

**XIFÓPAGAS – CORPO DE MULHER, CABEÇAS DE DITADURAS:
APROXIMAÇÕES ENTRE O CINEMA ERÓTICO BRASILEIRO E
ARGENTINO NOS ANOS 70-80 SOB UMA PERSPECTIVA DE GÊNERO**

Katharine Trajano
Mestranda em História na
Universidade Federal Rural de Pernambuco (PGH/UFRPE)
kath.trajano@gmail.com

No campo artístico, a sexualidade, o desejo e a obscenidade detiveram um lugar cativo. Desde gravuras, até ilustrações, textos literários e peças de teatro, tais produções atravessaram séculos, recorreram ao sexo como metáfora, satirizando a moral e a repressão das autoridades (principalmente, políticas e religiosas); desde as primeiras exposições das ‘imagens em movimento’, o Cinema dos irmãos Lumière ou Pathé, Thomas Edison, Edwin Porter e Méliès, ou das pioneiras Lois Weber, Alice Guy-Blaché, Germaine Dulac, entre outros (as), se registrava transgressões, como afirma Rodrigo Gerace (2015, p. 50).

Lynn Hunt (1999, p. 10) atenta à separação e os locais dispostos ao que se caracterizava como erótico e o pornográfico, variáveis e marcados historicamente – dialogando com as necessidades do consumo e o saber. Assim, a sexualidade é entendida como um conhecimento proibido, que faceta o poder, constituindo aquilo que Foucault constrói enquanto dispositivo; aprendemos que *nós, vitorianos*, colocamos os desejos num espaço de interdito:

Se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada. Quem emprega essa linguagem coloca-se, até certo ponto, fora do alcance do poder; desordena a lei; antecipa, por menos que seja, a liberdade futura (FOUCAULT, 1988, p. 11).

O Cinema utilizou e ainda utiliza o interdito para construir sua narrativa, e seu o potencial de subversão se interliga à capacidade de pôr em xeque os códigos culturais, que falem do sexo ou o envolve, por exemplo, porém trabalhando questões advindas do imaginário social ao mesmo tempo em que pode normatizar diversas práticas. Em tal plataforma, transgredir se interliga por vezes à moral, permeando ideias regulatórias e explorando a sexualidade.

Para Judith Butler (2000, p. 111),

o ‘sexo’ não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer, circular, diferenciar – os corpos que ela controla. Assim, o ‘sexo’ é um ideal regulatório cuja materialização é imposta: esta materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas. Em outras palavras, o ‘sexo’ é um constructo ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o ‘sexo’ e produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas.

A ‘explicitação’ do sexo nas telas, abarcando a visão foucaultiana também trabalhada por Butler, entende a transgressão, porém, como uma continuação e não causalidade. Para o autor, esta arquitetou-se numa “explosão discursiva mais ampla de sexualidades perversas”, nos diz Linda Williams (2012, p. 32), que continua:

Tenham ou não essas perversões realmente se constituído em novas formas de prazer, elas foram ‘historicamente’ implantadas de modos que se tornam agudamente visíveis no sexo exibido nos cinemas no final do século vinte. Felação, orgasmos femininos prolongados e múltiplos, excitação sado-masoquista e relações homossexuais – todos eles têm momentos claros de emergência na história principal e marginal do sexo exibidos nas telas (...) não como transgressões liberadoras, mas como facas de dois gumes de liberação e mais controle disciplinar.

Tanto no Brasil quanto na Argentina já tínhamos movimentações do cinema erótico ou pornográfico no início do séc. XX, seja produzindo ou exibindo estes. As sessões eram proibidas, posto que ambos os países tivessem restrições e instrumentais de censura, contudo, em horário boêmios, grupos reduzidos tinham acesso a algumas cópias; Em 1904, alguns filmes silenciosos destes gêneros foram produzidos em Buenos Aires e vendidos para os Estados Unidos e alguns países europeus. De fato, o alto custo das produções e da circulação clandestina era uma problemática e por tal razão as mostras se voltavam a um público (majoritariamente) masculino e rico, frequentadores de bordéis de luxo e casas de peep show¹, rememora Gerace (2016, p. 66).

¹ Cabines privadas que dispunham de uma máquina com um pequeno furo pelo qual se exibiam imagens em movimento, sexualmente apelativas, combinando a percepção de profundidade com a ilusão de movimento; desde o século XVII e XVIII ocupavam feiras e ruas da Europa e passaram, nos séculos seguintes, a incluir performances privadas como strip-tease. Cf. ZONE, Ray. **Stereoscopic cinema and the origins of 3-D film, 1838-1952**. Lexington: University Press of Kentucky, 2007.

Entre os anos 30 e 50, ambos países vivenciavam um efervescente momento de produção audiovisual, graças ao advento do Cinema sonoro; a tradição cinematográfica argentina já era larga e o país, *per si*, é um vanguardista latino-americano – teve a primeira exibição pública datada de 18 de julho de 1896, no Teatro Odeón de Buenos Aires, com “material autêntico do selo Lumière”, seguida por significativas filmagens nas décadas seguintes, alcançando bilheterias maiores que os estrangeiros Hollywoodianos e se espalhando rapidamente entre os hispano-americanos graças à estúdios como Pampa Films, Estudios San Miguel, Establecimientos Filmadores Argentinos (Efa), Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos (Side) e Artistas Argentinos Asociados e a Film Andes (OLIVERI, 2011, p. 420).

O Cinema enquanto indústria, no Brasil, surgia sorrateiramente nos anos 30, com os estúdios da Cinédia (1930) e a Sonofilmes (1937); no final dos anos 40, se instalam duas produtoras com maior expoente: a Vera Cruz (1949-1958) e a Atlântida Cinematográfica (1941-1962); estas, foram acompanhadas por outras menores – a Maristela (1940-1950) e a Multifilmes (1952-1955). Nos anos 40 e 50 as comédias musicais paródicas (próxima às radionovelas e ao teatro de revista), conhecidas como ‘chanchadas’ e produzidas em sua maioria no Rio de Janeiro, exaltavam ideias carnavalescas e acompanhavam o sucesso das rádios no estado e restante do país.

Os sambas e as marchas apresentadas em forma de números musicais nos filmes constituíam-se dos grandes sucessos carnavalescos do ano, exibidos, na maioria das vezes, sem uma relação direta com a trama. O rádio e as chanchadas tiveram como ponto em comum o caráter popular de suas linguagens, destinado a alcançar um público cada vez maior. De certa forma, o cinema acabou transformando-se num suporte da produção radiofônica ao divulgar, por intermédio dos filmes, os sucessos e artistas da época. A relação entre ambos revelou-se simbiótica, pois, se por um lado, o cinema favoreceu o rádio, por outro, este participou diretamente do desenvolvimento e apogeu da chanchada. Nos primeiros musicais brasileiros, é interessante notar a influência do rádio no próprio título dos filmes, como é o caso de Alô, Alô, Brasil e Alô, Alô Carnaval – a palavra “alô” era uma saudação típica dos locutores de rádio quando iniciavam as suas transmissões (MAZIERO, 2011, p. 60).

No início da década de 60 vivenciávamos no Brasil um tensionamento político (tanto a esquerda quanto a direita) e transformações sociais no que tangia questões comportamentais e produções criativas. Até a metade dos anos 60 e antes do golpe civil militar em 1964, a atuação governamental adjunta ao Cinema se restringia a legislar e

definir alguns mecanismos de proteção, como cotas para os filmes nacionais. Este quadro se altera a partir de 1966, através do Decreto-Lei nº 43, de 18 de novembro deste ano, com a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) que visava institucionalizar a Indústria do Cinema e, dessa forma, fomentar, incentivar e fiscalizar este – uma ‘modernização’ que respondia aos anseios do mercado e de um Estado ditatorial que visava tolher manifestações da UNE, do Cinema Novo, dos teatros Arena e Oficina, como do Tropicalismo (ABREU, 2006, p. 15-17). Na Argentina, prática parecida já tinha sido estabelecida em 1933, com a criação do Instituto Cinematográfico Argentino (ICA) que perpassou, como outros órgãos regulatórios do cinema, períodos de governos militares e de governos de voto popular; a partir de 1966, com o governo militar nacionalista e católico de Juan Carlos Onganía, soma-se ao ICA e ao Consejo de Calificación, conselheiros de instituições privadas de caráter religioso, “ningún representante del mundo del cine o de la cultura” (D’Antonio, 2015, p. 918), para inspecionar os filmes produzidos e exibidos circuito argentino. O Consejo, mais tarde, irá se chamar Ente de Calificación.

Ao final dos anos 60 e durante a década de 70, se refinam e rebuscam os instrumentos de regulação e controle do cinema brasileiro e argentino. A preocupação em abafar movimentos sociais, principalmente, de oposição, assim como a influência religiosa em diversas instituições e a necessidade de demonstrar um discurso polido moralista a setores conservadores da sociedade civil reverberaram nos ciclos de filmes a serem produzidos em seguida, abrindo espaço para que, inclusive, o interdito adentrasse as telas. Novamente, o cinema se provou enquanto um lugar onde o rito de transgressão se organiza e toma forma – a sexualidade é estabelecida como escape, a ironia e o deboche se articularam nas telas por meio das comédias ora subvertendo ao Poder, ora se aproximando deste, mas sobretudo traçando em meio a risadas e a críticas uma relação cordial com os espectadores e o Estado.

i. *Sexi comedias e Pornochanchadas*

Ainda que as definições de erótico e pornográfico sejam mutáveis, dependentes do seu contexto social, político e cultural, vemos ressurgir nos finais dos anos 60 e começo dos 70 questionamentos sobre o cinema produzido no período que transitava entre estes

dois pontos, seja na América Latina, nos Estados Unidos ou na Europa. A contradição que se cria entre tais estéticas está alicerçada no campo semântico ressignificado por valores ideológicos que foram atribuídos. Comumente, se associa o erotismo à

sensualidade e a sedução, enquanto a pornografia é entendida como depravação, perversão e obscenidade. Ao erótico, caberia a sugestão e a idealização, enquanto o pornográfico é claramente explícito, escancarado, despidorado. (MORAES; LAPEIZ, 1985, p. 56)

O gênero da Pornochanchada que teve ampla repercussão no Brasil durante a ditadura civil-militar, seguia uma tendência internacional daquele período em explorar o erotismo – seu formato também acompanhava os filmes em episódios italianos e reatualizava a chanchada carioca tradicional. Para Abreu (1996, p. 75) ficava claro que as ‘intenções explícitas’ desta passaram a ser malquistas, tendo efeito direto e duradouro em sua nomenclatura:

Agregar a palavra ‘porno’ à chanchada não se traduz diretamente, contudo, por acrescentar pornografia, no sentido transgressivo. Na verdade, utilizou-se o nome de batismo de um genuíno gênero nacional (já com apelo popular) acrescentando-lhe a malícia sugestiva de conter ‘pornografia’ (embora, para os mais conservadores, realmente contivesse). A pornochanchada foi mais a expressão de uma atualização ou reflexo da onda de permissividade, de liberação dos costumes da época. Uma tematização da ‘revolução sexual’ à brasileira (...).

Já as *Sexi Comedias* argentinas, que surgem durante o Proceso de Reorganización Nacional (PRN), a última ditadura do país entre 1976-1983, mantinham assim como a Pornochanchada enredos que se voltavam ao erótico; entretanto o teor sexual que continha atravessava marcadores estereotipados no que diz respeito aos corpos, ao binarismo de gênero e elementos de ressignificação ao cinema humorístico anteriormente produzido e com feito.

El éxito de estas producciones se consiguió con la presencia de mujeres voluptuosas y semidesnudas que protagonizaban escenas con un fuerte erotismo, pero también por contar con destacadas estrellas protagónicas masculinas en los roles del ‘chanta’ o del porteño ‘piola’. Todos estos elementos marcaron un punto de inflexión en el tipo de humor pasatista que se consumió por esos años, y que produjo un significativo impacto en una sociedad marcada por décadas de prohibiciones. Mientras este tipo de películas fueron caracterizadas por algunos periodistas y críticos de cine como comedias picarescas o ligeras, otros las clasificaron como sexi comedias. (D’ANTONIO, 2015, p. 914)

A Pornochanchada e as *Sexi comedias* não apenas trouxeram aos circuitos de cinema de ditaduras temas voltados à sexualidade, como conviveram com o

endurecimento das Censuras em seus países originários. A historiadora D'Antonio, no texto supracitado, indaga como seria possível, em meio a um período de endurecimento da política cultural e centralidade estatal, tal tipo de filme ser incorporado e financiado por setores governamentais argentinos. Isto se deve, para ela, tanto pela Censura quanto pela legislação, posto que: Em 1968, se estabelece na Argentina por meio do Decreto/Lei nº 18.019 a proibição de filmes que ferissem ao matrimônio e a família (nuclear), retratassem o adultério, o aborto, a prostituição, as 'perversões sexuais' e que atentassem à segurança nacional; Em 1971, o decreto/Lei nº 20.170 traça cortes orçamentários às películas que abordassem sexo e drogas experimentais, propondo contribuições aos que focassem na defesa de valores morais e ufanismo; Já em setembro de 1978, a Comisión Asesora Legislativa (CAL) que prestava serviço ao governo apresenta um Decreto/Lei que reforça o desenvolvimento da cinematografia "como 'un medio positivo de educación para la comunidad y de difusión de la cultura nacional en el país y en el extranjero'". (D'ANTONIO, 2015, p. 915-918)

No Brasil, Em 18 de Novembro de 1966, o governo militar institui, através do decreto-lei Nº 43, a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC); Nesse momento, o INC passa a acolher os já existentes Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE) coordenados pelo Ministério da Educação e o Ministério da Indústria e Comércio, respectivamente. Através do INC, a política de exibição dos filmes nacionais adquiria novos rumos: a obrigatoriedade da exibição de filmes aqui produzidos aumentou a cotação de 56 dias por ano, em 1967, para 84 dias, em 1971. Além disso, a Instituição intervia nas atividades de exibição, produção e distribuição. Entre 1966-69, iniciam-se os programas de fomento à produção de filmes de longa-metragem calcados no volume financeiro advindo dos impostos sobre o rendimento de filmes estrangeiros; esse mesmo rendimento, fomentava os curtas que, a partir das leis de exibição compulsórias impostas pelo regime, deveriam ser exibidos anteriormente às películas estrangeiras – estabelecendo assim uma relação de dependência financeira paradoxal (BERNADET, 2009, p. 176). Tais ações, posteriormente, iriam se consubstanciar com a criação da Empresa Brasileira de Filmes S.A., a Embrafilme (ABREU, 2006, p. 17-18), que seria responsável por, juntamente ao INC, seguir as diretrizes dada pelo Plano Nacional da Cultura, fomentar e distribuir filmes

brasileiros no mercado interno e externo. O poder da Embrafilme também está na arguição dos filmes que seriam, ou não produzidos, já que caberia ao Ministério da Educação e Cultura e do Ministério da Justiça as sanções de censura.

(...) o governo nunca produziu uma definição de história nem traçou uma perspectiva ideológica precisa a que os filmes teriam que obedecer. Isto, oficialmente. Porque esta situação esta de fato grávida de subentendidos. Tanto sabe que o governo não está pedindo qualquer coisa, como sabem os cineastas que não terão qualquer projeto aceito. (...) Mas o fato do governo não assumir diretamente a produção nem oficializar suas expectativas dá ao sistema uma margem de elasticidade em que tanto o governo quanto os cineastas defendem os seus interesses. (BERNADET, 1980, p. 54)

Em 1975, a Embrafilme absorve o INC e se consolida como uma empresa de economia mista onde 70% pertencia ao MEC; o Conselho Nacional de Cinema (Concine), desde 1973, assumiu a função de fiscalização, e anos depois para estabelecer uma política protecionista, aumentou a cota obrigatória de longas a serem exibidos ao ano para 112 (Resolução Nº 10, de 15 de março de 1977). Contudo, a partir de 1982, o Concine e a Embrafilme se enfraqueceram e os produtos estrangeiros passaram a ser exibidos no país com maior força.

D'Antonio afirma que as sexi comédias não se tratavam de filme propagandistas como foram, a exemplo, aqueles cooptados na Alemanha nazista, mas que o consenso existente entre historiadores (e que apresenta) é o de que se tratava de uma forma de mascarar a brutalidade do regime – servindo, então, a um suporte ideológico (2015, p. 923). Notamos, aqui, que o desenvolver da Pornochanchada no Brasil é dialógico – além disso, ainda que se tratem (ambas) como atualizadas crônicas de costumes do período e espaços que se inseriam, as suas ascensões não eram esperadas, anunciadas.

Neste sentido, é importante rememorarmos o que o crítico brasileiro de cinema, José Carlos Avellar, define como sendo o sustentáculo de produções eróticas paródicas em meio a ditaduras: a relação de “irmãs gêmeas de comportamentos opostos” estabelecidas entre estas produções e a Censura, que se valia da primeira para “reafirmar a necessidade de sua existência”, sendo uma linguagem criada por/para a

(...) repetição em termos grosseiros dos ideais do poder, e também como uma forma de oposição ao apelo para os bons modos contidos nas mensagens produzidas pelo governo. Ainda que nenhum destes filmes tenha sido armado como uma resposta à propaganda oficial, ainda que todos eles tenham sido produções isoladas, e ainda que em nenhum momento tenha chegado a existir

um espírito de grupo, não podem ser vistas como simples coincidências as semelhanças entre os filmes, ou o seu aparecimento logo depois das primeiras mensagens do governo coladas nos cinejornais e inseridas nas televisões. (1980, p. 70)

Na Argentina, os enredos a serem produzidos tinham o crivo do Ente de Calificación e do Instituto Cinematográfico Argentino – demonstrando que, diferentemente do que ocorria no Brasil, o Estado atuava de modo completo na Indústria, perseguindo diretores, produtores, traçando ‘listas negras’ de atores e atrizes, assim como provendo os subsídios àqueles que seguiam seus preceitos morais e combatendo mais ferozmente os que questionavam a ordem social e política estabelecida do que as comédias eróticas que caçoavam dos interditos.

La política de censura no se ejerció solo por medio de prohibiciones, cortes o desapariciones de films o cineastas, sino también que también se efectuó através del otorgamiento de estímulos e incentivos económicos que pretendían inclinar a directores y productores a que enfatizaran determinados ángulos narrativos. (D’ANTONIO, 2015, p. 922).

As Sexi comedias correspondiam a 17% dos filmes produzidos na Argentina entre o período do PRN, cerca de 32 obras entre 192 foram contabilizadas, sendo todas inteiramente financiadas pelo Estado Nacional; Desenhavam personagens ‘prototípicos’, tinham enredos pouco elaborados que se voltavam ao matrimônio como um tipo de aprisionamento, à infidelidade era cobiçada, as mulheres casadas tratadas ora como figuras principais à integração familiar, ora indesejáveis e sofrendo mais misoginia do que as que se prestavam às projeções masculinas extraconjugais. Dentre os diretores, Enrique Dawi e os irmão Hugo e Gerardo Sofovich tiveram destaque entre os anos 70 e 80; figuras do teatro de revista como os atores Jorge Porcel e Alberto Olmedo e as vedetes Susana Giménez, Moria Cazán, Adriana Aguirre e Graciela Alfano tiveram lugar exponencial nas comédias eróticas; Entre diálogos e músicas cantadas, se ensaiava performances de casas de burlesque e cabarés (D’ANTONIO, 2015).

As produções brasileiras se dividiam entre o capital investido pela Embrafilme, o capital privado ou independente – desde os filmes empreitados pelo Cinema Novo até as comédias eróticas produzidas largamente na região da Boca do Lixo, em São Paulo, não havia uma homogeneidade na maneira do fazer cinematográfico. Contudo, a necessidade de submissão das cópias aos censores do Estado para obter a liberação, a possibilidade da perseguição e de ter as cópias – depois de reeditadas e liberadas – recolhidas dos espaços

de exibição (onde se lucrava por meio da bilheteria), eram pontos em comum. A Pornochanchada, aqui, era majoritariamente financiada por pequenos empresários e facilitadores que compravam as ideias dos ‘roteiristas de suvaco’ – como se chamavam aqueles que levavam seus roteiros à Boca em busca de negociações.

A persuasão de investidores e patrocinadores seduzidos pelos produtores utilizando-se de belas atrizes, era fazer do filme um ponto de publicidade com a possibilidade da apresentação da marca do patrocinador, empréstimos bancários e notas promissórias, venda de imóveis e mesmo bens pessoais dos produtores. Nesse mesmo sentido, também havia a associação com prefeituras do interior da cidade, que em troca da visibilidade proporcionada pelo filme patrocinavam as produções, cediam hospedagem, alimentação, entre outras coisas. (SILVEIRA; CARVALHO, 2015, p. 87).

Alfredo Sternheim, Jean Garrett, Cláudio Cunha, Ody Braga, David Cardoso, Neville d’Almeida, Fauzi Mansur e Carlos Reichenbach estavam entre os principais diretores de filmes englobados como Pornochanchada paulista; Na Boca, havia também o espaço ao cinema de invenção ou cinema marginal

caracterizado como sendo de vanguarda, ‘absolutamente transgressor’ comprometido com a criatividade do autor e o experimentalismo e que possibilitou nomes como Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Fernando Cony Campos, Lygia Pape, José Mojica Marins de mergulharem em um universo paleopolítico, dissonante, caótico e questionador (KLANOVICZ; CORRÊA, 2016, p. 65).

Apesar da heterogeneidade da Boca do Lixo – indo, nos anos 70, desde comédias, westerns, horror, dramas psicológicos até filmes policiais – a classificação dos filmes enquanto produto se tornava homogênea por três pontos aos olhos da censura, da crítica, da mídia e dos consumidores: o baixo custo de produção, o título apelativo e o erotismo. Organizadas por profissionais pertencentes a mesma extração social, as pornochanchadas atendiam as propostas temáticas internacionais – por vezes, paródias/releituras muito próximas –, mas também a necessidade do mercado brasileiro em suprir as cotas de exibição que buscavam ocupar o lugar do cinema importado. A Embrafilme nota o crescimento das Pornochanchadas e do erotismo que pautava e passa a incrementar com tal elemento as obras que financiava, filmes históricos ou baseados na literatura nacional, utilizando de subterfúgios obras literárias como as de Jorge Amado (*Dona Flor e seus dois maridos*, 1976) e Nelson Gonçalves (*A dama da lotação*, 1978) e atrizes/atores de sucesso televisivo como Sônia Braga, Vera Fischer, Mauro Mendonça e José Wilker.

Paralelamente, a pornochanchada também se alinhou aos preceitos do deboche como resistência ao regime militar e o endurecimento da censura. Este gênero se alinhava ao viver às margens da sociedade e dobrá-la com o *desbunde*, se aproximando a uma proposta 'à lá tropicalismo' ao assumir uma postura de contracultura satirizando o conservadorismo da sociedade (em especial a classe média) sem propor, necessariamente, uma solução aos conflitos morais do período (ROSSINI, 2016, p. 87). O conteúdo das películas fílmicas mais famosas se relacionava à malandragem, ao adultério, à homossexualidade, à bissexualidade feminina, até o vampirismo, o BDSM e o horror. Com a proibição de cenas de sexo explícitas (até a década de 80), as insinuações eróticas se tornavam uma constante necessária para atrair o público, apelando ao que o 'destape' espanhol já fazia, como afirma Emma Camarero (2017, p. 98): uma abordagem cômica à nudez feminina e ao sexo como uma forma de escape à repressão política de uma ditadura.

ii. Corpo de mulher e cabeças de ditadura

Os filmes se constituem em obras artísticas e, como tal, apresentam traços culturais que possibilitam o entendimento histórico, como uma ferramenta à construção desta. Através da sua condição de produto cultural, os filmes possibilitam o resgate das relações com aqueles que os produziu e consumiu e também o seu próprio sentido – por vezes, implícito, sob tensas relações de reflexo – e se aproxima da teoria feminista do cinema ao problematizar o lugar das personagens femininas nestes, colocando a percepção da mulher no cinema como síntese de um processo sociocultural e histórico.

Segundo Tereza de Lauretis (1978, p. 28), importante precursora da teoria feminista do cinema,

o cultural é uma área de intervenção da ideologia, e se a imagem representada da mulher é uma imagem estereotipada, pode-se dizer que a construção social da mulher, aquela trabalhada pelas diferentes mídias (seja por revistas e anúncios, seja por cinema e televisão) é baseada em critérios preestabelecidos socialmente e impõe uma imagem idealizada da mulher. (tradução nossa).

Tal idealização da mulher perpassou a história do cinema e o seu conteúdo obsceno, onde as personagens femininas ocupavam um lugar de destaque e eram colocadas como objeto primordial ao entretenimento. O percurso do cinema aliado as noções eróticas e pornográficas, reiteraram os locais dessas mulheres ao longo das

décadas, tendo seu conteúdo e discurso sendo criticado pela teoria feminista do cinema nos anos 70 e, posteriormente, incorporado em estudos semióticos e relacionados ao pós-estruturalismo. Neste período que a teoria feminista do cinema se encontra em primeira fase, vemos, concomitantemente, as Pornochanchadas e as Sexi comédias transpondo temas e imagens cujo conteúdo ia em sentido inverso.

A obra que acendeu o debate da teoria feminista do cinema foi o texto-manifesto de Laura Mulvey, *Visual pleasure and a narrative cinema*, lançado em 1975. Nele, as teorias lacanianas e althusserianas são retomadas para pensar o ‘olhar masculino’ (*male gaze*) dos filmes, permeando a psique e as construções culturais e ideológicas.

Para Mulvey, o cinema coreografa três tipos de “olhar”: o da câmera, o das personagens olhando-se umas às outras e o do espectador, induzido a identificar-se voyeuristicamente com um olhar masculino sobre a mulher. O cinema dominante reinscreve as convenções patriarcais favorecendo o masculino tanto na narrativa como no espetáculo. A “interpelação” de Mulvey, tem caráter de gênero. O masculino é instituído em sujeito ativo da narrativa e o feminino em objeto passivo de um olhar espectral definido como masculino. O homem é o condutor do veículo narrativo, sendo a mulher o seu passageiro. (STAM, 2003, p.196)

Este conjunto, em linhas gerais, caracteriza as produções fílmicas como condutoras e reprodutoras de imagens sociais, culturais e políticas construídas dentro de seu discurso, mas fortemente influenciadas por elementos exteriores. Assim, o cinema enquanto produção cultural se insere na Indústria cinematográfica e, ao perpassar as estruturas sociais, se torna uma ‘contra análise da sociedade’, como defende Ferro (1992, p. 86), posto que retrate o *funcionamento real* daquele grupo (1992, p.86); Sejam *actuality films* (documentários) ou *featured films* (filmes de ficção), as manifestações sociais se encontram neles condensadas. O cinema é um produto cultural ao mesmo passo que é um vetor e influencia aqueles que o consome. Desta forma,

A leitura cinematográfica da história coloca para o historiador o problema de sua própria leitura do passado. As experiências de diversos cineastas contemporâneos, [...] demonstram, [...] que, o historiador pode devolver à sociedade uma história da qual a instituição a tinha despossuído (FERRO, 1992, p. 19).

Replicamos a ideia de irmandade proposta por Avellar ao nos voltarmos a pensar a relação entre o erotismo, a censura e os usos dos corpos femininos nas produções cinematográficas em dois países latino-americanos que vivenciavam ditaduras militares

como xifópogas², irmãs siamesas. Tal correlação metafórica se insere na compreensão de que para a realização deste cinema erótico na Argentina e no Brasil, o corpo feminino foi indispensável a sua realização, seguindo o ‘olhar masculino’ que Mulvey denunciava, já que vemos tais obras reiterarem lugares sociais ao mesmo tempo que utilizam as personagens femininas como chamariz.

A figura feminina ora era objeto de desejo e condensação do consumo sob o olhar fetichista das câmeras, ora tinha a sua narrativa atravessada por convenções sexistas e misóginas. A nudez das mulheres foi parcialmente permitida pelos censores durante a década de 70 e 80 em ambos países, ao contrário do que acontecia com os homens – “quase nunca era mostrado; o falo era preservado até mesmo dos espectadores”; Mesmo as supostas transgressões presentes na infidelidade, no tocante à peripécias sexuais e as amantes que eram figuras centrais na maioria dos filmes, o desejo das mulheres era tolhido “à representatividade dominante, heteronormativa, sem subverter de fato os valores conservadores do país submerso na ditadura militar” (GERACE, 2015, p. 142-143). Elas se construíam narrativamente como objetos sexuais a serem ‘deseadas y poseídas’ e, especialmente as amantes argentinas, remetiam à

Una dualidad de larga historicidad que es funcional a la doble moral, pero que no por ello deja de mostrar matices respecto de lo prescripto normativamente. En efecto, a pesar de que se instala a la infidelidad como eje narrativo, los films nunca exceden los límites de un relato clásico sobre las limitaciones del matrimonio heterosexual tradicional, y promediando el final siempre se reponen muchos de los sentidos desestabilizados previamente. (D’ANTONIO, 2015, p. 928)

Na produção brasileira, temos

como principal signo de representação a sacralização do corpo feminino para em seguida o profanar, ou seja, na verdade a mulher existe enquanto um corpo (...). Ou seja, a presença feminina era resumida ao seu “corpo”, suas personagens serviam para “servir” aos homens, tanto no quesito sexo (as “liberadas”) como no motivo de sua “salvação” (as virgens). Ou seja, serão raras as vezes e que o desejo e a vontade feminina serão os protagonistas das tramas. Mesmo diante de toda a liberação sexual e da liberação feminina que a pílula anticoncepcional trouxe, com a sua criação no início dos anos 1960-fazendo com que a mulher conseguisse de forma mais controlada planejar quando gostaria de engravidar-, a questão do ato sexual para o sexo feminino

² Definição: “Diz-se de ou ser humano geneticamente anormal, que apresenta uma duplicação do corpo na região da cabeça e do tórax, acima do apêndice xifoide, caracterizando uma deformação física monstruosa; xifódimo.” MICHAELIS. Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: < <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=xif%C3%B3pago> >. Acesso em: 20 jun. 2019.

nos filmes figurava ainda na dicotomia de virgens e não virgens, com uma valorização da virgindade (CRUZ, 2016, p. 40)

O cinema brasileiro e argentino, nas produções de conteúdos eróticos cômicos, não ultrapassaram a perspectiva não-fetichizante que a teoria feminista do cinema encarava como uma prática verdadeiramente libertária; o ideal de liberdade associado às transgressões que se colocara nas películas cinematográficas feitas por estes em períodos ditatoriais servia a amenizar as tensões sociopolíticas no interior dos Estados e aparentar ao exterior, com a intensa vendagem e publicização de tais obras, que o escurinho do Cinema e a libertinagem que dispunham em nada se assemelhava às denúncias internacionais sobre o ferimento dos direitos humanos em seus porões ou a mordaza que colocara sobre a mídia. Dialogando com o público, o Estado, e as tendências mercadológicas internacionais num período bastante repressivo, a Pornochanchada e as Sexi comedias ainda que retratassem tabus e, principalmente, a sexualidade, o faziam num tom conservador.

Considerações Finais

No percurso da Historiografia brasileira, a retomada aos estudos do cinema nacional e sua relação com a categoria de gênero, têm sido uma constante no meio acadêmico – o recorte aqui estabelecido acerca da Pornochanchada nacional e das Sexi comedias argentinas buscou contribuir à visibilidade destes cinemas marcados por obscenidades que foram marginais, nos anos 70 e 80, e continuam o sendo em estudos sobre as produções fílmicas durante Ditaduras latino-americanas.

Por meio das aproximações realizadas ao longo deste trabalho, buscamos situar as representações referentes à temática das mulheres e sua colocação no campo cinematográfico. Os casos argentinos e brasileiros demonstram o quanto, diretamente ou indiretamente, os Estados ditatoriais controlavam as obras fílmicas – desde o financiamento até explicitamente ou não discorrer e legislar acerca do que, como e quem poderia ingressar nesta Indústria. As personagens mulheres do cinema erótico, sensivelmente, compreenderam que a dita ‘revolução sexual’ seria apropriada de forma diferente ao sul do Equador, ressignificando o discurso moralista, secular e normativo dominantes já aqui alicerçados.

Hoje, a mulher enquanto objeto de vislumbre é uma prática ainda recorrente, sendo reforçada constantemente na sociedade, sobretudo no cinema. Este, como nos diz Guacira Lopes Louro (2008, p. 94), “como tantas outras instâncias, pluraliza suas representações sobre a sexualidade e os gêneros” e “por toda parte (e também nos filmes) proliferam possibilidades de sujeitos, de práticas, de arranjos, e, como seria de se esperar, de questões”. Há um esforço crescente, todavia, em se colocar mais imagens positivas, menos estereotipadas, ou seguir a tendência do ‘Cinema de Mulheres’, perspectiva mais feminista e debatida por autoras como Ana Maria Veiga (2014). Concordamos com Giselle Gubernikoff (2016, p.7) ao afirmar que “lá fora” a teoria de cinema feminista revolucionou e reformulou as formas de se analisar o cinema e suas representações, sendo até mesmo considerada como ‘A Grande teoria’, pelo teórico de estudos cinematográficos, David Bordwell; Na América Latina, a teoria feminista do cinema ainda não se efetivou, tendo poucas discussões nos anos 90 que foram descontinuadas - daí a importância de retomar esse campo e pensar as construções sobre o feminino em nosso próprio cinema, nas produções que se aproximam de nossa realidade.

Referências bibliográficas

- ABREU, N. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Ed. Unicamp, 2006.
- ABREU, N. **O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo**. Campinas: Mercado de Letras, 1996.
- AVELLAR, J. *Teoria da Relatividade*. In: **Anos 70 – Cinema**. BERNARDET, J.; AVELLAR, J.; MONTEIRO, R. (orgs). Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- BERNARDET, J. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BERNARDET, J. *Qual é a história?* In: **Anos 70 – Cinema**. BERNARDET, J.; AVELLAR, J.; MONTEIRO, R. (orgs). Rio de Janeiro: Europa, 1980.
- BUTLER, J. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”* – Introdução. In: LOURO, G. L. (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- CAMARERO, E. *From the banal to the indispensable: Pornochanchada and Cinema Novo during the brazilian dictatorship (1964-1985)*. Valencia: L’Atalante – Revista de estudios cinematográficos, nº 23, jan-jun, 2017.
- CRUZ, L. **(Nem) tudo puta e viado: uma análise dos estereótipos presentes no cinema erótico brasileiro (1969-1982)**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas: Livia Maria Pinto da Rocha Amaral, 2016.

D'ANTONIO, D. Paradojas del género y la sexualidad en la filmografía durante la última dictadura militar argentina. Florianópolis: Estudos Feministas, nº 23, set/dez, 2015.

FERRO, M. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GERACE, R. **Cinema explícito** – representações cinematográficas do sexo. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2015.

HUNT, L. **A Invenção da Pornografia**: Obscenidade e as origens da Modernidade. São Paulo: Hedra, 1999.

LAURENTIS, T. **Alice Doesn't**: Feminism, Semiotic, Cinema. Londres: The Mainillan Press, 1978.

MAZIERO, E. **Mundo às avessas**: mulheres carnavalescas na ótica dos filmes de chanchada e da imprensa na década de 1950. Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, 2011, 154f.

MORAES, E. R.; LAPEIZ, S.M. **O que é pornografia**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

OLIVERI, R. *História do cinema argentino*. In: **Diccionario del Cine Iberoamericano**. CASARES, E. (org). Madrid: SGAE, Fundación Autor, 2011.

ROSAR, L; KLANOVICZ F; CORRÊA WB. *Gênero, Censura e Pornochanchada no cinema brasileiro*. In: **Pornochanchando**: em nome da moral, do deboche e do prazer. BERTOLLI FILHO, Claudio; AMARAL, Muriel Emídio Pessoa do (orgs). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

ROSSINI, R. *Pornochanchada: um sintoma brasileiro*. In: **Pornochanchando**: em nome da moral, do deboche e do prazer. BERTOLLI FILHO, C.; AMARAL, M. E. P. (orgs). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

SILVEIRA R.G; CARVALHO, F.O. *Embrafilme X Boca do Lixo*: as relações entre financiamento e liberdade no cinema brasileiro nos anos 70 e 80. São Paulo: Aurora: revista de arte, mídia e política, v. 8, n. 24, p. 73-93, out.2015/jan.2016.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

VEIGA, A. *"Cinema de mulheres" e ditadura: o contexto brasileiro*. Piauí: Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM) - v.3, n.2, jul./2014 - dez./2014.

WILLIAMS, L. *Screaming sex: revelando e dissimulando o sexo*. Campinas: Unicamp, Cadernos Pagu, vol.38, n.1, 2012, p. 13-51.