

Dossiê: "Território, desejo e erotismo: cenas da vida sexual e líbido no contexto brasileiro"

A arte de gozar no escuro: representações morais, erotismo e costumes no cinema de Pedro Carlos Rovai (1972-1979)

Manuel Amoedo Malvar Neto

Colégio Interação

manuelmalvar7@gmail.com - <https://orcid.org/0009-0005-1859-7460V>

Rodrigo Osório Pereira

Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS

ropereira@uefs.br - <https://orcid.org/0000-0001-8663-2460>

RESUMO

Apesar do seu sucesso de bilheteria na década de 1970, o gênero cinematográfico conhecido como Pornochanchada foi largamente subestimado por críticos e historiadores. Vistas enquanto obras de baixa qualidade, as obras da Boca do Lixo, no entanto, criaram ricas interpretações sobre a realidade sociocultural e política do Brasil durante a ditadura militar. Um de seus mais importantes diretores, Pedro Carlos Rovai, realizou sete filmes do gênero, sendo três deles analisados no presente trabalho: *A Viúva Virgem* (1972), *Ainda Agarro Esta Vizinha* (1974) e *O Amante Latino* (1979). Portanto, esta pesquisa busca ser uma contribuição para os estudos históricos a respeito do referido movimento artístico e do período no qual ele foi fomentado, através da análise das representações construídas nas obras citadas utilizando uma metodologia baseada no exame dos códigos internos e externos dos filmes.

Palavras-chave: Pornochanchada; Pedro Carlos Rovai; Erotismo; Representação; História cultural.

The art of cumming in the dark: moral representations, eroticism and customs in the cinema of Pedro Carlos Rovai (1972-1979)

ABSTRACT

Despite its success in the 1970s box office, the movie genre known as Pornochanchada was underestimated by critics and historians. The films from Boca do Lixo were seen as works of low quality. However, they created rich interpretations about the social, cultural and political reality of Brazil during the military dictatorship. One of the most prominent directors of the genre, Pedro Carlos Rovai, produced seven movies, of which three were analyzed in this research: *A Viúva Virgem* (1972), *Ainda Agarro Esta Vizinha* (1974) e *O Amante Latino* (1979). Therefore, this research intends to give a contribution to the historic studies about this artistic movement and about the period in which it was produced, through the analyzes of the representations made in the films, using a methodology based on the exam of extern and intern codes from the films.

Keywords: Pornochanchada; Pedro Carlos Rovai; Erotism; Representation; Cultural history.

El disfrutar en la oscuridad: representaciones morales, erotismo y costumbres en el cine de Pedro Carlos Rovai (1972-1979)

RESUMEN

A pesar de su éxito de taquilla en la década de 1970, el género cinematográfico conocido como Pornochanchada fue ampliamente subestimado por críticos e historiadores. Vista como obras de baja calidad, las películas de la Boca do Lixo, sin embargo, crearon ricas interpretaciones sobre la realidad sociocultural y política de Brasil durante la dictadura militar. Uno de sus directores más importantes, Pedro Carlos Rovai, realizó siete películas del género, siendo tres de ellas analizadas en este trabajo: *A Viúva Virgem* (1972), *Ainda Agarro Esta Vizinha* (1974) y *O Amante Latino* (1979). Por lo tanto, esta investigación busca ser una contribución a los estudios históricos sobre el mencionado movimiento artístico y el período en el que fue fomentado, a través del análisis de las representaciones construidas en las obras citadas utilizando una metodología basada en el examen de los códigos internos y externos de los filmes.

Palabras clave: Pornochanchada; Pedro Carlos Rovai; Erotismo; Representación; Historia cultural.

Introdução

A pornochanchada como arte cinematográfica e objeto de estudo acadêmico foi menosprezada e muitas vezes negligenciada no que diz respeito às suas possíveis contribuições para a história do cinema nacional e compreensão do contexto cultural da Ditadura Militar. Vista enquanto pornográfica e abjeta, por vezes não é considerada obra artística e muito menos fonte digna de atenção. A virada de chave nesse tratamento ocorreu após a redemocratização no país, a passos lentos. A maioria dos estudos sobre o gênero parte das áreas de comunicação e psicologia, havendo pouca participação de historiadores. Ou seja, apesar da enorme contribuição de pesquisadores sobre o assunto, ainda faltam, para completar o rol de estudos, análises que operem dentro dos métodos da ciência histórica.

O ano de 1969 marcou o início das produções cinematográficas integradas sob o nome de pornochanchada. Estreando com “Adultério à Brasileira” de Pedro Carlos Rovai e “Os Paqueras” de Reginaldo Farias, o gênero, apesar de massacrado por críticos e outros cineastas, se estabeleceu bem-sucedido à frente das bilheterias do cinema nacional de maneira incontestável em 1974, sendo que sua caminhada em direção ao êxito lucrativo foi crescente desde seu nascimento. A nudez era raramente explícita, o sexo muitas vezes aparecia apenas simulado em tela, as piadas de duplo sentido rebentavam à beira da exaustão, enredo e título em variadas ocasiões não possuíam concordância e o nível técnico era questionável. Assim, a pornochanchada, por seu aspecto complexo e heterogêneo, suscitou aos espectadores e suscita aos acadêmicos um campo de sentimentos e conclusões diversas.

O fim do regime militar marcou o início tímido do campo de estudos acerca do gênero cinematográfico extinto. Longe de ter estabelecido correntes hegemônicas e tradicionais em suas linhas de pesquisa, o campo apresenta, entretanto, vários elementos comuns através de diferentes autores tais como Bertolli Filho (2016), Caio Lamas (2016), Rossini Siqueira (2016) e Muriel Amaral (2016). Há uma dedicação em muitos trabalhos com o objetivo de compreender sob quais mecanismos e características a censura e a pornochanchada configuravam-se: os estereótipos criados na tela do cinema; o papel delegado à mulher nas narrativas; os valores morais representados em cena e ainda a respeito de quais serão os motivos por trás do estrondoso sucesso dos filmes.

Assim, se fazem inegáveis as possibilidades historiográficas que os filmes da *Boca do Lixo*¹ oferecem e que não podem mais ser negligenciadas. Nesse contexto, o presente artigo buscou evidenciar os pormenores da política sexual da época que envolveu a pornochanchada, em ordem de destrinchar o que as representações produzidas nos filmes de Pedro Carlos Rovai revelaram acerca da realidade sociocultural e política do Brasil no período da ditadura militar, mais especificamente no recorte de 1972–1979, e do próprio imaginário do diretor. Afinal, as obras foram transgressoras e iconoclastas ou ingênuas distrações da realidade? A representação feminina era de protagonismo moderno ou de passividade tradicional? Os estereótipos de gênero foram apenas reflexos do cenário nacional ou existiu a intenção consciente narrativa de reproduzi-los? O que diziam as vozes oficiais do Estado sobre o terreno da moralidade, do erotismo e dos costumes?

Os filmes *A Viúva Virgem* (1972), *Ainda Agarro Esta Vizinha* (1974) e *O Amante Latino* (1979) estão longe de representarem uma unidade na pornochanchada. Porém, quando analisados em conjunto, oferecem um desenho, um quadro geral do que foi o gênero e do que ele pode revelar sobre a conjuntura na qual foi produzido, respondendo por fim as perguntas feitas anteriormente. O artigo está dividido em dois tópicos. No primeiro, efetuamos a análise das representações presentes nas três obras escolhidas, separando as imagens mais contundentes e valiosas para a compreensão do universo construído pelo diretor e da realidade nacional. Foram escolhidos sete conjuntos que uniram quadros dos filmes selecionados, totalizando ao todo 30 imagens que possibilitaram a discussão sobre masculinidade, voyeurismo, casamento, homossexualidade, erotização da mulher e falso moralismo, temas contextualizados com a ditadura militar.

No segundo tópico, procuramos apontar o entrelaçamento da moral com a política durante da ditadura militar, o que significou a preocupação do Estado com temáticas caras às produções da pornochanchada como “lesbianismo”, adultério, masturbação, práticas lascivas e orgias sexuais. Existiu uma política sexual/moral durante o regime militar que pautou o que era correto e o que era proibido no campo dos costumes, e que dialogou com a pornochanchada durante toda sua existência.

¹ Região na cidade de São Paulo na qual floresceram as obras do movimento. Por ser uma zona notadamente conhecida por pontos de prostituição (Bairro da Luz), venda e consumo de drogas e vida noturna boêmia da classe trabalhadora, ficou taxada pejorativamente como Boca do Lixo. O local dava a tônica do que caracterizaria os filmes, tanto da pornochanchada quanto do cinema marginal: baixos custos de produção, abordagem direta sobre o sexo, a homossexualidade e o adultério.

As representações nas obras de Pedro Carlos Rovai.

Toda obscenidade é contextualmente histórica e cultural. Depende de quem observa e a partir de que temporalidade e lócus social o observador se localiza, a moralidade que cercou sua educação formal e familiar. Sendo assim, muito daquilo que foi visto enquanto obsceno, depravado, erótico em determinado período, pode ser visto hoje com tranquilidade e a possibilidade de o contrário ocorrer é considerável. Como parte da cultura, nossas noções de sexualidade e costumes no geral tendem à mudança, seja uma modificação que reitera as ideias iniciais que possuímos ou uma que altera de maneira radical nossa órbita.

Na primeira carta escrita a respeito do Brasil por seus invasores, o relato é de que andavam os nativos a expor suas vergonhas. O sexo, representado pelas genitálias dos homens, mulheres e crianças indígenas deveria ser escondido das vistas mais atentas, o que então era regra na Europa Ocidental. A tradição de tratar do assunto como algo privado, reservado aos quartos e às intimidades dos sujeitos decerto passou por transformações inúmeras desde o início da colonização até a década de 1960 e 1970, mesmo não sendo nosso intuito delinear todos os contornos que o processo compreendeu através de séculos no país. A esfera na qual o presente trabalho se desenvolve é o cinema, fenômeno do final do século XIX, e é, portanto, a partir do período e campo referido que podemos afirmar que no Brasil a nudez e o erotismo transportados para a tela foram acompanhados bem precocemente pela prática da censura.

Rodrigo Gerace (2015) localiza as primeiras cenas de nudez no cinema brasileiro nos filmes *Depravação* (1916), *Luciola* (1916), *Alma Sertaneja* (1919), *Vício e Beleza* (1926) e *Anjo do Lodo* (1951), todos eles com maiores ou menores doses de erotismo. A censura erótica/sexual nos filmes seguiu de perto a história de outros países como Dinamarca, Alemanha, Holanda, Itália, Espanha, Portugal e Bélgica, o que demonstra que o cinema brasileiro era apenas mais um dentre um rol de mercados audiovisuais que foram tomados por ondas conservadoras, ora políticas ou religiosas, mas sempre carregadas de aspectos morais. Porém, é preciso estar atento. Seria incorreto equiparar todas as censuras e produções eróticas e pornográficas dos países citados, haja vista as diferenças existentes nas esferas mencionadas e as distintas temporalidades.

Enquanto parte da Europa desenvolveu sua política contra o erotismo e a pornografia no cinema durante as primeiras décadas do século XX, o Brasil só viria a sistematizar e enriquecer seus órgãos repressivos em 1968, apesar dos precedentes históricos que remontam à década de 1930. Todavia, salvaguardadas as diferenças, é

coerente observar que a repressão censória ao sexo, nas ruas e no cinema, incita movimentos justamente sexuais, eróticos e pornográficos nos segmentos políticos e artísticos dos países citados, e no Brasil especialmente. Isto posto, a pornografia precisa ser melhor definida enquanto um fenômeno histórico, haja vista suas variações encontradas ao redor do globo e a sua versão tupiniquim conhecida como pornochanchada.

Segundo Afonso Souza (2016) existe no universo dos críticos da arte a tendência de separar as obras eróticas das pornográficas através da delimitação daquilo que seria bom gosto e o que seria vulgar. O erotismo, para eles, definiria as realizações artísticas mais intelectuais, refinadas, nas quais a nudez e o sexo desempenham papéis filosóficos e reveladores de alguma situação social e humana mais séria. A pornografia, por outro lado, reuniria para os intelectuais puristas tudo aquilo de mais abjeto, devasso e grotesco reunidos na linguagem explícita e baixa, com o comportamento vulgar da câmera (e seus closes mirando o centro de tudo) e as atuações exageradas, de má qualidade. No entanto, mesmo a dicotomia apresentada acima sendo importante para entendermos a relação entre Estado, espectadores e pornochanchada, ela diz muito mais sobre os que assistem e julgam a pornografia do que sobre aquilo que a torna única de fato.

Susan Sontag (2004), pontua que a pornografia “[...] é uma forma capaz de parodiar a si mesma [...], é um teatro de tipos, não de indivíduos” (Sontag, 2004, p. 16-17), chamando atenção para o fato de que um elemento de sua estética é a despersonalização dos sujeitos em tela, reduzidos aos estereótipos do homem viril ou castrado (o famoso “corno”), da mulher inocente ou libidinosa, do jovem inocente, mas bem-dotado. Flávia Kampf (2008), por sua vez, adiciona ao debate o fato de que “a característica essencial do discurso pornográfico é a sexualidade e supõe-se que ele tenha capacidades de suscitar e excitar as demandas de seus expectadores, provocando-lhes a vontade de saber [...]” (Kampf, 2008, p. 21). Existe, dessa forma, a obrigatoriedade de tratar do sexo e de, mais importante, instigar assanhamento no espectador, o desejo de descobrir algo sobre si mesmo e sobre o outro, tarefa que pode ser feita em solidão ou em boa companhia. A maneira pela qual a pornografia comunica seus objetivos é definida por Sontag (2004):

A pornografia usa um tosco e reduzido vocabulário de sentimentos, sempre relacionado às perspectivas de ação: sentimento que se gostaria de pôr em ação (luxúria), sentimento que não gostaria de pôr em ação (vergonha, medo, aversão). Não existem sentimentos gratuitos ou não funcionais, não há devaneios, especulativos ou imagísticos, que sejam irrelevantes ao assunto em questão. Assim, a imaginação pornográfica habita um universo que é, por mais

repetitivos os incidentes que ocorrem em seu interior, incomparavelmente econômico. Aplica-se o critério de relevância mais estrito possível: tudo deve apontar para uma situação erótica (Sontag, 2004, p. 29).

Existe na pornochanchada uma sucessão de eventos e informações que não evocam no enredo qualquer exploração dos sentimentos dos protagonistas e agentes das situações ocorridas. O único sentimento explorado à exaustão nas narrativas é o tesão descontrolado e motivador das escolhas dos personagens. É o que faz a roda do filme girar. Se a representação da mulher na pornochanchada não é completamente irracional em alguns enredos, o que lidera suas ações, por regra, são objetivos frutos das intenções românticas e, em maior grau, do desejo sexual explícito ou escondido. Ela não possui ambições que não estejam relacionadas ao masculino, único capaz de satisfazer suas necessidades, seus sonhos carnais. E, quando existe uma motivação maior para seu personagem (como em *As Cangaceiras Eróticas* e seu enredo da jornada de vingança das irmãs órfãs), o meio pelo qual elas dão vazão a seus planos é sequestrando homens da região e os liberando de acordo com o tamanho de seus órgãos genitais, muito sintomático dos significados que portavam as personagens femininas nos filmes da *Boca do Lixo*.

Flávia Kampf (2004, p. 14), contribui com o debate ao relembrar o aspecto da obscenidade na pornografia. Para ela, “[...] obsceno seria o que não deve ser visto em cena, portanto aquilo que viola as regras da cena social” (Kampf, 2004, p. 14). Na tentativa de encontrar uma definição que melhor exemplifique o que foi a pornochanchada, sobretudo a primeira parte de seu nome, damos conta de alguns traços que poderão ser percebidos nas análises dos filmes a seguir. São eles a redução dos enredos e dos personagens à cenários sexuais, a formação de tipos (machão, virgem, homossexual afeminado), a excitação do expectador, a revelação daquilo que deveria permanecer escondido/censurado.

Em ordem de analisar as obras *A Viúva Virgem* (1972), *Ainda Agarro Esta Vizinha* (1974) e *O Amante Latino* (1979) do diretor Pedro Carlos Rovai, escolhemos adotar, de agora em diante, o termo “pornoerotismo” cunhado por Souza (2016), haja vista que, segundo ele:

[...] as fronteiras entre erotismo e pornografia são “líquidas”, tênuas, rarefeitas... Por essa razão, assumo [...] o termo “pornoerotismo” para deixar claro que, para além do dualismo opositivo verificáveis nas operacionalizações dos termos “erótico” e “pornográfico”, devem-se perceber as mediações, as trocas, as

confluências e as cópulas do pensamento que constrói o conhecimento sobre o corpo e a sensualidade [...] (Souza, 2016, p. 36).

Apesar de não explícito (há simulações de sexo e exposição de seios e nádegas ao máximo), os filmes provenientes da *Boca do Lixo* são vistos enquanto pornográficos, e, portanto, esvaziados de valor artístico e reflexivo, sobrando apenas para eles, segundo os críticos mais tradicionais de história da arte, um caráter vil, grotesco, sem pudor, que nada sinaliza sobre seu tempo a não ser as suas próprias limitações intelectuais e críticas. Na contramão desse pensamento e inspirados nas contribuições de Souza (2016), analisamos a trinca de Rovai no encalço de significados históricos que foram produzidos em suas representações sobre a sociedade brasileira durante a ditadura militar, sem perder de vista justamente o que foi ignorado a respeito da pornochanchada: o conhecimento construído em relação aos embates e negociações entre noções conservadoras e liberais na esfera dos costumes e da moral sexual.

Tatá (Cecil Thiré) é um *freelancer* de publicidade que vive em um prédio popular localizado na zona sul do Rio de Janeiro. Enfastiado do seu trabalho, observamos na abertura do filme o personagem sentado no vaso sanitário enquanto recorta anúncios e propagandas impressas nos jornais, adicionando os fragmentos às pilhas espalhadas pelo apartamento, recheado de posteres e adesivos em um pequeno espaço. Juntamente com seus amigos, o mágico (Hugo Bidet), a ladra de itens de supermercado (Wilza Carla) e o porteiro Gildo (Carlos Leite), tenta sobreviver com esforço mínimo, mantendo aversão ao trabalho formal e lealdade aos bicos com ordenados reduzidos. Seu cotidiano é transformado com a mudança de Teresa (Adriana Pietro) e sua tia Olga (Lola Brah), que, por motivos desconhecidos, estão em má situação financeira e, no perigo de perderem o status social de ricas, se mudam para o prédio que reúne ainda uma clínica de odontologia e uma prostituta que recebe cliente com fetiches pouco usais.

Tatá se apaixona por Teresa e com a ajuda de seus amigos tenta conquistá-la diversas vezes ao longo do filme, para o desprazer da tia, guardiã da sua virgindade e que tem o intuito de vender a última para Bob Simão (Sérgio Hingst), cafetão ou, como o personagem prefere se apresentar, “agente de assuntos extramatrimoniais”. O enredo estrutura-se na simplicidade de seus personagens e nos eventos que se desenrolam no decorrer, sempre apontando para alguma situação erótica que é prontamente censurada pelo síndico (Fregolente), que diz por mais de uma vez que ainda irá moralizar aquele edifício. É em *Ainda Agarro Esta Vizinha* (1974) que encontramos o primeiro tipo da pornochanchada, o machão em sua vertente mais celebrada, o malandro.



Figura 1 – Uma tarde de abundância. Tatá (Cecil Thiré) recebe sua vizinha (Nídia de Paula) que foi ao apartamento do publicitário em busca de sua vitrola. Fonte: *Ainda Agarro Esta Vizinha* (1974).

Acima, vemos três quadros de uma cena na qual Tatá, sofrendo do fenômeno conhecido vulgarmente como “bolas roxas” (situação que envolve ou o tempo prolongado sem prática sexual ou a ereção demorada sem ejacular) após ser deixado às pressas pela personagem casada com quem estava se relacionando em seu apartamento, decide a todo custo encontrar alguma mulher no prédio que satisfaça de imediato seus desejos. Uma de suas vizinhas vai a seu encontro em busca de sua vitrola que o malandro confiscou no início do filme por causa do barulho. Tatá, ciente da oportunidade que tem em mãos, diz a ela que a vitrola está logo ali, atrás da cortina, na cama dele.

A câmera de Rovai, como de costume em outros filmes da pornochanchada, atua de maneira voyeurista, colocando o espectador como alguém que está de fato invadindo a cena, bisbilhotando pela fresta da fechadura. Em função disso, nos encontramos posicionados detrás da personagem feminina no primeiro quadro, com a possibilidade de observar de perto a calcinha, as botas brancas e as pernas brilhosas (como se vê pelo reflexo da luz ambiente), sendo que estas últimas parecem mais longas que normalmente apareceriam em outros enquadramentos e ângulos. Tatá olha diretamente para as lentes, em um sinal duplo de cumplicidade com quem assiste e do regimento secreto que cerca aquilo que ele está prestes a fazer, que não pode ser visto por nós, apenas imaginado.

O malandro, estereótipo tão caro à pornochanchada, precisa da representação hiper-sexualizada da mulher assim como sua versão mais viril disponível no machão, e nem mesmo Adriana Pietro (que dificilmente ficava nua nas obras) escapa disso em *Ainda Agarro Esta Vizinha*, com seus seios expostos através de roupa transparente em algumas cenas durante o filme. Sendo produzidos em meio a um período no qual falava-se em

liberdade sexual feminina, pílulas anticoncepcionais, aversão e repulsa à instituição do casamento, é possível cometer o equívoco de atribuir aos filmes pornoeróticos da *Boca do Lixo* a intenção de progressismos, de emancipação da figura da mulher protagonizando orgias, adultérios e atos sexuais antes do casamento.



Figura 2 – Janelas indiscretas e outros voyeurismos. Da esquerda para a direita, começando pela parte de cima: Nídia de Paula, Valentina Godoy e Meiry Vieira; Sônia Clara e Darlene Glória. Fonte: Ainda Agarro Esta Vizinha (1974); A Viúva Virgem (1972).

Analizando os significados produzidos com relação à mulher, nos quadros acima, percebe-se que estão por via de regra pautados pela objetificação do seu corpo, haja vista que ele foi o produto principal dos filmes da pornochanchada, colocado no centro das tramas em vistas de render o maior lucro possível. O cinema, antes de ser arte é uma indústria e Pedro Carlos Rovai é um homem e dirige a câmera (seu olhar) para o corpo feminino de determinada forma a torná-lo objeto rentável para o consumo quantitativo de seus espectadores. A produção de sentido na linguagem audiovisual aqui estudada segue o trajeto apontado por Kampf (2008), que assinala:

O olhar determinado do homem projeta sua fantasia sobre a figura feminina. No seu papel de exibição tradicional as mulheres são olhadas e simultaneamente exibidas, com o seu aparecimento codificado para um forte impacto visual e erótico de forma que elas podem conotar a ideia de serem olhadas. A mulher exibida como objeto sexual é o leitmotiv do espetáculo erótico: de pin-ups para

strip-teaser, ela capta o olhar, e significa o desejo masculino (Kampf, 2008, p. 36).

Uma visão de mundo é construída em *Ainda Agarro Esta Vizinha* e *A Viúva Virgem*, a qual implica que o corpo feminino seja representado na tela como objeto a ser contemplado, desejado e invadido. Na ordem, da parte de cima e da esquerda para direita, vemos através da janela do condomínio uma vizinha dançando apenas de calcinha e com a roupa de cima e outra se trocando para receber mais um cliente. Ao lado, ainda na fileira de cima, a mulher casada decide finalmente ignorar seu marido furioso e deixa-se vencer pelo charme do malandro. Na fileira de baixo, novamente três mulheres em situações distintas: a prostituta Janete (Sônia Clara) acorda despida, Tamara (Darlene Glória) prepara-se para transar com Paulinho (Marcelo Costa Santos) e a modelo (Janete Biati) tem os seios cobertos de relógios em um anúncio de publicidade.

Aos personagens masculinos é reservado o protagonismo, a racionalidade, as ações meticolosas, enquanto às mulheres é oferecido o papel da submissão, da futilidade, da ninfomania. Como Kampf (2008) coloca:

Como ser social, a mulher é construída através dos efeitos da linguagem e da representação; assim, como espectador é constituído em termos das séries e de movimento das imagens filmicas, absorvendo sucessivas posições de significados, uma mulher, ou um homem, não é uma identidade indivisível, uma unidade estável de consciência, mas o resultado de uma série de mudanças de posições ideológicas (Kampf, 2008, p. 28).

A *Pornochanchada* de Pedro Carlos Rovai reitera a produção de normas discursivas sobre o corpo feminino, embora rearticule, em outros momentos, práticas representacionais do casamento e da masculinidade. Ainda sobre o primeiro comportamento, é notório que, em um período no qual homossexuais e travestis não poderiam aparecer na televisão (sem que uma chuva de cartas de espectadores e cortes da censura ocorressem além das leis já mencionadas no segundo tópico do presente capítulo), os dois primeiros filmes podem parecer meritosos por apresentarem personagens gays. No entanto, o que vemos é um reforço dos valores conservadores defendidos por parcelas da sociedade civil e por políticas oficiais do Estado.



Figura 3 – O riso discriminatório contra os homossexuais. Da esquerda para a direita, começando da parte de cima: Carlos Leite e Edy Star; Carlos Pietro e Marcelo Costa Santos. Todas as cenas em que aparecem, são utilizados pelo enredo como motivo de risadas. Fonte: Ainda Agarro Esta Vizinha (1974); A Viúva Virgem (1972).

Os significantes, como se pode observar acima, estão sempre com roupas espalhafatosas, penteados extravagantes e maquiagem exagerada. A nível descritivo, novamente da esquerda para a direita e começando pela fileira de cima, vemos o porteiro Gildo olhar com desprezo para um sutiã; três travestis na calçada sendo tietadas por um homem na calçada; um apresentador de cabaré com o rosto pintado de branco; Adamastor (Carlos Pietro) com uma jaqueta colorida e; Paulinho maquiado e vestido com o que aparenta ser um vestido muito similar a um tutu de balé.

Os significados produzidos com os comportamentos escrachados e afeminados caminham no sentido de estereotipação e consequente desvalorização do homossexual concreto, do dia a dia, que é reduzido às figuras cômicas, sem direito a interesses amorosos e que deve sempre servir de ajudante do protagonista e também como modelo oposto, daquilo que não se deve seguir, que é abjeto como padrão de conduta moral. Tudo isso endossa posições conservadoras no campo da moral e dos costumes, segundo Flávia Seligman (2000), pois:

O caráter moralista destes filmes permite que apareça uma personagem homossexual, desde que ela corresponda apenas a um estereótipo, que não comprometa o comportamento-padrão dos mocinhos e mocinhas; não permite, porém, que este homossexual tenha um relacionamento dentro da história, pois

isto sai da linha-padrão aceitável para a postura familiar concebida pelo ciclo [...] Os personagens bufos, os bobos e os estereótipos, principalmente dos gays, demonstram que, num todo, as normas sociais não deviam ser contestadas (Seligman, 2000, p. 220).

Em meio ao rebuliço e tensões entre grupos liberais e conservadores na década de 1970, Rovai dá a impressão de ter escolhido um lado. Todavia, a transa da pornochanchada não é tão simples assim. Observemos o enredo de *A Viúva Virgem*. Cristina (Adriana Pietro) é uma jovem moça que está prestes a se casar com o intimidador Coronel Alexandre (Carlos Imperial). Na noite de núpcias, o coronel come demais e, tentando consumar o casamento, acaba morrendo numa mistura de indigestão e infarto. À recém-viúva é dada a receita para seu problema de virgindade: Ir ao Rio de Janeiro. Afinal, naquela cidade nenhuma mulher permaneceria virgem por muito tempo. No apartamento para o qual ela vai se mudar estão Constantino (Jardel Filho), Janete, Paulinho e Tamara.

O grupo vive, ao que tudo indica, de trambiques, sendo um deles morar em apartamentos cujos donos não costumam visitar por terem outras propriedades. Saindo às pressas por motivo da chegada de Cristina e sua tia Diná (Henriqueta Brieba), Constantino volta ao apartamento e se interessa pela viúva, ainda mais quando descobre que seu falecido marido era o Coronel Alexandre, homem de muitas posses. A partir daí que ele decide, junto com seu grupo, em aplicar o golpe do baú, que por sua vez será impedido pelo Coronel na sua versão corno *poltergeist*² que inflige disfunções eréteis em Constantino e por Paulinho, que se apaixona por Cristina e terminar por conquistá-la.

² Um poltergeist é, no folclore alemão, um espírito ou entidade responsável por perturbações físicas, como ruídos, movimentação de objetos e aparecimento e desaparecimento de coisas. O coronel Alexandre, morto e de “honra” ferida, age do além túmulo para conseguir sua vingança contra Constantino, que lhe pôs o par de chifres na cabeça, e para proteger Cristina, tida como propriedade do fantasma, a qual, em sua visão, só pode ser conquistada com pureza.

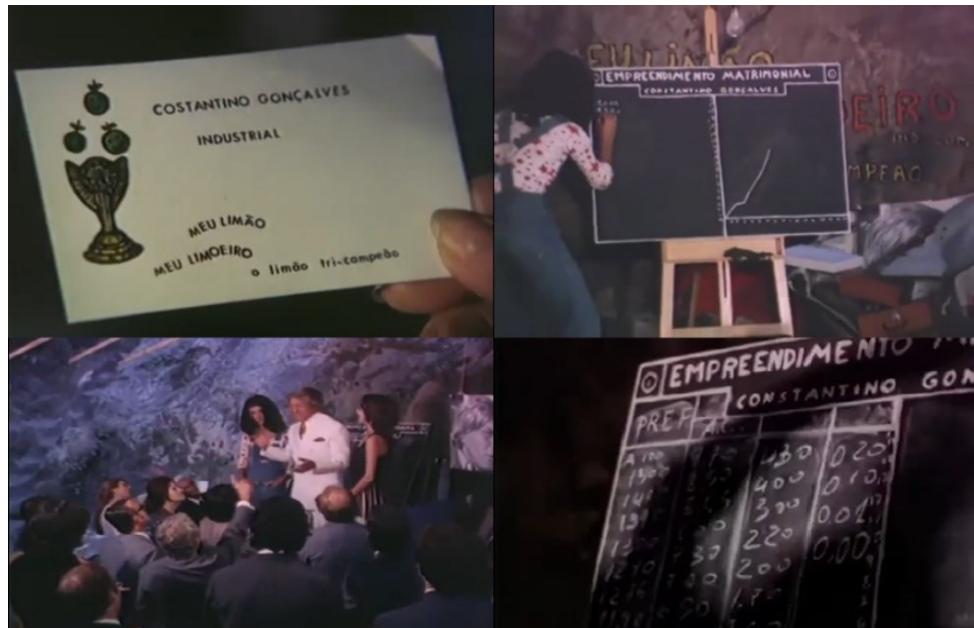


Figura 4 – Casamento apenas se o dote for grande. Constantino (Jardel Filho) abre uma espécie de Bolsa de Valores na qual acionistas podem participar do capital do empreendimento matrimonial que o personagem deseja concretizar. Fonte: *A Viúva Virgem* (1972).

A crítica contumaz de Rovai à instituição do casamento, que está presente de forma mais tímida em *Ainda Agarro Esta Vizinha* nas preocupações de Tatá, volta dessa vez mais feroz. Constantino, dono de uma empresa de batidas de limão que são vendidas na praia, junta diversos acionistas numa corrente de contratos que assina e lavra no cartório, conseguindo investimentos no negócio que ele intitula de “Empreendimento Matrimonial”. O casamento entendido como algo sagrado e a ser defendido pelos grupos conservadores e pelo Estado em ordem de proteger o núcleo familiar tradicional é vítima de deboche e de riso, com quadros representando os valores das ações, as altas e as quedas, e acionistas brigando entre si nas especulações satíricas à Bolsa de Valores.

Constantino de paletó branco, com trejeitos políticos, se autointitula industrial e coloca o sucesso do seu negócio na conta da malandragem. Rovai consegue reunir elementos visuais suficientes para criticar não só o casamento, já que produziu o filme, segundo Seligman (2000), “numa época de empreendimentos monumentais como a Transamazônica, a Ponte Rio-Niterói, e a própria fusão do Estado da Guanabara com o Rio de Janeiro [...]” (Seligman, 2000, p. 227). Dando, portanto, uma cutucada no Estado autoritário e questionando a seriedade de suas obras técnicas. Em adição a isso, temos o avacalhamento das autoridades. No caso de *A Viúva Virgem*, os acionistas de mercado financeiro, em *Ainda Agarro Esta Vizinha*, o síndico moralista, e em *O Amante Latino*, os empresários por trás de construções antiecológicas. Vejamos a seguir alguns desses

exemplos, que mostram uma face mais crítica socialmente da pornochanchada e do diretor Pedro Carlos Rovai.



Figura 5 – Quem censura também goza atrás das cortinas. Tatá (Cecil Thiré), em uma fuga elaborada pelo prédio, descobre que o síndico moralista (Fregolente) estava tendo relações sexuais com a inquilina (Nídia de Paula) em troca do aluguel.

Fonte: *Ainda Agarro Esta Vizinha* (1974).

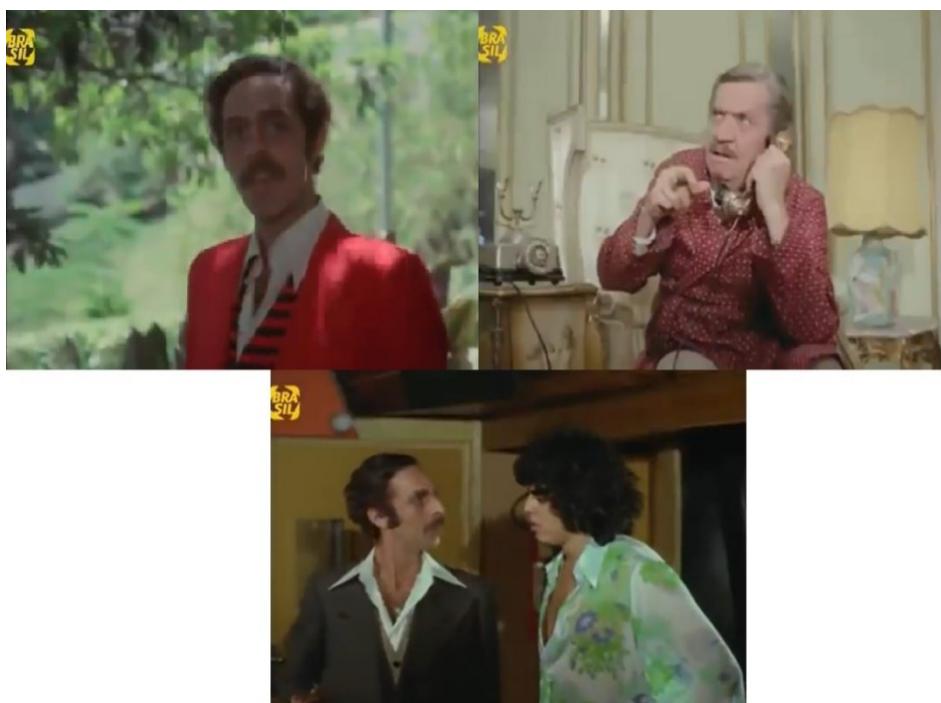


Figura 6 – Os inimigos usam paletó, gravata e não são nada sensuais. Os antagonistas de Sidney Magal: Anselmo Vasconcelos e Fregolente. Fonte: *O Amante Latino* (1979).

As figuras de autoridade, no universo de Rovai, se tornam alvo de chacota. O síndico da imagem V, tão preocupado em moralizar o edifício, é flagrado nu atrás da cortina do banheiro, pois, segundo ele, tinha ido cobrar o aluguel da moradora. Na imagem VI, Cravo (Anselmo Vasconcelos) e o chefão (Fregolente), desejando dar seguimento a seus negócios, tem planos frustrados um atrás do outro de maneira cômica, além de

sempre estarem vestidos sempre como “almofadinhas”, estereotipados como homens ricos. Cravo, inclusive, é um formato diferente de corno, pois ainda nem se casou com Bárbara (Monique Lafond), e já perdeu seu interesse amoroso para o “amante latino” Sidney Magal.

O cantor interpreta a si mesmo em uma aventura para salvar a sua escola de infância de um golpe orquestrado por Cravo e por seu chefão. Os moradores do acampamento cigano localizado ali nas imediações da instituição de ensino, liderados por Papa (Felipe Wagner) e Nona (Catalina de Petrusco), tem a ideia de organizar um show com objetivo de angariar fundos e pagar a hipoteca para a diretora (Ida Gomes). No filme, não há nudez. Em seu lugar, o objeto de desejo da câmera é o Sidney Magal, que atrai atenções fixas, obcecadas, e protagoniza sempre trocas intensas de olhares com as mulheres e até mesmo com um dos capangas de Cravo.



Figura 7 – Performance de dar água na boca. Todos os personagens que durante o filme demonstram seu desejo pelo protagonista de maneira mais explícita, incluindo seu par romântico, Sandra Rosa Madalena (Angelina Muniz). Fonte: *O Amante Latino* (1979).

Sidney, quando aparece em cena, ou está completamente sem camisa, ou utiliza roupas brilhantes com abertura a exibir o peito nu. É o estereótipo do machão que não se utiliza da força bruta para atingir seus objetivos, e sim do magnetismo sexual, e que, diferente do malandro, segue a lei para combater as injustiças. A inversão do estereótipo (Hall, 2016) não é algo incomum na pornochanchada. Em “O bem-dotado de itu” o personagem de Nuno Leal Maia é perseguido e desejado pelo tamanho incomum de sua genitália. Aqui, Sidney Magal substitui a representação feminina usual do gênero cinematográfico, numa sexualização que mantém o tom de outras obras e permanece

problemática, apesar de colocar no centro do enredo um personagem masculino que não tem medo de quebrar os quadris e dançar de maneira chamativa.

É possível que haja discordâncias a respeito do enquadramento do filme *O Amante Latino* como pornochanchada pela falta de nudez e de uma estereotipagem mais característica da *Boca do Lixo*. Pode ser que o pornoerotismo não prescinda de nudez. Ou que o fator erótico/pornográfico não resida no sexo propriamente exibido. Talvez existam subcategorias dentro do conceito de pornoerotismo que, se analisadas e construídas de forma extensa, podem ser que não contenham nada de pornográfico ou até mesmo erótico à primeira vista, como uma obscenidade imperceptível a nós que só se revelará em outro tempo, em outra cultura e política moral.

Não é nosso intuito dedicar-nos a tal tarefa, mas cremos que nela estaria a resposta mais profunda sobre a pornochanchada enquanto conceito operacionalizável e, mais especificamente, sobre filmes como *O Amante Latino*. Devemos lembrar, por exemplo, dos filmes protagonizados por Roberto Carlos, nos quais o ator interpreta a si mesmo em aventuras que dependem, certa medida, de sua fama e astúcia para terem um final feliz. Roberto Faria, o diretor, produziu pornochanchadas e filmes do cantor. No entanto, os filmes de Roberto Carlos não guardavam nenhuma eroticidade.

Pedro Carlos Rovai em específico e a pornochanchada em geral oferecem suas perspectivas e consequentes soluções para os problemas morais enfrentados cotidianamente, no imaginário e na vida prática, pelo Estado e pelos brasileiros, durante a ditadura militar. Como se a sensualidade, o carisma, o sexo em si, pudessem diluir diferenças sociais, converter/seduzir ideologias para seu show público quando a luta armada e outras formas mais diretamente políticas não conseguiam.

Pode-se questionar o nível que oferecem de complexidade, de leitura dos problemas materiais e da falta de um projeto definido, mas não há abertura, a partir dos pressupostos históricos aqui desenhados, para negar nos filmes de Pedro Carlos Rovai a existência de uma reflexão política e social. O universo criado desenha regras, mundos possíveis, personagens modelos. Ao passo de um projeto nacional da ditadura, Pedro Carlos Rovai esculpe seu próprio programa, com contradições e impasses. A pornochanchada do diretor expõe a estrutura moral de sua época ao mesmo tempo que é mercadológica, possui senso político e crítico, ora conservador ora liberal, é a expressão viva dos embates morais da época.

A trinca de filmes analisada corporifica uma cultura, define quais tradições serão seguidas em seus ritos e as que devem ser banidas. De forma alguma revolucionária, é que

sua transgressão nunca se tornou de fato ereta. É como uma promessa de penetração que nunca se conclui por timidez ou coerção, falta de experiência, rigidez ou até mesmo de vontade, e que encontra par na maneira pela qual as pornochanchadas desenharam suas narrativas: a consumação do ato sexual jamais é mostrada, é sempre sugerida, ou por elementos mais discretos ou pela dança encenada de corpos que trocam apenas toques ensaiados e simulados por detrás da cortina ou debaixo do lençol.

A subversão da ordem é prometida, e é possível muitas vezes sentir seu gosto vindo em erupção na ponta da língua, no entanto, o que ocorre é a reafirmação de determinados valores morais de ordem conservadora ao final dos filmes, como desfecho de uma batalha que teve lugar durante a obra e o período da ditadura: propostas liberalizantes sobre os costumes versus posturas conservadoras que encontravam coro nas políticas morais do estado brasileiro. As pornochanchadas não tinham qualquer intenção de oferecer um projeto político tal qual o cinema novo ou o cinema marginal, a sua solução proposta era gozar, como diz o psicanalista em *A Viúva Virgem*, e desvalorizá-la por isso é perder de vista as questões mais fundamentais no campo do desejo e do erotismo no campo da cultura.

A política sexual da Ditadura Militar brasileira e as regras de conduta moral

Um artista, quando desenvolve seu trabalho, está necessariamente envolvido em um movimento dialético. Por não existir separado do tempo histórico do qual faz parte, por se encontrar fora de uma redoma de vidro que o isentaria de qualquer contato com o mundo exterior, o produto do seu árduo esforço é influenciado pela realidade e sobre ela também exerce algum grau de interferência. Sendo assim, é possível inferir que a recepção por parte do público de diversos filmes que pautavam uma perspectiva mais liberal a respeito do sexo, do casamento e temas considerados tabus, como foram as obras da pornochanchada, tiveram alguma colaboração na mudança ou reafirmação de comportamento dos espectadores.

Se nos mantivermos na linha da mesma inferência, a recíproca também seria verdadeira e os filmes da *Boca do Lixo* confeccionaram inúmeras representações vistas como pornográficas porque o seu entorno sociocultural deixava explícito de alguma forma um conjunto de regras morais que deveriam ser seguidas dentro e fora das telas de transmissão com o objetivo de atingir uma conduta adequada e respeitável, dentro do que era considerado pela época como pertencente a esfera dos bons costumes. O desafio é

lançado somente quando há algo ou alguém a ser desafiado. Logo, devemos nos perguntar, no embate discursivo, com quais representações e políticas materiais a pornochanchada estava travando diálogos calorosos, e a resposta não pode ser encontrada fora da história.

Com o desferimento do golpe militar em 1964, apoiado por grupos da sociedade civil, conglomerados empresariais e serviços de inteligência nacionais e estrangeiros, o Estado brasileiro lançou mão de políticas autoritárias e repressivas e através de órgãos institucionais perseguiu e assassinou toda uma sorte de opositores enquanto censurou jornais, programas de televisão, propagandas de ativistas e obras cinematográficas que ousavam denunciar e combater a realidade posta no país. Sobre a última forma de perseguição, um órgão se destacou entre os demais: a Divisão de Censura das Diversões Públicas (DCDP). Amparada pelo Governo Federal, por um corpo treinado de censores e pelo apoio da parcela conservadora da população que enviava cartas como espécies de relatórios de vigia sobre o que acontecia de preocupante, a divisão manteve olhos atentos sobre o que desviava da moral e dos bons costumes na literatura, televisão e no cinema (Dreifuss, 1981).

Segundo Marcelino (2006) o regime militar foi instaurado, dentre tantos outros fatores, com o apoio de movimentos como a União Cívica Feminina (1962), Movimento por um Mundo Cristão (1956) e Movimento de Arregimentação Feminina (1954), os quais tiveram participação direta no planejamento das Marchas da Família com Deus pela Liberdade. As manifestações e grupos aqui citados eram imbuídos tanto de um forte sentimento anticomunista quanto por uma missão moralizante da pátria, visto que o suposto decaimento do respeito à família, aos valores sagrados do matrimônio, da virgindade, da castidade, configurava para eles um plano do comunismo internacional para dominar o país. No quadro inicial apresentado até o momento, política e moral a partir do golpe de 1964 aparentam terem andado de mãos dadas no Brasil.

Contudo, há quem argumente, como Renato Janine Ribeiro (2004), que na verdade o que era do campo da política permaneceu restrito às suas fronteiras e o que era comum ao campo dos costumes permaneceu onde estava, sem maiores interações entre os dois lados, adicionando à tese o fato de que, enquanto houve uma repressão violenta a oponentes políticos-ideológicos do regime, o mesmo não ocorreu com aqueles considerados subversivos no que diz respeito ao que ditavam as regras da moral. Nesse sentido, o autor pondera:

Veja-se como os dois países vizinhos lidaram com a forte repressão que viveram nos anos 1970. A ditadura militar, na Argentina e também no Chile, voltou as armas tanto contra os dissidentes políticos quanto contra as minissaia. No Brasil, contudo, a repressão foi bastante leve - ou mesmo tolerante - no que dizia respeito a sexo, a costumes, a sentimentos. Isso pode significar que nossos ditadores fossem mais inteligentes, ou, o que é mais provável, que a sociedade brasileira separe, mais do que as duas outras, a política em sentido mais próprio e os costumes - e talvez que a vitalidade se concentre mais nestes últimos. O Brasil conseguiu assim liberar costumes no momento mesmo em que a ditadura reprimia a política (Ribeiro, 2004, p. 139).

A liberalização dos costumes durante a ditadura militar não excluiu a perseguição do Estado a corpos/comportamentos desviantes, justamente pelo fato de que a dita liberalização não veio por ordem de cima, da política, das autoridades, e sim de uma confluência de eventos no Ocidente que culminaram no maio de 1968, e em mudanças fundamentais no pensamento sobre o sexo, o lugar da mulher no mercado de trabalho e na sociedade como um todo e nos direitos a serem conquistados para a comunidade LGBTQIAPF2K+³. Existiu um choque entre aquilo que a ditadura militar entendia como razoável e exemplar na área da sexualidade e dos costumes e aquilo que parte da população brasileira compreendia como correto e desejável.

Tal choque pode ser observado nas ações estabelecidas pela ditadura militar para perseguir homossexuais e travestis, seja no discurso ou nas ruas, praças e boates. Isso também vale para o corpo feminino, especialmente na televisão, que não deveria utilizar roupas promíscuas e provocantes. O Estado brasileiro, é importante recordar, dispunha de um setor de funcionários inteiramente dedicados a identificar e censurar imoralidades. Sendo assim, a afirmação de Ribeiro (2004) sobre uma suposta complacência do governo militar em relação a determinados comportamentos no campo do sexo e dos costumes, e ainda, que haveria uma separação nítida entre este e a política, deve ser confrontada para que possa desenvolver-se uma noção sólida do que, no período de 1964-1985, constituíam ações estatais voltadas para os costumes.

Orgias sexuais, sexo anal, sexo oral, lesbianismo, palavreado vulgar, pornografia, taras, libidinagem, adultério, masturbação, depravação, práticas lascivas, divulgação de amor livre, bebidas alcóolicas, estímulo ao confronto geracional, desrespeito à estrutura familiar, escárnio com a virgindade eram apenas alguns dos mais variados temas presentes nas fichas de censura acompanhados de um encaminhamento para publicação com cortes

³ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Questionando-se, Intersexuais, Agêneros, Simpatizantes, Curiosos, Pansexuais, Polissexuais, Familiares, “Dois-Espíritos”, Kink e mais.

ou veto integral. Concomitantemente às proibições culturais, o regime militar atuava com esforço para perseguir aqueles que estivessem associados em maior ou menor grau aos tópicos mencionados acima. Todavia, a legislação acerca da moral e dos bons costumes era mais tácita do que aquela que previa regulamento de posições político-ideológicas.

A respeito disso, Renan Quinalha (2017), disserta que foi a necessidade do governo em se legitimar distante da imagem de autoritarismo para setores da população que não tinham acesso a informações e à comunidade internacional que propiciou tal subterfúgio. No entanto, o autor alerta:

Apesar da ausência de legislação expressa criminalizando orientações sexuais não-normativas, diversos outros tipos penais foram abundantemente mobilizados para enquadrar os homossexuais e coibir a sua existência aberta. Vadiagem, atentado público ao pudor, corrupção de menores, violação da moral e dos bons costumes, furtos e roubos, uso de drogas, foram alguns dos dispositivos utilizados para instrumentalizar o direito e realizar um controle legal destes grupos, geralmente jogados em um submundo associado a diversos tipos de contravenções e crimes morais ou patrimoniais (Quinalha, 2017, p. 172-173).

Ou seja, longe de significar uma tolerância por parte do Estado com os comportamentos morais dissidentes, as leis dúbias, mal divulgadas para conhecimento público ou simplesmente raras/inexistentes funcionavam como uma estratégia diferente dos agentes do regime, mas que ao fim do dia, ainda perseguiam de maneira severa os inimigos dos bons costumes. É difícil ignorar, por exemplo, o conteúdo do Plano Nacional de Buscas, parte do Plano Nacional de Informações de 1970, que consistia em um questionário que, ao auxiliar os responsáveis pelas buscas e desmantelamentos de propagandas e outras publicações e condutas fora da ordem, oferecia uma série de perguntas a serem feitas a respeito dos materiais apreendidos, dos sujeitos acusados, da eficiência dos próprios órgãos reguladores e que envolviam questões sobre erotismo, pornografia. Segundo Quinalha (2017), havia uma preocupação com os seguintes pontos:

Existem fatores adversos ao desenvolvimento dos valores espirituais e morais da nacionalidade? Existe influência negativa dos meios de comunicação de massa, das organizações sociais (profissionais, religiosas, políticas etc.) e dos intelectuais na formação cívico- moral do homem brasileiro, em particular da juventude, que desvirtue os valores morais, cristãos e democráticos, e afrouxe os laços familiares? Notam-se falhas na prevenção e repressão à inobservância dos preceitos morais, que contribuem para o descenso gradual dos princípios morais (deficiências da censura prévia no tocante a publicações e outras exteriorizações

eróticas e pornográficas, e do combate aos tóxicos, em particular nas escolas)? (Quinalha, 2017, p. 36).

Tomava forma, após o golpe de 1964, uma verdadeira normatização de práticas e discursos dos costumes ao passo que uma intensa liberalização sexual ocorria no interior de setores populares. Os ingredientes para que o embate fosse inevitável estavam postos. Em 1970, o Decreto-lei nº 1.077, que estabelecia a censura prévia de qualquer obra considerada ofensiva moralmente, foi promulgado. Três anos antes, a Lei n. 5.250 foi aprovada. Destacamos da análise feita por Quinalha (2017, p. 49), as seguintes infrações e penas presentes no terceiro capítulo da lei:

[...] o crime de ‘ofender a moral pública e os bons costumes’, com pena de detenção de 3(três) meses a 1 (um) ano, e multa de 1 (um) a 20 (vinte) salários-mínimos da região (art.17). Combinam-se, assim, em caso de afronta à moralidade pública, o castigo de privação de liberdade com o apenamento pecuniário, o que indica a gravidade de tal conduta aos olhos do regime (Quinalha, 2017, p. 49).

Deste modo, podemos dizer que havia um interesse do regime militar a nível de Segurança Nacional em condenar e punir os sujeitos que não seguissem à risca os preceitos morais considerados adequados. Ao representar gays, lésbicas, travestis, prostitutas e mulheres de conduta sexual progressista como subversivos através das fichas de censura, discursos em rádios e outros meios de comunicação, o Estado ia além de vetar obras com teor erótico/pornográfico e atingia o nível de suspender a liberdade dos acusados e colocar suas vidas em risco. Hall, Woodward e Silva (2014) é contundente ao afirmar que “A identidade está vinculada também a condições sociais e materiais. Se um grupo é simbolicamente marcado como o inimigo ou como tabu, isso terá efeitos reais [...]” (Hall, Woodward e Silva, 2014, p. 14). Assim, existem consequências na prática representacional de marcação das diferenças e da identidade que ultrapassam o campo do discurso no qual se originaram.

Ao estabelecer, através do discurso, que determinados grupos estavam identificados com a moral e os bons costumes, logo criou-se do outro lado uma série de grupos que não estavam e que precisavam se adequar, sob pena de eliminação. A questão para nós é entender: como a política sexual persecutória da ditadura se relacionou com as representações empreendidas pela pornochanchada? Como influenciou e foi influenciada? E o que significou para o enredo dos filmes analisados? Afinal, não tratamos de um gênero

cinematográfico erótico surgido em meio a uma ditadura militar e que por acaso, simples coincidência ou desejo pessoal dos seus censores, foi perseguido pela censura.

Estamos a analisar uma prática representacional que por vezes pautou discursos contrários a uma política sexual autoritária e oficial do Estado brasileiro. A ditadura militar não utilizou apenas da repressão organizada contra guerrilheiros e, quando era conveniente, contra grupos entendidos como desviantes moralmente. Moral e política, de 1964 a 1985, mais do nunca no país, andavam “roçando os quadris” e articulavam entre si políticas e estruturas interdependentes, que pretendiam reformular uma noção de ideário nacional. O processo é observado por Marcelino (2006), que comprehende que:

[...] não era somente através da repressão política que se poderia salvaguardar a família cristã ocidental; eram necessárias ações mais eficazes no plano dos costumes; era preciso congelar o processo de aceleramento das mudanças comportamentais que tomava corpo a partir de fins dos anos 1960 (Marcelino, 2006, p. 225-226).

A repressão moral, conectada com a política, surgiu em meio a grupos civis e religiosos que se viam ameaçados por uma onda de mudanças iniciadas na década de 1930 no país. Segundo Hall, Woodward e Silva (2014, p. 24), “para lidar com a fragmentação do presente, algumas comunidades buscam retornar a um passado perdido [...]”, o que pode ser observado através das Marchas da Família com Deus Pela Liberdade, das cartas enviadas por cidadãos comuns a Divisão de Censura às Diversões Públicas, das publicações de revistas conservadoras, que não podem ser analisados pormenorizadamente neste trabalho.

Quinalha (2017) sugere que o avanço da modernidade no Brasil remontado à década de 1930 ocasionou uma crise para as famílias brasileiras mais conservadoras e as instituições civis que as representavam em seus anseios, pois permitiu uma maior liberalização nos costumes, novos pensamentos sobre a moral, sobre comportamento sexual e cultural. Quando o golpe civil militar ocorreu, foi apoiado sobre os ombros das mesmas famílias e instituições que se viram em perigo, ameaçadas pelos novos tempos e que pregavam uma espécie de retorno ao passado, aos costumes antigos que estavam sendo atacados antes do golpe e que precisavam ser preservados. Há, portanto, uma identidade a ser defendida, um perfil do que é certo e errado no campo da moral, um conjunto de representações historicamente localizadas na sociedade brasileira que só

podem ser entendidas a partir das especificidades históricas que compreendem seu funcionamento.

A esta altura não há como negar a ligação entre política e moral ou defender o argumento de que a repressão às questões morais foi mais leve. Sobre o último, Marcelino (2006) descreve como as escritoras Adelaide Carraro e Cassandra Rios tiveram ao todo 25 livros avaliados e uma parcela proibida muito maior do que autores que publicavam obras com críticas políticas ferrenhas ao regime militar. Os filmes eróticos se encontravam na mesma intensidade de revisão censória. Apesar de não explícito (havia apenas simulações de sexo, sem nus frontais de vaginas e pênis), os filmes da pornochanchada provenientes da *Boca do Lixo* eram vistos enquanto pornográficos, e, portanto, esvaziados de valor artístico e reflexivo. Desta forma, sobrava-os apenas um caráter vil, grotesco, sem pudor e que iam de encontro aos princípios morais estabelecidos pela ditadura e pelos setores mais conservadores da população. Como fica explícito no caso da União Cívica Feminina, que em carta explorada por Marcelino (2006), protestava:

[...] contra a ‘terrível problemática da liberação dos cartazes de propaganda cinematográfica e de posters de promoção de revistas’. Ao voltar-se para essas questões dos cartazes de filmes pornográficos e das chamadas ‘pornochanchadas’, que, aliás, eram reclamações contidas em grande parte das missivas que chegavam à DCDP, a entidade colocava tal problema como diretamente relacionado à segurança nacional (Marcelino, 2006, p. 235).

Longe de estar alheia às questões sexuais do período, a esfera cinematográfica nacional, e mais especificamente a pornochanchada, travou longas batalhas e negociações com a política moral da ditadura militar ao inserir nos enredos de suas histórias personagens, temáticas, cenas e insinuações vistas enquanto indecentes, violadoras dos bons costumes, tabus que deveriam permanecer escondidos, irretocáveis. Resta saber o que o gênero da *Boca do Lixo*, representado aqui pelos filmes *A viúva virgem* (1972), *Ainda agarro esta vizinha* (1974) e *O amante latino* (1979) de Pedro Carlos Rovai, pode nos revelar a mais sobre as convenções morais à altura da Ditadura Militar; os desafios impostos à elas; os rastros de ideologias dominantes e da classe artística; o embate entre progressismo x conservadorismo e; enfim, o que há de mais particular e especial debaixo dos lençóis brasileiros revirados na *Boca do Lixo*. Afinal, muito do que é reprimido de maneira extensiva e intensa pode acabar retornando à superfície como erotismo ou pornografia apontados pelos seios à mostra da atriz Adriana Pietro ou do peito nu de Sidney Magal.

Conclusão

A análise histórica aqui operada a respeito dos filmes *A Viúva Virgem* (1972), *Ainda Agarro Esta Vizinha* (1974) e *O Amante Latino* (1979) de Pedro Carlos Rovai levou em consideração aspectos julgados como fundamentais no entendimento do contexto cultural e político da ditadura militar brasileira tais como as normatizações/perseguições morais e sexuais emplacadas pelo Estado e as representações elaboradas em tela pelo diretor e sua equipe técnica. Em um balanço entre os códigos externos (conjuntura) e os internos (obra), foi possível desenhar um universo de regras, modelos e reflexões morais regido por Pedro Carlos Rovai e que pode ser enquadrado no gênero da pornochanchada.

Ficou explícito o caráter complexo e multifacetado das três criações analisadas, que se equilibraram entre uma moral conservadora e uma proposta liberalizante, nunca de fato rompendo com a visão de mundo oficial do Estado tal qual o Cinema Marginal e o Cinema Novo. Em um momento no qual os artistas brasileiros pensavam em projetos políticos subversivos e desafiadores da ordem repressiva autoritária através de seus trabalhos, Pedro Carlos Rovai e outros diretores da *Boca do Lixo* caminharam no sentido mais desrido e gozado da luta contra o regime militar. Sem nenhum manifesto escrito, os autores da pornochanchada convergiam, em maior ou menor grau, na ideia de que a solução para os problemas vivenciados pelos trabalhadores (de classe média ou não) seria tirar a roupa e se deliciar com o sexo. Ou, pelo menos, assistir personagens carismáticos e estereotipados fazendo o que a censura repetia incansavelmente que era proibido.

Na sua tentativa de erotizar a realidade nacional, Rovai criou uma série de condutas a serem seguidas ou ridicularizadas, e modelos de personagens que deveriam servir de exemplo para o bem ou para o mal, demonstrando assim, simultaneamente, qual era o seu entendimento acerca do que o país passava e fragmentos do que se considerava à época moralmente correto e abjeto. O casamento, tanto no enredo dos personagens de Tatá (Cecil Thiré) e Teresa (Adriana Pietro) quanto no de Constantino (Jardel Filho) e Cristiná (Adriana Pietro) pode ser motivo de riso, de interesse da cafetinagem, de especulações financeiras e de asco profundo, porém no fim ele, para o diretor, é sagrado. Apenas os mocinhos se casam, e aos malandros é ofertada apenas uma escolha: Abandonar a vida de trambicagem (redimindo-se de alguma forma dos seus erros durante o processo) ou encarar as consequências.

Em *A Viúva Virgem*, Paulinho (Marcelo Costa Santos) abdica de seu passado, impedindo Cristina de cair no golpe do baú, enquanto Constantino persiste em tentar enganá-la e termina o filme sendo preso. Já em *Ainda Agarro Esta Vizinha*, Tatá, que antes

oferecia muita resistência ao casamento, aceita se endireitar e juntar os trapos com Teresa (a salvando do cafetão), e só pode fazê-lo na cena final, no aeroporto, após se comprometer com uma vida distante da malandragem. As mulheres, nos três filmes analisados, não fogem da regra geral da pornochanchada, existem apenas como objeto do desejo dos protagonistas e espectadores masculinos. Ficou evidente, em especial na sequência que abre *Ainda Agarro Esta Vizinha*, que o corpo feminino era entendido como produto a ser comercializado visando o maior lucro possível, e espiá-lo pelas janelas do prédio era um convite irrecusável para o público que enchia as salas de cinema.

Em *O Amante Latino*, mesmo que haja a inversão do estereótipo e Sidney Magal seja o sexualizado e objetificado, os personagens femininos seguem tendo um interesse (explícito ou discreto) durante todo o filme: o sexo com o protagonista. Rovai, portanto, seguiu à risca o que era elaborado na arte a respeito das mulheres na sociedade brasileira no século XX, as colocando como fúteis, de inclinações rasas e que deveriam servir a qualquer momento ao homem viril e de interesses complexos. No que concerne à masculinidade, Rovai consegue subvertê-la até certo ponto em *O Amante Latino*, posto que Sidney Magal se vestia e dançava com características alusivamente femininas, algo que não se encontra em outros filmes do gênero.

No entanto, à Cecil Thiré, Jardel Filho e o cantor são reservados atributos quase divinos na arte da sedução. Tatá não precisa se esforçar muito para levar mulheres ao seu apartamento e chega até mesmo a “trair” Teresa com uma mulher casada; Constantino broxa, é verdade, mas por interferência fantasmagórica do Coronel Alexandre (Carlos Imperial) e mesmo assim consegue de imediato a atenção de Cristina. Antes disso, subentende-se que ele possui uma relação longa com a prostituta Janete (Sônia Clara); Sidney Magal, interpretando a si mesmo, usa do seu charme hipnótico para conquistar tanto Sandra Rosa (Ângela Muniz) quanto Barbara (Monique Lafond) e nem mesmo um dos vilões resiste à sua maneira de cantar. Nos shows, mais de uma vez podemos ver as mulheres de olhares fixos e mordendo os lábios. No universo de Rovai, o sexo resolvia tudo aquilo que não pôde ser solucionado pelo cano duro da pistola.

A virgindade é tida como um prêmio em *Ainda Agarro Esta Vizinha* e *A Viúva Virgem*. Teresa e Cristina só puderam ter suas primeiras relações sexuais quando existiu um interesse romântico entre elas e os protagonistas. Paulinho se deita com Cristina logo após juras de amor e de carinho, e Tatá finalmente beija Teresa no aeroporto, dando ao espectador apenas uma promessa do que virá a ser consumado. Na mesma medida em que a pornochanchada do diretor apresenta mulheres de comportamento mais liberal

diante o sexo, ele desenha personagens femininas que devem permanecer puras para que sejam então amadas e pedidas em casamento. A virgindade, para Rovai, deveria ser protegida a todo custo. Conclui-se, portanto, que Pedro Carlos Rovai, a partir de suas três obras que percorrem o recorte de 1972-1979, construiu uma visão da realidade nacional em parte única e em parte compartilhada com outros diretores da *Boca do Lixo*. Moralmente ambíguo, o universo do diretor revela os embates travados durante a ditadura militar entre campos opostos na esfera da moral e dos costumes.

Referências

AINDA agarro esta vizinha. Direção: Pedro Carlos Rovai. São Paulo: Sincrocine Produções Cinematográficas, 1974. 1 DVD (100 min).

AMARAL, Muriel. As representações da perversão e o estereótipo no filme “Macho, Fêmea e CIA – A vida erótica de Caim e Abel”. In: BERTOLLI FILHO, Claudio;

AMARAL, Muriel (org.). *Pornochanchando: em nome do deboche, da moral e do prazer*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016. p. 121–138.

A VIÚVA virgem. Direção: Pedro Carlos Rovai. São Paulo: Cinedistri; Sincro Filmes, 1972. 1 DVD (100 min).

O AMANTE Latino. Direção: Pedro Carlos Rovai. São Paulo: Embrafilme, 1979. 1 DVD (103 min).

BERTOLLI FILHO, Claudio. Um confronto esquecido: pornochanchada x moral e civismo. In: BERTOLLI FILHO, Claudio; AMARAL, Muriel (org). *Pornochanchando: Em nome da moral, do deboche e do prazer*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2016.

BRASIL. Lei nº. 5.250 de 09 de fevereiro de 1967.

DECRETO-LEI Nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970.

DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do Estado*. Petrópolis: Vozes, 1981.

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

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro, 2016. PUC-RIO.

HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn; SILVA, T.T (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Rio de Janeiro, 2014. Vozes.

KAMPF, Flávia. *Para uma estética na pornografia*. 2008. Dissertação (Mestrado)-Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Santa Catarina, 2008.

LAMAS, Caio. Censura à pornochanchada: o caso de anjo loiro. In: BERTOLLI FILHO, Claudio; AMARAL, Muriel (org). *Pornochanchando: em nome do deboche, da moral e do prazer*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2016, p.41-62.

MARCELINO, Douglas Attila. *Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970-2006*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

QUINALHA, Renan Honório. *Contra a moral e os bons costumes: A política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*. 2017. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RIBEIRO, Renato Janine. A política dos costumes. In: NOVAES, Adauto (org). *Muito além do espetáculo*. São Paulo, 2004, Senac.

ROSSINI SIQUEIRA, Renan. Pornochanchada: um sintoma brasileiro. In: BERTOLLI FILHO, Claudio; AMARAL, Muriel (org). *Pornochanchando: em nome do deboche, da moral e do prazer*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2016, p-83-104.

SIMÕES, Inimá. Sou ... mas quem não é? Pornochanchada: o bode expiatório do cinema brasileiro. In: MANTEGA, Guido (org). *Sexo e Poder*. São Paulo, 1979. Brasiliense.

SELIGMAN, Flávia. *O Brasil é feito pornô*. 2000. Tese (Doutorado) - Escola de comunicação e artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

SONTAG, Susan. “A imaginação pornográfica.” In: _____. *A vontade radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, José Afonso Medeiros. (2016). Erotismo & pornografia na arte: uma história mal contada?. *Cartema*, 5(5), 27–49.

Recebido em 10 de dezembro de 2024.

Aceito em 09 de maio de 2025.