma delas assumiu o controle da câmera, para contar uma história a partir de seu ponto de vista, Tereza Trautman:

Entre as películas dos anos 1970, não era de se estranhar enredos que explorassem personagens masculinas em cenas eróticas com mais de uma mulher ou a rotatividade de parceiras sexuais para um mesmo homem. No cinema aprovado por um regime militar masculinizado, um bom “garanhão” tinha seu valor. Já uma mulher liberada... essa teria o seu castigo (VEIGA, 2022, p.132).

Tereza Trautman, diretora e roteirista paulista que migrou para a produção de comédias eróticas no Rio de Janeiro, pagou um preço caro por essa ousadia e por simbolizar uma geração de mulheres que buscava a liberdade. Para Ana Maria Veiga (2022, p.130), Tereza recebeu “a mais dura das respostas do regime sobre o lugar das mulheres na esfera social brasileira”:

(...) teve sua vida pessoal, profissional e seus desejos atravessados pela ação da censura militar sobre seu primeiro filme. Como foi dito, ela tomou parte ativa nas discussões levantadas por sua geração acerca da abertura de novas possibilidades para as mulheres. Sua história informa-nos um posicionamento político claro no sentido das ideias feministas e da resistência cultural à ditadura militar (VEIGA, 2022, p.130).

Inimá Simões reflete em torno da obra de Trautman, fazendo uma conexão entre os filmes e o fantasma mais temido pelos militares, o comunismo:

(...) um filme que apresenta a mulher contemporânea, absolutamente emancipada sexualmente, (...) expressa um desejo de liberação, mas é inevitavelmente recebido como uma provocação, quase um desaforo, e não tem a menor chance de circular no circuito comercial numa conjuntura em que um dos temas mais delicados é justamente a dissolução da família, ponto nevrálgico na luta contra o comunismo internacional (SIMÕES, 1999, p.184).

Simões aqui se refere ao “conceito” de família vigente à época, defendido pelos militares e conservadores, que prezam por uma dinâmica familiar na qual a mulher deve ser fiel e obediente ao marido e não ter outro objetivo que não o de cuidar da casa e dos filhos. O desejo sexual e a liberdade com relação ao próprio corpo não eram apropriados para uma mulher, tampouco deveriam ser, aos olhos não apenas do Regime Militar, mas de uma ala mais conservadora da sociedade.

Figura 100 – Pity e Bia, gozando sua liberdade em plenos anos de chumbo



Fonte: *Frame* do filme “Os homens que eu tive”.

O requerimento do Certificado de Liberação de *Os homens que eu tive* foi encaminhado à DCDP pela Ipanema Filmes Ltda., responsável pela distribuição, em 25 de maio de 1973. O documento estava acompanhado de recibo de recolhimento da taxa devida, bem como da sinopse. Na ocasião, a falta de ficha técnica foi objeto de devolução do pedido no dia 30 do mesmo mês. Consta um retorno rápido da produtora, que anexa a ficha aos demais documentos no mesmo dia. Em 1º de junho de 1973 é emitido o parecer assinado pelos técnicos da censura, que é muito semelhante aos demais analisados neste capítulo: menções a cenas, diálogos e elementos do roteiro, sugestões de cortes e liberação para maiores de 18 anos:

Linguagem: vulgar e algumas palavras de baixo calão.

Tema: social – infidelidade conjugal.

Personagem: vulgares e levianos.

Mensagem: negativa.

Enredo: Pity, mulher leviana, deixa o marido, que também mantinha relações extra-conjugais, e prossegue sua vida com vários homens. No final ela engravida de um de seus companheiros, fica muito feliz e comunica o acontecimento ao marido, pedindo o desquite.

1 – Cortes: No trailer – palavrão porrada.

2º rolo do filme – palavrão filho da puta.

2 – Conclusão: Trata-se de película com conteúdo amoral, baseado no adultério. Opinamos pela liberação para maiores de 18 anos, com os cortes acima mencionados.

Brasília, 01 de Junho de 1973 (ARQUIVO NACIONAL, 2023d, p.15).

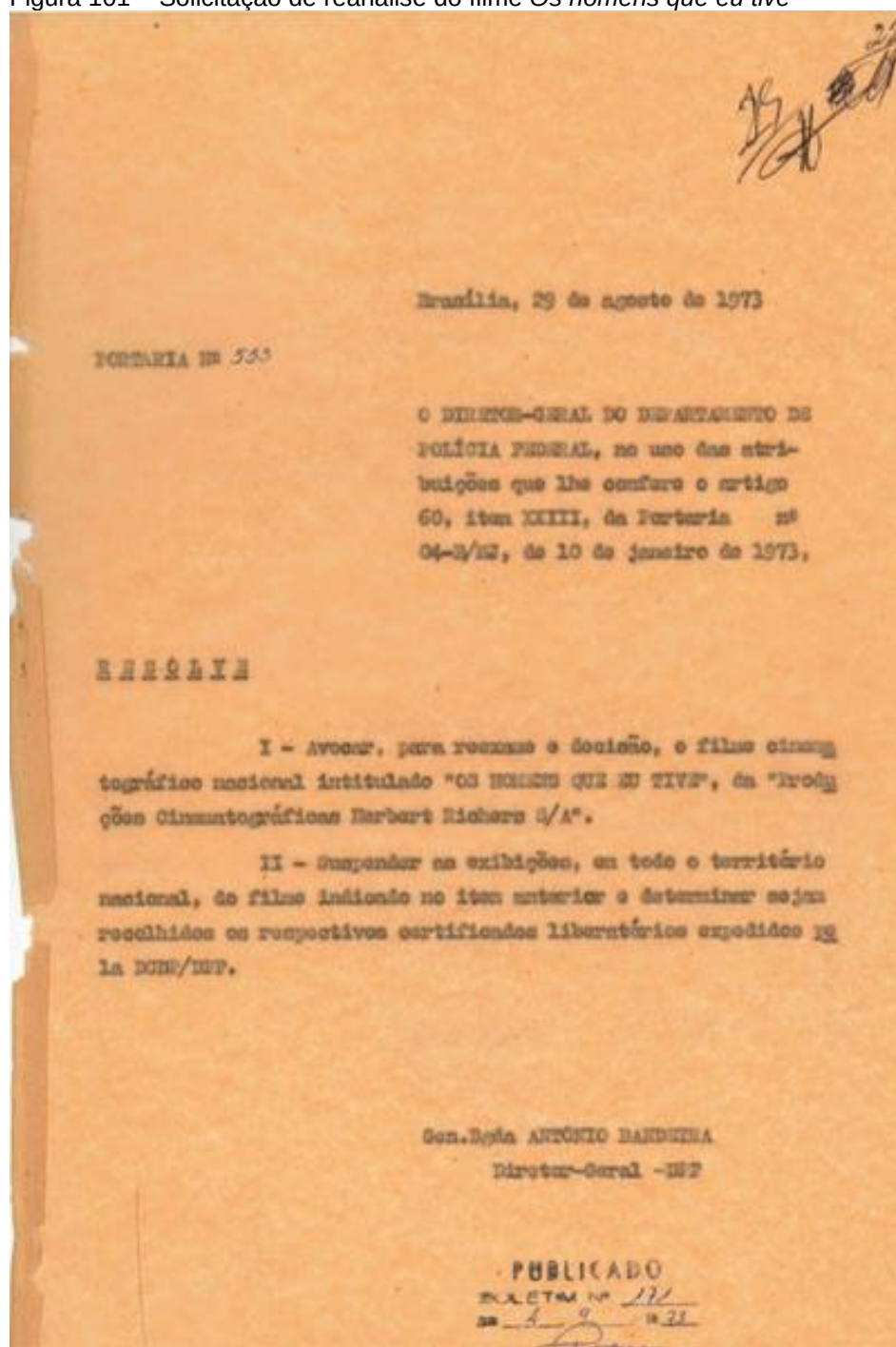
O documento é assinado por três técnicos da Censura: Ana Katia Batista Vieira, Wilson de Queiros Garcia e Vilma Duarte do Nascimento. O Certificado de liberação do filme informa, ainda, um segundo corte, não mencionado no parecer dos censores: em uma cena no final do 3º rolo do filme, que apresenta um “casal na cama, completamente despido, praticando o ato sexual” (ARQUIVO NACIONAL, 2023d, p.19). O Certificado foi emitido no dia 27 de junho daquele ano.

Providenciados os cortes solicitados, o filme estreia no Rio de Janeiro, onde permanece em cartaz por aproximadamente seis semanas. Após o Rio é a vez de Belo Horizonte, onde o filme fica em cartaz entre duas e três semanas (SIMÕES, 1999; VEIGA, 2022). A próxima parada seria São Paulo, um circuito de exibição em salas mais complexo e que exigiria mais investimentos publicitários para divulgação (SIMÕES, 1999).

Os acontecimentos que se sucederam a partir daí, em relação à interdição do filme, são relatados de forma semelhante, tanto por Inimá Simões (1999), quanto por Ana Maria Veiga (2022). O fato que gerou a interdição do filme foi um telefonema, recebido por um general do alto escalão do governo:

(...) de acordo com a versão oficial, antes da estreia em São Paulo, depois de um mês e meio de sucesso no Rio de Janeiro, e de duas semanas em cartaz em Belo Horizonte, o filme teria sido denunciado por uma mulher (não identificada) dessa última cidade, por ser um “atentado contra a imagem da mulher brasileira” e contra a família (VEIGA, 2022, p.140).

Por conta desta ligação telefônica, em 29 de agosto de 1973, o General Antônio Bandeira, Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal, expediu um documento solicitando o reexame do filme, a suspensão das exibições em todo o território nacional, bem como o recolhimento do Certificado de liberação:

Figura 101 – Solicitação de reanálise do filme *Os homens que eu tive*

filme pela crítica¹⁹⁸, que havia considerado a obra como um “filme de arte”. Consta também, no material enviado pela produtora, uma longa carta, com a data de 12 de junho de 1974, contendo seis páginas, nas quais são relatados os acontecimentos e apresentadas as justificativas da direção e da produção do filme para que a proibição fosse suspensa. O item 6 do documento declara que:

6. Além de injusta, a medida é de flagrante incoerência, uma vez que a expedição do certificado de censura foi efetuada pelas mesmas autoridades que o revogaram apenas três meses após. Outrossim, estão os Suplicantes informados de que o Gal. Bandeira de Mello nunca viu o filme, e que foi motivado unicamente por um telefonema de protesto oriundo de Belo Horizonte (ARQUIVO NACIONAL, 2023d, p.44).

Quanto ao item 14 desta carta, a versão arquivada no dossiê apresenta um trecho sublinhado em caneta esferográfica azul:

14. Em vista dos filmes atualmente em cartaz, acreditam os Suplicantes que a interdição de “OS HOMENS QUE EU TIVE” é muito mais um problema de incoerência e conflito administrativo, de ordem interna da Censura, do que um conflito do filme com os critérios da Censura (ARQUIVO NACIONAL, 2023d, p.48).

Acompanham a carta diversos recortes de jornais, com críticas ao filme, que analisam a história e fazem elogios tanto à diretora quanto à atriz Darlene Glória. Uma dessas críticas, assinada pelo jornalista especialmente em cinema Ely Azeredo, classifica o filme como “uma das mais sinceras e honestas estréias na direção de longa metragem que já vimos no cinema brasileiro” (ARQUIVO NACIONAL, 2023d, p.51). Consta igualmente uma relação de filmes que estavam concorrendo a um

¹⁹⁸ Em 1973, Ely Azeredo publica a crítica *Leila, Darlene, Pity e os Homens*, no Jornal do Brasil, enaltecendo o trabalho de Tereza Trautman e de Darlene Glória: “A alegre procura da liberdade de amor conciliada com a compreensão dos homens não caminha sem arranhões emocionais e frustrações. (...) Darlene é um risco que pode enriquecer e dar a qualquer filme uma dimensão inesperada” (AZEREDO, 1973, p.2).

Em 1979, por ocasião da notícia sobre a liberação do filme, Ely Azeredo publica novo texto no mesmo Jornal do Brasil, dessa vez intitulado *Um Processo Kafkiano: Os Homens que Eu Tive*, no qual fala sobre o processo de proibição da obra: “Entre os filmes recém liberados pela Censura, nenhum caracterizou tanto um processo obscurantista e pisoteador dos argumentos da razão quanto Os Homens que Eu Tive, realização de Tereza Trautman (...). Preconceito, arbítrio personalista, hipocrisia machista, barretadas das autoridades, ante decisões tomadas por seus antecessores no poder, ignorância da evolução cultural do país fazem do virtual sequestro da criação artística talvez o caso mais kafkiano da década de 70 na área das atividades cinematográficas”, e também sobre a importância do trabalho da diretora: “Tereza Trautman poderá reivindicar um lugar na história do cinema brasileiro, no mínimo como a primeira realizadora a filmar entre nós com um ponto de vista nitidamente feminino” (AZEREDO, 1979, p.2).

Por ocasião do relançamento do filme, em 1980, Sérgio Santeiro escreve um breve ensaio sobre o filme para a Revista Filme Cultura, intitulado *O sol visto da lua*, em que ressalta a direção de Tereza Trautman e a interpretação de Darlene Glória, bem como reflete sobre a atualidade do filme, passados sete anos de seu lançamento original: “o seu todo não é absolutamente datado, nada tem de circunstancial, permanecendo atualíssimo como se tivesse sido feito ontem (SANTEIRO, 1980, p.68).

prêmio em dinheiro, concedido pelo Instituto Nacional de Cinema (INCE), na qual a obra de Trautman constava entre as indicadas pelo júri especializado.

Figura 102 – Crítica de Ely Azeredo sobre *Os homens que eu tive*, para o Jornal do Brasil, em 27 de julho de 1973.

PÁGINA 2 □ CADERNO 8 □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, sexta-feira, 27 de julho

CINEMA
Ely Azeredo

Leila, Darlene, Pity e os homens

DINIZ, Leila — Atriz. Principalmente intérprete e musa do descontraído — ora grave, ora superficial — cinema brasileiro do ciclo gerado por *Todas as Mulheres do Mundo*, de Domingos Oliveira. Segundo Domingos, uma personalidade solar. Morta aos 27 anos, num desastre de avião, quando voltava ao Brasil onde interpretaria *Os Homens que Eu Tive*, de Teresa Trautman. Tinha projeto de escrever e dirigir filmes.

GLORIA, Darlene. Atriz. Principalmente intérprete de filmes amargos, como *São Paulo S. A.*, de Luis Sérgio Person, *Os Devassos*, de Carlos Alberto de Sousa Barros, *Toda Nudez Será Castigada*, de Arnaldo Jabor. Papel de mulheres livres (prostituta que muda de vida, depois se suicida, em *Toda Nudez*). Substituta de Leila no papel de *Os Homens que Eu Tive*. Alguns anos mais velha que a protagonista do filme, Pity (que tem 27). Interpretou *Os Homens que Eu Tive* depois de *Toda Nudez*.

PITY — Personagem dominante de *Os Homens que Eu Tive*. Assistente de montagem de filmes. Mulher da classe média, que inicialmente procura conciliar o casamento com um amante consentido pelo marido. Sua grande "carência emocional" (definição da cineasta) a leva a relações com outros homens. A alegre procura da liberdade de amor conciliada com a compreensão dos homens não caminha sem arranhões emocionais e frustrações. No final, esperando um filho e conversando com os dois homens realmente importantes de sua vida, ela se sente "um pouco macho", e, naquele momento, tranqüila.

TRAUTMAN, Teresa — Brasileira, filha de alemães. 22 anos. Cineasta em seu primeiro filme de longa metragem. Mulher de cineasta (Alberto Salva). Formação de fotógrafa (não cinematográfica), free-lancer e teatro (não profissional). Realizou em 1970 o curto *Curtido*, incluído no longo *Fantástico: Os Deuses do Sexo*, do chamado cinema underground. Frequentadora entusiástica de cinema, admira em especial — entre os filmes relacionados com *Os Homens que Eu Tive* — *Jules et Jim* (*Uma Mulher para Dois*) e

Le Bonheur (*As Duas Faces da Felicidade*).

Primeira mulher a fazer longa-metragem no Brasil desde a década de 50 (quando houve tentativa inexpressiva assinada por uma italiana radicada em São Paulo). Teresa Trautman poderá reivindicar um lugar na história do cinema brasileiro, no mínimo como a primeira realizadora a filmar entre nós com um ponto de vista nitidamente feminino. Classificar *Os Homens que Eu Tive* de feminista me parece apressado e — a julgar pelas distorções diminutivas e sectárias sempre presentes nos movimentos feministas — uma atitude talvez injusta. Um cinema feminino está longe do pensamento da autora. Não é feminino o cinema de Truffaut em *Jules et Jim*, embora, muito identificado, nesse exemplo com a atitude existencial de Jeanne Moreau, ele defenda a liberdade amorosa da mulher. Assim como não são feministas os trabalhos de Khouri (*Noite Vazia* — exemplar em compreensão da mulher assim como os seus momentos mais lawrentianos, como os de *O Corpo Ardente*), Bergman (encarnando-se em Eva Dahlbeck nas críticas ao mundo dos homens em *Sorrisos de uma Noite de Amor*; *Uma Lição de Amor*; ou, em Harriet Andersson em *Sommaren Med Monika/Mônica e o Desejo*, etc.), ou, ainda, em Antonioni (examinando com um olhar novo a posição da mulher em obras como *A Aventura*, *A Noite*). Nem Agnès Varda, a mais famosa diretora do cinema contemporâneo, amarrou-se a um esquema feminista ou irrequietamente feminista em *Le Bonheur*, por exemplo.

Sem dúvida, Varda comunica um prisma feminino, mas o mais importante em *Le Bonheur* é uma visão de liberdade existencial que, no cinema francês, por exemplo, tem exemplares mais expressivos em obras de cineastas como o sensual Jean Renoir (*Elena et les Hommes/As Estranhas Coisas de Paris*) e o intelectual Resnais (*Hiroshima Mon Amour*). Em seu filme — que vai crescendo em qualidade como uma conversação esquentada com a continuidade e que, apesar das muitas fraquezas, é obra de sabor novo em nosso cinema e que merece toda atenção —

Trautman se aproxima de *Le Bonheur* pelo intensamente vivido lado solar ("solar como Leila"), pela genuína candura com que se aproxima do sexo sabendo que — ainda que não o quisesse — a fita seria uma provocação. Mas se distancia muito daquele filme por causa do caráter da narração verbal (voz off: Isabel Ribeiro) que encaminha uma vivência, mas não admite a colaboração do espectador. Obra fechada ("um mural que se fecha"), mas que leva suas confidências à platéia com uma irresistível ternura pelas pessoas, um amor pela vida que banha a fotografia plena de luz ("não deixo nada escondido"), feita por Salva. Um filme inteiramente diferente do trailer justamente por chegar ao sensual por um caminho desobstruído dos falsos poderes e do pseudo-erotismo de tantos filmes.

"Meu Deus, mas é a Leila!" (Itala Naido ao ler o roteiro). Trautman está consciente da mutação do filme ao passar de Leila para Darlene. Mas a presença de Darlene em Pity é mais poderosa que a comovedora presença de Leila pelas esquinas afetivas do filme, que resultou mais sofrido. Melhor ou pior? Impossível responder. Uma coisa é certa: além de atriz excepcional, Darlene é um risco que pode enriquecer e dar a qualquer filme uma dimensão inesperada.

OS HOMENS QUE EU TIVE — Elenco: Darlene Gloria (Pity), Gracindo Júnior (Dede), Arduino Colassanti (Peter), Milton Moraes (Torres), Itala Nandi (Ela), Annick Malvil (Tânia), Gabriel Arcanjo (Silvio), Patrícia Andree (Marianel), Roberto Bonfim (Victor), Adolfo Chadiel (Zélio Barreto), Rogério Felipe (Rogério), Christian Bernard (Christian) e outros. Direção, roteiro original e montagem: Teresa Trautman. Fotografia e operador de câmara (Eastmancolor): Alberto Salva. Música: O Bando (Rodolfo Granni Jr., Américo Issa, Dídones Burani). Produtor executivo: Carlos Frederico. Produção: Thor Filmes. Produtor associado: Herbert Richers. Projeção: 85 minutos (dóis cortes). Distribuição: Ipanema Filmes.

Fonte: Acervo Digital do Jornal do Brasil.

No entanto, nenhuma das justificativas parecem ter sido levadas em consideração, uma vez que a resposta aos recursos evidencia que a estratégia adotada na redação do documento não foi bem-vista pela Censura. Em documento interno, o chefe da DCDP, Rogério Nunes, comunica sua decisão ao Diretor Geral do Departamento de Polícia Federal:

Parece-me, no caso, se não houve engano de interpretação por parte da interessada, teria a mesma procurado, com sua leviana afirmação, incompatibilizar o Diretor da Censura com a Atual administração, ao lhe atribuir a despropositada comunicação (ARQUIVO NACIONAL, 2023d, p.56).

Com isso, o pedido, então, é imediatamente arquivado, sem ter ocorrido nenhum tipo de análise sobre o recurso com material farto sobre a repercussão do filme à época.

Em 1975, o roteiro é submetido a nova análise, com o título original (*Os homens que eu tive*) alterado para “Os homens e eu”, e é então reavaliado por uma nova junta de censores, que são unânimes no voto pela não liberação da obra. Entre as justificativas encontram-se observações como “filme pornográfico em sua mensagem”, “libelo contra a instituição do casamento”, “vida irregular de mulher prostituída”, “afronta a moral e aos bons costumes”, “adultério consentido”, “totalmente amoral” e “estimula a prática do sexo livre e desmoraliza a figura da mulher casada” (ARQUIVO NACIONAL, 2023d, p.61-63).

Em 1976, a DCDP atende a um pedido da produtora Herbert Richards, autorizando a exportação do filme. Em 1979, atende a um novo pedido de reavaliação para liberação em território nacional, que é finalmente concedido. A exibição autorizada no circuito de salas nacionais, porém, mantém a mudança no título do filme, que passaria a se chamar “Os homens e eu”. Somente em 1980, a produtora recebe autorização para voltar a utilizar a denominação original.

Figura 103 – Detalhe da capa do dossiê de *Os homens que eu tive* ou *Os homens e eu*

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL	
BR DFANBSB NS.CPR.CIN.FIL 31669	
TÍTULO: OS HOMENS QUE EU TIVE	DISTRIBUIÇÃO
PAÍS: BRASIL	

Fonte: Arquivo Nacional.

A recepção da crítica e do público, após esse relançamento tardio, não foi a mesma que anteriormente. Os tempos já haviam mudado e parece não ter havido muito interesse em contextualizar o filme em relação ao momento em que foi produzido:

Liberado para exibição em 1980, *Os Homens Que Eu Tive* certamente não causou o mesmo impacto no público como aconteceu sete anos antes, conforme podemos perceber com a crítica mais dura ao filme, que o toma como ingênuo, sem contextualizá-lo dentro de uma história de repressão à busca de igualdade das mulheres nos anos 1970 e mesmo dentro das limitações dos recursos cinematográficos da época (VEIGA, 2022, p.144).

Apesar da interdição do filme prejudicar a circulação da obra e o interesse por ela, é possível perceber o valor da obra de Tereza Trautman, bem como o percurso percorrido pelo filme em busca da revogação de sua interdição, o que auxilia no entendimento de como governo e sociedade determinavam os lugares que as mulheres poderiam ocupar. Ana Maria Veiga (2022) escreve que:

Trautman marcou posição no diálogo sobre a situação hierárquica inferior das mulheres nas sociedades brasileira e latino-americana. Com sua trajetória podemos refletir a respeito da verdadeira lei que esteve em vigor durante os anos da ditadura militar no Brasil: a lei moral do mais forte, do governo militar e seus valores conservadores e arbitrários, principalmente no que dizia respeito às relações de gênero e ao lugar das mulheres (VEIGA, 2022, p.156).

Em outubro de 2023, em sessão especial dentro do Festival do Rio, na cidade do Rio de Janeiro, o filme foi relançado em uma versão restaurada. Na exibição realizada no cinema Estação NET Rio, no bairro de Botafogo, com a presença da diretora e da atriz Ítala Nandi, *Os homens que eu tive* foi aclamado pelo público, fato presenciado por este autor, que esteve presente na sessão. Antes da exibição, a

diretora refletiu sobre a trajetória do filme e o impacto causado pela interdição da obra. A atriz que interpretou a personagem Bia revelou que assistiria ao filme pela primeira vez, pois não teve oportunidade na época do lançamento, por conta da interdição.

Cinquenta anos depois, em um país que se reconstrói após um governo de extrema-direita, que trouxe novamente à tona um conservadorismo que havia ficado escondido por longo tempo nas entranhas da sociedade brasileira, o filme de Trautman se mantém atual em relação à temática, pois apesar de haver algumas mudanças em relação às posições e aos espaços ocupados pela mulher no Brasil, o comportamento de alguém como Pity ainda é capaz de chocar determinados grupos sociais.

O brasileiro é fruto de uma sociedade que foi controlada, por muito tempo, por um governo conservador. É impossível que esta sociedade tenha saído ilesa desse período e que não tenha sofrido qualquer impacto ante a censura vivida ao longo daqueles anos. Para Inimá Simões (1999), mesmo com a promulgação da nova Constituição Federal, ocorrida em 1988, que estabelece o princípio da liberdade de expressão e de pensamento, sempre existirão grupos que buscarão impor restrições à livre circulação de pensamentos e ideias.

Em contrapartida, Judith Butler, afirma não ser possível censurar completamente um discurso, pois “um texto sempre escapa dos atos que o censuram, e a censura é sempre e somente uma tentativa ou uma ação parcial. Parece, aqui, que alguma coisa do texto que é objeto de censura sempre excede o alcance do censor” (BUTLER, 2021a, p.212).

Nesse sentido, existem sempre as brechas, os pontos de fuga, que permitem aos autores escaparem do veto e reorganizarem suas falas. Assim, mesmo que as produções de pornochanchada estivessem submetidas ao crivo de um departamento de censura do governo, havia possibilidades de transformar o discurso moralizante em uma ação capaz de contestar suas normas. Logo, apesar das intervenções da censura, a pornochanchada encontra caminhos para escapar do alcance do censor e produzir outros tipos de discurso.

Apesar de todas as tentativas ocorridas historicamente de repressão de um discurso ligado ao sexo, de acordo com Foucault (2010), não se passou a falar menos de sexo por conta disso, apenas a forma de falar é que mudou, e se perpetua entre o que é dito e o que é silenciado, mas que também fala:

Não se deve fazer divisão binária entre o que se diz e o que não se diz; é preciso tentar determinar as diferentes maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e os que não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de descrição é exigida a uns e outros. Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apoiam e atravessam os discursos (FOUCAULT, 2010, p. 33-34).

Para Butler, “se o texto age uma vez, pode agir novamente e, possivelmente, contra seu ato anterior. Isso abre a possibilidade de uma *ressignificação*” (BUTLER, 2021a, p.121).

São, portanto, o silêncio (Foucault) e a ressignificação (Butler) pontos importantes para uma reflexão sobre o discurso dos filmes produzidos no ciclo da comédia erótica. Esses filmes, ao se adequarem às normas de censura da época, de certa forma estavam reafirmando as regulamentações impostas. Porém, foram as brechas de um gênero considerado apolítico que possibilitaram a ressignificação dessas normas e a construção de um discurso crítico nesses filmes.

A transgressão é uma recontextualização da censura. Através de um jogo de linguagem, que envolvia a adaptação de uma obra vetada pela censura para que pudesse ser liberada, os cineastas e produtores conseguiram fazer com que seus filmes atingissem um número considerável de espectadores. Seja por mudanças no título, como aconteceu com os filmes *Quando as mulheres paqueram/Assim nem a cama aguenta* e *Os homens que eu tive/Os homens e eu*; seja pela reescrita de diálogos no roteiro; por uma mudança no enquadramento da câmera, mostrando ou escondendo algo; ou pelo corte de uma cena no processo de montagem, a comédia erótica consegue transgredir essas normas em determinadas produções.

Alguns desses momentos de transgressão serão abordados de forma mais detalhada no próximo capítulo.

6 EU TRANSO, ELA TRANSA: PELAS BRECHAS, AS TRANSGRESSÕES

Eu transo, ela transa é um filme dirigido por Pedro Camargo e produzido pela Roberto Farias Produções Cinematográficas Ltda., parcialmente financiado com recursos da Embrafilme. A película foi lançada no ano de 1972, mesmo ano do lançamento de importantes filmes do ciclo, entre eles os já estudados nos capítulos anteriores *A viúva virgem* e *Quando as mulheres paqueram*. Ao apresentar a história de um pai de família que busca subterfúgios para garantir uma boa vida, sem muito esforço, e que acolhe a jovem amante do chefe em sua casa, a produção se apresenta como uma sutil crítica social à moral e aos bons costumes da sociedade conservadora brasileira.

Quando Flávia Seligman (2000) aponta que, ao chegar ao fim de seu estudo, afastou a hipótese de que a comédia erótica se tratava de uma encomenda do governo militar para impedir a produção de filmes que fossem contra as ideias do Estado, a autora desmistifica um pensamento que ela própria confessou ter, em relação a essas produções, e que não era um tipo de raciocínio incomum.

De fato, as discussões políticas e sociais do Cinema Novo não se replicaram na comédia erótica, que ficou popularmente conhecida como pornochanchada. Ainda assim, os diversos pareceres da Censura analisados no capítulo anterior denunciam uma preocupação do órgão governamental com a ideia de moral e bons costumes pregada pelo governo, que divergia daquilo que muitos desses filmes tentavam mostrar na tela. Nos pareceres analisados, é muito comum observar a classificação tanto do comportamento dos personagens – considerados amorais, levianos ou vulgares –, quanto das produções narrativas capazes de desvirtuar os jovens do bom comportamento e incentivá-los ao uso de drogas ilícitas, conforme exemplificado pela cena proibida de *Nos embalos de Ipanema* em que André De Biasi e Zaira Zambelli fumam um baseado no carro.

A relação do governo com a comédia erótica foi, portanto, de constante vigilância, permanecendo as autoridades atentas a qualquer desvio moral que esses filmes pudessem proporcionar. No entanto, isso não quer dizer que essas produções não ousaram transgredir as normas vigentes:

Apesar da polifonia que caracteriza qualquer gênero cinematográfico, a pornochanchada mostrou-se tributária de um reduzido número de temas que, mesmo assim extrapolam em muito o simples intuito de apresentar corpos nus para o regalo de uma plateia que, como muitos supõem, mostrava-se afeita exclusivamente em deleitar-se com as performances sexuais dos atores (BERTOLI FILHO, 2016, p.28).

Para Claudio Bertoli Filho (2016), um dos organizadores do livro *Pornochanchando*, centrado em discussões sobre os ciclos de produção paulista e carioca, considerado pelo autor um gênero cinematográfico, o humor sempre foi uma forma de contestação muito bem utilizada em produções artísticas e de entretenimento nacional, e no período da Ditadura Militar, não foi diferente:

A trama cultural elaborou de imediato estratégias de reação às imposições golpistas. Para além das denúncias públicas dos desmandos oficiais, o uso de metáforas e analogias tornou-se recurso insistente na literatura e nas artes, somadas a produções alimentadas por um humor tendencialmente escrachado como armas empunhadas contra os militares e seus apaniguados, inclusive contra a proposta oficial de (re)educação social. (...) No plano da cultura do humor, do *Pasquim* de Ziraldo e Millôr Fernandes ao humorístico *Planeta dos Homens* de Jô Soares, das charges de Henfil às produções cinematográficas irreverentes, forçava-se, sempre que houvesse oportunidade, a abertura de frestas para solapar alguns dos princípios da fantasiosa revolução que só existia na cabeça de seus líderes. Tais espaços favoreceram a constituição de um jogo de revela/esconde empenhado em fazer chegar ao “grande público” mensagens que contradiziam a voz oficial, não obstante o rígido crivo da censura e da vigilância policialesca (BERTOLI FILHO, 2016, p.16).

A comédia erótica, ou pornochanchada, conforme denominada por muitos, reiterou certos padrões de comportamento, ao mesmo tempo que os questionou. Machismo, racismo, homofobia e preconceitos de classe estão presentes em muitos dos filmes produzidos, não apenas no discurso, mas, sobretudo, na forma que se apresentam quando não estão em evidência: a empregada negra, o gay estereotipado, as relações de subserviência em função de classe social, o papel desempenhado pelas mulheres nas famílias, entre outros. Nos termos de Bertoli Filho, essas críticas podem ser pensadas como “formas de descompressão” do cotidiano:

Em termos psicossociais, as pornochanchadas podem ser avaliadas como forma de descompressão de um cotidiano regido pelo autoritarismo e também como exercício narcísico, um encontro onírico no ambiente escurecido do cinema entre o espectador e as bonitas e gostosas projetadas na tela. O malandro e as malandragens engendradas na conquista sexual e as estratégias adotadas por personagens masculinos e femininos para a obtenção de vantagens de todo tipo exerciam uma atração peculiar sobre o público (BERTOLI FILHO, 2016, p.24).

Há, no entanto, elementos que permitem identificar transgressões que demonstram uma sociedade interessada em se transformar. *Quando as mulheres paqueram*, filme abordado no segundo capítulo deste estudo, abre espaço para o protagonismo do desejo feminino, apesar de sublinhar a transgressão sempre a partir de um ponto de vista patriarcal (são mulheres que “pagam” o preço da liberdade, aceitando a visão de que são exceções a uma regra). O roteiro, assinado por Alexandre Pires e Dilma Lóes, é um dos poucos que contaram com a visão de uma mulher na escrita. As primas Ângela e Patrícia, conforme visto, representam essa quebra de paradigma acerca do que é esperado do comportamento feminino. A malandragem das personagens tem o intuito principal de conquistar os homens pelos quais estão interessadas, comportamento que seria um espelho dos personagens Nonô e Toledo, de *Os paqueras*. Nesse aspecto, nos dois filmes, homens e mulheres exercem igualmente o direito à liberdade sexual.

Se Patrícia e Ângela têm assegurado seu direito de paquerar da mesma forma que os homens, o que as difere de Pity e Bia, de *Os homens que eu tive*, abordado no quinto capítulo? As quatro personagens se mostram mulheres livres, que exercem seu poder de escolha em relação aos homens, inclusive o direito de não escolher nenhum, ou de escolher mais de um ao mesmo tempo. Seria o fato de que, no primeiro filme, embora o roteiro tenha sido escrito também por uma mulher, o diretor seja um homem, e o segundo tenha sido escrito e dirigido por uma mulher?

Outra questão abordada nesses filmes está relacionada às relações de trabalho que se estabelecem entre patrões e empregados, às quais todos os cidadãos de respeito deveriam se adequar. No entanto, existiam formas de não se submeter a essas regras, subterfúgios que foram retratados nos filmes do ciclo:

Nas teias da pornochanchada, a existência de um poder controlado por uma elite econômica e burocrática não fazia com que os demais personagens se acomodassem na condição de explorados e oprimidos. Nesse aspecto, ganhou dimensões heroicas o tipo malandro que, aliás, predominava na maior parte das encenações do gênero cinematográfico. O trabalho cotidiano e as relações sociais tradicionais engendradas entre os patrões e seus empregados eram apresentados na tela como condições indesejadas e que deveriam ser evitadas a todo custo; ficou implícito na maior parte das tramas analisadas que o mundo formal do trabalho correspondia a uma espécie de escravidão e somente fora deste contexto é que a vida e os prazeres por ela ofertados poderiam ser realmente desfrutados (BERTOLI FILHO, 2016, p.31).

Os personagens de Hugo Carvana, em *Vai trabalhar, vagabundo* e *Se segura malandro*, apresentam a possibilidade de diferentes caminhos para que o sustento seja garantido, sem que o cidadão tenha que se sujeitar ao regime de oito horas por dia de trabalho, condicionado a seguir as regras de um chefe interessado em tirar o máximo de vantagens possível de sua força de produção. Toquinho, personagem de *Nos embalos de Ipanema*, tem o sonho de ir para o Havaí, apesar de não pretender ter um emprego que lhe permita ganhar um salário até conseguir poupar o valor necessário para a viagem. A fim de conquistar seu objetivo, o garoto não vê problemas em se sujeitar às regras de um segundo malandro, o cafetão Das Bocas, que já esteve no lugar de Toquinho, mas agora gerencia seu próprio negócio, agenciando garotos de programa. Igualmente, Nonô, de *Os paqueras*, não pensa em trabalho e apela à mãe para garantir os trocados que viabilizarão suas conquistas. Por sua vez, Constantino, de *A viúva virgem*, não apenas toma emprestado o apartamento do Coronel: vislumbra na virgindade da viúva a possibilidade de enriquecer sem muitos sacrifícios. Já em *Gente fina é outra coisa*, embora Tadeu não busque ascensão social, ele se vinga de patrões esnobes.

Tal qual o trabalho, a instituição do casamento é posta à prova. Em *O marido virgem*, Márcia não se opõe a provocar o marido Joel com a ajuda de diversas mulheres, desde que o problema conjugal de ambos seja resolvido. Em *As aventuras amorosas de um padeiro*, Ritinha trai tanto o marido quanto o amante, até encontrar um homem que a realize sexualmente. Afraninho e Malu, de *O bom marido*, não apenas abrem mão da fidelidade conjugal, sobretudo, fazem uso do relacionamento aberto para lucrar financeiramente. Há aqueles, no entanto, que valorizam as benesses ofertadas pelo casamento, como Dona Flora, a viúva de *Nos embalos de Ipanema*, que investe a fortuna do falecido na contratação de garotos de programa.

A representação da homossexualidade nesses filmes, no entanto, é bastante problemática. Em *A viúva virgem* e *Os machões*, os personagens gays são caracterizados a partir de estereótipos, sendo que, neste último, os três protagonistas Didi, Teleco e Chuca decidem se passar por gays para conquistar mulheres, artifício também usado por Lourenço, personagem de Paulo César Pereio em *As loucuras de um sedutor*:

Uma dimensão especial foi conferida nestes filmes às relações homossexuais, tanto entre homens quanto entre mulheres. Se o machismo aceitava quase em silêncio ou mesmo instigava os encontros eróticos entre mulheres, a mesma unanimidade não ocorria em relação ao homossexualismo masculino (BERTOLI FILHO, 2016, p.35).

Raras vezes na comédia erótica carioca a masculinidade foi questionada ou colocada em risco, entretanto, há que se considerar que os amigos Nonô e Toledo não se importaram em dividir a mesma cama em um *ménage à trois* com umas das mulheres que conquistaram em *Os paqueras*. Um fato semelhante ocorre na cena final de *Quando as mulheres paqueram*, quando a personagem Meg, interpretada por Dilma Lóes, termina o filme entre Carlo Mossy e Zózimo Bulbul. Nessas duas ocasiões, no entanto, a mulher estava posicionada entre os dois homens.

Para este capítulo foram escolhidos três filmes a serem analisados, os quais permitem observar de forma mais contundente essas transgressões: *Eu transo, ela transa* (1972), *Soninha toda pura* (1971) e *Vereda tropical* (1977).

6.1 Eu transo, ela transa¹⁹⁹

O filme conta a história de Roberto, interpretado por Jorge Dória, um pai de família em busca de uma maneira fácil para resolver seus problemas financeiros. Casado com Dedé, personagem de Daisy Lúcidí, e pai de Carlinhos (Marcos Paulo), Vanda (Rose Di Primo) e Kiko (Marcelo Marcello), mora com o sogro Afonso (Rodolfo Arena) e a cunhada solteira Maria Inês (Suzy Arruda). Empreendedor e cheio de ideias, Roberto vislumbra uma excelente oportunidade ao acolher em casa a amante do chefe Guimarães, personagem de Fernando Torres, que enfrenta problemas conjugais em função das desconfianças da esposa. A jovem amante é Leninha, interpretada pela atriz Sandra Barsotti, que vai morar na casa de Roberto, causando desconforto em alguns membros da família, enquanto é acolhida por outros. O envolvimento de Leninha com o filho mais velho de Roberto, no entanto, pode colocar a perder os planos do empresário.

A primeira sequência do filme inicia ao som de uma caixa registradora e com a imagem de valores numéricos se sucedendo na tela, à medida que o som indica novos

¹⁹⁹ *Eu transo, ela transa*, de 1972, parece ser um excelente exemplo para iniciar a análise. Foi a atriz Sandra Barsotti (2020) que lançou uma provocação a este autor, ao afirmar que no momento em que atuou no filme ela não havia percebido como havia elementos críticos na obra e que só foi notar muitos anos mais tarde, ao assistir novamente, o quanto ele trazia de crítica ao moralismo vigente, à corrupção e até à política econômica do governo militar.

registros. Em seguida, surge um plano que apresenta parte do braço e a mão de uma mulher registrando os números na máquina. Cartazes promocionais se sucedem na tela, apresentando frases como “Troque agora”, “Cupons de Mercadoria”, “Compre pelo crediário”, entre outras. Um conjunto de planos revela que a cena se passa em um supermercado (uma criança pega uma bola colorida, gôndolas com frutas e verduras, uma mulher de cabelos presos, na faixa de trinta a quarenta anos, percorre o espaço com um carrinho de compras).

Figura 104 – Visor de uma caixa registradora na cena de abertura de *Eu transo, ela transa*



Fonte: *Frame* do filme “Eu transo, ela transa”.

A mulher que conduz o carrinho pega um saco de feijão da prateleira, enquanto são mostrados cartazes publicitários com imagens de mulheres que se enquadram em um determinado padrão de beleza: brancas, de pele clara, magras e de cabelos longos. A dona de casa aguarda na fila do caixa para ser atendida. Nesse momento seu rosto é enquadrado pela primeira vez: trata-se de Dedé, personagem da atriz Daisy Lúcidí, que será apresentada na sequência posterior.

O enredo do filme se passa nos anos do chamado “milagre econômico” (1968-1973), quando a economia brasileira viu seus índices melhorarem em relação à década anterior e assistiu-se a um estímulo ao consumo:

(...) a economia brasileira iniciou, em 1968, uma fase de crescimento vigoroso que se estendeu e se acelerou até 1973. O “milagre” realizado nesse período foi a combinação desse crescimento com a redução das taxas de inflação e

com a total eliminação dos déficits do balanço de pagamentos (HERMANN, 2005, p.89).

Nesse período, houve uma redução significativa dos índices inflacionários, comparados aos anos anteriores. Enquanto no período 1964-1967 a média anual da inflação ficou em 45,4%, no período compreendido entre 1968-1973 essa média foi reduzida para 19,1%, chegando a 15,7% em 1972 (VELOSO; VILLELA; GIAMBIAGI, 2008), ano em que foi lançado o filme *Eu transo, ela transa*. O índice foi considerado bastante satisfatório, mesmo com a inflação ainda não controlada e o impacto da alta de preços continuando a afetar a mesa das famílias brasileiras.

O estímulo ao consumo fica evidente na cena inicial, através dos cartazes que incentivam os frequentadores do supermercado não somente a comprar, trocar cupons ou utilizar o crediário, mas a imaginar-se como os modelos das peças de propaganda. A máquina registradora, sublinhando o sentido da cena como um metacommentário, não para de funcionar, número após número, evidenciando que está entrando dinheiro no caixa do proprietário do estabelecimento e saindo do bolso do consumidor.

Figura 105 – Cartazes incentivando o consumo



Fonte: *Frame* do filme “Eu transo, ela transa”.

Na sequência seguinte, a dona de casa carrega suas sacolas, caminhando por uma rua tranquila de um bairro de classe média da Zona Sul carioca. Crianças brincam na rua, evidenciando a tranquilidade do local. A mulher se aproxima de um grande portão de madeira, que, ao ser aberto, revela uma casa branca, de dois andares, onde

a mulher entra carregando as sacolas de compras. Ela é Dedé, casada com Roberto, que toma café em silêncio na cozinha.

Quase como um passeio turístico, um *travelling* de câmera apresenta o corpo de uma jovem que obedece a um padrão de beleza semelhante ao das mulheres das publicidades da cena do supermercado. Ela está no sofá, com as pernas esticadas, e um telefone cinza sobre suas pernas contrasta com seu biquíni vermelho. A jovem é Vanda, uma das filhas do casal. Enquanto ela fuma e disca um número no telefone, uma segunda mulher invade a sala com uma vassoura na mão e reclama que a jovem está derrubando cinzas de cigarro no chão, ao que esta responde de forma irônica. A mulher faz uma ladainha de reclamações e, durante o diálogo, compreende-se que se trata de tia e sobrinha. A mulher é Maria Inês, irmã de Dedé e cunhada de Roberto.

A tradicional família brasileira segue sendo apresentada e, dessa vez, um jovem entra na sala, com uma prancha na cabeça, o que é suficiente para mais reclamações da tia. O rapaz é Carlinhos, o personagem de Marcos Paulo. Ele e a irmã riem e chamam as reclamações da tia de “coisa de solteirona”. Em seguida, um garoto, mais jovem que os outros dois, entra na sala e fala que não conseguiu o dinheiro para pagar a conta do telefone. O garoto é Kiko, o irmão mais novo, que veste apenas uma sunga. Um idoso em cadeira de rodas entra na sala e ouve o final da conversa. É Afonso, o avô, que dá bronca no neto por ter gastado o dinheiro que deveria ter sido usado para pagar a conta do telefone. O garoto vai de um lado para o outro, impedindo que o idoso ande com sua cadeira, o que deixa o avô ainda mais irritado. Os pais entram na sala e o idoso conta que o dinheiro da conta foi gasto. O “chefe da família” minimiza a situação e parece animado, afirmando que a partir daquele dia as coisas irão melhorar em casa. O idoso critica a fala do genro, que está sempre com alguma ideia nova. Roberto diz à esposa que a vibração negativa existente dentro de casa é que estraga as coisas. Ele então sai, com uma pasta e um rolo de papel debaixo do braço.

Essa apresentação inicial dos personagens desvela, com certa dose de ironia, a realidade de uma família de classe média. Por trás das paredes de uma grande casa situada em um agradável bairro da Zona Sul carioca, as relações não parecem ser das melhores.

A sequência seguinte revela o ambiente externo no qual essa família se insere, à medida que os créditos iniciais do filme são apresentados. O pai, ao sair da casa, aguarda o momento de o vizinho sair com o carro, para forçar um encontro ao acaso

e conseguir uma carona. O vizinho finalmente sai e acena para Roberto, que levanta os braços fingindo surpresa e entra no carro. São pequenos detalhes que vão formando, na mente do espectador, as características do personagem. Enquanto o pai sai em busca do ganha-pão, que ainda não se sabe exatamente qual é, os filhos se divertem na praia.

Kiko, o filho mais novo, chega na praia e fixa a prancha em pé, na areia, próximo ao grupo de amigos da mesma idade. Os garotos se cumprimentam, em uma cena que parece ser corriqueira para aqueles jovens da classe média carioca. Carlinhos, o filho mais velho, deixa a areia da praia e entra em um carro branco que está parado próximo à orla.

No centro da cidade, pessoas caminham numa rua movimentada. O pai de família se destaca no meio da multidão. A sequência dos créditos acaba quando Roberto finalmente chega a seu destino, um grande prédio comercial no centro do Rio.

Figura 106 – Jorge Dória e Marcos Paulo, que interpretam pai e filho, no material de divulgação do filme *Eu tranço, ela trança*



Fonte: Cinemateca Brasileira.

Apresentados os personagens e o ambiente onde se passa a história, é a partir do momento em que o pai entra no prédio comercial que a trama de fato começa a se desenrolar e a vida dessa família ganha novos contornos.

Roberto apresenta um projeto para um possível sócio, Guimarães, interpretado pelo ator Fernando Torres. Quando entra na sala de Guimarães e este o recebe sorrindo, Roberto retribui com efusiva cordialidade. Nesse momento retornam à tela os números e o som de uma caixa registradora, tal qual a sequência inicial do filme – Roberto está à procura de dinheiro e parece ter encontrado uma fonte rentável.

Guimarães não parece muito empolgado com a ideia, até que um telefonema muda todo o contexto. A mulher de Guimarães lhe telefona, questionando o marido sobre suas saídas à noite depois do trabalho. Nesse momento, o homem de negócios abre o coração para o pai de família: está vivendo uma situação muito difícil, desde que trouxe sua jovem amante do interior para morar no Rio de Janeiro, pois a esposa está fiscalizando seus passos e dificultando seus encontros amorosos. Roberto, em busca de oportunidade, tem uma ideia capaz de resolver o problema de ambos: sugere que a amante seja realocada de um apartamento para uma casa de família, ao tempo em que oferece sua casa para recebê-la. Assim os dois poderiam fingir ter reuniões de negócios à noite, enquanto Guimarães aproveitaria momentos com a amante sem levantar suspeitas. Implicitamente, o contrato de negócios proposto por Roberto seria assinado por Guimarães.

Esse encontro entre ambos denuncia as negociatas, os acordos de mútuo benefício entre detentores de poder, aqui representados pelo empresário, dono do capital, e pelo pai de família, guardião da moral e dos bons costumes, que oferece serviços escusos em troca de dinheiro. O empresário hesita, até que Roberto decide abrir o jogo e revelar que está endividado e precisa resolver sua situação financeira. Ao ser indagado sobre a reação da família diante da situação, Roberto responde que resolveria “na cara de pau mesmo”. A frase final da cena faz um link com a sequência posterior na casa da família, onde Roberto aparece questionando a esposa sobre a difícil situação financeira em que se encontram: “existe alguma saída?” Aqui se inicia uma nova negociação, novamente um confronto entre o dinheiro e a moral.

Dedé, a esposa, entra em choque com a notícia dada pelo marido, que, por sua vez, sustenta que “ninguém vai ferir a dignidade da família”. O sogro e a cunhada de Roberto o acusam de transformar a casa num bordel, levando o casal a uma discussão, na qual Roberto se defende citando a sociedade de consumo como a responsável por ditar as regras. A esposa sugere que ele arranje um emprego, o que ele não cogita como uma boa proposta, pois não se considera o tipo de homem que sai de manhã de casa para trabalhar oito horas por dia, como qualquer cidadão

comum. Ele vive de negócios, condição que faz questão de frisar. Dedé questiona que exemplo a tal moça daria para seus filhos, até que Roberto revela que recebeu um adiantamento e começa a colocar maços de dinheiro no colo de Dedé. Ela olha para o dinheiro, hesita e chora ainda mais. Mais uma vitória do capital, num país onde o que importa, no momento, são os resultados de uma política voltada para a economia. Seria a família de Roberto uma metáfora para falar de um país que se curva ao dinheiro e está disposto a abrir mão de determinadas condições, em nome do crescimento econômico?

Bertoli Filho (2016) reflete sobre o discurso oficial dos militares durante o tempo em que estiveram no poder:

No plano discursivo oficial, os descaminhos a que fora lançada a República antes de março de 1964 estavam sendo corrigidos pelos militares e seus seguidores civis, os quais contavam com fortes aliados: Deus e a “civilização cristã”, sinônimo de sociedade brasileira e anticomunista. Além desses, era também vigorosamente invocada, a “família harmoniosa com espírito revolucionário”, assim como o “amor pelo trabalho” e o “espírito de abnegação” da classe trabalhadora. Em coerência com isto, o brasileiro foi representado em certos momentos como “um homem trabalhador” e amante da “ordem normal” (BERTOLI FILHO, 2016, p. 19).

Nesse sentido, as atitudes de Roberto ironizam a harmonia familiar e o amor pelo trabalho, bem como a figura do homem trabalhador e amante da ordem. É interessante notar que essa ironia não é captada pelos censores que analisam o filme²⁰⁰, ao classificarem os personagens como “anormais”, num enredo em que um “pai de família, levado pelas dificuldades econômicas, se sujeita a situações não recomendáveis, moralmente” (ARQUIVO NACIONAL, 2023b, p.15). Não há, porém, nenhuma menção ou conexão com uma suposta ironia ou crítica ao sistema político vigente, nem no momento da liberação do filme para exibição nos cinemas, nem quando das negativas para sua exibição na televisão. As críticas ao filme contidas nos relatórios dos censores dizem respeito à moral dos personagens, ao comportamento antiético, às cenas eróticas, mas em nenhum momento cogitam a possibilidade de uma crítica ao regime.

No filme, as críticas às atitudes de Roberto são feitas através das figuras da cunhada Maria Inês e do sogro Afonso, os guardiões da moral, figuras ridicularizadas em diversos momentos da história. Ao criticar a irmã por estar se curvando ao dinheiro, Maria Inês é insultada por Roberto, que utiliza as expressões “solteirona”, “porca

²⁰⁰ Conforme visto na seção 5.3.2 do capítulo 5.

chauvinista” e “virgem” para ofendê-la. Em *Eu transo, ela transa*, portanto, o perfil da “solteirona”, a “mulher solteira de meia idade”, é representado por Maria Inês, que é julgada pelo cunhado pelo fato de “nunca ter encontrado um homem para se casar”. Assim, a crítica à imoralidade do pai de família vem de alguém descredibilizado, a mulher que não se realizou sexualmente. À parte o machismo recorrente nos filmes da época, aqui essa figura guardiã da moral e dos bons costumes pode também ser percebida de forma crítica, uma vez que o cidadão que resolve seguir pelo caminho da ética, se opondo à transgressão das normas e levando uma vida vista como correta, é ridicularizado pelos detentores do poder, que abusavam de sua passividade e de sua adequação moral.

Figura 107 – O idoso e a mulher solteira como guardiões da moral



Fonte: Frame do filme “Eu transo, ela transa”.

Maria Inês ameaça ir embora, argumentando que uma “moça solteira” não pode viver num lugar como aquele. A irmã não tem forças para convencê-la do contrário e ela decide se mudar, o que para Roberto é um alívio: um opositor a menos contra o seu regime. Na fala do personagem, “quem é que pode ter três filhos e pensar em moral de família hoje em dia?”. Ou seja, pelo bem comum, pelo desenvolvimento econômico, é preciso passar por cima de princípios éticos e morais, caso contrário, o resultado esperado não se concretiza.

A outra figura ridicularizada é a do avô Afonso, um homem idoso e deficiente, de quem o genro e os netos fazem pouco caso. O personagem assume a

representação incômoda do ancião como alguém que já cumpriu sua obrigação e agora só lhe resta a função de dar lições de moral aos mais jovens e àqueles que tentam transgredir as normas. Assim, o personagem, que pertence a um tempo distante, passa a ser visto de forma crítica ao ser compreendido como o símbolo de uma geração que não tem mais espaço naqueles dias, uma visão de mundo atrasada com ideias ultrapassadas. Além de idoso, Afonso se locomove por meio de uma cadeira de rodas, o que dificulta seu deslocamento dentro de uma casa de dois andares, onde os mais jovens tentam impedir o seu caminho e também suas opiniões, mesmo que ele insista em continuar transitando e se expressando. O Brasil, ou a família de Roberto, vive outros tempos.

Maria Inês parte, deixando a casa da irmã e do cunhado, que a haviam acolhido em troca de ajuda financeira, pois era o seu salário de trabalhadora formal, somado à aposentadoria do pai, que auxiliava no pagamento das contas da família. Antes de partir, a cunhada acusa Roberto pelos últimos acontecimentos, tanto do ponto de vista moral – “O culpado é você, você esqueceu que existem pais de família decentes”, ao que ele responde de forma ofensiva “Ah, os homens de boa vontade! E você, já encontrou algum desses pra casar com você?”; quanto do ponto de vista econômico – “Bonito! Nós da média burguesia é que vamos nos prostituir para melhorar as coisas”, ao que o cunhado rebate apontando o dedo para a mulher “Burguesia faminta!”.

Além dos números exibidos pela máquina registradora, um segundo elemento explorado constantemente no filme é o sinal de trânsito, que simboliza os bons e maus momentos enfrentados pelos personagens. Quando a cunhada finalmente vai embora, o sinal se abre aos planos de Roberto.

Figura 108 – O sinal de trânsito é um símbolo usado de forma recorrente em *Eu transo, ela transa*



Fonte: *Frame* do filme “Eu transo, ela transa”.

Ao passo que os adultos se envolvem em discussões sobre posicionamentos morais, que se intensificam com a iminente chegada da jovem amante de Guimarães, os filhos do casal demonstram, através de suas atitudes, não estar nem um pouco preocupados com essas questões.

Carlinhos, o filho mais velho, está envolvido com Gilda, interpretada pela atriz Darlene Glória. Em uma sequência, a mulher questiona o jovem sobre uma garota com quem ele estava na praia. No diálogo entre os dois, ela se compara à personagem de Anne Bancroft em *A primeira noite de um homem*²⁰¹, uma amiga da família que seduz o personagem de Dustin Hoffman. Gilda presenteia Carlinhos com uma camiseta, ao mesmo tempo em que ameaça contar sobre o caso dos dois para sua amiga Dedé, a mãe dele, caso volte a vê-lo com outras garotas na praia.

Enquanto isso, Vanda, a filha de Roberto e Dedé, despista o namorado e a família para prestar serviços sexuais na casa de Madame Telma, uma cafetina interpretada pela atriz Mary Daniel. Em determinada sequência do filme, Vanda é apresentada a um senhor conhecido como “Comendador”, interpretado por Abel Pêra, a quem a jovem é bem recomendada pela dona do estabelecimento, pois seu principal atrativo seria a idade: “apenas 17 aninhos”. A sós no quarto, o homem já idoso observa

²⁰¹ Filme estadunidense, dirigido por Mike Nichols e lançado em 1997. Título original: *The graduate*. Fonte: <www.imdb.com>. Acesso em 10 Fev. 2024.

a menina e começa a desabotoar sua blusa. Coloca um disco na vitrola, se aproxima da jovem e a tira para dançar. Novamente a caixa registradora entra em ação. Ressalta-se, nesse ponto, que não foi localizada nenhuma crítica nem qualquer observação no dossiê da Censura acerca do fato de uma menor de idade ser explorada sexualmente.

Seguindo a narrativa de *Eu transo, ela transa*, é nesse contexto familiar que Leninha, a jovem amante do empresário Guimarães, interpretada por Sandra Barsotti, se insere.

Figura 109 – Leninha, a mocinha da história, chega à casa da família que a acolhe



Fonte: *Frame* do filme “Eu transo, ela transa”.

Leninha é a protagonista jovem do filme, que em pouco tempo de presença na história passa a formar par romântico com Carlinhos. A personagem apresenta diversas das características das protagonistas de filmes românticos: bela, meiga, simpática, além de conservar um ar de ingenuidade e pureza. O fato de ser amante de um homem casado é apenas um detalhe no contexto da trajetória da personagem, que parece não fazer muita diferença para a construção do seu caráter. O moralismo acerca do fato de Leninha ser amante de um homem mais velho e com muito dinheiro é um problema apenas para aqueles personagens que ainda se apegam a uma moral antiquada, que não repercute entre os mais jovens.

Dentre as mocinhas interpretadas por Sandra Barsotti em comédias eróticas, talvez Leninha seja a que mais se aproxima do perfil de boa moça, em busca de um

par romântico. Em *Quando as mulheres paqueram*, a personagem Patrícia não está em busca do amor e sim de acumular o maior número de paqueras possíveis. Já em *O marido virgem*, apesar de Márcia aguardar o casamento para consumir o ato com seu noivo Joel, depois que se casam, o interesse dela passa a ser o de fazer com que o marido consiga com ela o que sempre conseguiu com as outras.

Com relação à Leninha, pode-se dizer que, nessa metáfora de Brasil, ela se encontra no centro de um acordo entre a sociedade tradicional (Roberto) e o desenvolvimento econômico (Guimarães), mas são as novas possibilidades (Carlinhos) que de fato lhe despertam interesse. A juventude tem outras ideias e está em busca de sonhos diferentes.

A primeira cena familiar após a chegada de Leninha à casa é um jantar. A família está reunida em torno de uma grande mesa. Na cabeceira, está Roberto, o grande líder de estado, e na outra ponta está Afonso, seu maior opositor. O povo se divide nas laterais. De um lado, Dedé, a filha Vanda e o filho Carlinhos; do outro, Kiko, o filho mais novo, e Leninha, a jovem amante de seu chefe, que agora figura como membro da família. Todos estão em silêncio e só se ouve o barulho dos talheres em contato com os pratos. Eles mal se olham, ainda constrangidos com a presença da jovem.

Roberto, o líder, busca o engajamento entre todos, elogiando a sopa preparada pela esposa, que responde com censura no olhar, ao passo que Afonso, o opositor, se afasta com dificuldade, em protesto contra as atitudes do genro. Constrangida com a situação, Leninha se levanta em silêncio e deixa a mesa, enquanto Carlinhos a segue com o olhar. Surge então um sinal vermelho acompanhado de um som que remete a um alarme. Os planos do líder podem estar em perigo!

Após esse momento de constrangimento, Leninha procura Guimarães para dizer que não se sente bem em meio a uma família que considera “tão boa”. Roberto é chamado, então, para entrar em ação e resolver o imbróglio. Assumindo o papel de um pai que cuida de sua filha querida – e Roberto cuida de Leninha com muito mais zelo do que cuida dos próprios filhos – ele leva a jovem para um passeio de táxi pela Zona Sul do Rio de Janeiro. Em meio a paisagens da cidade, por exemplo, o Aterro do Flamengo, com o Pão de Açúcar ao fundo, Roberto tenta convencê-la do quanto a família apreciou sua chegada, além de valorizar os encantos da maravilhosa cidade que a recebe: “céu, sol, sal, sul”.

Aos poucos a família vai aceitando a nova realidade. Na sala, um entregador coloca uma televisão nova em cima de um móvel, movimento acompanhado por Dedé e Afonso. Estariam os opositores se rendendo à nova política econômica familiar? Nesse momento, Leninha entra na casa, carregando flores. Sua presença é marcante e se intensifica através da blusa vermelha que veste, trazendo novas cores para aquele ambiente. Dedé parece constrangida ao vê-la entrar com o presente e Vanda entra em ação para quebrar o gelo, agradecendo Leninha ao beijá-la no rosto e tomar conta das flores. As duas riem, num pacto de cumplicidade.

Apesar de parecer que Roberto está vencendo o jogo, um grande problema político se apresenta: ao subir a escada, Leninha se depara com Carlinhos, que vem no caminho contrário. Os dois sorriem um para o outro – o sinal verde se acende. Os planos do líder podem de fato estão em perigo!

A história se desenrola e entre as visitas de Guimarães à casa da família e os encontros de Carlinhos com Gilda, que tenta garantir com presentes que o jovem fique ao seu lado, uma história de amor se desenrola entre o filho de Roberto e a nova integrante da família. Acompanhados de Vanda e do namorado, Carlinhos e Leninha intensificam o convívio enquanto os quatro se divertem juntos. A perigosa relação entre os dois se aprofunda, colocando em risco as conquistas de Roberto.

Nesse meio tempo, Kiko, o filho mais novo, também vive seus momentos de descobertas em relação à vida. Ele e um amigo, Dadinho, estão numa mesa de bar na companhia de Souza, um homem mais velho, interpretado por Moacyr Deriquém. O amigo destaca as proezas de Souza, que é piloto de corrida, quem, no entanto, parece mais interessado no garoto do que na conversa. Os três deixam o bar e saem de carro pela cidade. Na próxima sequência, já estão no apartamento do piloto. Souza mostra suas fotografias e conta proezas, na tentativa de impressionar Kiko.

Durante a investida, oferece bebida para o garoto e sugere que ele tem condições de ser piloto. Ao ser perguntado sobre a idade, Kiko responde ter quinze anos, ao que Souza afirma ser uma “boa idade para começar”, mantendo os olhos fixos no rapaz. O comentário apresenta duplo sentido, uma vez que pode se tratar do momento certo para iniciar uma carreira como piloto, ou assumir conotação sexual. A abordagem sexual em relação a menores de idade não parece ser um problema na época, pois não há nenhum tipo de preocupação no filme de denunciar tais atos ou de condenar os personagens que agem dessa forma. Há uma cena em que o personagem Bilu, um amigo de Carlinhos, afirma que só fica com meninas até dezoito

anos e é adepto do lema “faça sorrir uma criança”. Novamente, cabe frisar que não foi encontrada nenhuma observação da Censura com relação a tais passagens do filme.

Voltando à situação em que Kiko se encontra, sendo assediado por um homem mais velho, ele aproveita o momento em que Souza e Dadinho saem da sala para buscar sanduíches na cozinha, para fugir do apartamento do piloto. Não fica evidente no filme se há qualquer tipo de interesse homossexual da parte de Kiko, apenas a abordagem ao garoto partindo do homem mais velho.

Após a fuga de Kiko, a ação retorna à casa da família. Leninha bate à porta do quarto de Carlinhos, após encontrar Kiko bêbado e nu na banheira. Os dois se unem para auxiliar o garoto a curar a ressaca e, após deixá-lo dormindo, acabam se dirigindo ao quarto de Leninha, onde finalmente se beijam e se entregam a uma noite de amor, em uma cena de sexo bastante sutil. O sinal verde aparece novamente. O líder está prestes a sofrer uma derrota! A situação, é claro, deixa o jovem casal preocupado, pois a relação de ambos é praticamente um romance impossível. Em uma sequência posterior, Leninha caminha sozinha, pensativa, em paralelo a Carlinhos sentado na praia, tendo o morro Dois Irmãos ao fundo. Com áudio em *off*²⁰², Leninha fala sobre a impossibilidade dos dois continuarem juntos. A trilha sonora é a música tema do casal, numa versão instrumental.

Um veículo Opala de cor cinza percorre o trecho final da Avenida Oscar Niemeyer em direção à orla do Leblon. Dentro do carro estão Roberto e Dedé. Só ele fala, relatando as melhorias da vida familiar depois que os negócios com Guimarães começaram. A esposa, porém, se mostra preocupada com os filhos. Roberto argumenta que Leninha é uma segurança para a família e a garantia para continuarem recebendo os recursos financeiros que tanto precisam.

Sofrendo por amor, Carlinhos não suporta ver o carro de Guimarães estacionado em frente à casa de sua família e sai para encontrar os amigos. Bilu o convida para uma festa, que ele a princípio recusa, mas em seguida acaba se rendendo à insistência do amigo. É nesse momento que se passa a cena citada anteriormente no capítulo 4, em que um grupo de jovens promove uma festa com todo mundo nu, em uma praia deserta. A festa acaba com a prisão dos envolvidos, incluindo Carlinhos, o que deixa Dedé, a mãe, em desespero. Roberto tenta acalmar a esposa, oferecendo-lhe um copo com água e minimizando a situação, pois de fato

²⁰² Voz *off*: som relacionado a algo que está fora de quadro. Na cena, por exemplo, ouve-se a voz de Leninha, mas não a imagem dela falando.

festinhas na praia são coisas da juventude. Ao falar, ele sorri, como se lembrasse do que havia feito quando jovem.

Arrependido, Carlinhos vai ao quarto de Leninha, que hesita antes de abrir a porta. Os dois conversam e ele diz que foi preso porque estava tentando esquecê-la, mas agora está decidido a falar com o pai e que, se for preciso, ele “até trabalha”. Os dois se abraçam e se deitam na cama. É noite escura e apenas a luz verde do sinal de trânsito aparece. Na mesma noite, Afonso flagra os dois se beijando na porta do quarto e pede ao neto para que ele não deixe Dedé saber. Placas de trânsito se alternam na tela: duplo sentido, siga à direita, siga à esquerda, numa profusão de diferentes caminhos sendo apontados.

Enquanto o jovem casal dá continuidade ao romance, Gilda procura Dedé e solta uma bomba, que pode mudar o futuro da família: Leninha e Carlinhos estão juntos e o melhor é separá-los. Placas de trânsito: Pare, Não entre!

Com um problema a ser revelado, Dedé precisa encontrar meios de contar ao marido o que descobriu sobre o filho e a jovem amante do seu sócio. No quarto, Roberto lê o jornal na cama, ao lado de Dedé. Na cabeceira da cama do casal, um grande rosário de madeira pendurado: a presença da Igreja, forte aliada do Estado, pode auxiliar seu líder a encontrar a solução para um problema que afeta a todos. Dedé então joga a bomba no colo do marido: Carlinhos e Leninha têm um caso. Roberto fica de quatro na cama, assustado, pois não sabe o que dirá para Guimarães ou como dará continuidade a seus negócios, até que, de repente, seu semblante muda e ele sorri. O filho é esperto e estaria apenas tirando uma onda com a garota, o que melhora a situação da família. Revela que seu maior medo era de que Leninha partisse, mas agora as coisas ficariam mais fáceis para ela ficar. “A menina é nossa!”, vibra o chefe da família. É mais dinheiro do Guimarães para fazer a economia girar. Novamente a inserção da caixa registradora sendo movimentada, com um número de vários dígitos aparecendo na tela.

Figura 110 – Um símbolo católico, o rosário, abençoa e protege a família tradicional



Fonte: *Frame* do filme “Eu transo, ela transa”.

Apesar de encarar o imprevisto de forma positiva, Roberto passa a enfrentar problemas com seu plano. Leninha se mostra triste e insatisfeita com a situação, expondo a Carlinhos que não está mais interessada em Guimarães e que se sente cansada por sentir que todos se aproveitam dela. O chefe da família se vê em maus lençóis. Ante o desinteresse de Leninha, o empresário pressiona Roberto para que resolva a situação. Por outro lado, os jovens se unem para ajudar Carlinhos e Leninha a viverem seu amor. Vanda, Kiko, Luizinho e Bilu, cada um de sua forma, colaboram para que os dois saiam de casa e encontrem um lugar para ficar. Um sinal de trânsito, piscando, alerta: cuidado!

Roberto entra em desespero, toma remédio e fuma desesperadamente, mas o caso parece sem solução. Vanda então recebe um telefonema de um homem que se identifica como Osvaldo, assessor de Guimarães, e que diz saber que ela trabalha para Madame Telma. Para que seu segredo não seja revelado à família, ela acaba por entregar o paradeiro do irmão e de Leninha. Assim, Osvaldo propõe um novo negócio a Roberto. Este colaboraria, assinando alguns papéis para desviar dinheiro da empresa de Guimarães, e em troca o assessor poderia ajudá-lo a encontrar o filho.

Numa demonstração de que um ato de corrupção não ocorre isoladamente, Roberto acaba se envolvendo em um esquema de desvio de verbas, para garantir que sua fonte não se esgote. Nesse ponto, pode ser percebida uma alusão às negociatas

que envolvem o jogo de poder, ao tão conhecido toma-lá-da-cá entre os políticos, visando apenas aos interesses particulares. O maior interessado, o povo, acaba ou sendo preterido, ou usado para que os objetivos dos poderosos sejam atingidos, enquanto suas reais necessidades ficam em segundo plano.

Após descobrir o paradeiro do jovem casal, Roberto tenta subornar o filho com um carro novo, para convencê-lo a voltar para casa com Leninha e a fazer com que ela volte a se encontrar com Guimarães. Como pai de família, ele não está interessado na felicidade dos filhos, o que importa é apenas o dinheiro que pode ganhar ao afastar os riscos de seu negócio. Assim como um político que tenta convencer o povo a se sacrificar em prol de dias melhores que virão num futuro incerto, o discurso de Roberto para o filho é de que esse sacrifício é temporário: ele se coloca solícito, diz querer ajudar os jovens, ao mesmo tempo que fala sobre a importância do diálogo entre pais e filhos. No entanto, é só ele quem fala, num irônico monólogo.

Carlinhos e Leninha se curvam ao auxílio proposto pelo chefe da família e retornam à casa. Roberto recebe a nora fazendo brincadeiras; está feliz, porém, as coisas ainda não se resolveram da forma que deseja. Em uma conversa com Leninha, força a moça a ligar para Guimarães e dizer que está com saudade do amante. A família, no entanto, está atenta aos seus movimentos e não vê com bons olhos as atitudes desesperadas de Roberto. Afonso, o principal opositor, decide ir embora e entra em contato com a filha solteira para que ela venha buscá-lo: para ele, somente o exílio é uma opção naquele momento. Vanda e Kiko ouvem a conversa do pai com Leninha e, apesar de manterem silêncio por conta da autoridade que o pai representa, seus semblantes são de desaprovação a essas atitudes. O líder, aos poucos, perde o apoio do povo.

Por um momento, Carlinhos parece aceitar a situação e tira proveito da vida que pode ter ao aceitar as condições propostas pelo pai, se divertindo e aproveitando o belo carro novo que recebeu em troca da desistência de seu sonho. Contudo, em pouco tempo, ele percebe que é sua vida e a felicidade ao lado da mulher que ama que estão em jogo. Como o povo que decide lutar por melhores condições de vida, ele toma sua grande decisão após um momento catártico, quando aparece dirigindo o carro em alta velocidade, pela Estrada das Paineiras, em uma sequência com vários *inserts* do casal indicando que finalmente ele está tomando consciência e vai se libertar das amarras do poder representado pelo pai. À medida que o jovem dirige em

alta velocidade, ao som da música tema do casal, uma série de sinais de trânsito, placas e cartazes tomam rapidamente a tela.

Roberto percebe que seu plano chegou ao fim quando, ao aproximar-se de casa, vê uma mensagem deixada pelo filho no para-brisa do carro: “ao meu querido pai”. Ele entra em casa, desolado. Nem todos os problemas podem ser solucionados através do capital e nem todo líder se sustenta no poder apenas a partir de bons resultados econômicos.

Figura 111 – O carro zero quilômetros, último modelo, não garante o êxito do plano econômico de Roberto



Fonte: *Frame* do filme “Eu transo, ela transa”.

Em contrapartida, os jovens decidem partir na busca por algo novo, que não sabem se vai dar certo, somente que precisam tentar. O povo, cansado de ser arrojado pelo governo, decide correr atrás de novas possibilidades. Um sonho que, para os brasileiros que viviam sob uma ditadura, ainda estava distante, mas que o filme apresenta como um fio de esperança.

Esse novo caminho, a princípio, parece não apresentar possibilidades. Sentados no acostamento de uma estrada, tendo plantas ao fundo, Carlinhos e Leninha brincam, atirando pequenas pedras. Parecem um pouco desmotivados, até um som indicar que um veículo se aproxima. Eles se levantam, cheios de esperança, e fazem sinal com os braços. O caminhão para, um homem sorridente os cumprimenta e concorda em lhes dar carona. O jovem casal pega a estrada, para seguir um rumo incerto. Esse novo caminho, no entanto, não parece ser fácil, pois logo na saída é

necessário um primeiro sacrifício: o caminhão precisa ser empurrado pra que siga viagem; isso não desanima o jovem casal, que encara o primeiro desafio com sorrisos no rosto. A estrada é longa, não se sabe onde vai dar, mas é necessário arriscar.

Figura 112 – Uma carona que necessita de um empurrãozinho



Fonte: *Frame* do filme “Eu transo, ela transa”.

Eu transo, ela transa critica a hipocrisia moral que se espalha pelo país. No filme, são apresentadas as incoerências da tradicional família brasileira, repleta de falsos moralismos que só servem para manter as aparências diante de uma sociedade que parece valorizar justamente os valores que não coloca em prática. Ao mesmo tempo, o filme aponta o dedo para os problemas do governo, tais quais a corrupção e a busca por um desenvolvimento econômico que prefere incentivar o consumismo desenfreado a combater, de fato, os principais problemas enfrentados pela sociedade.

No enredo carregado de ironia, que conta a história desse ilibado cidadão e pai de família, falido por conta de falcatuas em seus negócios e que não hesita em oferecer a própria casa como alcova, evidencia-se uma crônica social carregada de críticas que se apresentam ora de forma sutil, ora de forma mais escancarada. Seja na sequência inicial que brinca com a economia pujante do país, ao contrastar os cartazes de incentivo ao consumo com o carrinho de compras vazio da dona de casa; seja na forma que revela a estrutura da tradicional família brasileira, representada pelo núcleo familiar de Roberto; a história apresenta as diversas incoerências entre o que é dito e o que de fato acontece, tanto no que se refere ao discurso governamental,

quanto aquele do núcleo familiar, mais próximo de todos, mas nem por isso menos falso ou predatório.

O roteiro do filme é baseado no texto da peça *Copacabana S.A.*, de autoria do dramaturgo Jota Gama. A obra é bem-adaptada ao cinema, pelo próprio diretor Pedro Camargo, que também assina como roteirista. Dentre os filmes analisados para este trabalho e outros tantos assistidos por este autor, *Eu transo, ela transa* se destaca pela qualidade do texto e pela forma que foi capaz de reunir tantos elementos críticos, sem despertar a sanha da Censura vigente.

Assim como este filme, críticas e transgressões podem ser observadas nas demais produções eróticas realizadas durante os anos 1970. Algumas, por exemplo, tocam em problemas que até hoje a sociedade não encontrou uma forma de solucionar, como *Soninha toda pura*, que aborda como poucos filmes do ciclo a questão da violência contra a mulher.

6.2 *Soninha toda pura*

Soninha toda pura, filme dirigido por Aurélio Teixeira e lançado no ano de 1971, aborda, de forma contundente, um episódio de violência sexual contra a protagonista, interpretada pela atriz Adriana Prieto. Transitando entre a comédia leve e o drama pesado, carregada do erotismo presente nos filmes do ciclo em estudo, *Soninha toda pura* consegue algo raro, que é perturbar o espectador com relação ao que é mostrado na tela.

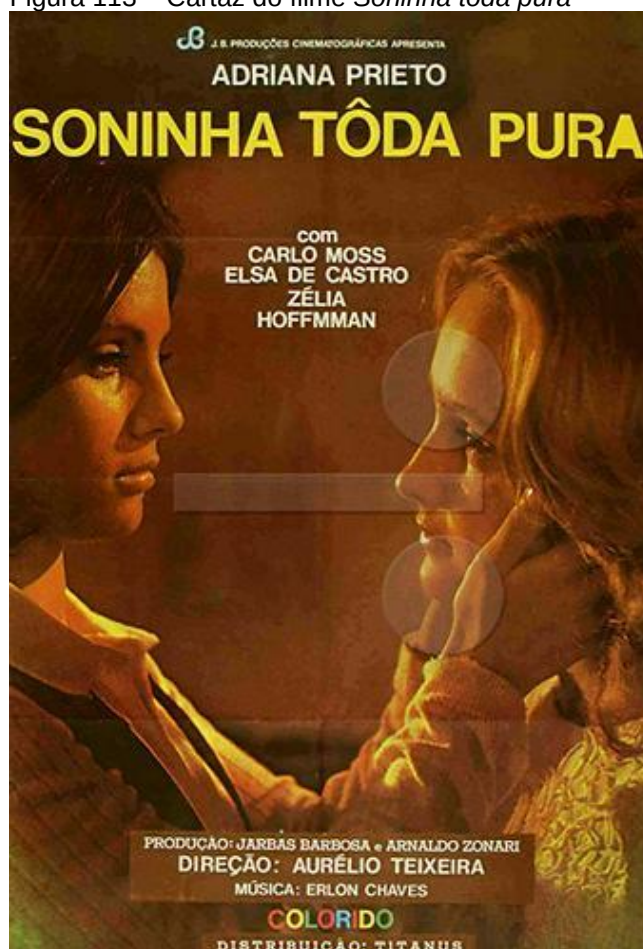
Para Nuno César Abreu (2015), os filmes relacionados ao ciclo da comédia erótica representam o desejo sexual dentro de uma ordem social vigente sem, no entanto, questionar ou problematizar tal ordem. O autor cita que muitos críticos consideravam esses filmes válvulas de escape, afastando o público das conturbadas condições sociais e políticas em que o país vivia. Inclusive, era atribuída, à lógica representacional desses filmes, um viés conservador, apesar de terem o sexo como elemento comum.

É possível observar, nos filmes, a sustentação de um certo moralismo pequeno-burguês combinado com a correspondente admiração pelos valores do dinheiro e de seu poder. Antes de ser consequência de um regime de força, a pornochanchada, de certo modo, reflete (espelha) – em seus aspectos estéticos e em sua inserção comercial – o surgimento, o êxtase e a agonia do “milagre brasileiro”, do ponto de vista das camadas populares (ABREU, 2015, p.156).

Essa parece ser a lógica presente em muitas das produções da época. No entanto, é possível identificar em determinados filmes algum tipo de questionamento à ordem social. Mesmo seguindo uma lógica econômica e comercial, bem como estando submetidos a um departamento de censura que os avaliava criteriosamente, esses filmes foram capazes de problematizar questões políticas, econômicas e sociais de um Brasil mergulhado em uma ditadura militar que vendia a imagem da realização de um milagre econômico no país.

Soninha toda pura pode ser considerado um desses filmes que conseguem subverter a ordem. A produção, ao contar a história de Soninha, envolve a de sua família, sendo que, no caso, o núcleo familiar que se apresenta está ligado à alta sociedade carioca.

Figura 113 – Cartaz do filme *Soninha toda pura*



Fonte: Cinemateca Brasileira.

A sequência inicial do filme se inicia com uma trilha sonora em volume muito baixo, que aos poucos vai aumentando, enquanto os créditos da obra vão sendo apresentados. O dia amanhece e um casal vestindo trajes de gala deixa uma casa de festas, caminhando por um jardim. Eles andam até o carro, um Mercedes, e o homem abre a porta para que a mulher entre, exibindo um gesto de cavalheirismo. O carro sai do estacionamento e trafega por uma avenida, nas redondezas do Jardim Botânico e da Lagoa Rodrigo de Freitas, na Zona Sul do Rio de Janeiro. O carro então segue por uma rua de paralelepípedos e entra pelo portão que dá acesso a uma grande casa residencial, levando um certo tempo contornando os jardins da mansão, até finalmente parar. O homem desce, faz a volta no carro e abre a porta para a mulher, reiterando a forma de tratamento existente entre ambos. Eles passam por uma grande porta e, pelo vidro externo, observa-se o casal subindo por uma escada interna à casa.

A cena inicial revela um casal de classe alta, muito bem-vestido e que provavelmente tem o costume de frequentar festas requintadas, que se estendem até o amanhecer. O casal se trata com gentilezas e aparenta se relacionar muito bem. Os intérpretes são a atriz Zélia Hoffmann e o diretor do filme, Aurélio Teixeira, em uma participação especial que se estende apenas às cenas iniciais.

Quando o casal entra em casa, a câmera os enquadra de forma mais próxima e finalmente é possível vê-los mais de perto. Ele veste um sóbrio terno preto e a mulher um vestido verde, com plumas na parte superior, mantendo os cabelos loiros presos em um coque. Eles conversam sobre a filha Soninha, que acaba de terminar o colégio e está prestes a ir à Europa.

O marido questiona a mulher sobre uma viagem a Cabo Frio, e ela informa que sairá em seguida, perguntando se ele se juntará a ela no passeio, mas ele recusa, preferindo descansar. Quando a mulher se afasta, ele conversa ao telefone e combina com alguém de ir a Teresópolis, pois a esposa estará viajando. A mulher retorna ao quarto e os dois retomam a conversa. Ela se vira de costas, ele a ajuda a abrir o vestido e ela então entra no banheiro, somente de calcinha. O marido se deita, observando-a. Não há indício de crise ou problema entre eles.

Soninha, a personagem que dá nome ao filme, só apareceu até então em uma rápida sequência que se intercala ao diálogo do casal, quando a esposa se afasta do quarto por um breve espaço de tempo (momento em que o marido fala ao telefone com quem, supõe-se, ser uma possível amante). Nesse interstício, Malena, a mulher, entra no quarto da filha e abre a cortina, deixando que a luz do dia ilumine o ambiente.

Próximo à cabeceira, dois quadros com imagens de santos católicos realçam a pureza da menina. A mulher acorda a filha com um bom dia. A jovem, interpretada pela atriz Adriana Prieto, sorri para a mãe, que fala sobre a viagem que irão realizar e sobre os convidados para o passeio: Nanán, uma amiga de Soninha e Betinho, o filho de uma amiga de Malena.

Figura 114 – Pureza abençoada por imagens católicas



Fonte: *Frame* do filme “Soninha toda pura”.

Mãe e filha partem em direção à cidade Cabo Frio, no litoral fluminense, acompanhadas de seus convidados. Os personagens que se somam à história, Betinho e Nanán, são interpretados, respectivamente, por Carlo Mossy e Elsa de Castro. Durante a viagem, quem dirige o carro da mulher é o rapaz.

Ao chegarem à cidade litorânea, os quatro tomam um barco em direção a uma ilha particular, de propriedade de Malena e do marido. Quem dirige o barco é o próprio Betinho, um jovem de porte atlético e bastante atraente, com quem se percebe que a mãe de Soninha tem um caso, pelas palavras e olhares trocados entre eles. Para Malena, “guerra é guerra” e a mulher não deve ser a única fiel enquanto o marido pode trair. Ela se coloca em pé de igualdade com o marido, aceitando a traição, desde que possa fazer o mesmo. Não é sinalizada nenhuma crise entre o casal por conta dessas “traições”, sequer falam sobre; é algo que acontece de forma velada e que é aceito tacitamente por ambos, conforme observado nas cenas iniciais.

Ao passo que o casal de amantes tenta aproveitar os momentos que terão a sós, Soninha e Nanán divertem-se pela ilha. Soninha faz questão de mostrar à amiga

seus lugares preferidos no local, levando-a para correr na praia e brincar sobre as dunas. Fica evidente ainda, desde o início do filme, os olhares de Betinho em direção à Soninha, a ponto de Malena perceber e repreendê-lo, sem, no entanto, dar tanta importância ao fato. A beleza da menina desperta também o interesse de Nanan, sua jovem amiga. É essa relação entre as duas jovens que causou tamanho impacto nos censores, os quais consideraram algumas cenas do filme como “aulas de lesbianismo” (ARQUIVO NACIONAL, 2023f, p.4)²⁰³.

Figura 115 – A esposa oferece bebida ao amante



Fonte: *Frame* do filme “Soninha toda pura”.

Em uma sequência do filme que apresenta duas ações distintas de forma intercalada, é possível pressupor o que foi considerado a demonstração do perigo que o “lesbianismo” poderia representar para os espectadores do filme. Na referida sequência, Soninha leva Nanan para conhecer um quarto no sótão, onde ninguém poderia perturbá-las. Ao mesmo tempo, no andar térreo, a mãe e o amante se divertem na sala, arriscando ser flagrados, sendo justamente o risco de ser visto pela filha da amante que deixa Betinho excitado. Nesse ínterim, Soninha faz perguntas a Nanan, buscando saciar sua curiosidade: ela quer saber como um casal “namora”. Nanan propõe explicar a Soninha fingindo ser o homem, para que ela possa entender melhor, e assim começa a “aula”, com a professora beijando as mãos da aluna. Nanan avança mais um pouco com seus carinhos e pede um beijo a Soninha, que tenta escapar, mas acaba permitindo que os lábios de ambas se toquem rapidamente.

²⁰³ Conforme abordado na seção 5.3.5 do capítulo anterior.

Os jogos entre os dois casais que se formam seguem por boa parte do filme, ainda que a relação entre Soninha e a amiga nunca se concretize. As aulas de “lesbianismo” não passam de flertes por parte de Nanan e brincadeiras entre as duas, com a amiga sempre interpretando um papel masculino, fazendo as vezes do homem da relação, enquanto Soninha é sempre a jovem pura que tem curiosidade por saber como seria uma relação heterossexual, fato do qual a mais velha tenta tirar proveito.

Figura 116 – As duas amigas divertem-se na ilha



Fonte: *Frame* do filme “Soninha toda pura”.

Aos poucos, Malena começa a perceber de forma mais evidente o interesse de Betinho pela filha, o que a princípio a deixa enciumada. Depois de uma tempestade que pega todos de surpresa, os quatro voltam molhados para casa. No momento em que Soninha sobe a escada, Betinho vai atrás da garota e oferece um casaco, para ela se cobrir. Ele se aproveita do momento para tocar os cabelos da menina e se aproximar dela de forma mais incisiva, segurando-a pelo braço e lhe fazendo elogios. Soninha reclama, diz que ele a está machucando, mas ele insiste. Malena entra por uma porta, já vestida, e fica em silêncio observando, até o momento que intervém, sinalizando a sua presença e repreendendo a filha. Soninha se livra do assédio de Betinho, enquanto Malena e o amante têm uma breve discussão.

Figura 117 – Malena observa o assédio do amante para com a filha.



Fonte: *Frame* do filme “Soninha toda pura”.

Em determinado momento, Betinho avança também sobre Nanan, tentando intimidá-la, pois percebe que ela pode atrapalhar seus planos em relação à garota. Nanan, no entanto mostra que sabe se defender e o repele.

Em outra sequência, o casal de amantes discute e verdades entre os dois vêm à tona. Betinho é um garoto de programa a quem uma amiga, que já fizera uso de seus serviços, apresentou a Malena. Desde então, ela o sustenta, o que causa incômodo ao rapaz por se sentir um objeto nas mãos da mulher, e por isso a ameaça, prometendo contar tudo sobre eles à Soninha. A discussão entre os dois, regada a álcool e ofensas, envolve dinheiro, interesses pessoais e a menina.

Betinho anuncia que está interessado em Soninha e revela um fetiche: transar com mãe e filha ao mesmo tempo. Malena oferece dinheiro para ele ir embora, mas ele se nega; está fascinado pela menina. Ele ameaça violentar Soninha, ela hesita, fica temerosa. Betinho ameaça subir as escadas e ir atrás da garota, Malena tenta impedi-lo e os dois entram em luta corporal. A briga cessa, os dois parecem se reconciliar e ele oferece bebida à mulher. No copo de uísque, no entanto, ele coloca alguma substância com o intuito de dopá-la. Então Betinho envolve a amante, a beija enquanto ela bebe, coloca uma música e os dois começam a dançar.

Malena confessa a Betinho que o marido sabe de sua existência e que ela sabe que o marido tem um caso, e que isso não é nenhum problema para o casal, afinal o importante é dissimular. Não há espaço na relação do casal para qualquer falso

moralismo, mas é necessário, no entanto, que as aparências em relação à sociedade sejam mantidas.

Após ser dopada, Malena desmaia. Nesse ínterim, no quarto localizado no andar superior da casa, Nanan e Soninha conversam sobre a peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, e decidem ler o texto – Nanan fará as vezes de Romeu e Soninha será a namorada do rapaz. Durante a preparação, as duas jovens conversam sobre amor; Nanan diz que está apaixonada e Soninha quer saber quem é a pessoa, só que Nanan desconversa. Soninha insiste e Nanan fala que seu amor é impossível e diferente, quase sem esperanças. Soninha conta a história de uma amiga de colégio, com quem dormia abraçada. Nanan questiona se Soninha dormiria com ela, ao que a menina responde: “claro, se estiver frio”. O desejo de Nanan pela amiga se apresenta muito mais no campo do romantismo do que no sexual.

A leitura da peça se inicia com Soninha, usando um vestido branco que encontrou em um baú, interpretando Julieta. Nanan, vestindo uma calça preta e uma blusa branca, representa Romeu. Soninha considera estranho as duas interpretarem o casal, até que Nanan cita as atrizes Greta Garbo e Sarah Bernhardt, contando que ambas já interpretaram homens no teatro. Soninha pede para não beijar na boca, mas Nanan diz que precisa parecer verdade, e as duas passam então a encenar a peça.

A seguir, a sequência se intercala entre o quarto onde as amigas estão, a sala onde está Betinho e a escada que leva ao segundo andar da casa. No quarto, o teatro segue, com as duas amigas muito próximas. Soninha baixa lentamente a mão que segura o livro, deixando o objeto da leitura cair, mas segue dizendo a fala de Julieta. Na sala, enquanto Malena dorme caída no sofá, Betinho acende um cigarro e fuma; aos poucos seu rosto vai ganhando outros contornos, se transformando, e passa a fumar o cigarro como se fosse um baseado, segurando-o entre as pontas do dedo indicador e do polegar. Romeu/Nanan segura firme o rosto de Julieta/Soninha. Betinho sobe a escada. Nanan beija Soninha, que não faz objeção, no que se trata de um beijo singelo, apesar de durar algum tempo. Por uma pequena abertura na porta, Betinho observa o beijo e sorri. A tempestade aumenta e os relâmpagos iluminam a cena.

Figura 118 – As amigas interpretando os famosos personagens de Shakespeare



Fonte: *Frame* do filme “Soninha toda pura”.

A ação então se desenvolve de forma intensa, com Betinho abrindo a porta do quarto e tentando se juntar ao beijo – o desejo homossexual de possuir duas mulheres ao mesmo tempo –, enquanto as duas o repelem. Nanan entra em luta corporal com Betinho, enquanto Soninha foge, com medo. Betinho consegue trancar Nanan no quarto e desce as escadas atrás de Soninha. Desesperada, Soninha tenta, em vão, acordar a mãe. Betinho agarra a menina, mas ela luta e consegue escapar, correndo em direção à praia. Chove. Ele a alcança na areia, os dois caem no chão e Soninha grita. A mãe acorda, grogue, se arrasta pelo chão e observa a cena de longe, sem conseguir se levantar para impedir que Betinho realize seu intento, o de violentar a jovem, que grita em desespero. No andar de cima, Nanan tenta abrir a porta para sair do quarto; no andar de baixo, Malena se arrasta. As três mulheres, no entanto, não conseguem evitar que o homem concretize seu objetivo.

O filme se encerra com a menina violentada, caída na praia, a amiga presa no quarto e a mãe se arrastando sob a chuva para tentar chegar até a filha, enquanto o estuprador se afasta lentamente, pela areia.

Figura 119 – A impotência diante da violência masculina, na sequência final de *Soninha toda pura*



Fonte: *Frame* do filme “Soninha toda pura”.

Não há nenhuma discussão acerca da violência que se apresenta na tela, já que o filme termina deixando em aberto o destino dos personagens. O filme se atém à narrativa dos fatos e a explicitar, através da imagem, um tipo de violência bastante comum, porém pouco discutido até então. A provocação à discussão está na imagem, de forma clara e evidente, causando incômodo ao espectador, que poderá ou não optar por refletir sobre o assunto.

Não consta na análise da censura nenhuma menção relacionada à violência sexual observada: “no filme só se salva a fotografia, os atores são ruins, não conseguindo levar o público a conclusões mais levadas. Quando muito os mais esclarecidos ficariam alertados contra o perigo do lesbianismo” (ARQUIVO NACIONAL, 2023f, p.4). Partindo das evidências disponíveis no dossiê da Censura Federal, percebe-se que a questão do estupro e da violência contra a mulher não causava preocupação a representantes do governo, ao menos não da mesma forma que o perigo que viam na homossexualidade.

De todo modo, *Soninha toda pura* pode ser entendido como um filme que provoca uma reflexão com relação ao tema da violência contra a mulher, pois é difícil assistir à história sem se sentir incomodado, perturbado ou revoltado com a cena final, nem refletir sobre o que se assiste. O filme também retrata o comportamento abusivo de um homem que se vê rejeitado pela mulher que deseja, ainda que tal homem seja apresentado como um personagem amoral, que é sustentado pela amante. Há

comédias eróticas que apresentam cenas de violência sexual, como *Lilian, a suja* (1981), por exemplo, em que o estupro aparece de forma erotizada.

O filme de Aurélio Teixeira se posiciona de forma crítica com relação a um tema que até hoje perdura em nossa sociedade, retratando ainda a hipocrisia reinante nas classes mais abastadas e evidenciando que a violência sexual não estaria presente apenas entre os cidadãos considerados menos cultos e financeiramente desfavorecidos, como se fosse fruto da miséria vivida por estes.

Para Nunes e Frigeri (2016), que analisam a obra do diretor Ody Fraga, atuante no ciclo paulistano, a comédia erótica pode assumir um viés de criticidade ao

questionar a realidade social de sua época, já que se propõe a discutir no âmbito cinematográfico não somente as mazelas sociais do período, como a pobreza, a degradação dos espaços urbanos, os problemas de saúde pública e a falta de infraestrutura da sociedade para fornecer qualidade de vida à população, mas age também em uma tentativa de desconstruir, ou ao menos, debater estereótipos e questões de gênero, temas de extrema importância para o contexto social, principalmente se observados os índices de violência contra a mulher e a banalidade como a questão era tratada na década de 1970 (NUNES; FRIGERI, 2016, p.255-256).

Associar, portanto, a comédia erótica à simples tarefa de divertir o público com riso e sexo, de modo a afastá-lo das discussões políticas e sociais, é mera arbitrariedade. Em alguns casos, como o do filme de Aurélio Teixeira, talvez a discussão ainda não atraísse, à época, tanto engajamento, mas estava presente, sinalizando à sociedade questões que deveriam estar em pauta.

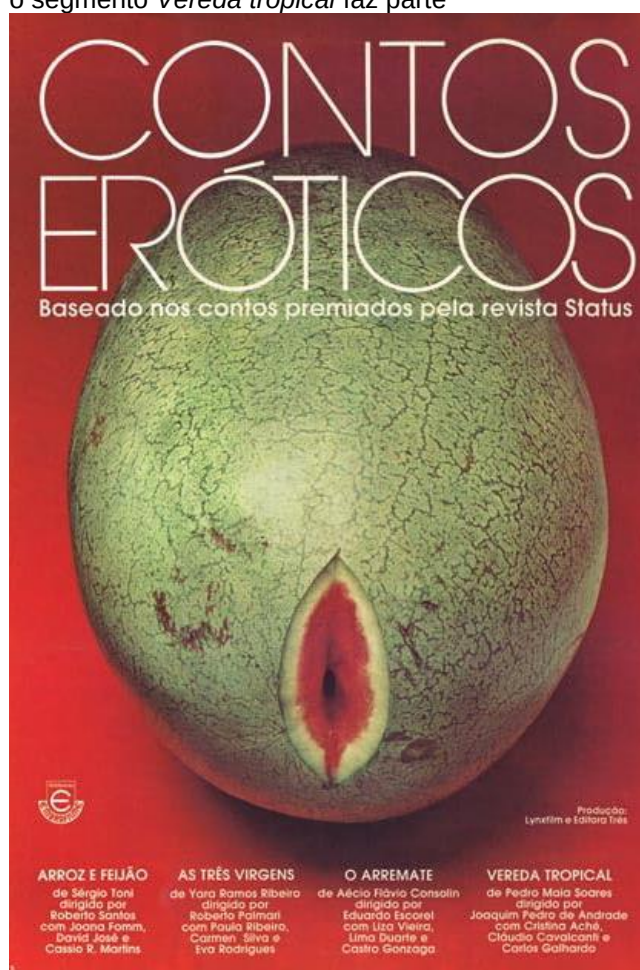
Quem sabe, nos dias de hoje, *Soninha toda pura* não causasse maiores provocações e discussões ao chegar às salas de cinema? O filme é um exemplo de que muitas das problematizações apresentadas pela comédia erótica ainda permanecem arraigadas em nossa sociedade, tal qual a corrupção em *Eu transo, ela transa*, analisada na primeira seção deste capítulo, ou na simples manifestação de igualdade entre homens e mulheres, como em *Os homens que eu tive*, filme analisado no capítulo 5.

Antes de se encerrar este capítulo, há ainda um último filme a ser trazido à discussão, o qual aborda, de forma alegórica, a sexualidade humana e suas diversas possibilidades. Trata-se de um curta-metragem, que seria lançado juntamente a outros três, em formato de longa-metragem, com o título *Contos eróticos*, no ano de 1977. O segmento intitulado *Vereda tropical* será analisado a seguir.

6.3 Vereda tropical

Baseado num conto de Pedro Maia Soares, *Vereda tropical* é um curta-metragem produzido no ano de 1977, junto a outros três pequenos filmes. Protagonizado pelo ator Claudio Cavalcanti, conta também com a participação da atriz Cristina Aché, no papel da amiga e confidente do protagonista.

Figura 120 – Cartaz do filme *Contos Eróticos*, do qual o segmento *Vereda tropical* faz parte



Fonte: <www.imdb.com>.

Com *Vereda tropical*, a comédia erótica carioca abriu espaço para aqueles que possuem preferências sexuais bastante específicas, como o professor dessa pequena história, que narra para uma amiga sua tara por melancias. Para Elaine de Azevedo e Shay Peled (2016), não há dúvidas que a alimentação é capaz de mobilizar os sentidos, aguçar ideias e provocar prazeres. Não por acaso, sempre esteve presente nas artes, de um modo geral, e inclusive nos meios de comunicação. *Gabriela, cravo*

e *canela*²⁰⁴, romance de Jorge Amado, conta como a jovem sertaneja Gabriela conquista o árabe Nacib, depois de passar a trabalhar como cozinheira no bar dele: “É lá que Gabriela mistura os temperos orientais com os segredos da Bahia e atrai fatalmente seu patrão” (AZEVEDO; PELED, 2016, p.41). No cinema, filmes como *O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante*²⁰⁵ (1989), *Como água para chocolate*²⁰⁶ (1992) e *Estômago*²⁰⁷ (2007) também se utilizam da alimentação para abordar temas como o amor e o prazer sexual.

A história de *Vereda tropical* se inscreve entre essas obras que associam alimentação ao prazer sexual. O filme se inicia com um homem andando de bicicleta, carregando uma melancia na garupa. A seguir, ele entra em casa, bastante atrapalhado, derrubando coisas, mas tomando muito cuidado com a fruta que acaba de comprar. Atabalhoado, ele segura a melancia nos braços, ao mesmo tempo em que tira a roupa, ficando apenas de cueca. No banheiro, lava cuidadosamente a fruta com um sabonete recém-retirado da embalagem, senta-se na banheira, sob a água do chuveiro, abraçando e beijando a melancia. Depois disso, seca a fruta e volta à cozinha, onde pega uma faca e um pote de talco.

Na mesa do escritório, o homem retira as coisas avidamente, jogando-as para o chão, tamanha é a urgência do seu desejo. Sobre a mesa, estende uma toalha e coloca a melancia sobre ela, então joga talco sobre a fruta e depois passa um pano seco, que retira de uma embalagem, sobre ela. Ele cheira a melancia e passa a conversar com a fruta, enquanto a corta, abrindo um pequeno orifício na superfície. O Professor continua a falar com a melancia, beijando-a, e se prepara para consumir o ato. Finalmente, tira a cueca e penetra a fruta, chegando rapidamente ao orgasmo. Ato contínuo, reclama de si mesmo: “ejaculação prematura”.

²⁰⁴ Romance brasileiro, de autoria de Jorge Amado, publicado originalmente em 1958. Foi adaptado para a televisão, no formato de telenovela, em três ocasiões: em 1960, pela TV Tupi, e em 1975 e 2012, pela TV Globo. Também foi adaptado ao cinema em 1983, por Bruno Barreto. A atriz Sônia Braga, que já havia interpretado a personagem no ano de 1975, na telenovela produzida pela TV Globo, volta a interpretar o papel no filme de Barreto.

²⁰⁵ Filme britânico, dirigido por Peter Greenaway e lançado no ano de 1989. Título original: *The cook, the thief, his wife & her lover*. Fonte: <www.imdb.com>. Acesso em 18 Fev. 2024.

²⁰⁶ Filme mexicano, dirigido por Alfonso Arau e lançado no ano de 1992. Título original: *Como agua para chocolate*. Fonte: <www.imdb.com>. Acesso em 18 Fev. 2024.

²⁰⁷ Filme brasileiro, dirigido por Marcos Jorge e lançado no ano de 2007. Fonte: <www.imdb.com>. Acesso em 18 Fev. 2024.

Figura 121 – A fruta sendo preparada para o coito



Fonte: *Frame* do filme “Vereda tropical”.

Na sequência seguinte, vê-se imagens da orla da Ilha de Paquetá. Uma mulher pedala enquanto conversa com alguém. Ela pergunta se o que acontece com a pessoa “é porque ela não tem ninguém e por isso usa uma melancia”. Quem está com ela é o mesmo homem da sequência anterior, que responde “mais ou menos”, contando que já teve algumas namoradas, mas que não dava certo, que às vezes elas eram muito convencionais, em outras, era ele que não tinha paciência.

Os gestos corporais do Professor podem ser associados à feminidade, se comparados ao padrão de masculinidade observado nos protagonistas dos demais filmes analisados neste trabalho. Sua sexualidade, no entanto, não é definida entre a homo ou a heterossexualidade. Outro ponto a ser observado é o de que as falas do personagem são pronunciadas pelo ator Claudio Cavalcanti como se ele tivesse a língua presa, elemento incomum aos personagens que representam a masculinidade padrão da época estudada. Esses elementos não convencionais contrastam com a virilidade do ator nas cenas de nudez e sexo, e também com seu modo tradicional de se vestir, o que intensifica a dubiedade da sexualidade do personagem.

No diálogo entre o Professor e a Amiga, que continua em uma sequência que apresenta a travessia de barca entre a Ilha de Paquetá e o centro do Rio de Janeiro, ele detalha os motivos de seu desejo pela fruta, que varia do tamanho à textura. Relata os problemas enfrentados na entressafra, que dificultam seu acesso ao objeto de desejo, e as tentativas realizadas para encontrar outra fruta ou leguminosa capaz de

saciá-lo. A abóbora, por exemplo, é muito dura e, quando cozida, amolece demais, sendo difícil chegar o ponto desejado. O melão foi um fracasso; além de caro, apresenta uma cor pálida, que acaba diminuindo o tesão. Ele se dá bem mesmo é com melancia, mas tem preferência pelas mais “compridonas, rajadas, escuronas...”.

Figura 122 – A melancia como metáfora para possibilidades alternativas de prazer



Fonte: *Frame* do filme “Vereda tropical”.

Num momento em que as sexualidades não normativas eram vistas pelo governo como um perigo a ser combatido, a melancia do filme simboliza metaforicamente essas possibilidades alternativas de manifestação do desejo, consideradas não convencionais.

Uma receita de sucesso incorpora comumente os ingredientes comida e sexo. Ambos são fenômenos biológicos e culturais, prazerosos, nutritivos e permitem explorar uma variedade de prescrições. A sedução da comida permite usá-la como metáfora sexual para enfatizar o erotismo (AZEVEDO; PELED, 2016, p.40).

As experiências sexuais com frutas e legumes não são incomuns no cinema. No recente *Me chame pelo seu nome*²⁰⁸ (2017), o personagem Elio experimenta sua sexualidade com um pêssgo; enquanto em *Picardias estudantis*²⁰⁹ (1982), a

²⁰⁸ Filme norte-americano, dirigido por Luca Guadagnino e lançado em 2017. Título original: *Call me by your name*. Fonte: www.imdb.com. Acesso em 18 Fev. 2024.

²⁰⁹ Filme norte-americano, dirigido por Amy Heckerling e lançado em 1982. Título original: *Fast times at Ridgemont High*. Fonte: www.imdb.com. Acesso em 18 Fev. 2024.

personagem Phoebe ensina a amiga Stacy a fazer sexo oral utilizando uma cenoura. O formato das frutas, nessas cenas, aparece associado ao de órgãos sexuais e é utilizado para introduzir os personagens aos prazeres do sexo, visto que, nesses dois filmes, os protagonistas das cenas são adolescentes em fase de descoberta de sua sexualidade, o que os difere, em parte, do Professor de *Vereda tropical*, uma vez que este revela já possuir experiência na relação com alimentos. Ao mesmo tempo, porém, não se mostra aberto a tipos alternativos de experiências, como se percebe logo adiante no filme.

A sequência seguinte se inicia com um plano detalhe de uma melancia com um orifício que lembra um ânus, com o qual os dedos do homem brincam carinhosamente. Deitado na cama, ele conversa com a fruta, falando frases com conotação sexual e observando que, no lado oposto ao do orifício aberto, um pequeno pedaço do caule da planta permanece. A fruta tenta “obrigá-lo” a chupar o caule, ele recusa, diz que não é desses, mas a fruta se esfrega em seu rosto, colocando o caule em contato com a sua boca. Vingativo, o Professor pega uma faca e corta o pequeno talo.

Essa violência pode simbolizar uma dificuldade do personagem com relação ao prazer, evidenciando que ele precisa estar em uma posição de dominação durante o ato sexual, no entanto, o fato de que é ele mesmo quem conduz o caule da fruta à própria boca demonstra uma inclinação à experimentação de novos prazeres. Há, no entanto, um momento de recusa e negação, que leva o personagem a cometer um ato de violência, que se evidencia na cena seguinte do filme, uma sequência de sexo entre o Professor e a fruta.

Na sequência de sexo, as expressões de prazer do personagem são intercaladas com alguns *inserts* que mostram a parte interna da fruta, como se esta fosse vista de dentro, pelo órgão genital do seu parceiro, guiando o espectador a um passeio pelo ato da penetração. O homem goza e derruba a fruta no chão. Depois do ato, ele esquarteja a melancia, a parte em pedaços e a devora, enquanto a chama de gostosa.

Aqui, o prazer do sexo se mistura ao prazer da violência e da alimentação, conectando esses sentimentos e evidenciando novamente a questão da virilidade. A fruta, que anteriormente o havia obrigado a chupar seu caule, agora é violentamente dilacerada e devorada pelo personagem, em uma aniquilação de qualquer resquício daquela que havia estimulado um ato sexual que, na percepção do Professor, atenta

contra a masculinidade: “isso não, para, felácio não”, ele suplica ante as investidas da melancia.

Figura 123 – O ator Claudio Cavalcanti em cena de sexo com uma melancia



Fonte: *Frame* do filme “Vereda tropical”.

A ação da história retorna para o passeio entre o casal de amigos, que agora já se encontra no Centro do Rio de Janeiro, próximo à saída das barcas. Na Praça XV, um grupo de artistas está rodeado de pessoas que assistem suas performances. Um grupo toca forró e um menino canta, enquanto um homem engole fogo. Os dois caminham e o Professor continua narrando suas aventuras, instigado pela curiosidade da Amiga. Depois de consumir seu ato sexual, ele dorme por dez horas seguidas. Revela que gosta de esquartejar impunemente suas melancias, assumindo o papel de um monstro ou um intelectual de direita – aqui há uma demarcação não apenas da posição política do personagem, como também a comparação dos intelectuais do campo contrário a monstros, o que pode soar como uma provocação ao governo da época e a seus defensores.

Sentados à mesa de um bar, o Professor fala sobre sua tese, que tem ocupado boa parte de seu tempo e se trata de um estudo sobre a presença do homem nordestino na construção civil na capital carioca. A Amiga sugere, irônica, que ele deveria dar um jeito de incluir a melancia na sua tese, para que se tornasse “algo político mas de sacanagem” – fato que o Professor recusa (mas que o autor da

presente tese almeja conseguir). O Professor então sugere que, ao invés de ficar zombando, a Amiga deveria experimentar uma fruta.

A próxima sequência mostra os dois em uma feira de hortifrutigranjeiros, onde ele tenta auxiliá-la a encontrar o legume mais adequado aos seus desejos, em um passeio por diversas bancas repletas de atrativos, como se fosse uma *sex shop* de produtos naturais. Ao passarem pelas bancas, vão tocando as frutas e legumes, sentindo suas peles e cascas, e tecendo comentários que sexualizam os produtos à venda: “o chuchu, dependendo do lado, é oito ou oitenta”; o mamão é oco por dentro, causando uma sensação de vazio; a banana, além de apresentar fimose, é também meia-bomba; o aipim é associado ao homem das cavernas; já o milho pode funcionar como um ralador, em função da sua textura, e há o risco de descaroçar durante o ato; por sua vez, o maxixe “parece um ratinho, pra brincar de esconder é ótimo, fica só o rabinho do lado de fora”. Os dois amigos fazem sua feira, ela optando por pepinos, cenoura e abobrinha, enquanto ele compra maxixe e pimentão. Ao compartilhar com a amiga detalhes da sua intimidade, o personagem começa a se abrir para outras possibilidades, olhando para novas frutas e legumes e imaginando que tipo de prazer poderiam proporcionar.

Na sequência final, os dois amigos pedalam de bicicleta pela orla da Ilha de Paquetá, onde se passa a ação, ao som de *Fim de semana em Paquetá*, na voz de Braguinha. Ela carrega no guidão uma sacola com diversos legumes. Ele tem uma melancia cuidadosamente acondicionada na garupa da bicicleta. No caminho, avaliam as diversas possibilidades que os hortifrutigranjeiros oferecem: uma pessoa e duas frutas; uma pessoa, um legume e uma fruta; uma mulher com dois legumes e um homem com uma fruta na frente e um legume atrás; ou então os dois personagens juntos, com todos os legumes e frutas que escolherem, sem que ninguém faça qualquer juízo sobre suas escolhas.

Figura 124 – Fim de tarde em Paquetá



Fonte: *Frame* do filme “Vereda tropical”.

O filme finaliza de forma bucólica, com uma música romântica ao fundo, e o Professor e a Amiga se abrindo a novas experiências. Ele inclusive decide deixar a faca de lado e utilizá-la somente para tirar a casca das frutas, quando necessário.

Após essa cena, o filme apresenta uma sequência final em que o cantor Carlos Galhardo interpreta a música Luar de Paquetá. Em um cenário que faz alusão à ilha e acompanhado de algumas mulheres que fazem coro no refrão da canção, essa sequência final, desconectada da narrativa do curta-metragem, faz alusão ao romantismo da ilha, que já fora objeto de romances como *A moreninha*²¹⁰, de Joaquim Manoel de Macedo, que inspirou uma telenovela de mesmo nome, gravada na própria ilha, no ano de 1975, ou seja, dois anos antes dessa mesma romântica ilha se tornar cenário para as frutíferas perversões de um professor.

²¹⁰ Romance brasileiro, de autoria de Joaquim Manuel de Macedo, publicado originalmente em 1844. Foi adaptado para o cinema em duas ocasiões, em 1915 e 1970, e também para a televisão, no formato de telenovela, em 1965 e 1975, pela TV Globo.

Figura 125 – Fim de tarde em Paquetá



Fonte: *Frame* do filme “Vereda tropical”.

O filme, no entanto, não recebeu o certificado de liberação para ser exibido nos cinemas. De acordo com informações que constam no site da Cinemateca Brasileira²¹¹, o filme foi vetado pela Censura, que liberou apenas a cena final com o cantor Carlos Galhardo:

(...) o filme foi, praticamente por inteiro, vetado pela Censura, restando ilesa somente a cena final em que Carlos Galhardo canta. O censor caracteriza o filme da seguinte maneira: “É retratado o comportamento anormal de um professor, que com pretexto de defender uma tese, faz extravagantes experiências sexuais com frutas. Nesse envolvimento é mostrado com detalhes o ato sexual do professor com a melancia. Além disso, todos os diálogos e situações constituem uma apologia dessa forma de satisfação sexual. Julgamos que tal temática acrescida da visualização minuciosa de cenas chocantes de aberração sexual contrariam os dispositivos censórios. Todavia poderá permanecer o quadro final em que aparece o cantor em sequência totalmente divorciada das demais cenas (CINEMATECA BRASILEIRA, 2024).

O acesso ao filme para esta pesquisa se deu através de uma versão restaurada pela Cinemateca Brasileira, com apoio da Lei de Incentivo à Cultura²¹² e com patrocínio da Petrobrás. A versão está disponível na plataforma de compartilhamento de vídeos YouTube²¹³.

²¹¹ Disponível em <<https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>>. Acesso em 16 Fev. 2024.

²¹² Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, criada com o fim específico de promover e incentivar a produção cultural no país, através de incentivo fiscal.

²¹³ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=LG0drkbfqO4>>. Acesso em 16 Fev. 2024.

Vereda tropical pode ser visto apenas como um filme que trata do fetiche particular de um homem ou então como uma história repleta de “cenas chocantes de aberração sexual”, conforme consta no relato encontrado pela Cinemateca Brasileira junto à análise da Censura Federal. Entretanto, é possível pensar o filme como uma provocação à reflexão sobre a sexualidade humana, sob a qual, enquanto instrumento de poder, nem todos os comportamentos podem ser considerados normais, simplesmente por não estarem inscritos em uma norma padrão, “a instância da regra” que define o que é lícito e o que é ilícito (FOUCAULT, 2010, p. 93). Assim, o comportamento sexual do personagem, que não por acaso exerce o magistério, pode estar querendo ensinar algo aos espectadores dessa história. Ao chocar, apresentando uma melancia como objeto de desejo, insinua que nem todo homem ou nem toda a mulher sentem atração da mesma forma ou têm a libido estimulada por algo pré-determinado.

A história percorre todo um trajeto antes de chegar à cena em que os dois personagens pedalam voltando da feira, momento em que avaliam as distintas maneiras de se relacionar sexualmente. Ao ser questionado pela amiga se só existe uma possibilidade de relação, envolvendo uma pessoa e uma fruta, o amigo responde “não sei, pode ser que misturando mais também dê certo”, e então os dois dialogam sobre diferentes possibilidades envolvendo pessoas, legumes e frutas. Assim, fazendo uma analogia acerca das relações apenas entre pessoas, é possível considerar que os envolvimento românticos e sexuais podem se dar não somente entre homens e mulheres, mas também entre dois homens, duas mulheres, dois homens e uma mulher ou duas mulheres e um homem? E se a questão for trazida para os dias atuais, e fosse deixada de lado a cis-normatividade, o espectro dessas relações não poderia ainda ser ampliado?

O filme, de fato, provocou a Censura ao problematizar o comportamento sexual. Da mesma forma observada na seção anterior, sobre o filme *Soninha toda pura*, uma relação que se constrói fora do padrão cis-heteronormativo preponderante causa desconforto e instiga uma reação proibitiva por parte dos censores. Todo e qualquer comportamento que fuja da regra da heterossexualidade era visto pela Censura Federal como uma afronta à moral, como um perigo a rondar a sociedade. Se a homossexualidade causava preocupação aos censores (que utilizavam sempre o sufixo “ismo” para caracterizá-la), o que se pensar de uma obra que abre ainda mais

as possibilidades, a partir de uma simples melancia, que simboliza o desejo pelo não convencional?

Não à toa, o governo optou por impedir que esse tipo de comportamento viesse à tona, seguindo o que Foucault chama de lógica da censura:

Supõe-se que essa interdição tome três formas; afirmar que não é permitido, impedir que se diga, negar que exista. Formas aparentemente difíceis de conciliar. Mas é aí que é imaginada uma espécie de lógica em cadeia, que seria característica dos mecanismos de censura: liga o inexistente, o ilícito e o informulável de tal maneira que cada um seja, ao mesmo tempo, princípio e efeito do outro: do que é interdito não se deve falar até ser anulado no real; o que é inexistente não tem direito a manifestação nenhuma, mesmo na ordem da palavra que enuncia sua inexistência; e o que deve ser calado encontra-se banido do real como o interdito por excelência. A lógica do poder sobre o sexo seria a lógica paradoxal de uma lei que poderia ser enunciada como injunção de inexistência, de não-manifestação, e de mutismo (FOUCAULT, 2010, p.94-95).

Assim, ao evitar que se fale do que se considera aberração, a Censura Federal não apenas se mostra contrária a comportamentos considerados desviantes, sobretudo, impede que o assunto seja abordado, para então negar sua existência. No entanto, mesmo tendo evitado momentaneamente que esse assunto viesse à tona, ao censurar o filme, o próprio governo não se desfez do material, mantendo-o preservado em alguma gaveta ou armário, até o momento em que essa gaveta fosse destravada ou as portas desse armário fossem abertas pela mesma estrutura governamental.

O posterior resgate do filme, envolvendo sua restauração e divulgação, também se dá com a participação do próprio governo, através de um órgão ligado ao Ministério da Cultura, a Cinemateca Brasileira, de uma lei federal, a Lei de Incentivo à Cultura, e com patrocínio de uma empresa pública, a Petrobras. Não consta no sítio da Cinemateca a data da restauração do filme, porém, na imagem do Governo Federal, apoiador do feito, identifica-se o slogan “Brasil, um país de todos”, utilizado durante os dois primeiros mandatos do Presidente Luís Inácio Lula da Silva, no período entre 2003 e 2010.

Dessa forma, num processo gradual de retorno à democracia, pode-se afirmar que houve um incentivo em resgatar a memória dos conturbados anos da Ditadura Militar, e que esse resgate passou pela produção cinematográfica da época. Ou seja, nesse momento, há um interesse político nesse resgate, não necessariamente ligado a uma proposição de liberdade sexual, mas sim de demarcar que, em dado momento,

era dificultado se falar sobre determinados assuntos, evidenciando a falta de liberdade de expressão que se deu em outro governo, diferente do atual.

O próprio texto do parecer da Censura, citado anteriormente, é uma forma de corroborar a teoria de Foucault sobre a sexualidade, uma vez que reitera o que foi apresentado no filme:

E lá onde hoje vemos a história de uma censura dificilmente suprimida, reconhecer-se-á, ao contrário, a lenta ascensão, através dos séculos, de um dispositivo complexo para nos fazer falar do sexo, para lhe dedicarmos nossa atenção e preocupação, para nos fazer acreditar na soberania de sua lei quando, de fato, somos atingidos pelos mecanismos de poder da sexualidade (FOUCAULT, 2010, p.173).

Dessa forma, tanto *Vereda tropical* quanto os demais filmes estudados serviram e ainda servem para que a sexualidade seja discutida, bem como diversas questões que foram julgadas indizíveis naquele momento, ainda que, de uma forma ou de outra, tenham continuado a serem ditas. Os motivos para se voltar ao tema podem ser outros, mas, ainda assim, muitas vezes há necessidade de uma autorização de órgãos ligados ao poder para que esse assunto seja retomado, assim como o acesso aos arquivos da Censura utilizados no capítulo anterior e recebidos do Arquivo Nacional, órgão do governo que detém essas informações.

Assim, com apoio do mesmo Estado que um dia proibiu, no momento atual foi possível se debruçar sobre esse período, tanto através dos documentos disponibilizados, quanto dos filmes restaurados. Nesse processo de pesquisa, foi possível deter o olhar sobre o que foi produzido e perceber suas nuances.

Não se procura afirmar nesta tese que todos os filmes realizados durante o ciclo estudado tenham exercido essa possibilidade de transgressão. Há filmes bastante problemáticos em suas abordagens, como é o caso de *A viúva virgem*, por exemplo, em que a virgindade da protagonista é comparada a uma ação da bolsa de valores, ainda que seja uma comparação atrelada à comicidade do filme. O problema não está, nem nunca esteve, na comédia por si só, e sim na forma que os assuntos são tratados; não o fato de rir dos problemas, mas de que forma esse riso é provocado.

Obviamente, o objetivo deste estudo tampouco pretende demonizar esses filmes e suas abordagens, visto que são frutos da própria sociedade, um autorretrato que evidencia tanto seus pontos positivos quanto negativos, suas transgressões e suas benevolências, tanto aqueles temas que eram vistos como problemas, quanto aqueles para os quais se fechavam os olhos.

Olhar para trás, para uma década inteira de produções, não proporciona apenas conhecimento sobre o cinema brasileiro, ou um momento particular deste; sobretudo, informa como nossa sociedade foi percebida por aqueles que ousaram seguir filmando mesmo diante das duras regras da Cesura. Os anos 1970 chegaram ao fim, apontando para uma nova década que nasceria acompanhada de diversas expectativas, porém, o que foi vivenciado naqueles anos marcou de forma contundente a história recente deste país, e o que esses filmes permitem é que se abram janelas para esse passado não tão distante, de modo que as mazelas vividas não sejam esquecidas, sob hipótese alguma, afinal, o conservadorismo segue à espreita, tentando impor suas rédeas àqueles que pensam diferente e ousam questionar o já estabelecido.

GISELLE: EPÍLOGO

EXT. FAZENDA/POTREIRO - DIA

Cabeça de um CAVALO em Primeiro Plano. O animal está devidamente selado. Em off, um relincho. DOIS PEÕES amarram com um pano a cola de uma ÉGUA. LUCCHINI (40), sua esposa HAYDÉE (40) e sua filha GISELLE (18) observam a cena a partir de uma cerca de madeira que os separa do espaço onde se encontram a égua e os peões. Lucchini faz gestos, explicando algo para a filha. ÂNGELO (25), o capataz da fazenda, acaricia a cabeça da égua, cuja genitália é lavada com um pano molhado pelos dois peões. OUTRO PEÃO traz um CAVALO de pelagem escura. O cavalo se aproxima da égua, cheira o órgão genital dela e sobe em cima de suas costas, com o pênis ereto. Um dos peões ajuda o cavalo, segurando seu membro para facilitar a penetração. A família observa a cena, Ângelo e Giselle trocam olhares. Haydée observa com o olhar, séria. Um plano detalhe mostra o cavalo penetrando a égua. Giselle abaixa a cabeça, tímida. Haydée sorri. Ângelo olha para Giselle novamente, sorrindo, e ela demonstra excitação. Após a cópula finalizada, Ângelo se afasta com a égua e a família o acompanha com o olhar. Lucchini e Haydée também se afastam, enquanto Giselle se debruça na cerca de madeira e observa o cavalo sendo puxado por um dos peões.

Na virada da década de 1970 para 1980, a comédia erótica já não é mais a mesma. Uma cena ousada conforme a descrita acima não seria possível de ser produzida no início do ciclo, quando a Censura impunha regras rígidas aos cineastas com relação ao que era visto e dito em seus filmes, inclusive ao que ficava subentendido. Se em *Giselle*, produção de 1980, dirigido por Victor Di Mello e produzido por Carlo Mossy, essa cena aparece logo no início da história, com a cópula de um casal de equinos figurando uma atração para ser vista em família, contando inclusive com um plano detalhe dos órgãos genitais dos animais durante o ato sexual,

isso acontece porque um caminho foi percorrido tanto pelo cinema brasileiro – e o carioca em particular – quanto pela sociedade e o poder político vigente.

Figuras 126 e 127 – Cena para se ver em família: o coito de um casal de equinos



Fonte: *Frames* do filme “Giselle”.

É em *Giselle* que a representação da sexualidade masculina aparece de forma mais livre e menos preconceituosa. No filme, o personagem de Carlo Mossy, Ângelo, é o capataz da fazenda de Lucchini (Nildo Parente). O rapaz se envolve não somente com a filha do fazendeiro, Giselle (Alba Valéria), como também com a esposa dele,

Haydée (Maria Lúcia Dahl), e, ainda, com o filho dela, Serginho (Ricardo Faria), de um primeiro casamento. Ângelo, o homem viril do filme, não fica apreensivo em colocar sua masculinidade em risco, por manter relações com outro homem. Ele faz aquilo que sente desejo de fazer, sem questionamentos ou arrependimentos. Quando Giselle o flagra em um momento íntimo ao lado de Serginho, sua reação é a de convidar a garota para se juntar a eles e os três se divertem juntos. Nessa cena, o beijo entre os dois homens é apresentado sem nenhum tipo de censura e talvez seja o único beijo gay²¹⁴ da comédia erótica carioca.

Figura 128 – Ângelo, Serginho e Giselle: bissexualidade masculina em cena



Fonte: *Frame* do filme “Giselle”.

Em *Giselle*, a homossexualidade masculina é abordada sem rodeios e sem ser ridicularizada, sem a necessidade de trejeitos ou do uso de roupas cor-de-rosa para representá-la. No filme, há ainda mais dois personagens homossexuais: Jorge, um médico amigo de Serginho, interpretado pelo ator Zózimo Bulbul, e o próprio fazendeiro Lucchini, que no final da história confessa a Ângelo ter sido amante de seu pai. Lucchini, no entanto, se revela um abusador de menores, através da relação com o filho de uma das empregadas da fazenda. Ao ser descoberto, é chantageado por Ângelo, que deseja ir embora do país para estudar, mas precisa de dinheiro para isso.

²¹⁴ Foram assistidos, durante a realização desta tese, mais de 60 filmes produzidos durante o ciclo em estudo e em nenhum deles, à exceção de *Giselle*, foi vista uma cena de beijo entre dois homens.

Sem saída, o homem concorda. O abuso de um menor por um homem adulto, no entanto, não tem desdobramentos na narrativa.

Para Claudio Bertoli Filho (2016), *Giselle* é um exemplo de filme que abordou a homossexualidade e a bissexualidade masculinas de forma natural e despida de preconceitos, da mesma forma como ocorre nas produções paulistanas *Um pistoleiro chamado Papaco*²¹⁵ e *Onda nova*²¹⁶:

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

Uma dimensão especial foi conferida nestes filmes às relações homossexuais, tanto entre homens quanto entre mulheres. Se o machismo aceitava quase em silêncio ou mesmo instigava os encontros eróticos entre mulheres, a mesma unanimidade não ocorria em relação ao homossexualismo masculino. Em *Me deixa de quatro*, o grande temor de um dos personagens centrais era a suspeita que seu filho fosse gay, chamando com exaltação um grupo de homossexuais de “raça lazarenta” e “bichas mortíferas”. No entanto, outros filmes, como *Um pistoleiro chamado Papaco* e *Giselle* acolheram sem discriminação os personagens gays e bissexuais masculinos como indivíduos com uma opção ou orientação sexual tão legítima quanto qualquer outra (BERTOLI FILHO, 2016, p.35).

Essa representação “acolhedora”, conforme define o autor, se dá somente nos anos 1980, quando a ditadura militar perde forças e, nas ruas, o povo clama pelas eleições diretas. Nos anos 1970, por sua vez, a representação da masculinidade afasta a homossexualidade, sendo que esta poucas vezes entra em cena e, quando isso acontece, é através do homem que finge ser homossexual para obter alguma vantagem sexual com as mulheres.

Há ainda outra personagem importante no filme, Ana Clementina, interpretada pela atriz Monique Lafond. Ana é uma médica vinculada ao movimento socialista, por quem Giselle se apaixona. As duas iniciam um relacionamento e a jovem protagonista acaba se envolvendo nas atividades da namorada. O filme apresenta a médica prestando atendimento a pessoas em situação de vulnerabilidade econômica e participando de reuniões de um grupo ligado à luta pelas causas sociais. Ana acaba sendo assassinada quando um grupo de homens armados invade um desses encontros clandestinos. Nessa invasão, Giselle presencia a morte da amada,

²¹⁵ Filme brasileiro, dirigido por Mário Vaz Filho e lançado no ano de 1986. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 25 Mar. 2024.

²¹⁶ Filme brasileiro, dirigido por Zé Antônio Garcia e Ícaro Martins e lançado no ano de 1983. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 25 Mar. 2024.

enquanto é arrastada por um membro do grupo que tenta salvá-la do massacre. Não há menções diretas à ditadura ou aos militares; os homens que invadem a reunião e atiram vestem-se à paisana, de modo que não há qualquer identificação com grupos policiais ou vinculados ao governo. A mensagem, no entanto, se faz presente na produção, sem a necessidade de explicar que a ditadura militar executou pessoas durante os anos em que esteve no poder. A personagem de Monique Lafond tem, portanto, uma presença importante no filme: está ali para representar todos aqueles que ousaram enfrentar o poder nos anos de chumbo e acabaram mortos.

Figura 129 – A morte de uma “subversiva”



Fonte: *Frame* do filme “Giselle”.

As regras da Censura Federal foram se afrouxando ao longo dos anos, embora não sem tentativas de endurecimento por parte dos agentes do Estado. O que não era aceito e só poderia ser liberado em um filme para maiores de dezoito anos no início da década, já não tinha o mesmo peso no final dos anos 1970. E no início dos anos 1980, aquilo que antes era impensável de ser mostrado, poderia ser visto ao menos pelos maiores de 18 anos.

Com o enfraquecimento das regras da censura, o cinema brasileiro se transforma. A partir da liberação da exibição de filmes pornográficos, muitos espectadores passam a frequentar os cinemas em busca daquilo que a comédia erótica não oferecia, o sexo explícito. Em São Paulo, a produção da Boca do Lixo precisa reagir e investe na pornografia, conforme acontece desde a estreia de *Coisa*

eróticas, em 1981, filme dirigido por Rafaelle Rossi. Tendo em vista o sucesso da obra produzida por Rossi, que atingiu cerca de quatro milhões de espectadores, diversos diretores da Boca aderiram à produção de filmes de sexo explícito, forçados pelo movimento do mercado, a maioria deles utilizando pseudônimos para não serem identificados (ABREU, 2018).

No Rio de Janeiro, onde a produção de comédias eróticas era menor que a da Boca do Lixo, os profissionais buscaram se adequar a outros tipos de produção, tanto no cinema quanto na televisão. Victor Di Mello dirige apenas três filmes na década de 1980: os dramas *Giselle* (1980), *O sequestro* (1981) e *Solidão, uma linda história de amor* (1989); Reginaldo Faria dirige a comédia *Aguenta coração* (1982) e intensifica sua participação em telenovelas da TV Globo; Claudio MacDowell atua na função de roteirista na TV Manchete em *Corpo santo* (1987) e em projetos cinematográficos de diversos diretores; Antônio Calmon dirige o drama *A mulher sensual* (1981) e ainda dois filmes ligados ao universo do surfe, *Menino do Rio* (1982) e *Garota dourada* (1984), mantendo a parceria iniciada com André De Biasi em *Nos embalos de Ipanema*, e posteriormente estreia na televisão como um dos roteiristas da série *Armação ilimitada* (1985-1988), assinando a seguir novelas de sucesso junto ao público infanto-juvenil, tais quais *Top model* (1989) e *Vamp* (1991). Alguns diretores, como Pedro Carlos Rovai, permanecem atuando na posição de produtores durante a década de 1980, até que a extinção da Embrafilme, em 1990, provoca um hiato nas produções cinematográficas do país. Rovai só retorna à direção no ano 2000, com o filme *Tainá – Uma aventura na Amazônia*.

Nos anos 1980, no entanto, o erotismo permanece no cinema carioca através de diferentes gêneros. *Ariella*, de 1980, um drama dirigido por John Herbert, ousa em cenas eróticas que insinuam o incesto entre a personagem principal e seus irmãos; o drama *Rio Babilônia*, de Neville D'Almeida, chega às telas em 1982 com cenas audaciosas de sexo a três e primeiros planos de órgãos sexuais dos personagens, diferente do que até então havia sido mostrado nas telas; enquanto *Amor estranho amor*, de Walter Hugo Khouri, também de 1982, apresenta uma cena erótica entre um adolescente de 13 anos e uma jovem prostituta interpretada pela modelo Xuxa Meneghel, então estreante no cinema. Nesse início da nova década, portanto, a comédia erótica sai de cena, abrindo espaço para outros gêneros, principalmente o drama, que mantém o erotismo em cartaz.

Essa gostosa brincadeira

O ciclo da comédia erótica carioca, iniciado no final anos 1960, chega ao fim, praticamente, na mesma década em que alcançou seu auge, os anos 1970, atingindo grandes êxitos de bilheteria. Os filmes do período, em sua grande maioria, seguiam uma fórmula que aliava a comédia ao erotismo, explorando temas corriqueiros, típicos das comédias de costume, tais quais as conquistas amorosas, a virgindade, o casamento e as relações familiares, e ainda temas associados à marginalidade, tais quais a prostituição, a malandragem e a homossexualidade. Suas fontes de inspiração dentro do cinema nacional foram as chanchadas – comédias musicais produzidas em larga escala entre as décadas de 1930 a 1950 – e o Cinema Marginal, que ganhou espaço no final dos anos 1960 e início da década seguinte.

Coincidência ou não, a comédia erótica nasce em plenos anos de chumbo da ditadura militar, após a promulgação do AI-5, no final de 1968. *Os paqueras*, *Adultério à brasileira* e *A penúltima donzela* são lançados no ano de 1969, trazendo a liberdade sexual, florescida ao longo da década de 60, como um tema atual naquele momento. Mesmo diante de um cenário de falta de liberdade de expressão, o sexo foi um tema recorrente durante o período em que os militares se mantiveram no poder, com um departamento de censura que avaliava o que poderia ou não ser mostrado, o que era ou não considerado “normal” em relação à sexualidade dos brasileiros e poderia ser visto, por maiores de idade, sem prejuízos à moral e aos bons costumes da sociedade.

A comédia erótica, em seus primeiros tempos, reitera a heterossexualidade enquanto padrão, explorando a virgindade como forma de controlar a sexualidade das mulheres – bem como de classificá-las entre as que se destinavam ao casamento e as que serviriam apenas para diversão. Nessa conjuntura, o matrimônio seria o objetivo principal àqueles que buscavam uma vida aderente aos padrões sociais vigentes. O sexo não era proibido, poderia ser aproveitado principalmente durante a juventude, mas em determinado momento as paqueras deveriam ser deixadas para trás, para que o amor verdadeiro pudesse ter espaço, permitindo que famílias fossem constituídas. Depois do casamento, tudo deveria ser realizado com mais discrição, incluindo o adultério, evitando excessos que pudessem prejudicar o seio familiar.

Um exemplo desse *modus operandi* pode ser visto em *Amante muito louca*, dirigido por Denoy de Oliveira e lançado em 1973, tendo atingido cerca de 800 mil espectadores. O filme conta a história de Amâncio, um pai de família vivido por Cláudio

Corrêa e Castro, que tem um caso extraconjugal com a vedete Brigitte, interpretada pela atriz Tereza Rachel. O homem casado passa por situações bastante complicadas quando a amante resolver ir ao encontro do amado e sua família, que passam férias na cidade de Cabo Frio. Sorrateiramente, Brigitte se infiltra na família e vai tentando destruir as relações ali existentes, aproximando-se do filho de Amâncio, de forma a deixar o pai enciumado. No clímax da história, a amante traz toda a situação à tona quando decide revelar à família o segredo do ilibado patriarca. Em frente à casa onde Amâncio e a família passam as férias, Brigitte arma um escândalo expondo o pai de família que era respeitado por todos, ao passo que mantinha uma relação extraconjugal às escondidas.

Figura 130 – A amante faz um escândalo, expondo a verdade sobre um pai de família respeitável



Fonte: *Frame* do filme “Amante muito louca”.

A história não apresenta nenhuma novidade no que se refere à tradicional constituição da família – marido, mulher, filhos e amante –, porém, a forma que a personagem da concubina, considerada louca até no título do filme, é retratada como uma mulher fútil e desequilibrada revela a atitude punitiva que a sociedade brasileira patriarcal cultiva em relação às mulheres, principalmente àquelas que não eram consideradas adequadas para o casamento, o que não procede em relação aos homens. Apesar de ter traído a mulher e exposto toda a família a situações constrangedoras, na cena final o perdão ao adúltero é insinuado, quando pai, esposa

e filhos estão reunidos à mesa do jantar. A cena feita pela amante em frente à casa onde a família passa as férias é reencenada pelos filhos, que debocham da situação, trazendo o pai para a brincadeira e, após certa resistência, fazendo brotar um sorriso no rosto da mãe, cujo prêmio não é se livrar do marido infiel, mas manter a família unida.

Essa fórmula, que alia liberdade sexual e moralismo, se fez presente em muitos filmes do ciclo, que caíram no gosto popular, embora tenham sido desprezados pela mídia e pelos críticos de cinema, que acabaram criando uma alcunha para se referir a essas produções, consideradas inferiores e sem muito a dizer a quem valorizava o bom cinema: pornochanchada. Esse título, considerado pejorativo por quem fazia parte dessas produções, passou a ser utilizado para designar toda uma série de filmes – realizados tanto em São Paulo, na chamada Boca do Lixo, quanto no Rio de Janeiro – que aliava o sexo ao humor. O título, entretanto, abarcou também produções que não se tratavam necessariamente de comédias eróticas e passou a englobar, a partir dos anos 1980, aquelas que apresentavam sexo explícito, realizadas nos últimos anos da Boca do Lixo, quando a indústria ali estabelecida entrava em declínio.

Centrar a discussão na comédia erótica, portanto, e utilizar esse termo para designar tais filmes, permitiu tanto um recorte para este trabalho, quanto uma possibilidade de tratar essas produções de forma mais adequada ao que de fato eram: narrativas cujos eixos centrais convocavam a comicidade e o erotismo. Além disso, focar a discussão nas produções realizadas por produtoras da cidade do Rio de Janeiro, tendo a cidade como local principal para o desenrolar das ações, propiciou delimitar o tema da pesquisa, de forma a possibilitar um olhar mais apurado sobre as produções que formam esse ciclo.

As praias da Zona Sul carioca, espaço urbano que protagonizou inúmeras dessas histórias, permitiram que esses filmes pudessem abordar a temática da sexualidade sem serem acusados de tentarem perverter a sociedade brasileira. A Zona Sul, por ser um cartão-postal paradisíaco e frequentado por turistas de diversas nacionalidades, funciona nessas obras como um espaço isolado, um local onde a sexualidade poderia ser vivenciada sem pudores. De fato, trata-se de um espaço urbano que reunia artistas e intelectuais, em sua grande maioria progressistas, que viam menos problemas no sexo do que em outras situações consideradas mais preocupantes na sociedade. Ali, em meio a esse discurso, a liberdade sexual era divulgada e experimentada pelos seus jovens frequentadores. O Rio de Janeiro,

resumido a um pequeno trecho de sua orla, representava um espaço à parte e não o todo de um Brasil ainda muito conservador. No filme *A viúva virgem*, por exemplo, a personagem Cristina deixa o interior do país carregando consigo sua virgindade, que recebe valor de mercadoria aos olhos de um malandro de Copacabana, o que insere o sexo nas transações corriqueiras praticadas na cidade.

A comédia erótica soube aproveitar esse território urbano, tanto pela possibilidade de abordar mais à vontade a questão da sexualidade, quanto pelas belas imagens que agregavam um elemento atrativo para os espectadores desses filmes. Nesse espaço idílico, as mulheres puderam experimentar sua sexualidade com menos pudor, equiparando-se aos homens, tal qual em *Quando as mulheres paqueram*, e se permitiram atuar ativamente em suas conquistas, algo que sempre foi possível aos homens, conforme observado em *Os paqueras*. Tais produções escalaram atrizes de acordo com um padrão de beleza, inspirado no cinema industrial estadunidense, e apresentaram diversas estrelas, denominadas musas, a exemplo de Adriana Prieto, Alcione Mazzeo, Dilma Lôes, Eva Christian, Maria Lúcia Dahl, Monique Lafond, Rose di Primo, Rossana Ghessa e Sandra Barsotti, entre outras. Atrizes negras como Adele Fátima, Edyr de Castro, Julciléa Telles e Maria Alves interpretaram personagens que encarnavam o estereótipo racista e sexista da “mulata gostosa”, muitas vezes representando empregadas domésticas ou babás, alvos do desejo de seus patrões.

Enquanto isso, as mulheres enquadradas fora de um padrão de beleza considerado ideal representavam, muitas vezes, tipos estereotipados, como o da mulher madura e solteira, a popular “solteirona”, interpretados por Henriqueta Briebe e Suzy Arruda, por exemplo; o da mulher considerada acima do peso ideal, tipo diversas vezes encarnado pela atriz Wilza Carla; e o da mulher “feia”, que interpretava tipos cômicos ou de mulheres pouco desejadas pelos homens, como as personagens interpretadas pela atriz Tutu Guimarães.

Os homens também corporificavam ideais de beleza, que se associavam aos da virilidade e da heterossexualidade. Arduíno Colasanti, André De Biasi, Carlo Mossy, Claudio Cavalcanti, Jardel Filho, Jece Valadão, Marcos Paulo, Perry Salles, Reginaldo Faria, Roberto Bonfim, Stepan Nercessian e Zózimo Bulbul foram representantes desse perfil de masculinidade valorizado por essas produções. Outros tipos, haja vista o do malandro, foram encarnados por atores como Hugo Carvana e Paulo César Pereio, ou o cômico, como nos casos de Flávio Migliaccio, em *Os machões*, e Ney Latorraca, interpretando os gêmeos Dino e Dalmo em *Deixa*

amorzinho, deixa. O homem maduro foi interpretado, entre outros, por Jorge Dória, Fregolente e Rodolfo Arena. Uma exceção à regra que envolvia beleza e masculinidade surge com André Valli, em *O vampiro de Copacabana*, em uma das raras ocasiões em que o perfil dominante de masculinidade foi questionado pela comédia erótica.

A homossexualidade masculina, por sua vez, foi bastante estereotipada ao longo do ciclo, tanto em personagens que se reconheciam como gays, a exemplos dos interpretados por Carlos Prieto, em *A viúva virgem*, e Márcio Hathay, em *Os machões*, quanto nas diversas ocasiões em que personagens heterossexuais se passavam por gays ou transexuais, exagerando nos trejeitos, na postura e no tom de voz. Exceções a essa regra são os personagens de Moacyr Deriquém, em *Eu transo, ela transa*, ainda no início dos anos 1970, e de Paulo Villaça, em *Nos embalos de Ipanema*, filme que aborda o tema da prostituição masculina por meio do personagem principal, interpretado por André de Biasi. As representações da masculinidade chegaram ao final da década de 1970 menos estigmatizadas que nos primeiros filmes do ciclo.

A forma de representação da cidade do Rio de Janeiro, por sua vez, manteve uma hegemonia durante a década em estudo, raramente deslocada dos bairros situados junto à orla da Zona Sul e dos pontos turísticos mais conhecidos. Os filmes do período colaboraram para a circulação de uma imagem do Rio de Janeiro restrita às belas praias, em dias ensolarados, povoadas por belos homens, definidos por seu porte atlético, e belas mulheres, definidas por suas curvas. Poucas produções, tal qual em *As aventuras amorosas de um padeiro*, deslocam esse eixo de representação para os demais bairros e praias além daqueles frequentados pelos turistas. Além disso, há o caso de *Nos embalos de Ipanema*, filme no qual os contrastes socioeconômicos entre Zona Sul e Zona Norte são explorados de forma irônica através das figuras dos jovens suburbanos que frequentam a praia de Ipanema e desejam fazer parte daquele mundo, embora sejam vistos apenas como mercadorias sexuais.

A liberdade sexual retratada nesses filmes nem sempre foi bem-vista ou respeitada, e talvez o maior exemplo de um embate entre essa transformação nos costumes e o conservadorismo da sociedade tenha se dado na história por trás de *Os homens que eu tive*, dirigido por Tereza Trautman. As análises referentes aos arquivos dos dossiês da DCDP permitiram analisar a forma que as obras eram avaliadas e as exigências para suas liberações, via de regra para um público maior de 18 anos. No

caso do filme de Trautman, no entanto, uma trama muito mais complexa se desenrolou após a estreia da película no circuito cinematográfico nacional, despertando incômodo em setores da sociedade que não aprovavam a forma que a diretora havia abordado o tema da liberdade sexual feminina. A mulher, ali representada, estava longe de ser o exemplo da mãe de família, submissa ao marido e voltada unicamente à educação dos filhos, sem direito a amar ou sentir prazer. Assim, a ligação recebida por um militar do governo, que supõe-se haver partido de uma senhora da sociedade mineira, escandalizada com o que vira na tela, provocou a revogação do certificado de liberação do filme e sua proibição no circuito nacional, tornando a diretora *persona non grata* aos censores, o que ocasionou diversas dificuldades em sua carreira.

Este episódio evidencia, entre outras, duas questões bastante importantes: uma delas é o machismo vigente na sociedade brasileira, que era capaz de tolerar mulheres livres quando estas eram criadas a partir do olhar masculino dos diretores e roteiristas dos filmes da época, porém, no momento em que essa representação partia de um olhar feminino, o medo de que o desejo de liberdade que estava sendo exposto tirasse as mulheres do domínio de seus maridos falava mais alto. Melhor, de fato, silenciá-las, antes que a situação pudesse sair de controle. A segunda questão diz respeito à forma que setores da sociedade civil brasileira validaram e colaboraram com a ditadura instaurada no país ao agirem como vigilantes, dos quais participavam brasileiros civis que sustentaram a ditadura por duas décadas, seja por meio de denúncias que buscavam evitar qualquer tipo de alteração na ordem social vigente, seja por meio de influências junto aos membros do governo, muitas das quais validadas pela condição financeira do apoiador, que preferia apostar na manutenção de um poder conservador a arriscar-se a cair nas mãos de um governo de esquerda, evitando assim um reencontro com o fantasma do comunismo, que permanecia assombrando a elite.

A luta contra a ditadura, no entanto, se fez presente em diversos setores da sociedade, através da luta armada ou de manifestações que muitas vezes os militares não conseguiram impedir. O setor cultural, por sua vez, também se manifestou de diversas formas contra a violência do Estado e o cerceamento da liberdade, sendo que muitos artistas acabaram no exílio, por expor suas ideias contrárias ao governo. Aqueles que ficaram no Brasil precisaram se adequar e ter suas criações submetidas ao crivo da Censura, o que foi uma das exigências para que pudessem continuar produzindo. Para aqueles que tentavam sobreviver através da arte, o aval dos

censores para suas obras era um desafio a mais, pois a grande quantidade de cortes e vetos exigidos prejudicavam as obras e provocavam inúmeras adequações que nem sempre garantiam a qualidade proposta inicialmente. No caso do cinema, por exemplo, muitas cenas cortadas afetaram o entendimento dos filmes e nem sempre havia tempo ou orçamento para fossem refeitas, prejudicando a compreensão da obra por parte do público. Apesar disso, muitos diretores ousaram e conseguiram transgredir os preceitos da Censura sem serem submetidos a cortes. Tida muitas vezes na esteira de um cinema isento, sem interesses ou condições de propor qualquer questionamento, a comédia erótica transgrediu muitas regras e soube efetuar críticas tanto ao governo quanto à moral vigente. Esses exemplos foram trazidos ao longo de todo o trabalho, a partir das análises realizadas.

Os filmes principais de cada discussão, que deram nome aos capítulos desta tese, estão presentes por razões importantes. Enquanto o primeiro capítulo traz um exemplo tradicional da comédia erótica, com *A viúva virgem*, os demais, em determinados momentos ou situações, transgrediram regras morais ou aquelas que construíram a própria comédia erótica. *Quando as mulheres paqueram*, que empresta seu título ao segundo capítulo, é um dos pouquíssimos filmes do ciclo que teve uma mulher na posição de roteirista, permitindo um olhar feminino às personagens centrais da história; no terceiro capítulo, *O vampiro de Copacabana* questiona os estereótipos de masculinidade ao mesmo tempo que mostra o personagem principal reproduzindo padrões de comportamento sociais vigentes associados a uma masculinidade que muitas vezes oprime os próprios homens, sem que estes se deem conta; no quarto capítulo, com *As aventuras amorosas de um padeiro* e *Nos embalos de Ipanema*, o subúrbio emerge em contraponto a uma cidade estereotipada formada pelas imagens da Zona Sul; há ainda *Os homens que eu tive*, produção vetada pelos militares, cuja história é analisada no quinto capítulo, tendo por base o dossiê elaborado pela Divisão de Censura, a partir do qual foi possível recontar a história de sua proibição. Já no último capítulo desta tese, através da análise dos filmes *Eu transo, ela transa*, *Soninha toda pura* e *Vereda tropical*, foi possível se deter um pouco mais sobre essas transgressões, que atuam no âmbito da crítica social ao milagre econômico e ao falso moralismo da tradicional família brasileira, realizadas no primeiro; da violência contra a mulher, presente no segundo; e das possíveis nuances da sexualidade humana, tidas muitas vezes como perversões, abordada no terceiro.

Obviamente nem todos esses filmes são transgressores na totalidade de sua narrativa, tampouco as transgressões observadas se restringem apenas a essas obras citadas. Dessa forma, durante as discussões apresentadas nesta tese, outros exemplos foram trazidos ao debate e complementaram esse quadro, tais quais as obras de Hugo Carvana, *Vai trabalhar, vagabundo* e *Se segura, malandro!*, que trouxeram à tela a malandragem do carioca por meio de seus personagens, como uma personificação das transgressões possíveis.

Pode-se afirmar, portanto, que a comédia erótica produzida no Rio de Janeiro não apenas divertiu ou provocou a imaginação dos espectadores em termos sexuais, mas, sobretudo, retratou a sociedade brasileira em muitos aspectos, ora validando comportamentos, ora os colocando em xeque. Coube a ela também, em muitos momentos, apontar brechas pelas quais a transgressão se tornou possível. Ao longo dos anos 1970, ela abriu espaços que possibilitaram maiores ousadias ao cinema brasileiro e apresentou novas formas de abordagem quanto a posicionamentos enraizados na cultura nacional. Seu percurso não foi em vão e esses filmes merecem ser vistos, revistos, analisados e recuperados, para que não se percam e não se perca uma valiosa parte da história do Brasil e de seu cinema.

Pra quem fica, tchau!

O ciclo da comédia erótica chegou ao fim, mas não sem deixar marcas. Na década de 1980, o erotismo permaneceu presente no cinema nacional e sua influência foi além, invadindo a pequena tela dos televisores presentes nas casas das famílias brasileiras.

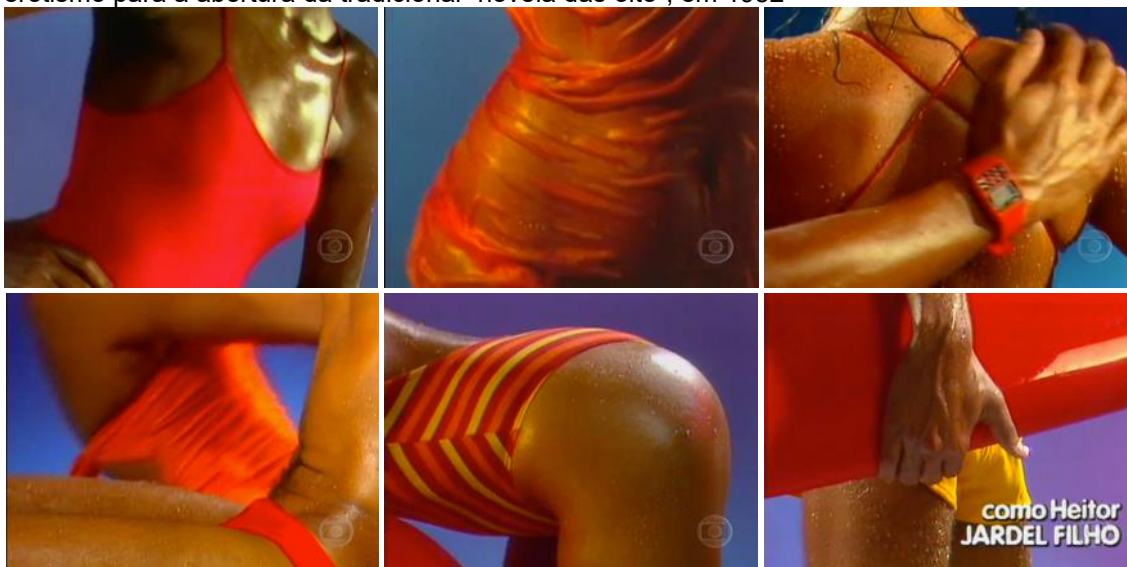
Em 1980, a TV Globo estreava a telenovela *Água viva*²¹⁷, ambientada na Zona Sul do Rio de Janeiro, onde as belezas da cidade recebiam destaque, inclusive na ensolarada abertura da trama, que apresentava a prática do windsurfe, esporte que ganhava espaço nas águas cariocas à época. Essa mesma Zona Sul serviu de cenário para a trama de *Sol de verão*²¹⁸, telenovela que também era ambientada em bairros da orla e fazia alusão a esportes aéreos, sendo que os voos de ultraleve consistiam

²¹⁷ Telenovela de Gilberto Braga e Manoel Carlos, dirigida por Paulo Ubiratan e Roberto Talma. Exibida entre 04 de fevereiro e 09 de outubro de 1980. Fonte: Memória Globo.

²¹⁸ Telenovela de Manoel Carlos, dirigida por Paulo Ubiratan, Jorge Fernando e Guel Arraes. Exibida entre 11 de outubro de 1982 e 18 de março de 1983. Fonte: Memória Globo.

em excelentes oportunidades para que as belezas naturais do Rio fossem apresentadas através de ângulos até então incomuns. Na abertura da novela, corpos bronzeados ressaltavam a beleza da juventude carioca, que sabia aproveitar o verão da melhor forma possível: sob o sol, à beira do mar.

Figuras 131, 132, 133 e 134 – O corpo marcado pelo sol, a água do mar e o esporte trazem o erotismo para a abertura da tradicional “novela das oito”, em 1982



Fonte: *Frames da abertura da telenovela “Sol de verão”*²¹⁹.

Nos dois exemplos citados acima, a televisão incorpora tanto um tipo de representação da capital carioca, quanto a prática de esportes e o culto ao corpo como um estilo de vida. Com relação ao erotismo, não foi apenas no mais tradicional horário de telenovelas do país, o das oito da noite, que se pôde observar a presença desse elemento. Mesmo em programas de comédia, voltados para o público geral incluindo o infantil, era possível perceber essa influência. O tradicional programa humorístico *Os trapalhões*²²⁰ tinha em seu elenco de apoio diversas modelos, que inúmeras vezes apareciam em trajes sumários, em esquetes que misturavam o humor aliado ao apelo à sexualidade. Piadas de duplo sentido se mantiveram no roteiro durante toda a duração do programa, a exemplo da esquete em que Renato Aragão e Zacarias interpretam pai e filha, os quais se apresentam juntos em um programa de calouros. A música, interpretada pela dupla, conta a história de uma filha que deseja se casar e procura um noivo, sempre rejeitado pelo pai, através de respostas de cunho sexual:

²¹⁹ Disponível em <<https://globoplay.globo.com/sol-de-verao/t/MdtCpZJf9t/temporadas/1/>>. Acesso em 21 Jul. 2024.

²²⁰ Programa humorístico exibido pela TV Globo entre 13 de Março de 1977 e 27 de agosto de 1995, sempre aos domingos, com direção geral de Augusto César Vanucci. Fonte: Memória Globo.

Eu quero me casar com o Marlon Brando / Com o Marlon Brando ocê não casa bem / Por que, papai? / O Marlon Brando “amanteigou” a Maria Schneider e vai querer “amanteigar” você também. No final da música, o pai finalmente aceita que a filha se case com o cantor Ney Matogrosso, afinal *O Ney Matogrosso vira homem e lobisomem / mas quando é homem não faz medo pra ninguém.*

Figura 135 – Piadas com conotação sexual ganham as telas da televisão



Fonte: Frame do programa humorístico “Os trapalhões”²²¹.

Além do clássico *Os trapalhões*, outros programas de humor se utilizaram do erotismo e da perpetuação de estigmas e preconceitos em suas piadas, como no caso de *Chico Anysio show*²²², em esquetes como a do personagem Nazareno, que desprezava a esposa “feia” e assediava a empregada “atraente”, interpretada pela modelo Monique Evans, cujo figurino era composto por vestidos muito curtos.

A comédia e o sexo, portanto, permeiam o imaginário brasileiro. No cinema, manifestou-se desde as inocentes piadas da chanchada, com leves alusões à sexualidade, até a consolidação da comédia erótica no mercado durante os anos 1970. Após esse ciclo, não deixou de fazer parte do imaginário ao longo dos anos, seja nas telenovelas, seja nos programas humorísticos. No cinema, o riso se consolidou enquanto principal elemento capaz de atrair o público às salas de cinema: “As comédias foram e continuam sendo o gênero cinematográfico que atrai com regularidade o público para o cinema brasileiro” (SCHVARZMAN, 2018, p.546), trabalhando, segundo a autora, com a parte maldita da existência humana, abordando

²²¹ Disponível em <<https://globoplay.globo.com/v/5833501/>>. Acesso em 21 Jul. 2024.

²²² Programa humorístico exibido pela TV Globo entre 04 de Março de 1982 e 02 de agosto de 1990, sempre às quintas-feiras, com direção de Eduardo Sidney e Zelito Vianna. Fonte: Memória Globo.

a grosseria, o sexo, os preconceitos e os estereótipos, principalmente em relação a grupos marginalizados pela sociedade. Não por acaso, é através da comédia que o cinema brasileiro se restabelece como capaz de atrair o público, após o esforço pela retomada²²³. A partir da década de 2000, filmes derivados de programas de humor da televisão aberta, por exemplo, *Os normais: o filme*²²⁴ e *A grande família: o filme*²²⁵, e dos canais a cabo, por exemplo, *Cilada.com*²²⁶ e *Vai que cola: o filme*²²⁷, além de obras como *O auto da Compadecida*²²⁸ e *Se eu fosse você*²²⁹, sedimentam a comédia como o gênero de maior audiência do cinema brasileiro (SCHVARZMAN, 2018).

Desde a chanchada, a comédia atrai os espectadores e fortalece a presença do público dentro das salas de cinema. Nos anos 1970, esse papel coube à comédia erótica, da mesma forma que, dos anos 2000 em diante, a comédia derivada de programas humorísticos de televisão desempenha essa função. O cinema de apelo popular demonstra, assim, sua capacidade de contribuir com a produção nacional, servindo de chamariz para que o público frequente as salas, embora possa também ser instrumentalizado para fomentar a discussão de temas importantes para a sociedade. Com este trabalho, foi possível demonstrar que, em muitos momentos, o cinema de grande apelo ao público, realizado na cidade do Rio de Janeiro nos anos 1970, viabilizou discussões, mesmo em um cenário no qual a liberdade de expressão esteve sob a mira do conservadorismo.

Assim como no final bucólico de *Giselle*, em que os personagens fazem um brinde despedida, o ciclo da comédia erótica chegou ao seu fim. Apesar disso, se mantém vivo até hoje, seja em discussões teóricas provocadas na academia, seja em produções cinematográficas de caráter documental, ou ainda como influência remanescente em produções audiovisuais. E se isso ocorre, é porque de fato exerceu um importante papel na representação da sociedade brasileira.

²²³ Processo de resgate da produção de cinema no Brasil, a partir da criação de leis de incentivo, como a Rouanet e a Lei do Audiovisual. Para mais informações, ver RAMOS; SCHVARZMAN (2018b).

²²⁴ Filme brasileiro, dirigido por José Alvarenga Jr. e lançado no ano de 2003. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 14 Abr. 2024.

²²⁵ Filme brasileiro, dirigido por Maurício Farias e lançado no ano de 2007. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 14 Abr. 2024.

²²⁶ Filme brasileiro, dirigido por José Alvarenga Jr. e lançado no ano de 2010. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 14 Abr. 2024.

²²⁷ Filme brasileiro, dirigido por César Rodrigues e lançado no ano de 2015. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 14 Abr. 2024.

²²⁸ Filme brasileiro, dirigido por Guel Arraes, inspirado na peça teatral de Ariano Suassuna e lançado no ano de 1999. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 14 Abr. 2024.

²²⁹ Filme brasileiro, dirigido por Daniel Filho e lançado no ano de 2005. Fonte: Cinemateca Brasileira. Acesso em 14 Abr. 2024.

Figura 136 – Um brinde de despedida entre os personagens de *Giselle*



Fonte: *Frame* do filme “Giselle”.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno César. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. São Paulo: Alameda, 2012.

ABREU, Nuno César. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

ABREU, Regina. A capital contaminada: a construção da identidade nacional pela negação do “espírito carioca”. In: LOPES, Antônio Herculano (Org.). *Entre Europa e África*. A invenção do carioca. Rio de Janeiro: Top Books, 2000. p.167-185.

AMÂNCIO, Antonio Carlos (Tunico). *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

AMÂNCIO, Antonio Carlos (Tunico). Río de Janeiro bajo la mirada del cine extranjero. *Ciencia ergo-sum, Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva*, Toluca, México, Universidad Autónoma del Estado de México, v.16, n.1, p.82-86, Mar./Jun., 2009. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10416110>>. Acesso em: 22 Fev. 2024.

AMÂNCIO, Antonio Carlos (Tunico). Marcel Camus ou o triste prévert dos trópicos. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 23, n.1, p.133-146, Jan./Jun. 2010. Disponível em: <<https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/45/45>>. Acesso em: 22 Fev. 2024.

ANCINE (Brasil). Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. *Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2019*. 2020. Disponível em: <<https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-com-mais-de-500-000-espectadores-1970-a-2019.pdf/view>>. Acesso em: 07 Jul. 2024.

ANDRADE, Tiago Souza Monteiro de. O relacionamento homoerótico na Grécia Antiga: uma prática pedagógica. *Faces da história*, Assis, SP, UNESP, v.4, n.2, p.58-72, Jun./Dez. 2017.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Dossiê do filme A Viúva Virgem*. Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1972-1986. Brasília, 2023a. 139f.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Dossiê do filme Eu Transo, Ela Transa*. Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1972-1984. Brasília, 2023b. 66f.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Dossiê do filme Nos Embalos de Ipanema*. Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1978-1986. Brasília, 2023c. 49f.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Dossiê do filme Os Homens que Eu Tive*. Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1973-1980. Brasília, 2023d. 124f.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Dossiê do filme Os paqueras*. Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1969-1988. Brasília, 2023e. 110f.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Dossiê do filme Soninha toda Pura*. Divisão de Censura de Diversões Públicas, 1971-1984. Brasília, 2023f. 76f.

AZEREDO, Ely. Leila, Darlene, Pity e os homens. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 Jul. 1973. Caderno B, p.2. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_09&hf=www.google.com&pagfis=14854>. Acesso em: 11 Jul. 2024.

AZEREDO, Ely. Um Processo Kafkiano: “Os Homens que Eu Tive”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 Nov. 1979. Caderno B, p.2. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=030015_09&hf=www.google.com&pagfis=168402>. Acesso em: 11 Jul. 2024.

AZEVEDO, Elaine de; PELED, Shay. Comida e Visualidade. *Visualidades*, Goiânia, GO, v.14, n.2, p.30-47, Jul./Dez., 2016.

BARSOTTI, Sandra. Entrevista concedida a Carlos Guilherme Vogel, como material de pesquisa para projeto de documentário intitulado *As Faces de Sandra*. Rio de Janeiro, 25 Jan. 2020.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDO, André. Leila Diniz: os 50 anos da morte da atriz que desafiou conservadorismo e foi perseguida pela ditadura. *BBC News Brasil*, 14 Jun. 2022. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-61795046>>. Acesso em: 27 Jan. 2024.

BERTOLI FILHO, Claudio. Um confronto esquecido: Pornochanchada X Moral e Civismo. In: BERTOLI FILHO, Claudio; AMARAL, Muriel Emídio Pessoa (Org.). *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016. p.15-39.

BERTOLI FILHO, Claudio; AMARAL, Muriel Emídio Pessoa (Org.). *Pornochanchando: em nome da moral, do deboche e do prazer*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Novo Testamento. 20. ed. São Paulo: Paulus, 1990.

BOEHRINGER, Sandra. *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*. Paris: Les Belles Lettres, 2007.

BOEHRINGER, Sandra. A sexualidade tem um passado? Do éros grego à sexualidade contemporânea: questionamentos modernos ao mundo antigo. Tradução de Letícia Batista R. Leite. Revisão de Natália Gonçalves de Sousa Santos. *Revista Bagoas - Estudos Gays: gênero e sexualidades*, Natal, RN, UFRN, ano 9, v.10, n.15, p.13-32, Jul./Dez., 2016.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema*. Uma introdução. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 2013.

BRAGHINI, Katya Mitsuko Zuquim. A história dos estudantes "excedentes" nos anos 1960: a superlotação das universidades e um "torvelinho de situações improvisadas". *Educar em Revista*, Dossiê: Educação e Ditaduras na Ibero-América, Curitiba, n.51, p.123-144, Jan./Mar. 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/er/a/LRjYPXnRxwFHYwMG6RwzYzd/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 28 Jul. 2024.

BRASETE, Maria Fernanda. Homoerotismo feminino na lírica grega arcaica: a poesia de Safo. In: RAMOS, José Augusto; FIALHO, Maria do Céu; RODRIGUES, Nuno Simões (Coord.). *A sexualidade no mundo antigo*. Porto: Clássica Artes Gráficas, 2009. p.313-326.

BRASIL. Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm>. Acesso em: 13 Jan. 2024.

BRASIL. Constituição (1946). Constituição dos Estados Unidos do Brasil (de 18 de setembro de 1946). Rio de Janeiro, DF: Assembleia Constituinte, 1946. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao46.htm>. Acesso em: 13 Jan. 2024.

BRASIL. Constituição (1967). Emenda Constitucional nº 11, de 17 de Outubro de 1978. Altera dispositivos da Constituição Federal. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/emecon/1970-1979/emendaconstitucional-11-13-outubro-1978-366947-norma-pl.html>>. Acesso em: 13 Jan. 2024.

BRASIL. Decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969. Autoriza a criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (EMBRAFILME), e dá outras providências. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-862-12-setembro-1969-375445-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 05 Out. 2022.

BRASIL. Decreto-lei nº 1949, de 30 de dezembro de 1939. Dispõe sobre o exercício das atividades de imprensa e propaganda no território nacional e dá outras providências. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1949-30-dezembro-1939-412059-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 05 Out. 2022.

BRASIL. Decreto nº 22.332, de 10 de janeiro de 1933. Reajusta o serviço policial do Distrito Federal e dá outras providências. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-22332-10-janeiro-1933-501608-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 13 Jan. 2024.

BRASIL. Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 13 Jan. 2024.

BRASIL. Decreto nº 70.665, de 2 de Junho de 1972. 1972. Altera, em caráter provisório, a estrutura do Departamento de Polícia Federal e dá outras providências. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-70665-2-junho-1972-419313-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 13 Jan. 2024.

BRASIL. Lei nº 6.697, de 10 de Outubro de 1979. Institui o Código de Menores. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1970-1979/l6697.htm>. Acesso em: 24 Jan. 2024.

BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de Dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8313cons.htm>. Acesso em: 17 Fev. 2024.

BRASIL. Ministério da Cultura. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Brasília: MEC, [s.d]. Disponível em: <https://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf>. Acesso em: 09 Dez. 2023.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Dia do Cinema Brasileiro*: “um país que não investe na cultura não se transforma”, diz presidente Lula em cerimônia de comemoração a data. MinC, 19 Jun. 2024. Disponível em: <<https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/dia-do-cinema-brasileiro-um-pais-que-nao-investe-na-cultura-nao-se-transforma-diz-presidente-lula-em-cerimonia-de-comemoracao-a-data#:~:text=Há%20126%20anos%2C%20em%2019,para%20o%20fortalecimento%20do%20audiovisual.>>>. Acesso em: 29 Jun. 2024.

BRUM, Bernardo Demaria Ignácio. *Vítima ou vilão: o tiroteio discursivo entre Lúcio Flávio, o passageiro da agonia (1977) e Eu matei Lúcio Flávio (1979)*. 2023. 142f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

BRUM, Bernardo Demaria Ignácio; VOGEL, Carlos Guilherme; ALBUQUERQUE, Márcio Alves. *A representação cinematográfica da cidade do Rio de Janeiro na pornochanchada*. In: FERREIRA, Rafael Alem Mello (Org.). *Humanidades e pensamento crítico*. Processos políticos, econômicos, sociais e culturais. São Paulo: Dialética, 2022. p.9-31.

BUTCHER, Pedro. *Hollywood e o mercado cinematográfico brasileiro*. Princípio(s) de Hegemonia. 2019. 251f. Tese (Doutorado em Cinema) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ), 2019.

BUTLER, Judith. *Discurso de Ódio*. Uma política do performativo. Traduzido por Roberta Fabbri Viscardi. São Paulo: Editora Unesp, 2021a.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 21.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021b.

CADILHE, Alexandre José. “Uma conversa de homem pra homem, ele disse”: performances de masculinidades em narrativas cariocas ficcionais. *Revell - Revista de Estudos Literários da UEMS*, Campo Grande, MS, v.2., n.19, p.37-59, 2018.

CAIXA CULTURAL. *Imaginários Cariocas*. A representação do Rio no Cinema. Catálogo da mostra. Rio de Janeiro, 2015.

CAMPOS, Ana Paula de Souza. A incorporação como arte: uma análise das festas de Exu em terreiros de umbanda na zona oeste da cidade do Rio de Janeiro. *Proa – Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, SP, v.8, n.1, p.08-3, Jan./Jun. 2018.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

CÂNEPA, Laura Loguércio. Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo. *E-compós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação*, Brasília, DF, v.12, n.1, p.1-14, Jan./Abr. 2009.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. Tradução de Cecília Prada. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CAPPELO, Giancarlo. Bellas, guapos y cornudos: la picaresca italiana de los años setenta. *Ventana Indiscreta*, Lima, Peru, Universidad de Lima, v.10, p.54-57, 2013. Disponível em: <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/Ventana_indiscreta/article/view/306/293>. Acesso em: 26 Nov. 2023.

CARDOSO, Ciro Flamarion. Aquiles e Troilos: a intrusão de um subtema homoerótico numa temática do ciclo de Troia. In: ESTEVES, Anderson Martins; AZEVEDO, Katia Teonia; FROHWEIN, Fábio (Org.). *Homoerotismo na Antiguidade Clássica*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 2016.

CARDENUTO, Reinaldo. A malandragem no país da ditadura: humor, deboche e política no cinema realizado por Hugo Carvana. *Antíteses*, Londrina (PR), v.12, n. 23, p. 602-630, Jan./Jul. 2019.

CARVALHO, Angelita Alves de; BARRETO, Rafael Chaves Vasconcelos. A invisibilidade das pessoas LGBTQIA+ nas bases de dados: novas possibilidades na Pesquisa Nacional de Saúde 2019? *Ciência & Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v.26, n.9, p.4059-4064, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1413-81232021269.12002021>>. Acesso em: 21 Jan. 2024.

CARVALHO, José Murilo. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, RJ, v.13, n.38, não paginado, Out. 1998. Disponível em: <<https://www.scielo.br/rj/rbcsoc/a/VdZ953cbKFh5GjrqsJCwBzd/?lang=pt#>>. Acesso em: 27 Fev. 2024.

CARVALHO, José Murilo. *É preciso ser consciente do que se está ocultando*. Entrevista. In: CAIXA CULTURAL. *Imaginários Cariocas*. A representação do Rio no Cinema. Rio de Janeiro, 2015. p.108-113.

CASTRO, Ruy. *Ela é carioca*: uma enciclopédia de Ipanema. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CATELLI, Rosana Elisa. O Instituto Nacional de Cinema Educativo: o cinema como meio de comunicação e educação. *XXVII Intercom – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Porto Alegre RS, 2004. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/90893872047181935102782067419501530727.pdf>>. Acesso em: 07 Ago. 2021.

CATULLE-MENDES, Jeanne. *La Ville Merveilleuse*. In: KORYTOWSKI, Ivo. *Blog Literatura, Rio de Janeiro e São Paulo*. Disponível em: <<https://literaturaeriodedejaneiro.blogspot.com/2015/03/la-ville-merveilleuse-cidade.html>>. Acesso em: 28 Jun. 2024.

CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil). *As muitas faces de Jece Valadão*. 75 anos de cinema. Rio de Janeiro, 2006.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*: O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

CINEMATECA BRASILEIRA. Acervo e base de dados relacionada a filmografia nacional. Disponível em: <<https://www.cinemateca.org.br>>. Acessos entre: 01 Dez. 2022 e 31 Jul. 2024.

COLASANTI, Marina. Arduíno Colasanti, o irmão da Marina. *Marina Colasanti*. Fev. 2013. Disponível em: <<https://www.marinacolasanti.com>>. Acesso em: 23 Mar. 2024.

CORREIA, Pero. Carta de Pero Correia para os irmãos que estavam em África, de S. Vicente, do anno de 1551. In: CARTAS Avulsas 1550-1568 (Cartas Jesuíticas II). Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1931. p.97-100.

CORINO, Luiz Carlos Pinto. Homoerotismo na Grécia Antiga – Homossexualidade e bissexualidade, mitos e verdades. *Biblos*, Rio Grande, RS, FURG, v.19, p.19-24, 2006.

COSSON, Rildo. *Fronteiras contaminadas*: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970. Brasília: Editora UnB, 2007.

DAMATTA, Roberto. *Universo do Futebol*. Esporte e Sociedade Brasileira. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1982.

DANDOLINI, Adriana de Oliveira Vasconcellos; RUIZ, Melissa Salinas. Mídia e gênero: uma análise sobre o símbolo da Globeleza. *Revista Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Málaga, Espanha, v.13, n.2, não paginado, Fev. 2020. Disponível em: <<https://www.eumed.net/rev/cccss/2020/02/analise-simbolo-globeleza.html>>. Acesso em: 28 Jun. 2024.

D'ANTONIO, Débora; EIDELMAN, Ariel. Cultura, sexualidad y censura estatal en el cine de Argentina y Brasil entre los años 1960 y 1980. *Mora*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, v.25, n.2, p.1-3, Dez. 2019. Disponível em: <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2019000200004&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 26 Nov. 2023.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2011.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias da gente brasileira, Volume 4: República – Testemunhos (1951 – 2000)*. São Paulo: LeYa, 2019.

DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia (Org.). *História dos homens no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2013.

DEL PRIORE, Mary; DARÓZ, Carlos (Org.). *A história do Brasil nas duas guerras mundiais*. São Paulo: Unesp, 2019.

DIAS, Cleber; FORTES, Rafael; MELO, Victor Andrade de. Sobre as ondas: surfe, juventude e cultura no Rio de Janeiro dos anos 1960. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.25, n.49, p.112-128, Jan./Jun.2012.

DINIZ, Sheila Castro. Desbundando em anos de chumbo: contracultura, produção artística e Os Novos Baianos. *História (São Paulo)*, São Paulo, v. 39, p.1-29, 2020.

DUARTE, Luisa; GORGULHO, Victor (Org.). *No tremor do mundo: ensaios e entrevistas à luz da pandemia*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Acervo cultural que reúne informações sobre artes visuais, literatura, teatro, cinema, dança e música produzidos no Brasil. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acessos entre: 09 Dez. 2023 e 14 Jul. 2024.

FERNANDES, Guilherme Moreira. *Mentalidade censória e telenovela na ditadura militar*. 2018. 441f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

FERREIRA, Camila Manduca. Zé Carioca: um papagaio na periferia do capitalismo. *Novos Rumos*, Marília (SP), v.49, n.1, p.159-168, Jan./Jun. 2012.

FESTIVAL DO RIO. Sítio oficial do Festival do Rio – Rio de Janeiro International Film Festival. Disponível em: <<https://www.festivaldoriorio.com.br>>. Acessos entre: 19 Nov. 2023 e 14 Jul. 2024.

FIGARI, Carlos. *@s outr@s cariocas. Interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro: Séculos XVII ao XX*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.

FONSECA, Carlos. Adhemar Gonzaga: um pioneiro. Dossiê completo. *Filme Cultura*, n.08, p.02-17, Mar. 1968. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.08.pdf#page=04>> Acesso em: 29 Jun. 2024.

FORTES, Rafael; MELO, Victor Andrade de. O surfe no cinema brasileiro. In: DIAS, Cleber Augusto Gonçalves; ALVES JÚNIOR, Edmundo de Drummond. *Em busca de aventura: múltiplos olhares sobre esporte, lazer e natureza*. Niterói: EdUFF, 2009. p.109-124.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1. A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 2. O uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 3. O cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 9. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2022.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 4. As confissões da carne*. Tradução de Heliana de Barros Conde Rodrigues e Vera Portocarrero. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução de Roberto Machado. 15. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2023.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir. Nascimento da Prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FREIRE, Rafael de Luna. O produtor Jece Valadão. In: CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil). *As muitas faces de Jece Valadão. 75 anos de cinema*. Rio de Janeiro, 2006. p.16-18.

FREIRE, Rafael de Luna et al. A ideia de gênero nacional no cinema brasileiro: a chanchada e a pornochanchada. *XI Estudos de cinema e audiovisual – Socine*, São Paulo, 2010, p.556-570.

FREIRE, Rafael de Luna. O cinema no Rio de Janeiro (1914 – 1929). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Nova História do Cinema Brasileiro*. Vol.1. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018. p. 252-293.

FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael; PAIVA, Raquel. Rio de Janeiro: estereótipos e representações midiáticas. *E-compós – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação*, Brasília, DF, v.1, n.1, p.1-25, Jan./Jun. 2004.

FURTADO, Luciana. A nova Globeleza e a divergência de enquadramentos do acontecimento. *Cambiassu*, São Luís, MA, UFMA, v.13, n.21, p. 182-199, Jul./Dez. 2017.

GAMO, Alessandro; MELO, Luís Alberto Rocha. Histórias da Boca e do Beco. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Nova História do Cinema Brasileiro*. Vol.2. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018. p. 322-359.

GARCIA, Mônica de Carvalho. *Turismo cinematográfico no período pós-guerra: O Rio de Janeiro do filme Interlúdio (1946)*. Orientador: Ari da Silva Fonseca Filho. 2016. 78f. Monografia (Bacharelado em Turismo) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2016.

GARCIA, Yuri. *O vampiro camaleônico: Uma análise de “Drácula” em suas múltiplas encarnações na literatura e cinema*. 2014. 220f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

GARCÍA-JALÓN, Carmen Azpurgua. *El cine mosaico como correlato cinematográfico del Realismo Sucio*. 2021. 456f. Tese (Doctorado en Humanidades: Lenguaje y Cultura) – Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España, 2021.

GERACE, Rodrigo. *Cinema Explícito*. Representações Cinematográficas do Sexo. São Paulo: Perspectiva; São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

GIAMBIAGI, Fábio et al. *Economia Brasileira Contemporânea: 1945-2004*. Rio de Janeiro: Campus-Elsevier, 2005.

GLOBOPLAY. Plataforma de vídeo sob demanda do Grupo Globo. Disponível em <<https://globoplay.globo.com>>. Acessos entre: 01 Dez. 2022 e 21 Jul. 2024.

GOMES, Roger Marcelo Martins. A Arqueologia do Saber: uma proposta metodológica para a análise do discurso em História. *Interfaces Científicas-Humanas e Sociais*, Aracaju, v.6, n.3, p.19-26, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.set.edu.br/humanas/article/view/3181/2673>>. Acesso em: 20 Abr. 2024.

GUNNING, Tom. The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: STRAUVEN, Wanda (Org.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

HEFFNER, Hernani. Paisagem carioca no cinema brasileiro. In: CAIXA CULTURAL. *Imaginários Cariocas*. A representação do Rio no Cinema. Rio de Janeiro, 2015a. p.11-19.

HEFFNER, Hernani. Rio de Janeiro e cinema: oxímoro. In: CAIXA CULTURAL. *Imaginários Cariocas*. A representação do Rio no Cinema. Rio de Janeiro, 2015b. p.122-126.

HELAL, Ronaldo. *O que é Sociologia do Esporte*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

HERMANN, Jennifer. Reformas, endividamento externo e do “Milagre” econômico (1964-1973). In: GIAMBIAGI, Fábio et al. *Economia Brasileira Contemporânea: 1945-2004*. Rio de Janeiro: Campus-Elsevier, 2005. p.69-92.

HUSTLER. Sítio oficial da revista. Los Angeles: LFP Publishing Group, 2024. Disponível em: <<https://hustler.com>>. Acesso em: 30 Jun. 2024.

IMDB (Internet Movie Database). Banco de dados eletrônico que apresenta informações sobre filmes, novelas e séries de televisão. Disponível em: <<http://www.imdb.com>>. Acessos entre: 01 Dez. 2022 e 14 Jul. 2024.

JONALD. O filme histórico brasileiro. *Filme Cultura*, n.23, p.32-55, Jan./Fev. 1973. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.23.pdf#page=34>>. Acesso em: 17 Jun. 2024.

JUDT, Tony. *Pós-Guerra: Uma história da Europa desde 1945*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

KUSHNIR, Beatriz. The End: A censura de Estado e a trajetória dos dois últimos chefes da Censura Brasileira. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 29, n. 1, p.107-124, 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/9948>> Acesso em: 20 Jan. 2024.

LACHTERMACHER, Adolfo. *Pesquisa tese sobre a comédia erótica carioca* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <carlosguilhermevogel@yahoo.com.br> em 19 Mar. 2024.

LEITE, Letícia Batista Rodrigues. Homossexualidade feminina na Antiguidade ? Ensaio em torno dos trabalhos de Sandra Boehringer. *Classica – Revista Brasileira De Estudos Clássicos*, Belo Horizonte, MG, UFMG, v.26, n.2, p. 227–238, 2013.

LIUDVIK, Caio. Foucault no Brasil. *Revista Cult*, n.191, não paginado, 16 Jun. 2014. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/foucault-no-rasil/#.YxTBMzo8_Ok.link> Acesso em: 04 Set. 2022.

LOVELACE, Linda; MCGRADY, Mike. *Ordeal*. New York: Citadel Press, 2005.

MACHADO, Roberto. Introdução: Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2023. p.7-34.

MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

MAFFESOLI, Michel. *Homo Eroticus: comunhões emocionais*. Rio de Janeiro: Forense, 2014. E-book.

MARTINS, William de Souza Nunes. *Paschoal Segreto*. "Ministro das diversões" do Rio de Janeiro (1883 - 1920). 2004. 171f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

McKEE, Robert. *Story: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Tradução de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MELO, Victor Andrade de. Nos performances públicas masculinas: o esporte, a ginástica, a educação física (século XIX). In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia (Org.). *História dos homens no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2013. p.119-152.

MELO, Victor Andrade de; PERES, Fábio de Faria. A natação nas escolas do Rio de Janeiro do século XIX (1853-1889). *Educação em Revista*, Belo Horizonte, v.31, n.01, p.287-306, Jan./Mar. 2016.

MELLO, Paulo Thiago; SEBADELHE, Zé Octávio. *Memória afetiva do botequim carioca*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

MEMÓRIA GLOBO. Acervo digital que apresenta a história do Grupo Globo. Disponível em: <<https://memoriaglobo.globo.com>>. Acessos entre: 23 Fev. 2024 e 17 Jun. 2024.

MERCADO, Gustavo. *O olhar do cineasta: aprenda (e quebre) as regras da composição cinematográfica*. Tradução de Edson Furmankiewicz. Rio de Janeiro: Campus-Elsevier, 2011.

MONTEIRO, José Carlos. Nelson Pereira dos Santos: Realismo sem fronteiras. *Filme Cultura*, n.16, p.6-15, Set./Out. 1970. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.16.pdf#page=08>>. Acesso em: 16 Jun. 2024.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MORAES, Maria Teresa Mattos de. *O Festival do Rio e as configurações da cidade do Rio de Janeiro*. 2018. 238F. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MOREIRA, Adriana Guimarães. *De Maravilhosa à Olímpica: a “cidade-megaevento” e a comunicação do Rio Media Center*. 2019. 156f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

MORIN, Edgar. *As estrelas – Mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOTT, Luiz. Relações raciais entre homossexuais no Brasil Colônia. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, SP, ANPUH, v.5, n.10, p.99-122, Mar./Ago.1985.

MULHERES DE LUTA. Teresa Trautman, a mulher no cinema durante a ditadura. *Blog Mulheres de Luta*, 07 Fev. 2022. Disponível em: <<https://www.mulheresdeluta.com.br/teresa-trautman/>>. Acesso em: 27 Jan. 2024.

MÜLLER, Angélica. Não se nasce viril, torna-se: juventude e virilidade nos anos “1968”. In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia (Org.). *História dos homens no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2013. p.299-333.

MURPHY, J. J. *Me and You and Memento and Fargo*: How independent screenplays work. New York: Continuum, 2007.

NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. *Erotismo no cinema brasileiro*. A pornochanchada em perspectiva histórica. Curitiba: CRV, 2018.

NEIVA, Gabriel Chavarry. *Muitas cidades em uma só*: representações da paisagem do Rio de Janeiro em tempos de megaevento. 2018. 184f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

NETTO, Tatiana Trad. *Helena Ignez: descolonizando olhares* – Estratégias de invenção na representação da mulher no cinema marginal brasileiro. 2016. 122f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

NEVES, Luiz Paulo Gomes. *A construção de um profeta*: a prática discursiva enquanto distinção de autoria no gênero da pornochanchada. 2012. 146f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

NOVAES, Joana de Vilhena. “Aqui tem homem de verdade”. Violência, força e virilidade nas arenas de MMA. In: DEL PRIORE, Mary; AMANTINO, Márcia (Org.). *História dos homens no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2013. p.359-386.

NUNES, Lara Jogaib. *O processo de turistificação do carnaval no Rio de Janeiro pelas páginas da Gazeta de Notícias (1922-1932)*. 2021. 227f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2021.

NUNES, Lucas Sant’Ana; FRIGERI, Renata Aparecida. As mulheres de Ody Fraga: a representação feminina em A dama da zona. In: BERTOLI FILHO, Claudio; AMARAL, Muriel Emídio Pessoa (Org.). *Pornochanchando*: em nome da moral, do deboche e do prazer. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016. p.243-258.

O GLOBO. Acervo Digital. *Garganta Profunda*: o pornô POP. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/garganta-profunda-porno-pop-21419108>>. Acesso em 21 Jul. 2024.

OLIVEIRA, Ana de. *Tropicália*. 2007. Disponível em: <<https://www.tropicalia.com.br>>. Acesso em: 05 Out. 2022.

OLIVEIRA, Maílson Vieira de. *Pornochanchada*: crítica, gênero e distinção cultural nos anos 1970. 2020. 247f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

ORTIZ, José Mário; AUTRAN, Arthur. O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Nova História do Cinema Brasileiro*. Vol.2. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018. p. 202-265.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti. Os filmes mitológicos brasileiros. *Filme Cultura*, n.19, p.50-53, Mar./Abr. 1971. Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.19.pdf#page=52>>. Acesso em: 29 Jun. 2024.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973)*. A representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Nova História do Cinema Brasileiro*. Vol.1. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018a.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Nova História do Cinema Brasileiro*. Vol.2. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018b.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Novo/Cinema Marginal, entre curtição e exasperação. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Nova História do Cinema Brasileiro*. Vol.2. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018. p.116-201.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, Stephanie; RIBEIRO, Djamila. A mulata Globeleza: um manifesto. UOL, *Agora é que são elas*. Não paginado, 29 Jan. 2016. Disponível em: <https://www.oabsp.org.br/comissoes2010/gestoes2/2016-2018/igualdade-racial/gestoes-anteriores/gestao-2016-2018/artigos/2016/folha-29012016_A-Mulata-Globeleza_-Um-Manifesto-_AgoraeQueSeoElas.pdf>. Acesso em: 23 Fev. 2024.

ROCHA, Gilmar. “Eis o malandro na praça outra vez”: a fundação da discursividade malandra no Brasil dos anos 70. *Scripta*, Belo Horizonte, v.10, n.19, p.108-121, Jul./Dez. 2006.

RODRIGUES, Antonio. *O Rio no Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SANTEIRO, Sérgio. O sol visto da lua. *Filme Cultura*, n. 35/36, p.68-69, Jul./Ago./Set. 1980, Disponível em: <<http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.35.pdf#page=57>>. Acesso em: 08 Jul. 2024.

SÃO PAULO. Lei nº 2.034, de 30 de dezembro de 1924. Reorganiza a Polícia do Estado. São Paulo: Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, 1924. Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1924/lei-2034-30.12.1924.html>>. Acesso em: 13 Jan. 2024.

SCHVARZMAN, Sheila. O Rádio e o Cinema no Brasil nos anos 1930. *XXIX Intercom – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Brasília DF, p.1-14, 2006. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/41112854763261431972251026393152414828.pdf>>. Acesso em: 23 Abr. 2024.

SCHVARZMAN, Sheila. Cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria (2000-2016). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Nova História do Cinema Brasileiro*. Vol.2. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018. p. 514-561.

SCCOLEZIONISMO. Acervo de cartões postais para leilão. *Blog SC Colecionismo*. Blumenau, SC. Disponível em: <<https://www.sccolecionismo.com.br/peca.asp?ID=9406745&ctd=669&tot=&tipo=>>>. Acesso em: 23 Fev. 2024.

SELIGMAN, Flávia. *O Brasil é feito pornô*s. O ciclo da pornochanchada no país dos governos militares. 2000. 247f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SEMIN, Nancy Leigh. *An examination of Linda Lovelace and her influence on feminist thought and the pornographic industry in America*. 2006. 300f. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Faculty of the Graduate School, University of Texas, Austin, 2006.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SILVA, Fagner Costa; DIAS, José Alves. A censura literária no Brasil e as restrições impostas a Feliz ano novo. *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, RS, UFSM, n.40, p.31-42, 2022.

SIMAS, Luiz Antonio. *Umbandas*. Uma história do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira (Org.). *O corpo representado: mídia, arte e produção de sentidos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

SIQUEIRA, Euler David de. A garota do cartão: para uma etnografia do postal carioca. In: SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira (Org.). *O corpo representado: mídia, arte e produção de sentidos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

SIQUEIRA, Euler David de; SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Destaque para a garota carioca: corpo, sociabilidade e comunicação na cidade*. Porto Alegre: Sulina, 2017.

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987. Disponível em: <<https://www.novomilenio.inf.br/santos/lendas/h0300a2.pdf>>. Acesso em: 04. Set. 2022.

SOUZA, José Inácio de Melo. Os primórdios do cinema no Brasil. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Nova História do Cinema Brasileiro*. Vol.1. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018. p. 16-51.

SOUZA, Ricardo Luiz de. *Cinemão, Boca do Lixo e Pornochanchada: o cinema brasileiro de 1975 a 1976*. Cotia, SP: Cajuína, 2024.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

TV GLOBO. *Guia Ilustrado TV Globo: novelas e minisséries*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

VEIGA, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. Curitiba: Appris, 2022.

VELOSO, Fernando; VILLELA, André; GIAMBIAGI, Fábio. Determinantes do “milagre” econômico brasileiro (1968-1973): uma análise empírica. *Revista Brasileira de Economia*, Rio de Janeiro, RJ, Fundação Getúlio Vargas (FGV), v. 62, n. 2, p. 221-246, Abr.-Jun. 2008.

VERÍSSIMO, Fernando. Na tela, a cara do Brasil. In: CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil). *As muitas faces de Jece Valadão. 75 anos de cinema*. Rio de Janeiro, 2006. p.5.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1954). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Nova História do Cinema Brasileiro*. Vol.1. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018. p. 344-391.

VOGEL, Carlos Guilherme. *Magnífica 70: Caminhos da narrativa seriada no audiovisual brasileiro*. 2019. 183f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

WILLIAMS, Linda. *Hard Core*. Power, pleasure and the ‘frenzy of the visible’. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1989.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

APÊNDICE

Sinopse e ficha técnica dos filmes analisados

Os dados apresentados abaixo foram extraídos do acervo digital constante do sítio oficial da Cinema Brasileira²³⁰.

A - *A viúva virgem*

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, COR, 100min, 2.860m, 24q, Eastmancolor, 1:1'37

Data e local de produção:

Ano: 1972

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: GB

Certificados:

Censura 18 anos.

Certificado de Produto Brasileiro: B0500319100000 de 09.08.2005.

Data e local de lançamento:

Data: 20/04/1972

Local: Rio de Janeiro

Sinopse:

Cristina, moça virgem criada em colégio de freiras, casa-se com um rico e grosseiro coronel, Alexandrão, fazendeiro no interior de Minas Gerais. Na festa de casamento o noivo devora uma quantidade colossal de comida, para espanto de todos. Com a barriga muito cheia, ele tem um ataque e morre nas núpcias, deixando a noiva virgem. Ela teme permanecer virgem para o resto da vida. Seguindo conselhos médicos, Cristina vai passar uns tempos no Rio com a tia, Dona Dinah. O apartamento carioca, que ela herdou do marido, está sendo ocupado clandestinamente por um *bon vivant*, Constantino, a irmã dele e uns amigos. Com a chegada da proprietária eles têm que fugir correndo do local, para que ela nada descubra. A amiga de Constantino, que também estava no apartamento, perdera lá seu gato, e o quer de volta de qualquer maneira. Constantino volta ao local para resgatá-lo e se encanta pela viúva. Dizendo-se empresário, ele quer aplicar o golpe do baú. Cristina se afeiçoa a ele, mas todas as vezes que vão se beijar, ela enxerga o fantasma do Coronel e fica muito perturbada. Resolve ir ao psicanalista, mas também não tem muito sucesso. Quando os dois finalmente vão transar, Constantino se mostra impotente, por arte do coronel. Dona Dinah é espírita e faz uma sessão para que Constantino possa falar com Alexandrão. Ele quer sua virilidade de volta, senão irá ao interior contar que a viúva ainda é virgem. O espírito então faz um trato. No dia seguinte o coronel baixará em Constantino e ele transará com Cristina. Na hora marcada ele vai à cozinha invocar o espírito. Incorporado, ele vai até a geladeira e come vorazmente. Quando vai ao encontro de

²³⁰ Disponível em: <<https://bases.cinemateca.org.br/>>. Acesso em 28 Jul. 2024.

Cristina, ela percebe que é Alexandrão quem está ali. Ele quer possuí-la à força, mas tem um ataque. Depois de recuperado, Constantino e seus amigos resolvem bolar um plano, para que todos pensem que o coronel era gay. Paulinho se faz de homossexual e diz a Cristina que ele era amante de seu marido. Ela fica um pouco penalizada com a sina do rapaz, e quer regenerá-lo. Ficam amigos e nasce uma paixão entre eles. Constantino fica enciumadíssimo e o Coronel não consegue mais assombrá-la. Constantino arma uma estratégia em um hotel de alta rotatividade, onde ele tomaria o lugar de Paulinho. Uma série de confusões e desencontros acontecem. Em meio a balbúrdia, Cristina finalmente perde a virgindade com Paulino, seu amado. O hotel é invadido pela polícia que leva todos para a delegacia. O policial recebeu uma denúncia pelo rádio, feita pelo espírito de Alexandrão. Cristina e Paulino saem ilesos desta.

Gênero: Comédia

Termos descritores: Morte; Mulher; Sexo

Descritores secundários: Casamento

Prêmios

- Melhor ator secundário para Imperial, Carlos no Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1972, SP;

- Melhor música para Imperial, Carlos; Melhor direção para Rovai, Pedro Carlos e Melhor ator para Meira, Tarcísio no Diplomas ao Mérito aos Melhores do Cinema, 1972, SP;

Prêmio Coruja de Ouro do Instituto Nacional de Cinema, 1972, RJ de Melhor composição para Imperial, Carlos..

Prêmio Coruja de Ouro, 1972, do INC - Instituto Nacional de Cinema de Melhor composição para Imperial, Carlos.

Produção:

Companhia(s) produtora(s): Sincrocine Produções Cinematográficas Ltda.

Direção de produção: Reis, Echio

Produtor associado: Frank, Egon

Assistência de produção: Guerra, José Flávio

Produção - Dados adicionais: Motorista: Ferreira, Angelo; Mello, Apolônio

Distribuição:

Companhia(s) distribuidora(s): U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.;

Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Argumento/Roteiro:

Argumento: Rovai, Pedro Carlos

Roteiro: Bettencourt, João; Costa, Armando; Thiré, Cecil

Diálogos: Bettencourt, João; Costa, Armando; Thiré, Cecil

Direção:

Direção: Rovai, Pedro Carlos

Assistência de direção: Adler, André José

Continuidade: Levier, Helena A.

Fotografia:

Direção de fotografia: Silva, Hélio
 Câmera: Silva, Hélio
 Assistência de câmera: Amorim, João Carlos
 Fotografia de cena: Chaves, Flávio
 Dados adicionais de fotografia:
 Eletricista: Silva, Gelson da; Goulart, Oswaldo
 Maquinista: Pinheiro, João; Cavalcante, Pedro

Som:

Direção de som: José, Geraldo
 Técnico de som: Raposeiro, Victor; Augusto, Jorge
 Mixagem: Tavares, José
 Dados adicionais de som
 Ruídos de sala: José, Geraldo; Goulart, Walter; Cesar, A.
 Efeitos sonoros: José, Geraldo; Goulart, Walter; Cesar, A.

Montagem:

Montagem: Oliveira, Manoel
 Assistente de montagem: Oliveira, Antônio

Direção de arte:

Figurinos: Pereira, Stênio
 Cenografia: Pereira, Stênio
 Títulos de apresentação: Stil
 Dados adicionais de direção de arte:
 Maquiagem: Tarouquella, Vera
 Guarda-roupa: Santos, Euracy dos
 Vestuário: Pereira, Stênio

Música:

Arranjos musicais: Freitas, Laercio de
 Música: Imperial, Carlos

Canção:

Título: Uai, uai, coroné
 Intérprete: Antonio, Angelo

Locação: MG; Paty do Alferes - RJ; Miguel Pereira - RJ;

Identidades/Elenco:

Prieto, Adriana (Cristina)
 Jardel Filho (Constantino)
 Glória, Darlene (Irmã de Constantino)
 Clara, Sonia (Amiga de Constantino)
 Briebe, Henriqueta (Tia Diná)
 Vieira, Meiry (Beatriz)
 Marcelo (Paulinho)
 Aguiar, Alvaro (Geraldo)
 Ibanez Filho (Furunga)
 Prieto, Carlos (Adamastor)

Nenéo
 Augusto, Otávio (Cineasta)
 Chaves, Flávio (Sacristão)
 Milfont, José (Tabelião)
 Gassman, Samuel (Porteiro)
 Blati, Janeti (Modelo)
 Teles, Mário (Garçom)
 Gomes, J. (Velho)
 Lima, Julia (Enfermeira)
 Teobaldo (Zé)
Ator(es) Convidado(s):
 Imperial, Carlos (Coronel Alexandrão)
Participação especial:
 Branco, José Augusto (Delegado)
 Lewgoy, José (Padre Blotti)
 Grey, Wilson (Carregador de malas)
 Bittencourt, Lenoir

B - As aventuras amorosas de um padeiro

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, COR, 109min, 2.953m, 24q, Eastmancolor

Data e local de produção:

Ano: 1975
 País: BR
 Cidade: Rio de Janeiro
 Estado: GB

Certificados:

Certificado de Censura Federal 87.815, proibido para menores de 18 anos.
 Certificado do Instituto Nacional de Cinema 259.

Data e local de lançamento:

Data: 21/06/1976; 25/02/1980
 Local: Rio de Janeiro; São Paulo

Sinopse:

Rita, casada com Mário e desiludida, decide continuar seus estudos. Estimulada pelas colegas, passa a levar uma vida mais livre e aceita uma aventura com o português Marques, dono de uma padaria. Sua inquietação amorosa não se satisfaz e ela o abandona quando encontra Saul, um crioulo malandro, pintor e poeta, por quem se apaixona. Por vingança e desrespeito, o padeiro avisa o marido da traição da esposa e prepara um flagrante de adultério, na própria casa de Saul, na praia, do qual participa a população local. Mas a esperteza de Saul salva a situação: ele finge ser um pai de santo homossexual em sessão de consulta espiritual especialmente realizada para Rita.

Gênero: Comédia

Termos descritores: Casamento; Economia; Sexo; Religião

Descritores secundários: Adulterio; Comércio; Homossexualidade

Produção:

Companhia(s) produtora(s): Regina Filmes Ltda.

Companhia(s) co-produtora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Co-produção: Freitas, Sérgio

Produção executiva: Santos, Nelson Pereira dos

Produção - Dados adicionais:

Gerente de produção: César, Epitácio; Lacerda, Luiz Carlos; Fonseca, Albertino
Nogueira da; Zedray

Distribuição:

Companhia(s) distribuidora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A .

Argumento/Roteiro:

Roteiro: Onofre, Waldyr

Direção:

Direção: Onofre, Waldyr

Assistência de direção: Rodrigues, Lael

Continuidade: Márcio, Caio

Fotografia:

Direção de fotografia: Silva, Hélio

Assistência de câmera: Segatti, Antônio

Fotografia de cena: Scarpino, Clóvis

Dados adicionais de fotografia:

Eletricista: Tolentino, Geraldo

Som:

Direção de som: Tavares, José; Dadá, Severino

Efeitos especiais de som: José, Geraldo

Dados adicionais de som

Sonoplastia: José, Geraldo

Montagem:

Montagem: Higino, Raymundo

Direção de arte:

Cenografia: Branco, Antônio Carlos

Dados adicionais de direção de arte

Vestuário: Branco, Antônio Carlos

Música

Seleção musical: Onofre, Waldyr

Locação: Campo Grande – RJ

Identidades/Elenco:

Pereio, Paulo César
 Rosário, Maria do
 Oliveira, Haroldo de
 Setta, Ivan
 Mariano, Procópio
 Carvalho, Rafael de
 Grumberg, Kátia
 Miloski, Ivete
 Thomás, José
 Zedray
 José, Erley
 Onofre, Waldyr

C - *Eu transo, ela transa*

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, COR, 100min, 2.745m, 24q, Eastmancolor, 1:1'37

Data e local de produção:

Ano: 1972
 País: BR
 Cidade: Rio de Janeiro
 Estado: GB

Certificados:

Censura Federal 70069 de 23.10.1972, 12 cópias, 2.800m, proibido para menores de 18 anos.

Data e local de lançamento:

Data: 13/11/1972
 Local: Rio de Janeiro

Sinopse:

Chefe de família do subúrbio, recém-transferida para Copacabana, arranja emprego e resolve facilitar o caso amoroso do chefe, hospedando a amante deste. Sua filha tem encontros pagos com um comendador octogenário. Seu filho, surfista, se apaixona pela hóspede e consegue sair de casa levando-a.

Roberto, de 45 anos e que mora na Zona Sul, é um chefe de família sempre bem disposto e com a simpatia peculiar a certos homens de negócio que costumam resolver facilmente todos os problemas. Vivem ao seu lado Dedé, sua mulher; Maria Inês, a cunhada solteirona e antiquada; Afonso, o sogro aposentado, que perambula pela casa numa cadeira de rodas, criticando tudo e todos; Carlinhos, o filho mais velho, garotão de Ipanema, que jamais enfrentou qualquer problema na vida; Vanda, a filha de dezessete anos, que começa a sentir o problema da afirmação pessoal; e Kiko, de quatorze anos, ainda completamente inconseqüente. Homem de idéias, Roberto visualiza a oportunidade de uma radical melhoria em suas finanças ao 'quebrar o

galho' de um industrial às voltas com problemas conjugais por causa de uma jovem amante. Para salvar as aparências, a jovem vai morar com a família de Roberto, cuja casa o industrial terá a justificativa de visitar periodicamente, a pretexto de negócios. Os maiores embaraços, entretanto, pertubam o plano de Roberto.

Gênero: Comédia

Termos descritores: Teatro; Sexo

Termos geográficos: Rio de Janeiro - GB

Produção:

Companhia(s) produtora(s): Produções Cinematográficas R. F. Farias; Ipanema Filmes

Produção executiva: Silveira, Mozael; Nabuco, Maurício

Produção - Dados adicionais:

Financiamento/patrocínio: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes

Equipe de produção: Menezes, Wilmar; Shlomer, Joni Natorf; Gama, Ubirajara;

Purificação, Denis

Distribuição:

Companhia(s) distribuidora(s): Ipanema Filmes

Argumento/Roteiro:

Argumento: Camargo, Pedro

Estória: Baseada na peça teatral *Copacabana* S.A. de Gama, Jota

Direção:

Direção: Camargo, Pedro

Assistência de direção: Piá, Luiz

Continuidade: Fernandez, Cleyde

Fotografia:

Direção de fotografia: Medeiros, José

Assistência de câmera: Caçador, Rosalvo

Fotografia de cena: Lynch, Douglas

Dados adicionais de fotografia:

Chefe eletricitista: Silva, Oswaldo

Eletricista: Moreira, José Carlos; Telles, José

Maquinista: Domingos, José

Som:

Direção de som: Vianna, Alberto

Montagem:

Edição: Noya, Waldemar

Assistente de montagem: Amorim, Rubens

Direção de arte:

Figurinos: Maia, Arthur

Guarda-roupa: Cerino, Nazaré

Cenografia: Maia, Arthur
 Dados adicionais de direção de arte:
 Maquiagem: Cunha, Eliane

Música:

Direção musical: Flavio, Aécio
 Trilha musical: Lyra, Carlos

Canção:

Autor da canção: Rocha, Jesus;

Título: Back in Bahia;
 Autor da canção: Gil, Gilberto;
 Intérprete: Gil, Gilberto;

Título: Estupidez;
 Autor da canção: Carlos, Roberto e Carlos, Erasmo;
 Intérprete: Costa, Gal;

Título: Coração vagabundo;
 Autor da canção: Veloso, Caetano;
 Intérprete: Costa, Gal;

Título: Dê um rolê;
 Autor da canção: Moraes e Galvão;
 Intérprete: Costa, Gal;

Título: You don't know me;
 Autor da canção: Veloso, Caetano;
 Intérprete: Veloso, Caetano;

Título: Média luz
 Autor da canção: Donato
 Intérprete: Varela, Hector

Identidades/Elenco:

Dória, Jorge (Roberto)
 Barsotti, Sandra (Helena)
 Paulo, Marcos (Carlinhos)
 Lucidi, Dayse (Dedé)
 Arena, Rodolfo (Afonso)
 Arruda, Suzy (Maria Inês)
 Orlandivo (Bilu)
 Pêra, Abel (Comendador)
 Zeppelin, Leda
 Daniel, Mary (Madame Telma)
 Maia, Arthur
 Viana, Milton
 Gurgel, Almir
 Tadeu, Luiz

Deriquem, Moacir
 Yaari, Shulamit
 Vasconcelos, Samuel
 Salles, Yeda
 Loyola, Karey

Apresentando:

Primo, Rose di (Vanda)
 Marcello, Marcello (Kiko)

Ator(es) Convidado(s):

Glória, Darlene(Gilda)

Participação especial:

Torres, Fernando(Guimarães)

D - Giselle

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, COR, 87min, 2.818m, 24q, Eastmancolor

Data e local de produção:

Ano: 1980
 Início: 1980.03.00
 País: BR
 Cidade: Rio de Janeiro
 Estado: RJ

Certificados:

Certificado de Produto Brasileiro 416, de 09.09.1980.
 Censura 18 anos. Registro 0000039/80. (Res. 91/73 e Res. Concine 02/76)

Data e local de lançamento:

Data: 24/11/1980; 10/11/1980
 Local: São Paulo; Rio de Janeiro

Sinopse:

Giselle, depois de anos estudando no exterior, retorna ao Brasil e encontra seu pai, Luccini - um rico criador de cavalos - casado com Aidée. A madrastra se apaixona por Giselle. Durante umas férias passadas na fazenda, chega Serginho, filho do primeiro casamento de Aidée. Inicia-se então um jogo de relações amorosas entre Giselle, Serginho, Aidée e Ângelo, o capataz, jogo esse que Luccini finge não perceber. Giselle, um dia, conhece Ana, uma ex-exilada política, médica, que participa ativamente de uma organização clandestina. As duas vivem um apaixonado romance. Giselle abandona a família e vai viver com Ana, até o dia em que esta morre tragicamente. Giselle, assim, volta para casa. Ângelo vai para o Rio trabalhar com Luccini, reiniciando as relações com seus parceiros, onde não existem regras para o prazer. Mas todos acabam fartando-se dessa vida. Num jantar, onde se comemora a dissolução da família, cada um decide escolher seu caminho próprio: Giselle volta à Europa, Ângelo torna-se gigolô nos Estados Unidos. Serginho faz shows de travesti,

Aidée passa a levar uma vida ainda mais desregrada e Luccini assume seu homossexualismo. (Guia de Filmes)

Giselle, filha do milionário Luchini, volta da Europa e instala-se na fazenda de seu pai. Conhece Haydée, sua atual esposa. Encanta-se com Ângelo, empregado de confiança da fazenda. Tem relações sexuais com ele numa cachoeira, enquanto é observada por três mal-caráteres e por Haydée. Recebem a notícia de que Serginho, filho de Haydée, virá para a fazenda. Haydée e Giselle transam e vivem um ligeiro romance. Serginho chega e conhece Giselle. Ele vai com Ângelo a um bar. Os dois arrumam confusão com os homens que observavam Giselle na cachoeira. Ângelo leva uma surra. Serginho cuida de Ângelo e os dois transam. Giselle apaixona-se por Ana, comunista engajada, despertando o ciúme de Haydée. Ana é morta pela polícia. Giselle encontra os cadáveres dos três bisbilhoteiros linchados pela população local. Luchini convida Ângelo para morar com sua família no Rio de Janeiro. Lá, Ângelo conhece o mar, a cidade, as drogas e as casas de sexo. De volta a fazenda, descobre que Luchini é pedófilo. Para não ter seu segredo revelado, Luchini oferece a ele uma viagem aos Estados Unidos onde poderá estudar agronomia. Giselle diz que vai voltar para a Europa. A família se desfaz amigavelmente, cada qual tomando um rumo diferente." (Resumo da cópia)

Gênero: Drama; Erotismo

Termos descritores: Sexo; Fazenda; Casamento; Política; Morte

Descritores secundários: Homossexualidade; Ensino; Cavalo; Medicina; Família

Produção:

Companhia(s) produtora(s): Vydia Produções Cinematográficas S.A.

Produção: Mossy, Carlo; Goldszal, Bernardo

Direção de produção: Mohr, Geraldo

Produção executiva: Goldszal, Bernardo

Produtor associado: Escafura, José Caruzo; Santos, Avelino Dias dos; Mello, Victor Di

Produção - Dados adicionais:

Equipe de produção: Pappette, Wagner Tadeu; Gomes Filho, Walter Pereira; Carmo, Nelson do

Gerente de produção: Freitas, Alberto Sabino de

Distribuição:

Companhia(s) distribuidora(s): WN Filmes Ltda.; Condor Filmes S.A.; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira

Argumento/Roteiro:

Argumento: Mello, Victor Di

Roteiro: Mello, Victor Di

Diálogos: Mello, Victor Di

Direção:

Direção: Mello, Victor Di

Continuidade: Cozen, Reinaldo

Coreografia: Rio, Edgar Del

Fotografia:

Direção de fotografia: Gonçalves, Antônio

Assistência de câmera: Segatti, Antônio

Operador: Gonçalves, Antônio

Trucagens: Ilimitada Ltda.

Dados adicionais de fotografia:

Eletricista: Donea, Sandoval Teixeira; Virgínio, Edson Alves; Finizola, Wildemilson Barroso

Som:

Técnico de som: Vianna, Aloísio

Efeitos especiais de som: César, Antonio

Montagem:

Montagem: Baldasconi, Giuseppe

Edição: Baldasconi, Giuseppe

Direção de arte:

Figurinos: Costa, Alice Penna e; Nitzche, Beatriz Maria

Cenografia: Costa, Alice Penna e; Nitzche, Beatriz Maria

Dados adicionais de direção de arte

Maquiagem: Oliveira, Josefina de

Guarda-roupa: Souza, Tereza Cristina de

Música:

Seleção musical: Mossy, Carlo; Blajfeden, I. Alberto

Locação: Rio de Janeiro - RJ**Identidades/Elenco:**

Valéria, Alba (Giselle)

Parente, Nildo (Luscini)

Mossy, Carlo (Angelo)

Faria, Ricardo (Serginho)

Dahl, Maria Lúcia (Aidé)

Lafond, Monique (Ana Clementina)

Faria, Celso (Sabino)

Bulbul, Zózimo (Jorge)

Salvatori, Vinícius (Bobo)

Sabino, Luciano (Bandido I)

Jali, Yara

Queiroz, J.

Ludgero, Mário

Lima, Esmeralda de

Santos, Hudson Malta

Henriqueta, Ana

E - Nos embalos de Ipanema

Outras remetências de título: O corpo dourado

Categorias:

Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, COR, 100min, 2.745m, 24q, Eastmancolor, 1:1'37

Data e local de produção:

Ano: 1978

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: RJ

Certificados:

Censura 18 anos.

Certificado de Produto Brasileiro: B0500319200000 de 09.08.2005.

Data e local de lançamento:

Data: 14/05/1979

Local: São Paulo

Sinopse:

Toquinho, rapaz pobre, morando no subúrbio carioca de Marechal Hermes, na companhia da mãe viúva e de uma irmã pequena, ambiciona mudar de vida. Aficcionado pelo surfe, passa a maior parte do tempo em Ipanema, na Pedra do Arpoador, acompanhando as proezas dos surfistas sobre a prancha. Mas Toquinho tem outros motivos para freqüentar o local: Patrícia, uma menina rica e liberada é a sua paixão. Para atender aos caprichos de Patrícia, Toquinho deixa-se seduzir por André, um homossexual que em troca dos carinhos que recebe, promete-lhe uma viagem ao Havaí, durante um campeonato de surfe. Aos poucos, Toquinho vai se afastando da família e de Verinha, sua namorada do subúrbio. O pouco dinheiro, que consegue extorquir de André, não é suficiente para conquistar Patrícia. Verinha que trabalha numa imobiliária, é seduzida pelo patrão e acaba descobrindo que está sendo utilizada da mesma forma que Toquinho. Desiludidos, os dois se reencontram, cínicos e amargurados. (Guia de Filmes, 79)

Gênero: Drama

Termos descritores: Juventude; Sexo; Esporte

Descritores secundários: Surfe; Homossexualidade

Termos geográficos: Ipanema, Rio de Janeiro - RJ; Pedra do Arpoador, Rio de Janeiro - RJ

Produção:

Companhia(s) produtora(s): Sincrocine Produções Cinematográficas Ltda.

Companhia(s) produtora(s) associada(s): Sagitarius Filmes Ltda.

Produção: Rovai, Pedro Carlos

Direção de produção: Palluch, André

Produção executiva: Massari, Alceu

Assistência de produção: Acciolly, Antonio C.; Santos, Ronaldo; Caetano, Rossy
Daniel Carvalho; Leal Filho, Paulo Hernani Vieira; Costa, Carlos Augusto Afonso;
Zaverucha, Vera

Produção - Dados adicionais:

Financiamento/patrocínio: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Empresa de figuração: Acciolky, Antonio Carlos

Motorista: Costa, Jorge Castro da; Ferreira, Agnelo Gomes

Distribuição:

Companhia(s) distribuidora(s): Condor Filmes Ltda.; U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.

Argumento/Roteiro:

Argumento: Costa, Armando; Serran, Leopoldo

Roteiro: Costa, Armando; Paezzo, Silvan; Serran, Leopoldo; Rovai, Pedro Carlos;
Calmon, Antônio

Direção:

Direção: Calmon, Antônio

Assistência de direção: Jaguaribe, Célia

Assistência de continuidade: Lamarca, Tania

Fotografia:

Direção de fotografia: Pace, Roberto

Câmera: Otero, Gilberto

Assistência de câmera: Freitas, Gilberto Otero de; Silva, Paulo Sérgio Gonçalves da

Fotografia de cena: Rago, Álvaro Di; Silva, Roberto Galvão

Dados adicionais de fotografia

Chefe eletricitista: Silva, Gelson Antônio da

Assistente de eletrecista: Silva, Alcino P. da; Silva, César Roberto S. da

Maquinista: Silva, Haroldo R. da

Som:

Técnico de som: Leite, Roberto Melo; Mota, Onélio

Efeitos especiais de som: José, Geraldo

Dados adicionais de som:

Efeitos sonoros: José, Geraldo

Som guia: Martinez, Carlos; Leal Filho, Paulo Hernani

Montagem:

Montagem: Oliveira, Manoel

Dados adicionais de montagem

Pré-montagem: Leitão, Luiz

Direção de arte:

Direção de arte: Prieto, Carlos

Figurinos: Prieto, Carlos

Cenografia: Prieto, Carlos

Dados adicionais de direção de arte
Assistencia de cenografia: Troncoso, Marcos
Guarda-roupa: Melo, Maria do Socorro

Identidades/Elenco:

Biase, André de (Toquinho)
Muniz, Angelina (Verinha)
Zambelli, Zaira (Patrícia)
Villaça, Paulo (André)
Egrei, Selma (Bia)
Bonfim, Roberto (Das Bocas)
Freire, Gracinda (Dona Flora)
Santos, Ronaldo (Peixinho)
Prieto, Carlos (Banhista)
Ferrari, Patrícia (Irmã de Toquinho)
Sanches, Elias (Joni)
Mendes, Simone
Preira, Marcos A.
Savietto, Claudio
Bittencourt, Claudia
Jaguarive, Celia
Araujo, Simone
O'Reilly, Serio
Edilson, José
Rosane
Nahas, Jorge
Moreno, Julia

Participação especial:

Nercessian, Stepan (Maurício)
Amaral, Yara (Creusa, Mãe de Toquinho)
Mendonça, Mauro (Pai de Patrícia)
Laurence, Jacqueline (Mãe de Patrícia)
Thiago, Flávio São (Gerente do Motel)
Arruda, Suzy (Mãe de Verinha)

F - O vampiro de Copacabana

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original:

35mm, COR, 102min, 2.800m, 24q, Eastmancolor

Data e local de produção:

Ano: 1976
País: BR
Cidade: Rio de Janeiro
Estado: RJ

Certificados:

Certificado de Censura 89.288, impróprio para menores de 18 anos.
 Certificado do Concine 010/76.

Data e local de lançamento:

Data: 30/09/1976

Local: Rio de Janeiro

Sinopse:

Carlos, cidadão de classe média volúvel em suas experiências amorosas, irrequieto e cômico na procura de afirmação, é suportado resignadamente por sua esposa Sueli, que afinal resolve ir à forra. A relação dos dois se desintegra, quando Carlos, no carnaval, cai na farra fantasiado de vampiro. Acabado o carnaval, o casal se reconcilia de maneira sofrida e sem perspectivas. (Guia de Filmes)

Gênero: Comédia; Drama

Termos descritores: Casamento; Economia; Carnaval

Descritores secundários: Fantasia; Adultério

Termos geográficos: Copacabana - RJ

Prêmios:

Prêmio Coruja de Ouro, 1976, da Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes, de Melhor Roteiro;

Prêmio Adicional de Qualidade, 1976 do INC - Instituto Nacional de Cinema;

Melhor Argumento pela APCA, 1977 - Associação Paulista de Críticos de Arte, SP;

Produção:

Companhia(s) produtora(s): Atlântida Cinematográfica S.A.

Companhia(s) co-produtora(s): Lestepe Produções Cinematográficas

Produção: Oliveira, Xavier de; Freitas, Amilton G.

Assistência de produção: Alves, Aroldo

Produção - Dados adicionais:

Equipe de produção: Souza, Divaldo de; Miranda, Geraldo; Barcelos, Newton; Bento, Francisco

Gerente de produção: Costa, Ignacio

Distribuição:

Companhia(s) distribuidora(s): U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.

Argumento/Roteiro:

Argumento: Oliveira, Xavier de

Roteiro: Oliveira, Xavier de

Diálogos: Oliveira, Xavier de

Direção:

Direção: Oliveira, Xavier de

Assistência de direção: Alves, Aroldo

Continuidade: Flôres, Virgínia

Fotografia:

Direção de fotografia: Santos, Ruy

Câmera: Santos, Ruy

Assistência de câmera: Riva, Angelo

Fotografia de cena: Continentino, Lincoln

Trucagens: Mauro, José

Dados adicionais de fotografia:

Eletricista: Cavalcante, Pedro; Pessanha, Delmindo; Pinto, Antonio

Som:

Técnico de som: Leite, Roberto

Dados adicionais de som:

Som guia: Conde, Orlando; Roberto, Carlos

Técnico de dublagem: Viana, Aloisio

Sonoplastia: José, Geraldo; Cesar, Antonio; Jair

Montagem:

Montagem: Oliveira, Manoel

Direção de arte:

Figurinos: Continentino, Dudu

Cenografia: Souza, Divaldo

Títulos de apresentação: Oliveira, Ruy de

Desenhos de letreiros de apresentação: Oliveira, Ruy de

Dados adicionais de direção de arte:

Cabelereiro: Marcelo's Cabeleleiro

Maquiagem: Braz, Alberto; D'Artagnan Jr.; Nonato; Nercessian, Armenia

Penteados: Jamie Salão

Dados adicionais de música:

Conjuntos e bandas: Conjunto Gota D'Água

Componentes: Pinta, Nilo; Augusto, Flávio e Chagas, Wanderley

Canção:

Título: Eu Quero Botar meu Bloco na Rua

Autor da canção: Sampaio, Sergio e Conjunto Gota D'Água

Identidades/Elenco:

Valli, André (Carlos)

Valério, Ângela (Suely)

D'Angelo, Kátia (Vera)

Setta, Vera

Reston, Thelma

França, Denise

Castro, Edir de

Reski, Fernando

Apolônio, Sebastião

Bonaki, Catalina

Lira, Marcos

Lacerda, Liane
 Batista, Kleberton
 Agadir, Ura de
 Batist, Fradja
 Nizo, Gilberto
 Paula, Vicente de
 Cavalcante, Pedro
 Ferraz, José
 Guilherme, José

Ator(es) Convidado(s):

Queiroz, Emiliano (Homem 1)
 Arena, Rodolfo
 Fábio(Menino)

Participação especial:

Augusto, Otávio (Luis)
 Carla, Wilza (Mulher de Luis)
 Pires, Miriam
 Ghessa, Rossana

G - Os paqueras

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, COR, 102min, 24q, Eastmancolor

Data e local de produção:

Ano: 1969
 País: BR
 Cidade: Rio de Janeiro
 Estado: GB

Sinopse:

O playboy de Copacabana Nonô passa o tempo paquerando as garotas. Seu único amigo é o industrial desquitado e quarentão Toledo. Os dois vivem se envolvendo em confusões com mulheres casadas. Um dia, Nonô passa a namorar Margareth, ignorando que ela é a filha de Toledo. Quando este descobre, insulta o amigo, mas o amor de Nonô e Margareth é verdadeiro e Toledo não tem outra alternativa senão aceitar a situação.

Gênero: Comédia

Prêmios:

Prêmio Coruja de Ouro do INC - Instituto Nacional de Cinema, 1969, RJ, de Melhor Edição para Higino, Raimundo.

Produção:

Companhia(s) produtora(s): Produções Cinematográficas R. F. Farias
 Produção: Farias, Roberto; Faria, Reginaldo
 Produção executiva: Farias, Riva

Distribuição:

Companhia(s) distribuidora(s): Ipanema Filmes; Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda.

Argumento/Roteiro:

Roteiro: Faria, Reginaldo; Adler, José; Oliveira, Xavier de

Direção:

Direção: Faria, Reginaldo

Fotografia:

Direção de fotografia: Medeiros, José

Som:

Direção de som: Vianna, Aluizio

Identidades/Elenco:

Faria, Reginaldo (Nonô)
 Forster, Walter (Toledo)
 Stefania, Irene (Margareth)
 Glória, Darlene (Suzy)
 Lewgoy, José (Marido enganado)
 Fregolente (Pai de Nonô)
 Diniz, Leila (Estrela de TV)
 Prieto, Adriana (Fátima)
 Khan, Frances (Bety)
 Wagner, Cristina (La Bella)
 Godoy, Valentina (Bailarina)
 Faini, Suzana (Secretária)
 Montini, Marina (Mulata)
 Magna, Licia (Mãe de Nonô)
 Alvarez, Irma
 Dutra, Sonia
 Pompeu, Maria
 Helena, Diva
 Fontoura, Ary
 Reski, Fernando

H - *Os homens que eu tive*

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, COR, 85min, 2.330m, 24q, Eastmancolor

Data e local de produção:

Ano: 1973

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: GB

Certificados:

Censura 18 anos. Certificado de Produto Brasileiro revalidado em 1980: 382 de maio de 1980.

Certificado Concine 066-01292/75.

Data e local de lançamento:

Data: 11/08/1980

Local: São Paulo

Circuito: Art-São Paulo, Rio Branco (Sala Vermelha), Metro 2 e Gemini I

Sinopse:

Casados há quatro anos, sem filhos, Pity e Dode mantêm relações extraconjugais com tácita aquiescência mútua. O amante de Pity é Silvio, que se contenta em fazer papel secundário no triângulo amoroso. Porém, Pity apaixona-se por um velho amigo do casal, Peter, com quem ela está montando um filme. O caso, desta vez, é sério e leva Dode e Peter a acertarem as contas. Pity decide ficar com o amante. Após dois meses, descobre que suas ligações com Peter são idênticas às que tinha com o marido. Resolve separar-se de Peter, mesmo o amando, e vai morar na casa de uma amiga, Bia. Como esta vai viajar com um grupo de amigos, desfaz-se do apartamento. Juntamente com Pity vai morar provisoriamente na casa de Torres, um pintor de 40 anos, homem tranqüilo. Um dia, Pity chama Dode e lhe comunica que espera um filho. (Guia de Filmes, 46)

Gênero: Comédia

Termos descritores: Sexo; Arte

Descritores secundários: Adultério; Casamento; Cinema

Produção:

Companhia(s) produtora(s): Thor Filmes; Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.; Produtora de Artes e Movimentos

Direção de produção: Frederico, Carlos

Assistência de produção: Boechat, Rene; Barros, Celio de

Distribuição:

Companhia(s) distribuidora(s): Ipanema Filmes; Cinedistri Ltda.; Embrafilme S.A.

Argumento/Roteiro:

Argumento: Trautman, Tereza

Roteiro: Trautman, Tereza

Direção:

Direção: Trautman, Tereza

Continuidade: Maia, Alberto Leão

Fotografia:

Direção de fotografia: Salvá, Alberto

Câmera: Salvá, Alberto

Assistência de câmera: Dias, Mario Sergio; Fininho

Dados adicionais de fotografia:
Eletricista: Xavier, Arlindo de Souza; Mineiro

Montagem:

Montagem: Trautman, Tereza
Assistente de montagem: Simão, Raul

Direção de arte:

Cenografia: Maia, Alberto Leão
Desenhos de letreiros de apresentação: Masalo
Dados adicionais de direção de arte
Contra-regra/acessórios de cenografia: Goulart; Cesar

Música:

Música de: Veloso, Caetano
Música: Granni Jr., Rodolfo; Issa, Américo; Burani, Diógenes
Trilha musical: Bando, O

Identidades/Elenco:

Glória, Darlene (Pity)
Gracindo Junior (Dode)
Colassanti, Arduíno (Peter)
Moraes, Milton (Torres)
Nandi, Ítala (Bia)
Malvil, Annick (Tânia)
Arcanjo, Gabriel (Sílvio)
Andrea, Patrícia (Melanie)
Bonfim, Roberto (Vitor)
Chadler, Adolpho (Produtor)
Felipe, Roger (Rogério)
Bernard, Christian (Christian)
Goudar, Lucy Teixeira (Garota de Torres)
Wainberg, Marcos
Angelo, Carlos
Narração:
Ribeiro, Isabel

I – *Quando as mulheres paqueram*

Outras remetências de título: Assim nem a cama agüenta

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, BP, 85min28seg, 2.330m, 24q

Data e local de produção:

Ano: 1971
País: BR
Cidade: Rio de Janeiro

Estado: GB

Data e local de lançamento:

Data: 21/021971

Local: Rio de Janeiro

Sinopse:

Duas estudantes inglesas, vindo ao Rio em companhia de uma prima, comportam-se de maneiras distintas: uma procura conhecer o novo mundo; a outra, junto com a prima, se dedica a aventuras amorosas que escandalizam a família. Ao final, a primeira encontra um grande amor e as outras, desiludidas, voltam-se para as pesquisas como solução de seus problemas.

Gênero: Comédia

Termos descritores: Mulher; Sexo; Juventude

Termos geográficos: São Paulo - SP; Rio de Janeiro - RJ; Londres - GB

Prêmios:

Troféu Eva de Melhor fotografia para Henze, Roland no Festival de Cinema de Miguel Pereira, 1972, RJ.

Produção:

Companhia(s) produtora(s): B.P.C. Bennio Produções Cinematográficas Ltda.

Produção: Bennio, João

Direção de produção: Gentil, Pedro Aurélio; Cardoso, David; Silva, Francisco Pelúcio da

Assistência de produção: D'Oliveira, Uracy; Campos, Mário Roosevelt; Santos Filho, Israel; Rosa, Oamir Carvalho

Produção - Dados adicionais:

Motorista: Dias, Acácio dos Santos

Distribuição:

Companhia(s) distribuidora(s): B.P.C. Bennio Produções Cinematográficas Ltda.

Argumento/Roteiro:

Argumento: Pires, Alexandre; Loes, Dilma

Roteiro: Pires, Alexandre; Loes, Dilma

Direção:

Direção: Mello, Victor Di

Continuidade: Lóes, Luiz Carlos; Souza, Severino de Oliveira

Fotografia:

Direção de fotografia: Henze, Roland

Câmera: Henze, Roland

Assistência de câmera: Alvarado, Ramon; Meadmore, Michael

Fotografia de cena: Auran, Claude Pierre; Santos, Raul dos; Meadmore, Michel

Dados adicionais de fotografia

Chefe eletricista: Vieira, José Rodrigues; Varnowck, Sérgio

Eletricista: Dias, José dos Santos; Peçanha Filho, Delmino; Gonçalves, José Manir
Maquinista: Ventura, Francisco Ayrton; Oliveira, Enoque Baptista de

Som:

Som direto: Vianna, Aloysio
Efeitos especiais de som: José, Geraldo

Montagem:

Montagem: Higino, Raymundo

Música:

Arranjos musicais: Severino Filho
Música: Freitas, José Itamar de

Dados adicionais de música
Título da música: Tema da Meg;
Música de: Castro, Marcos de;

Título da música: Andando
Música de: Flavio e Augusto
Intérprete(s): Santos, Sônia;
Intérprete(s): Ravache, Rosana;
Intérprete(s): Gomes, Carlos

Canção:
Conjunto e banda: Filho, Severino

Localção: Londres - Inglaterra; São Paulo - SP; Rio de Janeiro - GB

Identidades/Elenco:

Loes, Dilma (Meg)
Christian, Eva (Ângela)
Barsotti, Sandra (Patrícia)
Mossy, Carlo (Rodrigo)
Cavalcanti, Cláudio (Cláudio Cavalcanti)
Loes, Urbano (André)
Matos, Lídia (Solange)
Cardoso, David
Franco, Francisco di
Bulbul, Zózimo (Carlos)
Tomassini, Aurélio
Taricano, Américo
Bourbon, Juan de
Oliveira, Uracy de
Ramos, Elza
Gomes, Danton
Ernesto, Luiz
Vasco, Cláudio
Cavalcanti, Carla
Andrews

Bakker, Petruz
 Pimentel, Paulo
 Mamede, Eduardo
 Gomes, Danton
 Mazza, Heraldito
 Baptista, Enoque
 Jacks
 Briscod, Michel
 Agadir, Ura de
 Costa, Marcos
 Lobato, Cláudio
 Andrade, Carlos Eduardo
 Cavalcanti, Octávio
 Genil, Ivani Lopes
 Neves, Flávio
 Pantaleão, Manoel
 Bochkor, Vera
 Azevedo, Célio
 Morbet, Marlene
 Alran, Pierre
 Cancela, Agostinho da
 Oliveira, Marinete de
 Valentin, Gilberto
 Evangelista, João

J - *Soninha toda pura*

Categorias: Longa-metragem / Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, COR, 90min, 24q

Data e local de produção:

Ano: 1971

País: BR

Cidade: Cabo Frio

Estado: RJ

Sinopse:

Após cinco anos de internato em colégio de freiras, Soninha, uma garota pura, volta ao convívio dos pais, ricos e sem moral. Sua mãe, Malena, uma mulher leviana, tem um amante jovem, Betinho, explorador de mulheres e viciado em drogas. Malena, que considera a filha um verdadeiro anjo, leva-a para um *weekend* numa ilha em Cabo Frio, juntamente com Betinho e uma amiga de Soninha, Nanã, que é lésbica. Um temporal obriga o quarteto a permanecer dentro da casa da ilha. Aos poucos, Nanã vai conseguindo obter o que deseja da inocente Soninha, que também é paquerada por Betinho, enciumando Malena. Esta briga com o amante, o qual revela a verdade: sempre usara Malena por dinheiro; seu objetivo real é conquistar Soninha e amar as duas simultaneamente. Malena impede que Betinho possua Soninha à força. Simulando desistência, Betinho narcotiza Malena, surpreende Soninha e Nanã em

começo de relação sexual, tranca a segunda no quarto e persegue Soninha até a praia, onde violenta-a, sob os olhares desesperados de Malena. (Guia de Filmes, 33)

Termos geográficos: Cabo Frio - RJ

Produção:

Companhia(s) produtora(s): J.B. Produções Cinematográficas

Produção: Barbosa, Jarbas; Teixeira, Aurélio; Zonari, Arnaldo

Produção executiva: Oliosí, José

Distribuição:

Companhia(s) distribuidora(s): Ipanema Filmes; Titanus; Fama; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Argumento/Roteiro:

Roteiro: Teixeira, Aurélio; Tupinambá, Luiz Antônio

Estória: baseado na peça de <Nunes, Ilclemar>

Direção:

Direção: Teixeira, Aurélio

Assistência de direção: Tupinambá, Luiz Antônio

Fotografia:

Direção de fotografia: Silva, Hélio

Câmera: Sasse, Errol

Som:

Direção de som: Ribeiro, Nelson

Montagem:

Montagem: Higino, Raymundo

Direção de arte:

Figurinos: Tovar, Claudio

Música:

Música: Chaves, Erlon

Identidades/Elenco:

Prieto, Adriana (Soninha)

Mossy, Carlos (Betinho)

Castro, Elsa de (Nanan)

Hoffman, Zélia (Malena)

Teixeira, Aurélio (Pai de Soninha)

K - Vereda tropical

Episódio de: Contos Eróticos

Categorias: Sonoro / Ficção

Material original: 35mm, COR, 24q, Eastmancolor

Data e local de produção:

Ano: 1977

País: BR

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Sinopse:

Na ilha de Paquetá, professor chega em casa e faz amor com uma melancia. Ao conversar com amiga, relata sobre suas relações sexuais com frutas e legumes, dirigem-se à casa dele para saciar seus desejos sexuais.

Gênero: Comédia

Termos descritores: Literatura

Descritores secundários: Adaptação para cinema

Termos geográficos: Ilha de Paquetá, Rio de Janeiro - RJ

Produção:

Companhia(s) produtora(s): Lynxfilm S.A.

Companhia(s) produtora(s) associada(s): Editora Três

Produção: Mêmolo Jr., César

Direção de produção: Silva, Jeremias M.; Nesti, Yara; Cristiano, Antonio; Mesquita, Sérgio

Distribuição:

Companhia(s) distribuidora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Argumento/Roteiro:

Argumento: Soares, Pedro Maia

Roteiro: Andrade, Joaquim Pedro de

Diálogos: Andrade, Joaquim Pedro de

Adaptação: Andrade, Joaquim Pedro de

Estória: Baseada no conto *Vereda tropical* de Soares, Pedro Maia

Direção:

Direção: Andrade, Joaquim Pedro de

Fotografia:

Direção de fotografia: Kato, Kimihiko

Montagem:

Montagem: Escorel, Eduardo

Direção de arte:

Figurinos: Nanni, Pedro

Cenografia: Nanni, Pedro

Canção:

Título: Verão em Paquetá

Intérprete: Galhardo, Carlos

Identidades/Elenco:

Cavalcanti, Cláudio (Professor)

Aché, Cristina (Aluna)

Galhardo, Carlos (Cantor)