

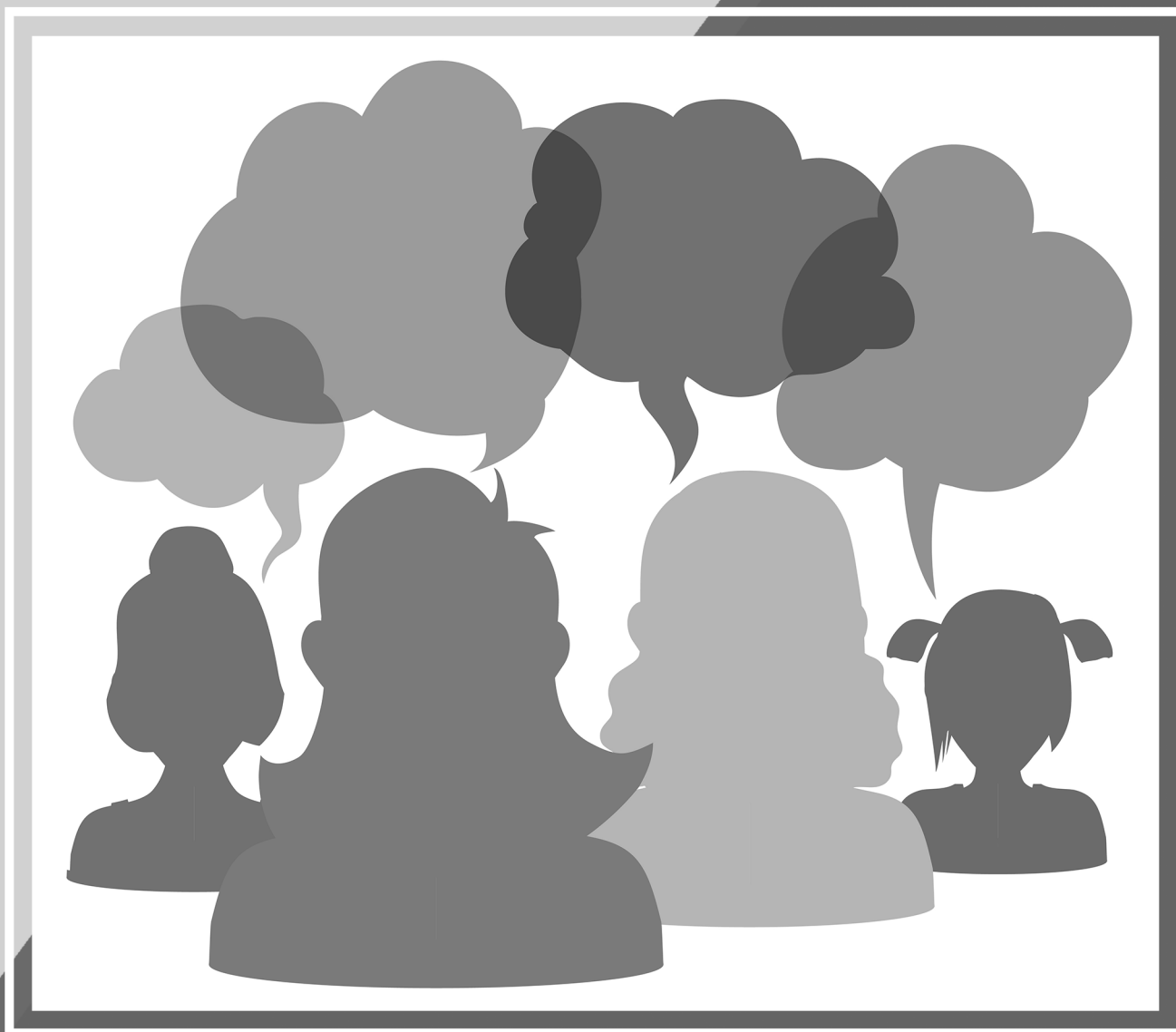
História: Espaço Fecundo para Diálogos 3



Antonio Gasparetto Júnior
Ana Paula Dutra Bôscarro
(Organizadores)

História:

Espaço Fecundo para Diálogos 3



Antonio Gasparetto Júnior
Ana Paula Dutra Bôscarro
(Organizadores)

2020 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2020 Os autores

Copyright da Edição © 2020 Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação: Geraldo Alves

Edição de Arte: Lorena Prestes

Revisão: Os Autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie di Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná

Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Msc. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Dr. Adailson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Profª Msc. Bianca Camargo Martins – UniCesumar
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Profª Msc. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
Prof. Msc. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
Prof. Msc. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
Prof^a Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Msc. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Msc. Lilian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
Prof^a Msc. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
Prof^a Dr^a Lívia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
Prof. Msc. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Msc. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Msc. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados
Prof^a Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof^a Msc. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

H673 História [recurso eletrônico] : espaço fecundo para diálogos 3 /
Organizadores Antonio Gasparetto Júnior, Ana Paula Dutra
Bôscaro. – Ponta Grossa, PR: Atena, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader.

Modo de acesso: World Wide Web.

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-81740-02-3

DOI 10.22533/at.ed.023201102

1. História – Filosofia. 2. História - Historiografia. 3. Historiadores.
I. Gasparetto Júnior, Antonio. II. Bôscaro, Ana Paula Dutra.

CDD 907.2

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

O livro *História: espaço fecundo para diálogos* oportuniza a discussão científica ao entorno da história do Brasil por intermédio de trabalhos diversos que compõem seus capítulos. Fruto de pesquisas recentes, seu principal objetivo consiste em divulgar novas perspectivas acerca de diferentes momentos históricos que marcaram a formação e o desenvolvimento da história do nosso país.

O período cronológico coberto no livro abrange praticamente toda a história do Brasil, desde o período colonial até finais do século XX. Os autores aqui reunidos apresentam trajetórias acadêmicas e perspectivas analíticas distintas, configurando, como o próprio título da obra sugere, um espaço fecundo para diálogos. Seus textos, entretanto, têm em comum a característica de serem resultados de pesquisas históricas originais, pautados em fontes documentais inéditas e/ou pouco exploradas.

Temas diversos e interessantes são, deste modo, discutidos em seus mais variados aspectos, políticos, econômicos, sociais e culturais. Os fatos históricos explorados, a despeito das diferenças temporais que os cercam, dialogam e se completam. Daí a importância de um livro composto por obras que versam sobre diferentes contextos, cujos construtores dos períodos abordados foram também dispare: grupos indígenas, comerciantes, mulheres, políticos, militares, etc.

Na primeira parte da obra estão reunidas análises históricas que dissertam sobre o período colonial e imperial brasileiros. Na segunda parte, trabalhos que abordam da Primeira República a acontecimentos iniciais que marcaram o século XX. Na terceira e última parte do livro reunimos diferentes análises históricas referentes aos noventa, trabalhos que aludem desde o período ditatorial aos novos métodos da História Oral.

Em síntese, a obra apresenta o estudo da sociedade brasileira através de múltiplas perspectivas, o que nos leva a constatar que a História se faz, cada vez mais, através de um exercício democrático e de cidadania, constituindo-se como palco profícuo para novos debates e aprendizado. A todos, o desejo de uma excelente leitura!

Ana Paula Dutra Bôscaro
Antonio Gasparetto Júnior

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
FORMAÇÃO E CONSOLIDAÇÃO DO ESCRAVISMO INDÍGENA PAULISTA NA DEFINIÇÃO DO SISTEMA DA ADMINISTRAÇÃO. (SÉCULO XVII)	
Antonio Martins Ramos	
DOI 10.22533/at.ed.0232011021	
CAPÍTULO 2	14
PIRATAS E CORSÁRIOS NO BRASIL: O CASO DE 14 DE FEVEREIRO DE 1630	
Valéria Silva Melo de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.0232011022	
CAPÍTULO 3	31
CACAU, CRAVO E AS “DROGAS DO SERTÃO”: O GOVERNADOR FRANCISCO XAVIER DE MENDONÇA FURTADO E A CRIAÇÃO DA COMPANHIA GERAL DO GRÃO-PARÁ E MARANHÃO	
Frederik Luiz Andrade de Matos Osimar da Silva Barros	
DOI 10.22533/at.ed.0232011023	
CAPÍTULO 4	46
ESCRITAS DE SI: A ARTE DA EXISTÊNCIA GRAFADA EM AUTOBIOGRAFIAS, DIÁRIOS PESSOAIS E RELATOS DE VIAGENS FEMININOS	
Maria Ester de Siqueira Rosin Sartori	
DOI 10.22533/at.ed.0232011024	
CAPÍTULO 5	60
CONSELHO GERAL DE PROVÍNCIA: PERCALÇOS E TENSÕES NA INSTALAÇÃO DE NOVAS INSTITUIÇÕES POLÍTICAS NA PROVÍNCIA DA BAHIA (1828-1830)	
Nora de Cassia Gomes de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.0232011025	
CAPÍTULO 6	71
“SUCCINTAS OBSERVAÇÕES SOBRE O ESTADO DESTA PARTE DO VASTO IMPERIO DO BRAZIL”: A PROVÍNCIA DO AMAZONAS SEGUNDO TENREIRO ARANHA, 1852	
Paulo de Oliveira Nascimento	
DOI 10.22533/at.ed.0232011026	
CAPÍTULO 7	84
A GUERRA DO PARAGUAI NO PIAUÍ: A BATALHA PELAS VONTADES ENTRE POLÍTICOS E JORNAIS	
Elton Larry Valerio	
DOI 10.22533/at.ed.0232011027	

CAPÍTULO 8	99
A SOCIEDADE AGRÍCOLA PARAENSE E OS OFÍCIOS DE CONSELHEIRA PROVINCIAL E PROPAGADORA DA CIÊNCIA AGRONÔMICA NO SÉCULO XIX	
Francivaldo Alves Nunes	
DOI 10.22533/at.ed.0232011028	
CAPÍTULO 9	114
ENGENHARIA E POLÍTICA: OS DEBATES FERROVIÁRIOS NO CLUBE DE ENGENHARIA E A ORGANIZAÇÃO ECONÔMICA E SOCIAL DO RIO DE JANEIRO (1880 - 1900)	
Fernanda Barbosa dos Reis Rodrigues	
DOI 10.22533/at.ed.0232011029	
CAPÍTULO 10	127
A MÚSICA NOS NAVIOS E QUARTÉIS DA ARMADA BRASILEIRA ENTRE AS DÉCADAS DE 1850 E 1900	
Anderson de Rieti Santa Clara dos Santos	
DOI 10.22533/at.ed.02320110210	
CAPÍTULO 11	138
JORNAL CORREIO DE SÃO FÉLIX: ENTRE FATOS E NARRATIVAS DE UMA CIDADE	
José Alberto Nascimento de Jesus	
DOI 10.22533/at.ed.02320110211	
CAPÍTULO 12	148
“PEQUENOS EXÉRCITOS ESTADUAIS” NA PRIMEIRA REPÚBLICA: O CASO DA FORÇA PÚBLICA DE PERNAMBUCO NA HISTORIOGRAFIA	
Sandoval José dos Santos	
DOI 10.22533/at.ed.02320110212	
CAPÍTULO 13	161
CUIDANDO DO “FUTURO DO BRASIL”: O ATENDIMENTO MATERNO-INFANTIL NOS ESTABELECIMENTOS DE SAÚDE PÚBLICA NO PIAUÍ (1889-1929)	
Joseanne Zingleara Soares Marinho	
DOI 10.22533/at.ed.02320110213	
CAPÍTULO 14	174
O ESTADO DE EXCEÇÃO COMO REGRA NO GOVERNO DE ARTHUR BERNARDES (1922-1926)	
Antonio Gasparetto Júnior	
DOI 10.22533/at.ed.02320110214	
CAPÍTULO 15	185
A TRAJETÓRIA POLÍTICA DE JOSÉ FRAGELLI (1947-1987)	
Vinicius de Carvalho Araújo	
DOI 10.22533/at.ed.02320110215	

CAPÍTULO 16	195
OS CRONISTAS E SUA MUSA: RESSIGNIFICAÇÕES DO RIO DE JANEIRO DIANTE DA MUDANÇA DA CAPITAL	
Larissa Leal Neves	
DOI 10.22533/at.ed.02320110216	
CAPÍTULO 17	210
A JUVENTUDE OPERÁRIA CATÓLICA E OS GRUPOS REVOLUCIONÁRIOS EM VOLTA REDONDA (1962 -1971)	
Márcio Goulart Coutinho	
DOI 10.22533/at.ed.02320110217	
CAPÍTULO 18	224
A MAÇONARIA E A DITADURA CIVIL-MILITAR ENTRE O NACIONAL E O LOCAL: MEMÓRIAS MAÇÔNICAS EM TEMPOS DE CHUMBO	
Helton Anderson Xavier de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.02320110218	
CAPÍTULO 19	238
REGADIO NOS TEMPOS DE DITADURA: RELAÇÕES ENTRE ESTADO, CAPITAL NACIONAL E INTERNACIONAL (1964-1971)	
Mário Martins Viana Júnior	
Alfredo Ricardo da Silva Lopes	
DOI 10.22533/at.ed.02320110219	
CAPÍTULO 20	252
ON DIRAIT JEQUIÉ: ESTRATÉGIAS NACIONAIS E REGIONAIS EM PAULO EMÍLIO SALLES GOMES	
Victor Santos Vigneron de La Jousselandière	
DOI 10.22533/at.ed.02320110220	
CAPÍTULO 21	267
MULHERES E DITADURA: A TRAJETÓRIA DE ISABEL TAVARES DA CUNHA E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA A DEMOCRACIA, FEMINISMO E OS DIREITOS HUMANOS NO PARÁ	
Rosinda da Silva Miranda	
DOI 10.22533/at.ed.02320110221	
CAPÍTULO 22	281
XIFÓPAGAS - CORPO DE MULHER, CABEÇAS DE DITADURAS: GÊNERO E EROTISMO NOS CINEMAS BRASILEIRO E ARGENTINO (ANOS 70)	
Katharine Nataly Trajano Santos	
DOI 10.22533/at.ed.02320110222	
CAPÍTULO 23	295
MOVIMENTO “TERRAS DE NINGUÉM”: CONFLITOS E A LUTA PELA POSSE DE TERRA URBANA - CASA AMARELA, RECIFE – PE	
Sebastião Alves da Rocha	
DOI 10.22533/at.ed.02320110223	

CAPÍTULO 24	308
A MEMÓRIA SOCIAL DOS MORADORES DE SANTO ANTÔNIO DE PÁDUA-RJ E SUAS ÁGUAS MEDICINAIS	
<i>Mariana Arruda Muniz</i>	
DOI 10.22533/at.ed.02320110224	
SOBRE OS ORGANIZADORES.....	325
ÍNDICE REMISSIVO	326

XIFÓPAGAS- CORPO DE MULHER, CABEÇAS DE DITADURAS: GÊNERO E EROTISMO NOS CINEMAS BRASILEIRO E ARGENTINO (ANOS 70)

Data de aceite: 28/01/2020

Data de submissão: 11/11/ 2019

Katharine Nataly Trajano Santos

Mestrado em História na Universidade Federal
Rural de Pernambuco (PGH/UFRPE)

Recife - Pernambuco

<https://www.cnpq.br/cvlattesweb/>

PKG_MENU.menu?f_

cod=94F9E924E96012C3DB6BBE726B856D6D#

RESUMO: Aliados a Indústria cinematográfica, tanto o erotismo quanto a pornografia emergem no campo da política discursiva dos sexos – estas transmitem por meio da narrativa fílmica as relações de poder e a violência de gênero que relega a figura da mulher estigmas relacionados à estereótipos sexistas, permeados pela construção social da diferença, com mecanismos para reprimir e ditar normas sociais. Os corpos, passam a ser, portanto, o lugar em que o poder se manifesta – destarte, sob regimes ditatoriais, vemos um crescimento em produções transgressoras como resposta a tensões advindas do imaginário social. Tal transgressão interliga-se a organização social se findada na repressão, se expressando com a moral (enquanto extrato ideológico) e, articulando uma forma de disciplinar o corpo, acaba por controlar também os desejos.

As proibições, as normativas sociais que gerem um grupo, criam a angústia ao passo que bloqueiam a satisfação das demandas projetadas inconscientemente, principalmente as sexuais, provocando o encanto pelo interdito. No presente trabalho, buscamos compreender as semelhanças entre as comédias eróticas produzidas no Brasil, popularmente chamadas de ‘Pornoanchadas’, e as ‘Sexicomédias’ argentinas, entre o final da década de 70 e começo dos anos 80. Sob o aporte de Marc Ferro e também das teóricas feministas do cinema, como Thereza de Lauretis e Laura Mulvey, visamos problematizar numa análise histórica a ligação entre tais produções eróticas e a utilização do corpo feminino em suas experimentações estéticas e narrativas.

PALAVRAS-CHAVE: História; Cinema; Pornoanchada; Sexicomédias; Estudos de Gênero.

ABSTRACT: Allied to the film industry, both eroticism and pornography emerge in the field of discursive politics of the sexes - these transmit through the film narrative the power relations and gender violence that relegates the figure of women stigma related to sexist stereotypes, permeated by the social construction of difference and mechanisms to repress and dictate social norms. The bodies, therefore, become the place where power manifests itself - under dictatorial

regimes, we see a growth in transgressive productions as a response to tensions arising from the social imaginary. Such transgression is linked to social organization, originated in repression, expressing itself with morality (as an ideological extract) and, articulating a form of disciplining the body, also ends up controlling desires. The prohibitions, the social norms that manage a group, create anguish while they block the satisfaction of the demands projected unconsciously, especially sexual ones, provoking the desire for the interdict. In the present work, we seek to understand the similarities between the erotic comedies produced in Brazil, popularly called 'Pornochanchadas', and the Argentinean 'Sexicomédias', between the late 1970s and early 1980s. Under the contribution of Marc Ferro and also the feminist theorists of cinema, such as Thereza de Lauretis and Laura Mulvey, we aim to problematize in a historical analysis the connection between such erotic productions and the use of the female body in their aesthetic and narrative experiments.

KEYWORDS: History; Cinema; Pornochanchadas; Sexicomédias; Gender studies.

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

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

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

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

Para Judith Butler (2000, p. 111),

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

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

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

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

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

Argentinos Asociados e a Film Andes (OLIVERI, 2011, p. 420).

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

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

No início da década de 60 vivenciávamos no Brasil um tensionamento político (tanto a esquerda quanto a direita) e transformações sociais no que tangia questões comportamentais e produções criativas. Até a metade dos anos 60 e antes do golpe civil militar em 1964, a atuação governamental adjunta ao Cinema se restringia a legislar e definir alguns mecanismos de proteção, como cotas para os filmes nacionais. Este quadro se altera a partir de 1966, através do Decreto-Lei nº 43, de 18 de novembro deste ano, com a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC) que visava institucionalizar a Indústria do Cinema e, dessa forma, fomentar, incentivar e fiscalizar este – uma ‘modernização’ que respondia aos anseios do mercado e de um Estado ditatorial que visava tolher manifestações da UNE, do Cinema Novo, dos teatros Arena e Oficina, como do Tropicalismo (ABREU, 2006, p. 15-17). Na Argentina, prática parecida já tinha sido estabelecida em 1933, com a criação do Instituto Cinematográfico Argentino (ICA) que perpassou, como outros órgãos regulatórios do cinema, períodos de governos militares e de governos de voto popular; a partir de 1966, com o governo militar nacionalista e católico de Juan Carlos Onganía, soma-se ao ICA e ao Consejo de Calificación, conselheiros de instituições privadas de caráter religioso, “ningún representante del mundo del cine o de la cultura” (D’Antonio, 2015, p. 918), para inspecionar os filmes produzidos e exibidos circuito argentino. O Consejo, mais tarde, irá se chamar Ente de Calificación.

Ao final dos anos 60 e durante a década de 70, se refinam e rebuscam os

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

i. *Sexi comedias e Pornochanchadas*

Ainda que as definições de erótico e pornográfico sejam mutáveis, dependentes do seu contexto social, político e cultural, vemos ressurgir nos finais dos anos 60 e começo dos 70 questionamentos sobre o cinema produzido no período que transitava entre estes dois pontos, seja na América Latina, nos Estados Unidos ou na Europa. A contradição que se cria entre tais estéticas está alicerçada no campo semântico ressignificado por valores ideológicos que foram atribuídos. Comumente, se associa o erotismo à

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

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

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

Já as *Sexi Comedias* argentinas, que surgem durante o Proceso de Reorganización Nacional (PRN), a última ditadura do país entre 1976-1983, mantinham assim como a Pornochanchada enredos que se voltavam ao erótico; entretanto o teor sexual que continha atravessava marcadores estereotipados no

que diz respeito aos corpos, ao binarismo de gênero e elementos de ressignificação ao cinema humorístico anteriormente produzido e com feito.

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

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

No Brasil, Em 18 de Novembro de 1966, o governo militar institui, através do decreto-lei Nº 43, a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC); Nesse momento, o INC passa a acolher os já existentes Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE) coordenados pelo Ministério da Educação e o Ministério da Indústria e Comércio, respectivamente. Através do INC, a política de exibição dos filmes nacionais adquiria novos rumos: a obrigatoriedade da exibição de filmes aqui produzidos aumentou a cotação de 56 dias por ano, em 1967, para 84 dias, em 1971. Além disso, a Instituição intervia nas atividades de exibição, produção e distribuição. Entre 1966-69, iniciam-se os programas de fomento à produção de filmes de longa-metragem calcados no volume financeiro advindo dos impostos sobre o rendimento de filmes estrangeiros; esse mesmo rendimento, fomentava os curtas que, a partir das leis de exibição compulsórias impostas pelo regime, deveriam ser exibidos anteriormente às películas

estrangeiras – estabelecendo assim uma relação de dependência financeira paradoxal (BERNADET, 2009, p. 176). Tais ações, posteriormente, iriam se consubstanciar com a criação da Empresa Brasileira de Filmes S.A., a Embrafilme (ABREU, 2006, p. 17-18), que seria responsável por, juntamente ao INC, seguir as diretrizes dada pelo Plano Nacional da Cultura, fomentar e distribuir filmes brasileiros no mercado interno e externo. O poder da Embrafilme também está na arguição dos filmes que seriam, ou não produzidos, já que caberia ao Ministério da Educação e Cultura e do Ministério da Justiça as sanções de censura.

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

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

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

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

(...) repetição em termos grosseiros dos ideais do poder, e também como uma forma de oposição ao apelo para os bons modos contidos nas mensagens produzidas pelo governo. Ainda que nenhum destes filmes tenha sido armado como uma

resposta à propaganda oficial, ainda que todos eles tenham sido produções isoladas, e ainda que em nenhum momento tenha chegado a existir um espírito de grupo, não podem ser vistas como simples coincidências as semelhanças entre os filmes, ou o seu aparecimento logo depois das primeiras mensagens do governo coladas nos cinejornais e inseridas nas televisões. (1980, p. 70)

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

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

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

As produções brasileiras se dividiam entre o capital investido pela Embrafilme, o capital privado ou independente – desde os filmes empreitados pelo Cinema Novo até as comédias eróticas produzidas largamente na região da Boca do Lixo, em São Paulo, não havia uma homogeneidade na maneira do fazer cinematográfico. Contudo, a necessidade de submissão das cópias aos censores do Estado para obter a liberação, a possibilidade da perseguição e de ter as cópias – depois de reeditadas e liberadas – recolhidas dos espaços de exibição (onde se lucrava por meio da bilheteria), eram pontos em comum. A Pornochanchada, aqui, era majoritariamente financiada por pequenos empresários e facilitadores que compravam as ideias dos

‘roteiristas de suvaco’ – como se chamavam aqueles que levavam seus roteiros à Boca em busca de negociações.

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

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

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

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

Paralelamente, a pornochanchada também se alinhou aos preceitos do deboche como resistência ao regime militar e o endurecimento da censura. Este gênero se alinhava ao viver às margens da sociedade e dobrá-la com o *desbunde*, se aproximando a uma proposta ‘à lá tropicalismo’ ao assumir uma postura de contracultura satirizando o conservadorismo da sociedade (em especial a classe média) sem propor, necessariamente, uma solução aos conflitos morais do período (ROSSINI, 2016, p. 87). O conteúdo das películas fílmicas mais famosas se

relacionava à malandragem, ao adultério, à homossexualidade, à bissexualidade feminina, até o vampirismo, o BDSM e o horror. Com a proibição de cenas de sexo explícitas (até a década de 80), as insinuações eróticas se tornavam uma constante necessária para atrair o público, apelando ao que o ‘*destape*’ espanhol já fazia, como afirma Emma Camarero (2017, p. 98): uma abordagem cômica à nudez feminina e ao sexo como uma forma de escape à repressão política de uma ditadura.

ii. Corpo de mulher e cabeças de ditadura

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

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

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

Tal idealização da mulher perpassou a história do cinema e o seu conteúdo obscuro, onde as personagens femininas ocupavam um lugar de destaque e eram colocadas como objeto primordial ao entretenimento. O percurso do cinema aliado as noções eróticas e pornográficas, reiteraram os locais dessas mulheres ao longo das décadas, tendo seu conteúdo e discurso sendo criticado pela teoria feminista do cinema nos anos 70 e, posteriormente, incorporado em estudos semióticos e relacionados ao pós-estruturalismo. Neste período que a teoria feminista do cinema se encontra em primeira fase, vemos, concomitantemente, as Pornochanchadas e as Sexi comedias transpondo temas e imagens cujo conteúdo ia em sentido inverso.

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

Para Mulvey, o cinema coreografa três tipos de “olhar”: o da câmera, o das personagens olhando-se umas às outras e o do espectador, induzido a identificar-se voyeuristicamente com um olhar masculino sobre a mulher. O cinema dominante reinscreve as convenções patriarcais favorecendo o masculino tanto na narrativa

como no espetáculo. A “interpelação” de Mulvey, tem caráter de gênero. O masculino é instituído em sujeito ativo da narrativa e o feminino em objeto passivo de um olhar espectral definido como masculino. O homem é o condutor do veículo narrativo, sendo a mulher o seu passageiro. (STAM, 2003, p.196)

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

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

Replicamos a ideia de irmandade proposta por Avellar ao nos voltarmos a pensar a relação entre o erotismo, a censura e os usos dos corpos femininos nas produções cinematográficas em dois países latino-americanos que vivenciavam ditaduras militares como xifópogas, irmãs siamesas que dividem o mesmo corpo. Tal correlação metafórica se insere na compreensão de que para a realização deste cinema erótico na Argentina e no Brasil, o corpo feminino foi indispensável a sua realização, seguindo o ‘olhar masculino’ que Mulvey denunciava, já que vemos tais obras reiterarem lugares sociais ao mesmo tempo que utilizam as personagens femininas como chamariz.

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

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

Na produção brasileira, temos

como principal signo de representação a sacralização do corpo feminino para em seguida o profanar, ou seja, na verdade a mulher existe enquanto um corpo (...). Ou seja, a presença feminina era resumida ao seu “corpo”, suas personagens serviam para “servir” aos homens, tanto no quesito sexo (as “liberadas”) como no motivo de sua “salvação” (as virgens). Ou seja, serão raras as vezes e que o desejo e a vontade feminina serão os protagonistas das tramas. Mesmo diante de toda a liberação sexual e da liberação feminina que a pílula anticoncepcional trouxe, com a sua criação no início dos anos 1960- fazendo com que a mulher conseguisse de forma mais controlada planejar quando gostaria de engravidar-, a questão do ato sexual para o sexo feminino nos filmes figurava ainda na dicotomia de virgens e não virgens, com uma valorização da virgindade (CRUZ, 2016, p. 40)

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

Por meio das aproximações realizadas ao longo deste trabalho, buscamos situar as representações referentes à temática das mulheres e sua colocação no

campo cinematográfico. Os casos argentinos e brasileiros demonstram o quanto, diretamente ou indiretamente, os Estados ditatoriais controlavam as obras fílmicas – desde o financiamento até explicitamente ou não discorrer e legislar acerca do que, como e quem poderia ingressar nesta Indústria. As personagens mulheres do cinema erótico, sensivelmente, compreenderam que a dita ‘revolução sexual’ seria apropriada de forma diferente ao sul do Equador, ressignificando o discurso moralista, secular e normativo dominantes já aqui alicerçados.

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

REFERÊNCIAS

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

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

AVELLAR, J. *Teoria da Relatividade*. In: **Anos 70 – Cinema**. BERNADET, J.; AVELLAR, J.; MONTEIRO, R. (orgs). Rio de Janeiro: Europa, 1980.

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

BERNADET, J. *Qual é a história?* In: **Anos 70 – Cinema**. BERNADET, J.; AVELLAR, J.; MONTEIRO, R. (orgs). Rio de Janeiro: Europa, 1980.

BUTLER, J. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”* – Introdução. In: LOURO, G. L. (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CAMARERO, E. *From the banal to the indispensable: Pornochanchada and Cinema Novo during the brazilian dictatorship (1964-1985)*. Valencia: L’Atalante – Revista de estudios cinematográficos, nº 23,

jan-jun, 2017.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ÍNDICE REMISSIVO

A

Administração 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 31, 33, 41, 43, 71, 73, 75, 76, 84, 93, 99, 102, 103, 108, 117, 121, 122, 140, 142, 144, 156, 166, 167, 173, 227, 240, 245, 300, 325
Águas medicinais 308, 309, 310, 311, 323
Amazônia 4, 44, 73, 78, 80, 81, 82, 100, 101, 242, 245, 249, 267, 269, 270, 272, 275, 280
Armada brasileira 127
Arthur bernardes 174, 175, 176, 177, 179, 180, 182, 183, 184
Assistência materno-infantil 161

B

Biografia 185, 189, 190, 191, 192, 193, 267, 279

C

Ciência agronômica 99
Cinema 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294
Companhia das índias ocidentais 14, 15, 25
Companhia geral do grão-Pará e Maranhão 31, 32, 44, 45
Conflitos 5, 6, 7, 10, 18, 24, 46, 51, 53, 54, 82, 156, 157, 159, 213, 235, 242, 250, 268, 270, 289, 295, 296, 298, 304
Conselho geral de província 60, 62, 63, 69
Crítica 52, 53, 110, 112, 193, 203, 216, 250, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 263, 264, 265, 266, 277, 289
Cronistas brasileiros 195, 204
Cultura marítima 127

D

Debates ferroviários 114, 118
Direitos humanos 58, 176, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 278, 279, 280, 292
Ditadura civil-militar 221, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 240, 242, 247, 248, 285, 296, 301
Drogas do sertão 31, 32, 41, 44, 76, 81

E

Elites políticas 71, 185
Empresários 123, 125, 186, 238, 242, 243, 246, 249, 250, 288
Engenharia e Política 114
Escravidão indígena 1, 8
Estado de sítio 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184
Estudos de gênero 59, 281

F

Feminismo 59, 267, 270, 271, 272, 279

Força pública 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 159, 160

G

Grupos de esquerda 210, 217

Guerra do paraguai 84, 88, 89, 91, 96, 97, 98, 129, 137

H

História oral 185, 188, 189, 191, 193, 278, 279, 280, 297, 307, 308, 309, 322, 323

I

Império do brasil 70, 77, 84, 85, 86, 96, 108

Imprensa 12, 29, 45, 48, 54, 58, 84, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 98, 138, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 150, 173, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 189, 209, 245, 249, 251, 254, 260, 268, 294

J

Jornal correio 138, 141, 142, 143, 144, 145, 146

Juventude operária 210, 211, 212, 213, 214, 215, 221, 222, 223

L

Literatura 14, 15, 46, 48, 49, 50, 56, 57, 87, 150, 151, 175, 195, 205, 252, 253, 255, 259, 264, 265, 289

Literatura de viagens 46

M

Maçonaria 224, 225, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237

Marinha brasileira 127, 130, 133

Memória social 308, 309, 323

Militarização 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 158

Movimento social 295, 296, 297, 300

Mulheres viajantes 46, 47, 48, 50, 56, 57, 59

Música 25, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 220

N

Narrativas 35, 46, 47, 50, 52, 53, 57, 59, 138, 141, 142, 191, 241, 261, 278, 281, 309

P

Paulo Emílio Salles Gomes 252, 253, 259

Pirataria 14, 15, 16, 17, 18, 25, 29, 227

Política 33, 45, 60, 61, 63, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 80, 82, 84, 86, 87, 88, 89, 98, 106, 111, 112, 114, 115, 121, 122, 124, 125, 126, 138, 141, 142, 143, 149, 151, 153, 154, 159, 160, 161, 164, 166, 174, 176, 177, 178, 180, 181, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 201, 202,

204, 210, 211, 215, 217, 218, 223, 224, 226, 227, 228, 231, 234, 235, 236, 239, 242, 245, 246, 248,
249, 250, 259, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 275, 277, 278, 281, 286, 287, 288, 290, 294, 297, 325
Posse de terras 298, 299, 300, 304, 306
Primeira república 126, 127, 148, 149, 150, 153, 154, 158, 159, 161, 162, 165, 171, 172, 174,
175, 176, 178, 180, 182, 183, 193, 197
Província do Amazonas 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82

S

Saúde pública 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 321
Sexicomedias 281, 282
Sociedade agrícola 99, 100, 101, 103, 104, 111

 **Atena**
Editora

2 0 2 0