

KATHARINE TRAJANO

"AFINAL, UMA SEMANA SEM KUNG-FU, MAS
COM MUITO PALAVRÃO E MULHER PELADA"

PORNOCHANCHADAS E RECEPÇÃO NO RECIFE (1975-1980)



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

KATHARINE NATALY TRAJANO SANTOS

**“AFINAL, UMA SEMANA SEM KUNG-FU,
MAS COM MUITO PALAVRÃO E MULHER PELADA”:**
Pornochanchadas e recepção no Recife (1975-1980)

RECIFE
2021

KATHARINE NATALY TRAJANO SANTOS

**“AFINAL, UMA SEMANA SEM KUNG-FU,
MAS COM MUITO PALAVRÃO E MULHER PELADA”:
Pornochanchadas e recepção no Recife (1975-1980)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito para obtenção do grau de Mestra em História.

Orientadora: Prof. Dra. Alcileide Cabral do Nascimento

RECIFE
2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal Rural de Pernambuco
Sistema Integrado de Bibliotecas
Gerada automaticamente, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S237" TRAJANO SANTOS, Katharine Nataly
"Afinal, uma semana sem kung-fu, mas com muito palavrão e mulher pelada": Pornochanchadas e recepção no Recife (1975-1980) / Katharine Nataly TRAJANO SANTOS. - 2021.
138 f.
- Orientadora: Alcileide Cabral do Nascimento.
Inclui referências.
- Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2021.
1. História. 2. Pornochanchadas. 3. Recepção cinematográfica. 4. Cinema - Recife (PE). 5. Sexualidade.
I. Nascimento, Alcileide Cabral do, orient. II. Título

KATHARINE NATALY TRAJANO SANTOS

**“AFINAL, UMA SEMANA SEM KUNG-FU,
MAS COM MUITO PALAVRÃO E MULHER PELADA”:**
Pornochanchadas e recepção no Recife (1975-1980)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito para obtenção do grau de Mestra em História.

APROVADA EM: 05/11/2021

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Alcileide Cabral do Nascimento
Universidade Federal Rural de Pernambuco - Orientadora

Prof. Dr. Natanael Duarte de Azevedo
Universidade Federal Rural de Pernambuco – Examinador interno

Prof. Dr. Alberto da Silva
Université Paris IV - Sorbonne – Examinador externo

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Profa. Alcileide Cabral pela acolhida e o apoio nesta trajetória, assim como ao Núcleo de Pesquisa e Estudos em Gênero (Nupege/CNPq) da Universidade Federal Rural de Pernambuco, coordenado por esta e no qual também me incluo, pelo espaço e debates fecundos; à Profa. Janaína Guimarães, que, desde a graduação, através do Grupo História e Gênero da Universidade de Pernambuco, colaborou/a muitíssimo para a minha formação acadêmica e pessoal. Agradeço ao Prof. Natanael Duarte e ao Prof. Alberto Silva pelas conversas, aulas, livros e pelo aceite em participar da minha banca de defesa traçando considerações essenciais a esta pesquisa.

Também à coordenação e ao Programa de Pós-graduação em História (PGH) da Universidade Federal Rural de Pernambuco; estendo meus agradecimentos a Rafael Cipriano de Souza, secretário e “anjo” deste PGH, pelas inúmeras cooperações. Ofereço um abraço e um café quente aos colegas de turma e professores/as do PGH/UFRPE pelas trocas, ensinamentos e risadas para enfrentar manhãs e tardes de atividades.

Estendo os agradecimentos ao Grupo de Trabalho (GT) Estudos de Gênero da Associação Nacional de História – seção Pernambuco pela honra em compor a coordenação deste desde 2020, sobretudo pela oportunidade em fazer parte de sua história e da Anpuh nacional; às artistas responsáveis pelas capas deste trabalho por materializarem (de forma muito mais bonita) minhas abstrações: Lora Cristine (Cristxine) que fez a ilustração recriando uma pose da atriz Valéria D'Ellia - publicada na Revista *Cinema em Close-up* – imaginando-a na tela do Cinema São Luís (Recife/PE) e à Helena Nascimento (Indômita) pela colagem unindo a primeira à intervenção de jornalistas, escritores e manchetes/figuras que acompanhavam alguns dos textos aqui analisados.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) pelo apoio parcial à realização deste estudo, sob o código de Financiamento 001.

Expresso igualmente gratidão à minha família, em especial, Geraldo Trajano e Eliomar Santos, vulgos painho e mainha, pelo suporte e apoio que palavras jamais darão conta, sendo este só mais um registro público de minha afeição. Aos meus amores, em todas as possibilidades de/e trocas de afeto, pelas palavras, cheiros,

abraços, pitacos e até mesmo material de pesquisa – sem vocês, seria impossível estar e ser aqui. Qualquer listagem não seria justa, mas quem é de fé sabe que é!

Agradeço e dedico essa conquista a todas as mulheres da minha família que, ainda que sob existências precarizadas e de trânsito-êxodo, sempre se fortaleceram e me fortalecem com carinho, incentivo e luta no coração do bairro do Ibura, em Recife; esta ocupação do espaço acadêmico é só mais uma minha para nós, escrita também daqui. Saúdo e celebro suas existências terrenas e encantadas, minhas ancestrais e descendentes: Dona Eunice Maria, Dona Maria Anunciada (*in memoriam*), Dona Eliane Maria, Larissa Ferreira, Ingrid Nascimento e Yasmim Ellen, amo-as!

Reitero que a concretização deste trabalho, no segundo semestre de 2021, acompanhou não só a pandemia de Covid-19, mas o desmonte e a descredibilização dos espaços de ensino, educação e pesquisa, além de ataques ferozes às vidas brasileiras em mais uma de suas facetas autoritárias e genocidas de nossa história. Já ultrapassamos nesse momento a marca de 600.000 mil vidas ceifadas pela pandemia e um número tão grande quanto em termos de violência de gênero, classe e, especialmente, raça, em nosso país.

Nesse sentido, entendo que o fazer historiográfico possa ser uma ferramenta de cura, como dizia Gloria Anzaldúa acerca da contação de histórias e memórias atravessadas por nossas experiências, marcadas em nossas vidas e na do(s) coletivo(s). Agradeço a quem me cura, me guia e me faz companhia nessa travessia - incluindo eu mesma aí – sobre o terreno das historiografias, já que isso significa que estamos tendo a possibilidade de acreditar, tentar, fazer *aqui* e *ainda*.

[...] o brasil não é o meu país: é meu abismo. o terreiro de minhas, nossas contradições. é meu câncer coletivo e a força luminosa da escuridão. é nosso discurso interrompido sufocado e arrebatador. o brasil não é o meu país: é meu veneno. é a miséria que nenhum milagre ocultou. não é a esperança discreta mas concreta e escandalosa de que tudo (ainda) pode acontecer para melhor. é a dificuldade de conscientização diante de tantos séculos de escravismo colonial. o brasil não é o meu país: é o meu antidiscurso. são idéias e traumas dentro e fora do lugar. são corpos em tempo de fome, mesmo assim luzindo de paixão. é o ódio latindo no peito dos poderosos e seus pacotões pesadíssimos para nós. são, apesar de, todos os projetos de democracia sem adjetivos de importação ou tapeação. o brasil não é o meu país: é a nossa esquizofrenia. é o medo de sempre doendo e até anestesiado. é o gozo de sempre roçando e até nos enganando.

(JOMARD MUNIZ DE BRITTO)

RESUMO

O presente estudo visa compreender questões de recepção cinematográfica relativas às Pornochanchadas, centrando-se em como, entre 1975-1980, tal gênero cinematográfico foi percebido em Recife através dos jornais Diário da Manhã e Diário de Pernambuco. Neste período, observamos o crescimento das Pornochanchadas no ciclo de exibição nacional e, paralelamente, é também quando Recife tem várias salas de cinema em atividade - entre as salas de arte e comerciais - e o tema cinematográfico é recorrente nesses espaços mediáticos. Este estudo constitui uma pesquisa exploratória com discussões teóricas e análise documental. Para tal, analisamos a construção dos estudos históricos sociais do cinema, utilizando as propostas teórico-metodológicas de Judith Mayne (1993) para localizar o debate ainda incipiente mas em desenvolvimento da discussão social do cinema em Pernambuco, especialmente na nossa capital estadual. No período escolhido, recorreremos à pornochanchadas, obras cinematográficas de conteúdo sexual realizadas no sudeste do Brasil durante os finais dos anos 60 até meados dos anos 80, problematizando algumas aproximações das obras no campo do cinema nacional e pernambucano, bem como as suas condições periféricas. Entre as leituras e descobertas, analisamos a construção dos estudos históricos sociais do cinema, utilizando as propostas teórico-metodológicas de Judith Mayne (1993) para localizar o debate ainda incipiente, mas em desenvolvimento da discussão social do cinema em Pernambuco, especialmente na nossa capital. A análise permite-nos compreender algumas lacunas relativas à construção de jornalistas e críticos de cinema sobre as pornochanchadas - obras estigmatizadas não pelo seu conteúdo problemático em termos de trama e representação, mas como figura de alteridade entre tais profissionais nas suas construções discursivas e cinematográficas sobre a identidade nacional e intervenção ditatorial. Tais caracterizações ignoraram o contexto da produção e agência deste gênero, ainda equiparando-o a cinemas estrangeiros que tiveram igual sucesso no período - como os filmes de artes marciais - e incluindo-o a disputa de um "verdadeiro" cinema brasileiro. Na criação de tais diferenças, estão envolvidas questões ideológicas, bem como questões de classe, gênero, raça e sexo, tanto no terreno da cultura e da cinematografia brasileira e recifense.

Palavras-chaves: História; Pornochanchadas; Recepção cinematográfica; Cinema – Recife (PE); Sexualidade.

ABSTRACT

The present study aims to understand questions of cinematographic reception regarding the Pornochanchadas, focusing on how, between 1975-1980, such cinematographic genre was perceived in Recife through the newspapers *Diário da Manhã* and *Diário de Pernambuco*. In this period, we observe the growth of the Pornochanchadas in the national exhibition cycle and, in parallel, it is also when Recife has several movie theaters in activity - among art and commercial theaters - and the cinematographic theme is recurrent in those media spaces. This study constitutes an exploratory research with theoretical discussions and documental analysis. To do so, we analyzed the construction of the social historical studies of cinema, by using Judith Mayne's (1993) theoretical-methodological proposals to locate the still incipient but developing debate of the social discussion of cinema in Pernambuco, especially in our state capital. In the chosen period, we turned to pornochanchadas, cinematographic works of sexual content made in southeastern Brazil during the late 1960s to the mid-1980s, problematizing some approximations of the works in the field of national and Pernambuco cinema, as well as their peripheral conditions. Among the readings and findings, we analyzed the construction of the social historical studies of cinema, using the theoretical-methodological proposals of Judith Mayne (1993) to locate the still incipient but developing debate of the social discussion of cinema in Pernambuco, especially in our capital. The analysis allows us to understand some gaps concerning the construction of journalists and film critics about the pornochanchadas - works stigmatized not for their problematic content in terms of plot and representation, but as a figure of alterity among such professionals in their discursive and cinematic constructions about national identity and dictatorial intervention. Such characterizations ignored the context of the production and agency of this genre, equating it with foreign cinemas that were equally successful in the period - such as martial arts films - and including it in the contest of a "true" Brazilian cinema. In the creation of such differences, ideological issues are involved, as well as issues of class, gender, race, and sex, both on the terrain of Brazilian and Recife culture and cinematography.

Keywords: History; Pornochanchadas; Reception; Cinema – Recife (PE); Sexuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. HISTÓRIA, CINEMA & RECEPÇÃO	17
1.1 Os estudos sobre recepção e contexto	21
1.2 Fronteiras entre práticas sexuais e a história do cinema	31
2. PORNOCHANCHANDO	51
2.1 A Pornochanchada fragmentada no Diário da Manhã	63
2.2 Intersecções gênero, raça e classe nas pornochanchadas	75
3. SEXPLOITATION À BRASILEIRA E TERRENOS DE DISPUTA NO CINEMA NACIONAL E ESTADUAL ..	89
3.1 Ordenações e organizações no/do cinema setentista	91
3.2 As Pornochanchadas entre disputas e embates no Diário de Pernambuco	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS.....	126

INTRODUÇÃO

No Brasil, a história social voltada ao cinema não se constitui como um campo novo, embora tenha agregado maior peso nos últimos anos. Desde a década de 1990 se destacam trabalhos produzidos nessa área no país, porém temos poucos avanços em consolidar preceitos teórico-metodológicos sem tomar de empréstimo trabalhos franceses ou estadunidenses – algo que se modifica com as contribuições dos programas de pós-graduações no país e grupos historiográficos voltados a tal discussão. Entre aproximações e distanciamentos, sobre a égide dos estudos históricos, cinematográficos e de espetatorialidade, buscamos compreender a recepção das Pornochanchadas¹ na cidade do Recife (PE).

Ainda que utilizemos os preceitos teórico-metodológicos de Judith Mayne, entendemos que esta historiadora feminista norte-americana propõe, através dos seus estudos sobre contexto e produções de sentido sobre obras cinematográficas, lentes interseccionais em questões culturais que, por vezes, escapam ou são secundarizadas em trabalhos historiográficos canônicos ou sobre o cânone do cinema na história.

A aplicabilidade do contexto sobre um campo histórico que vem sendo revisitado nos últimos anos, mas dessa vez a partir de sua recepção por jornalistas, cineastas, pesquisadores e público, numa cidade além de sua origem paulista, é o que nos integra a busca de mapear e apreender rastros da circulação destes filmes populares fora do eixo São Paulo – Rio de Janeiro, mas na capital pernambucana. Essa discussão se complexifica quando pensamos que o cinema em/de Recife vem sendo pensado através de ciclos – em parte, este movimento se deve a obras cujo enfoque é a realização e o estilo, como nos trabalhos de Alexandre Figuerôa (2000) e Amanda Mansur

¹ Compreendemos as pornochanchadas como um dos ciclos cinematográficos existentes e pulsantes durante a década de 1970 – especialmente – no Brasil. As obras que se inserem nesta categoria e/ou são lidas pela mídia tradicional (que é um dos nossos sujeitos aqui) como tal possuem arranjos específicos sobre a temática da sexualidade e as suas práticas em ambiência com o drama, o horror, a comédia e outros subgêneros em meio às restrições e permissividades do período ditatorial brasileiro. Retomaremos essa discussão mais detalhadamente nos capítulos a seguir.

Nogueira (2014), criando lacunas no que tange a espetatorialidade e suas funções culturais e sociopolíticas.

As imagens em movimento são construídas numa imbricada relação com o seu contexto histórico, perpassando normativas sociais culturalmente localizadas através dos ideais existentes, moldando corpos e narrativas, manifestando, como coloca Giselle Gubernikoff (2016, p. 34), “o lugar onde se exerce o poder”. As práticas sexuais se interligam a essa noção do poder, as transgressões das normas sociais e morais variáveis em cada época, coexistindo, perturbando e subvertendo o espaço de tolerância do saber sobre o sexo na sociedade brasileira.

Durante a ditadura de segurança nacional² aqui instaurada em 1964, a Pornochanchada – conjunto de obras cinematográficas caracterizada pela comédia de costumes e temáticas sexuais – atraía grande público aos cinemas brasileiros. A produção deste gênero foi associada à influência do cinema libertário europeu, especialmente às comédias italianas, assim como à exploração de temáticas sexuais nos filmes em alta naquele período no cenário mundial – conhecido como *sexploitation* – e a uma atualização das chanchadas, gênero paródico e musical que obteve sucesso no país nas décadas anteriores. Veremos, ao longo do texto, como estas podem se autodefinir.

Há um intenso debate sobre tal gênero cinematográfico brasileiro, no qual se busca definir se seu conteúdo é pornográfico ou erótico. Retomamos essa discussão no escopo do trabalho, mas assinalamos que estes são modos/categorias de análise fronteiriça, sobretudo historicamente localizadas. Nesse sentido, compreendemos que as pornochanchadas se inserem dentro

² A utilização deste termo se refere à revisão proposta pelo historiador Enrique Serra Padrós (2009, p. 31-32) que define assim: “[...] os regimes autoritários que se estabeleceram, desde o início dos anos 60, na América Latina, particularmente na região do Cone Sul”; ainda segundo o autor, estas ditaduras tinham “aspectos gerais comuns como, principalmente, a Doutrina de Segurança Nacional, o alinhamento militante junto aos Estados Unidos na política de contenção do comunismo”, assim como a “defesa dos cânones do capitalismo bem como na concepção de guerra contra-insurgente contra todo questionamento às estruturas nacionais de dominação, o que redundou em uma guerra suja.” Tal uso implica no reconhecimento que o regime autoritário no Brasil está além de uma atuação só “militar” ou ainda “civil-militar”, devendo ser compreendido como um pacto político, institucional, empresarial, com poderoso agenciamento e estratégia em diversos fronts.

da exploração de temáticas sexuais utilizando características próprias de seu contexto histórico e se autodefine. Esses atravessamentos se dão desde quem produz e compõem tais filmes, os seus temas, as corporalidades ali retratadas, as políticas de financiamento, distribuição, assim como faceta o debate público sobre uma identidade cultural disputada pelos setores de classe média/alta durante o período ditatorial. As pornochanchadas eram exibidas exponencialmente pelo território nacional, alcançando um sucesso que ainda se destaca em nossa bilheteria nacional, ainda que perpassa esquemas de escoamento-distribuição paralelos e menos burocráticos do Estado pouco documentados. Alguns, sequer documentados nas documentações oficiais.

Nas fontes consultadas para nossa análise exploratória, o Diário de Pernambuco (DP) e o Diário da Manhã (DM), como outros periódicos brasileiros, replicam o termo pornochanchada que, como veremos nos capítulos a seguir, reforça uma pecha a tal gênero; concordamos com Dominique Maingueneau (2010) que a utilização do dispositivo da pornografia está ligada à criação de produções de temática sexual e de um juízo de valor sobre estas. Sob o recorte temporal de 1975-1980, período de crescimento e recrudescimento deste gênero, observamos nas publicações envolvendo a pornochanchada que tal uso também perpassa a reafirmação de um cinema *verdadeiramente* nacional, pretendido por setores da classe média/alta de Pernambuco e outros estados, principalmente, envolvendo jornalistas, críticos cinematográficos e cineastas interligados ao pensamento cinemanovista.

A marginalidade marca este trabalho de diferentes formas: pelo estudo historiográfico social da pornochanchada no contexto pernambucano a partir do contexto e da recepção midiática dessas, o debate sobre a diferença instaurada no período entre figuras jornalísticas, críticas e cineastas, assim como pela marginalidade espacial e social que se dá a produção majoritária das obras que recebem tal alcunha, a *Boca do Lixo* paulista, e o seu público. Realizamos um *bricolée* que comporta não apenas as passagens jornalísticas – dispostas no acervo da Fundação Joaquim Nabuco (PE) e da Hemeroteca Digital (RJ) – mas que se alinha aos materiais dispostos, formações e

informações fornecidas pela Cinemateca Brasileira (SP) e a Cinemateca Pernambucana (PE), acessadas antes e durante a realização da pesquisa.

Para organizar o curso deste trabalho, dividiremos seu escopo em três capítulos que destacarão aspectos interligados às temáticas que serão abordadas.

No capítulo 1 é sobre os aportes teóricos e conceituais que refletimos para poder basear nosso estudo. As concepções sobre recepção e espectadorialidade na historiografia e nos estudos de cinema/comunicação são bastante caras a compreensão metodológica da pesquisa, assim como a pornochanchada, que tem conceito historicamente datado enquanto fruto de uma indústria cinematográfica que emerge radicalmente durante os anos 70 no Brasil e engloba inúmeros aspectos sociais, culturais e políticos. Os trabalhos de viés historiográficos e cinematográficos de Judith Mayne, Alexandre Valim, Francisco Santiago Jr., Alexandre Figuerôa, Rodrigo Gerace, Felipe Silva e Amanda Mansur, entre outros, são contribuições que nos servem ademais à localização pernambucana.

No capítulo 2, adentramos ao pornochanchar: recuperamos as discussões sobre o estabelecimento da pornochanchada no país e em Pernambuco, através da identificação das formas discursivas do cinema no que tange as práticas sexuais e o aparecimento desse debate no Diário da Manhã (DM). Os escritos de Kate Saraiva, Luís Manuel Domingues do Nascimento e José Mário de Ortiz Ramos permitem uma apreensão de um dos polos de lazer da cidade – os seus cinemas de rua; enquanto Laura Cánepa, Ana Marília Carneiro, bell hooks, entre outras, auxiliam a analisar as representações construídas nos filmes e reproduzidas no jornal entre 1975-1980, que endossará os discursos de censura sobre as pornochanchadas reproduzindo comentários pautados em preconceitos de gênero, raça e classe. Além disso, colunistas sociais continuarão uma postura policialesca já registrada em exposições pornográficas no Recife no início do séc. XX, que se refina agora com os novos contornos e corpos periféricos que passam a ocupar o centro da cidade que, outrora, esteve confinado às atividades e lazer da elite.

No capítulo 3, observamos que o Diário de Pernambuco (DP) segue a mesma tônica do DM, mas a partir da crítica cultural e, principalmente, a crítica cinematográfica e de cineastas do Super-8, com destaque para Fernando Spencer; a alteridade da pornochanchada e, em algumas passagens, o cinema de kung-fu de origem oriental que adentra as salas pernambucanas, são colocadas como empecilhos à constituição de um cinema nacional-popular, nos moldes cinemanovistas, no país e na capital pernambucana.

A popularidade destes dois gêneros entre os recifenses de classe C e D incomoda à classe médio-alta recifense que se quer cinemanovista, culta e/ou institucionalizada. Debatermos o episódio em que Spencer, figura que se destaca na cena pernambucana em suas décadas de intensas produções no DP e em outras mídias, observa com desdém as críticas realizadas pela jornalista Luzanira Rêgo no mesmo periódico sobre a falsa homogeneização do movimento superoistista no Recife, acusando-a de censora, *patrulheira ideológica*, como replicando o episódio dos cinemanovistas Glauber Rocha e Cacá Diegues ao serem interpelados por Beatriz Nascimento: a historiadora chamava de *delirante* suas investidas em falar por/para o povo sem situarem seu gênero, classe e, principalmente, raça. Voltamos-nos nessa passagem ao que compreendemos ser o prolongamento do *delírio ufanista* cinemanovista trazido por Nascimento - o *delírio superoistista* no DP.

Aqui, não pretendemos abarcar de forma total os horizontes de espectralidade das Pornochanchadas no Recife. Nossas limitações se dão nas escolhas dos periódicos utilizados, assim como nos temas e discursos apreendidos, recuperando uma pequena parcela frente às inúmeras possibilidades que estudos dessa espécie podem prover. Tendo os jornais enquanto documentos históricos, discutimos as projeções sobre a pornochanchada nestas mídias tradicionais e conservadoras que apoiaram e sobreviveram sob o governo ditatorial em Pernambuco. Nesse sentido, buscamos corroborar a constituição de uma história social do cinema brasileiro a partir da recepção cinematográfica no Recife, identificando suas estratégias e complexidades no debate sobre as pornochanchadas.

1. HISTÓRIA, CINEMA & RECEPÇÃO

O Cinema enquanto objeto de estudo, já há algumas décadas, galgou seu espaço de influente produção acadêmica e conceitual – os estudos a este interligados ultrapassam a análise do objeto fílmico, *per se*, e apontam que seu uso enquanto fonte nos oferece uma miríade de possibilidades. A produção, a distribuição, a recepção, as representações, tal como a estética, a narrativa, os seus suportes, são apenas algumas das categorias que nos permite compreender determinada obra e o seu contexto histórico, levando em consideração diversificados materiais e proporcionando ao fazer historiográfico um divertido flerte com a cinematografia. Um romance candente, cuja união reverbera em articular, por exemplo, respostas a inquietações presentes no fazer historiográfico.

Inicialmente, visamos aprofundar nesse capítulo alguns preceitos teórico-metodológicos fundamentais ao nosso trabalho e que vemos despontar em análises sobre o contexto sócio-histórico e cultural das produções cinematográficas brasileiras: a questão da recepção e a produção cinematográfica durante o período da ditadura de segurança nacional (1964-1985), sob a égide dos estudos sobre a sexualidade no cinema. Relembramos o quão frutífero é discutir a relação entre a história do cinema brasileiro, o erotismo e a “pornografia, o sexo dos outros”, como afirma Jean-Claude Bernardet (1979, p. 103) neste período repressivo de nosso país.

Porém, como sistematizar tal operação? Como afirma o historiador Michel de Certeau (2017), partimos de uma análise localizada, dividida por um período, um objeto e um lugar. Esse processo de construção historiográfica, assim como outros campos intelectuais, nos coloca próximos de saberes inacabados, imperfeitos. Os procedimentos aqui empreendidos “não são corpos flutuantes em um englobante que se chamaria a história (o 'contexto!)" (CERTEAU, 2017, p. 4), mas históricos posto que sejam operacionalizados por escolhas teórico-metodológicas, concebendo a história como prática.

Para perceber as ligações entre a história, o cinema e a recepção, o campo da história social do cinema é o que nos detém. Nessa análise histórica são os contextos sociais, políticos, econômicos e culturais que nos auxiliam a

perceber as produções e suas especificidades, atuação que rememora os preceitos pioneiros de Marc Ferro (1993) ao colocar os filmes não apenas como uma obra de arte, mas um produto que extrapola as suas significações cinematográficas.

Com a *Nouvelle Histoire* empreendida nos anos 1970 observamos a ascensão de novos objetos de pesquisa e procedimentos metodológicos, o que fez o campo da história do cinema despontar na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos (entre 1970-1980); desde os anos 1950, nos EUA, já se falava sobre uma História Social do Cinema nas obras de Robert Mandrou, pertencente à segunda geração dos Annales, e os estudos mais clássicos de seu uso como fonte se deram pelos trabalhos de Ferro, Pierre Sorlin e Robert Rosenstone. Nesse sentido, a historiadora brasileira Sheila Scharvzman (2016, p. 18) afirma:

O cinema, antes visto com desconfiança ou desinteresse pelo historiador, por não passar de uma diversão popular, por construir justamente mundos autônomos, fantasiosos e de escape, ganha um outro relevo: é lugar das construções e projeções do imaginário, da aferição de sensibilidades e práticas sociais, lugar da representação.

Nos estudos históricos, observamos uma dualidade no campo de pesquisa cinematográfica: por um lado, a 'história do cinema stricto sensu' que se interessava pelo cinema como algo fechado em si e sem correlação social, instrumentalizado inclusive pela teoria do cinema. Para o historiador Francisco Santiago Júnior (2012) de forma paralela e massivamente nos escritos acadêmicos, o cinema é tomado como uma forma de analisar a sociedade criando aquilo que se define ser a relação cinema e história se aproximando, assim, à história social e cultural.

Outro historiador, Alexandre Valim (2005), identifica questões relacionadas ao campo de uma história social do cinema no Brasil, focando aspectos de mediação, recepção e produção de filmes. O autor destaca que o desejo de ler filmes em sua totalidade se mostra equivocado, posto que o cinema por si só seja complexo já que incorpora discursos sociais e políticos. Este se firma como um ponto de mediação que num primeiro momento pode ser caracterizado de certa maneira e, ao se acessar os meandros que

envolvem a produção e recepção, é possível construir um novo olhar sobre este. Vislumbrar as estruturas de dominação e como o cinema dialoga com tais forças seja por acomodação ou resistência em um período específico informa as posições ocupadas pelos filmes nas esteiras de lutas sociais, como também as representações que constroem.

O contexto de produção, assim, nos permite visualizar suas relações políticas, ideológicas e culturais, algo bastante caro à historiografia e aos estudos cinematográficos. Mas, falar sobre produção nos direciona a pensar sobre a recepção, de quais formas se coloca a mediação fomentada pelo artifício cinematográfico, juntamente a outras mídias, entre criadores e consumidores. O lugar do filme nunca é isento, tampouco preciso, porém nos dá vestígios e pistas a partir do lugar de onde e quando fala. Nos filmes, a produção traz características e valores da sociedade que o concebe, assim como a partir desses dois dialoga com aqueles que o recebe: o público.

O sujeito-espectador emerge ao passo que a indústria do cinema se consolida em aspecto global, sendo este uma invenção do século XX. Autores como Jacques Aumont (1993) falam sobre a peculiaridade que as imagens possuem, e o quanto a sua universalidade é 'sempre particularizada' a depender das apropriações feitas pelos indivíduos dentro de seu grupo social e cultural, todas heterogêneas. Essa máxima pode ser ressignificada para as imagens em movimento. Segundo o autor,

[...] a imagem é sempre modelada por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem, assim como à vinculação a uma organização simbólica (a uma cultura, a uma sociedade); mas a imagem é também um meio de comunicação e de representação do mundo, que tem seu lugar em todas as sociedades humanas (AUMONT, 1993, p. 131).

A relação dos filmes com o público não pode ser medida somente através da imagem, já que estas mesmas representações perpassam contextos socioculturais e históricos, além dos arranjos que englobam a publicização, as ações promocionais, os locais de exibição e as companhias de distribuição. As avaliações traçadas a partir daí, podem (ainda que não garantam) fazer com que a película obtenha uma significativa bilheteria; mas, é

a interação do público a maior responsável por definir os rumos de uma obra. Em seus estudos sociológicos sobre o tema, Graeme Turner (1997, p. 102), nos adverte que

Os produtores cinematográficos sentem uma grande dificuldade em prever como o público reagirá a cada nova produção - e em convencer seus financiadores a patrocinar qualquer previsão que finalmente possam fazer. Resta-lhes tentar especificar o mais cuidadosamente possível para quem será o filme, e depois tentar assegurar - mediante padrões de lançamentos e campanhas promocionais - que esse público seja atingido.

Portanto, o que guia tais profissionais a situar os filmes? Turner indica que o gênero e as estrelas são os elementos primordiais a um resultado de sucesso. A variedade de público até hoje é uma questão - além da faixa etária, as identificações estabelecidas pelas redes sociais, veículos da imprensa, conversas ou indicações, formam importantes marcadores quando os espectadores decidem ir ao cinema. Essa prática, em si, tem se atualizado e pluralizado.

1.1 Os estudos sobre recepção e contexto

Assistir a um filme *on demand*, frequentar salas de cinemas, tornar-se crítico, produzir e se inserir em ciclos cinematográficos são atividades distintas, porém, conectadas. Antes e durante os anos 1970, as teorias sobre o cinema se voltavam à questão da autoria das obras e, timidamente, alguns estudos passaram a problematizar o sujeito espectador – a partir de vieses discursivos, psicanalíticos, pragmáticos, socioculturais, também históricos. Dessa forma, os debates iniciais entre espectadores e suas posturas eram apreendidos numa dimensão textual que privilegia a postura destes perante o objeto fílmico.

Entretanto, como identificar o espectador? Os pesquisadores franceses da linguagem cinematográfica, Francis Vanoye e Anne Golio-Lété (2011, p. 271), nos fornece a seguinte definição:

O sentido do termo espectador varia em função das disciplinas que dele se ocupam: conjunto de unidades pertencentes à espécie humana, afectadas pela difusão das imagens, eventualmente dotadas de características comuns (o público, os públicos), entidade construída pela e na imagem ou pelo teórico e que representa ou

descreve relações (psicológicas, cognitivas) do espectador com o filme (arqui-espectador), variedade infinita de seres de carne e de afectos com reacções imprevisíveis, unidos, porém, por esta característica: o fascínio pelas imagens.

Para os autores, ainda, o fascinado pelas imagens compõe direta ou indiretamente outros grupos, a depender da análise apreendida; para a sociologia ou a economia, situa-se o espectador-alvo, sujeito e entidade econômica, consumidor de produtos audiovisuais e responsáveis por estabelecer limites de tolerância (ou não) destes. No que tange a representação do espectador seja *no* filme ou *do* filme, a construção dessa figura é importante para que criadores, produtores, seja na televisão, no cinema e outras plataformas, possam visualizar o seu público e perfil através da interpelação entre espectador-dispositivo audiovisual (exercendo um tipo de parceria) ou pela direção (que designa formas de se endereçar por meio do olhar, dos sentidos, das emoções, etc.).

Nesse sentido, a espectralidade pode ser tomada como um campo transdisciplinar no qual o contexto da obra e seu público figuram o primeiro plano; a utilização de uma perspectiva que abrange tal fenômeno vem se construindo fortemente nas últimas décadas, enfrentando desafios e pleiteando um espaço particular entre as teorias historiográficas do cinema. São revisitadas as mediações socioculturais e institucionais para que se identifique aspectos determinantes de consumo, indo além da linguagem, das formas e estilos cinematográficos

O pesquisador Mohamed Bamba (2013, p. 23), referência no nosso país sobre estudos de recepção, nos informa que os estudos dessa seara surgem para se contrapor à “teoria estruturalista do cinema e, sobretudo, os estudos poético-estilísticos dos filmes”, abordagens pelas quais “o espectador é um ponto cego, esquecido, ou, às vezes, a sua presença no dispositivo fílmico era mencionada de maneira metafórica”.

No campo dos estudos de cinema e história, os trabalhos de Douglas Gomery e Robert Allen (1985) sobre o cinema norte-americano, como o de Michele Lagny (1992) sobre as produções francesas e o de Adhemar Gonzaga

e Paulo Emílio Salles Gomes (1966) acerca das que eram feitas no Brasil, se somam àquilo que é proposto por Graeme Turner (1997) sobre as dinâmicas socioculturais da sétima arte: localizam o cinema dentro do quadro fecundo dos estudos culturais e passa a entendê-lo como uma prática social pertencente a um complexo multimidiático que se desdobra para além de seu intradiscorso.

Essas asserções dos estudos culturais são fundamentais para a própria guinada dos estudos de cinema e história: Nos anos 80, há uma ruptura teórico-metodológica *contextualista* promovida pelos culturalistas anglo-americanos, ligados ao Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS) da Universidade de Birmingham, especialmente, na figura de Stuart Hall, que foi apropriada por outros teóricos que não estavam inseridos nos estudos culturais, como Judith Mayne, Janet Staiger, Robert Stam e bell hooks. Neste viés contextualista, o foco se volta às audiências, mapeando ideais, contextos discursivos, econômicos, sociais e regulatórios. Seu uso é estratégico para fomentar estudos sobre produções periféricas, marginalizadas frente ao cânone cinematográfico.

Para Fernando Mascarello (2004), um dos primeiros pesquisadores a se voltar a discussão contextualista no país, os estudos de cinema têm se voltado aos avanços contextualistas ingleses, se dividindo entre cinco áreas principais: 1. A teorização feminista; 2. A da política de localização; 3. Os estudos da intertextualidade contextual; 4. Os estudos históricos de recepção; 5. A pesquisa etnográfica. O caminho teórico que nos anos 1970 - justamente quando emergem as Pornochanchadas -, se guiava pela psicanalização da situação cinematográfica passa a ser revisitado graças à preocupação com a espectadorialidade, a influência do modelo *encoding-decoding* de Stuart Hall (2016) e a ascensão, no campo linguístico e literário, das teorias de respostas de leitores. Desta forma, passa-se a priorizar as condições midiáticas e de recepção, reconhecendo que os estudos culturalistas contextualizantes

desempenhavam um papel promissor e contraposto ao projeto modernista-político da *screentheory*.³

Sem necessariamente anular a função textualista da obra cinematográfica, a teorização feminista do cinema (1) mostrou que era possível alinhar tal preocupação com a de compreender os posicionamentos subjetivos da audiência e das produções. Utilizando fortemente a semiótica, autoras como Molly Haskell (1974), Laura Mulvey (1975), E. Ann Kaplan (1983) detiveram destaque ao trabalhar a questão das representações de mulheres e estas enquanto espectadoras e trabalhadoras do audiovisual produzindo narrativas contra-hegemônicas e hegemônicas. A política de localização (2) ainda que bastante textualista, se consolida teoricamente com formulações críticas às produções dominantes e como estas são aprendidas socialmente. Se consagra nos campos do feminismo negro e pós-colonial, com os trabalhos de bell hooks (Black Looks, 1992), Ella Shohat (Notes on the post-Colonial, 1997) e Chinua Achebe (O Mundo se Despedaça, 2009), além do já supracitado Stuart Hall (Cultura e Representação, 2016).

No caso das análises intertextuais (3), estas se referem àquilo que emerge em torno dos filmes e agenciam, de certa maneira, a sua recepção - seja a crítica, o marketing, o fenômeno do *star system*⁴, etc. Já a intertextualidade é aqui categorizada pela conceituação de Julia Kristeva (La révolution du langage poétique, 1974), cunhada em 1967, para que se imaginasse o texto como um 'mosaico de citações' que absorve e transforma outros; Robert Stam (Introdução à teoria do cinema, 2003) e Covaleski (Cinema, publicidade, interfaces, 2009) utilizam tal perspectiva em seus escritos. A abordagem etnográfica (5), que desponta ao final dos anos 80, considera os espectadores como figura ativa frente aos textos fílmicos,

³ O "problema da screentheory era que o tema das audiências reais era ou descartado como 'empiricista', ou adiado indefinidamente" (GRISPRUD, 2000, p. 207), o que se torna mais distante quando, nos anos 70, os estudos culturalistas sobre a televisão unem a leitura textual aos estudos de audiência.

⁴ Este termo é utilizado para figurar a exploração de atrizes e atores de forma comercial, visando atingir e cativar o público numa lógica de consumo industrial onde tais 'astros' passam a ser encarados como mercadorias ou adquirem um papel mitológico. Surgiu na década de 10 do século passado e continua atuante. Cf. MORIN, E. **As estrelas de cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

envolvendo teorias e métodos semiológicos e psicanalíticos, como foi desenvolvida por Valerie Walkerdine (*Progressive Pedagogy and Political Struggle*, 1986) e Jackie Stacey (*Off-Centre: Feminism and Cultural Studies*, 1991).

Judith Mayne (*Cinema and Spectatorship*, 1993) e Janet Staiger (*Perverse spectators*, 2000) são historiadoras interligadas aos estudos sobre o cinema, também aos estudos feministas, e suas contribuições foram seminais para o estabelecimento de uma história social do cinema que traça diálogo com as questões de gênero e suas intersecções. Nesse campo de experimentação compreendido como estudos do contexto histórico do cinema, trabalhado por ambas por meio de análises feministas interseccionais, observamos a junção de outras formas de pensar acervo e documentação histórica a partir da preservação de experiências de recepção, acompanhando o desenrolar de determinado filme, gênero ou escola.

Esta análise contextualista histórica (4) é a que nos enveredamos aqui. Esta supõe que não nos prendemos ao texto, unicamente, posto que várias interpretações possam ser realizadas ao nos ater às configurações sociais, políticas e econômicas sobre as quais os filmes emergem. Ainda que Judith Mayne (1993) parta do cinema clássico Hollywoodiano, são os métodos empreendidos que nos fazem, neste trabalho, traçar pontes. Mesmo guiados por tais estudos, nossos objetos (a pornochanchada e a sua crítica) são pensados a partir de suas especificidades localizadas.

O uso de documentos de arquivo que registram estas experiências de recepção de outras épocas é imprescindível aos estudos sobre o audiovisual. Segundo Regina Gomes (2014, p. 192) em seu trabalho sobre o movimento cinemanovista no Brasil, os estudos sobre espectadorialidade-contexto,

Lançando mão de diversos tipos de documentos, consegue imprimir força à investigação que se ampara em evidências de marcas receptivas. São críticas, textos jornalísticos variados, revistas especializadas, boletins, cartas ao editor e até colunas de fofocas, considerados como fontes e vestígios de um lugar de experiência de recepção.

Em *Cinema and Spectatorship* (1993), Judith Mayne classifica os modelos históricos nos estudos sobre audiência. Para ela, Bordwell, através de seu modelo cognitivo, propõe bases experimentais e sofisticadas para o cinema ao preconizar que se afaste a ideia de que se possa dar conta de múltiplos fenômenos deste por meio de uma teoria unificante; e, que, além disso, as pesquisas devem se concentrar em firmar um objetivo específico e delimitado. A historiadora acredita que ainda há uma dificuldade da teoria cinematográfica em distinguir uma audiência imaginada de uma audiência real, algo que é ignorado ou tratado de forma secundária nestes estudos.

De acordo com Bordwell, especatar é uma atividade empreendida por uma vasta gama de indivíduos, talvez, mas unidos por sua capacidade de percepção ativa. O 'espectador', tal como definido pela teoria do aparato [cinematográfico], é o ideal de um espectador de filmes cinematográficos, um horizonte - de fato, como Bordwell diz, uma posição - e não uma pessoa real. Eu já sugeri que apesar da insistência dos teóricos do cinema de que o 'sujeito' do cinema não é o mesmo que o 'espectador', alguma relação entre os dois supostamente incomensuráveis, no entanto, existe (MAYNE, 1993, p. 55-56, tradução nossa).⁵

Mayne recorre à Teresa de Lauretis e sua leitura teórica sobre a recepção que concebe como processos imbricados de percepção e significação, para além do cognitivismo alicerçar-se noutro processo: o de uma "semiose (expectativas codificadas, padrões de resposta, suposições, inferências, previsões e, eu acrescentaria, fantasia) que está em ação na percepção sensorial, inscrito no corpo - o corpo humano e o corpo do filme". (de LAURETIS, 1984, p.56, apud MAYNE, 1993, p.57, tradução nossa).⁶

Os estudos culturais desafiam noções abstratas de recepção que eram comumente utilizadas. Esse tensionamento é benéfico ao ponto que descentraliza teorias/abordagens analíticas que colocam os efeitos e domínios

⁵ "In Bordwell's account, spectating is an activity undertaken by individuals of wide range, perhaps, but united by their capacity for active perception. The "spectator" as defined in apparatus theory is the ideal spectator of motion pictures, a horizon—indeed, as Bordwell says, a position—and not a real person. I have already suggested that despite the insistence of film theorists that the "subject" of the cinema is not the same as the "viewer," some relationship between the two supposedly incommensurate term nonetheless exists".

⁶ "(...) in turn semiosis (coded expectations, patterns of response, assumptions, inferences, predictions, and, I would add, fantasy) is at work in sensory perception, inscribed in the body—the human body and film body".

do aparato cinematográfico ao redor de um indivíduo branco, masculino, heterossexual e ocidental; o que acabava por dar a tal normativa uma estabilidade que não deveria ter e marginalizava outros estudos (MAYNE, 1993).

Então, a retomada dos estudos sobre o cinema numa óptica histórica busca examinar a espectralidade como um complexo e até contraditório fenômeno que perpassa, para Mayne (1993), quatro instâncias que debatemos abaixo.

Em primeiro lugar, os estudos de Kristeva, são utilizados; Mayne (1993, p. 64) se aproxima de seu 'mosaico de citações' para propor que não é apenas a sedução do que é colocado na tela que atrai as pessoas ao cinema, sendo, sobretudo, um vasto leque de instrumentos textuais e visuais utilizados para tal feito, efetivando uma relação intertextual. Rememorando as décadas de 1940 e 1950 do cinema norte-americano, a autora explica a importante função que as revistas desempenharam em despertar o consumo, veiculando imagens de artistas e diretores, entre capas e chamadas, comentários sobre as trilhas sonoras ou outros destaques que acabam impactando a leitura sociocultural. Entre as colunas sociais daquelas que considerava serem *revistas femininas*, se pregava aproximações e distanciamentos às obras fílmicas, pautando estilo de vida/comportamento; nas revistas voltadas à discussão de arte/cinema se alçava os fãs de com publicações e editoriais específicos para esse público.

Da mesma forma, a imprensa popular - especialmente, os jornais - em diferentes plataformas serviram à propagação cinematográfica, com especiais e colunas de críticos⁷; em adicional, as publicações locais falavam sobre seu próprio circuito e produção, trazendo artigos sobre a esfera nacional e

⁷ As passagens dos críticos e cineastas pelos jornais em Pernambuco, por exemplo, podem ser observadas nas dissertações de Luiz Joaquim da Silva Jr. sobre as críticas cinematográficas na Retomada (2004) e o de Rodrigo Carreiro sobre a crítica de cinema, o consumo e a cultura pop na internet (2003), ambos da Universidade Federal de Pernambuco. Cf: SILVA Jr, L.; Teixeira, C. Cinema brasileiro nos jornais: uma análise da crítica cinematográfica na Retomada. 2004. Dissertação (Mestrado). **Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco**, Recife, 2004; CARREIRO, Rodrigo; PRYTHON, Angela. O gosto dos outros: consumo, cultura pop e internet na crítica de cinema de Pernambuco. 2003. Dissertação (Mestrado). **Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco**, Recife, 2003.

internacional que invadia as programações semanalmente. O merchandising, desde o final do séc. XIX fora utilizado pelos irmãos Lumière e demais realizadores: eram banners, panfletos, e às vezes um piano mecânico que atraia o transeunte na rua ao filme em cartaz. Com o avanço da indústria cinematográfica, tais usos ficaram mais sofisticados e as agências de publicidade passaram a aperfeiçoar estratégias de divulgação com seus ‘agentes de imprensa’ e, logo, estratégias artísticas. As plataformas também se refinaram e ao longo de todo século XX as campanhas se descentralizaram espacialmente.

Em seguida, são as exibições cinematográficas que são colocadas em foco por Mayne (1993); no historicizar da espectralidade é a ligação com os locais de exibição que são priorizadas em boa parte das pesquisas produzidas. Estes contextos expositivos estão presentes tanto nos estudos de história social, quanto de antropologia urbana – estes últimos avançam sobre as dinâmicas urbanas, as áreas de patrimônio e museu, utilizam métodos etnográficos, e/ou caracterizam o cinema como um horizonte imaginativo pelo qual é possível que se vivencie esferas de uma realidade. No primeiro caso, podem ser as esferas econômicas, tecnológicas, sociais e estéticas levadas em consideração – dialogando diretamente com o público, percebe os “padrões da vida cotidiana” e experiências daqueles que outrora estiveram marginalizados pela historiografia.

Uma terceira categoria de análise seria o cinema como uma esfera pública particular, ou melhor, um ambiente de sociabilidades. Isso se dá à compreensão de que os espectadores se inscrevem num processo de aculturação de ideais sociais ou de reafirmar sua identidade nesse espaço, unindo rituais sociais e fantasias individuais compartilhadas pela prática da ida ao cinema. Em Mayne (1993) vemos como grupos sociais específicos se veem partícipes da atividade cinematográfica reafirmando um senso de comunidade ali, como foram grupos étnico-raciais, em especial mulheres e pessoas

LGBTQIA+⁸ nos EUA do início do séc. XX. No Brasil, houve semelhanças a esse processo, sendo observadas pelas perseguições às cinéfilas melindrosas em Recife (NASCIMENTO A.; MELO, 2014), assim como pelas espectadoras que movimentavam o circuito cinematográfico em Belém (CARNEIRO, 2013) e a coluna de Ironides Rodrigues, militante do movimento negro, advogado, tradutor, dramaturgo e crítico de cinema no periódico *A Marcha* (PREDEBON, 2019). Estas experiências se inscrevem num *outro* horizonte de espetatorialidade.

Esses lugares de convívio eram alternativos no sentido de oferecer um espaço que não fosse repressivo a tais grupos, onde pudessem desfrutar do cinema, fortalecer alianças e estreitar laços entre os seus, criando um sentido de união – algo que se remodela a partir do momento em que tal ambiente se populariza enquanto artifício de entretenimento e as diferenças entre as esferas públicas e privadas se acirram. Contudo, o mesmo movimento nos fala sobre questões de territorialidade e adaptação das populações frente ao advento cinematográfico.

No quarto processo de modelos históricos está a análise da recepção: unindo os estudos contextualistas cinematográficos e inspirados pela crítica literária contemporânea, se delineiam os “horizontes de espetatorialidade” de Mayne (1993). O propósito desse método é analisar diversos textos em torno de uma obra e examinar como estes moldam e determinam, até certo ponto, uma gama de significados; a análise textual, que entrou em crise nos anos 70, é reformulada e se intersecciona a tal procedimento metodológico ao perceber as formas de endereçamento que são colocadas em registros textuais diferentes, indo para além do corpus fílmico.

A abordagem permite apreender de forma sócio-histórica as interações existentes entre o espaço do cinema, os filmes, as instituições sociais e, claro, o público.

⁸ Termo em inglês utilizado para designar a comunidade de lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros e pessoas queer, além de outras variações de dissidência sexual/gênero incluídas no grupo.

Um bordão comum nos estudos históricos de espectadorialidade é que a teoria cinematográfica dos anos 70 sacrificou um conhecimento do social para o psíquico. Na verdade, um dos problemas com os modelos históricos de espectadores é um dualismo persistente. As teorias do sujeito são assumidas como ‘psicanalíticas’, e não ‘social’, equacionando assim implicitamente o ‘social’ com o sociológico, que não é a mesma coisa. Ao mesmo tempo, é claro, aqueles mesmos teóricos do assunto geralmente ignoram as tentativas de dar conta da constituição histórica do filme, o que só perpetua o dualismo. Para colocar em termos simples – e reconhecidamente dualistas –, a questão que ressalta o impulso para a historicização do espectador é se essas teorias da instituição cinematográfica podem ter alguma compatibilidade com estudos específicos e localizados do espectador. E sob esta questão está outra, que tem preocupado desde o início os estudos cinematográficos – se e como a psicanálise pode funcionar em relação às determinações ideológicas (para usar a terminologia dos anos 70) ou culturais (para usar a terminologia dos anos 80). (MAYNE, 1993, p. 68, tradução nossa).⁹

Janet Staiger é outra historiadora que dedicou grande parte de suas obras aos estudos da espectadorialidade numa construção histórica, estando presentes nos estudos de Mayne. Um ponto importante levantado pelas autoras é a observação de que modos de endereçamento e de recepção são associados aos ideais de bom e mau gosto, mutáveis historicamente, como a divisão entre filmes cultos e populares. Essa separação, no entanto, não define que indivíduos de determinada etnia, raça, classe, gênero e orientação sexual são construídos para aderir integralmente o modo de recepção que alguns teóricos os designaram. Entretanto, o reconhecimento das diferenças nos auxilia a compreender diante das fontes históricas as enunciações e as interlocuções postas em diferentes meios, já que no cinema esta pode dar o tom a recepção dos filmes.

⁹ “A common refrain in historical studies of spectatorship is that 1970s film theory sacrificed acknowledgement of the social for the psychic. Indeed, one of the problems with historical models of spectatorship is a persistent dualism. Theories of the subject are assumed to be ‘psychoanalytic’, not ‘social’, thereby implicitly equating the ‘social’ with the sociological, which is not the same thing. At the same time, of course, those very theorists of the subject have usually ignored attempts to account for the historical constitution of the film audience, which only perpetuates the dualism. To put this in the baldest—and admittedly just as dualistic—terms, the question which underscores the drive toward historicizing spectatorship is whether those theories of the cinematic institution can have any compatibility whatsoever with specific, local studies of spectatorship. And beneath that question is another, which has preoccupied film studies from the outset — whether and how psychoanalysis can function in relation to ideological (to use the terminology of the 1970s) or cultural (to use the terminology of the 1980s) determinations”.

1.2 Fronteiras entre práticas sexuais e a história do cinema

Tomando de empréstimo a leitura historiográfica contextualista que preza pelos encontros na experiência da recepção, queremos focar no horizonte da análise de recepção preconizada por Judith Mayne (1993). Se, como falamos anteriormente, a relação entre o cinema e o público está interligada a arranjos historicamente localizados, como podemos perceber a relação estabelecida com os filmes que utilizam as práticas sexuais? Desculpamos-nos pelas generalizações que se seguirão, mas elas servem para localizar algumas interações entre as práticas sexuais e destaques historiográficos sobre o cinema no eixo Rio de Janeiro-São Paulo (onde se encontra a maior parte dos estudos da área) e a participação pernambucana.

Falar da prática sexual no cinema é debater dois valores colocados como antagônicos – pornografia e erotismo –, sendo estes semânticos e ideológicos que dão sentido ao que se define serem estes. Pornografia, palavra originária do grego, sobre os ‘escritos sobre prostitutas’ se volta a “obscenidades com finalidade comercial e sem qualquer pretensão científica ou artística”, enquanto o erotismo, derivado etimológico de ‘eroticus’ e vinculado ao deus do amor, Eros, se relaciona ao “que é próprio do amor, da paixão insistente, do universo sensorial e da sensualidade”, escreve Rodrigo Gerace (2015, p. 41) nas páginas iniciais de *Cinema Explícito*.

Outras definições trazem sentidos próximos, como o clássico livro *O que é a pornografia?* das professoras Eliane Robert Moraes e Sandra Lapeiz. Ao tratar tais categorias, as autoras afirmam que o erotismo se interliga

a 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)

Formando-se enquanto adversários nestas definições, o erotismo e a pornografia se legitimariam de um modo assimétrico, na rejeição de um ao outro. O elemento constituinte do erótico – o ideal de sedução, de algo inibido e misterioso, velado – é posto como superior ao pornográfico que, eticamente e

esteticamente, entrega uma mensagem direta, unívoca e em contrapartida nada esconde.

Tal construção assimétrica, para Dominique Maingueneau (2010), é baseada na polarização do corpo popularizada por Platão - a subdivisão do ser humano numa parte animal, outra intermediária e uma espiritual elevada (ventre/peito/cabeça, boca/nariz/olhos). Bastante comum em sociedades ocidentais, principalmente indo-européias, tal classificação serve para criar um juízo de valor, traçando no campo filosófico, das mentalidades e da psique, o que se é civilizado (o erotismo) e rudimentar (a pornografia). Segundo ele,

(...) o erotismo é um modo de representação da sexualidade compatível, dentro de certos limites, com os valores reivindicados pela sociedade e dado que ele constitui uma espécie de solução de compromisso entre a repressão das pulsões imposta pelo vínculo social e sua livre expressão. Esse já não é o caso da pornografia, que não mascara suas tendências sexuais agressivas. A desvalorização do pornográfico em proveito do erótico recebe, então, uma acolhida mais que favorável. Mas quando analisamos seus respectivos funcionamentos, vemos que vale mais considerar cada qual em sua ordem própria, em vez de enxergar em um uma grosseira degradação do outro. Em toda sociedade, vemos que coexistem práticas de tipo pornográfico e de tipo erótico e devemos evitar medir umas pela medida das outras. (MAINGUENEAU, 2010, p. 32).

Apesar das conceituações entre o campo do erótico e do pornográfico, entendemos que estes possuem como ponto de semelhança o debate em torno do sexo – nele reside as expressões pelo desejo, às transgressões, as normativas sociais de comportamento, experiências de/em gênero, mas também a violência, entre outras questões pensadas através da sexualidade enquanto dispositivo. Concordamos que são fronteiras, por vezes, imprecisas, constituindo historicamente figuras do (in/)tolerável em disputas que se materializam no corpo das pessoas e da própria cinematografia, como nos diz Mayne (1993).

A prática sexual e os seus temas correlatos, segundo o filósofo Michel Foucault (2014, p. 38), têm sido nos últimos três séculos alvo dos discursos hegemônicos, modernos e ocidentais. Ora, vemos que por meio de diferentes plataformas se volta à “(...) dele falar, para fazê-lo falar, para obter que fale de

si mesmo, para escutar, registrar, transcrever e redistribuir o que dele se diz”. Construindo, assim, um saber sobre o sexo.

É sabido que desde o início do que entendemos hoje como cinema – em termos hegemônicos/clássicos -, os corpos sempre ocuparam posições importantes de contemplação. Tais corpos são atravessados por inúmeras questões dentro e fora dos discursos hegemônicos, são representados e se apresentam: corporificam inúmeras relações em sua complexidade material, social e cultural. O aparato cinematográfico se fundamentou no poderoso registro memorialístico da fotografia que agora com movimentos aparenta ser “‘uma mensagem sem código’, uma duplicação não mediatizada do mundo real” adverte a cineasta e historiadora Annette Kuhn (1991, p. 99), utilizada para alimentar a verossimilhança e se aproximar da audiência.

As imagens em/de movimento presente nos estudos fotográficos sobre o nu de Eadweard Muybridge, nas séries *Photography* (1877-1885), *The Human Figure in Motion* (1884-1887), *Movements Females*, *Dancing Fancy* e *Fencing* (1887); ou nos curtas-metragens dos burlescos irmãos Lumière ou Pathé, e nos realismos de Thomas Edison, Edwin Porter, Méliès, Lois Weber, Alice Guy-Blaché, Germaine Dulac, etc, no período chamado do primeiro cinema, entre o decênio final do séc. XIX e início da década seguinte registram figuras e práticas cotidianas que também envolviam a sedução (GERACE, 2015).

No final do séc. XIX, os avanços mecânicos e tecnológicos da captação e circulação de imagens. O primeiro cinema, entre 1895-1908, vivencia um processo de mudanças, saindo do artesanal para o industrial; no Brasil, os aparelhos chegam a partir de 1896, pouco tempo depois da primeira exibição dos irmãos Lumière em Paris. (SILVA F., 2018). Nesse primeiro momento, se observa paralelamente o desenvolver da psicanálise, o reforço de ditas verdades científicas e as tensões sociopolíticas que iriam eclodir na fortificação imperialista/colonialista, assim como no aumento das desigualdades sociais.

Enquanto isso, nas películas, uma gama de imagens das práticas sexuais circula por meio dos cinematógrafos em Paris, Nova York, Brasil, Argentina, entre outros. Os *stag films* ou *dirty movies*, filmes curtos, silenciosos

e em preto-e-branco, atraíam a atenção dos espectadores com narrativas centradas em cenas de sexo explícitas, sendo considerados ancestrais dos filmes de sexo explícito contemporâneos, como afirma Nuno Cesar Abreu (1996, p. 44):

Na primeira década do século XX, quando o cinema começava a estruturar sua linguagem e penetrar na narrativa ficcional e a ciência espalhava seu discurso pelas artes, as fitas passaram a ficar 'mais fortes', tratando de assuntos como drogas, doenças venéreas, educação sexual, escravas brancas etc. (...) Em 1913, *Traffic in Souls*, um filme que tratava do tráfico de escravas brancas (um eufemismo para prostituição), faturou 250 mil de dólares – uma fortuna na época – para a Universal, tornando-se o primeiro grande sucesso popular do estúdio. De certo modo, algo pornográfico, no sentido de transgressivo, já estava na tela, mesmo sob a capa da ciência e da moral.

No começo do séc. XX muitos filmes pornográficos eram produzidos em Buenos Aires, na Argentina, e exportados para os Estados Unidos e países como a França e a Inglaterra (GERACE, 2015). A França que, inclusive, ao final do séc. XIX era a maior produtora de materiais literários pornográficos. As exposições aos espectadores-voyeur dos materiais explícitos - no contexto da elite nas décadas de 1910 e 20 - se davam em bordéis de luxo, estabelecimentos de jogos de azar e casas com *peepshow* (similar ao striptease) em ambos o norte e sul global.

No território nacional, o Rio de Janeiro possui alguns registros dessas distribuições que foram apresentadas por jornalistas em periódicos dos anos 1920 e, segundo Gerace (2015, p. 82), havia produções nacionais e internacionais. Ele destaca as companhias Pathé (França), Nordisk (Dinamarca), Cines (Itália), Bioskop (Alemanha), Edison (Estados Unidos) e Biograph (Estados Unidos) que circulavam nas páginas e circuitos nacionais. Um exemplo é as exposições realizadas no Cine-theatro Pavilhão Internacional, casa do empresário ítalo-brasileiro Paschoal Segreto, no Rio de Janeiro. Em seu trabalho, o cineasta Alex Viany (1987, p. 37), sintetiza:

Primeiro vieram os filmes experimentais de Edison, Lumière e outros. Logo em seguida, as pesquisas mais elaboradas de Méliès, Zecca, Edwin Porter etc. Depois as epopéias italianas de Ambrósio, Pastrone e Guazzoni. Imediatamente após, os dramas escandinavos de Asta

Nielsen e Valdemar Psilander. Em 1915, num concurso de popularidade efetuado no Brasil, os quatro primeiros postos foram ocupados pela italiana Francesca Bertini, pelos dinamarqueses Nielsen e Psilander e pelo norte-americano Maurice Costello. Daí por diante, porém, garantidos pelos bancos, que pouco a pouco haviam tomado o controle dos estúdios, os filmes norte-americanos começaram a entrar com mais força no nosso mercado, eliminando gradativamente, através de uma produção e uma publicidade maciças, os demais concorrentes.

Em nossa pesquisa, localizamos algumas exposições como esta no estado de Pernambuco. Numa edição de domingo do jornal Diário de Pernambuco (DP), datada de 17 de janeiro de 1915, a coluna *VARIAS* trazia um artigo (que se auto-intitula uma denúncia) sobre o cinematógrafo pornográfico que “envergonharia Sodoma” e estava na área central do Recife instalado. Ainda que sem assinatura, o texto demonstra a posição do periódico nessa discussão e o apelo público à censura e controle deste espaço. Nos próximos capítulos retomaremos o Diário de Pernambuco e sua construção, mas por se tratar de um importante marco para tal trajetória desse gênero no estado e no próprio DP, transcrevemos abaixo o trecho para situá-lo:

Não sabemos se com licença das autoridades, ou sem ella, está ha dias funcionando nesta cidade, á rua da Detenção, uma verdadeira escola de immoralidade. Trata-se d'um 'cinema livre' onde se exibem scenas da mais baixa e crua obscenidade, espectaculos os mais degradantes de depravação e deboche. Ha ainda a considerar a escandalosa irreverencia com que, nesses espectaculos cuja exhibição envergonharia Sodoma, são calumniados e affrontados torpemente institutos e corporações absolutamente dignos de respeito. O ingresso é alli, por enquanto, habilmente reservado aos adultos, mas não tardará como em outros lugares tem acontecido que esse perigoso fôco de corrupção venha a attrahir adolescentes, senão creanças, porque não ha de ser de um antro d'esses se deva esperar o respeito a certos escrúpulos. E' positivamente incrível que dentro d'uma capital policiada se permita funcionar as escancaras uma tão ignóbil armadilha á incauta curiosidade da juventude, constituindo, por outro ldao, um vivo e permanente estímulo ao relaxamento dos costumes, a alarmante indiferença que vêm encontrando, por parte das sociedades modernas, as múltiplas formas de vicio. Aqui deixamos o nosso protesto contra essa ignominia, na certesa que os srs. Prefeito da Capital e Chefe de polícia, verificada a notória

realidade do facto, deliberarão de forma a que não tenhamos de voltar a este ingrato assumpto, senão para lhes applaudir as providencias imeditadas e radicaes que o decoro e a dignidade de nossa terra estão a exigir imperiosamente. (VARIAS. Diário de Pernambuco, Recife, 17/01/1915).

Essa censura oriunda do jornal, juntamente ao apelo à censura política republicana, se intersecciona com a censura moral que, na virada do século XIX ao XX, quando as ficções e fricções das práticas sexuais chegam ao audiovisual e não ficam mais restritas aos livros ou públicos letrados e da elite, acompanha e impacta mudanças socioculturais. Questiona-se, assim, o lugar hegemônico dos sujeitos modernos (atravessadas por questões raciais, econômicas, generificadas, impondo-se entre a heteronormatividade, a cristandade e o imperialismo); o debate central neste trecho do DP são as divisões binárias e opostas entre os bons costumes, a sua defesa e a das instituições sociais.

Esta co-dependência moral/social foi rememorada entre o pânico, as cobranças e as promessas de aplausos ao desmonte do aparelho cinematográfico e o seu público de pederastas, ou melhor, sodomitas, na passagem supracitada. A Rua da Detenção levava tal nome justamente por sua proximidade à Casa de Detenção do Recife (em funcionamento até os anos 1970, quando passa a ser a Casa da Cultura de Pernambuco) - a prisão sendo assim mais um lugar de controle social, posto que até as suas redondezas sejam marcadas pelos terrenos do ilícito.

Recife passava, também, pelo seu processo de modernização¹⁰ e esta mesma área central onde se encontrava a Casa de Detenção e o Cinematógrafo assistia a higienização no eixo urbano. Registros como os recuperados pelos historiadores Felipe Silva e Alcileide Cabral do Nascimento

¹⁰ A década de 1920 é costumeiramente retratada nos debates históricos recifenses e através de alguns estudos conseguimos compreender a continuação de reformas/mudanças que se iniciaram nas décadas anteriores tomando o debate da modernidade e do sexismo no espaço urbano. Ver: REZENDE, Antonio Paulo **(Des) encantos modernos**: histórias da Cidade do Recife na década de vinte. Recife: Fundarpe, 1997; Nascimento, Alcileide. O bonde do desejo: o Movimento Feminista no Recife e o debate em torno do sexismo (1927-1931). Florianópolis: **Revista Estudos Feministas**, vol. 21, núm. 1, 2013, pp. 41-57.

(2021) ainda no DP e noutros jornais da época, mostram, inclusive, que a atividade cinematográfica (em termos de exibição) neste espaço já era antiga - iniciou-se com o ator Lyra e o *Kinetographo* que trouxe da Europa em 1896. Outras exhibições foram documentadas no Teatro de Santa Isabel no mesmo período por meio da sua ocupação por cinematógrafos itinerantes.

Ainda em Pernambuco, o Ciclo do Recife agitou as telas, entre 1923-1931, através das produções da *Aurora Filmes* (1925) - fundada pelo ourives Edson Chagas, o gravador Gentil Roiz e com apoio de Ary Severo (nome adotado pelo estudante de engenharia Luís de França Rosa), instalando-se no bairro de São José. Anteriormente esta era propriedade de J. Cambière e Ugo Falangola sob o nome de *Pernambuco Films*.

O Ciclo é inovador e, ainda que com poucos recursos, produções como *Aitaré da Praia*, *Revezes* e *Filho Sem Mãe* trazem conflitos sobre a reforma agrária e as figuras dos cangaceiros nos seus enredos. Entretanto, o cinema hollywoodiano continuava sendo a referência principal das tramas e, em 1931, encerram-se as produções com a concorrência frente a estes mesmos filmes que, agora, possuíam o diferencial de áudio sincrônico. Destarte, acabava-se a *Recifewood* - para tomarmos de empréstimo o título dado pelo jornalista e cineasta Alexandre Figuerôa (2000) à capital pernambucana que experimentava sua própria versão de *Hollywood*.

Entre o final dos anos 1920 e durante 1930, o cinema enquanto indústria toma maior corpo no Brasil com a Cinédia (Adhemar Gonzaga), a Brasil-Vita Filmes (Carmem Santos) e a Sonofilmes (Wallace Downey); estes começam a produzir lentamente cópias que, sob as imposições do governo Vargas, exaltavam largamente as “belezas” brasileiras. Em comum, as produtoras seguiam os modelos estadunidenses clássicos, tanto em narrativa quanto em estética. O advento sonoro faz com que a popularidade do rádio chegasse às salas de cinema - crescem os filmes musicais e as comédias; *Acabaram-se os otários* (1929) de Luiz 'LuLu' de Barros é o primeiro a traçar tal percurso.

A alternativa de exibir filmes norte-americanos ou outros estrangeiros desarticulou o estabelecimento da Indústria cinematográfica no Brasil, já que o

número de filmes nacionais no circuito decrescia, juntamente com as bilheterias (posto que não recebessem em dólares, como os primeiros) e os cinemas, que desde o final dos anos 1920, precisavam se remodelar para atender as novas tecnologias de projeção sonora: Vitaphone (som em discos) e Movietone (som no filme).

Entre os anos 1930-40 do séc. XX, inúmeras medidas foram colocadas para incentivar e controlar o cinema nacional – podemos situar a obrigação de exibidores em projetar curtas-metragens, a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e o Departamento de Imprensa e Propaganda também responsáveis por produzir as propagandas do Estado e filmes pedagógicos à população marcados pelo nacionalismo. Cresceram sob tal cenário os documentários, cinejornais e curta- metragens.

Também neste período, aumentam as propostas de capital privado e público no investimento de produções brasileiras. A partir daí, surgem a Vera Cruz (1949-1958), a Atlântida Cinematográfica (1941-1962), a Maristela (1940-1950) e a Multifilmes (1952-1955) no contexto sudestino. Em Pernambuco, como nos diz o historiador Arthur G. Lira do Nascimento (2015, p. 1) é criada a *Meridional Filmes*, que, não apenas passa a ocupar o espaço deixado pelo Ciclo, mas o preenche ficando “bem próximo do projeto político e cultural do Estado Novo, tratando-se assim de um agente social e político muito importante para a historiografia estadonovista”.

Sob o comando do cineasta Ruy Guerra, entre Bahia e Pernambuco, a *Meridional* filmou em torno de 50 filmes de propaganda política (1935-1945). Tratava-se também da aliança empresarial com o governo de Pernambuco - Guerra já havia visitado a cidade antes de aqui instalar o seu laboratório, encontrando o então prefeito da capital, Novaes Filho, em 1939. Junto ao amazonense recém-chegado, Firmo Neto, e o pernambucano Newton Paiva, foram gravados *A instrução no Recife*, assim como *Moinho do Recife*, *A Grande Exposição Nacional* e *a Inauguração do Pavilhão dos Estados do Sul*. Dentre outros, destacamos *Coelho Sai* (1942), o “(...) único ficcional produzido

pela Meridional e o primeiro longa-metragem sonoro produzido em Pernambuco.” (NASCIMENTO A., 2015, p. 3).¹¹

Destarte, em termos contextualistas, percebemos que a guerra fria será o background para disputas ainda mais acirradas em torno do cinema brasileiro. Entre os chamados anos democráticos (1945-1964), a problemática da identidade brasileira segue as tensões políticas entre a esquerda e a direita, acompanhando a ascensão de Juscelino Kubitschek e o seu viés desenvolvimentista, como também o golpe que culminaria na ditadura de segurança nacional brasileira.

No final dos anos 1930 até meados de 1950, com origem carioca e paulista, surgiram as chanchadas – gênero cinematográfico que engloba versões paródicas, comédias e musicais. Ocupando largamente as salas de cinema brasileiras em confluência com as movimentações na música, nas rádios e no teatro. Mazzaropi, Oscarito, Grande Otelo, Carmem Miranda e Dercy Gonçalves foram figuras presentes nessas produções que apostam em arquétipos da sociedade brasileira, na promoção de canções carnavalescas e aproximações circenses.

Nos estudos historiográficos de Ellen Maziero (2011, p. 60) sobre a chanchada, a autora destaca que:

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

¹¹ Recomendamos a leitura da dissertação de Arthur Lira que detalha a rica trajetória da Meridional e o cinema de/em Pernambuco nos anos 1935-1945. Cf. NASCIMENTO, Arthur Gustavo Lira do. O Estado sob as lentes: a cinematografia em Pernambuco durante o Estado Novo (1937-1945). 2015. Dissertação de Mestrado. **Programa de pós-graduação em História. Universidade Federal de Pernambuco**, 2015.

palavra 'alô' era uma saudação típica dos locutores de rádio quando iniciavam as suas transmissões.

Em *Brazilian National Cinema* (2007), Lisa Shaw e Stephanie Dennison compreendem a chanchada¹² como um gênero verdadeiramente brasileiro. Na produção de quase 300 filmes que se popularizaram em termos de exibição pelo Brasil estão marcadas as representações de malandros, palhaços e caipiras (com ênfase em figuras do nordeste e do centro-oeste do país).

Mesmo sob as chanchadas, obras fílmicas mais sensuais continuavam a ocupar um lugar marginalizado – o filme *Anjo do Lodo* (Luiz de Barros, 1951) foi extremamente criticado e até perseguido pelo então vereador Jânio Quadros, que juntamente a passeatas de ligas católicas pedia o boicote a este. Contudo, a obra obteve grande sucesso de público graças à atuação da atriz e vedete Virgínia Lane, que interpreta uma prostituta no longa-metragem e as angulações da câmera em determinados momentos da obra faz com que se acreditasse que ela estivesse nua. À época, o filme foi censurado e a cena retirada. Entretanto, tornou-se um dos maiores sucessos da Companhia Cinédia, que viu o filme ser projetado quase dez vezes por dia.

Júlio César Lobo, em *Cinema e Sociedade no Brasil* (2015), traz algumas perspectivas interessantes sobre a chanchada - entre elas, está a inserção de Pernambuco nesse ciclo: a atriz carioca Nancy Wanderley inaugura a “mais antiga caracterização de uma migrante nordestina no cinema brasileiro” (LOBO, 2015, p. 181) no filme *O petróleo é nosso* (Watson Macedo, 1954). Ocupando um papel coadjuvante como prostituta e amante entre malandros-gigolôs e damas, a personagem atribui a valentia à sua identidade pernambucana; assim, sob os estereótipos já existentes e advindos da música (*baião-jingle*), literatura, programas de humor (televisivos e radiofônicos) e discursos sociopolíticos, crava mais uma representação do Nordeste nos anos 1950.

¹² Utilizamos a definição de chanchada proposta por Gilmar Rocha (2011, p. 391) que se intercala ao baixo corporal bakthiniano: “Herdeira do teatro de revista da Praça Tiradentes, a chanchada – cujo significado etimológico remete à ideia de ‘porcaria’, ‘peça teatral ou filme de valor duvidoso’, ‘pornografia’ – na verdade traduz uma visão de mundo carnavalesca, cômica, burlesca, bufa.”

A figura da pernambucana valente, com sotaque e léxico re-imaginados nos usos de termos como 'sujeito baixo', 'enxerido' e 'poliça' (polícia), marca como a sexualidade/sexualização atribuída à sua personagem também integra outras formas de se produzir uma identidade e um lugar de gênero. O ponto alto do enredo perpassa descobrir através dos jornais ter sido enganada pelo gigolô que fingia ser um geólogo francês instalado no Hotel Glória (Rio de Janeiro) e pelo qual estava apaixonada; em estado de indignação, ela proclama: "Indivíduo inescrupuloso. Vai me pagar. Ele vai ver quanto vale uma pernambucana!" (LOBO, 2015, p. 187). Essa valoração seguirá atravessando a trajetória de Wanderley nas chanchadas até 1961, posto que continuasse interpretando outras *personas* nordestinas.

A política do governo JK, ainda que industrialista, relega a sobrevivência da produção cinematográfica ao capital estrangeiro/internacional; logo, sem apoio estatal, a produção se interliga a combinação nacionalista herdada de Vargas e aos desejos do monopólio estrangeiro. Como observa o sociólogo José Mário Ortiz Ramos (1983), a crítica dos profissionais de cinema no Brasil aponta para o que consideram ser o esvaziamento da discussão política nos filmes nacionais.

Entre 1955-60, no estado de São Paulo, observa-se a articulação das Comissões de Cinema (posteriormente descentralizadas no país) por um cinema brasileiro e independente com reivindicações de figuras como Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos. Esse ideal de independência crescente partia de uma crítica à subordinação que o cinema nacional se encontrava após a falência de grandes companhias cinematográficas nos anos 50 e a chegada das redes televisivas no país.

Muitos dos trabalhadores de audiovisual do período que ficaram desamparados pelas partidas, migraram para outras áreas e/ou se engajaram nas demandas das Comissões e outras organizações, assim como fizeram cine-clubistas, diretores, etc. A discussão sobre o cinema enquanto indústria, contudo, parece figurar numa dualidade. Ortiz Ramos (1983, p. 23) divide:

Estes dois polos, o 'nacionalista' e o 'industrialista-universalista' ('universalista' ou 'cosmopolista', no sentido de absorver, sem críticas, formas de produção e moldes artísticos estrangeiros), vão assumindo contornos mais nítidos na virada da década, originando efeitos na produção, articulando formas diferentes de posicionamento diante do estado, sendo essencial a sua caracterização não somente para a compreensão do Cinema Novo, como das ações dos órgãos governamentais que surgirão. (...) a postura nacionalista procurará escapar do processo que a plasmava com a visão desenvolvimentista.

É importante percebermos as polaridades presentes na busca por uma identidade nacional: esta é (ainda) um terreno de disputa de narrativas, principalmente com o eixo sudestino do país. A chanchada enquanto gênero foi tomada como inimiga/adversária de um cinema que se colocaria como representante *fiel* do povo brasileiro; este seria realizado com apoio estatal e com aqueles que compunham a Comissão Federal de Cinema (criada em 1956, mas movimentada a partir de São Paulo), que se tornaria, dois anos depois, o Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC) subordinado ao Ministério da Educação de JK, em seguida passando ao Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE) em 1961; no Rio de Janeiro, destacamos o surgimento da Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), criada em 1963, por Carlos Lacerda.

Porém, enquanto alguns cineastas desses grupos recebiam suporte às produções de alto custo em níveis municipais/estaduais¹³, não havia uma homogeneidade político-ideológica entre os grupos de cineastas pró-independência cinematográfica nacional. Seguia-se o projeto de uma cultura cinematográfica *nacional-popular*. Talvez, possamos pensar que o maior ponto de encontro foi justamente a tentativa de sobrepor o cinema tido como despolitizado na gestação cinemanovista e a sua construção sobre as classes populares. Lembremos que a figura nordestina, por exemplo, esteve sob a captura de um *brasil rural*, presente no filme *O cangaceiro* (Lima Barreto,

¹³ Ramos (1983) elucida o financiamento de obras no contexto paulista através da Brasil Filmes - ligada à Columbia Pictures - com o apoio do Banco do Estado que, entre financiamentos e premiações, de 1956 até 1966, possibilitou obras de Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Walter Hugo Khouri, Rubem Biáfora, dentre outros realizadores. As movimentações da CAIC, no Rio de Janeiro, premiou Vidas Secas (Nelson Pereira, 1963) com 20 milhões de cruzeiros e Garrincha, alegria do povo (Joaquim Pedro de Andrade, 1964) com 15 milhões, valores superiores ao de realização; o CAIC também fomentou a produção de outros filmes.

1953), filmado pela Vera Cruz e que ganhou, no mesmo ano, o prêmio melhor filme de aventura no Festival de Cannes. Tornou-se o primeiro filme brasileiro a alcançar tal prêmio.

O historiador Alberto da Silva (2016) discute, mais longamente, como as vias esquerdas e revolucionárias (principalmente a elite) trouxeram ao cinema figuras do *rural* como espaço privilegiado da cultura brasileira - o nordestino (vivendo no campo ou migrando para a periferia das grandes cidades) passa a ocupar diversas tramas. Em busca, ainda, de uma identidade brasileira, filmes como *São Paulo Sociedade Anônima* (Luís Sérgio Person, 1965) reforçam as dicotomias e assimetrias existentes, dessa vez nas áreas urbanas. Focando nos aspectos da urbanização que, assim como a primeira tentativa de homogeneização, acaba por diluir o papel da mesma elite que se pretende moderna, mas segue conservadora e colonial.

Por outro lado, em termos de exibição de filmes pornôis, aconteciam as sessões especiais em algumas salas de cinema espalhadas pelo país, sendo a maior parte delas exclusivas para “cavalheiros” e que continuavam na clandestinidade até a década de 1960 exibindo filmes de sexo explícito; sobre estas, no contexto sudestino, há um curioso *feedback* negativo do público quando se tratava de obras suecas: cenas mais quentes eram esperadas e se estranhava a representação do ato sexual ali contidas, expõe Nuno César Abreu (1996). “Os filmes [suecos] mostravam o desejo sexual inserido em narrativas mórbidas, geralmente sem muitos tabus ou vergonhas. A sexualidade era vista como uma força subversiva e necessária para a existência humana” complementa Gerace (2015, p. 96) no mesmo sentido.

Anteriormente ao golpe militar de 1964, o país já assistia ao *fazer* cinematográfico com propostas entrelaçadas à denúncia de desigualdades e conflitos sociais. Os movimentos de resistência ganharam fôlego no início da década fazendo surgir um projeto político-cultural que pretendia “desalienar” a população através da produção cultural. No campo cinematográfico, as chanchadas e a influência norte-americana eram responsabilizadas pela

pobreza intelectual brasileira, imprimindo uma visão causal, quase fatalista, aos consumidores cinematográficos no período.

Todavia, como José Mario Ortiz Ramos (1983, p. 45) pontua ao retomar as idéias cinemanovistas de Glauber Rocha, é preciso ter em consideração que concomitantemente se pensava no cinema 'independente' "como uma forma específica de industrialização cinematográfica" (com respaldo político e econômico estatal), e no cinema 'de autor', "um ponto constante do cineasta e marca registrada do Cinema Novo". A influência cultural estrangeira, para Glauber, deveria ser superada, assim como as obras oriundas dos grandes estúdios:

Tudo é muito claro: o que se precisa é a união dos independentes contra o truste americano – a primeira batalha foi interna, contra a chanchada. A segunda é maior, é uma luta igual as outras da indústria brasileira, e mais do que nunca, agora, este instrumento fundamental no desenvolvimento cultural e no amadurecimento político de um povo necessita da legenda: 'o cinema é nosso', como no caso do petróleo. Eis porque, ao invés de co-produções, a burguesia nacional precisa apoiar os independentes; o cinema é mais do que a imprensa, a força da ideias novas do Brasil; as ideias de independência econômica, política e cultural da exploração imperialista. (RAMOS apud ROCHA, 1983, p. 46)

Glauber evoca a tendência a dois projetos políticos culturais que se assistia nos anos 1960: 1. o nacionalista, imerso nas discussões contra hegemônicas e politicamente comprometidas; e, 2 o universalista, o cinema *outro*, que se popularizava acompanhando as tendências cosmopolitas e a modernização. No pós-golpe, os universalistas conseguem aumentar a sua projeção enquanto os cinemanovistas recriam as ideias nacionalistas diante da nova configuração política (RAMOS, 1983, p. 49). Como veremos ao desenrolar do texto, todas as pessoas que produziram cinema ou sobre estes no contexto da ditadura irão sofrer diversas represálias – mas é importante situar que a depender da classe, da raça, do gênero e da sua sexualidade, as coerções, violações e violências, assim como a tônica das produções filmicas

se remodelava, sofisticando o trauma cultural assistido nos regimes autoritários aqui no Brasil e nos países que fazemos fronteira.¹⁴

Em 1968, o general Costa e Silva decreta o Ato Institucional nº 5 (AI-5) institucionalizando coerções que violavam direitos básicos individuais e coletivos; no que concerne às produções culturais, foram criados mecanismos de controle e fiscalização, assim como a sofisticação da censura já existente. Lembremos que, desde que o golpe foi estabelecido, o cinema passou a ser em esfera federal um dos maiores “problemas do governo” (RAMOS, 1983, p. 15).

Ao escrever para o acervo da plataforma virtual *Memória do Cinema Brasileiro*, a curadora deste e artista Leonor Pinto (2007, p.7) afirma que

(...) durante a ditadura militar, o dispositivo da censura permitiu aos militares, através da filtragem e da interdição de obras, modelar a produção cultural. Os militares vendiam como verdade as versões que cuidadosamente urdiam. Este processo afetou a formação de gerações inteiras, intervindo dramaticamente sobre a produção cultural do país e sobre a formação de nosso povo. A censura foi de importância fundamental para manutenção e o fortalecimento do regime ditatorial, uma vez que, para este regime, era de importância estrutural destruir a identidade cultural do país.

Entre destruir, criar e recriar a dita identidade cultural brasileira contemplamos as possibilidades do cinema em face à tamanha centralização cultural que perpassa toda a ditadura refletida na criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (Embrafilme), em 1969, e nos filmes realizados com financiamento próprio ou de setores privados no país sob a sanção de censores do regime. A Embrafilme, inclusive, começa a organizar os pólos de produção e distribuição, predominantemente no Rio de Janeiro, assim como incorporar os Conselhos existentes e fomentar o desenvolvimento de obras - curtas e longas metragens -, criando projetos, co-produzindo e fomentando premiações.

O espaço no setor de distribuição da Embrafilme aumentou o alcance de novos cineastas e regiões; a distribuição possibilitou, aqui no Recife, em 1975,

¹⁴ Sobre a noção de trauma coletivo e a ditadura em nosso país, recomendamos o trabalho de Patrícia Bandeira de Melo (2010) que correlaciona à experiência do trauma coletivo à intervenção cultural desta no discurso cinematográfico.

a exibição de *O palavrão, uma ação moralista*, comédia de Cleto Mergulhão exibida no cinema Art-Palácio, assim como foi com a obra *Luciana, a Comerciária* (1976) de Mozart Cintra. (FIGUEIRÔA, 2000).

Outro marco cinematográfico do nosso estado neste período foi o Ciclo Super-8, auxiliado pela bitola Super 8 – lançamento da indústria cenográfica internacional em 1970 – que permitiu o desenvolvimento de curtas e médias metragens em Pernambuco realizado por nomes como Jomard Muniz de Brito, Geneton Moraes Neto, Fernando Spencer, Celso Marconi, Walderes Soares, Paulo Menelau e Kátia Mesel, entre outros/as, circulando em mostras/festivais do circuito nacional e estadual.

No entremeio da ditatorial, entre 1973 e 1983, se produzem em tais bitolas mais de 200 obras feitas de forma independente, a maioria autofinanciada. Segundo a pesquisadora de cinema pernambucano Amanda Mansur Nogueira (2014, p. 797), o ciclo superoitista se dividia em dois grupos distintos de cineastas: os “conversadores” que defendiam a profissionalização do cinema e as representações sobre o povo pernambucano (caso de Fernando Spencer e Osman Godoy, a exemplo) e o grupos dos “anarquistas”, em sua maioria universitários, que eram influenciados pela estética experimental (incluindo Amin Stepple, Geneton Moraes Neto, Paulo Cunha e Jomard Muniz de Britto).

Em comum, todos os setores de produção e distribuição (privados e públicos) partilhavam o desejo de combater as bilheterias internacionais que possuíam lugar cativo nas programações semanais dos cinemas em todo o país. Aí se verificava também um jogo de disputa interno com as medidas protecionistas do Instituto Nacional de Cinema (INC). Apenas sob o nosso recorte, as leis de proteção, com a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais e distribuições mais abrangentes fazem com que as obras brasileiras passassem a ser consumidas de 17.7% (1975) para 30.8% (1980) do público, enquanto o filme estrangeiro tem queda de 82.3% (1975) para 69.2%(1980), segundo estudo organizado pela Fundação Japão e com autoria de Jo

Takahashi (1985). A década de 1970 do século passado demarca, até hoje, uma vasta produção filmica no país.

Especialmente no caso da Embrafilme, uma sociedade de economia mista vinculada ao Ministério da Educação e Cultura visava disputar (também) um espaço no mercado internacional. Tal escoamento no mercado interno e externo acompanhava publicações e ações de marketing da própria; podemos citar, por exemplo, as múltiplas edições da revista *Filme Cultura* (1965-1988)¹⁵ e o *Histórico da Distribuidora da Embrafilme*¹⁶, escrito por Gustavo Dahl - cineasta, crítico e gestor na/da Embrafilme em meados dos anos 1970, com passagens também pela Associação Brasileira de Cineastas e o Conselho Nacional de Cinema (Concine). Dahl se ligava ao movimento nacional-popular e recebia mentoria de Paulo Emílio Salles Gomes (Cinemateca Brasileira/Universidade de São Paulo).

As práticas sexuais já estavam nas produções do Cinema Novo, como em *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), o primeiro nu frontal aqui gravado, adentrando, posteriormente, na psique existencialista dos personagens de Walter Hugo Khouri, como em *Noite Vazia* (1964) e *As Deusas* (1972). Se, como afirma Katia Maciel, se delinea a realização de um cinema para um “público ainda por vir, com uma política de invenção de personagens de um novo Brasil” (MACIEL, 2000, p. 49), a ideia de autoria e da criação dessas figuras é também um campo de tensão em termos de recepção.

Podemos vislumbrar na crítica de Beatriz Nascimento (1942-1955), *A senzala vista da Casa Grande* (1976), publicada no jornal *Opinião* ao longametragem *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976) - financiado pela Embrafilme -, como a dificuldade de Diegues de se situar a partir de sua branquitude acaba como um desserviço ao movimento negro que se engajava no meio artístico e

¹⁵ Em 2017, o Ministério da Cultura (MinC), por meio da Secretaria do Audiovisual (SAv), disponibilizou o acervo do periódico para acesso virtual. Cf. **REVISTA FILME CULTURA**. Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAv/MinC), 2017. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/>. Acesso em 20 de maio, 2021.

¹⁶ Recentemente, o pesquisador e professor Rafael de Luna Freire publicou uma versão transcrita do documento. Cf. FREIRE, Rafael. O Consórcio Brasileiro de Cinema, a distribuidora da Embrafilme e o comércio de filmes brasileiros para o exterior. **Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 8, n. 2, p. 305-315, 2019.

audiovisual (dentro e fora do eixo RJ-SP) por atuações e representações positivadas de pessoas pretas e não-brancas. Na narrativa do filme e em grande parte das críticas do período, *Xica*, interpretada pela atriz Zezé Motta, utiliza de sua sensualidade para subverter, por meio do deboche, à ordem colonial.¹⁷

No trabalho de Margarida Adamatti (2016) sobre esta obra e a crítica cinematográfica, a autora discute que a cineasta e historiadora Nascimento já percebia o esvaziamento da discussão racial ali - tônica que é uma das primeiras a trazer ao debate e que, posteriormente, é colocada como “patrulha ideológica” em resposta vinda do próprio Diegues. Em seu artigo, Beatriz chama atenção que Diegues, Glauber Rocha e Nelson Pereira reforçam um *delírio ufanista* sobre as figuras negras e nordestinas. No trabalho escrito para Opinião, o filme *Xica*, especialmente:

Repete, como já dissemos, Casa Grande e Senzala. Os portugueses no filme, desde João Fernandes, passando pelo intendente, até o frouxo inconfidente são opressores, exploradores, mas complacentes com os negros, escravos, sentimentais (o pai do 'Inconfidente' e João Fernandes) e, acima de tudo, bons apreciadores dos jogos do amor. Os negros, escravos e quilombolas são passivos, rebeldes inconseqüentes (bandidos salteadores) e reconhecidos da bondade e generosidade do Senhor (...) O conflito racial (que não consegue transpirar satisfatoriamente) só parte das pessoas menos dotadas (...) Em suma, o ethos português colonizador é de humanidade e reconhecimento da pessoa dos negros: uma escravidão amena e divertida (NASCIMENTO, Beatriz. A senzala vista da casa grande. Opinião, Rio de Janeiro, 15/10/1976).

Em paralelo, nos anos 1970-80, o *sexploitation* – interligado ao *exploitation* americano (forma de elaboração que buscava colocar nas telas temas populares ou polêmicos através de produções de baixo-custo) se volta à tendência ‘libertária’ pregada pela contracultura sexual e a insurgente liberação da pornografia. Na Europa, o *sexploitation* italiano se aproxima da sua fase neo realista, se caracterizando pelas populares comédias divididas em episódios que nos anos 1960 já recebiam utilizavam temáticas voltadas às sexualidades, suas práticas, à moral e à heteronormatividade.

¹⁷ A esse respeito, ver: SANTIAGO Jr., Francisco. Imagem, raça e humilhação no espelho negro da nação: cultura visual, política e "pensamento negro" brasileiro durante a ditadura militar. *Topoi (Rio de Janeiro)*, v. 13, p. 94-110, 2012; SANTIAGO Jr., Francisco das Chagas Fernandes. Reações na (à) cultura visual: racialização e humilhação no Brasil dos anos 1970. São Paulo: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH, jul/2011.

O formato das comédias eróticas importadas da Itália, assim como o *sexploitation* francês, foi reproduzido não apenas como produto audiovisual a ser distribuído, mas também como uma forma, uma possibilidade do *fazer* cinematográfico. Estiveram presentes no resto da Europa, nos Estados Unidos, no México e na Argentina. No Brasil, foram tomadas por empréstimo pelo cinema produzido no Rio de Janeiro e em São Paulo, desde o final dos anos 1960, mas tiveram maior fôlego na década seguinte - sua maior característica era a produção de baixo custo, apoiada por pequenos investidores e por setores de distribuição, sem alianças governamentais diretas.

Como relata Jean-Claude Bernardet, crítico e cineasta responsável por um grande apanhado do cinema nacional em texto escrito ao *Folhetim*:

(...) é sabido que houve/há setores da produção cinematográfica mais independentes do Estado que outros. Os mais independentes, todavia dependentes da legislação para circulação dos filmes, são aqueles conhecidos como a Bela Época, a chanchada dos anos 1950 e, atualmente, a pornochanchada, além de alguns filmes isolados. Nesses três momentos, encontramos uma produção condicionada pelo consumo, condicionamento este regido pela aliança de produtores com distribuidores e exibidores (...). Essa área de produção é geralmente tida pelos escalões mais 'cultos' como vulgar, alienada, reacionária, chula, malfeita, destituída de preocupações culturais, estéticas, políticas etc, além de ser, no mais das vezes, constituída de filmes de pequeno vulto de produção. (BERNARDET, Jean-Claude. Cinema e Estado. Folhetim, São Paulo, 04/09/1983, apud BERNARDET, 2009).

Na Argentina, graças às *sexi-comédias*, percebemos que os filmes dessa esteira aqui produzidos se adaptaram aos contextos de ditaduras - como já debatemos, noutros trabalhos, sobre as suas aproximações com as pornochanchadas (TRAJANO, 2020). As práticas sexuais e os seus usos narrativos remontam a ideias atravessadas por questões de gênero, raça, classe e outros marcadores, também no que se colocava ser deboche.

Rapidamente, como em contraposto a estética do *cine udigrudi*¹⁸, tal *sexploitation* é encarado como uma atualização da chanchada no debate

¹⁸ Termo retomado por alguns cineastas brasileiros para demarcar as suas apropriações de ocupação do underground - filmes marginalizados dos circuitos padrões - com diversas abordagens, mas algumas características em comum, tais como: reivindicar a marginalidade para se colocar 'fora' da ordem econômica e pautar temáticas e modos de vidas minoritários,

público e, se agrega o prefixo 'porno' em alusão ao seu conteúdo sexual, tido como pornográfico. Para o cineasta e professor Nuno César de Abreu, este movimento cinematográfico era uma “tematização da revolução sexual à brasileira” (ABREU, 2006, p. 75), incluindo nesse processo o prazer, a ‘liberação feminina’ - interligada à popularização das pílulas anticoncepcionais - e outras modificações e inquietudes sociais frente aos costumes quanto a sexo, música, drogas, etc.

Nos anos 1970, auge da ditadura brasileira, tais filmes formarão outra *Hollywood* doméstica, localizando-se no eixo paulista e correspondendo a 40% do mercado nacional cinematográfico; neste momento, “gemidos e sussurros: nos porões da ditadura, os dos presos políticos. No escurinho das salas de cinema, os dos amantes” (del PRIORI, 2011, p. 186).

Em Pernambuco, o *sexploitation* encontrará pouco ou nenhum espaço em termos de produção - porém, como alguns grupos distribuidores apoiavam o desenrolar desse cinema paulista atravessado pela precariedade, tendo Luiz Severiano Ribeiro e a sua companhia dentre eles não tardou para que as películas chegassem ao estado. O monopólio do Grupo Severiano Ribeiro no Recife e noutras capitais nordestinas acompanhou o seu despontar com sessões de exibição diárias nos anos 1970, além das compras/alugueis desses filmes que chegavam aos cinemas de bairro fora dos eixos centrais da cidade. É sobre tais aproximações que retomaremos nos capítulos seguintes.

2. PORNOCHANANDO



A década de 1970, ainda segundo a análise de Stephanie Dennison e Lisa Shaw (2004) acerca do cinema popular no Brasil, é um dos momentos mais efervescentes de nossa produção fílmica. Além de contar com a produção de quase cem películas/ano, entre 1970-1980, tais filmes atraíam um número significativo de público, se mantendo até os dias atuais em posições privilegiadas em balanços de bilheteria organizados pela Agência Nacional do Cinema (Ancine) sobre trajetórias de bilheteria no país.

É em meio ao conturbado cenário político de ditaduras de segurança nacional na América Latina que surgem aqui as Pornochanchadas. Apesar de constituir um marco em produções e bilheterias no cinema nacional, classificar a pornochanchada enquanto gênero cinematográfico ainda é uma problemática. Desde os anos 1970 do século passado, há uma resistência por parte dos teóricos da história do cinema brasileiro em reconhecer tais produções enquanto tal e, principalmente, complexificá-lo.

Para Nuno César Abreu (2006), estas obras são continuamente analisadas por um viés classista, onde o prefixo *porno* serve para denotar depreciação e mediocridade; as ressalvas de Abreu se pautam no que define ser a condição popular da Pornochanchada - desde sua produção até o seu público; segundo o autor,

O que era 'comédia erótica' começa a ser chamada de 'chanchada erótica', denominação que evoluiu para 'pornochanchada' – em circulação na imprensa por volta de 1973. (...) O uso indiscriminado do termo ampliou a definição e contaminou uma variedade de filmes, designando tanto os de produção apressada e mal acabada, quanto outros, de construção elaborada. O critério básico de inclusão era o desenvolvimento de roteiros com ênfase em situações eróticas e na exibição de formas femininas. De todo modo, a definição tornou-se uma etiqueta – uma pecha talvez – que 'colou', para um tipo de produção voltada para segmentos populares do público. (...) logo se tornou uma definição genérica para filmes brasileiros que recorriam, em suas narrativas, ao erotismo ou apelo sexual, mesmo que fossem melodramas, dramas policiais, suspense, aventura, horror etc. Assim, a 'pornochanchada' passou a designar (indiscriminadamente) um certo modelo de filmes como se fosse um gênero. (ABREU, 2006, p.140)

Se utilizarmos as definições de Graeme Turner (1997) compreendemos que a categorização em gênero dos filmes é um instrumento emprestado dos estudos literários – através de códigos, convenções e estilos visuais, este

sistematiza rapidamente ao público o tipo de narrativa que está consumindo. Assim, o leitor já tem uma expectativa sobre a obra, mas o trunfo é também variá-la, demonstrando um dinamismo na intertextualidade que apresenta e se insere. No caso dos filmes, as divisões se estabelecem por meio das formas de produção na indústria cinematográfica, as conexões - e identificações - do público e o texto.

Nesse sentido, são as semelhanças ou os elementos de reconhecimento que constituem a ordenação de gênero dos filmes. No que concerne às produções das Pornochanchadas, as aproximações perpassam elementos estéticos, temáticas latentes e uma negociação cultural no que diz respeito a esquemas de financiamento, distribuição, censura e recepção da audiência.

As primeiras noções sobre o que viria a ser a pornochanchada se iniciaram no Rio de Janeiro, com produções como *Os paqueras* (Reginaldo Faria, 1969), *Memórias de um gigolô* (Alberto Pieralisi, 1970) e *Adultério à brasileira* (Pedro Carlos Rovai, 1969). O humor presente nas pornochanchadas é fundado numa dupla moral, se construindo pela ambiguidade em falar sobre jogos de sedução, chavões sobre a constituição das feminilidades e das masculinidades, as sexualidades dissidentes, a ironia do cotidiano em colocações sobre a situação política e econômica do país, entre outros paralelos. A cineasta Fernanda Pessoa sintetiza no seu filme *Histórias Que Nosso Cinema (Não) Contava*, lançado em 2018, diversos recortes sobre o gênero e impulsiona o debate que a ordem moral e a burocracia projetada pelo Estado eram as principais responsáveis pela censura que acontecia à estes materiais.

Entretanto, é numa região paulista onde a pornochanchada ganha força ao final da década de 60, com seu apogeu nos anos 70 e declínio a partir de 1980: o círculo da Boca do Lixo, como era chamado, compreendia as ruas do Triunfo, Vitória, a dos Gusmões e dos Andradas; é em 1950 que esse local no bairro da Luz, centro de São Paulo, passa a concentrar as prostitutas (cujo meretrício em bairro próximo tinha sido recém-fechado), atraindo à Boca clientela e outros marginalizados; por estar nas imediações das estações de trens da Luz e Júlio Prestes, a circulação de pessoas na área da Boca

(apelidada assim desde a década de 1950 pela polícia) também era intensa e o escoamento da produção cinematográfica facilitada. O nome sensacionalista advém das investidas policiais que ali aconteciam, marcando esse território como um 'submundo' urbano de crimes, vícios, sujeira, imoralidade e tragédias.

É com esse mesmo título de Boca do Lixo que o jornalista, crítico e cineasta recifense Fernando Spencer escreve no Diário de Pernambuco, em 1970, sobre o que definia ser o atual cinema paulista realizado por jovens e ex-críticos cinematográficos. Na passagem, Spencer retoma a entrevista de Antônio Lima dada ao Jornal do Brasil, citando-o na passagem transcrita abaixo:

Estamos fazendo filmes únicos - diz Antônio Lima. - Não se pode dizer que existe um movimento denominado Cinema da Boca do Lixo. é mais um estado de espírito, um ato de rebeldia contra os padrões tradicionais da produção cinematográfica, que persistem em São Paulo desde 1958, ano da graça do fechamento da Vera Cruz. Dessa época até 1967, o verdadeiro cinema brasileiro passou a ser feito no Rio [de Janeiro], nas águas do Ipiranga do cinema novo. (...) A boca do Lixo começou a se movimentar: o cinema paulista renascia das cinzas, ou melhor, começava tudo de novo. Inventamos esquemas, criamos nossas próprias condições para filmar, sem verbas do INC, sem vínculos com os produtores tradicionais; e, por mais incrível que pareça, 13 filmes foram feitos, em menos de um ano, na Bôca do Lixo. (SPENCER, Fernando. Bôca do Lixo. Recife, Diário de Pernambuco, 22/07/1970).

No trecho supracitado, Lima destaca a Boca como não apenas um ato de rebeldia aos moldes hegemônicos de se fazer cinema, mas a sua potência criativa, inventiva, em mover uma indústria sem apoio de estatais ou de grandes grupos de produção. Na coluna de Cinema, ainda, Spencer traça uma pequena trajetória dos filmes do quadrilátero do Triunfo, destacando *Audácia*, obra em três episódios, recém-lançada e realizada por Carlos Reinchenbach e Antônio Lima, no mesmo ano: dividiam-se em *A baladíssima dos trópicos*, *Os picaretas do sexo* e *Amor-69*. O autor também trouxe *Betty-Bomba* (Carnaval na lama ou Betty Bomba, a exibicionista, Rogério Sganzerla, 1970), *Lua-de-mel em alta tensão* (Fauzi Mansur; Pena Filho, s/d) e *O pornógrafo* (João Callegaro), entre outros destaques.

Em seguida, neste mesmo texto, Spencer chama atenção em como os filmes produzidos na região paulista despertam o interesse de discentes e

docentes paulistas pelo seu "tom brasileiríssimo" que, inclusive, rendeu um ciclo de estudos na Escola de Comunicações Culturais da Universidade de São Paulo (ECA/USP). O nome escolhido para a mostra foi: Cinema Novíssimo, Cinema Grosso. Além do paralelo e claro antagonismo com o Cinema Novo carioca e sem 'finesse', mas grosso, neste título e na sua rememoração, é importante observarmos que Spencer reitera um lugar acadêmico a esses filmes, retomando um imaginário classista sobre a temática.

A esse respeito, vemos a figura crítica e intelectual categorizar/situar tais filmes - assim como aconteceu em outros estados e espaços midiáticos. Inimá Simões (1981) nos diz que, ao adentrarem as interlocuções sobre os seus trabalhos advindas de pesquisadores/as, os/as profissionais da Boca precisavam ficar em posições defensivas quase pré-determinadas que versassem entre: 1. Desprezar o trabalho realizado; 2. Se voltar a pensar na evolução de suas obras para se aproximar ao que estes - cultos - entendiam enquanto cultura nas universidades; 3. Colocavam-se como cavaleiros solitários na superação de problemas (tal qual a dificuldade de acessar incentivos públicos de financiamento, ausência de notas sobre as realizações na imprensa, enfim, obtenção de quaisquer suportes). Tal estigma ainda persiste nas leituras historiográficas sobre o período ditatorial que foca, sobretudo, no cinema realizado pela Embrafilme e/ou no Rio de Janeiro.

Os profissionais da Boca eram, na maioria dos casos, provenientes da falida Vera Cruz ou tinham outras funções e ingressaram no fazer cinematográfico. As discussões e os acordos não tinham um local predefinido, mas aconteciam, por exemplo, nas mesas do bar Soberano e do Ferreira. Nestes ambientes, se encontravam técnicos, diretores, atrizes e atores no que se conhecia como quarteirão do cinema. A organização da Boca dialogava diretamente com as dinâmicas da região e o espaço que ocupavam juntos aos demais "marginais", atraindo também os estudantes das artes, profissionais eruditos e autodidatas. De certa forma, essas relações estão intrinsecamente ligadas ao modelo de co-autoria participativa presentes nos filmes que foram lançados e originados na Boca do Lixo.

O fomento para os filmes era de iniciativas privadas, largamente pequenos empresários e distribuidores/investidores. As pornochanchadas obedeciam a uma linha de produção próxima ao modelo de linha de montagem: o que fosse arrecadado na bilheteria seria utilizado para custear outros filmes ou quitar as dívidas do anterior. Em suma, os filmes da Boca partiam de produtores responsáveis por conseguir financiamento e dos roteiristas de suvaco - como eram chamados aqueles vagavam pela região com os seus scripts no braço.

Alfredo Sternheim, Cláudio Cunha, Ody Braga, David Cardoso, Jean Garrett, Neville d'Almeida, Fauzi Mansur e Carlos Reichenbach estavam entre os principais diretores de filmes englobados como pornochanchada paulista; Havia, também, o espaço ao cinema de invenção ou cinema marginal. Os historiadores Luciana Klanovicz e Willian Corrêa (2016, p. 65) afirmam que este é

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.

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 e da mídia: o baixo custo de produção, o título apelativo e a temática das sexualidades. Organizadas por profissionais pertencentes à mesma extração social que consumia os filmes, as pornochanchadas atendiam as propostas temáticas internacionais – por vezes, paródias muito próximas –, e a necessidade do mercado brasileiro em suprir a demanda das legislações que buscavam ocupar o lugar do cinema importado.

Na década de 1970, se dão processos de metropolização das cidades num contexto mundial em que Recife também se inscreve. Os centros históricos são modificados e a prática cultural boêmia se desloca geograficamente, em direção a zona sul da cidade. Dessa forma, a área do centro passa a ser definida como uma área marginal - fazendo surgir “novas

práticas culturais da população e novas representações do perigo noturno, do medo da rua, o que denota novos padrões de crimes, de consumo e de entretenimento” como afirmam Magna Milfont, Circe Monteiro e David Bezerra (2016, p.182) sobre as dimensões urbanísticas da capital pernambucana.

Nesse período, assiste-se uma modernização na cidade do Recife que é interligada à comercialização; o setor financeiro cresce acompanhando as movimentações do milagre econômico ocorrido durante o período da ditadura. Se seguem alterações demográficas, arquitetônicas e de costumes - de forma desordenada a cidade se expande revelando entre favelas (chamadas anteriormente de mocambos) e bairros da classe médio-alta, problemas de infra-estrutura e mobilidade urbana.

Os dois prefeitos da cidade sob nossa escolha temporal, Augusto Lucena (1971-1975) e Antônio Farias (1975-1979), deram continuidade a um projeto de requalificar e re-urbanizar as áreas centrais do Recife, assim como facilitar os deslocamentos por meio de complexos viários e pontes-viadutos; acompanhando tais obras, as demolições de edifícios históricos que imprimiam formas a um Recife de outrora, se ligava à lógica modernizante e afetava as formas de experienciar a cidade.

A partir daí, é a zona sul da cidade (em especial, o bairro de Boa Viagem) que irá ofertar mais opções noturnas em meio às grandes obras da Avenida Agamenon Magalhães e da zona norte. Os estabelecimentos de lazer já existentes no bairro da Boa Vista e no bairro do Recife ainda conseguem manter e preservar a clientela, juntamente as iniciativas da Empresa Estadual de Turismo (EMETUR) em fazer das áreas centrais – como o Pátio de São Pedro – um potencial turístico a ser aproveitado/explorado, seguindo as diretrizes do Plano Nacional de Turismo que tomava força em todo o país.¹⁹

Desde o início do séc. XX, o centro da cidade e os subúrbios foram espaços de sociabilidade onde o cinema encontra um lugar cativo - dividindo o

¹⁹ Alguns trabalhos apreendem que as tentativas de atrações turísticas não obtiveram grande sucesso, realocando-se para outros espaços no estado de Pernambuco. Cf. ALVES, L.; DANTAS, E. Decurso histórico do turismo em Pernambuco: II PND, ditadura militar e o retrocesso da atividade no estado. **Boletim Goiano de Geografia**, v. 33, n. 3, p. 81-94, 2013.

perímetro urbano entre cineteatros e cinemas, as programações do cinema Moderno, Veneza, Cinema de Arte - AIP, São Luiz, Art Palácio e Trianon, estiveram recheadas de títulos nacionais e internacionais.

Nos anos 1970-80, tiveram destaque nos periódicos analisados as salas do grupo Severiano Ribeiro, a destacar: os Cinemas Veneza, São Luiz, Moderno, Boa vista e o Cinema de Arte - AIP; nestes locais, as sessões com teor sexual dividiam a grade com programações tidas nos jornais como 'familiares' ou infantis, mas as primeiras obtinham maior espaço durante a semana, com exhibições que iam da tarde até a madrugada.

O espaço das salas no Recife era tomado por produções de *sexploitation*, tendo nas pornochanchadas seu principal expoente – se multiplicavam nos editoriais seus anúncios, também nas crônicas de colunistas em jornais como o Diário de Pernambuco (DP) e o Diário da Manhã (DM) comentários sobre tal gênero. O cinema brasileiro que dominava as sessões era destacado no DM com programações “sem kung-fu, mas com muito palavrão e mulher pelada” (Cinema brasileiro domina, Diário da Manhã, Recife, 11 jun. 1975, Cinema, Música e Variedades, p. 7). Como exposto anteriormente, temos poucos mapeamentos em nossa cidade que dão conta de sua recepção.

Abreu (2006) indica como a imprensa formal foi responsável pela condenação dos filmes produzidos dentro do eixo da Boca do Lixo, em São Paulo – é a partir da leitura midiática que eles passam a ser chamados de Pornochanchadas, título que serve tanto para censurar seu conteúdo como sua exibição nas salas de cinema brasileiras. A partir daí, objetivamos a procurar a palavra Pornochanchada dentro do DM, inicialmente, que era um dos mais antigos jornais de Pernambuco e inclusive simpatizante do golpe militar nos anos 60.

O DM foi fundado em abril de 1927 pela família Lima Cavalcanti e já havia sofrido perseguições no final da mesma década por seu discurso pelo fim de regimes antidemocráticos, contudo, nos anos 1930, fazendo sua sede de ponto de encontro do Movimento Revolucionário de Getúlio Vargas (tendo João

Pessoa assassinado após sair de uma das reuniões) teve sua circulação bloqueada e, apenas com a ascensão do populista que colocou Carlos de Lima Cavalcanti como governador provisório, voltou às bancas pernambucanas deixando de ser oposicionista.

Em 1937, ao lançar a manchete *Prorrogação dos mandatos é usurpação dos direitos do povo*, Carlos de Lima Cavalcanti perdeu a chefia do estado para o Coronel Azambuja e, em seguida, veio Agamenon Magalhães. As ações do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e da Diretoria de Ordem Pública e Política Social (DOPS) sob o aval de Magalhães fechou o DM fazendo-o perder a estabilidade que tinha conquistado publicamente. Na segunda fase, em meados dos anos 1940, o jornal retoma a produção guinando à direita, porém sem a fama de antes. Nos anos 1960, tem nova direção e apóia a ditadura. (LINS; LIRA, 2006).

Encontramos nas publicações de 1975-1980, por meio da busca oferecida no site da Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), que digitalizou parte do acervo do Arquivo Público Jordão Emerenciano, 21 ocorrências do termo pornochanchada no DM. Reiteramos que a utilização desse termo marca uma situação de simbólica violência que continuamente cria um juízo de valor sobre tais filmes nacionais.

Durante o levantamento, observamos que anúncios do Grupo Severiano Ribeiro eram feitos quase diariamente sem a menção ao termo; em algumas colunas sociais e a de *Cinema, Música e Variedades* é que a palavra foi mais utilizada. Iniciamos assim um percurso inquieto de perceber como jornais recifenses conservadores e apoiadores do regime militar receberam tal gênero em suas coleções, partindo da questão: como, através desse contexto e discurso jornalístico, se legitimaram as ditas Pornochanchadas?

O trabalho da arquiteta e urbanista Kate Saraiva sobre as salas de cinema do Recife nos dá indícios de como se articulava tal empreitada:

Os anos 70 foram os que tiveram maior público nos cinemas. As pessoas eram atraídas para assistirem as pornochanchadas, um dos gêneros mais populares do cinema brasileiro nesta década. Segundo o jornalista Luiz Joaquim, quando começaram a ser produzidos filmes de sexo explícito, alguns exibidores assumiram

sua exibição e tornaram-se reféns deles. Projetavam-no, mas não sem ficar incomodados com o novo tipo de produto que trabalhavam. Quando resolveram deixar de exhibir tais fitas de sexo explícito, perderam um público que já se tornara habituê desse gênero. Aos poucos essa plateia foi deixando de ir aos cinemas de bairro e do centro para ver tais filmes. (SARAIVA, 2013, p. 13).

Tal mal-estar por alguns exibidores pode ser ocasionado por inúmeras questões, tais como a descentralização - no caso do centro do Recife - de áreas de lazer e o afastamento desses cinemas, a rotatividade dos filmes, a questão da audiência e os marcadores sociais que estavam na sua recepção e o gênero, *per si*. As leis de obrigatoriedade criadas pela ditadura faziam com que as películas nacionais fossem obrigatoriamente projetadas - também os curtas-metragens, como explicitado anteriormente, caso contrário, as casas seriam fechadas.

Ainda segundo os estudos de Abreu (2006), entre 1970-1980, a Boca do Lixo produzia em média 90 filmes por ano ocupando, como dissemos no capítulo anterior, cerca de 40% dos espaços cinematográficos no país. Foi a partir de 1975 que Gustavo Dahl assumiu a Superintendência de Comercialização (Sucom) trabalhando junto à Embrafilme durante a gestão de Roberto Farias (primeiro cineasta a frente desta), bastante focada em produzir e distribuir filmes que atraíssem maior público.

Quadro 1. Desempenho da Distribuição Cinematográfica por estado (1977-1980)

ESTADO	SALAS	PÚBLICO (ANO)	PÚBLICO (ANO)	PÚBLICO (ANO)	PÚBLICO (ANO)
		1977	1978	1979	1980
São Paulo	577	64.609.000	65.874.000	57.455.000	48.713.000
Rio de Janeiro	213	36.520.000	38.257.000	35.207.000	30.529.000
Minas gerais	341	24.427.000	25.059.000	22.851.000	19.246.000
Rio Grande do Sul	218	15.388.000	14.981.000	13.257.000	11.616.000
Paraná	184	11.836.000	11.072.000	9.433.000	7.787.000
Pernambuco	104	9.656.000	9.765.000	8.567.000	7.112.000
Bahia	96	7.407.000	7.503.000	6.951.000	6.282.000
Ceará	46	4.155.000	4.045.000	3.033.000	3.604.000

Goiás	67	4.010.000	3.876.000	3.563.000	3.227.000
Santa Catarina	82	3.958.000	3.915.000	4.252.000	3.488.000

Fonte: Jo Takahashi (1985).

No quadro acima, percebemos a liderança paulistana no mercado brasileiro entre 1977 e 1980 com salas e público pagante. Recife, por sua vez, é a 6ª capital com maior número de salas e público, tomando a frente em comparação com outras capitais do Nordeste.

A Embrafilme em meados dos anos 1970 começa a centralizar a indústria cinematográfica no Brasil: concentra setores ligados a produção, distribuição e exibição. Para garantir o público e ganhar nas bilheterias dos filmes estrangeiros, a Embrafilme abre 8 filiais no país: Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Botucatu, Curitiba, Porto Alegre, São Paulo, Salvador e Recife.

Para Gustavo Dahl, que esteve a frente da Embrafilme e outras organizações de cinema, o mercado como cultura é mote do que coloca como *expressão industrial* somada à *expressão cultural*, definindo assim a popularização do cinema brasileiro; em texto publicado, este reitera de forma até problemática a junção da representação com a construção liberal de um cinema acionando o discurso psicanalítico em alta no período – correlaciona a recepção com o mito de Narciso, ocupando um lugar de vaidade tal qual:

(...) é importante compreender que, em termos de cinema, a ambição primeira de um país é ter um cinema que fale a sua língua, independentemente de um critério de maior ou menor qualidade comercial ou cultural. O espectador quer ver-se na tela de seus cinemas, reencontrar-se, decifrar-se. A imagem que surge é a imagem do mito de Narciso, que, vendo seu reflexo nas águas, descobre sua identidade. (DAHL, 1977, p. 127).

Para o sociólogo José Ortiz Ramos (1983, p. 165), tal ideal de Dahl se relaciona, não metaforicamente, com a representação de uma nação unida, integrada, que se anteriormente via a correspondência cultural nacional-popular, passa a substituí-la por outra, a da "cultura- mercado-consumo". Nesse cenário a tragédia de Ovídio parece tomar também outros contornos – a Embrafilme é considerada, nos anos 1970, uma das maiores distribuidoras da América Latina e entre 1974-1979 a venda de ingressos para filmes nacionais tem um salto de 16% (GATTI, 2007).

O relatório do IBGE (1977) mostra que, nos anos 70, o rendimento mensal das pessoas que trabalhavam no eixo metropolitano da cidade do Recife oscilava entre dois salários mínimos numa porcentagem de 72% da população²⁰ - em 1975, Cr\$ 532,80 era o salário aumentando anualmente até chegar em Cr\$ 4,149,60, em 1980. Tais valores acompanhavam a inflação que, no Brasil, variou de 30% a.a. a partir de 1974, chegando a 80% no final da mesma década.

Para a Sudene (1977), 61,9% da população economicamente ativa de homens desta região se inseria em ocupações de baixa renda, na proporção de 75,1% no caso de mulheres – e metade deste último quantitativo estava ocupando empregos domésticos. Na região urbana, a metropolização contribuíra para atividades clandestinas, com ambulantes que buscavam provir desse meio o sustento ou o complemento de sua renda.

A classe média que emergiu durante os anos 1960-70 com o milagre econômico passa a ocupar o bairro de Boa Viagem, enquanto nas periferias da cidade começam a se traçar novos fluxos intra-metropolitanos que, inclusive, recebe a população advinda do êxodo rural. A população urbana do Recife nos anos 70 tinha um total de 1.046,413 pessoas. (CEBRAP, 1981).

Os cinemas do centro do Recife vão coexistir em meio a todo esse background. A modernização da cidade também faz com que novas salas de cinema sejam criadas nas áreas centrais: em 1970, é inaugurado o cinema Veneza, na Rua do Hospício; o teatro do Parque reabre suas sessões após 15 anos fechado devido a um decreto municipal - com o aval da Prefeitura do Recife, torna-se o Cinema Educativo do Recife (1973); já no ano de 1974, se inaugura o duplex de cinemas Ritz e Astor, próximo ao Parque 13 de maio; o auditório da Associação de Imprensa de Pernambuco (AIP), em 1975, torna-se o cinema de arte da AIP; em 1976, outro cinema de arte é inaugurada na Casa da Cultura, antiga Casa de Detenção da cidade. (NASCIMENTO L., 2004). No período que privilegiamos, os ingressos, segundo dados da CINEJORNAL

²⁰ “(...) do total de 673.498 pessoas ocupadas, quase metade, ou seja, 311.698 (46,3%) recebiam até 1 salário mínimo, 179.211 (26,6%) recebiam de 1 a 2 salários mínimos, enquanto apenas 16,1% recebiam mais de 2 até 5 salários mínimos 10,1% recebiam mais de 5 salários mínimos, ficando os restantes na categoria dos sem rendimentos (0,7%) ou sem declaração (0,2%).” (CEBRAP, 1981).

(1982), tinham um preço médio variável na capital pernambucana: Cr\$ 8,58 (1977), Cr\$ 12,06 (1978), Cr\$ 17,24 (1979) e Cr\$ 42,40(1980).

2.1 A Pornochanchada fragmentada no Diário da Manhã (1975-1980)

Os jornais pernambucanos adotam a mesma denominação de Pornochanchada utilizada pela imprensa do eixo sudestino desde o início dos anos 1970. O emprego deste termo se dá de forma negativa na maioria das ocorrências do Diário da Manhã (1975-1980), condenando a qualidade dos filmes e atacando sua estética 'apelativa', principalmente, ao fazer comparações com outras obras.

As diferenças e ambiguidades nos jornais recifenses sobre as pornochanchadas se voltam, então, à criação de hierarquias nas questões estéticas, atuações, trilha sonora e outros pontos que adentram o território de disputa da atenção dos jornalistas e dos leitores/consumidores.

Para um início de semana sem novidades, a melhor opção ainda está para 'O Marginal' (Veneza), película brasileira de inegáveis qualidades técnicas, com Tarcísio Meira em sua melhor interpretação e direção de Carlos Manga. Isto não se pode dizer de outra película nacional que o Moderno exhibe: 'As secretárias', uma pornochanchada de má qualidade com Jorge Dória, Rossana Ghessa, Mario Benvenuti e Marta Moyano perdidos. (Diário da Manhã, Recife, Cinema, Música e Variedades, 19/05/1975).

No extrato acima, o filme de Carlos Manga, *O marginal* (1974) é vangloriado pelo DM por suas inúmeras qualidades frente a outro filme de três episódios, igualmente nacional, *As secretárias*, cujo título completo seria *As Secretárias... que fazem de tudo* (1974). O nome do diretor do último filme é omitido, mas se trata do italiano Alberto Pieralisi. Jorge Dória, o ator principal do filme, era também comediante - fez sucesso na televisiva *A grande família*, e assim como Tarcísio Meira era um galã, disparando com sucesso em telenovelas. A obra de Carlos tem, inclusive, como assistente de produção, Sílvio de Abreu – ator/autor já conhecido pela escrita de produções com temática policial em diferentes plataformas.

O DM dimensiona um abismo técnico entre os dois filmes que, mesmo ambos sendo produzidos no Rio de Janeiro, a trilogia das secretárias é associada aos moldes da Boca por figurar prostitutas que enganam os seus

chefes – logo, podemos compreender que tenha sido o enredo uma das razões pelas quais a obra de Pieralisi foi relacionada à pornochanchada, juntamente à sua classificação indicativa de 18 anos. E, não apenas uma pornochanchada, mas uma de *má* qualidade, evidenciando novamente uma divisão binária, relacional e hierárquica dentro do mesmo gênero.

Pieralisi já havia trabalhado com obras de vieses políticos como *O quinto poder* (1962), filme que passou 40 anos sem ser exibido depois de ter os negativos destruídos em 1963 e sua única cópia estava em Berlim; mas, ele também esteve à frente das chanchadas que lhe deram bastante prestígio nos anos 40-50 pela Companhia Cinematográfica Maristela.

A diferenciação criada entre o filme de mulheres exploradoras, mentirosas e sedutoras para com os seus chefes, e o de Manga, co-produzido pela Embrafilme, em torno de um protagonista que decepciona sua família ao retornar ao mundo de crime e é assassinado (assim, duplamente penalizado na trama), também está numa escolha estratégica do periódico: reafirmar a chanchada ou os filmes advindos de seus realizadores sob uma pecha pejorativa frente à positivação de uma identidade nacional do cinema verdadeiramente brasileiro, empreitada de Dahl na Embrafilme, mas também de cunho cinemanovista.

Ora, se a chanchada era a contrapartida, o *outro* do movimento cinematográfico naquele momento, era preciso desacreditá-la inclusive em sua nova roupagem – a de pornochanchada. Glauber Rocha, em 1963, ao publicar *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, se dirige diretamente aos italianos da Companhia Vera Cruz, “aqui aportados às dúzias, como assistentes de Rossellini” (ROCHA, 2003, p. 71), fazendo um cinema amadorista e fomentando apenas diretores também italianos em seus termos. Pieralisi era um dos jovens estrangeiros citados no episódio que Glauber negou se tratar de racismo à época. Sobre a falência da Vera Cruz, ele falava: “Pieralisi ficou por aqui, fazendo comédias de segunda” (ROCHA, 2003, p. 82).

Pieralisi lança as secretárias como as comédias de costume italianas, divididas em episódios: 1. *A moça que veio para servir café*; 2. *Fazer o quê em*

Paris; 3. *Avante C.C.S.* (Companhia de Combate ao Sexo), todos filmados em 1974 e lançados em 1975, com produção da Phoenix e co-produção da Atlântida Cinematográfica. O filme chegou a ter 1.038.291 de espectadores (ANCINE, 2018).

Apesar do que o título chamativo sugere, as insinuações sexuais do “dar” (aqui, com sentido de oferecer sexo) por parte das secretárias acaba na exibição de seus corpos; outro fator peculiar é que ao final dos episódios as secretárias se casam, rememorando a auto-censura das pornochanchadas, como colocou José Carlos Avellar (1980); embora pregasse uma liberação sexual ao decorrer de seu enredo, o final seria interligado a uma penalização ou valorização conservadora – identificada neste caso com a instituição de um casamento normativo, uma readequação dos amantes transgressores à instituição familiar. Pieralisi também dirigiu, em 1971, *O Enterro da Cafetina*, obra censurada e na qual o discurso político está bastante presente e denuncia o golpe sofrido em 1964.

Semanalmente, as estréias dos cinemas centrais e suburbanos eram noticiadas pelo DM e, paulatinamente, nos foi possível observar que as pornochanchadas eram recorrentes nas programações. Ainda em 1975, o jornal publica o seguinte trecho:

O filme brasileiro domina a semana desde as continuações de 'Sedução' (Ritz) e 'Um intruso no Paraíso' (S. Luiz). Para amanhã, entra a 'Ilha do Desejo', produção de David Cardoso, com o ator no elenco e a pernambucana Fátima Antunes (...). (Diário da Manhã, Recife, Cinema, Música e Variedades, 09/07/1975).

O filme *a Ilha do Desejo* (1975) é um marco no trabalho de David Cardoso em colaboração do português aqui erradicado, Jean Garrett – conhecido, na Boca do Lixo, por sua preocupação técnica e leituras surrealistas em filmes. Garrett era fotógrafo da Revista Melodias (onde conheceu Cardoso) e foi fotógrafo de cena no filme *Sedução* (1974) que também estava em cartaz no Recife simultaneamente.

A Ilha é do subgênero policial e traz no seu roteiro o recrutamento de garotas realizado por Gilberto para a boate da Madame Geny na Ilha – ou, noutras palavras, para uma casa de prostituição. A sinopse do filmes abarca o

desaparecimento de duas garotas, e Madame Geny, que vive apenas com o filho “anormal”²¹, Beto, a empregada e o piloto de lanchas, fecha a Ilha para impedir a saída de Gilberto e sua denúncia à polícia. Gilberto escapa e se instaura uma investigação na qual Beto é indiciado como autor do crime. Com produção da Dacar - empresa do próprio David Cardoso - e direção de Garrett, o filme obtém renda de Cr\$ 2.677.268,50 e 1.144.160 espectadores (ANCINE, 2018).

O destaque para a atriz pernambucana que estrela o filme junto à Davi Cardoso, considerado o Rei das Pornochanchadas, Fátima Antunes, confirma que havia um star system ligado ao chamariz do público às salas de cinema. Adotando, até mesmo, uma faceta bairrista na passagem supracitada que não trata a obra como pornochanchada.

Fátima atuou em quatro produções e anteriormente representou a cidade de Vitória de Santo Antão (PE) nas eliminatórias do Concurso de Miss Pernambuco (1972), onde ficou com a vice-liderança. No mesmo ano foi eleita Miss Objetiva Brasil e concorreu ao Miss Objetiva Internacional, mas acabou perdendo para a peruana Susana Grundel, ficando novamente em segundo lugar. Antunes era considerada uma estrela pernambucana e de nível internacional, logo, o DM valorizou esse *status* social tratando o filme como mais um lançamento do cinema nacional – dessa vez, sem destacar ou utilizar o termo pornochanchada para se referir à este.

O filme de Garrett e Cardoso é interessante ao mostrar uma outra tríade do *sexploitation* brasileiro - sexo, horror e violência. A marginalidade paulistana

²¹Não foi possível encontrar/assistir ao filme durante a realização desta pesquisa. As cópias não foram localizadas e utilizamos aqui informações baseadas nos dados dispostos no site da Cinemateca Brasileira. Acreditamos que a menção ao filho ‘anormal’ colocada na sinopse do filme se interliga a um portador de doença mental, estigmatizado socialmente pela loucura, em termos foucaultianos. No Brasil, tal prática de marginalização pela dita loucura teve início no final do século XIX e início do XX, se perpetuando em escritos médicos psiquiátricos e intervencionistas cujos trabalhos estavam voltados ao controle social da população. Durante o período da Ditadura Militar inúmeras pessoas – principalmente militantes da esquerda – foram taxados como loucos/as pelo regime. Cf. ENGEL, M. As fronteiras da “anormalidade”: psiquiatria e controle social. Rio de Janeiro: **Revista Hist. cienc. saude-Manguinhos**, v. 5, n. 3, fev/ 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701999000100001&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 05 jul. 2020; KUPERMANN, D.; BULAMAH, L. C.; MOREIRA, L. E. V. Entre barões e porões: Amílcar Lobo e a psicanálise no Rio de Janeiro durante a ditadura militar. São João del-Rei: **Analytica, Revista de Psicanálise**, v.3, n.4, p.173-200, jan.-jun. 2014.

também agregava a marginalidade dos cinemas de horror, terror e policiais na década de 70. Eric Schaefer (1999), ao pesquisar o exploitation na primeira metade do séc. XX, nos diz que os filmes dessa seara – independente de quem o realizasse – tinham de ter um caráter negativo, imoral; para conseguir tal feito, os interditos sociais foram colocados em primeiro plano - incluindo sexo, prostituição, uso de drogas ilícitas, nudez e outros materiais a depender das escolhas dos diretores. Não à toa, *Ilha do Desejo* (1975) é feito após Garrett trabalhar com José Mojica Morins (o Zé do Caixão), um dos pioneiros do cinema de horror e terror no país vindo da Boca paulista.

Na Boca, os filmes tinham como vítimas do horror, geralmente, as personagens femininas, jovens e desnudas – entretanto, neste mesmo espaço-corpo, criaram-se figuras monstruosas: personagens algozes/revanchistas nas situações de violência que sofriam. A exemplo: *Belas e corrompidas* (Fauzi Mansur, 1977), *Ninfas diabólicas* (John Doo, 1977).

É apenas ao final dos anos 1970 e início da década seguinte que tal relação estabelecida entre as relações de gênero dentro das pornochanchadas é pautada no que seria até mesmo uma autocrítica (tendo como pilar a estrutura e as narrativas fornecidas pelo horror). Laura Canépa, jornalista e pesquisadora do cinema de horror nacional, explica que tais aproximações sugerem que o “sexploitation brasileiro não apenas ‘evoluiu’ da nudez em direção à violência explícita, mas também em direção a reflexão sobre a representação e sobre o próprio uso do corpo da mulher pelo cinema.” (CANÉPA, 2009, p. 10). Assim, é possível imaginarmos que os diretores já compreendiam o argumento que as críticas midiáticas, dos intelectuais, dos movimentos sociais e conservadores faziam, estabelecendo, às suas próprias maneiras e circunstâncias, um diálogo.

Noutro trecho, o DM publica:

Afinal, uma semana sem karatê/kung-fu, mas com muito palavrão e mulher pelada. É o cinema brasileiro explodindo e provocando mil gargalhadas no público e nos produtores também. o S. Luiz prossegue com 'Um intruso no Paraíso', um desfile de belezas e alcova, sem finalidades, mas 'limpando a vista'. O Ritz mostra as 'Mulheres que fazem diferente', grosseira pornochanchada já vista no Recife. Vale a pena rever

a plástica de Sandrinha Barsotti e Verinha Fischer. O Veneza anuncia para sexta-feira: 'Ainda agarro esta vizinha', de Pedro Rovai, a mais badalada pornochanchada, no momento. Tudo é passado num prédio 'treme-treme'. Alto gosação, com Cecil Thiré e Adriana Pietro. O art-palácio exhibe 'A Ilha do Desejo', uma aventura desnuda de David Cardoso e a pernambucana Fátima Antunes, ex-Miss objetiva do Brasil. Então, o que está esperando? (Diário da Manhã, Recife, Cinema, Música e Variedades, p. 7, 11/06/1975)

Seguindo tal publicação, dias depois se publica outra matéria sob o título de *Comece hoje a agarrar sua vizinha* na mesma tônica dos comentários anteriores:

Com a presença no palco de Carlos Leite (O Beleza), estréia hoje no Veneza, a mais badalada pornochanchada do cinema nacional: 'Ainda Agarro Está Visinha [sic]', de Pedro Carlos Rovai, o realizador de 'A viúva virgem' e 'Os mansos'. O filme reúne duas notáveis figuram prematuramente desaparecidas: Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), que fez o roteiro e adaptação e Adriana Pietro, a atriz principal. A estória de 'Ainda Agarro Esta Visinha' [sic] é toda passada num edifício 'treme-treme' em Copacabana. As hilariantes situações criadas, as cenas de alcova e as piadas, não agridem o espectador. Não há 'apelação' de sexo, apenas uma descrição real do que pode ocorrer num edifício. Em linhas gerais, o filme tem seu fundo moral, um bicão da zona Sul que se apaixona por uma donzela. Depois de mil peripécias, acabam casando. Uma das coisas mais gosadas da película é o trazeiro de Wilza Carla na janela de um apartamento. (...) Direção de fotografia de Tony Batony e músicas de Eduardo Souto e André José Adler. 'Ainda Agarro Esta Visinha' [sic] é o tipo do filme brasileiro que investe contracertas culturas incultas. Vamos valorizar nosso cinema. Hoje no [cinema] Veneza, com presença de Carlos Leite, o beleza. (Diário da Manhã, Recife, Cinema, Música e Variedades, 13/06/1975).

Ao lado dos textos se veicula uma imagem da protagonista do filme, com a legenda: "Meyry Vieira é a mulher do supermercado e do marido manso em 'Ainda Agarro Esta Visinha', que estréia hoje no Veneza." (Diário da Manhã, Recife, Cinema, Música e Variedades, p. 7, 13/06/1975). Segundo o filósofo Félix Guattari (1980, p. 108), o cinema, ligado aos seus contextos históricos e sociais, foi transformado "numa gigantesca máquina de modelar a libido social"; nesse sentido, é fundamental que entendamos como o *star system* contribui ao mesmo tempo que demonstra práticas e leituras sociais normatizadas culturalmente onde vemos que se centraliza padrões de corpo e comportamento a diferentes grupos.

Esse esquema de diferenciação é utilizado para valorizar certos aspectos (sejam eles atributos físicos, morais, sexuais, etc.), reprimir as figuras que são dissidentes a eles ou coibir transgressões. Para Giselle Gubernikoff (2016), a implantação do *star system* nas obras cinematográficas nacionais, sobretudo nas pornochanchadas, reitera uma visão da mulher enquanto objeto ou figura inativa da sociedade que oficialmente se enraizou na cultura a partir das classes dominantes. *Ainda agarro esta vizinha* é uma produção positavada enquanto pornochanchada na última passagem e esse processo se interliga, novamente, à Embrafilme - responsável pela co-produção do filme.

A utilização da imagem de Meyry em acompanhamento ao texto no DM, corrobora para as colocações de Guattari no seu artigo *Divã do Pobre* (1980): o cinema foi transformado numa gigantesca máquina de modelar a libido social; nesse sentido, é fundamental que entendamos como o *star system* que vem do cinema clássico Hollywoodiano normatiza práticas e leituras sociais culturalmente no que tange corpos e comportamentos. Esses moldes impactaram o fazer cinematográfico em espectro internacional, seja por aproximação ou distanciamento, se fundou como parâmetro inclusive nos estudos sobre a história do cinema.

Já que o texto não tem autoria sinalizada, é o próprio jornal que o assina. E assina, também, sobre os corpos de mulheres que tratam enunciam no diminutivo, associando à ida ao cinema com a oportunidade de ver as suas cirurgias plásticas, assim como de saudar a participação de uma pernambucana na *Ilha*. Até então, as atrizes Barsotti e Fischer eram figuras pouco conhecidas, mas que se lançariam na televisão em seguida, segmento crescente e apoiado pela classe média que passaria a tratar essas e outras mulheres de forma diferente: aceitando-as quando passassem a ocupar outro lugar que não a da marginalidade da pornochanchada.

A atuação das atrizes nos filmes considerados pornochanchadas eram elementos secundarizados nas críticas e nos estudos sobre este cinema, posto que os seus corpos é que seriam o centro das atenções e discussões – mas, elas desenvolveram outros tipos de funções no interior desses filmes, temática que já desenvolvemos noutros trabalhos (TRAJANO, 2021). Nesse

sentido, as pornochanchadas tinham o seu próprio *star system* com figuras até então desconhecidas do grande público nos anos 70: Julciléa Telles, Matilde Mastrangi, Helena Ramos, Aldine Muller, Vera Fischer, Ira de Furstenberg, entre outras que são anônimas para nós até hoje por não alçarem um patamar maior de fama ao final do ciclo, mas que figuraram diversos filmes.

Sob o contexto da dita liberação sexual atravessado por uma ditadura e resquícios socioculturais profundamente marcados pelos tempos coloniais, o corpo ainda é um espaço que se produz e se reproduz o poder nas narrativas cinematográficas. Raça, classe, sexo e gênero aí também se incluem, são indivisíveis no jogo da sedução da Boca e do próprio período e território que a torna possível.

Apoiada sobre o falso discurso de revolução sexual no contexto internacional e o *boom* dos movimentos e discussões sociais do período, incorporadas nos discursos sobre o sexo como uma forma de manifestação do prazer, mas ainda arraigadas no imaginário colonialista, localizamos as pornochanchadas. Nem só erótica, nem tão pornográfica, a pornochanchada se definiu como um gênero monstruoso nas frestas das montagens, também dos acervos, imaginários, corpos, modos de fazer e de consumir próprios daqueles que também queriam se construir enquanto país disputando o posto de uma identidade nacional cinematográfica, deslocada da classe média/alta, branca e intelectualizada que buscava a todo custo se moldar às suas custas. Inclusive combatendo as atuações do cinema estrangeiro e dos criadores das chanchadas, sem também reconhecer os seus próprios fundamentos e intenções.

No periódico *Cinema em Close Up* - editado entre 1975 e 1979 por profissionais ligados/as à Boca do Lixo - eram expostas questões relacionadas ao contexto desta; entre perspectivas e análises, a publicação era uma maneira da Boca localizar o seu debate fora da mídia tradicional, centralizando suas próprias discussões. Na edição de No. 15, de 1977, apresentam-se algumas atrizes junto com suas entrevistas sobre fazer pornochanchadas, são elas: 1.

Dalma Ribas, "mineira de berço e carioca de coração" que havia trabalhado na televisão para a Excelsior e na emissora Tupi, em seguida indo para o cinema; 2. Kandi, oriunda de Valadão (RS), fez faculdade de educação física e já possuía uma filmografia múltipla na Boca; 3. Ilda Lucinda da Silva, paulista de descendência indígena que, aos 21 anos, estreia no cinema com o nome Telma Lucien; 4. Deize, uma carioca de 19 anos que começava a fazer filmes e tinha acabado de estreiar em *Pra ficar nua, cachê dobrado* (Élio Vieira de Araújo, 1977). Destacamos uma passagem da entrevista abaixo:

CLOSEU-UP: [Qual] O seu conceito sobre pornochanchada?

DALMA - *Existe a condição atual de se fazer cinema porque apareceu a pornochanchada. Não sou contra ela.*

KANDY - Uma boa. Os brasileiros gostam de mulheres peladas. Eu sou inteiramente a favor.

DEIZE - Como estou a pouco tempo no cinema, não tenho uma opinião formada.

TELMA - É isso aí. Se o público aprecia pornochanchada, façamos pornochanchada. *Apenas que façamos boas pornochanchadas.* (Cinema em close-up, São Paulo, n. 15, 1977, p. 26, grifos nossos).

Observamos nos grifos acima que as atrizes compreendiam a ocupação da/na Boca do Lixo. Quando Dalma reitera que esta é, tão só, uma condição atual do fazer fílmico, não estabelece um juízo de valor sobre o campo que acolhe sua profissão – inclusive, reitera que não é contrária a sua realização. Já Telma posiciona a questão da recepção quando se volta à apreciação do público e o consumo destas pornochanchadas que, na sua opinião, deveriam ter a preocupação de serem ‘boas’.

Ainda que tais passagens sejam influenciadas por serem publicadas num espaço como tal periódico e, talvez por isso, tendenciosas, é um contraponto interessante quando rememoro as classificações de Inimá Simões (1981); não apenas entre produção, direção e roteiro, mas também entre as atrizes que são partes fundamentais das obras observo que situar a pornochanchada à época (e ainda) enquanto figura altera do cinema benquisto pela mídia tradicional, o governo autoritário (através da Embrafilme e da censura) e a elite intelectual, significava se colocar num contra-discurso,

assumindo uma postura defensiva e/ou reiterando a precariedade das obras que poderiam ser melhoradas, como se os trabalhos desenvolvidos não fossem bons suficientemente.

José Carlos Avellar, nos anos 1980, tece uma crítica sobre a pornochanchada ser a irmã siamesa - “xifópaga” - da censura no país: ambas não sobreviveriam sozinhas, sendo as leis de fomento à exibição nacional e a sua condição conservadora essenciais a existência da primeira, assim como o poder de veto ou cortes de censores à segunda. Entretanto, identificamos que o *sexploitation* por si só faz com que as pornochanchadas ascendam – inclusive quando a Embrafilme, que até meados dos anos 1970 se voltavam à obras ufanistas, passa a utilizar mais o elemento das práticas sexuais.

Nas primeira páginas da mesma edição de n. 15, na coluna *Ponto de vista*, figura uma opinião sobre as produções milionárias Dona Flor e seus dois maridos (Bruno Barreto, 1976), assim como Xica da Silva (Carlos Diegues, 1976), que coaduna com nossa identificação:

Um fato comum a ambos os filmes é que, absorvendo e sofisticando a picardia das chamadas pornochanchadas - picardia essa do inteiro agrado das platéias brasileiras - estabeleceram uma imensa comunicação popular, o que lhes possibilitou granjear a publicidade espontânea que o povo faz dos filmes que entende e gosta. (Cinema em close-up, São Paulo, n. 15, 1977, p. 3)

Acreditamos que as dualidades como erótica/pornográfica, boa/ruim, conservadora/revolucionária, por vezes, empregadas, não apreendem a complexidade de se fazer um cinema das/nas margens. O *sexploitation* no Brasil retoma o cotidiano, torna-se o reflexo das ambiguidades hegemônicas e contra-hegemônicas nos espaços que ocupa; entre a(s) vida(s) pública e privadas reconhece o cinismo da moral e faz dele plataforma. Logo, falar sobre o sexo à censura e aos espectadores se torna uma reafirmação das colonialidades já repetidas até a saturação noutras plataformas, especialmente, ao sexo *sujo* do imaginário urbano que ocupa São Paulo e outras capitais como Recife, mas é em si uma tentativa de escapar e garantir sobrevivências no cinema enquanto indústria – que estava em alta no período. Intersseccionalizando discussões sobre gênero, sexualidade e raça, veremos como se organiza esses embates a partir da crítica.

A prática sexual heteronormativa, cisgênera e em acordo com a moral cristã é central nas narrativas das pornochanchadas; os corpos das atrizes serão generificados dessa maneira, a partir da *performance* de gênero, como afirma a filósofa Judith Butler (2013): constituídos e constituindo as relações de gênero numa perspectiva relacional a partir de repetições e assimilações sociais, culturais, discursivas e, sobretudo, históricas. Para a autora nem o sexo, nem o gênero são dados, mas sim construções que partem da interação social e da forma dos sujeitos se expressarem no mundo. Ainda na entrevista das atrizes ao periódico *Cinema em close-up*, destacamos a passagem a seguir que revela como algumas dessas atrizes – que permaneceram no anonimato – entendiam as suas atuações no contexto de tal gênero cinematográfico.

CLOSE-UP - Você acha que esta transa de mulher tirar a roupa no cinema é sacanagem ou uma forma de arte e é válida?

DALMA - Eu acho que sendo com arte é válida. Eu tirei a roupa pela primeira vez em 'Pra Ficar Nua, Cachê Dobrado' pela exigência do papel; Teria tirado antes se os papéis exigissem.

KANDY - É válida. Se somos as mulheres mais lindas do mundo, se temos o que mostrar, sacanagem seria se não mostrássemos.

DEIZE - Não posso dizer nada. Realmente não fiz uma aferição da questão.

TELMA - A mentalidade atual é diferente. *Sacanagem existe. Não é só no cinema*. Na publicidade, na vida social, enfim, é preciso que haja motivos para isso. É a persuasão, atrair o público a consumir, entende? (Cinema em close-up, São Paulo, n. 15, 1977, p. 26, grifo nosso).

Telma, na passagem destacada acima, reconhece uma categoria fundamental e quase fundante da pornochanchada e dos discursos sobre ela: a sacanagem. Sacanagem e malandragem são tomadas como uma gramática, uma complexa construção simbólica interligada ao universo sexual brasileiro. A sacanagem, para o antropólogo Richard G. Parker (1989) no artigo *Bodies and pleasures: On the construction of erotic meanings in contemporary Brazil*, faz uma ponte com a carnavalização - lugar onde a ordem e as repressões são invertidas, extrapoladas do ambiente íntimo/particular para o público, permitindo também uma igualdade entre aqueles que usufruem a festa. Entretanto, Parker explica que o conceito de sacanagem envolve uma relação

de dinâmicas históricas, percebidas através da agressão, hostilidade, mas também de entretenimento e excitação sexual, brincadeiras e diversões.

Tal elemento esteve presente na construção histórica e artística do Brasil, se perpetuando nas pornochanchadas e nos filmes pornográficos que seriam realizados no país a partir dos anos 1980. A esse respeito, comenta Nuno Abreu:

Com poucas exceções, o pornô brasileiro não escapa, numa análise pouco rigorosa, de uma impressão de caricatura ou comicidade (às vezes involuntária). Há neles a forte presença de um traço recorrente da cultura brasileira: a sacanagem, referida tanto à conduta (à ética) quanto ao terreno da sexualidade. Os filmes parecem ser feitos de sacanagem sobre sacanagem. Escracho e deboche são seus ingredientes essenciais, salvo algumas exceções com pretensões estéticas ou psicologizantes, que às vezes deslizam para o ridículo. (ABREU, 1996, p. 86)

Para reafirmar prerrogativas sobre a construção de uma heteronormatividade no cinema popular/sacana, o DM utiliza jargões nos usos de "muito palavrão e mulher pelada" ou a "aventura desnuda" e "o que está esperando?" em sentidos igualmente apelativos para convencer os leitores a irem a sessão dos filmes no Art-Palácio, cinema localizado no bairro de Santo Antônio. A mídia tradicional de Pernambuco, como continuaremos vendo no capítulo seguinte, pouco discutiu os aspectos socio-culturais das pornochanchadas e seus enredos; nestes, estavam, segundo trabalho de Cristina Felizardo sobre a *erotização à brasileira*,

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

O contexto de espectralidade desenvolvido aqui pode ser compreendido no sentido de imersão que Metz (1982) credits ser o processo voluntário que os indivíduos estabelecem no cinema na adoção de uma crença, desassociando as projeções da tela de sua realidade – que, devemos aqui imaginar como o contexto ditatorial – e os a transgressão aos interditos. O observador/espectador, no entanto, não pode ser visto como uma figura totalmente passiva àquilo que é produzido – quando levamos em consideração

o contexto, admitimos que este faz parte do mesmo processo histórico nos quais os filmes se incluem, como Mayne (1993) nos indica e hooks (2019) intercala, estamos nos referindo a esquemas ideológicos e culturais que guiaram por séculos visões estereotipadas e estreitas que perpetuaram normas sociais sistemicamente.

2.2 Intersecções gênero, raça e classe nas Pornochanchadas

A crítica feminista sobre a construção dos gêneros nos filmes, desde o início do cinema, têm elaborado pontos como a descentralização de um único sujeito – homens, brancos, heterossexuais e de classe social privilegiada – como espectador, assim como o deslocamento para visões positivas nas quais espectadores outros possam se identificar, mas buscando o entendimento daquilo que há cem anos têm se debatido: as questões sobre identificação, autodefinição e dos modos (e possibilidades) de se ver enquanto sujeitos. Teresa de Lauretis, ao falar sobre o aparato cinematográfico e suas relações com as tecnologias de gênero – construídas social e discursivamente e sendo responsáveis pelo controle e disciplinamentos dos corpos como sustentáculo do poder – nos diz:

De fato, há razões para questionar o paradigma teórico de um sujeito-objecto, seja ele Hegeliano ou Lacaniano, que subjuga tanto os discursos estéticos como científicos da cultura ocidental; pois o que esse paradigma contém, no que esses discursos repousam, é o pressuposto não conhecido da diferença sexual: que o sujeito humano, o Homem, é o masculino. (DE LAURETIS, 1987, p. 130, tradução nossa).²²

Retomando às páginas do DM, vemos que a diferença sexual também é balizada por outra violência: a do racismo. Destacamos um fragmento:

Mais uma pornochanchada brasileira em cartaz. Trata-se de 'Um Verão Entre As Mulheres', um filme-agressão divididos em vários 'skets', com Jorge Dória rodeado pelas belezas de Sandra Barsotti, Nídia di Paula, entre outras. Uma das sequências mais ridículas e imbecilóides é quando uma negrinha esquelética vai fazer um desatroso 'strep-tease' para o patrão e coloca na vitrola um disco de Billie Holliday cantando 'Blue Moon'. Assim é demais. Em exibição no [cinema] Moderno. (Diário da Manhã, Recife, 28/08/1975).

²² "There is indeed reason to question the theoretical paradigm of a subject-object, whether Hegelian or Lacanian, that subtends both the aesthetic and scientific discourses of Western culture; for what that paradigm contains, what those discourses rest on, is the unacknowledgment assumption of sexual difference: that the human subject, Man, is the male."

Sem sequer incluir dados sobre a produção do filme ou o seu diretor, a publicação do DM trata como sequência "ridícula" e de "imbecilóides" a cena em que uma mulher negra, cujo nome é omitido e se usa o termo racista "negrinha esquelética", apresenta um strip-tease ao som da cantora afro-americana de blues Billie Holliday. No elenco do filme estava Zezé Motta interpretando a empregada e o enxerto nos leva a crer que era a ela que se reportava tal injúria presente no periódico. Como afirma Jairo Nascimento (2015), os estereótipos raciais nas pornochanchadas englobavam os 'negros viris-sensuais', tanto para homens, quanto para mulheres. A reafirmação dessa virilidade pode ser associada ao próprio título do filme, no emprego do termo 'varão' - atendendo a um controle discursivo do 'ser homem' hegemônico que garantiria sua dominação simbólica e a subordinação das mulheres. (CONNEL, 1995).

Tal visão sexista e racista se aprofunda quando as atrizes negras são colocadas para interpretar empregadas domésticas, remetendo à códigos coloniais, às relações psicossociais exercidas e que ainda permeiam a mentalidade brasileira. As domésticas, principalmente, são colocadas "(...) como uma espécie de animal doméstico para uso sexual, sempre à mão na cozinha, por perto do tanque ou máquina de lavar roupa." (AVELLAR, 1973, p.2, apud NASCIMENTO J., 2015, p. 272). Quando o DM vangloria a estética branca e coloca o termo pejorativo "negrinha", faz uma escolha bastante racializada e desumanizadora: se o corpo exposto é branco, no caso das atrizes Barsotti e di Paula, se evoca uma atração sexual - quando ele é preto, não é identificado, mas é caracterizado para causar repulsa. O repúdio ainda é assinalado ao se falar da música escolhida na sequência, posto que a cantora Billie Holliday seja um ícone da música negra norte-americana que lançou, em 1939, a canção *Strange Fruit*, denunciando o racismo, as injustiças sociais, e o sistema de repressão sistêmica endereçado às pessoas negras – algo que se perpetuou nas suas canções sobre afetividade, relações amorosas e políticas por toda sua carreira.

Ainda na esteira de comentários de racistas realizados pelo DM – em consonância ao que se colocava na maioria das pornochanchadas, revela-se

outro estigma: o da mulata. Numa passagem meses depois da supracitada, se coloca:

Quem dizer curtir as pornochanchadas nacionais, tem à disposição nada menos que três filmes até amanhã: '*Uma Mulata Para Todos*' (vale a pena ver a mulata Julciléa Teles; 'Pensionato de Mulheres (este é péssimo sobre todos os aspectos). Ainda prá entrar esta semana: 'Quando As Mulheres Querem Provas' e 'Essas Mulheres Lindas, Nuas e Maravilhosas'. (Diário da Manhã, Recife, 08/12/1975, grifo nosso).

A produção das representações acerca dos corpos das “mulatas” como símbolos sexuais esteve mais presente nas pornochanchadas produzidas no Rio de Janeiro do que na Boca paulista. Os diretores Carlo Mossy e Roberto Machado foram os que mais utilizaram tal prática, elegendo suas musas: Adele Fátima e Lúcia Legrand, assim como Julciléa Telles, respectivamente. (NASCIMENTO J., 2015). Machado é quem desenvolve a direção, produção, argumento e o roteiro do filme *Uma mulata Para Todos*, lançado em 1975 e distribuído pela Cinedistri. Tendo Rosa (Julciléa Telles) como protagonista, o argumento do filme retrata a saída desta do interior para o centro do Rio de Janeiro - na busca por trabalho, torna-se manicure e depois de sofrer um golpe pelo personagem Juca, é empregada por Arlindão numa boate como uma vedete. O filme mostra o embate entre os dois homens pelo amor (ou seria posse?) de Rosa, que consegue se desvencilhar dos cariocas ‘malandros’, mas acaba se prostituindo para garantir seu sustento. A bilheteria deste registrou 795.992 espectadores, segundo dados da Ancine (2018).

No Brasil, através de representações nas obras literárias, assim como na televisão, no espetáculo carnavalesco, através de colocações historiográficas, médicas, biológicas, entre outras, a “mulata” foi engendrada discursivamente num conjunto assimétrico que envolvia sua cor, gênero e sua sexualidade. As classificações raciais binárias (entre brancos e não brancos) fez com que esta se tornasse uma categoria bastante ambígua e fluída, criando dessa forma quase um terceiro termo racial; a figura mítica da mulata, para a antropóloga Mariza Corrêa, "firmou-se no mesmo campo semântico do qual faziam parte uma série de outros discursos" cujas palavras que podem ser "utilizadas para qualificá-la como indesejada, têm estreita afinidade com os atributos que

serviam para identificar positivamente a mulata no imaginário brasileiro". (CORRÊA, 1996, p.40).

As angulações do filme não pouparam o corpo de Julciléa, que além de símbolo sexual na esteira do *sexploitation* nacional, foi uma das primeiras mulheres realizadoras do país: coproduziu com Roberto Machado os filmes *Essa Freira É Uma Parada* (1977) e *A Gostosa Da Gafeira* (1980), seu primeiro roteiro e obra na onde também trabalhou na direção de arte ligada ao figurino; tal função de figurinista se repetiu em *Deu A Louca Nas Mulheres* (1977) e na guinada ao pornô que Machado dá nos anos 1980, com os filmes *Tabu da Virgindade* (1982) e *Piranha de Vêu e Grinalda* (1982), onde a atriz igualmente interpreta personagens.

Para hooks (2019, p. 136-137), no âmago da cultura popular se estabeleceu uma iconografia racista e machista na qual a sexualidade da mulher preta sugere "disponibilidade sexual e licenciosidade", que ela é uma "gostosa' altamente sexualizada" e desviante. Tais estereótipos negativos não serviram para subverter os valores culturais nos quais estavam arraigados, sendo absorvidos passivamente ou combatidos por tais mulheres, ainda que convertessem, sob o controle representativo, o lucro que pudessem alcançar na frente/atrás das câmeras.²³

No emprego da palavra "mulata" feito pelo DM é possível constatar que assim como noutras plataformas o discurso midiático impresso foi um lugar utilizado para reafirmar essa condição, tratando a atriz Julciléa Teles como algo que valesse a pena sair de casa para 'ver'. O sentido de 'ver' para hooks (2019) é bastante relacional – por isto, a autora tece críticas ao voyeurismo presente nos estudos de Laura Mulvey (1975), ao debater que as mulheres negras criaram enquanto espectadoras, há anos, um *olhar opositor* – posto que

²³É interessante pontuar que o *exploitation* norte-americano conseguiu prover um espaço de heróis e heroínas pretos/as, com filmes de autoria do mesmo grupo, nos anos 1970: eram os filmes de *Blaxploitation*, oriundos do levante dos movimentos negros no país pelos direitos civis, resultando num grande público que queria se sentir retratado no cinema comercial - pressão que recaia na indústria cinematográfica (em Hollywood ou em espaços marginais) para realizar obras orientadas para a negritude, com o intuito de aliviar a tensão política e financeira da indústria cinematográfica no período. Cf. SIMS, Y. **Women of blaxploitation**: how the black action film heroine changed American Popular Culture. North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2006.

até mesmo em filmes produzidos por diretores negros estariam passíveis a serem objetificadas, além de já não se sentirem representadas pelas figuras brancas hegemônicas no cinema clássico e suas narrativas. Para a autora, ainda,

Talvez pessoas negras se apeguem à fantasia de que o falocentrismo e o patriarcado fornecerão um caminho para fora da confusão e destruição causadas pelo ataque genocida racista (...). Essa forma de pensar significa que pessoas negras não têm que imaginar estratégias criativas para confrontar e resistir ao patriarcado branco e ao racismo internalizado. (...). Na cultura popular, representações da masculinidade negras igualam ao falocentrismo bruto, ao ódio pelas mulheres, a uma sexualidade combativa 'estupradora' e a um claro desprezo pelos direitos individuais (HOOKS, 2019, p. 194-195).

No período estudado, a Empresa Brasileira de Turismo (Embratur) veiculava massivamente ao exterior uma imagem do Brasil interligado a um paraíso de mulatas para reafirmar a identidade nacional em torno da mestiçagem/sexualidade, colocando-o como um lugar de festa permanente e permissiva legitimando o abuso e o assédio sexual sobre corpos assim classificados. A denúncia do racismo estava proibida: os generais do governo consideravam "que afirmar a existência de racismo contraria a imagem de cordialidade e ausência de conflitos intergrupais no país" (GILLIAM; GILLIAM, 1995).

Tal prática era recorrente entre jornais e revistas que podiam ser apreendidas/recolhidas, já que debater racismo podia ser interpretado como incitação ao ódio ou discriminação racial, portanto, era contra a Lei de Segurança Nacional e o AI-5; no caso do DM, como jornal apoiador do golpe, as perseguições eram menores, em comparação a imprensa independente ou materiais organizados pelo movimento estudantil pela mobilização contra o regime em Pernambuco.

O universo do Diário da Manhã não nega a quais grupos sociais suas publicações se voltavam: nas leituras observadas no processo da pesquisa, foram inúmeras as asserções do jornal em pacto com a governança militar, sobretudo, focando na vida econômica e social da cidade. Um dos nomes de maior prestígio no jornal, o colunista Clóvis Menezes, assume a coluna

Sociedade em Movimento, em 1967, fazendo o que diz ser sua “reentr e” (MENEZES, Clóvis, Diário da Manhã, Recife, Sociedade em Movimento, p. 7, 03/04/1967) nas atividades jornalísticas, após oito meses de afastamento, com o apoio do diretor do jornal, o jornalista e advogado Heleno Gouveia, e o suporte de Augusto Boudoux, secretário do semanário. A preocupa o apresentada pelo jornalista, em 1967,   dispor um espaço voltado à vida social da cidade, aos movimentos artísticos e das letras, destarte, a movimentaa o das classes média e alta no Recife que já acompanhava a frente de eventos sociais e leilões beneficentes.

Nos anos 1970, Clóvis passará a ser um porta-voz das indigna es e denúncias feitas por estas mesmas classes moradoras/frequentedoras da área central do Recife – saindo das páginas 6 e 7 do DM e indo para a página 2 –, ou   isso que se propõe a fazer quando começa a tecer comentários, por vezes, sucessivos, às exibi es das pornochanchadas aqui. Sob o título de CINEMA & POUCA VERGONHA, utilizando a caixa alta para enfatizar sua fala, ele afirma:

Ao entrar em qualquer cinema da chamada 'cidade maravilhosa', você encontra, 'de cara, um investigador de menores, um outro policial e o gerente da casa. Por mais pornográfico e licencioso que seja o filme, você o assiste com a platéia calma, sorrindo na hora apropriada. Aqui, no Recife, o negócio é completamente diferente. No domingo, fui ao [cinema] São Luiz assistir a pornochanchada 'Com as Calças na Mão'. A 'barra estava pesada', uma vez que as palavras de baixo cal o eram pronunciadas por alguns dos presentes nos momentos das cenas eróticas. N  sei como é que se permite tamanha falta de considera o para o público espectador. Como é que n h  providência imediata contra certo tipo de gente que demonstra, com a sua maneira de proceder, que n  tem condi es de freqüentar ambiente familiar? Evidente que a dire o da casa de espetáculo nada tem com o 'peixe', uma vez que ela é a maior vítima. (MENEZES, Clóvis. Diário da Manhã, Recife, 23/02/1976).

Na passagem acima, Clóvis nos traz algumas informa es sobre como os cinemas funcionavam (ou deveriam, a seu ver) em alguns lugares do país: contendo membros da polícia para exercer controle sobre os espectadores. Faz-se necessário explicar que diante do contexto da ditadura, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) foi o instrumento oficial da censura

sobre as produções culturais – o cinema, o teatro, a televisão, as obras literárias etc. –, que estavam sob sua fiscalização, também da chefia do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP). O esquema de censura apenas se modificara no período, tendo existido anteriormente ao regime, criado pelo general Eurico Dutra após a queda de Vargas, em 1946.

Em 1974, anos antes da publicação de Menezes e tendo Geisel²⁴ na presidência, crescia a demanda da censura e, em frente a tal quadro, se organizou o *Curso de Transformação* para quem quisesse se tornar censor, promovido pela Academia Nacional de Polícia, elucida o historiador Carlos Fico (2002)²⁵. A inquietação do jornalista se insere na preocupação, também governamental, dos atentados à moral e aos bons costumes – tendo em vista o aumento de peças teatrais e de álbuns musicais da contracultura, assim como de obras cinematográficas, televisivas e literárias, com conteúdo sexual.²⁶

Esse incômodo se mostra igualmente ao final, quando fala do cinema São Luiz como um *ambiente familiar* vítima das balbúrdias do público – para marcar a imoralidade, ele reafirma que, no Rio de Janeiro, nem mesmo “o mais pornográfico” filme (aqui, com sentido de vulgaridade), sofria com o que acontecia no Recife. O cinema São Luiz, inaugurado em 6 de setembro de 1952 na base do Edifício Duarte Coelho, no bairro da Boa Vista, era um

²⁴ O período de gestão Geisel (1974-1979) é um dos mais complexos, em termos econômicos, da ditadura brasileira. Isso se dá pelas relações políticas e econômicas internacionais - entre a diversificação nas relações com outros países da América Latina, de África e do Leste Europeu; entretanto, a má execução do II Plano Nacional de Desenvolvimento (anunciado em 1974) acabou por aumentar a vulnerabilidade e a dependência do mercado externo, gerando maiores dívidas do que melhorias ao país. Para maiores informações, ver: CUNHA, Raphael Coutinho da; FARIAS, Rogério de Souza. As relações econômicas internacionais do governo Geisel (1974-1979). *Revista brasileira de política internacional*, v. 54, p. 46-69, 2011.

²⁵ Carlos Fico indica que existiam limitações técnicas na DCDP, tanto em tecnologia, quanto em pessoal: Segundo seus dados, em 1973, estavam em atuação de 34 censores, 45 censores em 1978 e o máximo de 59, em 1981 (FICO, 2002, p. 265). Como se colocavam enquanto importantes intelectuais, os ataques à censura criavam grande ressentimento entre os censores, gerando uma forte tensão e desistências. Além disso, muito dos antigos censores começaram a ser substituídos em meados dos anos 70 e 80 já que não conseguiam crescer nos processos seletivos internos.

²⁶ A esse respeito, Ana Carneiro (2013, p. 60-61) comenta: “(...) embora a censura de cunho político-ideológico tenha sido praticada durante o regime militar, a censura de costumes permanecia sendo o campo habitual de atuação da DCDP, como evidencia a natureza erótica/pornográfica da maioria das obras censuradas nesse período. Quando examinamos, mesmo superficialmente, a lista de filmes e publicações vetadas, percebe-se facilmente a prevalência das publicações de Cassandra Rios, Brigitte Bijou e Adelaide Carraro, consideradas pela censura autoras de obras pornográficas.”

exemplo de lugar de requinte na cidade – sua arquitetura art-déco e seu interior com 1260 cadeiras, platéia e balcão, foram pensados para atrair um público seletivo que, nos anos 50, utilizava trajes de gala para frequentá-lo.

Segundo a descrição da arquiteta Kate Saraiva (2013, p. 39), esse ambiente sofisticado é acompanhado pelo “painel de Lula Cardoso Ayres, retratando os sobrados, figuras de maracatu e bumba-meu-boi, salas de espera com sofás confortáveis, quadros para cartazes dos filmes e bomboniere” além dos “vitrais de Aurora de Lima, aluna de Heinrich Moser”. Por meio dessa asserção, compreendemos que a maior problemática era a ‘balbúrdia’ instaurada nas salas que seguiam as mudanças no centro da cidade, atraindo um novo tipo de clientela – inclusive, consumidoras das pornochanchadas –, malquista pelas classes mais abastadas que acreditavam ser ali parte de seu território. O lugar do luxo, no Recife, passara a ser um réquiem da pornochanchada e seus seguidores.

Menezes investia, portanto, numa abordagem ainda mais violenta pelos órgãos de censura, cobrando uma fiscalização que também adentrasse aos espaços privados, às posturas individuais dos espectadores – indicando que no período, a divisão entre o público e o privado se tensionava. Em outra publicação, o autor reforça que o policiamento deveria existir, não apenas nos cinemas, mas noutros lugares “familiares” – a praia de Boa Viagem, local que a classe média/alta tinha se direcionado com a ascensão econômica nos anos 1970 (fomentada por uma rápida verticalização), parecia estar sendo invadida por uma “anomalia” social:

Não se sabe e nem se compreende a razão pela qual ainda permanece o problema do futebol nas praias recifenses, mui especialmente na de Boa Viagem. Parece que falta de interesse por parte dos setores competentes, uma vez que o deslocamento de um número não muito grande de policiais, fardados, nos fins de semana, por exemplo, seria a medida mais certa a ser adotada e em condições de solucionar a anomalia. Você chega a praia com sua família e não tem sossego um só momento. Chutes violentos, bicicletas, motocicletas (para usar um termo bem na 'onda') e até cavalos são encontrados a todo instante em Boa Viagem, quando o movimento dos banhistas é muito grande... - 2. - OUTRO problema que está a merecer uma solução urgente diz respeito o da ausência de policiamento nos cinemas. Gostaria que as

autoridades do setor fossem assistir, para ver e sentir a gravidade do problema, a última sessão de um dos cinemas do centro do Recife. Garanto que ficarão surpresos com a linguagem de baixo calão empregada livremente. Quando se trata de filme nacional, sempre na base da pornô-chanchada, aí é que o negócio fica feio. (MENEZES, Clóvis. Diário da Manhã, Recife, 22/11/1976).

Novamente, Menezes utiliza a caixa alta para indicar que os problemas dos cinemas de centro persistem; dessa vez, ainda convida as “autoridades do setor” para “ver e sentir” o que acontece nas salas das “pornô-chanchadas”, condenando como um crime as sessões noturnas e seu público, aparentemente responsáveis por uma ‘desonra’ dos espaços de sociabilidades recifenses que apenas a ordem policial pudesse alterar. Entre as suas notícias CURTAS, BOAS E ATUAIS, ele veicula entre os itens 5-7:

5. Quem quer que se aventure a comparecer aos cinemas do centro da cidade, pode ir preparado para enfrentar um verdadeiro festival de pouca vergonha. A ausência de policiamento não poder ser justificado, de forma alguma.

6. Alegar-se que a polícia não existe para fiscalizar a frequência nos cinemas, parece indicar um estímulo à tanta pouca vergonha. Palavras de baixo calão, inexistentes até na zona do 'bas fond', são pronunciadas a todo instante.

7. Quando está sendo exibida uma pornochanchada, a situação se agrava mais ainda, uma vez que o linguajar aumenta em variedade. *Se a polícia não existe para esse tipo de fiscalização, quem é que pode se responsabilizar pelo dito-sujo?* (MENEZES, Clóvis. Diário da Manhã, Recife, 24/05/1978, grifo nosso)

A fala de Menezes continua em ataque às pornochanchadas e a falta de policiamento nos cinemas. Nos trechos acima, ele intercala definições para se referir às duas situações de forma degradante. Quando ironiza ao empregar o “verdadeiro festival de pouca vergonha”, ao se referir aos cinemas de rua (tomados, na maioria, pelas comédias de costume obscenas), cuja ausência de policiamento “indica um estímulo” que nem na “zona do bas fond”²⁷ se encontra; o autor que outrora cobrava um posicionamento das autoridades, parece se rebelar contra esta. Afinal, quem iria se responsabilizar pela resolução de tamanho constrangimento em ver a ralé recifense assistindo aos

²⁷Definição de bas-fond [bafõ]: 1. Camada degradada da sociedade; escória social, ralé; 2. POR EXT. Local onde vive essa gente e que apresenta alto índice de prostituição. Dicionário [online] Michaelis: Editora Melhoramentos, 2015. Disponível em: < <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=V8BY> >. Acesso em 10 de jun. 2021.

filmes promíscuos produzidos/protagonizados pelo mesmo extrato social, mas paulista?

É nesse sentido que o crítico e realizador Jean Claude Bernadet (2009) encara a censura que as pornochanchadas sofreram:

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

A defesa da moral e dos bons costumes, considerados alicerces da família brasileira e tão caras ao golpe militar e seus apoiadores conservadores, parecem estar perdendo a força, juntamente com a censura, que existira justamente para impossibilitar que as transgressões ocorressem. A imoralidade dos filmes confrontava toda a formação moral cristã da instituição familiar que se defendia, ao explicitar "insinuações sobre amor livre, divórcio, infidelidade conjugal, sexualidades 'ilegítimas'". (CARNEIRO, 2013, p. 12-13).

Durante a pesquisa, nos foi possível observar que Menezes continuava a caçoar e maldizer quaisquer filme de teor sexual quando condena produções como *Tentação proibida*, filme ítalo-espanhol de 1978, que “ganha disparado para a 'Dama do Lotação' [Neville d'Almeida] e outros que tais” (MENEZES, Clóvis. Diário da Manhã, p. 2, 15 de junho de 1978), da mesma forma que o libertino *Casanova* (1976), de Federico Fellini, demonstra que o “cinema norte-americano (algumas vezes), o francês e o italiano também apelam bastante” (MENEZES, Clóvis. Diário da Manhã, p. 2, 16 de maio de 1978).

Tão logo, a preocupação de alguns cineastas e atores era se afastar da penumbra que a classificação pornochanchada trazia para poder se colocar sob os holofotes. No DM, conseguimos localizar uma citação de Bruna Lombardi nesse sentido – a atriz dizia: “meu sonho é fazer cinema; porém enquanto estiver na faixa da pornochanchada, não entrarei” (LOMBARDI apud MARCEL, DM, p. 7, 8 de março de 1979). Em outra passagem, o DM veicula o filme de um pernambucano que volta a cidade do Recife para promovê-lo e já está em alerta:

O diretor Gilvan Pereira, natural de Aliança, Pernambuco, encontra-se no Recife, promovendo o lançamento de seu 1º longa-metragem, 'Com Um Grilo na Cama', que ontem estreou no [cinema] S. Luiz. Segundo o jovem diretor, seu filme não é uma pornochanchada, mas uma comédia de costumes, sobre um tema muito discutido na atual moral brasileira: a virgindade. Em linhas gerais, 'Com um Grilo na Cama', descreve a história de duas moças da zona Sul carioca, que procuram uma clínica especializada na restauração da virgindade. O elenco é muito bom: Dilma Lóes, Iris Bruzzi e Monique Lafond. O diretor Gilvan Pereira está radicado no Rio há 18 anos, 12 dos quais ligado ao cinema, escrevendo roteiros para os filmes de Jece Valadão, Daniel Filho, entre outros. O público recifense está na obrigação de prestigiar este filme, realizado por um filho da terra. (Diário da Manhã, Recife, Cinema, Música e Variedades, 8/12/1975).

Gilvan Pereira dirige, argumenta e lança tal filme por sua própria produtora (Gilvan Pereira Filmes), tendo a Atlântida Cinematográfica na coprodução. *Um Grilo Na Cama* é distribuído pela U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A., registrando bilheteria de 580.971 espectadores, segundo a Ancine (2018). Por se tratar de uma comédia que gira em torno da virgindade, as comparações inevitavelmente viriam – dessa forma, traçar a carreira de Gilvan Pereira como um colaborador de cineastas mais famosos, ligados a Embrafilme, serviu para dar um peso positivado à produção realizada “por um filho da terra”.²⁸

Em linhas gerais, o Diário da manhã evitou falar sobre as pornochanchadas, algo que foi diferente em outros jornais do Recife, como veremos a frente com o Diário de Pernambuco. A coluna de *Cinema, Música e Variedades*, raramente trazia textos assinados – no nosso recorte sobre a pornochanchada, ela seguiu as convenções da mídia jornalística tradicional do período, agindo de forma conservadora e banalizando as exhibições dos filmes e os seus conteúdos. Sem uma crítica cinematográfica especializada, vemos que no DM as mais contundentes percepções no horizonte da espectralidade se interliga ao colunista social Clóvis Menezes. Em seu espaço no periódico, Menezes tem uma postura bastante conservadora que acompanhou toda a sua

²⁸É possível encontrar todas as produções que Pereira participou, desde os anos 1950, na base de dados da cinemateca brasileira. Cf. **CINEMATECA BRASILEIRA**. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/>> Acesso em 15 de jan. 2021.

trajetória no jornal – o autor chegou até a pedir a proibição dos clubes carnavalescos nos dias de folia, como rememora Diogo Melo (2010).

Há uma clara inclinação em seus textos pela defesa da moral e a exaltação negativa da “pornô-chanchada”, os constantes apelos pelo uso da força policial para garantir o controle da população ‘marginal’, mesmo em seus momentos de lazer. A depender da origem, a Pernambucália de parte da elite recifense conseguia e era bem vinda a se apresentar no Teatro de Santa Isabel, o mesmo que não acontecia com as Vivecas de Olinda²⁹ ou com o cinema popular do período, vulgarizado no emprego de pornografia feita por Menezes.

Os estigmas e preconceitos sobre o tal gênero foram transformados pela Boca e seus distribuidores, que responderam à mal propaganda recheando as programações dos cinemas recifenses semanalmente, dividindo as sessões com os filmes de arte exibidos em dias específicos, os blockbusters estrangeiros e os filmes de karatê e kung-fu. Esses últimos tiveram destaque nos cinemas que também se encontravam fora da Rede Severiano Ribeiro que dominou grande parte do circuito pernambucano no período e diariamente veiculava as programações do grupo no DM.

A importação de filmes voltados às artes marciais estava intrinsecamente ligada ao sucesso de público mundial e as taxas baixas para exibição. Os anos 1960 e 70 foram uma época auréa para o gênero Wuxia e o de Kung Fu³⁰, produzidos massivamente em Hong Kong (ainda colônia britânica naquele período), por autores como Akira Kurosawa, Hiroshi Inagaki e Hideo Gosha, escoados rapidamente pela indústria cinematográfica. Aproveitando o filão, os grandes estúdios hollywoodianos, como a Warner Bros, captam o interesse pelas produções e lançam seus próprios filmes - apresentando Bruce Lee, Jackie Chan e David Carradine entre os atores principais.

²⁹ Assim eram chamadas as pessoas integrantes do Vivencial Diversiones, grupo de teatro olindense que mesclava as temáticas do cabaré com críticas políticas expressas em corpos dissidentes de gênero e sexo.

³⁰ Há diferenças entre a constituição destes dois gêneros. Cf: GARCIA, Demian. O som do Chanbara. Paraná: **Revista HATARI!**, v.3, n. 3, 2016.

No período da ditadura, no Brasil, tal produto, segundo análise histórica de Ana Carneiro (2013, p. 20) "alcançava extensa faixa de audiência" e, ao longo da década de 1970 e início de 1980, "a DCDP avaliou para liberação mais de duzentos filmes e seriados", cortando as cenas que consideravam ser de extrema violência ou que incitavam a luta pela justiça social, algo que poderia ser considerado subversivo ou maoísta. Tanto é, que em 1976, é lançado *Kung-Fu Contra As Bonecas*, dirigido por Adriano Stuart, com produção da A. P. Galante Produções Cinematográficas, Kinoart Filmes e Embrafilme. Ambientado no sertão, a trama envolve a briga de Chang para vingar a morte do pai e da irmã, assassinados por um cangaceiro, chamado Azulão. Ainda que sob produção da Embrafilme e direção de Stuart, responsável pelo sucesso do humorístico *Os Trapalhões*, o filme não tem bilheteria superior à 500.000 pessoas (ANCINE, 2018).

No Cinema Glória, por exemplo, nos anos 1970, as sessões envolviam bastante as Pornochanchadas e os filmes de lutas marciais – mesmo que pouco se mencione este espaço no DM, é possível acompanhar o desenvolver desses gêneros no Glória através do documentário gravado em Super-8, em 1979, por Fernando Spencer e Felix Filho. Levando o nome do mesmo espaço, o documentário *Cinema Glória* (1979) colhe depoimentos dos seus mais assíduos frequentadores – “camelôs, prostitutas, biscateiros”, como se coloca em sua descrição, junto a Jota Soares, Liêdo Maranhão, Bajado e Celso Marconi, como Maria José Leite, responsável por manter o cinema da família fundado desde 1926.³¹ O cinema, fechado há 35 anos, foi transformado numa galeria e recentemente sofreu modificações em sua fachada passando de Cinema Glória para um espaço comercial - a Galeria Glória.

Podemos pensar que os cinemas de Recife foram espaços que, junto aos bares, as boates e outras áreas de lazer do centro da cidade, passaram a ser frequentados por outra população urbana que acompanhava o ritmo modernizante dali e também a atmosfera política, social e cultural em sua efervescência. E, naquelas ruas, em meio a ditadura de segurança nacional,

³¹O documentário está disponível na plataforma da Cinemateca Pernambucana. Cf. SPENCER, F.; FILHO, F. **Cinema Glória**. Disponível em: <<http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=2651>> . Acesso em 20 de janeiro de 2020.

tais espaços eram divididos entre os pornográficos, a pernambucália, as vivecas e os moralistas. Até mesmo no periódico Diário da Manhã, famoso por seu discurso conservador, tais modificações não passaram despercebidas, sendo na maioria das vezes contestadas, mas é a sua existência enquanto fator/fonte históricas que nos interessa.

Pensando em um cinema marginal pelo lugar que ocupara (a Boca do Lixo) e marginal nas poéticas traçadas sobre a cidade-metamorfose que é Recife nos períodos da ditadura, esse diálogo é bastante profícuo findado nos estudos contextualistas históricos – perpassando o cinema, seus espectadores e os discursos, conseguimos cartografar ao menos uma faceta dessa região. No capítulo a seguir, vemos como as publicações jornalísticas e autorias de prestígio compreenderam tais movimentações.

3. SEXPLOITATION À BRASILEIRA E TERRENOS DE DISPUTA NO CINEMA NACIONAL E ESTADUAL



Como nos diz a historiadora da pornografia e da cultura Lynn Hunt (1999), a separação e os locais dispostos ao erótico e o pornográfico variam em distintos momentos históricos – obedecem às necessidades de atender ao mercado e, também, à lógica do saber nas sociedades. Nesse sentido, o enlace entre sexualidade enquanto conhecimento proibido perpassa o poder, se constitui na lógica foucaultiana enquanto dispositivo – em sua *História da Sexualidade* compreendemos que no seio da cultura hegemônica ocidental tratou-se, historicamente, tal prática como 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).

Para Michel Foucault foram produzidas verdades acerca da sexualidade. O cinema é, então, uma dessas plataformas e onde as práticas sexuais se interligam ao imaginário coletivo, aos arranjos sociais, políticos e morais, transgredindo ou reiterando estes. Nesse sentido, precisamos situar o poderio que a sexualidade possui e exerce – a filósofa Judith Butler (2000, p. 111), afirma que

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 Foucault, a transgressão se arquitetou numa “explosão discursiva mais ampla de sexualidades perversas”, como nos diz Linda Williams em seus estudos sobre cinema e pornografia:

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. (WILLIAMS, 2012, p. 32)

No começo do século XX, as películas filmicas, outrora mais documentais e utilizadas no campo científico, adentram a intimidade e compõem textos ficcionais. Nesse processo de industrialização, se conceberam os elementos básicos a compor a linguagem cinematográfica: da montagem à iluminação, o enquadramento da fotografia para compor as imagens que seguem o movimento da câmera, etc. Dentre estes itens, a produção discursiva estava mergulhada no imaginário, se inscrevendo enquanto ferramenta projetiva.

O cinema é colocado enquanto uma indústria tendo que, então, acompanhar o mercado estabelecendo uma relação próxima ao seu grupo consumidor. A ascensão do cinema norte-americano teve forte influência na América Latina; as películas lá produzidas refletiam os problemas sociais e econômicos das grandes cidades, incluindo as dinâmicas sexuais, perpassando os dilemas de uma sociedade em crise pela modernidade.

3.1 Ordenações e organizações no/do cinema setentista

Teresa de Lauretis, a partir de uma leitura feminista sobre o gênero, entende-o como uma tecnologia. A autora enfatiza que as noções de gênero e sua representação estão submersas nos processos que o estabelecem como tal, sendo, concomitantemente, meio e produto. E, portanto, “um construto sócio-cultural e um aparato semiótico, um sistema de representação que designa significados (identidade, valor, prestígio, localização no parentesco, status na hierarquia social etc.) aos indivíduos de uma sociedade”. (De LAURETIS, 1987, p. 64).

Tal tecnologia impacta, logo, no sentido material e subjetivo das existências generificadas, racializadas, perpassadas também pela questão de classe e da sexualidade das representações ali fabricadas e as leituras feitas no lugar da recepção. Assinala-se que a *mise-en-scène* das produções detinha

o poder de exercer (e ainda detém) de produzir formas pedagógicas sobre a sexualidade. Como vimos nos capítulos anteriores, a sexualidade como dispositivo no cinema brasileiro também esteve relacionada à colonialidade.

Destarte, o cinema se insere no campo sociocultural e político sob o arranjo de “corpos, gestos e rituais” situados em disputas históricas que são representadas como

legítimas, modernas, patológicas, normais, desviantes, sadias, impróprias, perigosas, fatais, etc. Ainda que tais marcações sociais sejam transitórias ou, eventualmente, contraditórias, seus resíduos e vestígios persistem, algumas vezes por muito tempo. Reiteradas e ampliadas por outras instâncias, tais marcações podem assumir significativos efeitos de verdade (LOPES, 2008, p. 82).

Nos anos 1960-70, a dita revolução sexual era colocada nas produções cinematográficas apropriando-se das problemáticas dos *beatnicks*, *junkies*, *punks*, *hippies*, e os *blues* no jogo do *rock'n'roll*. Entretanto, o orgasmo enquanto catarse ainda era majoritariamente masculino e ferozmente conservador. Segundo Gubernikoff (2016, p. 69),

[...] Mesmo com o grande avanço da emancipação feminina, nos anos de 1960, as mulheres do cinema ainda são construídas com base em estereótipos, escondendo-se atrás de um romantismo exagerado e sem nenhuma indicação sobre o modo real de vida delas. Simplesmente ignorava-se o feminismo no cinema. Quando se permitia a uma mulher atuar num papel central, como em *Looking for Mr. Goodbar* (1977), sua ideologia era truncada, já que toda a mulher que ousasse se emancipar, no final acabava mal. As atrizes e suas personagens, sempre trabalhando com arquétipos de vamps ou mães, sempre são vítimas de si mesmas ou de contingências externas. E, mesmo que reajam contra isso, nunca se vêem verdadeiras heroínas, mas pessoas passivas e reacionárias.

O feminismo no cinema estaria nas produções embrionadas por mulheres e pessoas LGQTQIA+ no mesmo período no Brasil; Elice Numerato e Maria Helena Darcy de Oliveira, em 1980, nos falam da necessidade que havia naquele período de referências cinematográficas adequadas para a formação das cineastas, que, estavam mais na frente das telas do que atrás das câmeras. Enquanto objeto de desejo, os corpos de mulheres (cis e transgêneras) se deslocavam entre narrativas ora ingênuas, ora fatais, para incorporar mulheres que “descobriram e assumiram suas potencialidades sexuais” (NUMERATO; OLIVEIRA, 1980, p. 82); além disso, na maioria dos

enredos a trama gira em torno de relações afetivas heteronormativas e a sua existência, confinando as personagens aos percalços amorosos, sem ir além.

Ainda no texto *Musas da Matiné*, estas escritoras frisam o avançar de propostas por uma cinematografia não sexista:

Mas é relevante notar que, desde 1978, as mulheres que trabalham em cinema, no Rio de Janeiro, seja como diretoras, atrizes ou técnicas, aglutinaram-se numa associação que tem por objetivo discutir as especificidades de sua profissão e sua condição de mulher. (NUMERATO; OLIVEIRA, 1980, p. 85).

Entretanto, como já colocado, vemos surgir nos anos 1970-80 o *sexploitation* – interligado ao *exploitation* americano (forma de elaboração que buscara colocar nas telas temas populares ou polêmicos através de produções de baixo-custo); o ‘sex’ foi agregado seguindo os debates moralistas, de censura, também o da contracultura sexual e a insurgente liberação da pornografia. 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 realizava como afirma Emma Camarero (2017): uma abordagem cômica à nudez feminina e ao sexo como uma forma de escape à repressão política de uma ditadura.

Apesar de o *sexploitation* estar presente em diversos subgêneros cinematográficos, os pontos de aproximação mais comuns são as cenas em torno da prática sexual e a nudez feminina. Esta exploração conseguiu penetrar as produções nas décadas seguintes, posto que tenha sido uma fórmula com variações numerosas. Divididas em episódios e explorando seu *star system*, a comédia erótica italiana utilizava uma miríade de estereótipos..Essa diversidade, entretanto, perpassa práticas sexuais remontadas a uma normatização que interliga a prática sexual com comportamentos conservadores, num jogo de lugares entre poder e sacanagem. O historiador Jairo Nascimento categoriza a junção de alguns subgêneros e representações:

a. Iniciação sexual, com mulheres lindas e sensuais que seduzem jovens virgens (Malizia/1973/Salvatore Samperi); b) Sátiras e paródias, sobre o período medieval e contos infantis, dentre outros (Bianca neve & Co./1982/Mario Bianchi); c) Professoras e colegas – Educadoras e alunas sedutoras, que levam à loucura os homens, professores e alunos (La liceale/1975/Michele Massimo Tarantini); d) Médicas e enfermeiras – Doutoradas e enfermeiras, lindas e sensuais,

que enlouquecem os pacientes (L'infermiera di notte/1975/Mariano Laurenti); e) Militares e policiais – Mulheres lindas que tiram a concentração dos homens nos quartéis militares, seja como militares ou médicas (La soldatessa alla visita militare/1977/Nando Cicero). (NASCIMENTO J., 2015, p. 7)

No Brasil, vemos que estas relações serão tomadas de empréstimo pelo cinema popular do Rio de Janeiro e de São Paulo. A influência dessa comédia enquanto “sátira” à moral e aos costumes em sua intrínseca relação com a sexualidade, atravessa a América Latina desestabilizada por regimes ditatoriais e seus regimes de censura, entre o fim dos anos 1960 e 80. Nesse ínterim, é na Boca do Lixo paulista que tais produções terão maior reflexo, num acelerado ritmo industrial se tornarão as *comédias eróticas* ou as chanchadas eróticas – comumente chamadas de pornochanchadas. Como oriundas diretas de tamanho e complexo contexto, inclusive anterior à categoria do *sexploitation*, as pornochanchadas se arraigam numa continuação balizada pelo lastro colonial.

Em termos de industrialização e produção no período, além das disputas pelo patrocínio estatal e uma política nacional cinematográfica, se inserem diversas prerrogativas que devem ser lembradas. A esse respeito, traremos alguns apontamentos a seguir.

Em 18 de Novembro de 1966, o governo militar instituiu, 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 entevia 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, 2006, 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).

Em sua fase inicial, a Embrafilme coexistia com o INC e sinalizava a preocupação do governo militar em centralizar as políticas cinematográficas, em consonância às diretrizes do Plano Nacional da Cultura (PNC) e a dissolução de outros órgãos ou reforma destes. Seu mote era a resolução do problema de distribuição dos filmes brasileiros no mercado interno e no exterior – de tal forma que começara a pautar a participação destes produtos em eventos e mostras internacionais. André Gatti, cineasta e autor de *Embrafilme e o cinema brasileiro* (2007), afirma que para o idealizador-produtor Roberto Farias,

[...] a finalidade principal não expressa no decreto de criação da empresa era capitalizar o produtor nacional, aumentando-lhe os ganhos com uma nova fonte de receita, a do mercado externo – complementar –, e possibilitar à obra cinematográfica nacional, no mercado interno, maior competitividade com o produto estrangeiro. (GATTI, 2007, p. 15).

Por outro lado, a Embrafilme em sua articulação interna filtra as produções e interfere na sua realização. O elemento presente na obra, principalmente, a escolha do elenco, estava a mercê daquilo que se acreditava ser mais rentável. De certa forma, mesmo que não agisse diretamente, como a censura articulada pelo Ministério da Educação e Cultura e do Ministério da Justiça, a Embrafilme cerceava as produções e, conseqüentemente, os cineastas que teriam acesso ao seu fomento, às suas premiações e afins.

Em 1975, a efetividade da Embrafilme absorve o INC, ao mesmo passo em que se consolida como uma empresa de economia mista onde 70% eram pertencentes ao MEC. Há, também, o aumento do capital com a inserção de outros meios: dotação da União, taxas sobre títulos de filme exibidos, empréstimos, recolhimento de multas, juros, taxas de financiamento sobre filmes nacionais, ingressos e borderôs, ademais a cobrança de impostos para

empresas estrangeiras (ABREU, 2006). Segundo o pesquisador de cinema brasileiro Tunico Amancio (2007, p. 178):

Armava-se um cerco à evasão de divisas, pelo controle de bilheteria (através da venda do ingresso padronizado) e pela obrigação de investimento no curta-metragem. Tudo isto detonou uma retaliação judicial, através de um número enorme de mandados de segurança. Mas a arrecadação aumentava, o mercado se desvendava; os filmes brasileiros começaram a ter um desempenho que demonstrava as potencialidades do mercado. Atuando no campo jurídico-administrativo os produtores/realizadores conseguem, por meio da Embrafilme, retomar um pouco do território cinematográfico ocupado pelo cinema estrangeiro, e entre 1974 e 1979 a venda de ingressos para filmes nacionais tem um incremento de 16%, e a de filmes estrangeiros, uma diminuição de 1,6%. A Embrafilme conduzia o processo, distribuindo nacionalmente curtas e longas-metragens. Sua distribuidora chegou a ser considerada a maior da América Latina em determinado momento.

As leis de obrigatoriedade criadas pela ditadura faziam com que as películas nacionais fossem obrigatoriamente projetadas - também os curtas-metragens, como explicitado anteriormente, caso contrário, as casas seriam fechadas. Para Abreu (2006), entre 1970-1980, a Boca do Lixo produzia em média 90 filmes por ano e ocupava 40% dos espaços cinematográficos no país.

Quadro 2. Mercado do cinema Brasileiro (1970-1980)

ANO	FILMES LANÇADOS	ARRECADADAÇÃO (MILHÕESCr\$)	ESPECTADORES (MILHÕES)	MERCADO OCUPADO POR FILME BRASILEIRO (%)	ESPECTADORES EM FILMES DA EMBRAFILME(%)
1970	74	-	-	-	-
1971	76	53,4	28,1	13,8	10,1
1972	68	74,3	31,0	16,2	15,0
1973	57	81,3	30,8	15,9	8,4
1974	74	89,8	30,7	15,2	22,2
1975	79	174,8	48,9	17,7	12,09
1976	87	252,9	52,0	20,8	26,8
1977	73	453,3	50,9	24,5	29,9
1978	81	775,7	61,8	29,2	35,2
1979	104	1 016,4	55,8	29,0	-
1980	93	1 876,6	50,7	30,7	-

Fonte: Embrafilme (Cinejornal 1980;1981;1982 apud Ramos, 1983).

Em paralelo às ações da Embrafilme, o Conselho Nacional de Cinema (Concine), em 1973, assume a função de fiscalização e se firma nos processos burocráticos. Seguindo as diretrizes já estabelecidas pelos órgãos de regulação do governo militar e as premissas da Embrafilme, o Concine atenta para a fiscalização e penalização dos infratores. Nos anos seguintes, aponta para uma política protecionista, aumentando a cota obrigatória de filmes de longa-metragem para 112 exhibições ao ano (Resolução Nº 10, de 15 de março de 1977). Entretanto, a crescente ofensiva do cinema estrangeiro e a burla das leis estabelecidas fizeram com que, a partir de 1982, se desorganizasse o cenário nacional e enfraquecesse o poder da Embrafilme e do Concine.

Tais números se tornam ainda mais curiosos se pensarmos que o controle dos ingressos era dificultado pelos espaços múltiplos onde os filmes eram exibidos, como cineclubes ou cinemas de rua e que os dados mais latentes dizem respeito às produções da Embrafilme, segregando outras produtoras e distribuidoras. Além disso, a bilheteria das cidades fora do eixo urbano precisava de constante fiscalização para que a arrecadação não sofresse fraude; a Concine desempenhou importante papel em coordenar e vigiar tais ações. Entretanto, as pornochanchadas paulistas desempenhavam rotas de realização e distribuição paralelas, o que ainda dificulta o levantamento de dados sobre estas, posto que alguns diretores não conseguiram arcar ou aguardar os documentos oficiais de liberação que circundam a construção dos dados pesquisados.

Os números expostos no quadro 2 apontam o crescimento do mercado cinematográfico no Brasil com significativo aumento de arrecadação, especialmente entre 1975 e 1980. A participação da Embrafilme cresce – tanto por suas produções, tanto quanto suas co-produções – em resposta ao já esperado diante das leis de obrigatoriedade da exibição de películas brasileiras nos circuitos de cinema, como comentado no capítulo anterior. Os dados de Ramos (1983) apontam para 30% de ocupação de produtos nacionais nas programações brasileiras, menor que os 40% defendido por Abreu (2006).

Estudos recentes indicam que a contabilização das salas de cinema no Brasil utiliza em sua maioria dados do Instituto Brasileiro de Geografia e

Estatística (IBGE) e as fontes oficiais do período que seriam o INC e a Embrafilme; as médias estabelecidas, entretanto, se realizadas com o uso de fontes menos comuns podem indicar diversas variáveis como o número de cadeiras disponíveis ao público, a quantidade de salas por cinema (alguns, a partir dos anos 1970 passam a ser divididos em dois ou três ambientes para exibição), a decadência dos cinemas de rua e a popularização dos cinemas em galerias e shoppings.³²

No caso das produções que recebiam financiamento da Embrafilme, o Rio de Janeiro detinha preferência frente à produção de São Paulo. O cinema da Boca conseguia financiamento apenas ao seguir diversos critérios nos processos de seleção – uma prática burocrática inserida, também, para dificultar a produção, a circulação de filmes e diversos outros mecanismos de controle e censura adotada pelo governo ditatorial e seu liberalismo.

São Paulo, com uma produção principalmente gerada na Boca do Lixo, é o primeiro estado em arrecadação e espectadores, o filme erótico capitaneando estas cifras. Mas o que pesa nos contratos de co-produção é a força política de pressão sob a empresa estatal, e os cineastas paulistas são escolhidos de acordo com a ‘tradição histórica’ ou ‘capital cultural’ que possuam. (...) um levantamento da própria Embrafilme relacionando filmes que receberam certificado [de participação] entre 1976 e 1980, aponta um total de 127 filmes com a participação da empresa (74 co-produções, 46 filmes distribuídos e 7 financiados), sendo que somente 32 são paulistas. (RAMOS, 1983, p. 138).

Para se legitimar culturalmente sem as amarras negativas ligadas à Boca, os diretores Oswaldo Massaini, Fauzi Mansur e Alfredo Sternheim se lançam na Embrafilme fazendo adaptações de obras literárias para cinematografia, tais como os romances brasileiros *O guarani* (Fauzi Mansur, 1979) e *Lucíola, o anjo pecador* (Alfredo Sternheim, 1975). Em *Lucíola*,

³²Estudos locais podem facilitar a apreensão do circuito exibidor de algumas cidades. O trabalho de Freire e Zapata (2017) debate algumas diferenças entre os números oficiais e apresentados em trabalhos consagrados da esteira dos estudos de cinema nacionais, focalizando ao final na cidade de Niterói (Rio de Janeiro). Fora do eixo urbano e indo para as cidades rurais o quadro ainda piora – por meio de iniciativas como o Festival de Cinema de Triunfo (cidade do sertão pernambucano) e o Cinema no Interior (mostra itinerante que adentra alguns estados brasileiros, tendo apoio de editais públicos e iniciativas privadas) vemos o quadro se alterar no que tange espaços de lazer disponíveis atualmente, mas são escassos dados históricos sobre as salas. Os cinemas voltados ao consumo apenas de produtos pornográficos também são mais difíceis de identificar entre os dados oficiais, algo que vêm se alternando por meio de pesquisas etnográficas. A respeito do último, ver: VALE, Alexandre. **No escurinho do cinema**: cenas de um público implícito. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

inclusive, a cortesã que dá o título principal ao filme é cortejada por Paulo, que acabava de chegar ao Rio de Janeiro vindo de Recife.

No caso dos cinemanovistas ou grupos marginais, há uma disputa interna sobre tais acessos à Embrafilme e a questão ideológica. Bruno Barreto, que ainda jovem faz sucesso com *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), reafirma uma luta pela defesa da cultura brasileira e contra os estrangeirismos, declarando que: "quando comecei a filmar já sabia que não ia mudar nada. (...) Para mim o cinema significa, sobretudo um modo de preservar nossa identidade cultural, os hábitos e costumes do povo." (BARRETO, 1977, apud RAMOS, 1983, p. 139).

Quadro 3. Filmes produzidos entre 1975-1980

ANO	NºDEFILMES	EMBRAFILME	BOCADOLIXO
1975	89	25	24
1976	84	23	37
1977	73	12	21
1978	100	22	40
1979	96	19	44
1980	103	13	39

Fonte: Nuno César Abreu (2006).

A Embrafilme buscava imprimir neutralidade e democracia promovendo filmes que envolviam ufanismo (através de adaptações das obras literárias como as de Jorge Amado e Nelson Rodrigues), um *star system* fortemente ligado à televisão e, pontualmente, produções contestatórias ao que a moral e os bons costumes defendiam – o cinema feminista, psicanalítico e contestador feito por Ana Carolina e suas personagens revolucionárias (*Os homens que eu tive*, 1973; *Mar de Rosas*, 1977; *Das tripas coração*, 1982) é outro exemplo da relação ambígua mantida pela estatal mista.³³

³³Cf. VEIGA, Ana. Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades. Tese (doutorado). Florianópolis: **Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas**. Programa de Pós-graduação em História, 2013.

Fora do Sudeste, em Pernambuco, Kátia Mesel e Adelina Pontual foram realizadoras interligadas as Associações Brasileiras de Documentaristas (ABD) que conseguiram angariar incentivos para realizar curtas-metragens, a partir da Lei do Curta que ainda tomava corpo em Pernambuco. Posteriormente, nos anos 80, o grupo Vanretrô (formado por alunos da Universidade Federal de Pernambuco em 1985) com a participação de Adelina Pontual, Valéria Ferro, Cláudia Silveira, Patrícia Luna, Solange Rocha, Andréa Paula, Samuel Paiva, Cláudio Assis, Paulo Caldas, Lirio Ferreira e André Machado, integraram a equipe do curta-metragem *Henrique* - projeto aprovado por Assis na Embrafilme.³⁴

Nesse sentido, é preciso notar que o fomento de curtas pela Embrafilme auxiliou a ampliação do mercado de audiovisual para mulheres, já que muitas se inseriam nesse tipo de produção – através da chamada Lei do Curta era possível que realizadoras recebessem 5% da renda bruta da bilheteria e os seus trabalhos fossem levados para outros espaços fora do cinema, como televisão, escolas, etc. (NONATO, 2018). Katia Mesel, em especial, nos anos 1970-80, já havia produzido/participado de 20 documentários filmados em Super-8, com destaque para *Viva o Outro Mundo* (1972), *El Barato* (1972), *Feira do Caruaru* (1974), *Iaô de Oxum* (1975), *Itamaravilha* (1976), *Pedra Do Ingá* (1976) e *Banguê* (1978), em Pernambuco. O último foi seu primeiro super-8 sonoro.

Todavia, situamos que cineastas pernambucanos/as ainda pediam a aplicação mais ampla da Lei do Curta no estado na década seguinte à que analisamos, e, em 1984, encaminham a *Carta de Olinda* concebida em seu encontro nacional com esta solicitação à Embrafilme, assinada pela seção pernambucana da ABD, a Associação Brasileira de Documentaristas e junto à Associação Pernambucana de Cineastas (ABD/Apeci), fundada em 1979.³⁵ Esse terreno de disputa pelo fomento da estatal mista, contudo, começou há

³⁴Cf. GALVÃO, Yanara. Cinema com mulheres em Pernambuco: trajetórias, políticas, estéticas. Dissertação (mestrado). São Cristóvão: **Universidade Federal de Sergipe**, 2018.

³⁵Para mais informações, ver: ABD/Apeci – apresentação. Disponível em: <http://abd-apeci.blogspot.com/p/apresentacao.html>. Acesso em 05 de jul. de 2021.

muito e esteve presente na trajetória de cineastas e autores já atuantes na capital pernambucana.

3.2. As Pornochanchadas entre disputas e embates no Diário de Pernambuco

Contextualizar o cinema pernambucano, para além das leis de fomento nacional e como se organizavam os espaços regionais, é entender como outra face da recepção, a crítica, incorpora as discussões cinematográficas. Como vimos no Capítulo 2, através do Diário da Manhã, as matérias e ensaios que envolviam as pornochanchadas se voltavam a criar diferenças – indo desde quais dessas seriam elogiadas e recomendadas ao público até o temor moral e social das balbúrdias nas salas de cinema que outrora estiveram dedicadas somente à elite moderna/modernizante da cidade.

Se, nas colunas sociais e relacionadas à cultura do Diário da Manhã – algumas destas sem autoria identificada – percebemos que as classes C e D que assistiam as pornochanchadas (FREITAS, 2004) não eram bem-vindas nas salas de cinema centrais, o Diário de Pernambuco trará uma nova tônica: a crítica jornalística especializada em cinema não apenas reforçará a visão do espectador destas como ignorantes que fomentam filmes incultos, tidos como meramente comerciais e sexualizantes frente às apostas ideológicas revolucionárias - ideário cinemanovista -, como também servirá para colocar o Super-8 e seu grupo de realizadores - em sua maioria, homens, cisgêneros, de classe média/alta atuantes na *cena* recifense - como figuras centrais no debate público e político da cinematografia do estado.

Recentemente, ao publicar *Às palavras, às imagens: a crítica em Pernambuco* (2019), André Dib e Luiz Joaquim recuperaram a trajetória da crítica de cinema no estado³⁶. Lançando luz sobre o trabalho já realizado por Luciana Corrêa de Araújo (1997) sobre a crônica cinematográfica recifense dos anos 50, os autores destacam nomes, filiações e percursos de figuras conhecidas e desconhecidas desde o início do século XX até as primeiras

³⁶ Em 2020, André Dib e Gabi Saegesser publicaram uma coletânea pela Editora Cepe acerca dos discursos sobre o cinema na crítica pernambucana entre os anos de 1924-1948.

décadas do XXI em um condensado de fôlego, ainda que sob as limitações de ser apenas um capítulo na obra *Trajectoria da crítica de cinema no Brasil*, organizada por Paulo Henrique Silva. Voltamos-nos às suas acepções sobre as décadas de 1960-80 aqui.

Fernando Spencer (1927-2014), jornalista e, depois, cineasta, começou a integrar a redação do Diário de Pernambuco (DP) no final dos anos 50 do século passado. Seu primeiro texto publicado, sobre a dublagem no Brasil, data de 1957. A partir do ano seguinte, o autor se consagra mantendo colunas especiais sobre o cinema no DP - veículo no qual ficou por mais de quatro décadas. Atuante também na televisão, Spencer era responsável, em 1963, pela condução do *Falando de Cinema*, exibido pela TV Clube (interligada à Tupi) nas sextas-feiras às 17h. Em 1965, pós-golpe militar, Spencer inaugurou o *Filmelândia*, programa radiofônico da Rádio Clube. (DIB; JOAQUIM, 2019).

Segundo Alexandre Figuerôa (2017, p. 22), Spencer:

(...) nos anos 1970 e 1980, ao lado do jornalista Celso Marconi, foi programador das sessões do Cinema de Arte do Recife; e nas décadas de 1980 e 1990 foi diretor da Cinemateca da Fundação Joaquim Nabuco. Como cineasta, Spencer foi autor de uma vasta ilmograia dedicada sobretudo ao cinema documentário e realizada em 16mm, 35mm e super 8 com filmes reconhecidos e premiados como *Valente É o Galo* (1974), *Adão Foi Feito de Barro* (1978) e *Estrelas de Celulóide* (1986), entre outros.

Enquanto escritórios jornalísticos se fechavam e a censura perseguia a imprensa independente e jornalistas comunistas - como foi Celso Marconi e o *Folha da Manhã*³⁷ em Recife -, Spencer se firmava como um dos porta-vozes do cinema nos três maiores meios de comunicação do período. Driblando a censura, imposta inclusive à Marconi por suas ideias radicais contra o cinema estrangeiro, Spencer o convidou para colaborar em suas seções de cinematografia no DP. No decênio de 1960-70, no DP e noutras plataformas, colaboraram com os seus escritos Jomard Muniz de Britto, Ângelo de Agostini, Airton Cavalcanti e Aranha de Moura (DIB; JOAQUIM, 2019).

³⁷ Celso Marconi assinava no periódico como João do Cine, depois migrou para o *Jornal Pequeno* e, em seguida, para o *Diário de Pernambuco* e o carioca *Último Hora*. Marconi ficou três meses encarcerado pelo regime militar e não poderia ser contratado por outros jornais devido à determinação dos militares contra o re-estabelecimento de jornalistas vindos do *Último Hora* - fechado no mesmo ano do golpe. (DIB; JOAQUIM, 2019).

Em seu trabalho, Figuerôa identifica o posicionamento contrário às chanchadas de Spencer que chamava de “carnaval da Atlântida” [Cinematográfica] as produções de Carlos Manga, Cajado Filho “e outros manjadíssimos senhores de nosso cineminha capenga” (SPENCER, 1960, apud FIGUERÔA, 2017). Como já observamos e comentamos, há uma tendência de união em posicionamentos críticos-intelectuais-militantes neste período, constituindo, nas discussões cinematográficas, as chanchadas como *outro* na busca de uma identidade verdadeiramente brasileira. Vulgaridade, mediocridade, cinema capenga: essa narrativa se atualiza quando, nos anos 1970, o *sexploitation* desponta no país e passamos às pornochanchadas.

No Diário de Pernambuco, destacamos uma das passagens onde Spencer define a diferença do cinema da Boca e as produções cinemanovistas:

'O capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil' é o programa do Trianon. Filme nacional na linha tropicalista de Antônio Calmon, com Cláudio Marzo, Odete Lara, Huga Carvana e outros. É também a primeira realização em Cinemascope do cinema brasileiro. A fita tem idéias interessantes, do ponto de vista satírico, mas o diretor não chegou a dominar completamente o assunto. *Há aquelas influências do chamado cinema bôca do lixo, criado lá em São Paulo, em oposição ao cinema nôvo.* Tanto assim que numa sequência há uma gozação ao filme 'Deus e o Diabo na terra do sol', de Glauber Rocha. A fita de Calmon rompe com certos conceitos do cinema nôvo, incorporando-se às ideias de Sganzerla e aderentes. (SPENCER, Fernando, Roteiro e seleções hoje, Diário de Pernambuco, Recife, 28/08/1971, grifo nosso).

Quase um mês depois, Spencer publicava um boletim realizado por Celso Marconi que trazia mais comentários sobre o cinema no eixo urbano, sujo e marginal da Boca:

O cinema brasileiro, concluída a histórica revolução determinada pelo 'Cinema Nôvo', e na busca de novos rumos, teve também seu movimento de vanguarda: o cinema marginal ou bôca do Lixo. O cinema anti-Khoury, desvinculado dos padrões em voga, negando perpetuar-se no esquema cinemanovista e saindo prá outra, com a afirmação de outros métodos de trabalho e pontos-de-vista. Radical, suicida (por desafiar as leis do cinema comercial), um cinema sujo na confecção e no modo de retratar o marginalismo que era seu ponto de referência (...). Concluída ou ainda cultivada pelos retardatários, a experiência representou uma etapa importante em seus propósitos renovadores e para o surgimento de valores nôvos. (MARCONI, Celso, 1971, apud SPENCER, Fernando. Diário de Pernambuco, Recife, 30/09/1971).

A estratégia de legitimar o cinema novo leva Marconi a colocar o cinema marginal/boca do lixo como um movimento de vanguarda, demarcando que se tratava, sim, de uma guerrilha cultural. É interessante notarmos que apesar da intenção em negativar a pornochanchada, havia o reconhecimento que a sua própria marginalidade era a sua referência. E este fator, invariavelmente, estava interligado à sua forma de produção (também) precária.

Em seguida, Marconi elege o drama baiano exibido no Festival de Brasília, *Meteorango Kid, Herói Intergalático* (André Luis Oliveira, 1969), como sendo um filme “maldito” que sequer tinha chegado ao cinema comercial. Continuando a leitura, entendemos a razão da rememoração: o Cinema de Arte começaria o seu *Festival Boca do Lixo*³⁸, o que para o autor significava o “primeiro contato do público recifense com um tipo de cinema feito a partir de uma recusa do 'cinema nôvo'”; discordando de Spencer, ele não o entende como tropicalista, porém afirma o seu rompimento com estruturas de fazer culturais vigentes, dando “margem para o aparecimento de um cinema que se apropriasse do 'lixo' nacional. É um cinema, por definição, que rejeita o certinho, rejeita todas as normas estéticas até então adotadas, quer mesmo ser 'sujo'. (...)” (MARCONI, Celso, 1971, apud SPENCER, Fernando. Diário de Pernambuco, Recife, 30/09/1971).

Marconi encerra as suas observações comentando que os filmes a serem exibidos se constituíam em um *teatro do ritual* - nele, o artista (destacando intérpretes) se serve mais do que se comunica com o público; assim, imprimindo novamente uma ideia de fase mercadológica do que de um gênero ou potência criativa marginal, Celso Marconi construía a Boca como "anti-arte, sem dúvida nenhuma; que tem uma missão a cumprir, numa determinada etapa. Depois se acaba". (MARCONI, Celso, 1971, apud SPENCER, Fernando. Diário de Pernambuco, Recife, 30/09/71).

Durante a pesquisa nos escritos de Spencer ao DP, poucos foram os textos que faziam uma análise das pornochanchadas, *per sí*. Estas irão

³⁸ Seriam exibidos: O pornógrafo (João Callegaro, 1970); Gamal, O Delírio do Sexo (João Batista de Andrade); e o Em cada coração um punhal: três histórias que não fundem a cuca de ninguém (Sebastião de Siqueira, J. Rubens Siqueira, João Batista de Andrade, 1969).

continuamente ocupar o lugar onde se inscreve a diferença, já que são inúmeras as ocorrências onde as suas classificações se encerram na apresentação dos lançamentos semanais - corriqueiro nos cadernos de roteiro/viver - ou nos ácidos comentários incluindo-as como obras vulgares, insignificantes e passageiras.

A crítica, então, demarcava um lugar tático de Spencer e seus colaboradores: o de reafirmar valores cinemanovistas, construir o cinema popular como figura monstruosa frente ao plano de uma identidade nacional a ser consolidada e, ainda, não situar as suas próprias relações e intenções enquanto cineastas neste campo sob a fachada de fomentar um viés nacional-popular, também bairrista. Ao contrário do que aconteceu em outros espaços de crítica, no DP, os filmes da Boca não eram problematizados a partir de seus conteúdos ou aspectos conservadores, racistas, misóginos e LGBTfóbicos, mas a sua existência estava confinada ao lugar da subalternidade, da abjeção que reitera e mantém a sua marginalidade não apenas territorial, mas social.

Lembremos que Marconi, Spencer, Jomard Muniz e outras pessoas envolvidas nas discussões do DP, já tinham tido contato em eventos, reuniões e trabalhos com Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, assim como participavam ativamente de grupos e cineclubes voltados à discussão sobre cinema brasileiro e documental, também organizações civis nesta mesma esteira, em Pernambuco, Salvador, Rio de Janeiro e outros locais. Há uma nítida tensão nas discussões, porém o que se sobressai é a defesa do cinema pernambucano, ou, a tentativa de fabricá-lo, construí-lo.

Voltando à coluna de Spencer, em uma das passagens do ano de 1975, a produtora Center representada pelo produtor Genivaldo de Pace e o diretor de fotografia Carlos Alberto Campos, é divulgada pelo jornalista como pioneira na produção de filmes publicitários e materiais para Rádio e Televisão; agora, estava para adentrar o mercado cinematográfico e atender cineastas de Pernambuco. Na matéria, Spencer aponta a Center como o primeiro laboratório cinematográfico industrial do Nordeste, afirmando que estava por vir um documentário sobre o Maracatu e suas origens, os Autos de Congos, sem

revelar sua direção. (SPENCER, Fernando. Diário de Pernambuco, Recife, 07/02/1975).

A pesquisa sobre a temática tinha sido realizada por Artur Ramos, Renato Almeida, Theo Brandão, Mário de Andrade, Jayme Griz e outros; já a parte da ilustração se basearia nas gravuras feitas pelo alemão Johann Moritz Rugendas.³⁹ No mesmo trecho, o autor pontua como seria interessante se houvesse iniciativa do INC em fomentar o cinema pernambucano apoiando a produção. Cinco anos mais tarde e através da Center, Spencer roteiriza e dirige o documentário *Santa do Maracatu; Dona Santa* (Maria Júlia do Nascimento) era rainha do maracatu Elefante, nascida em 1877 no pátio de Santa Cruz, bairro da Boa Vista, no Recife. A fotografia tinha sido realizada por Carlos Alberto Campos.⁴⁰

Duas semanas depois, Spencer se dirigia aos “cineastas de Super-8” para falar de oportunidades avisando que aconteceria o II Festival Brasil do Filme Super-8. (SPENCER, Fernando. Diário de Pernambuco, Recife, 21/02/1975) As inscrições-submissões de filmes poderiam ser realizadas na própria sede do DP; destaque para o júri que seria composto por figuras da crítica como José Carlos Avellar (Jornal do Brasil); Sérgio Augusto Vieira (Veja e Pasquim); Jean-Claude Bernardet (Opinião), Solange Lages (Secretaria de Educação de Alagoas), entre outros nomes. Os convidados especiais eram: Prof. Alcino Teixeira de Melo (presidente do INC), Paulo Emílio Sales Gomes (Cinemateca Brasileira), Roberto Farias (diretor da Embrafilme) e Cosme Alves Neto (diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna). A convite do cineasta Sylvio Back, Celso Marconi também havia sido convidado para compor o júri da premiação.

³⁹ Johann Moritz Rugendas fez parte da Expedição Langsdorff - incursão pelo Brasil chefiada pelo médico e naturalista George Heinrich von Langsdorff, cônsul-geral da Rússia residente no Rio de Janeiro desde 1813. Com financiamento do governo russo, George contratou Rugendas e outros profissionais para adentrar ao território brasileiro, mas por desentendimentos, o segundo não chega até o final da viagem. Os desenhos que Rugendas produziu durante sua estadia foram publicados em *Voyage Pittoresque dans le Brésil* entre 1827 a 1835. Nas obras, há um reforço da visão eurocêntrica sobre os corpos de pessoas não-brancas, especialmente, indígenas e negras.

⁴⁰ O filme pode ser consultado no acervo da Cinemateca Pernambucana (Fundação Joaquim Nabuco).

Sob a chamada *Pernambuco já tem o seu primeiro filme erótico*, o segundo caderno (sem assinatura) noticiava o primeiro filme interligado ao erotismo produzido no Recife; sem título exposto, tratava-se de uma produção de Jomard Muniz de Britto, na época professor de comunicação, exibida apenas a círculos restritos. O diferencial, ainda, eram os corpos andróginos colocados em cena, revelando inclusive uma fuga à binaridade de gênero constante nas narrativas cinematográficas do período. Abaixo da passagem consta ainda uma nota sobre as doações de documentários à Fimoteca Alberto Cavalcanti (prefeitura do Recife). (Diário de Pernambuco, Recife, 19/03/1975).

Spencer, em 1977, articula junto ao Grupo Super-8 encontros com possíveis fomentadores de seus filmes - o governo estadual e o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. O primeiro na residência oficial no Palácio das Princesas, e o segundo na recém-inaugurada Casa da Cultura. A diretoria do Super-8, composta por Flávio Rodrigues, Marisa Watts, Nadja Paiva, Paulo de Tarso Menelau, Celso Marconi e o próprio Fernando, elegem o então governador de Pernambuco, Moura Cavalcanti (filhado ao ARENA e indicado do presidente golpista Ernesto Geisel), sócio honorário desta entidade "que visa antes de tudo, desenvolver e estimular a cultura cinematográfica nessa região"; na tentativa de estabelecer o *I Festival de Cinema Super 8* do Recife, foi entregue ao governador um pedido de ajuda para a realização do que seria o primeiro desse tipo no estado.

Em sua coluna, o autor-cineasta continua: "Sensível à cultura cinematográfica e entusiasta da bitola Super 8 (possui todo equipamento para a realização de seus filmes), o sr. Moura Cavalcanti elogiou a iniciativa do Grupo 8 e disse que tudo faria para que o Festival tivesse o melhor êxito. (SPENCER, Fernando. Diário de Pernambuco, Recife, 05/09/1977). Além disso, Spencer expõe que o próprio governador possuía o equipamento superoitista para uso particular.

Lembremos que já aconteciam mostras com incentivo do governo: a historiadora Ghita Galvão (2018) traz a *I Mostra Pernambucana de Belo Jardim*, patrocinada pela prefeitura da mesma cidade e a Empresa

Pernambucana de Turismo (Empetur), em 1973, assim como a *I Mostra Recifense do Filme Super 8* que aconteceu no Cinema Educativo do Recife, pertencente à prefeitura e localizado no Teatro do Parque, em 1975.

Em Janeiro de 1978, na coluna *Imagem & Som* do DP, seção Cenas, Spencer apresenta o desfecho com a chamada: *Empetur e Grupo 8 promovem concurso de filmes de Carnaval*. Atendendo ao proposto, Spencer afirma que o presidente da Empetur, o jornalista Francisco Bandeira de Mello, “disse que esta é a melhor maneira de estimular as vocações para o cinema. O carnaval de Pernambuco é um excelente motivador para o realizador cinematográfico”. (MELLO, Francisco, 1978 apud SPENCER, Fernando. Diário de Pernambuco, Recife, 12/01/1978). Haveria premiação para o 1º e 2º lugar: Cr\$15 mil ao primeiro colocado e uma semana de hospedagem no Hotel Grande Rio (Petrolina) com acompanhante ao segundo.

Acreditamos que o plano de carnavalizar as produções se interliga as propostas nacionais (da Embrafilme) e da própria Empetur, investindo na atividade turística da cidade, como já falado anteriormente, sendo uma forma da própria capitanear as produções - já que os direitos autorais seriam todos cedidos aos propositores do evento, incluindo a Rede Globo. Entretanto, o que pode também ter influenciado é divulgado quatro meses depois: em maio de 1978, é anunciada a aprovação do projeto de Harlan Gadelha (vereador do Movimento Democrático Brasileiro - MDB -, partido de oposição ao regime militar) considerando utilidade pública a ação do Grupo 8 no estado. Criava-se a Lei municipal 13.004. (SPENCER, Fernando. Diário de Pernambuco, Recife, 30/05/1978).

Ainda que as pornochanchadas só surgissem pela marcação da diferença, destacamos que, no texto intitulado *INC premia os melhores de bilheteria* de Spencer, estão apenas produções que envolvem comédia e *sexploitation*. Arrecadando no último trimestre de 1974 cerca de 12 milhões (Cr\$), o valor do prêmio concedido foi de 2 milhões (Cr\$). Elencam-se as escolhas: 1. Robin Hood, o trapalhão da floresta (J.B. Tanko Produções Cinematográficas); 2. Marido Virgem (Belfilmes Produções Cinematográficas);

3. Ainda agarro esta vizinha (Sincro Filmes); 4. A virgem e o Machão (Masp Filmes); 5. Anjo Loiro (Brasecran Distribuidora Importadora e Exportadora de Filmes); 6. Café na cama (Produtora Alberto Pieralisi). (SPENCER, Fernando. Diário de Pernambuco, Recife, 05/03/1975).

Como vemos, Pieralisi, figura italiana trabalhando no Rio de Janeiro, já citada aqui pela ojeriza de Glauber Rocha à chanchada, compunha com a sua própria produtora a lista do INC em 1975. Em consonância, Spencer fala sobre este no DP ao anunciar o lançamento de *Essa Mulher é Minha... e dos Amigos* (1976), definindo o filme como

uma produção vulgar, de apelação (até no título) de Alberto Pieralisi, responsável por uma série de pornochanchadas. O argumento é baseado na peça 'Essa mulher é minha', de Raimundo Magalhães Jr. A fita vive do deboche, das situações forjadas para atrair o público interessado nesse tipo de comédia. Muito ruim também para o autor da peça, um nome respeitado em todo o Brasil. (SPENCER, Fernando. Diário de Pernambuco, Recife, 01/04/1978).

Em seguida, no mesmo trecho, Spencer elogia Jean Garrett - cineasta advindo da Boca - pelo filme *Excitação*. Então, mesmo dentro das pornochanchadas havia uma predileção por certos cineastas caso fossem considerados mais 'tecnicamente equilibrados' ou se acontecesse alguma projeção social. E essa posição esteve em publicação do ano anterior, quando David Cardoso, o *Rei das Pornochanchadas*, lançava *Dezenove mulheres e um homem* aqui, no Recife, filme feito em conjunto com Garrett. Sobre este e a comoção que Cardoso, mato-grossense conhecido pelas filmagens em seu estado causou⁴¹, Spencer se limitou a elogios e convocação ao público. Com um tom muito mais brando, ele considerava a "aventura" do produtor-diretor-intérprete a partir do seu "egoísmo" em estar cercado por belas mulheres, sozinho. (SPENCER, Fernando. Diário de Pernambuco, Recife, 05/08/1977). Aí estava outro reforço da complexa masculinidade e heteronormatividade construída nas pornochanchadas que sequer foi questionado.

A mesma aprovação não aconteceu à obra paulista *Os Depravados* (Tony Vieira, 1978), classificada como subgênero policial erótico da "pior

⁴¹ Um das ferramentas para a realização das obras de Cardoso era o apoio do governo local - em troca, eram exibidas belas imagens da locação ou outras maneiras de apoiar/valorizar pontos turísticos e o comércio local em filmes de projeção nacional.

categoria". O cinema estrangeiro amarelo que em Recife ganhava projeção também não escapou às críticas, que reforçaram racismo, xenofobia e elitismo, ocupando, paralelamente, a mesma posição abjeta do primeiro:

O cinema de Hong Kong não para de exportar lixo para o mundo ocidental, através dos seus kung-fu. Hoje tem mais um: A última Batalha da Dinastia Ming. Até quando o produtor Shaw vai enlatar seus subfilmes não sabemos. Infelizmente, eles estão chegando e encontrando mercado. (SPENCER, Fernando. Diário de Pernambuco, Recife, 14/03/1979).

Essa tônica acompanhará outras promoções de filmes populares no DP. Ainda sobre os filmes de kung-fu colocados no mesmo patamar das pornochanchadas, destacamos que, em 1979, aconteceu uma exibição de cinema em 3D na capital pernambucana: o filme *Dinastia* (sem maiores informações) estava no cinema Art Palácio, com classificação para maiores de 18 anos. Spencer teceu um comentário breve sobre na sua coluna Imagem & Som, pormenorizando o evento e atribuindo vulgaridade a este, assim como à sua técnica inovadora para o período e lugar de exibição:

Dinastia está no Art Palácio. Com óculos especiais para ver karaté em 3ª Dimensão, o público envolve-se na vulgaridade do filme. Para o produtor, descobriu a galinha dos ovos de ouro. Se o filme vai compensar financeiramente é uma incógnita. Essa estória de 3ª Dimensão é uma farsa. Até hoje não tivemos filme de importância com essa técnica. (SPENCER, Fernando. Diário de Pernambuco, Recife, 14/07/1979).

Tendo em vista as dinâmicas elaboradas no DP, retomamos o termo da célebre escritora, historiadora e cineasta Beatriz Nascimento (1976) para entender outro derivado ambíguo do *delírio ufanista* da época - que chamaremos, aqui, de *delírio superoitista*. Entendemos ambos os movimentos como co-dependentes, xifópagos, nos termos que o crítico José Carlos Avellar (1980) une a pornochanchada à censura, mas que neste caso reitera a relação de realizadores-intelectuais-militantes na produção fílmica e outras significações que daí deriva a partir de uma localização pernambucana, fora do eixo sudestino, porém integrante da agenda nacional em curso na ditadura. Sobretudo, o *delírio superoitista* reside numa agenda por uma identidade nacional que é atravessada por questões complexas que escapam às falas em defesa da produção nacional/estadual, remetendo à própria crise da

modernidade de uma elite (ainda colonial), seu domínio sobre a produção cinematográfica e o investimento do Estado.

Em mais um subtema da coluna Imagem & Som, sob a chamada *Quem virá ao festival do Recife*, Spencer elenca os convidados das cenas cinemanovista e das mídias nacionais que viriam à capital prestigiar II Festival recifense:

O Instituto Joaquim Nabuco e Grupo de Cinema Super 8 de Pernambuco, promotores do II Festival de Cinema do Recife, a realizar-se de 22 a 26 de novembro, encaminharam convites (dependendo apenas de confirmação): Cacá Diegues, Glauber Rocha, Jean Claude Bernardet, Roberto da Mata, Márcio Souza, Oswaldo Caldeira, Pola Vartuk, Abrão Berman, Jorge Caron, entre outros. (SPENCER, Fernando. Diário de Pernambuco, Recife, 15/09/1978).

Como falamos anteriormente da Embrafilme e a sua atuação entre algumas figuras cinemanovistas - categoria disputada internamente e no debate público desde os anos 1950 -, compreendemos que o desenrolar do cinema e da crítica pernambucana foi complacente com os posicionamentos das linhas mais clássicas do cinema-novo, em especial, com o trabalho de Glauber Rocha. Este, nos anos 1970, se aproximará da estatal mista, assim como outros, pleiteando a criação de uma identidade brasileira e um cinema de financiamento público. O mesmo acontecia no cenário recifense e, nesse momento, era importante também expor para esses grandes nomes do cenário nacional o trabalho desenvolvido por Spencer e o grupo superoitista com apoio do governo municipal.

Para se projetarem enquanto cineastas, Spencer e Rocha reforçam um viés salvacionista em falar por/para/pelo povo brasileiro. Essas disputas de narrativas tomaram as reuniões dos órgãos de cinema, periódicos, revistas, eventos, programas de rádio e quaisquer espaços onde a defesa do dito/imaginado cinema nacional pudesse ser feita antes, durante e depois da ditadura no país. Entretanto, como observamos, essa defesa podia estar baseada na subjugação de outros modos de fazer e consumir cinema fora dos ideais “revolucionários”. A partir daí temos as tensões entre o Rio de Janeiro e São Paulo, o cinema marginal/Boca do Lixo colocado como adversário do cinema-novo e um pacto no que tange combate aos filmes estrangeiros -

especialmente, o cinema asiático que trazia o *exploitation* das artes marciais, assim como a comédia italiana repaginada, imaginada como uma chanchada erótica, a *pornochanchada*.

Ao pontuar o delírio cinemanovista, a escritora interpela questões de raça, classe e, podemos também pensar gênero, já que este será interligado à construção dos comportamentos conservadores sobre sexo e gênero, na crítica ao que foi construído nos enredos das obras cinemanovistas. À época, Beatriz recebeu a resposta do diretor de *Xica da Silva*, Carlos Diegues, acusando-a de ser uma patrulheira ideológica por sua crítica à fantasia colonial que se observava nas produções. O texto dela intitulava-se *A senzala vista da Casa Grande*.

Sergipana, historiadora, poetisa, cineasta e crítica, articuladora nos movimentos de esquerda, da imprensa independente e do movimento negro, Beatriz era chamada de censora pelo “aliado” alagoano, Diegues, cuja construção quase mítica de figuras nordestinas, assim como do fazer revolucionário, consagrou-se dentro da mesma ditadura que afirmava combater, no lugar ufanista que lhe foi oferecido na Embrafilme e nas páginas de muitos estudos historiográficos que até hoje não conseguem apreender as críticas à história deste cinema brasileiro.

É interessante que vemos acontecer no estado de Pernambuco algo semelhante - Fernando Spencer (aqui, porta-voz do Grupo 8 no DP), ao ver o Super 8 ser apontado como apenas um lazer da classe média/alta recifense, recupera uma fala de Glauber Rocha sobre esta mesma patrulha ideológica - que, como vimos, está no campo progressista, das esquerdas, mas não da censura ou do governo ditatorial. É com estes, inclusive, que ambos os movimentos cinemanovista e superoitista se alinham em troca de seu desenvolvimento e afirmação, mas também para chamar de censura as críticas aos seus modos de realização e postura ética. Em nosso Recife, também foi uma mulher progressista acusada de censura: a jornalista Luzanira Rêgo (1955-2007).

Luzanira, ainda jovem, começou a publicar no Diário de Pernambuco - achamos, desde 1977, algumas reportagens suas. As questões culturais e sociais eram centrais às suas produções, indo desde a memória sobre o Cangaço, os trabalhos de Capiba, até as discussões sobre o uso da sociologia e o crescimento das religiões protestantes em Pernambuco. Destacamos a sua matéria sobre os anticoncepcionais, seus usos e efeitos colaterais, pouco debatidos na época, mas amplamente aceitos no discurso midiático, da revolução sexual e da saúde pública, ocultando as testagens que aconteciam nos corpos de nordestinas: a sua manchete *Quantos menos filhos, melhor (ou de como dar lucro às indústrias farmacêuticas e usar mulheres como cobaias)* (RÊGO, Luzanira, Diário de Pernambuco, Recife, 11/09/1977) sinaliza uma posição bastante necessária e corajosa para o período, sendo esta uma pauta também feminista⁴². Noutra matéria do mesmo ano, a jornalista discute os usos medicinais de ervas e raízes em tratamentos oncológicos, entre “curandeirismo ou ciência” (RÊGO, Luzanira, Diário de Pernambuco, Recife, 05/10/1977).

A polêmica que envolve Rêgo e Spencer data do ano seguinte, 1978, se iniciando com a reportagem que a primeira realizou sobre o movimento superoitista entrevistando alguns de seus integrantes. Ela convida Jomard Muniz de Britto, Amin Stepple, Geneton de Moraes Neto, Fernando Spencer e Raimundo Vidarico do Nascimento. Ao serem questionados sobre o que entendiam ser o super-8, as opiniões não eram tão próximas quanto aparentavam ser nas discussões de Spencer publicadas no DP; Geneton, por exemplo, acreditava se tratar da "cura do ócio dos filhos da classe média", enquanto Jomard Muniz de Britto reforçava que ia desde as "classe médias triunfantes" até as "suas parcelas auto-dilaceradoras, destrutivas e degoladas", enquanto Amin Stepple a define como um modo criativo e anárquico na realização de filmes em curtas-metragens naquele período. (RÊGO, Luzanira, Diário de Pernambuco, Recife, 07/09/1978).

⁴² Recomendamos o trabalho de Aílla Kássia de Lemos Santos, também em desenvolvimento pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco, que debate diretamente a questão da contracepção feminina no Recife durante a década de 1970.

Na matéria publicada, Luzanira Rêgo destacava quão custoso era tal ofício superoitista, economicamente falando, o que fazia tal prática se perpetuar entre profissionais liberais que, como hobby e nas horas vagas, filmavam na bitola de n.8. Ela destaca que um filme de tempo médio de 5 minutos custaria cerca de Cr\$ 3mil.

Sobre a definição homogeneizante de *movimento superoitista*, Geneton é categórico:

A condição básica para que exista um movimento, a meu ver, consiste na tomada de consciência de um conjunto de idéias, em comum ou em conflito, juntamente com o debate a partir desses atritos e aproximações, mas isso nunca houve entre nós. Movimento dá idéia de um grupo de pessoas reunidas em torno de um objetivo comum, mas o que existe no Recife são pessoas fazendo filmes e não um autêntico movimento super 8. *Não há uniformidade de temática* na produção de filmes super 8 e que realmente configure a existência de um movimento cultural. (MORAES NETO, Geneton, 1978, apud RÊGO, Luzanira, Diário de Pernambuco, Recife, 07/09/1978, grifo nosso).

Na passagem grifada acima são justamente as temáticas que unem, para Moraes Neto, um movimento cinematográfico e a sua consolidação - compreendendo também os espaços de pluralidade de opiniões que devem existir neste. Amin Stepple, por sua vez, compreende a diversidade do super-8 naquele período através da divisão entre dois grupos: "um que se preocupa em refletir um questionamento cultural mais profundo e uma discussão política e cultural da realidade", sendo assim mais anárquico, formado por ele próprio, Jomard Muniz de Britto, Geneton Moraes Neto e Paulo Cunha; no outro lado "estariam os que "compõem o Grupo de Cinema Super 8 de Pernambuco - Grupo 8", mais interligado à sua institucionalização e apropriação comercial. (STEPPLE, Amin, 1978, apud RÊGO, Luzanira, Diário de Pernambuco, Recife, 07/09/1978).

A publicação de Rêgo foi ao público no dia 7 de setembro - data comemorativa relacionada à Independência brasileira. Porém, a discussão superoitista pretendida pelo Grupo 8 parecia tão farsante quanto a nossa própria independência - e ecoa, na fala de Amin Stepple, questionando o exercício cinematográfico em tempos de censura:

Defendo um cinema político, militante, para o Super 8. Filmes que não apenas contemplem a fome, mas que sintam-na; que não apenas registrem a dor da tortura, mas sofram-na; que não se limitem a presenciar todas as formas de injustiças sociais, mas combatam-nas; Não acredito num cinema bem comportado, não pensante, submisso. Para mim, cinema é uma ação humana e como tal, deve ser rebelde, insurrecional. Temos que criar a estética do salário-mínimo, do bóia-fria, da língua cortada de medo. (...) O cinema super 8 deve ignorar a censura (...). Não tendo contingências de mercado, o super 8 deve ser um cinema forçosamente clandestino, santuário de resistência à *opressão cultural imposta ao povo brasileiro*. Submeter um filme não profissional aos prazeres mundanos da censura é compor, cinicamente, com o terror oficializado. *A única posição lúcida dos superoitistas brasileiros é decretar, por conta própria, o fim da caquética senhora*. (STEPPLE, Amin, 1978, apud RÊGO, Luzanira, Diário de Pernambuco, Recife, 07/09/1978, grifos nossos).

Novamente, na fala de Stepple, está a superação da opressão cultural do povo brasileiro pelas vias clandestinas superoitistas que, por conta própria, romperia com a censura, os censores e o regime. Spencer, que é chamado de “burocrata da cultura” por Jomard, entende as queixas de Stepple, mas discorda - para ele, é preciso recuperar o investimento feito nas fitas que, por vezes, são apreendidas pela Polícia Federal e proibidas de circular. Spencer reitera:

Não faço um cinema submisso, mas filmes que depois possam ser adquiridos por instituições culturais e compensar de algum modo, o investimento feito. Qualquer artista, qualquer brasileiro, não pode ignorar a censura ao fazer uma obra, não pode desprezá-la. (SPENCER, Fernando, 1978, apud RÊGO, Luzanira, Diário de Pernambuco, Recife, 07/09/1978).

O trabalho de Luzanira Rêgo se encerra com outra polêmica: a da censura ideológica debatida pelos cineastas que se inscreveram no II Festival do Super 8 de Pernambuco - a acontecer em novembro do mesmo ano – devido à pré-seleção que as obras passariam, uma espécie de curadoria do Grupo 8. Jomard Muniz comenta que essa postura se interligava à “sensibilidade ferida dos mais legítimos representantes da sociedade patriarcal repressora” que, por trás de critérios estéticos e técnicos, estava “encobrendo uma atitude policialesca, castradora, repressiva” - para ele, a *meta-censura*. (BRITTO, Jomard Muniz de., 1978, apud RÊGO, Luzanira, Diário de Pernambuco, Recife, 07/09/1978).

Quatro dias depois, na coluna *Imagem & Som*, Spencer retoma a discussão sob o dramático título *Tomada de posição*, alinhado junto à imagem

de Bernardo Bertolucci no set, com os braços enfaixados em decorrência da fratura de seus cotovelos. Na legenda, Spencer frisa que, ainda com os braços engessados, o cineasta retomava a direção do filme *A lua* (1979). Desabitual da organização gráfica da coluna, o título e a imagem estão centralizados na cópia que Spencer faz da entrevista de Glauber Rocha ao jornal *O Estado de São Paulo*, citando as patrulhas ideológicas. Antes de copiar o texto, Spencer ressalta:

(...) em resposta à fúria dos falsos intelectuais, (algumas bonecas) que andam por aí pichando e censurando aqueles que, afinal de contas, têm o direito de pensar, adotar a linha de trabalho que entendam. Nos durões de nova censura ideológicas, grupos de mentalidade repressiva/opressora ele entrou de sola chamando-os de 'patrulhas ideológicas'. E eles na verdade são. Agem igual a censura policialesca. Ambos são nefastos ao processo de criação. Opressores como a outra censura, pois querem impor o que acham que é o certo. (SPENCER, Fernando, Diário de Pernambuco, Recife, 11/09/1978).

Numa atitude bastante ressentida, Spencer se coloca como o profissional que, no exercício de sua função, e, apesar de todos os ataques que o maculam, segue desenvolvendo o seu trabalho; podemos pensar, assim, a utilização da figura de Bertolucci que talvez tenha sido uma referência para o autor. Por outro lado, a citação de Glauber Rocha, o uso pejorativo do termo “bonecas” e o inflamar de uma “outra” censura marcam a postura defensiva do crítico, que, como Beatriz Nascimento (1976) falava sobre os cinemanovistas, partia de suas fantasias para construir uma identidade, mas ainda era incapaz de se perceber enquanto integrante da pequena burguesia (progressista) brasileira. E entre se perceber ou negar tal contexto situacional, existe uma estratégia. O autor continua:

A entrevista coletiva concedida pelo pessoal que faz cinema Super 8 no Recife, publicada na quinta-feira passada, está muito bacana. Definiu posições, dividiu grupos (já sabemos nós do Grupo 8 que somos do cinema bem comportado). Agora, esperamos que um novo grupo surja no Recife, cheio de idéias (inclusive capaz de salvar o Brasil cultural e a nossa província). Novos parâmetros, enfim, como se deve fazer cinema, dentro do figurino estabelecido por esses 'patrulheiros da censura ideológica'. Eu, particularmente, fico na minha. Fazendo meus filmes, não como lazer burguês, mas profissionalmente, independente do Grupo 8 ou de outros meios que me promovam. Deles não preciso. Não me interessa fazer cinema para rodinhas de amigos, festinhas ao som do rock, de blues e soul. Interessa-me, isto sim, um cinema sério, que reflita a nossa realidade cultural e social. Se ainda não o consegui, paciência. A vontade e as

intenções são as melhores. Ficar submisso a esses policiais da cultura, nunca. Faço o cinema que gosto, sem compromisso com ninguém. Eles que fiquem na sua. Nesta coluna não fazemos polêmica. As posições já foram definidas. Com clareza e sem receio. (SPENCER, Fernando, Diário de Pernambuco, Recife, 11/09/1978).

Abaixo da longa passagem de Rocha, onde este se coloca como cineasta que está ao lado do povo, pensando em sua diversão, não em seu saber ou no exercício de ensinar, as críticas ao monumento - e não movimento - cinemanovista, como diz, estava na patrulha que tolhia a criatividade, dirigindo cineastas a determinadas tendências. O papel da crítica, por um próprio crítico como Spencer, era diminuído a mero agenciamento e opinião pessoal; assim, nesse sentido, ela não seria dialógica, mas subjetiva, partiria de princípios que, sempre, serão individuais. Individualizar as questões foi uma tática de ambos os cineastas; Spencer, após fechar as aspas glauberianas, continuava a falar sobre a reportagem de Luzanira Rêgo como se fosse uma tragédia pessoal. O cineasta se colocava no lugar de benevolente mártir superoitista, desassociando toda a sua trajetória de institucionalizar seu outro ofício no espaço municipal, estadual e federal. Este foi um dos delírios.

Outro aspecto dos delírios ufanistas e superoitistas está, ainda, nesta última fala de Spencer, nos fazendo questionar: quem eram as “bonecas”? Além de Luzanira, acreditamos que o ataque se refira a Jomard Muniz de Brito. Além de realizar o primeiro filme erótico pernambucano noticiado nas páginas do mesmo DP, Jomard foi responsável por situar a questão da identidade brasileira e seus moralismos, construindo na *Recifernália*⁴³ do período uma crítica contundente às normas de gênero e sexo, mas sobretudo uma narrativa sensorial e poética a partir da dissidência destas normas. Concordamos com a colocação de Tiago dos Santos de Sant'ana (2016): Jomard era e propunha, neste período, *um queer à brasileira* - ele *gongava* seus contemporâneos. E tal postura segue, até hoje, seu pensamento e produções.

Dedicar maior espaço às opiniões de grupos descentralizados na construção do Super-8 utilizando, inclusive, a efervescente crítica cultural já

⁴³ Termo de correlação do tropicalismo em suas leituras originadas em Recife.

conhecida (mas marginal) de Jomard numa matéria de destaque no DP em plena data de comemoração da Independência em tempos de ditadura, foi a maneira de Luzanira Rêgo em desestabilizar as narrativas oficiais.

Ali, a jovem jornalista subverteu, mais uma vez, o discurso público sobre temas periféricos, no uso furcuz desta mesma mídia impressa que apoiava a ditadura, assim como o questionar de figuras centrais como Spencer nas narrativas sobre o cinema, para pensar que as suas maneiras de produzir certas verdades e repetí-las à saturação como um exercício memorialístico ocultava propositalmente suas incongruências e hipocrisias no âmbito social. Nesse sentido, a partir da matéria sobre o movimento superoitista, localizamos tal produção como extremamente sagaz. Pela impossibilidade de negar às suas colocações, Spencer acolheu o criticismo da reportagem enquanto ataque e, como forma de defesa, seu único reconhecimento, quase implícito ao falar das divisões internas do Grupo 8 e os superoitistas, era também o de seu papel como mediador cultural e sua posição privilegiada entre as normas sociais: ele continuaria a fazer o cinema que gostava, “sem compromisso com ninguém”.

Em novembro, dias depois da realização do II Festival de Cinema do Recife que durou 5 dias com 40 filmes projetados "sob aplausos ou vaias", este ambiente pouco amistoso no cinema, criticado no Diário da Manhã e utilizado para enfatizar um discurso policialesco contra as pornochanchadas, foi aceito e tratado como cotidiano nos debates entre público e realizadores do Super-8. Spencer escreve:

No final do último programa encontrei um grupo revoltado com as agressões de lado a lado, durante os debates. É isso aí. Este ano, na Bahia, as agressões foram mais violentas. Houve até um realizador que desfilou nu, durante as discussões. Aqui não foi a tanto, mas os ânimos estiveram bem quentes. (SPENCER, Fernando. Diário de Pernambuco, Recife, 29/11/1978).

No mesmo texto, notamos não haver menção aos nomes das figuras de projeção nacional convidadas. A mesa julgadora foi composta por críticos, cineastas, realizadores e fotógrafo, a saber: Pola Vartuk (O Estado de São Paulo), Celso Marconi (Jornal do Commercio), José Carlos Targino (Jornal Universitário), Abrão Berman (Centro de Estudos de Cinema Super 8 de São

Paulo), Guido Araújo (Universidade Federal da Bahia), Reginaldo Marinho (Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais) e o próprio Spencer.

Em seguida, Spencer fala sobre a diretoria do Grupo de Cinema Super 8 de Pernambuco que seria renovada no ano seguinte, tendo a possibilidade de "corrigir as falhas" do evento, ligadas à fatores econômicos: "Funarte, Sudene, Universidade Federal de Pernambuco, Caixa Econômica, não deram a mínima atenção e permaneceram insensíveis ao Festival" (SPENCER, Fernando. Diário de Pernambuco, Recife, 29/11/1978).

Ele continua dessa vez falando sobre a atuação do Grupo no mesmo festival que teria sido maior e melhor caso fosse recebido patrocínios:

Talvez o Grupo 8 no próximo ano possa realizar um trabalho mais amplo. A entidade reconhecida de utilidade pública, sem fins lucrativos, vivendo aos trancos e barrancos, às vezes até sob a ameaça de fechar sua sede por falta de dinheiro, vai mesmo assim partir para o III Festival. Se os deputados (eleitos ou não) cumprirem com a promessa de ajuda, através de subvenções, tudo bem. Em caso contrário, a nova diretoria terá que topa a missão a ferro e a fogo. Pernambuco não pode parar o II Festival. Será um atestado de fraqueza e pauperismo cultural. O negócio é deixar de lado os preconceitos, os complexos de inferioridade e saltar os obstáculos. (SPENCER, Fernando. Diário de Pernambuco, Recife, 29/11/1978).

Abaixo desta passagem estava a possível contribuição à revolta de Spencer: os "filmes vitoriosos". Geneton Moraes Neto e Paulo Cunha receberam 4 prêmios pelo documentário *Esses onze aí*: o de 1. Melhor filme pelo Júri do Festival; 2. Melhor filme pernambucano (Prêmio Miranda Falcão - Diário de Pernambuco); 3. Melhor direção (Medalha de ouro Kodak); e, 4. Troféu Fundarpe por voto popular. Em segundo colocação pelo júri do Festival estava *Batalha dos Guararapes parte II*, filme de Paulo André, Fredi e Geraldo Pinho. Em terceiro lugar estava Jomard Muniz com a obra *Inventário de um feudalismo cultural*. Amin Stepple recebeu menção honrosa por *O lento, seguro gradual strip-tease de Zé Fusquinha*. Todos esses homens eram pernambucanos, mas, ao que a coluna de Spencer indica, não estavam inseridos no Grupo 8. O cineasta Flávio Rodrigues, com o documentário *La Ursa*, ganhou o prêmio de filmes turísticos/folclórico da Empetur. Rodrigues e Spencer chegaram a desenvolver filmes juntos e administrar o Teatro do Parque (Prefeitura) nos anos seguintes.

Os prêmios se dividiram entre projetor e filmador Ektasound da Kodak, além de cerca de Cr\$31.500 subdivididos nas categorias e financiamento da Rede Globo, DP e pela Empetur. Em 1979, acontece o III Festival, mas as gratificações em dinheiro diminuem substancialmente - o primeiro colocado receberia o Prêmio de Aquisição Paulo Emílio Sales Gomes (tema regional) de Cr\$ 10 mil concedido pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. No cartaz do evento constavam como promotores o Grupo-8, a Funarte, a Embrafilme e o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS). As submissões eram encaminhadas para o endereço do próprio Flávio Rodrigues, no bairro da Madalena, que já havia recebido cópias locais e paulistanas. (ROTEIRO. Diário de Pernambuco, Recife, 12/11/1979).

Como vimos nas diversas passagens elencadas ao longo deste trabalho, o DP e o DM promoveram uma continuação no debate pejorativo sobre as Pornochanchadas. Este se inscrevia em relações de poder da mídia impressa e de seus mediadores que produziam verdades baseadas nos códigos e tecnologias que envolvem a sexualidade e o gênero, como falamos no início deste capítulo. Essas repetições dos dispositivos sexo-gênero corroboram e corroboraram para a naturalização da matriz genital/biologizante, além da cisheteronorma sobre os corpos na atividade da crítica.

Ainda que não nos alonguemos neste debate, esta noção da heteronorma é indivisível dos delírios ufanistas e superoitistas, especialmente nos discursos de Glauber Rocha e de Fernando Spencer. Para consagrar os seus modos de fazer cinema, os autores construíram, historicamente, a diferença classista, racista, cissexista e LGBTfóbica, marcando fortemente a construção de um cinema brasileiro e pernambucano - em termos de produção e de discursos sobre estes. Essa fixidez reitera e garante, como as provocações da historiadora social do cinema Judith Mayne (1993) já nos advertia no capítulo 1, a estabilidade desses sujeitos e as normatizações das corporalidades divididas em hierarquias no palco central nos estudos historiográficos e da história do cinema.

Os monstros da identidade nacional cinematográfica eram dimensionados a partir das intersecções de violências estruturantes da sociedade e dos pretensos “centros” sudestinos que usufruíram destes em seu êxodo intelectual, seja no nordeste, no norte e no centro-oeste do país no que tange corroborar e produzir narrativas elitistas de lá ou reforçá-las no emprego de representatividades vazias, preenchidas por estereótipos coloniais.

O delírio superoita percebido nas páginas jornalísticas pernambucanas reside justamente em acreditar na possibilidade de, ainda sob os termos sudestinos, descentralizar uma narrativa sobre cinema no/do país que sempre nos subalterniza, em termos de produção inclusive do saber. Spencer e o Grupo 8 poderiam entender que o fomento do INC, da Embrafilme e, enfim, o apoio institucional e mercadológico poderiam contribuir para a sua ascensão durante o período ditatorial no país.

Porém, destacamos que acreditar no discurso glauberiano fazia Spencer não nos enxergar territorialmente mesmo no historicizar do cinema pernambucano que fazia há anos⁴⁴; talvez, para este dito centro, fôssemos tão vulgares quanto as pornochanchadas e o cinema de kung-fu, nossos monstros aqui, posto que sequer conseguíssemos, por exemplo, alçar a projeção carioca/paulista nas salas espalhadas por todo país. Nós, também, éramos e ainda somos os monstros. E, agora, décadas depois, estamos construindo novas leituras sobre essas ligações, o *continuum* que permeia o cinema de/no Recife e o que ainda está na margem deste se revela a partir de trabalhos historiográficos, jornalísticos, artísticos e de demais áreas e produções empenhadas nestes estudos a partir de Pernambuco. Esse também, para nós, é o devir não de uma *patrulha ideológica*, mas o de uma crítica histórica forjada a partir do popular.

⁴⁴ A título de exemplo, entre os anos de 1962-1964, Spencer editou obras de Jota Soares publicadas na seção de Cinema do Diário de Pernambuco. Tratava-se de uma série de 59 textos de Soares intitulada “Relembrando o Cinema Pernambucano” (DIB; JOAQUIM, 2019). Além disso, vasta parte de suas produções cinematográficas feitas a respeito do nosso estado estão dispostas na Cinemateca Pernambucana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O emprego da história social do cinema têm sido, sobretudo, apreender os contextos de recepção de obras e seus inúmeros aspectos na relação com o público consumidor - seja nas salas de cinema ou nos múltiplos espaços que observamos despontar para tal prática, há um sentido de lazer, diversão e análise de dinâmicas culturais, sociais, políticas, econômicas e históricas que escapam aos documentos oficiais ou aos discursos hegemônicos. Foi através das contradições da história do cinema, mais especificamente, das Pornochanchadas, que fizemos a nossa incursão historiográfica.

Privilegiando a sua recepção na cidade do Recife, observamos o/através do contexto histórico, pistas e fragmentos do *fazer* e do *desfrutar* cinematográfico na capital pernambucana. Foi possível localizar, na mídia tradicional, um *continuum* que relacionava os filmes com práticas sexuais ou representações baseadas nestas sob uma cortina moral, arraigada nas questões moderno-coloniais, tal qual sua defesa por setores das classes médio-altas em nosso estado, em consonância com grande parte da mídia brasileira.

A história do cinema pernambucano, dividida na obra clássica que citamos ao longo de todo o trabalho, *Cinema Pernambucano: uma história em ciclos*, de autoria do Professor Alexandre Figuerôa (2000), concentra-se no ciclo do Recife na década de 20 do século passado, assim como no Super-8 e nos “filhos” deste nos anos 80 e 90. Essas localizações tensionam como essas próprias divisões, comuns também e ainda em trabalhos mais recentes, marginalizam outras possibilidades de análise.

Trabalhos realizados no seio dos Programas de Pós-graduação em Pernambuco ou de discentes que migram para outros centros de estudos historiográficos-cinematográficos, principalmente, têm pautado a recepção como ponto necessário e indispensável à articulação histórica do cinema não apenas realizado no estado, mas as dinâmicas de consumo deste frente a obras advindas de outras regiões do país e do mundo. Algumas dessas publicações como as de Felipe Silva, Arthur Lira, Kate Saraiva, Amanda Mansur Nogueira, dentre outras pessoas, nos possibilitaram construir e prover um trabalho quase arqueológico unindo a crítica, o espaço social, assim como

o espaço físico e as dimensões sociais e culturais do público que observou duas Hollywoods: a do Ciclo do Recife, e a paulista-carioca das Pornochanchadas.

Sobre os anos 1970 que privilegiamos aqui as discussões ainda são parcas - mesmo o estado sendo um celeiro de pensadores, realizadores, espaços e consumidores cinematográficos. Há um vasto referencial, inclusive de arquivos vivos, que podem e devem ser utilizados para a continuação das análises sobre o cinema no estado. Recuperar os fragmentos do Diário da Manhã e do Diário de Pernambuco nos auxiliou a definir quais relações aconteciam com as Pornochanchadas, partindo, sobretudo, daqueles que foram primordiais à construção deste mesmo título sobre essa fase de *sexploitation* brasileira: os jornalistas e críticos. Figuras como Celso Marconi e Fernando Spencer tiveram destaque unindo o jornalismo ao cinema, mas também aos seus outros ofícios, como professores, orientadores e fomentadores do que hoje observamos ser colocado como o cinema pernambucano de “brothagem” (NOGUEIRA, 2014).

Entretanto, para além de uma ligação afetuosa com a cidade do Recife e a produção de filmes, houve no período estudado uma aproximação institucional importante já que se convivia com a experiência traumática da ditadura que, como observamos, passou a controlar e concentrar as atividades cinematográficas por meio de diversos sustentáculos. A censura foi a maior destas, sofisticando-se desde o início do golpe que é instaurado com a centralização das produções culturais em 1964.

A necessidade de marcar a produção cinematográfica do/no país, assim como a possibilidade de exportação, movimentou inúmeros profissionais do cinema e outras áreas próximas neste período. Pernambuco tinha uma vivaz produção superoitista, mas que ainda estava concentrada como uma atividade da elite pelo seu alto custo. Nem mesmo as aproximações com os políticos locais garantiram - já que não acontecia com o incentivo direto da Embrafilme ou do INC - o crescimento de uma indústria pernambucana. Além da heterogeneidade própria de realizadores/as superoitistas no que tange enredo, formato, proposta e questões que apresentamos no terceiro capítulo, a política é outra questão fundamental: dividiam-se entre conservadores e anarquistas,

reféns cordiais da censura ou libertários que queriam sua dissolução. Entretanto, a liga que os unia era também a cidade do Recife.

Nos anos 1970, a questão identitária é quase um elemento fundante nas produções culturais. Vivíamos o milagre econômico que também foi convertido e percebido no aumento de filmes produzidos e exibidos em salas de cinema na área urbana e rural, mas estávamos ainda tentando entender se éramos ou não modernos. Observamos que, certamente, ainda éramos aprisionados pela colonialidade, na guerrilha onde as diferenças foram e continuam sendo impostas para hierarquizar e valorizar certos aspectos, privilegiando-os ou não, mesmo que o cinema e o seu fazer e perceber, para os estudos de recepção, seja múltiplo.

À época, em tal discussão no campo cinematográfico, a disputa se acirra em quem vai representar e apresentar ao público brasileiro a sua “própria face”. Instaurada como a vilã dos intelectuais cinemanovistas, a Pornochanchada provoca as ambiguidades dos discursos salvacionistas e/ou *nacional-popular* quando atrai um expressivo público às salas. E esse público, assim como a pornochanchada, é malquisto pela elite e as classes médias/altas: aqui, no Recife, Clóvis Menezes fazia uma verdadeira perseguição jornalística às “novas” ocupações do espaço central, principalmente, nas áreas de lazer, onde entendemos o cinema.

Era o público da classe C e D, alguns desviados e desvairados, que desafiavam as políticas do espaço nas sessões que iam desde as tardes até a madrugada com obras de classificação indicativa para maiores de dezoito anos. O gozo das pornochanchadas é apreendido por estes junto com seus cacoetes, corporalidades, exageros e ocupação dos cinemas, graças a uma carnavalização que não dura 5 dias de folia, mas algumas horas possíveis dentro de uma ditadura nefasta. Da mesma forma foram as *sexi-comedias* argentinas e o *destape* espanhol. Esse entendimento nos faz deslocar o espectador como uma mera figura passiva, situando também que não só a atuação da censura federal ou das leis de obrigatoriedade criada no período justifica a ascensão dessas obras.

Além disso, observamos que são opiniões e propostas baseadas em diferenças de classe, raça, gênero e sexualidade que permeiam e até

instauram o debate pernambucano sobre o cinema. Elencamos diversos trechos onde não apenas a Pornochanchada foi pormenorizada (sem sequer uma análise destas), mas também os cinemas estrangeiros que aqui se popularizaram - as chanchadas e os filmes relacionados às artes marciais ou o *cinema de kung-fu*, como foram apelidados. Entretanto, em alguns trechos conseguimos localizar pernambucanos/as inclusos nas produções das pornochanchadas que tiveram uma acolhida diferenciada pela mídia a partir de um bairrismo (ainda que elitizado), assim como o que nos parece ser a primeira exibição em 3D realizada no estado, em 1978, com o filme *Dinastia*. Se a perspectiva do nacional-popular era defendida pelos superoitistas alinhados ao cinemanovismo, a crítica cultural presente também nos jornais conseguia apontar as incongruências ali, como observamos com as colocações de Jomard Muniz de Britto e Luzanira Rêgo, acusados de censura por seus “pares” assim como foi Beatriz Nascimento no eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

Encerramos nos situando como mais um esforço em compreender a recepção cinematográfica em conjunto com o trabalho historiográfico em Pernambuco, empenho este que não se acaba em nossas linhas finais, tampouco nesta dissertação e sequer neste programa de pós-graduação. Pelo contrário, acreditamos que algumas das provocações aqui expostas retomam questões já debatidas e outras que ainda demandam desdobramentos e fôlego no frutífero espaço da historiografia do cinema recifense, pernambucano e nacional.

REFERÊNCIAS

○ Livros

ABREU, Nuno. C. **Boca do Lixo**: cinema e classes populares. Campinas: Ed. Unicamp, 2006.

ABREU, Nuno. C. **O olhar pornô**: a representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

ACHEBE, Chinua. **O Mundo se Despedaça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALLEN, Robert; GOMERY, Douglas. **Teoria y practica de la historia del cine**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1995.

ANCINE. Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2019. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/>>. Acesso em 8 nov. 2019.

ARAÚJO, Luciana. **A crônica de cinema no Recife dos anos 50**. Recife: FUNDARPE, 1997.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, SP; Papyrus. Editora, 1993.

AUMONT, Jacques.; MICHEL, Marie. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

BAMBA, Mahomed. **A recepção cinematográfica**: teoria e estudos de casos. Salvador: EDUFBA, 2013.

BARTHES, Roland. **Psicanálise e Cinema**. São Paulo: Global, 1980.

BERG, Creuza. **Mecanismos do Silêncio**: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984). São Carlos: EDUFSCAR, 2002.

BERNADET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CERTEAU, Michel. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.

CONNELL, Robert. **Masculinities**. Cambridge: Polity Press, 1995.

COVALESKI, Rogério. **Cinema, publicidade, interfaces**. Curitiba: Maxi Editora, 2009.

CRAPANZANO, Vincent. **Imaginative horizons**: an essay in literary-philosophical anthropology. Chicago: University of Chicago, 2004.

DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of gender**. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

DEL PRIORI, Mary. **Histórias íntimas**: sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Planeta, 2011.

DENNISON, Stephanie; SHAW, Lisa. **Popular cinema in Brazil, 1930-2001**. Manchester: Manchester University Press, 2004.

FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JUNIOR, Wellington Castellucci. **Memórias da cena pernambucana**. Recife: Edição dos autores, volume 1, 2005.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema pernambucano**: uma história em ciclos. Recife: Editora FCCR, 2000.

FILME CULTURA. Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura (SAV/MinC), 2017. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/>. Acesso em 20 de maio, 2021.

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

FREMONT, Armand. **A região, espaço vivido**. Lisboa: Almedina, 1980.

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

GONZAGA, Adhemar.; GOMES, Paulo. **70 anos de cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2016.

HASKELL, Molly. **From reverence to rape**: the treatment of women in the movies. Nova York: Holt, Rinehart & Winston, 1974.

HOOKS, bell. **Black looks**: race and representation. London: Turnaround, 1992.

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

IANNI, Octavio. **O Estado e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Encontros com a civilização brasileira, n.1, jul/1978.

IBGE. **PNAD**: Pesquisa Nacional por amostra de domicílios. Rio de Janeiro: IBGE, v.2, 1977.

KAPLAN, Ann. **Women & Film**. Both Sides of the Camera. London: Methuen, 1983.

KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique**. Paris, França: Éditions du Seuil, 1974.

KUHN, Annette. **Cine de mujeres: feminismo y cine**. Madrid: Cátedra, 1991.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

LAGNY, Michele. **De l'histoire du cinema: méthodes historique et histoire du cinema**. Paris: Armand Colin, 1992.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MAYNE, Judith. **Cinema and Spectatorship**. Nova York: Routledge, 1993.

METZ, Christian. **The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema**. Londres: London Macmillan, 1982.

MORAES, Eliane.; LAPEIZ, Sandra. **O que é pornografia**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MORIN, Edgar. **As estrelas de cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

QUINTAS, Fátima. **Sexo e Marginalidade: um estudo sobre a sexualidade feminina em camadas de baixa renda**. Petrópolis: Vozes, 1986.

RAMOS, José. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac. & Naify, 2003.

SARAIVA, Kate. **Cinemas do Recife**. Recife: FUNCULTURA, 2013.

SCHAEFER, Eric. **Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919-1959**. Durhan & London: Duke University Press, 1999.

SILVA, Alberto. **Genre et dictature dans le cinéma brésilien - Les films d'Ana Carolina et Arnaldo Jabor**. Paris: Éditions Hispaniques, 2016.

SIMS, Yvonne. **Women of blaxploitation: how the black action film heroine changed American Popular Culture**. Carolina do Norte: McFarland & Company, Inc., 2006.

STAIGER, Janet. **Perverse spectators: the practices of film reception**. Nova York: New York University Press, 2000.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca**: dicionário de diretores. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2005.

SUDENE. Estratos Ocupacionais de Baixa Renda. Recife: SUDENE, volume I, 1977.

TAKAHASHI, Jo. (org). **Cinema brasileiro**: evolução e desempenho. São Paulo: Fundação Japão, 1985.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VALE, Alexandre. **No escurinho do cinema**: cenas de um público implícito. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papirus, 1992.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra Embrafilme, 1987.

- **Artigos e capítulos de livros**

ABREU, Nuno. Boca dos Sonhos. Entrevista concedida à Luiz Sugimoto. **Jornal da Unicamp** [edição online], Campinas, 16-22 de dez., 2002. Disponível em:

<https://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/dezembro2002/unihoje_ju2_02pag1_2.html> Acesso em 2 de dez., 2019.

ADAMATTI, Margarida. Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues. **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia, v. 23, n. 3, 2016.

ALVES, Larissa; DANTAS, Eustógio. Decurso histórico do turismo em Pernambuco: II PND, ditadura militar e o retrocesso da atividade no estado. **Boletim Goiano de Geografia**, v. 33, n. 3, p. 81-94, 2013.

AMANCIO, Tunico. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. Rio de Janeiro: **ALCEU**, v.8 - n.15, jul./dez. 2007.

ARAÚJO, Marny; ANDRADE, Ana Paula; BRAGA, Maria. A dinâmica espacial em torno da Região Metropolitana do Recife: um emergente processo de urbanização estendida? *In*: Seminário Internacional de Investigação e Urbanismo, São Paulo e Lisboa. **Anais [...]**. São Paulo e Lisboa: XII SII, 2020. Disponível em: <https://revistes.upc.edu/index.php/SIIU/article/view/9925/1634> . Acesso em 20 ago. de 2021.

AVELLAR, José. Teoria da Relatividade. *In*: **Anos 70 – Cinema**. BERNADET, Jean-Claude; AVELLAR, José; MONTEIRO, Ronald. (orgs). Rio de Janeiro: Europa, 1980.

BARBOSA, Raissa. Quando a pornografia virou diversão pública: os circuitos exibidores de filmes pornô e a censura nos últimos anos de ditadura (1980-1985). **Anais [...]** Recife: 30º Simpósio Nacional de História - Anpuh, 2019.

BERNADET, Jean-Claude. Pornografia, o sexo dos outros. *In*: MANTEGA, G. (Org) Sexo e poder. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979.

BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. *In*: RAMOS, Fernão. (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema, pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: Senac, 2005. p. 25-70.

BRITO, Fábio. A fabricação da Pernambucália em Recife (1967-1973): configurações históricas do 'movimento tropicalista' em Pernambuco. São Paulo: **História**, v. 37, 2018.

CAMARERO, Emma. 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.

CÁNEPA, Laura. Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo. Brasília: Revista de Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação - **E-Compós**, v. 12, n. 1, jan./abr. 2009.

CARNEIRO, Eva. Espectadoras: recepção e gênero na Belém dos anos de 1920. *In*: BAMBA, Mahomed. **A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos**. Salvador: EDUFBA, 2013.

CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. Campinas: **Cadernos Pagu**, v.6-7, 1996.

CUNHA, Raphael Coutinho da; FARIAS, Rogério de Souza. As relações econômicas internacionais do governo Geisel (1974-1979). **Revista brasileira de política internacional**, v. 54, p. 46-69, 2011.

DAHL, Gustavo. Mercado é cultura. Brasília: **Revista Cultura**, v. 6, n. 24, jan-mar. 1977.

DE VASCONCELOS MOREIRA, Luiz Eduardo; BULAMAH, Lucas Charafeddine; KUPERMANN, Daniel. Entre barões e porões: Amílcar Lobo e a psicanálise no Rio de Janeiro durante a ditadura militar. **Analytica: Revista de Psicanálise**, v. 3, n. 4, p. 173-200, 2014.

ENGEL, Magali. As fronteiras da "anormalidade": psiquiatria e controle social. Rio de Janeiro: **Revista Hist. cienc. saude-Manguinhos**, v. 5, n. 3, fev/ 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701999000100001&lng=en&nrm=iso . Acesso em 05 jan. 2021.

FELIZARDO, Cristina Kessler. Erotismo à brasileira: o ciclo da pornochanchada. Porto Alegre: Sessões do Imaginário, v. 22, 2009.

FICO, Carlos. 'Prezada Censura': cartas ao regime militar. Topoi: Revista de história, v. 3, 2002.

FIGUERÔA, Alexandre. Os documentários audiovisuais produzidos pelo estado brasileiro - o DOC TV. Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - UnB, 2006.

FREIRE, Rafael. O Consórcio Brasileiro de Cinema, a distribuidora da Embrafilme e o comércio de filmes brasileiros para o exterior. **Rebeca** - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 8, n. 2, p. 305-315, 2019.

FREIRE, Rafael; ZAPATA, Natasha. Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro. São Paulo: **Revista Significação**, v. 44, n. 48, p. 176-201, jul/dez, 2017.

GAINES, Jane. From elephants to lux soap: the programming and 'flow' of early motion picture exploitation. Austin: **Velvet Light Trap**, n. 25, p. 29-43, 1990.

GARCIA, Demian. O som do Chanbara. Paraná: **Revista HATARI!**, v.3, n. 3, 2016.

GATTI, André. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, cadernos de pesquisa, v. 6, 2007.

GILLIAM, Angela.; GILLIAM, Onik'a. Negociando a subjetividade mulata no Brasil. Santa Catarina: **Revista Estudos Feministas**, n. 2, 1995.

GOMES, Eduardo. Cinema: a estética do ciclo do Recife. São Paulo: **INTERCOM** - Revista de Comércio, vol. XVII, n. 1, jan/jun 1994.

GOMES, Regina. A recepção histórica: textos sobre o Cinema Novo brasileiro em Portugal. São Paulo: **Revista MATRIZES**, v. 8, n. 1, jan/jun. 2014.

GUATTARI, Félix. O Divã do Pobre. *In*: METZ, Cristian. et al. **Psicanálise e Cinema**. São Paulo: Global Editora, 1980.

GUBERNIKOFF, Gisele. **A imagem**: representação da mulher no cinema. Caxias do Sul: UCS, Conexão – Comunicação e Cultura, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.

KLANOVICZ, Luciana; CORRÊA, Willian. Gênero, censura e pornochanchada no cinema brasileiro. *In*: Bertolli Filho, Claudio; Amaral, Muriel E.P. (org.). **Pornochanchando**: em nome da moral, do deboche e do prazer. São Paulo, Cultura Acadêmica, 2016.

LINS, Aline; LIRA, Ana. A Imprensa recifense e a luta contra os regimes de exceção no século XX. **Anais [...]** Rio grande do Sul, 4º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho (Alcar), 2006.

MAIA, António. O pós-colonial a partir de Stuart Hall, Ella Shohat e Chinua Achebe. São Paulo: **Sankofa** - Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana, Nº XV, ago/2015

MASCARELLO, Fernando. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. **Revista ECO-PÓS**, v. 7, n. 2, agosto-dezembro/2004, p. 92- 110.

MELO, Diogo. Memória, oralidade e práticas dos brincantes detidos no carnaval do Recife durante os anos de chumbo. Anais [...] **X Encontro Nacional de História Oral - Testemunhos**: história e política, Recife, 2010.

MELO, Patrícia. A intervenção cultural do discurso cinematográfico: Os sentidos da ditadura militar no Brasil. Porto Alegre: **Revista FAMECOS** - mídia, cultura e tecnologia, vol. 17, núm. 2, maio-agosto, 2010.

MILFONT, Magna; MONTEIRO, Circe; BEZERRA, David. As dimensões históricas da Urbanidade e suas implicações na vida noturna do Recife, 1970-1990. Campinas: **Urbana**: Rev. Eletrônica Cent. Interdiscip. Estud. Cid., v. 8, n. 1, 2016.

MORAES, Felipe. Da boca pra fora: algumas palavras sobre o cinema de Carlos Reichenbach. São Paulo: **Rebeca** - Revista Brasileira de estudos de Cinema e Audiovisual, vol. 2, 2012.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Revista Screen**, v. 16, Issue 3, out/ 1975.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. *In.*: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2010.

NASCIMENTO, Alcileide ; MELO, Alexandre. Melindrosas em revista: gênero e sociabilidades do início do século XX (Recife, 1919-1929). Goiânia: **Revista Hist. R.**, v. 19, n.3, 2014.

NASCIMENTO, Arthur. O Estado sob as lentes: a cinematografia em Pernambuco durante o Estado Novo (1937-1945). 2015. Dissertação de Mestrado. **Programa de pós-graduação em História**. Universidade Federal de Pernambuco, 2015.

NASCIMENTO, Beatriz. A senzala vista da casa grande. Rio de Janeiro: **Opinião**, Rio de Janeiro, 1976.

NASCIMENTO, Luís. Modernizações urbanas no Recife: a expressão crítica aos seus encantos. Fortaleza: **Anais do XXV Simpósio Nacional de História** - Anpuh, 2009.

NASCIMENTO, Luís. Narrativas de um itinerário modernizante na cidade do Recife (1945-1975). Rio Grande do Sul: **Revista Latino-Americana de História**, vol. 5, n. 16, dez/2016.

NOGUEIRA, Amanda. Cinema em Pernambuco: a doutrina dos afetos. *In*: Atas IV Congresso da Associação Argentina de Cinema e Estudos Audiovisuais, Cidade Autônoma de Buenos Aires: ASAECA - Associação Argentina de Cinema e Estudos Audiovisuais, 2014. **Anais** [...] Buenos Aires: Associação Argentina de Cinema e Estudos Audiovisuais, 2014. Disponível em: < <http://www.asaeca.org/aactas/mansur.pdf>>. Acesso em 20 de dez. 2019.

PADRÓS, Enrique. História do tempo presente, ditaduras de segurança nacional e arquivos repressivos. Florianópolis: **Tempo e Argumento**, v. 1, n. 1, p. 30-45, jan/jun 2009.

PARKER, Richard. Bodies and pleasures: On the construction of erotic meanings in contemporary Brazil. *Anthropology and Humanism Quarterly*, v. 14, n. 2, p. 58-64, 1989.

PINTO, Leonor. O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988, disponível em: <[http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O cinema brasileiro face a censura.pdf](http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf)>. Acesso em 5 de outubro, 2019.

PREDEBON, Gabriel. Cinema, integralismo e militância negra: a trajetória de Ironides Rodrigues e suas colunas em A MARCHA (1954-1962). **Anais [...]** 30º Simpósio Nacional de História – Anpuh, Recife, 2019.

RODEGHERO, Carla; MACHADO, Vanderlei. Mulheres em movimento: militância estudantil e luta contra a ditadura. Rio Grande do Sul: **Revista História Oral**, v. 20, n.2, jul/dez 2017.

SANTIAGO Jr. , Francisco. Imagem, raça e humilhação no espelho negro da nação: cultura visual, política e "pensamento negro" brasileiro durante a ditadura militar. **Topoi** (Rio de Janeiro), v. 13, p. 94-110, 2012.

SANTIAGO Jr., Francisco. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). Ouro Preto: **Revista História da historiografia**, n. 8, abril/2012, p. 151- 173.

SANTIAGO Jr., Francisco. Reações na (à) cultura visual: racialização e humilhação no Brasil dos anos 1970. *Anais [...]* XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, 2011.

SCHVARZMAN, Sheila. História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador. Florianópolis: **Especiaria** - Cadernos de Ciências Humanas, v. 10, n. 17, 2016.

SHOHAT, Ella. Notes on the post-Colonial. In: **Social text, No. 31/32, Third World and Post Colonial issues**. Duke University Press, 1992.

SILVA Jr., Luís. Cinema brasileiro nos jornais: uma análise da crítica cinematográfica na Retomada. 2004. Dissertação (Mestrado). **Programa de Pós- Graduação em Comunicação**, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

SILVA, Alberto. Entre literatura e cinema: um olhar geocrítico sobre a cidade de Recife. Brasília: **Rev. Estética e Semiótica**, v. 6, n. 1, jan/jun 2016.

SILVEIRA Rafael; CARVALHO, Francione. Embrasilme 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.

SIMÕES, Inimá Ferreira. **O imaginário da Boca**. Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.

TEIXEIRA, Flávio; SOARES, Paulo. ALBERNAZ, Lady Selma. Classificações culturais e identidade: itinerários de debates intelectuais e artísticos em Recife (1950-1970). João Pessoa: **Saeculum** - Revista de História, v. 16, jan/jun, 2007.

TRAJANO, Katharine. "Inferno só com macho, para mim, não dá pé!": trajetórias de mulheres flamejantes nas Pornochanchadas. Brasília: **Verberenas**, Vol. 7, n. 8, 2021.

TRAJANO, Katharine. Xifópagas - corpo de mulher, cabeças de ditaduras: gênero e erotismo nos cinemas brasileiro e argentino (anos 70). In: GASPARETTO JR, Antônio; BÔSCARO, Ana. (orgs). **História: espaço fecundo para diálogos 3**. Ponta Grossa: Atena, 2020.

UCHÔA, Fábio. Subvertendo o pornô: os filmes de Carlos Reinchenbach e Ozualdo Candeias no início dos anos 1980. **Anais** [...] XXVI Simpósio Nacional de História - Anpuh, São Paulo, 2011.

VALIM, Alexandre. Entre textos, mediações e contextos: anotações para uma possível história social do cinema. Campinas: **Revista História Social**, n. 11, p. 17-40, 2005.

VANOYE, Francis. O Espectador. In: GARDIES, R. (org.) **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Edições Texto & Grafia. Edição especial para Livrarias Saraiva no Brasil, 2011.

VIEIRA, João. O corpo popular, a Chanchada Revisitada, ou a Comédia Carioca por excelência. Rio de Janeiro: **Acervo**, v. 16, nº 1, 2005.

WILLIAMS, Linda. Screening sex: revelando e dissimulando o sexo. Campinas: **Cadernos pagu**, p. 13-51, 2012.

- **Monografias, Dissertações e teses**

CARNEIRO, Ana. Signos da política, representações da subversão: a divisão de censura de diversões públicas na ditadura militar brasileira. Dissertação (mestrado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, **Programa de Pós-Graduação em História**, 2013.

CARREIRO, Rodrigo; PRYTHON, Ângela. O gosto dos outros: consumo, cultura pop e internet na crítica de cinema de Pernambuco. Dissertação (Mestrado). **Programa de Pós- Graduação em Comunicação**, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

COELHO, Priscilla. O papel da Embrafilme no desenvolvimento do cinema brasileiro. Trabalho de Conclusão de curso em Bacharelado - Economia. **Universidade Federal do Rio de Janeiro**, 2009.

CRUZ, Lívia. (Nem) tudo puta e viado: uma análise dos estereótipos presentes no cinema erótico brasileiro (1969-1982). Dissertação (mestrado). Campinas: **Universidade Estadual de Campinas**, Instituto de Artes, 2016.

GALVÃO, Yanara. Cinema com mulheres em Pernambuco: trajetórias, políticas, estética. Dissertação (mestrado), São Cristovão: Universidade Federal de Sergipe, **Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema**, 2018.

LUCENA, Fabiola. A comunicação clandestina no movimento estudantil em Recife durante a ditadura militar. Dissertação (mestrado). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, **Programa de Pós-Graduação em História**, 2016.

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

NASCIMENTO, Jairo Carvalho do. Erotismo e Relações Raciais no Cinema Brasileiro: a pornochanchada em perspectiva histórica. Salvador: Universidade Federal da Bahia, **Programa de Pós-graduação em História**, 2015.

NASCIMENTO, Luís. Inventário dos feitos modernizantes na cidade do Recife (1969- 1975): Sobre as mediações históricas e literárias entre a história recente do Recife e o romance A rainha dos cárceres da Grécia, de Osman Lins. Tese (doutorado). Recife: **Programa de Pós-Graduação em História**. Universidade Federal de Pernambuco, 2004.

NOGUEIRA, Amanda. A Brodagem no Cinema em Pernambuco. Tese (Doutorado). Recife: **Programa de Pós-Graduação em Comunicação**, Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2014.

NONATO, Lara. Embrafilme - Uma porta para as mulheres no cinema? Relações mulher, cinema e Estado no período da maior empresa estatal cinematográfica. Trabalho de Conclusão de Curso - **Cinema e Audiovisual**. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018.

PUGLIA, Leonardo. O cinema em Pernambuco. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: **Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais**. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2015.

SILVA, Felipe. Novidade, imaginário e sedentarização: o espetáculo cinematográfico no Recife (1896-1909). Dissertação (mestrado) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, **Programa de Pós-graduação em História**, Recife, 2018.

SILVA, Marcília. Informação, Repressão e Memória: A construção do Estado de exceção no Brasil. (Tese de Doutorado). Recife: **Programa de Pós-Graduação em História** da Universidade Federal de Pernambuco, 2007.

SILVA, Sandro. Quando ser gay era uma novidade: aspectos da homossexualidade masculina na cidade do Recife na década de 1970.

Dissertação (Mestrado). Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, **Programa de Pós-graduação em História**, 2011.

VEIGA, Ana. Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades. Tese (doutorado). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. **Programa de Pós-graduação em História**, 2013.

- Outras publicações

ADORO CINEMA. Um verão entre as mulheres. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-258278/>>. Acesso em 5 de jan. 2019.

CENTRO TÉCNICO DE ARTES CÊNICAS - CTAC/FUNARTE. Cinema-Theatro do Pavilhão internacional. Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/teatroXperiodo.asp?cdp=5&cod=102>. Acesso em 20 de out. de 2020.

CINEMATECA BRASILEIRA. Filmografia: A Ilha do Desejo. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024767&format=detailed.pft>>. Acesso em 5 de jan. 2021.

DICIONÁRIO [ONLINE] MICHAELIS: **Editora Melhoramentos**, 2015. Disponível em: < <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=V8BY> >. Acesso em 10 de jan. 2021.

- **Publicações periódicas**

CINEJORNAL. Rio de Janeiro: Embrafilme, n.4, 1982.

CINEMA EM CLOSE-UP: Revista editada por Minami Keizi (MEK Editores LTDA). São Paulo, n. 15, 1977. Acervo Heco Produções no Portal Brasileiro de Cinema. Disponível em:< <http://portalbrasileirodecinema.com.br/>>. Acesso em 5 de jan. 2020.

DIÁRIO DA MANHÃ: jornal impresso diário. Seção Cinema, Música e Variedades. Recife, 19 mai. 1975.

_____. 11 jun. 1975.

_____. 13 jun. 1975.

_____. 09 jul. 1975.

_____. 28 ago. 1975.

_____. 08 dez. 1975.

DIÁRIO DA MANHÃ: jornal impresso diário. Coluna Clóvis Menezes –
Sociedade em Movimento. Recife, 03 abr. 1967.

_____. 23 fev. 1976.

_____. 22 nov. 1976.

_____. 24 mai. 1978.

_____. 16 mai. 1978.

_____. 15 jun. 1978.

DIÁRIO DA MANHÃ: jornal impresso diário. Coluna MARCEL, Recife, 8 de
mar. 1979.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO: jornal impresso diário. Coluna Fernando Spencer,
Recife, 22 de jul. 1970.

_____. 28 de ago. 1971.

_____. 30 de set. 1971.

_____. 07 de fev. 1975.

_____. 21 de fev. 1975.

_____. 05 de mar. 1975.

_____. 05 de ago. 1977.

_____. 05 de set. 1977.

_____. 12 de jan. 1978.

_____. 14 de mar. 1979.

_____. 01 de abr. 1978.

_____. 30 de mai. 1978.

_____. 14 de jul. 1979.

_____. 15 de set. 1978.

_____. 11 de set. 1978.

_____. 29 de nov. 1978.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO: jornal impresso diário. Coluna Luzanira Rêgo, Recife, 11 de set. 1977.

_____. 05 de out. 1977.

_____. 07 de set. 1978.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO: jornal impresso diário. Segundo Caderno, Recife, 19 de mar. 1975.