
**CONTRA TUDO E TODOS: REFLEXÕES SOBRE O CINEMA
PORNOGRÁFICO DURANTE O REGIME DITATORIAL BRASILEIRO (1964-
1988)**

Carlos Adriano Ferreira de Lima

Nos anos 1970, o Juiz da Suprema Corte dos Estados Unidos Potter Stewart, quando interpelado sobre a dificuldade na questão de definir o que seria pornografia, respondeu com a frase que figura na maioria dos textos sobre o tema: I know it when I see it¹. De certa forma, tal assertiva remete ao principal sentido para o qual atribuímos o tema: a visão. Seria sua principal forma de difusão, seja pelo texto impresso (no ato de leitura), ilustrações e pinturas e, as imagens produzidas por suportes técnicos, como câmeras fotográficas (imagens estáticas) ou dispositivos audiovisuais (imagens em movimento).

Interessa-nos o último suporte (audiovisual) no recorte correspondente ao período ditatorial brasileiro (1964-1988), acreditamos que ambos (recorte e suporte) tornam-se um objeto de múltiplas relações de poder em que conseguimos destacar três: esquerda, governo militar e por fim, a igreja e para tanto precisamos delimitar também a definição de gênero.

Do ponto de vista etimológico, pornografia vem do grego *pornographos* cujo significado seria escritos sobre prostitutas. Para um melhor entendimento do mesmo se faz necessária uma breve apresentação de duas definições que se conectam e desconectam de nosso tema, são elas: erotismo e obscenidade. Dominique Maingueneau (2010) situa o erotismo numa relação de superioridade com o pornográfico e caminha numa linha “aceitável” de representação da sexualidade para a maior parte da sociedade. Segue um caminho distinto do obsceno e o mesmo compartilha padrões culturais e transmissões baseadas na oralidade e caminha próximo da carnavalização.

¹ Algo como: Eu sei o que é quando vejo.

No entanto, precisamos compreender melhor o próprio termo “gênero”. Na lógica aristotélica, refere-se a qualquer classe de indivíduos que possuam elementos em comum, que podem ser subdivididos em espécies, modelo utilizado até hoje pela ciência moderna. A origem do termo em latim está relacionada ao sentido de categoria. A partir do século XVII, o conceito foi se tornando mais específico, sendo então utilizado para designação de conjunto de obras com elementos em comum, que poderiam ser categorizadas pelo enredo ou estilo. Contudo, não podemos esquecer que

Os gêneros só têm existência se forem reconhecidos como tais pela crítica e pelo público; eles são, portanto, plenamente históricos, aparecendo e desaparecendo segundo a evolução da própria arte.

(AUMONT, 2003:142)

Ou seja, os gêneros são construções de cada momento histórico, contudo, mais do que partir para o truísmo de que os gêneros “aparecem” ou “desaparecem”, acreditamos que, na maioria dos casos, são ressignificados, algo, por sinal, muito comum no cinema.

Os filmes são classificados de acordo com certos elementos em comum, criando os gêneros cinematográficos que, por sua vez, dividem-se em subgêneros, gerando uma infinidade de categorias, como o caso das populares e açucaradas comédias românticas em que dois gêneros, comédia e romance, são mesclados em um tipo de filme permanentemente em cartaz durante o ano inteiro, em razão do seu retorno financeiro. Nesse momento, chegamos a outro ponto. O cinema, enquanto produto cultural tem, na ótica mercadológica, o objetivo de dar resultados, entenda-se, resultados financeiros satisfatórios. Pelo desinteresse crescente do público, gêneros consagrados no passado raramente encontram espaço no cinema atual, como os musicais e westerns. O gênero, como qualquer processo de catalogação, pode ser arbitrário, e o cinema, enquanto produto, não foge a essa regra. Afinal, como nas outras artes, “*o gênero cinematográfico está fortemente ligado à estrutura econômica e institucional da produção.*” (AUMONT, 2003:142).

Em Hollywood, que definiu os gêneros considerados clássicos do cinema, os estúdios, no início do século XX, tinham como ênfase um gênero, como o caso da Universal (horror), Warner Bros. (gângster), MGM e RKO (musical) e Paramount (comédia). Essa escolha, mais que a estética, estava vinculada a outros fatores; *“facilitou decisões de produção e comercialização dos títulos, além de servir de modelo para os roteiristas, no auge da produção de centenas de filmes em ritmo frenético.”* (BERGAN, 2007:115). Cineastas consagrados como John Ford e Alfred Hitchcock são facilmente reconhecíveis pelo público graças ao gênero que marcam suas produções, no caso western e suspense, respectivamente. A origem dos filmes de cunho pornográfico data de muito próximo da origem do cinema, existem registros de dois anos após a invenção do cinematógrafo.

Em nosso caso, um gênero nos interessa. Estamos falando do filme pornográfico. Conhecido geralmente pela representação do ato sexual exposto em maior tempo de exibição (gay, bissexual, hétero). Para o historiador, a “impressão de realidade” que o filme causa no espectador (não necessariamente pornô) é um dos principais problemas, afinal,

O poder do filme é que ele proporciona ao espectador uma sensação de testemunhar os eventos. [...] O diretor molda a experiência embora permanecendo invisível. E o diretor está preocupado não somente com o que aconteceu realmente, mas também em contar uma história que tenha forma artística e que possa mobilizar os sentimentos de muitos espectadores².

(BURKE, 2004:200)

Nosso intuito não é dizer que o historiador não deva trabalhar com o cinema pornográfico - afinal, tal assertiva invalidaria nosso trabalho -, mas que analisar o passado – esse sim o foco da historiografia que estuda cinema - proposto no filme vai além do parâmetro comparativo e que sua participação na discussão vá além do trivial. Afinal, na maioria das vezes, quando solicitado a falar sobre determinado filme de cunho histórico, sua função não é fazer um discurso analítico e crítico sobre essa leitura do passado, e sim *“para me chamar à ordem, em nome da técnica, em nome do público-que-não compreenderá ou em nome da moral, da conveniência e etc”* (BORDIEU,

² O texto não trata especificamente de filmes de cunho pornográfico e sim, dos chamados filmes históricos.

1997:15). Sua presença, na maioria das vezes, está em responder curiosidades históricas, geralmente pitorescas, sobre personagens e situações presentes no filme.

Decidimos apresentar os atuais estudos da historiografia sobre cinema para entendermos a lógica sobre a pornografia. A crítica ao conhecimento acadêmico usado em serviço desse tipo de participação é o ponto central de Pierre Bordieu em seu livro *Sobre a Televisão* (1997), no qual, mesmo não falando especificamente sobre historiadores, levanta questões sobre a relação complexa entre o saber acadêmico, servindo como prova de algo, no seu caso, com a imprensa televisiva:

Acredito que em geral, não se pode dizer grande coisa na televisão [...] Se é verdade que não se pode dizer nada na televisão, eu não deveria concluir, com certo número de intelectuais, de artistas, de escritores, entre os maiores, que deveríamos abster-nos de nos exprimir nela?

(BORDIEU, 1997:15)

O autor continua sua análise e nos lembra que não podemos pensar na questão da participação em valores absolutos. Contudo, isso não o impede de questionar a validade do discurso (ou pela falta de um) dos mais diferentes intelectuais que aceitam participar de programas televisivos:

Tenho a impressão de que, ao aceitar participar sem se preocupar em saber se poderá dizer alguma coisa, mas por razões bem outras, sobretudo para se fazer ver e ser visto. Ser, dizia Berkeley, é ser percebido. Para alguns de nossos filósofos (e de nossos escritores), ser é ser percebido na televisão, isto é, definitivamente, ser percebido pelos jornalistas, ser, como se diz, bem-visto pelos jornalistas [...] é bem verdade que, não podendo ser fiar muito em sua obra para existir com continuidade, eles não tem outro recurso senão aparecer tão freqüentemente quanto possível no vídeo.

(BORDIEU, 1997:16)

O que deve ficar claro é que não defendemos que os historiadores deixem de participar de debates sobre representações cinematográficas da história, mas que seu discurso não seja apenas complemento de marketing.

Podemos perceber que o passado não é nossa propriedade, mas pelo que o historiador Ronaldo Vainfas, em sua desconstrutora análise do filme *Carlota Joaquina*,

no livro *A história vai ao cinema* (2001:227), chama de “força do ofício”, possuímos uma relação com o conhecimento histórico muito própria e diametralmente oposta do cinema no tocante à representação da história.

No Brasil, segundo o historiador Eduardo Morettin (2000:53), desde a década de 1930, o filme histórico estaria vinculado a uma tentativa de autenticidade e veracidade da reconstituição da época encenada no filme. Isso seria consequência da preocupação com os detalhes de produção e direção de arte e até com referências históricas. *O descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro, contém todos esses elementos, sendo o grande exemplo desse tipo de filme.

Alguns estudiosos retrocedem ainda mais o início do cinema histórico, entendido aqui enquanto representação de um passado. Afinal, um filme produzido nos anos 1920 é atualmente considerado histórico, mesmo que o seu objetivo não seja o registro do passado. Nessa perspectiva,

No Brasil o gênero histórico é quase tão antigo como o próprio cinema de ficção. Só que, nesses anos que se convencionou chamar de “Bela Época do Cinema Brasileiro”, a temática histórica era exclusivamente portuguesa. Só a partir do surto paulista dos anos 10 é que aparecem filmes históricos de temas brasileiros.

(BERNARDET, 1980:50)

Os filmes desse período (1910) não existem mais; as informações disponíveis sobre esse material são anúncios e comentários na imprensa. Em grande parte, foram dirigidos por italianos e, sobre esse fato,

Pode-se fazer a hipótese de que estes imigrantes, num esforço de aculturação, estavam se voltando para uma temática nacional, assimilando e assumindo os valores considerados nobres da nacionalidade e, assim, reproduzindo uma imagem da história constituída pela classe dominante.

(BERNARDET, 1980:50)

No concernente ao cinema e sua representação da história, Peter Burke (2004) nos lembra que, em 1916, é publicado na Inglaterra o livro *A câmera como*

historiadora, ou seja, o “cinegrafista como historiador”. Nesse sentido, o autor, que entende a arte cinematográfica como um processo, relativiza a autoria, o individualismo cinematográfico:

Falar de “cinegrafistas” no plural, uma vez que um filme é o resultado de um empreendimento coletivo no qual o ator e a equipe de filmagem desempenham seus papéis juntos ao diretor.

(BURKE, 2004:199)

José Honório Rodrigues, segundo Alcides Freire Ramos (2002) em seu trabalho *A pesquisa histórica no Brasil*, acreditando na câmera como instrumento objetivo, em especial os cinejornais, encara o filme enquanto documento histórico. E esses debates já começam a ser constantes no âmbito da história:

Desde 1927, no Congresso Internacional de Ciências Históricas reunido em Göttingen, se debateu o filme comum e o histórico como documento. Em 1924, quando se criou o Arquivo Nacional dos Estados Unidos, mandava-se recolher aos seus depósitos [...] filmes cinematográficos. Reconhecia-se a capacidade sem par oferecida pela câmera cinematográfica de documentar os acontecimentos para fins históricos.

(RODRIGUES in RAMOS, 2002:19)

Devemos lembrar que, para Rodrigues, em sua postura positivista, as imagens do filme documentário possuem uma objetividade que o deixa confortável na posição sobre documentário. Sentimento não exclusivo do autor, afinal, o termo vem do próprio equipamento cujo nome da parte de captação de imagem recebe a sugestiva designação de objetiva.

No Brasil dos anos 1970, o cinema histórico recebe o apoio do principal órgão fomentador no período: EMBRAFILME. Nesse período, é criada uma verba apenas para os filmes de temática histórica. Contudo, tal apoio não é livre de segundas intenções, em especial, a busca de um passado glorioso e uma história exemplo. O

resultado não poderia ser outro: foram recebidos apenas dois projetos, sendo aprovado *Anchieta, José do Brasil* (1977), de Paulo Cesar Sarraceni.

Após uma conturbada produção, o filme não agradou: nem sucesso de público, nem de crítica, nem institucional, nem a história como se queria: a burocracia não tem como manipular este filme.

(BERNARDET, 1980:52)

Com os resultados nada positivos, muda-se o modelo e um maior investimento é realizado. Solicita-se, agora, argumentos; se aprovados, os seus roteiros serão financiados pela EMBRAFILME, mas a escolha final cabe ao ministro da educação, o que aumenta o resultado de projetos que vão de dois, do antigo modelo, para 74. Os resultados, entretanto, são nada favoráveis, em consequência de mudanças no corpo administrativo, situação financeira precária e as mudanças de orientação ideológica do Ministério.

O único “resultado” do governo, nesse período, é *Independência ou Morte* (1972), que não é consequência do apoio governamental. Na obra, D. Pedro I é visto sempre em trajes militares e a versão da história representada é a oficial, nela temos um herói nacional, cujo patriotismo exacerbado atende às expectativas ideológicas dos militares. O filme foi objeto de crítica dos cineastas do Cinema Novo enquanto foi saudado pelo governo, chegando mesmo a receber felicitações do general presidente no poder.

Em 1974, Joaquim Pedro de Andrade, um dos principais nomes do Cinema Novo, realiza *Os Inconfidentes* (1972) que, “tirando proveito dos incentivos dados pelo governo brasileiro à realização de filmes históricos, se articula exatamente em torno da crítica à história oficial” (RAMOS, 2000:24). Trata-se de uma obra que fala mais do momento político em que foi produzida do que da história que se “propõe” representar.

Sobre a questão da representação do passado pelo cinema, Peter Burke propõe que, quanto mais distante o passado proposto na representação do filme, maiores são as dificuldades:

É relativamente difícil encontrar um filme que trate de um período anterior ao século 18 que faça uma tentativa séria de evocar uma época passada como um país estrangeiro com uma cultura material, organização social e mentalidade (ou mentalidades).

(BURKE, 2004: 202-203)

Essa é uma das grandes discussões: o filme vale apenas pelo momento histórico em que é produzido? Devemos desconsiderar o passado representado e nos ater ao presente. Sobre essa questão, o autor é bastante enfático:

Na minha experiência pessoal, é muito difícil para um historiador ver um filme que se passa em um período anterior de 1700 sem ficar desconfortavelmente consciente dos anacronismos, nas cenas e nos gestos bem como na linguagem e nas idéias.

(BURKE, 2004: 203)

Entretanto, o autor fala das exceções, como o caso de Akira Kurosawa e o Japão a partir do século XVI, representado pelo cineasta em filmes como *Os Sete Samurais* (1954), *Ran* (1985), *Rashomon* (1950), *Yojimbo – O guarda-costas* (1961). Sua obra é marcada por um tom respeitoso com o passado, onde valores como honra e dignidade são considerados eternos. Sua linguagem moderna e influência do ocidente são postas de lado e, mesmo quando presentes, são absolutamente verossímeis à narrativa proposta. Além dele, teríamos Kevin Brownlow (BURKE, 2004:204), com filme como *It Happened Here* (1965) e *Winstanley* (1975).

senso comum atribui ao período da ditadura militar uma espécie de hegemonia da censura, em especial, do cinema. Esquecendo a multiplicidade das práticas de censura como atos de poder.

Por esse motivo, nosso trabalho tem como dimensão a História Social, nos interessando os mecanismos de controle e as tensões sociais. Alguns questionamentos são necessários. Qual a razão para um tema como a pornografia não ter um maior espaço no ambiente acadêmico? Aliás, como um mercado detentor dos maiores lucros

percentuais não possui uma contrapartida na análise enquanto produto cultural? Fabrizio B Dal Piero (2004) afirma que houve um faturamento de 10 milhões em 1972 para 10 bilhões em 2000, no mercado de home-vídeo e circuito exibidor. Lynn Hunt organiza um dos raros trabalhos acadêmicos de maior fôlego sobre o tema, e nos apresenta as dificuldades e necessidades do estudo sobre o mesmo,

Embora possamos reconhecê-la, é impossível que se tenha completa segurança sobre o que é definido como pornografia quando se escreve sua história. É uma história, porém, que precisa ser registrada, particularmente porque a falta de uma definição sugere que está ao mesmo tempo em todos os lugares e em nenhum lugar. (HUNT, 2001:54)

Podemos notar que o silenciamento acerca do tema está muito presente naquilo que Marc Ferro (2003) define como os *Tabus da História*, pontos do conhecimento que por uma série de fatores negligenciamos. Inclusive, o cinema brasileiro conhecido como “retomada”, renega essa fase do cinema e pode ser observado que fora do chamado cinema pornográfico a ausência de pornografia nos filmes produzidos no período. Para o mesmo, temos a necessidade em

Quebrar tabus exige ousadia para dizer o não-dito; da mesma forma como requer prudência e coragem [...] E tudo que é ousado, por si só, está fora do lugar, pois implica desacato e atrevimento. Atrevimento para expor aquilo que, por uma questão moral, jurídica ou política não deve ser dito. Daí a quebra de tabus revelar silêncios propositais da História que, por si só, também são história. E a nossa História – por descuido de alguns ou negligências de muitos – se faz lapidada por tabus, caracterizando uma certa inércia por parte dos historiadores. (FERRO, 2003: 7)

Outrossim, se faz importante ressaltar que não trabalhamos com a designação generalizante de *pornochanchada* que traz implícito uma espécie de padronização dos filmes pornográficos tornando-os quase sempre sinônimos de comédia, ao contrário, nossa abordagem compreende o termo como parte e não como se toda cinema pornográfico do período fosse exclusivamente Pornochanchada.

Nossa justificativa vem sobre o descaso com o cinema de temática sexual produzido no período da Ditadura Militar tanto pela Direita quanto pela Esquerda - que via no mesmo um espaço de alienação criado pela Ditadura. Por esse complicado trânsito, não foi alçado ao status de importância aferido ao Cinema Novo ou mais recentemente da Retomada e geralmente aparece como a fase obscura do cinema

Brasileiro. Tal leitura inclusive repercutiu na contrapartida de sua problematização acadêmica. Podemos concluir que a discussão ainda é recente e existe muito por analisar no tocante a discussão.

Bibliografia:

- AUMONT, Jacques. **Dicionário Teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2005.
- BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/content/view/full/1891> Acessado em 20/01/2008.
- BERGAN, Ronald. **Guia ilustrado Zahar cinema**. Tradução de Carolina Alfaro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claudet. **Anos 70 – Cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1980.
- BORDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**. Tradução de Maria Lúcia Machado . Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução de Sérgio Goes de Paula. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.
- BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. Tradução de Alda Porto Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- FERRO, Marc. **A História Viglada**. Tradução de Doris Sanches Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FERRO, Marc. **Cinema e história**. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.