

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Gabriel da Silva Moraes

O Anjo maldito: o cinema popular de Antônio Calmon durante a ditadura militar
brasileira 1969-1981

Juiz de Fora
2024

Gabriel da Silva Moraes

O Anjo maldito: o cinema popular de Antônio Calmon durante a ditadura militar
brasileira 1969-1981

Dissertação apresentada como requisito
parcial para obtenção de título de Mestre em
História ao Programa de Pós-Graduação em
História da Universidade Federal de Juiz de Fora

Orientador: Wallace Andrioli Guedes

Juiz de Fora
2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

da Silva Moraes, Gabriel.

O Anjo maldito : o cinema popular de Antônio Calmon durante a ditadura militar brasileira 1969-1981 / Gabriel da Silva Moraes. -- 2024.

154 p. : il.

Orientador: Wallace Andrioli Guedes

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2024.

1. Ditadura. 2. Cinema. 3. Pornochanchada. 4. Antônio Calmon. I. Andrioli Guedes, Wallace, orient. II. Título.

Gabriel da Silva Moraes

**O Anjo maldito: o cinema popular de Antônio Calmon durante a ditadura militar brasileira
1969-1981**

Dissertação
apresentada ao
Programa de Pós-
Graduação em
História, da
Universidade Federal
de Juiz de Fora como
requisito parcial à
obtenção do título
de Mestre em
História. Área de
concentração:
História, Cultura e
Poder.

Aprovada em 02/09/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Wallace Andrioli Guedes - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Carlos Eduardo Pinto de Pinto
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Juiz de Fora, 22/08/2024.

Resumo

A pesquisa apresentada tem como objetivo investigar como o cinema produzido pelo diretor Antônio Calmon durante a ditadura militar brasileira dialogou com o contexto e a experiência social vivida na época. Para isso selecionamos comédias eróticas que no decorrer do tempo foram denominadas pornochanchadas, bem como outros longas-metragens, realizados pelo diretor, que sofreram alguma influência desse modo de fazer filmes. De tudo, trataremos por investigar como os conflitos socioeconômicos e raciais eram colocados em evidência, entendendo que o cinema, por mais que seja um lazer, não é uma mídia neutra e passiva, logo, dotada de opiniões e manifestações sejam favoráveis ou não à política do período vivido, bem como ressaltando as experiências de grupos sociais negligenciados ou marginalizados pelos discursos moralistas.

Palavras-chave: Ditadura, Cinema, Pornochanchada, Antônio Calmon

Abstract

The research presented aims to investigate how the cinema produced by director Antônio Calmon during the Brazilian military dictatorship dialogued with the context and social experience lived at the time. For this we selected erotic comedies that over time were called pornochanchadas, as well as other feature films, made by the director, which were influenced by this way of making films. Above all, we will try to investigate how socioeconomic and racial conflicts were highlighted, understanding that cinema, even though it is a leisure activity, is not a neutral and passive medium, therefore, endowed with opinions and manifestations, whether favorable or not to politics. of the period lived, as well as highlighting the experiences of social groups neglected or marginalized by moralistic discourses.

Palavras-chave: Dictatorship, Cinema, Pornochanchada, Antônio Calmon

Lista de ilustrações

Imagem 1: Número de filmes produzidos	11
Imagem 2: Imagem da esquerda é a introdução de Gente Fina é Outra Coisa e a da direita o logo introdutório da Metro Goldwyn Mayer	28
Imagem 3: Tadeu, Petit e empregada na cozinha em Gente Fina é Outra Coisa	31
Imagem 4: Recorte de cena que Magali insinua-se para Tadeu em Gente Fina é Outra Coisa	31
Imagem 5: Tadeu lendo reportagem sobre um jogo de futebol em Gente Fina é Outra Coisa	35
Imagem 6: Bandeira do Flamengo ao fundo do cenário em Gente Fina é Outra Coisa	35
Imagem 7: Tadeu tratando com deboche o motorista de Iris em Gente Fina é Outra Coisa	41
Imagem 8: Jornal O Dia na imagem de uma cena do filme Gente Fina É Outra Coisa	42
Imagem 9: Empregada sai do carro como se fosse uma patroa em O Bom Marido	46
Imagem 10: Contato entre empregados e o empresário alemão em O Bom Marido	47
Imagem 11: Alusão a mestre sala e porta bandeira em O Bom Marido	49
Imagem 12: Afraninho vestido com a blusa do Corinthians vendendo vibradores em O Bom Marido	54
Imagem 13: Participação popular em O Bom Marido	55
Imagem 14: Toquinho e André se beijam escondidos pela revista Hustler em Nos Embalos de Ipanema	60
Imagem 15: André observa Toquinho em Nos Embalos de Ipanema	63
Imagem 16: Toquinho, Peixinho e Verinha no trem em Nos Embalos de Ipanema	64
Imagem 17: Flora fazendo Toquinho de prancha quando Bia chega no quarto em Nos Embalos de Ipanema	67
Imagem 18: Quadro de favela ao fundo de um casal aristocrático em Nos Embalos de Ipanema.	70
Imagem 19: Claudio é apresentado ao quadro de Hitler ao questionar quem seria Dr. Moura Brasil.	83
Imagem 20: Claudio a esquerda dirigindo e Coelhão	85

Imagem 21: Coelho (Hugo Carvana) enforcando o advogado (Otávio Augusto)	86
Imagem 22: a figura boemia de Coelho como beerrão	87
Imagem 23: Claudio e Coelho se encaram como se fosse um espelho.	89
Imagem 24: Coelho lendo O Pasquim	90
Imagem 25: Divulgação da marca de um posto de combustível Shell	92
Imagem 26: Avião da empresa Sadia	92
Imagem 27: Claudio Bandeira chegando na Bahia	93
Imagem 28: Sequência de Claudio revelando que Doutor Moura Brasil é ele mesmo	98
Imagem 29: Cena de tortura em um pau de arara	105
Imagem 30: Margarida Maria fazendo uso de droga injetável	108

Sumário

Introdução	7
1-Antônio Calmon e as pornochanchadas	10
1-1 Mas afinal, o que é mesmo pornochanchada?	10
1-2 O popular em cena	17
1-3 O heroi malandro	22
1-4 A ironia	23
1-5 Gente fina é outra coisa	25
1º Ato: Guerra da Lagosta... ou como Tadeu provou que empregado também tem sexo.	27
2º Ato: Chocolate ou Morango? ... Ou como Tadeu ajudou Cecilia a se vingar dos homens	32
3º Ato: O Prêmio... ou de como Tadeu apostou em uma e ganhou três...	35
1-6 O Bom Marido	39
1-7 Nos Embalos de Ipanema	50
1-8 A negação	60
1-9 Por fim, Pornochanchadas	62

1-10 Voltar a Macunaíma?	63
2-Os traços do cinema comercial em Antônio Calmon	66
2-1 O Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil	66
2-2 O popular em cena	79
2-3 Considerações finais acerca do filme	88
2-4 Eu Matei Lúcio Flávio	89
2-5 O popular em cena	94
2-6 O Torturador	99
2-7 Considerações finais	108
3- A Censura em cena	111
3-1 Pode, não pode?! Um breve panorama acerca dos censores brasileiros durante a ditadura militar	111
3-2 Uma censura militar ou civil-militar	113
3-3 Baseados na lei, os pareceres censórios!	116
3-4 Como os filmes foram avaliados pelos censores	118
3-5 Os pareceres para o filme Capitão Bandeira Contra Doutor Moura Brasil	119
3-6 O parecer final	125
3-7 Os pareceres para o filme <i>Gente Fina é Outra Coisa</i>	126
3-8 Parecer final	127
3-9 Os pareceres para o filme <i>O Bom Marido</i>	128
3-10 Parecer final	132
3-11 Os pareceres para o filme <i>Nos Embalos de Ipanema</i>	133
3-12 Os pareceres para o filme <i>Eu Matei Lúcio Flávio</i>	138
3-13 O parecer final das censoras: Maria Lucia F. de Holanda, Maria Angelica R. de Resende e Yeda Lúcia Netto Peles	141
3-14 Parecer final	141

3-15 Os pareceres para o filme <i>O Torturador</i>	142
3-15 Um panorama acerca dos pareceres censórios	143
3-16 O que os jornais diziam acerca dos filmes	144
3- 16 O jornal Luta Democrática acerca de Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil:	144
3-17 Jornal do Brasil acerca de <i>Gente Fina é Outra Coisa</i>	146
3-18 Folha da Tarde sobre o filme <i>O Bom Marido</i>	149
3-19 Folha de São Paulo sobre o filme <i>Nos Embalos de Ipanema</i>	149
3-20 Jornal do Brasil sobre o filme <i>Eu Matei Lúcio Flávio</i>	151
3-21 Jornal da República sobre o filme <i>O Torturador</i>	152
3-21 Observações finais	153
Referências Bibliográficas	156
Fontes Jornalísticas:	159

INTRODUÇÃO

Junto à ditadura militar notamos a presença de uma peculiar movimentação no cenário cinematográfico brasileiro, as intituladas pornochanchadas. Tais filmes começam a ter sucesso no final dos anos 60 e ganham popularidade ao longo dos anos posteriores. A ideia de um determinado estranhamento se dá, sobretudo, pelo conteúdo de tais filmes, que eram comédias eróticas. O que nos chama atenção é que tal modelo filmico ganha notoriedade em um contexto ditatorial militar estabelecido no Brasil, trazendo para a sociedade temas e debates que seriam malquistos para os discursos moralistas e conservadores que direcionavam a proteção dos valores nacionais.

Nesse contexto notamos a figura peculiar do diretor Antônio Calmon, que se autodefiniu como um anjo maldito, ao realizar seu primeiro longa-metragem, *Capitão Bandeira Contra Doutor Moura Brasil*¹, uma vez que abriu mão da escola cinemanovista brasileira para realizar um filme experimental, mas que mesmo assim foi ajudado pelo seu amigo Glauber Rocha para ser financiado pela Embrafilme. Um diretor que apresenta uma carreira sólida e de filmes de sucesso, permeando desde muito cedo os backgrounds do cinema nacional, tendo trabalhado com grandes nomes do cinema brasileiro, o que notaremos adiante nas influências em sua filmografia e estilo cinematográfico.

Dentre os inúmeros títulos de Calmon, *Eu Matei Lúcio Flávio* é o que apresentou o maior sucesso de bilheteria, seguido por *Menino do Rio*. Filmes opostos. Enquanto um trabalha de maneira rude e brutal o cotidiano da sociedade carioca na década de 1970, o outro é um filme leve que aborda uma vida comunitária e descontraída de surfistas na década de 1980. O que notamos é que o período histórico exerce uma forte influência no conteúdo apresentado.

De toda maneira, apontamos Calmon como uma figura importante para o cinema policial brasileiro, sobretudo um destaque ao zelo e apreço pela representação visceral da sociedade. Tal aspecto, transcende o cinema policial do diretor e pode ser notado nas pornochanchadas que ele dirige. Antônio Calmon trata por humanizar e trazer à tona personagens que foram colocados à margem, mas os representou de maneira humana, apontando seus vícios e virtudes, não apenas um algo descontextualizado, mas indivíduos que sofriam o peso do viver e do cotidiano. Outras vezes, busca dialogar com as repreensões sociais cotidianas no Brasil, seja ela feita por bandidos

¹ ORMOND, 2012.

ou por policiais. Em suas representações Calmon representa tanto heróis quanto vilões em algo em comum, são seres humanos.

O zelo e apreço que Calmon destaca em seus filmes não são pontos aleatórios que se estabelecem de maneira vazia, pelo contrário, o seu contato com marginalizados e até mesmo experiências homossexuais refletem na forma como o diretor constroi os personagens de seus filmes. Sobre o contato com a marginalidade, Calmon aponta que:

[...] E quando nas minhas aventuras homossexuais cheguei a beirar a marginalidade, jamais corri perigo real ou procurei situações perigosas sem saída. Muito embora eu tenha estado perto [...]. (ORMOND, 2012).²

Notamos que as pornochanchadas dirigidas por Calmon não são descontextualizadas ou desarticuladas do período, uma vez que o diretor se considera um “sardônico” que gosta de fazer piadas de questões do período vivido³. Se nos filmes policiais as tensões da violência urbana ocorrem de toda maneira imaginada possível, nas pornochanchadas os conflitos ocorrem por meio das representações de poder (mando e desmando) entre personagens de classes sociais diferentes, bem como a representação da sexualidade dos personagens e de sua sagacidade ante aos desafios que eles se depararam ao longo do enredo.

O que nos instiga nessa pesquisa, é o fato de que minorias sociais, excluídas pelo discurso oficial, no cinema de Calmon são representadas de alguma forma. Ou seja, bandidos, golpistas, estelionatários, gigolos, prostitutas, dependentes químicos, homossexuais, entre outros, eram lembrados, muitas vezes representando estereótipos pejorativos. Por isso que, ao estudarmos os filmes de Calmon, não apontamos que existam subversões e protestos escancarados. Mas, ao trazer elementos sociais, por meio de piadas, personagens, cenários e enredos, notamos a diversidade narrativa acerca do contexto vivenciado, da ditadura militar.

Para essa pesquisa dividimos o que iremos trabalhar em três capítulos. No primeiro procuramos estabelecer as balizas do que se define como pornochanchada, analisando os filmes de Calmon que ali se inserem e suas particularidades. Realizar tais apontamentos é de grande importância, uma vez que por meio da contextualização de pornochanchadas, poderemos entender que o termo foi direcionado de maneira preconceituosa para um cinema popular e direcionado para um público de poder aquisitivo menor. Mas conta também com elementos que

² Disponível em: <<https://estranhoencontro.blogspot.com/2012/12/biografia-entrevista-antonio-calmon.html>>. Acesso em 20/03/2024.

³ ORMOND, 2012.

somente a comédia pode proporcionar, a contestação de modos, da sociedade, de governos e de inúmeras questões por meio da galhofa.

No segundo capítulo, analisamos mais três filmes dirigidos por Calmon que não são pornochanchadas, mas seguem lógicas comerciais e tratam por dialogar com o momento vivenciado no Brasil, realizando críticas, escárnio e até mesmo o pastiche. Apresentando aspectos que identificamos como estratégias que objetivavam a mobilização da população para as salas de cinema.

Já no terceiro capítulo, analisamos como os censores realizaram seus pareceres quanto aos vetos e os cortes recomendados. Bem como podemos notar uma maior flexibilidade quanto à permissibilidade ao decorrer dos anos para determinadas expressões, linguajar e temáticas.

Ao abordar os filmes de Calmon notamos que existem discursos que constroem perspectivas mais amplas sobre o relato do cotidiano e das experiências vividas no contexto brasileiro durante a ditadura militar. Sobretudo o retrato urbano de uma cidade grande como é o caso do Rio de Janeiro, cidade que é o pano de fundo na maioria de seus filmes.

O período em que fazemos o recorte temporal, situa-se entre as décadas de 60 e 70 do século XX. Sendo marcado por inúmeras transformações sociais, influenciados pelos ocorridos durante a Guerra Fria. No Brasil, vemos como consequência desse momento a experiência de uma ditadura militar, implantada por meio de um golpe em 1 de Abril de 1964.

O relato e reconstrução acerca do que foi a ditadura militar brasileira carrega em si interpretações distintas que se propõem a delimitação quanto aos sujeitos participantes efetivos desses governos, bem como os marcos cronológicos e temporais acerca do período. A terminologia pode a primeiro momento não ter muita importância, mas é de crucial relevância, uma vez que tal termo implica maneiras de realizarmos leituras póstumas acerca dos acontecimentos que são relatados.

O debate mais notório acerca dessa questão é sobre a nomenclatura ser ditadura militar ou ditadura civil-militar. Alguns historiadores como Carlos Fico e Marco Napolitano defendem o primeiro termo, outros historiadores como Daniel Aarão Reis e Janaina Cordeiro, entendem que o processo do golpe e os governos ditatoriais são demarcados como civil-militar.

Como o debate, por algum tempo, fomentou a produção de argumentos diversos por parte de pesquisadores, além dos supracitados, notamos que a escolha pelo termo que aparentemente seria o mais ajustado para caracterizar o período, não é um consenso. De fato, alguns setores

sociais participaram efetivamente nos processos governamentais, uma vez que as forças armadas não teriam efetivos especializados em todas as áreas necessárias para governar o país e deveriam ter de alguma forma o apoio popular, o que Janaina Cordeiro estabelece como consenso e consentimento:

A ideia de que o consenso designa um acordo baseado em princípios, valores e normas partilhados por determinada unidade ou grupo social é de extrema importância para as propostas deste trabalho, na medida em que nos permite compreender a ditadura também a partir das relações de continuidade que ela conseguiu estabelecer com a sociedade, partilhando e fazendo-se representante de determinados valores e tradições caros ao imaginário coletivo nacional. E se o consenso designa o acordo, o consentimento, por sua vez, refere-se aos comportamentos sociais, às formas – múltiplas – a partir das quais o acordo é conformado e se expressa socialmente (CORDEIRO, Janaina, 2012, pg. 88).

Seguramente alguns setores da sociedade brasileira participaram ativamente desse processo de colaboração, sentindo o dever patriótico do empenho contra a suposta ameaça comunista, presente na América do Sul, sobretudo no campo cultural, como nos apresenta Romulo Gomes:

Os pedidos, que repetidamente reiteram pedidos de reforço da censura e realizam denúncias, são tantos que, eventualmente, nota-se um recuo da própria Divisão de Censura. Este comportamento por parte da sociedade civil denota novamente que o regime instalado no país, após 1964, não era simplesmente uma ditadura militar, já que contava não só com a aprovação de parte significativa da sociedade civil, como também com sua colaboração, atendendo muitas vezes às demandas fortemente estabelecidas por esta. (GOMES, 2017, pg.93).

No entanto, não podemos reduzir a sociedade brasileira por somente um ou alguns grupos sociais que aparentemente seriam mais atuantes nos diálogos com órgãos estatais, quanto às práticas e materiais moralmente conservadores. Mas devemos apontar a pluralidade e a estrutura heterogênea dos grupos atuantes e participantes nas construções identitárias da sociedade civil.

Por isso, apontar que a ditadura militar deva ser estabelecida pelo adjetivo civil-militar, sobretudo em estudos historiográficos que realizam debates no ramo cultural, homogeneizar, além da problemática questão em reduzir a efetiva participação dos militares nas tomadas de decisões, quando na realidade a decisão final era dos mesmos (NAPOLITANO, 2013, p.7)

Portanto, não achamos prudente acatarmos uma posição conceitual que delimita a ditadura como civil-militar, uma vez que ao realizar tal apontamento esvaziamos ou transferimos as responsabilidades dos feitos militares para a sociedade civil.

É evidente que não devemos ser ingênuos quanto à ideia de um grupo social dócil ou bestializado, que não participou no período. Mas ao adotarmos a nomenclatura ditadura militar, apontamos que as decisões quanto à administração brasileira estava sob a tutela dos militares. Caso incluamos a sociedade civil nesse momento podemos cair em um obscuro caminho de relativizar a responsabilidade efetiva da atuação das forças armadas no período.

Mas, notamos que a sociedade civil apresentava poderes em alguns setores, como por exemplo no cinema. Poderes como por exemplo o de censurar e de barrar a produção cultural. No entanto, não devemos confundir a participação civil, com a responsabilização de crimes da sociedade civil, que foram praticadas por militares.

Escolher o termo ditadura militar, não minimiza a importância do outro termo, mas ressalta a perspectiva a qual baseamos nossa concepção acerca do período no qual estaremos trabalhando.

Nessa sociedade onde militares governavam com mãos de ferro e austeridade, em uma luta constante entre o bloco comunista contra o capitalista, em uma sociedade brasileira que caminha de maneira pessimista, é que está localizado o cinema de Antonio Calmon.

1-ANTÔNIO CALMON E AS PORNOCHANCHADAS

Nesse primeiro capítulo buscaremos delimitar o que seriam as pornochanchadas, para que os leitores tenham um direcionamento do que estamos tratando e considerando como filmes que se encaixam ou não no conceito mobilizado. Pois, ao realizar e definir formas ao que estamos apontando como algo, evitamos cair no equívoco do generalismo.

Trabalharemos três filmes dirigidos por Antônio Calmon, que apresentam traços marcantes do que autores e críticos já apontam como basilares das pornochanchadas. Os três filmes são: *Gente Fina é Outra Coisa*, *O Bom Marido* e *Nos Embalos de Ipanema*. Eles têm em comum a estrutura de comédia e o erotismo, tratando de assuntos presentes no cotidiano do Brasil daquele momento. Poderemos notar que muitas vezes o humor ácido, ao abordar as diferenças e tensões entre classes sociais e gêneros, é um recurso de ironia que Calmon inteligentemente lança para questionar determinadas práticas estabelecidas como comuns.

1-1 Mas afinal, o que é mesmo pornochanchada?

Com o intuito de responder à pergunta com que iniciamos este capítulo, poderíamos afirmar que pornochanchadas foram filmes produzidos no Brasil entre o final da década de 60 até o final da década de 80. Notamos que as pornochanchadas surgem em um contexto de ditadura militar no Brasil, o que pode ser o primeiro estranhamento, pois são filmes que tratam de temáticas eróticas em um período que poderia ser considerado como um dos mais conservadores da história brasileira.

Podemos atribuir a obrigatoriedade na exibição de filmes nacionais (ABREU, 2002, p.189) como um dos grandes incentivos ao surgimento de tais filmes, outro motivo é a produção de uma indústria comercial do cinema brasileiro, bem como a onda de permissibilidade sexual que ocorria nos anos 1960 (ABREU, 2002, p.168). Ou seja, produzir filmes nacionais direcionados para brasileiros, com os toques da nossa cultura.

Notamos em uma tabela no livro *Cinema, Estado e Lutas Culturais*, de José Mario de Ortiz Ramos, que o Rio de Janeiro foi um grande produtor de filmes entre os períodos de 1956-1966. Podemos atribuir tal profusão de produtos cinematográficos parcialmente à Atlântida, que sem dúvidas foi uma das empresas mais importantes do ramo cinematográfico na década de 1950, junto à paulista Vera Cruz.

Imagem 1: Número de filmes produzidos

Produção cinematográfica (1956-1966)

ANO	NÚMERO DE FILMES	PRODUÇÃO SÃO PAULO	PRODUÇÃO RIO DE JANEIRO	OUTROS (co-produções e outras localidades)
1956	25	9	12	4
1957	41	12	22	7
1958	42	12	24	6
1959	57	18	26	13
1960	29	9	14	6
1961	36	6	19	11
1962	28	7	13	8
1963	18	11	6	1
1964	45	8	20	13
1965	41	11	15	15
1966	31	7	17	7

FONTE Araken C. Pereira Jr., *Cinema brasileiro 1908-1978*, Vol. I, Ed. Casa do Cinema, Santos, 1979, 27

Fonte: *Cinema, Estado e Lutas Culturais*

No entanto, foi a região da Boca do Lixo, localizada no centro da cidade de São Paulo, entre os bairros da Luz e Santa Cecília, que se tornou referência enquanto produtora em nível industrial de pornochanchadas, dada a profusão de filmes realizados na região, como nos aponta Nuno Abreu (2002, p. 25).

A intensidade de filmes feitos na região não é por acaso, uma vez que grandes produtoras se estabeleceram naquele espaço por conta do fácil acesso e localização, além de ser um perímetro centralizado urbanamente, estando perto de rodoviárias e estações ferroviárias (ABREU, 2002, p. 26).

Em sua pesquisa, Rômulo Gabriel de Barros Gomes nos aponta que desde a sua formação a região da Boca do Lixo foi uma espécie de território marginalizado, por conta do perfil das pessoas que ali estavam inseridas. Em sua dissertação ele nos aponta que a permissão de que em alguns bairros algumas práticas que não seriam bem vistas pela grande parte da sociedade seria uma forma do Estado regulamentar determinadas atividades marginalizadas e não espalhar de maneira ampla. Permanecendo em um local específico (GOMES, 2017, p. 35).

Citamos que grandes produtoras já estavam na região da Boca, como Columbia, Paramount, Warner, entre outras, mas essas encontravam inúmeros problemas com as pessoas que frequentavam aquele espaço. Se esse contato não foi bem administrado por essas empresas

estrangeiras, as produtoras nacionais o realizaram de maneira a inserir tal realidade em seus filmes não apenas localizando estruturalmente naquela localidade, como dialogando e tornando aqueles agentes de certa forma ativos no processo cinematográfico, como aponta Gomes (GOMES, 2017, p.37).

Esse diálogo com o popular não surge na Boca e não é um fenômeno novo na indústria cinematográfica brasileira. No entanto, gera um novo marco para as produções nacionais, pois reanima os ânimos e cativa o público a consumir o produto cinematográfico nacional.

Vemos em Flávia Seligman que especialmente a Atlântida encontrou o caminho de sucesso comercial ao direcionar seu produto para um público específico de forma a dialogar em uma linguagem costumeira, oferecendo uma diversão a preços acessíveis (SELIGMAN, 2000, p.90-91). O que veremos mais à frente foi uma estratégia estabelecida nas pornochanchadas.

As chanchadas ganharam notoriedade entre as décadas de 1930 e 1950, sendo filmes populares que cativavam inúmeros setores sociais a consumirem um produto cinematográfico nacional. Os enredos alegres e costumeiramente carnavalescos (LIMA, 2007, p.89-92) atribuíam a tais filmes os afrescos da brasilidade, o que tornou o gênero bastante popular no Brasil. Eram filmes de fácil consumo, pois estavam associados ao Teatro de Revista e aos Programas de Rádio (SELIGMAN, 2000, p.90).

No entanto, as Chanchadas sofreram acusações por serem comédias de fácil consumo e Seligman nos aponta que:

Já na chanchada era utilizada uma forma de representar fortemente associada a uma ideia de homem brasileiro simples, virador, malandro e ladino, onde o cômico e o jocoso imperavam. Esta forma de representar não era de forma alguma bem-vista por nossa elite intelectual, muito menos pela elite cinematográfica. (SELIGMAN, 2000, p.92).

A disputa acerca da brasilidade foi um embate presente entre as produções da década de 60 como nos aponta Ramos (1983, p.39.), gerando o embate sobre a mensagem dos filmes que estavam sendo comercializados. Enquanto nas chanchadas, o brasileiro era representado de acordo com o apontamento supracitado de Seligman, a intelectualidade artística sendo liderada pelo Centro Popular de Cultura.

Seguindo a lógica das chanchadas, filmes de fácil consumo e de linguagem popular, as pornochanchadas iniciaram um movimento no cinema nacional, de abordar as questões sociais pela perspectiva do sexo, um tema tabu. Com temáticas comuns ao popular urbano brasileiro, as

pornochanchadas seriam comédias de costume urbanas, influenciadas pelo cinema italiano erótico.

Os filmes italianos que inspiraram os diretores de pornochanchadas, muitas vezes, apresentavam em suas estruturas episódios curtos, um humor urbano que tratava de forma maliciosa, mas cômica, a relação com o sexo (ABREU, 2002, p. 168) e tratava questões como adultério, prostituição e mulheres sedutoras (CARVALHO, 2015, p.42.), como se fosse um ato teatral. Para Abreu, tal formatação seria uma forma de cooptar o público consumidor para uma produção nacional, pois tais filmes estariam estabelecendo um contato de fácil comunicação entre mensagem apresentada e público consumidor, sem imagens complexas ou fluxos narrativos disruptivos. Além do incentivo estético por meio da exploração do corpo feminino.

Outro ponto que aproxima as pornochanchadas do cinema erótico italiano está nas seguintes características apresentadas por Carvalho (2015, p. 42):

As comédias eróticas italianas, na maioria das vezes, eram obras de baixa produção, realizadas de forma rápida, com um erotismo suave, destacando a nudez das atrizes. A crítica as colocava na categoria de filmes B. Não eram pornográficos, no sentido hardcore, os filmes mostravam o nu feminino, parcial ou total, e as relações sexuais, quando apareciam, eram simuladas, insinuativas.

Outras duas características que Carvalho nos apresenta que são muito assimiladas pela pornochanchada dizem respeito à divulgação dos filmes e às temáticas apresentadas neles:

Outra característica diz respeito ao cartaz de divulgação dos filmes. Tinha um padrão: era elaborado pela técnica do desenho e quase sempre trazia uma mulher seminua em primeiro plano, em destaque, rodeada por uma cena ou ambiente cômico. Outra característica marcante foi a produção, com criatividade, de categorias temáticas de filmes. De um modo geral, a comédia erótica italiana se dividia em diversos subgêneros: [...]. Assim, abordavam diversos temas, tais como:

- a) Iniciação sexual, com mulheres lindas e sensuais que seduzem jovens virgens (Malizia/1973/Salvatore Samperi);
- b) Sátiras e paródias, sobre o período medieval e contos infantis, dentre outros (Biancaneve & Co./1982/Mario Bianchi);
- c) Professoras e colegas – Educadoras e alunas sedutoras, que levam à loucura os homens, professores e alunos (La liceale/1975/Michele Massimo Tarantini);
- d) Médicas e enfermeiras – Doutoradas e enfermeiras, lindas e sensuais, que enlouquecem os pacientes (L'infermieradinotte/1975/Mariano Laurenti);
- e) Militares e policiais – Mulheres lindas que tiram a concentração dos homens nos quartéis militares, seja como militares ou médicas (La soldatessa alla visita militare/1977/Nando Cicero). (CARVALHO, 2015, p.45)

Assim notamos as influências e os contornos do estilo característico que as pornochanchadas irão apresentar de maneira geral. Utilizando com frequência da linguagem

direta, tanto popular por meio de gírias e expressões recorrentes no momento e comercial (ABREU, 2002, p.40), dando ao público uma expectativa do que queria consumir.

Reforçando a ideia de cinema nacional em uma síntese audiovisual do subdesenvolvimento, ressaltando em tons zombeteiros que nossa sociedade não é um projeto homogêneo e harmônico.

O que notamos, por fim, como característico de uma pornochanchada é seu forte apelo humorístico, e sempre apresentando uma linguagem direta, com personagens caricaturais que estimulam situações inusitadas, que ao mesmo tempo levam ao riso e convidam ao questionamento. Tal característica permitia que tais filmes apresentassem nuances e perspectivas, por meio do caráter irônico, como veremos à frente.

Quanto ao humor, Seligmann entende as pornochanchadas como uma comédia de costumes, pois elas se estabelecem na seguinte definição:

A chamada comédia de costumes ridiculariza os modos, costumes e aparência de um determinado grupo social ou de uma determinada sociedade. A visão satírica da sociedade muitas vezes impregna nestas obras um caráter ideológico de fácil acesso ao público, uma vez que o próprio gênero comédia já é tradicionalmente de fácil entendimento, para ser apreciado por um público cada vez mais abrangente. (SELIGMAN, 2000, p.87)

Notamos, grosso modo, que as pornochanchadas ridicularizaram com constância as classes médias e a aristocracia brasileira. Nos filmes que iremos investigar mais à frente será notória a presença do tom jocoso em suas piadas.

Dessa questão Seligman apresenta o conceito de farsa, que segundo a autora: “[...] é a atribuição de uma certa naturalidade a situações, num primeiro momento, inverossímeis.” (SELIGMAN, 2000, p.88), dada essa postura as pornochanchadas mobilizariam narrativas grotescas em si como se fossem comuns no cotidiano social brasileiro.

Dialogando com o conceito de farsa, e apontando que o tema principal era o “Brasil do momento”, mobilizamos para os filmes de Calmon um apontamento quanto ao que ele realizaria era um questionamento social por meio da ironia, que será apresentado mais à frente.

Cabe ressaltar que o termo pornochanchada surge como uma indicação com o intuito de diminuir sua importância cultural. Sendo assim, tal alcunha não foi dada por quem fazia esses filmes, mas é uma designação pejorativa atribuída por críticos e diretores que não viam nesses filmes mensagens educacionais claras ou voltadas para um levante do cidadão brasileiro ou para a valorização cultural do cinema brasileiro (ABREU, 2002, p. 167).

Atentemos à construção do termo pornochanchada. O primeiro ato que devemos realizar é separar os dois substantivos que realizam uma justaposição, “pornô” e “chanchada”. Portanto, realizaremos a investigação do que cada termo está nos apresentando. A primeira palavra remete a pornografia, nudez, algo vulgar ou chulo, geralmente vinculado à ideia de uma espécie de produção cultural de menor, ou nenhum, prestígio. A expressão “pornô”, presente no substantivo em questão, não advém somente do apontamento de que aquele filme é erótico, como também é um indício de que se trata de um produto grosseiro, de baixa qualidade, inadequado à sociedade (Abreu, 2002, p. 26).

As alcunhas de “mau cinema” e “comunicação direta”, como proposta por João Callegaro no *Manifesto do Cinema Cafajeste*, propunha algo que se tornou uma prática comum nas divulgações de pornochanchadas, que era se aproveitar de ser colocado como um produto erótico, de modo a sugerir que o filme continha algum conteúdo diferenciado para o momento, como cenas de sexo explícito ou apresentações de corpos femininos completamente despidos.

Em Abreu vemos que, para Carlos Reichenbach, o Cinema Cafajeste era a oportunidade de realizar um cinema autoral, popular e comercial (ABREU, 2002, p.41.), mesmo que isso não fosse exatamente verdade, a estratégia publicitária trabalhava insinuando tais possibilidades, sobretudo usando trocadilhos com os títulos apresentados, como Abreu nos apresenta na passagem:

"Um filme SEXO de Joao Callegaro (sexo-diretor), Carlos Reichenbach (sexo-diretor) e Antônio Lima (sexo-diretor) [...] Três sexo-histórias: 1°. sobre sexo; 2°. sobre sexo, 3°. sobre sexo [...] Todos gostam da beleza! Todos apreciam a ousadia! Todos vão gostar de ... *As libertinas*". (ABREU, 2002, p.40)⁴

Uma questão que se mostra basilar é pontuar que as pornochanchadas apresentam em suma duas fases marcantes, uma *softcore* e uma *hardcore*, a primeira pertencente a primeira leva entre os anos de 1969 até 1981 e a segunda entre 1981 até o final dos anos 80. O que distingue esses períodos é a exposição do sexo, enquanto no primeiro momento poderiam apresentar nus ou insinuações de relações sexuais, no segundo momento notamos a divulgação do sexo explícito.

⁴ Cabe ressaltar que o Cinema cafajeste não é um sinônimo de pornochanchada, mas uma estilo que influencia os filmes que posteriormente serão denominados pornochanchadas.

Sobre a primeira, Flavia Seligman aponta que, impossibilitada a promoção da pornografia de forma explícita, os diretores de pornochanchada comercializavam seus filmes pela seguinte forma:

Na fase *soft-core*, os títulos soavam parecidos com os filmes, incluindo palavras-chave que causassem curiosidade e despertassem a imaginação do espectador, tais como adultério, paquera, cama, etc. Um recurso utilizado também foi o uso do jogo das palavras, nos títulos, apresentando referências a filmes de sucesso, que se completavam com as frases dos cartazes de propaganda. Como exemplo: *Motel/Um filme de alta rotatividade; Cada um Dá o que Tem/Nunca tantas deram tanto em tão pouco tempo.*(SELIGMAN, 2003, p.9)

Romulo de Barro Gomes concorda com a ideia de que a curiosidade do público em consumir um produto que se insinuava por meio de chamadas de duplos sentidos:

O brasileiro buscou vazão para a curiosidade, a descoberta de uma sexualidade mais exposta – parecia ávido em ver o que até então velava-se sob o rótulo do proibido, demandava agora ver não como antes, pelo buraco da fechadura, mas projetado nas grandes telas os temas relevantes aos debates do período, isto é, o adultério, a conquista, a crise familiar, a liberalização das práticas sexuais, por exemplo.(GOMES, 2017, p. 16)

“Pornô” não teria, portanto, apenas a ver com a ideia que temos atualmente de filme de sexo explícito, mas também com uma onda de libertação sexual e um debate de gênero na sociedade (SIMÕES, 2007, p.186), questionando determinados valores que são apresentados e colocados como em crise.

Ao juntar os dois termos podemos erroneamente acreditar na ideia de que as pornochanchadas são filmes vazios, por conta da expectativa de uma elite intelectual realizar um cinema crítico e libertador, como vimos anteriormente. Para membros de tais grupos, as comédias eróticas em nada contribuía artisticamente e culturalmente para a sociedade brasileira, o que é uma visão completamente preconceituosa sobre tais filmes, pelo mesmo motivo que ocorreu com as chanchadas, como vimos anteriormente.

Ambos os movimentos foram estigmatizados por seus conteúdos, pelas características do seu formato e pelo público consumidor alvo, classes sociais baixas. As pornochanchadas são populares, por tratarem a sociedade brasileira por meio de uma linguagem popular escrachada. Nuno Abreu em sua pesquisa realizou diversas entrevistas com diretores, atores e atrizes, produtores que realizaram pornochanchadas. Em uma das entrevistas presentes em sua pesquisa, notamos a opinião de Jean-Claude Bernardet, que muito nos interessa dada a postura dessa

linguagem direta que se propõe a ser realista e mimética a sociedade do momento, e como essa mensagem seria recepcionada por grupos sociais distintos:

O que eu detectava como sendo posições muito moralistas me desagradavam. Eu cheguei a fazer algumas pequenas experiências com pessoas, tipo operários. Passava os filmes - pornochanchadas - e depois conversamos, para ver o que estavam apreendendo. Eles estavam apreendendo coisas que eu não estava. E as que eu apreendia, eles interpretavam diferentemente. Girava em torno de sexo e comportamento. Nós tínhamos uma tendência a ver nos filmes atitudes muito moralistas, com valores até retrógrados. Eles viam como libertação sexual, escapar a um moralismo, escapar das tensões (ABREU, 2002, p. 182).

1-2 O popular em cena

O que é ser popular? Esse é o primeiro passo para que tracemos características que nos servirão de balizas conceituais e analíticas para o objeto estudado, dado que devemos observar que o apontamento do que se estabelece como popular nos direciona para um debate acerca das classes sociais e os conflitos que são formulados nas estruturas sociais vigentes.

Isso significa que devemos observar quais são os agentes que formulam as personagens e seus diálogos, os cenários, as músicas diegéticas ou extra diegéticas, a forma do desdobramento de cada personagem em consonância com a tonalidade de sua pele, a posição social das pessoas que estão ligadas na direção e produção do filme e, não menos importante, os gêneros que constituíam as posições de liderança nos sets.

O apontamento como produções populares para as pornochanchadas está associado diretamente ao perfil de seu público consumidor, homens de classe média baixa, como notamos na passagem supracitada da entrevista de Nuno de Abreu a Bernardet.

Não podemos afirmar que o objetivo das pornochanchadas era produzir filmes para homens, mas se o sucesso de tais filmes se encontrou no público masculino de baixa renda (Simões, 2007, p.186.) devemos tomar como um possível desdobramento de seu conteúdo piadas sexistas e outras homofóbicas. O que é uma constatação que deveria ser esperada uma vez que boa parte das pornochanchadas, se não todas, foram dirigidas por homens.

Aparentemente o espaço “permitido” na indústria cinematográfica brasileira entre os anos 1970 e 1980 para as mulheres era atuando ou fazendo parte do staff, mas em cargos de produção e principalmente direção era algo incomum. Uma exceção é o caso de Teresa Trautman, que dirigiu o excelente filme *Os Homens que Eu Tive* (1973), no entanto, o crivo moralista da censura brasileira não permitiu que o filme fosse liberado durante a década de 1970, por conta da

suposta temática subversiva presente nele: a liberdade de uma mulher, o que foi apontado como um incentivo ao feminismo, ocasionando que o filme fosse liberado somente na década de 1980, no período de redemocratização.

De jeito algum temos como objetivo construir um juízo de valor moralista sobre nosso objeto de estudo ou até mesmo implodir o objeto trabalhado, mas não podemos deixar de indicar que as pornochanchadas são filmes machistas, pois são feitos por homens e para homens. Em uma matéria do Jornal *O Globo*, no ano de 1976, diversos diretores discutem qual é a importância desse segmento para a sociedade brasileira.

Ao realizarmos a leitura da matéria notamos que o comentador faz um paralelismo entre as pornochanchadas e as chanchadas como cinemas industriais que procuram industrializar o cinema brasileiro por meio do idioma português e aspectos de nossa tipicidade, como argumenta Alberto Silva na reportagem⁵.

Alberto Silva ainda aponta que: “não cabe aos roteiristas assumir ares intelectuais, mas colocar no papel uma história simples...” (O GLOBO, 1976). Essa colocação insinua que as pornochanchadas eram realizadas de qualquer forma.

Na reportagem, o primeiro argumento apresentado é de Domingos Oliveira. Segundo o diretor, as pornochanchadas “estariam satisfazendo a repressão sexual do brasileiro, que é uma criança neurótica, sexualmente falando.” O diretor ainda complementa que as pornochanchadas: “funcionam do mesmo modo que dizer palavrão na sala de aula e fazer pipi no tapete”. Na sua opinião: “Se o cinema por acaso, fosse um lugar claro, a comédia erótica não existiria”.(O GLOBO, 1976).

A segunda entrevista apresentada por Silva é de Pedro Carlos Rovai, que aponta para a origem do preconceito contra as pornochanchadas surgirem de uma questão de classe. Segundo ele, o julgamento “provém de uma visão elitista de classe média – a classe que determina o que é bom, o que é ruim e que sofre o impacto da cultura importada”.(O GLOBO, 1976).

Rovai afirma que “A palavra adquiriu uma carga negativa. Em qualquer reunião de classe média, falar em pornochanchada parece uma doença contagiosa”. Para o diretor, as pornochanchadas não contribuíam com um comportamento sexual mais livre, mais aberto. Ele aponta que a maioria é moralista, definindo como machista, castradora, a mulher objeto, o sexo

⁵ O GLOBO, 1976

como pecado. Rovai entende que o sucesso de tais filmes se dá por conta da repressão do sexo nas camadas mais populares, sendo a sua característica um erotismo superficial distorcido.

O interessante é notar que Rovai não vê problemas no fato de que as pornochanchadas sejam superficiais, pois para ele não há problemas quando o público vai às salas de cinema e se diverte e dá risada das piadas ou gostam de mulheres de tanga. O ponto que nos chama bastante atenção é o desfecho dessa entrevista com a seguinte frase proferida por Rovai: “- Só imbecil acredita que esse cinema vai durar a vida toda”.

Joaquim Pedro de Andrade é convidado a expressar sua opinião e conseqüentemente debater acerca das pornochanchadas. Além da grande contribuição para o cinema nacional o diretor havia estreado no ano de 1975 o filme *Guerra Conjugal*, que apresenta alguns dos elementos costumeiramente presentes nas pornochanchadas, mesmo esse filme sendo coproduzido pela Embrafilme, na gestão de Roberto Farias (GUEDES, 2020, p.179), o que sinalizaria um filme mais refinado e melhor acabado.

O que é pertinente para nossa pesquisa é o apontamento realizado pelo diretor quanto à pornochanchada. Segundo Silva, Andrade apresenta que não existem motivos para debater sobre as pornochanchadas naquele momento estarem fazendo bastante sucesso. O que é algo peculiar é a forma como é tratada a questão da nomenclatura. O diretor aponta que pornô é uma nomenclatura dada ao cinema realizado por uma classe média urbana brasileira para ela mesma.

Essa definição aparentemente é confusa, mas encontramos alguns pontos da lógica de Andrade no seguimento da entrevista, quando ele destaca que “as qualidades e defeitos desses filmes estão no próprio material que eles retratam, isto é, essa própria classe média que é autora e consumidora desses filmes”.

Joaquim Pedro de Andrade ainda defende que se as pessoas acham ruim as produções nacionais elas devem ser contra o estado das coisas que moldam essa classe média, pois esses filmes retratam a manifestação da cultura brasileira. Ele termina sua opinião apresentando que se trata de um segmento de uma situação social.

Chama atenção o argumento de Luiz Carlos Barreto, que nega a existência do gênero pornochanchada. Seu argumento é o seguinte: Pornochanchada supõe pornografia mais chanchada. Se a censura não permite filmar pornografia, logo ela não existe. Trata-se, na verdade, de comédias de costumes – engraçadas, chistosas, até vulgares. O diretor continua seu argumento apontando que a qualidade dos filmes dependerá do nível do diretor. Para Barreto os

filmes são de nível e interesse comerciais, e ele os coloca no mesmo mote de filmes franceses, italianos e alemães. Mas ele destaca que nesses países a pornografia era permitida.

Barreto destaca que o termo pornochanchada é depreciativo, atingindo todo mundo. Ele cita exemplos de filmes europeus que estão em cartaz e ninguém chama de “pornô”, como é realizado com os filmes nacionais. O diretor cita alguns filmes que compõem o “hall” do cinemão da Embrafilme como por exemplo: “*Chica da Silva*”, “*Lição de Amor*”, “*Um Homem Célebre*” e “*O Casamento*”. Esses filmes servem de argumento para o diretor apontar a qualidade e a profusão de bons filmes nacionais.

O diretor ainda aponta que existem chanchadas que são verdadeiras obras-primas, ele cita como exemplo o filme “*Ainda agarro essa vizinha*”⁶, e ainda aponta que caso tal título fosse de um diretor como Fellini, o filme de Rovai seria considerado genial.

Miguel Borges é outro cineasta entrevistado pelo jornalista. Na sua opinião, “as pornochanchadas são um reflexo múltiplo de uma condição mercadológica e ao mesmo tempo um produto de imitação de valores estrangeiros e improvisação de valores nacionais”. Para ele as pornochanchadas têm a ver com o financeiro, lógica totalmente comercial do cinema.

Segundo Borges, “a pornochanchada faz o papel de uma autocrítica caótica do povo brasileiro”. Notamos, portanto, que para o diretor as pornochanchadas não são um produto cultural alienado, uma vez que fazem o papel de autorreflexão do social brasileiro. Pois em si tem os aspectos da situação colonial, como o diretor nos apresenta em seu argumento. No entanto, para Borges as pornochanchadas são uma solução predatória, uma vez que “desorganiza e vicia o mercado cinematográfico brasileiro. É uma solução de emergência”.

Na reportagem notamos por fim que a opinião de Emílio Salles Gomes é de que as pornochanchadas são um produto genuinamente brasileiro, no entanto não apresentam qualquer valor cultural para a sociedade.

Vemos que nas diversas opiniões e concepções de diretores as pornochanchadas não são estabelecidas de maneira bem definidas, mas podemos observar que os diretores entendiam que de alguma maneira esses filmes estavam relacionados com questões de classe social e sobre o relato do brasileiro, acerca da experiência do contexto social assim como da perspectiva cinematográfica nacional.

⁶ O diretor aponta o filme *Ainda Agarro essa Vizinha* como uma chanchada, mas ressaltamos que o filme dialoga muito mais com uma pornochanchada. Optamos pela manutenção do termo por considerar que apontarmos no texto pornochanchada descaracterizaria o apontamento realizado por Luiz Carlos Barreto.

Um exemplo entre a ideia de classe social e como afeta a questão acerca da sexualidade pode ser destacada pela primeira cena do filme *Gente Fina é outra Coisa* (1977), de Antonio Calmon. Nela vemos um grupo de operários zombando de Tadeu (Ney Santanna), pois ele está passeando com Petit, o cachorrinho de sua patroa. Os operários zombam de Tadeu dizendo “já vai passear o Lulu, boneca”, e Tadeu os encara e se dirige para o cachorro da seguinte forma: “fica quietinho senão eu te mato de porrada, seu veado!”.

Essa masculinidade, muitas vezes estabelecida por regras de conduta, vestimentas, posições sociais, é destacada nos filmes. No caso apresentado, Tadeu não comporta uma construção de masculinidade popular do período, ele é um empregado doméstico com um cachorro aparentemente “frágil”. Tadeu exerce uma função doméstica que muitas vezes está associada ao “universo” feminino, dadas as estruturas patriarcais da sociedade, e é acompanhado por um animal que supostamente não reforça sua virilidade masculina.

Notamos como Calmon questiona a hipocrisia presente na masculinidade desse cotidiano brasileiro: Tadeu, homem que supostamente é frágil e “afeminado”, por conta de sua profissão, é o único que estabelece relações sexuais com mulheres atraentes e ricas no filme, diferentemente dos homens brutos que o incomodam. Pois Tadeu aprendeu a mobilizar a ferramenta correta para acessar o mundo dos ricos, o sexo.

A lógica apresentada acima dialoga com o apontamento realizado por Gabbiana dos Reis em sua pesquisa, quando colocou em comparação a última cena do primeiro episódio do filme com a cena do início, quando aqueles homens questionam a sexualidade de Tadeu:

Neste momento, o olhar do espectador é deslocado para o jardim da casa, filmado em plano médio, mostrando uma luta física entre Rogério e o empregado. Olhando pelas frestas do portão, aquele mesmo grupo de homens que o chamou de “boneca” observa a surra levada pelo patrão e passam a se referir a ele como “machão”. (REIS, 2018, p.138)

Enquanto ele vivia de seu trabalho de maneira “honesta”, era visto de maneira desrespeitosa pelos integrantes equivalentes ao seu grupo socioeconômico, mas no momento que ele transgredia as normas sociais e agredia seu patrão ele se torna uma espécie de herói dos seus, que tinham coragem de chamá-lo de boneca, mas não tiveram a coragem de transgredir a ordem social de trabalho como ele fez.

O popular portanto mobilizado nessa pesquisa é a ideia que podemos notar da perspectiva do produto cultura que Janete Clair:

dizia só o seguinte: “Depois que o cara trabalha o dia inteiro, chega em casa cansado, ele quer sonho”. E ela dava sonho às pessoas. A vida é dura e as pessoas querem sonho. E nós, esquerdistas, fazíamos uma literatura desagradável, porque a vida do cara já era uma merda, o cara morava na favela, trabalhava na fábrica e quando ia ler um romance ainda acabava mal. É claro que com isso você não conquista ninguém. (RIDENTI, 2017, P.596)

Popular relaciona-se com a capacidade de fazer um produto populista, que mesmo assim esteja dialogando com a lógica hegemônica que mantém a manutenção do status quo social por meio de suas narrativas, como por exemplo a questão acerca do sexo, para Ridenti:

Mas caberia acrescentar que – em especial numa sociedade como a brasileira – esse aproveitamento do sexo pelo mercado coexiste com o velho conservadorismo a glorificar tradição, família e propriedade. De modo que, por exemplo, veem-se em peças publicitárias e telenovelas ao mesmo tempo a defesa da família, de tradições do passado e a apologia da liberação sexual. (RIDENTI, 2017, P.598)

Uma boa definição acerca do que seria a conceitualização de cinema popular é apresentada por Hernani Heffner para a revista eletrônica *ContraCampo* quando pontua:

Nos anos 50, aqui e lá fora, cinema popular significava basicamente cinema comercial, ou seja, um conjunto de filmes feitos com a intenção de atingir grandes parcelas do público, que mantinha com estas obras uma relação de aceitação, familiaridade ou demanda. As expectativas de ambos os lados coincidiam e convergiam em grande parte para uma linguagem naturalista, sacramentada na chamada narrativa clássica. De certo modo este sentido perdura até os dias atuais, ainda que o filme hoje compartilhe seus significados internos com os apostos pela campanha publicitária que o lança no mercado, isto é, na sociedade. Nos anos 60, para nós brasileiros de uma certa classe média politizada, cinema popular também queria dizer cinema engajado. A rigor seria um cinema realizado em nome e em prol das classes populares, mais especificamente do proletariado, assumindo um olhar crítico da sua visão de mundo. Daí a atribuição bastante comum às cinematografias do antigo leste europeu do adjetivo *populares*. Na passagem para os anos 70, surge mais um sentido, desta vez recuperando o conceito romântico de popular. Para os cineastas identificados com o chamado universo marginal, haveria um cinema praticado de uma forma autêntica, ou seja, como forma de expressão livre dos convencionalismos impostos pela produção industrial. Esses realizadores se encaixariam na categoria dos artistas primitivos, *naïfs*, para os quais o meio de expressão (cinema ou outro qualquer) não passa de uma extensão de seu processo interior de representação do mundo. Esses cineastas também estariam ligados aos estratos mais baixos da sociedade, reforçando os elos com uma expressão cultural não maculada pela padronização tão ao gosto dos estratos médios e de elite (cultura nessa época significava basicamente as preferências enunciadas pelas classes dominantes). (HEFFNER, 2001)

O cinema dito popular vai apresentando várias fases, mas notamos esses traços que Heffner nos apresenta, de forma latente nos filmes que pesquisamos ao decorrer da pesquisa. O popular não é apenas o relato da população brasileira de determinada classe, mas a leitura baseada por meio de perspectivas que tensionam-se entre si e buscam suas afirmações. Que é também, antes de tudo, contraditória em si, pois pressupõe estereótipos e preconceitos que são naturalizados no convívio cultural cotidiano.

1-3 O herói malandro

Tendo como referência a passagem acima, algo que faz parte da construção desse universo popular das pornochanchadas é a construção do herói malandro. Quem é esse ser? São muitas e distintas as características que os personagens apresentarão nos filmes da pornochanchada, mas o traço comum é uma malandragem que os tornam mais sagazes que outros homens, eles sabem o momento certo de utilizar as “máscaras sociais” a seu favor, sendo seres excêntricos e que se destacam entre os outros, seja pela extravagância, seja pela introspecção, ou qualquer ação que os torna únicos.

Nas pornochanchadas é notório o conceito de carnavalização segundo a lógica de Mikhail Bakhtin. Para o autor russo, no carnaval:

forja-se, em forma concreto-sensorial semirreal, semirrepresentada e vivenciável, *um novo modus de relações mútuas do homem com o homem*, capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca. O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano não carnavalesco. A *excentricidade* é uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca, organicamente relacionada com a categoria do contato familiar; ela permite que se revelem e se expressem – em forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana. (BAKHTIN, 2015, P.140.)

Geralmente, os heróis nas pornochanchadas são homens comuns, inseridos na sociedade brasileira da década de 1970, que buscam ascender socialmente ou conquistar conforto financeiro e algumas mulheres. O que reforça a prerrogativa que o público-alvo era o de homens, como vimos acima.

Podemos apontar que a imagem de Tadeu é subversiva, quando o personagem tem relações sexuais com a patroa e agride seu patrão? Sim, mas devemos nos atentar para o fato de que tal ato caminha em direção ao processo de identificação com o público, que vê que um alguém “gente como a gente” se libertou de amarras sociais.

O malandro não seria somente o boêmio ou o bon-vivant, mas poderia ser um trabalhador, como foi apresentado anteriormente. A malandragem é relatada como uma arma, ou melhor dizendo, sendo apresentada como uma ferramenta que seria uma resposta às opressões sociais vigentes na sociedade brasileira.

Uma disputa que aparentemente é velada nas pornochanchadas analisadas se estabelece no delimitar e explicitar o “nós brasileiros”. Um tema bastante caro em um País onde ocorre uma ditadura militar, que tem como um de seus pilares a formatação de uma sociedade separada entre civis e militares, justificando uma ordem de dominação e de poder (GOMES, 2017, p.71).

Tadeu é um caso mais complexo, pois ele realiza serviços domésticos e aceita seu papel social enquanto trabalhador, mas ele não desiste de ter relações sexuais com suas patroas. Ou seja, ele se posiciona no limiar entre classes subvertendo a lógica de ser somente um trabalhador, como se posiciona como amante. Podemos questionar, o sexo para Tadeu é visto como uma espécie de trabalho? Se interpretarmos que sim, então a figura de Tadeu é autêntica, pois ele aceitou ser submisso de todas as formas à burguesia para a qual trabalha. No entanto, acreditamos que tal observação não é coerente, uma vez que ele planeja e se articula para ser beneficiado com o sexo.

Para as pornochanchadas o alvo de zombaria foi o moralismo e a ideia de que a aristocracia brasileira seria polida e imaculada, como veremos mais à frente no filme *O Bom Marido*, que é a história de um empresário que utiliza sua esposa como moeda de barganha para realizar seus acordos empresariais.

Calmon realiza sua narrativa por meio de um humor ácido e bastante debochado, retratando os personagens burgueses de forma burlesca e caricatural, sendo os modos de agir motivo de piadas e zombarias. Isso faz parte do que apontamos como ironia, relatar e contestar uma determinada realidade vivenciada no período histórico vivido.

1-4 A ironia

Tal conceito não se refere apenas a fazer um certo escárnio ou uma forma de deboche. Inclusive, apontarmos que a mobilização do deboche é a grande expressão que faz parte da ironia é um uso errôneo para estabelecer tal conceito, pois ironia é um processo de desconstrução, ou melhor dizendo, uma forma de contemplar o não ser. Como aponta Trilling, ironia tem a ver com máscaras:

"As verdades da metafísica são as verdades das máscaras": podemos entender que, com esse aforismo, Wilde afirma que não é o tratado filosófico, e sim a obra de arte, que fornece o modelo do processo porque obtemos o conhecimento da existência; é a obra de arte que mais bem exemplifica o desapareço alcançado pela ironia. Schiller tem em mente uma vantagem semelhante para a iniciativa heurística quando diz, nas Cartas Estéticas, que um dos benefícios da arte está no fato de ela superar "a seriedade do dever

e do destino". Schiller apresenta o "mero jogo" da experiência estética como a atividade do verdadeiro ser do homem. (TRILLING, 2014, p.135)

Essas máscaras são intrinsecamente ligadas ao que já apontamos na carnavalização em Bakhtin, de direcionar na excentricidade das relações dos personagens, de representações que não são vistas na esfera real, mas vivas na construção fictícia, mas são reais ao passo que estão sendo narradas. Ou seja, é um relato a partir do que é construído a partir das esferas concretas no presente e são reformuladas nesse processo. O que vimos anteriormente mobilizado por Seligman como “farsa”.

Idealizar não é um vir a ser, mas o modo de retratar. Quando Calmon, ridiculariza, eleva ou coloca seus personagens em situações constrangedoras, heroicas ou prosaicas, ele está exprimindo direta ou indiretamente suas aspirações acerca de como ele delimita o social brasileiro. Em outras palavras, de forma burlesca apresenta nossa sociedade por uma perspectiva popular.

O debate acerca da carnavalização se estabelece por extrema importância uma vez que é a força motriz para a caracterização da malandragem. O malandro é o sujeito excêntrico, que se utiliza das máscaras que a sociedade o permite usar para promover sua ascensão social. Não somente isso, o malandro é aquele que reestabelece os limites de seu horizonte de expectativa ao ser o que a cada momento é requisitado dele.

Mais que isso, o malandro é aquele ser surreal, pois a partir dele a sociedade é questionada e problematizada nos filmes por uma perspectiva de sua própria vivência. Ressaltamos que quando há um relato dessa malandragem pode ser atribuída uma espécie de julgamento ou atribuição de valores moralistas, para Elson Glucksberg⁷ o conceito de malandro se estabeleceria por:

Na etimologia da Malandragem do homem brasileiro, algumas concepções devem ser vistas à luz do Tomismo Cristão, quando a 'ilicitude' sobre determinada relação demanda parâmetros estoico-cristãos, na determinante da improbidade relacional ou de postura, passando a ser considerada malandragem. Neste caso, utilizar-se de malandragem para não trabalhar, caracteriza a engenhosidade e sutileza, que se opõem à lógica, do trabalho e da honestidade, uma vez que a malandragem pressupõe que o labor não favorece e, traz sacrifícios. Porém, aquele que pratica a malandragem (o malandro) age no fenótipo do adágio Brasileiro, traduzido e expressado com o nome de: Lei do Gerson, ou: "o gosto de levar vantagem em tudo". (GLUCKSBERG, 2018).

⁷ GLÜCKSBERG, ELSON . A dialética da malandragem no fenótipo da moral do brasileiro. **Revista Internacional de apoyo a la inclusión, logopedia, sociedad y multiculturalidad**, [S. l.], v. 4, n. 3, 2018. DOI: 10.17561/riai.v4.n3.5. Disponível em: <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/riai/article/view/4331>.. Acesso em: 1 jul. 2024.

Em Calmon, não vemos um juízo de valor para quem se utilizava dessas máscaras para ascender socialmente ou questionar a sociedade. A narrativa apenas apresenta os desdobramentos das ações dessas pessoas que decidiram transgredir as lógicas presentes nas práticas sociais, ao invés de aceitar a sua situação ou simplesmente são contestações acerca de questões sociais entre classes econômicas.

1-5 Gente fina é outra coisa

O filme que estreou no ano de 1977 é a primeira pornochanchada de Antônio Calmon. Inspirado na comédia erótica italiana, Calmon divide o filme em três capítulos e tem fortes traços cômicos, apresentando linguagem direta e inúmeras situações que tornam o enredo dinâmico e inusitado, centrado em questões de sexo e a conquista, sobretudo de um integrante da classe baixa para com mulheres de aristocratas. Além de ser uma boa representação de comédia de costumes urbana.

Um ponto que destacamos, e que faz parte da ideia de brincadeira ou questionamento, é como Calmon abraçou seu filme por meio de uma estrutura cômica. Podemos exemplificar tal apontamento a partir da introdução de *Gente Fina é outra coisa*, quando o diretor utiliza um poodle em referência a Leo, leão característico que introduz os filmes da Metro Goldwyn Mayer (MGM).

Imagem 2: Imagem da esquerda é a introdução de *Gente Fina é Outra Coisa* e a da direita o logo introdutório da Metro Goldwyn Mayer⁸



Fontes: *Gente Fina é Outra Coisa*

(esquerda), <https://www.mundoconectado.com.br/wp-content/uploads/2021/05/mgm-logo-chama-da.jpg> (direita).

⁸ Ver nota de rodapé número 3 do Artigo *Sexo a Brasileira* de Inimá Simões que assim como a Chanchada as pornochanchadas apresentavam elementos de paródia como arma de enfrentamento a indústria cinematográfica estadunidense.

Podemos apontar que tal ato possa ser o primeiro sinal de que o público consumidor vai ser apresentado a um filme nacional, fazendo o uso de um item simbólico que representa a grandeza e força do cinema estadunidense em contrapartida a um animal frágil que estava ali como não somente um signo de subdesenvolvimento, mas uma presença cômica.

Há nessa escolha uma lógica da avacalhação, de trazer uma mensagem de diferença social e até mesmo investimentos, mas de apontar que o filme, por mais que fosse uma cópia, tinha um certo grau de relacionamento com o que melhor estava sendo produzido no exterior. Isso era estrategicamente pensado pelos diretores e produtores de pornochanchadas, como aponta Nuno de Abreu:

A pornochanchada fazia uma imitação comercial, por assim dizer, e não cultural - como se observa nas chanchadas. Fazia uma paródia debochada da bilheteria, para arrecadar quase tanto quanto o modelo. Desse modo, potencializava uma atitude servil, mas lucrativa (ABREU, 2002, p.179).

O filme é dividido em 3 episódios: *Guerra da Lagosta*, *Chocolate ou Morango e O Prêmio*. Em todos os episódios Tadeu (Ney Santanna) é o protagonista. De acordo com a sinopse disponibilizada para os censores, Tadeu é uma pessoa que vem do Nordeste para conseguir ascender socialmente no Sudeste e trabalha como doméstico em casas de alto padrão no Rio de Janeiro.

Tadeu é um homem bem afeiçoado e além de disponibilizar seus serviços domésticos, ele pode oferecer serviços sexuais para suas patroas caso as ache bonitas. Sendo assim, ele seria o funcionário completo, pois dava aquilo que os maridos não davam às suas esposas.

1º Ato: Guerra da Lagosta... ou como Tadeu provou que empregado também tem sexo.

Nesse episódio, Tadeu trabalha na casa de Magali (Maria Lúcia Dahl) e Rogério (Paulo Villaça), onde realiza inúmeras funções: copeiro, mordomo e cuidador de cachorro, sendo uma espécie de “faz tudo”.

O episódio mostra como a todo momento a vida de Tadeu era marcada por provocações, pelas mulheres da casa (a patroa e as empregadas), quanto a sua sexualidade. Para Magali, Tadeu seria uma espécie de eunuco, o que a motiva a provocá-lo se exibindo nua.

Tadeu, revoltado com essa postura, decide se vingar de sua patroa envenenando o cachorro Petit, para forjar que as lagostas que seriam servidas em um jantar estavam estragadas e seriam tóxicas. Ao acontecer o encontro social, o cachorro Petit morre, o que gera um caos

naquela celebração e todos os integrantes entram em uma espécie de descontrole. Magali procura Tadeu para ter relações sexuais.

Após consumir tal ato, Tadeu aponta que ele envenenou o cachorro Petit e que as lagostas estavam próprias para consumo, o que gera revolta em Magali que o demite, pedindo que seu marido bata no empregado. Mas é o patrão que acaba agredido fisicamente.

Notamos a presença de narrativas que marcam um discurso sexista, sobretudo a suposição da sexualidade dos personagens dados seus cargos empregatícios. Por exemplo, Tadeu é provocado por Magali, que faz questão de estar nua na frente de seu empregado, sendo uma provocação de que aquele corpo não pertencia à classe social dele.

Não somente sexista, mas existem duas figuras que fazem parte da ironia que Calmon apresenta em seus filmes: o empresário Doutor Saveiro (Carlos Kroeber) e Elsa (Marieta Severo), que claramente são personagens homoafetivos. O primeiro está interessado sexualmente em Rogério, seus assuntos apresentam constantes frases de duplo sentido, e a outra personagem está interessada em Magali, insinuando uma postura lésbica entre elas. A narrativa para ambos os personagens é um tanto questionável, porque os personagens agem de maneira reprimida, deixando que essas características se apresentem de forma subjetiva.

Enquanto Magali é uma espécie de musa inalcançável, as empregadas domésticas estavam ao alcance de Tadeu. Nessa questão notamos que, além do debate econômico, existe um discurso racial, pois as empregadas domésticas são mulheres negras e um ponto importante é que apresentam vestimentas curtas, característica que alimenta um imaginário de mulher objeto, servindo também para o prazer de seus patrões.⁹

⁹ Temos alguns exemplos de filmes que já realizaram a abordagem de tal temática: Como o filme *Como é Boa a Nossa Empregada*, *O Bem-dotado: O Homem de Itu*, *Cada Um Dá O Que Tem*, *Um Varão Entre as Mulheres* e se colocarmos como base filmes do cinemão da Embrafilme podemos citar *Xica da Silva*.

Imagem 3: Tadeu, Petit e empregada na cozinha em *Gente Fina é Outra Coisa*



Fonte: *Gente Fina é Outra Coisa*

A hiper sexualização é direcionada ao corpo feminino, como é comum em boa parte das pornochanchadas. Se dermos ênfase à sexualização de Tadeu por Calmon, não notamos nenhum culto ao seu corpo.

Imagem 4: Recorte de cena que Magali insinua-se para Tadeu em *Gente Fina é Outra Coisa*



Fonte: *Gente Fina é Outra Coisa*

Ao analisarmos o filme, nos chama a atenção uma fala de Magali para Tadeu: “Empregado não tem sexo!”. Claramente essa fala não diz respeito a uma ética de trabalho, mas a um tabu que se estabelece, sobretudo, por condições socioeconômicas, pressupondo que as classes sociais menos favorecidas são passivas a ponto de serem humilhadas e não reagirem. Calmon, em uma entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, aponta que em tal filme notamos a impunidade da aristocracia brasileira¹⁰. Mas, antes de realizarmos tal análise, vamos entender quem são Tadeu e as demais personagens do primeiro episódio.

No episódio *Guerra da Lagosta*, Tadeu é um personagem de poucas palavras, não sabemos o que se passa em seus pensamentos, não sabemos sua origem, muito menos se ele tem família no Rio de Janeiro. O que Calmon nos oferece é uma figura nebulosa que vive somente o momento, o que é muito parecido nos outros episódios.

Em contrapartida, sua empregadora Magali é uma socialite que apresenta a todo momento uma vida pautada no materialismo. Grosso modo, a personagem vive de aparências para o seu meio social. Nas cenas em que Magali se defronta com Tadeu notamos uma característica colérica e vazia que se utiliza do seu status social para reforçar laços de opressão. Porém, com os de sua classe social a postura é diferente, ela se mostra simpática e receptiva, mesmo em situações constrangedoras.

Algo que se mostra evidente no episódio é a questão de conflitos culturais dentro dos meios burgueses, que tendem a imitar uma aristocracia. Como por exemplo a grotesca cena Notamos as tensões ocasionadas pela presença dos chamados “novos ricos”, em meio a uma burguesia tradicional, como na cena em que uma das convidadas de Magali demonstra não entender o idioma francês durante um jantar.

O alpinismo social que é um recorrente tópico das pornochanchadas nos filmes de Antônio Calmon não é limitado ao pobre que vislumbra adquirir mais recursos, a temática do alpinismo social se associa constantemente aos limites que o ser humano quebra para alcançar o objetivo de sua ganância de obter mais dinheiro ou conquistar um objetivo.

O objetivo do personagem Tadeu não é financeiro, e sim, obter relações sexuais com suas patroas. o personagem ainda que rejeitado pelas mulheres de classe média alta, por conta de sua situação financeira, aparentemente está adequado ao seu local. O mundo dos ricos é momentaneamente de Tadeu quando ele escala socialmente ao se satisfazer sexualmente de suas

¹⁰ A ganância da Pornochanchada, *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro. 25 de set. 1979.

patroas, mas não o mundo do glamour, e sim de quebrar uma barreira socioeconômica da relação patrão-empregado.

Mas o interessante é que Antônio Calmon não deixa de apresentar no meio da própria burguesia a ocorrência dessa manifestação, como vimos no caso do personagem anteriormente citado. Mas veremos esta manifestação novamente ocorrer nos personagens de *O Bom Marido*. Nesse filme, sexo e dinheiro são itens quase que indissociáveis, uma vez que tudo gira em torno de tal questão, o desejo pelo corpo alheio permite que sujeitos sem história e até mesmo sem dinheiro ascendam socialmente oferecendo como moeda de troca seus próprios corpos, para serem e terem algo na sociedade. O interessante é que até quem já apresenta algum renome na sociedade quer mais status.

Em *Gente Fina é Outra Coisa*, notamos que Tadeu não aspira ser rico, ou ascender economicamente. Talvez essa característica torne sua imagem “heroica”, pois ele não joga o jogo financeiro das elites, ele procura apenas o prazer, no corpo de suas patroas. Suas conquistas são pertencentes a sua lábia e a sua postura. Ele não precisa fantasiar quem é, pelo contrário, sabe suas limitações e as utiliza não como empecilho e sim como instrumento de conquista.

O questionamento que notamos presente no primeiro episódio do filme de Calmon é sobretudo identitário, da seguinte forma, quem sou e que pretendo demonstrar quem sou para vivenciar em determinado grupo social. Dentro de tal perspectiva notamos o quão grotesca se torna uma sociedade materialista organizada por meio de relações supérfluas, que se igualava quanto aos desejos e impulsos sexuais.

Notamos também que Calmon utiliza em seus filmes de itens que os aproximam do público por meio da linguagem direta, mas outros aspectos ficam nas entrelinhas, como podemos notar, no episódio *Guerra da Lagosta*, no apelo da identidade futebolística que Calmon apresenta do homem brasileiro. Em duas cenas vemos citações ao futebol do momento: uma na qual Tadeu lê uma revista na cozinha em que vemos uma matéria com a manchete “É a vitória do Povão” sobre uma foto de jogadores do Clube de Regatas Vasco da Gama e do Clube de Regatas do Flamengo, os dois times mais populares do Rio de Janeiro; e outra em que se vê uma bandeira do Flamengo no quarto de Tadeu, logo após ele manter relação sexual com Magali. A que isso nos interessa?

O futebol é um esporte muito marcante na sociedade brasileira e, ao apelar para dois times populares, sobretudo o Flamengo, Calmon busca identificar o público com o personagem,

pois ele não somente parece, como também é um homem comum brasileiro, que apresenta costumes e hábitos presentes na sociedade.

Imagem 5: Tadeu lendo reportagem sobre um jogo de futebol em *Gente Fina é Outra Coisa*



Fonte: *Gente Fina é Outra Coisa*

Imagem 6: Bandeira do Flamengo ao fundo do cenário em *Gente Fina é Outra Coisa*



Fonte: *Gente Fina é Outra Coisa*

2º Ato: Chocolate ou Morango? ... Ou como Tadeu ajudou Cecília a se vingar dos homens

O episódio começa mostrando Tadeu na praia andando a esmo. A cena dá a entender que os acontecimentos são posteriores aos ocorridos em *Guerra da Lagosta*. Vemos o protagonista procurando emprego no pórtico localizado na lagoa Rodrigo de Freitas, zona sul do Rio de Janeiro, quando um carro desgovernado aparece em cena. Ao se aproximar, o protagonista vê que o motorista de um homem de muito dinheiro infartou ao volante.

Tadeu se predispõe a ajudar levando o homem ao médico e acaba se tornando o chofer da família de Guimarães (Milton Carneiro), um empresário que está às vésperas do casamento de sua filha Cecília (Louise Cardoso). Essa, por sua vez, vive um romance com Alfredinho (Nuno Leal Maia), um malandro que está tentando tirar vantagem da situação.

Guimarães está insatisfeito com a situação, pois a filha deve se casar com Olavo (Ricardo Moreira), sendo esse um casamento que parece arranjado. Alfredinho é o empecilho, por isso Guimarães oferece ao malandro 200 mil cruzeiros para abandonar Cecília e sumir. Alfredinho aceita a proposta, o que gera uma profunda desilusão em Cecília e a faz procurar e encontrar respostas quanto ao vazio sentimental que lhe acomete em Tadeu, seu refúgio de prazer carnal. No final do episódio vemos Cecília junto a Olavo, ambos parecem viver uma vida de aparências, com casos extraconjugais, mas mantêm uma postura puritana.

Nesse episódio conhecemos um pouco mais da personalidade de Tadeu, notamos que o personagem apresenta um senso de humor um tanto sádico para as questões que ocorrem ao seu redor, assim como um forte tom de rebeldia e insubordinação, numa perspectiva passivo-agressiva. Cabe ressaltar que a passividade de aceitar determinadas posturas agressivas de seus empregadores nada mais é que um posicionamento estratégico para que Tadeu consiga acessar o íntimo das famílias para as quais trabalha e conquistar, por meio das ausências e carências, as mulheres de classes altas.

O título do episódio parece não ter sentido algum, mas notamos no decorrer dele que na realidade se trata de uma estrutura que direciona à conotação sexual, chocolate e morango são referências a genitálias masculinas. O tema em questão nos é apresentado quando Cecília pede que Tadeu compre um picolé de chocolate para ela. Depois de uma mordida, a personagem joga fora o sorvete e aponta que prefere o sabor morango. Na cena seguinte há uma insinuação de que Cecília realiza sexo oral em Tadeu.

Na última cena notamos novamente a insinuação sexual acerca de chocolate ou morango, quando Cecília pede que Tadeu compre sorvete para ela. Tadeu pergunta:

- Chocolate ou morango?

Cecília responde:

- Os dois!

Essa cena insinua que a personagem mantém relacionamentos extraconjugais, tendo a opção de ter “sabores” de homens. O interessante é notarmos que Tadeu se permite ser usado, pois nota que a função dele é “agradar as granfinas”, como o próprio aponta. Outro ponto que tomamos conhecimento nesse episódio é a origem de Tadeu, num momento em que ele está falando sozinho:

- Se o pessoal do cabaré lá de Palmeira dos Índios me visse!

Tal município se localiza no estado de Alagoas, ou seja, o personagem é nordestino. Por que tal informação é importante? No tópico passado, notamos que Calmon mobilizou o futebol como uma ferramenta de apelo popular, e nesse momento ele recorre a outro recurso, que é a vida sofrida de trabalhadores que por meio da migração vêm tentar ganhar a vida na cidade grande, geralmente do Sudeste brasileiro.

Tadeu é privilegiado, pois tem acesso ao que no mundo não ficcional os homens trabalhadores não têm, suas patroas. Assim, o filme apresenta Tadeu como uma espécie de herói dos homens da classe trabalhadora, público-alvo da pornochanchada, pois reforça sua masculinidade por características como o fanatismo pelo seu time de futebol, esporte por algum tempo considerado exclusivamente masculino, bem como sua regionalidade e o senso de vencedor e virilidade ao usufruir de mais que um salário, mas também do corpo de mulheres ricas.

O tema da sexualidade, sobretudo a homoafetividade, é algo que Calmon tem costume de apresentar em seus filmes. Como na cena em que Tadeu leva o chofer do homem rico até uma clínica. O atendente do local claramente deseja o rapaz e é muito interessante o diálogo, pois o assunto que origina o flerte é sobre Tadeu frequentar um cabaré em Duque de Caxias, município do Rio de Janeiro. Se no primeiro episódio a temática acerca da homossexualidade foi tratada de maneira mais burlesca, no segundo a paquera de um gay para com Tadeu se apresenta de forma mais comedida e nada ridicularizada. Calmon aparentemente trata por apresentar um suposto homem gay pobre, não sendo espalhafatoso e marcado por trejeitos, mas discreto e comedido,

realizando apontamentos acerca da postura em ser gay na aristocracia e em camadas sociais mais baixas.

Assim como no primeiro episódio, a burguesia é apresentada de forma grotesca e desmedida em seus atos. A imagem que Calmon constroi do personagem Guimarães é algo caricatural, notamos que ele é uma pessoa que fala bastante e aparentemente força-se a acreditar que a filha é imaculada. No seguimento da cena em que o personagem afirma categoricamente a virgindade da filha, notamos que Cecília e Alfredinho realizam contatos físicos que contradizem essa ilusão paterna.

Percebemos que Guimarães apresenta uma máscara de ingenuidade, no entanto ele não representa aquilo. Suas boas ações não são boas, bem como seu maior interesse é o dinheiro. Quando seu chofer sofre um infarto, ele o leva para a melhor clínica do Rio de Janeiro, o que segundo Guimarães “custaria o olho da cara”, mas consegue que o pagamento seja retirado do fundo de aposentadoria de seu funcionário.

O casamento de sua filha é algo arranjado, o desejo que Guimarães tem de ver Cecília casada com Olavo é por questões econômicas, pois esse último vem de uma “boa família”. O interesse econômico é tão notório que Guimarães compra Alfredinho para se afastar de sua filha e ainda ameaça colocá-lo na cadeia por um possível caso de estupro em que ele estaria envolvido.

Matilde (Jacqueline Laurence) é a esposa de Guimarães e mãe de Cecília. Notamos que ela tem uma grande aversão a pobres, ela se apresenta de forma hostil com Tadeu e não tem consciência alguma de itens básicos de sua própria casa, como saber onde está um pote de açúcar, o que significa que a casa era na verdade gerida por Anunciata (Thelma Reston), sua empregada.

Notamos que em meio às relações sociais vivenciadas pelos personagens algumas questões são debatidas de maneira muito sutil e apresentadas numa perspectiva sexual. A primeira é a mescla entre classes sociais: aquele sujeito que vem de uma classe social mais baixa é sempre apresentado como malandro, um oportunista, alguém que fará de tudo para melhorar de vida; em contrapartida, notamos que a lógica do mundo burguês é a de realizar alianças para perpetuar seu poder econômico e de influência. Enquanto a meta de um é alcançar determinados privilégios, a do outro é a manutenção do *status quo*.

3º Ato: O Prêmio... ou de como Tadeu apostou em uma e ganhou três...

O episódio tem início com uma mulher aparentemente rica indo numa agência de trabalho para escolher um funcionário. O interessante dessa cena é que ela nos lembra os momentos de filmes policiais em que suspeitos de cometerem algum crime são enfileirados para o reconhecimento pela vítima.

A mulher, que se chama Iris (Selma Egrei), vai passando por todos os homens e se interessa por Tadeu, o único que está de óculos escuros naquela sala. Não sabemos quanto tempo depois do segundo episódio essa história se passa, mas, pelo que é dito, Tadeu tem boas recomendações de seus últimos empregadores, ou seja, seu caso extraconjugal com a patroa anterior provavelmente não foi descoberto.

Iris quer contratar alguém para supostamente ajudar sua amiga Margarida (Márcia Rodrigues) a se vingar da traição do marido Carlinhos (Álvaro Freire) com a empregada doméstica Elvira (Kátia D'Angelo). Iris promete um prêmio a Tadeu se ele conseguisse seduzir Margarida.

Tadeu nota que existe uma tensão entre as mulheres da casa e que Elvira está interessada sexualmente nele. Ele se utiliza de seus recursos de sedução para manter o controle da situação e ganhar o prêmio de Íris.

Ao conquistar seu objetivo, Tadeu e Margarida se encaminham para um apartamento emprestado por Íris e um fotógrafo tenta tirar fotos da relação sexual deles, mas Tadeu imobiliza o homem, que entrega que uma mulher o havia contratado para aquele serviço.

No final, o plano de Íris era usar os empregados da casa para junto com Carlinhos roubar todo o dinheiro de Margarida, mas Tadeu ajuda sua patroa a desmascarar o plano dessa suposta amiga. O prêmio que Iris jurou dar a Tadeu seria em dinheiro, no entanto o personagem quer ter relações sexuais com Iris. Ela reluta a princípio, mas aceita a proposta de Tadeu. O filme termina com Elvira tendo relações sexuais com Tadeu, cena que confirma o título do capítulo, pois Tadeu conseguiu ter relações sexuais com as três personagens femininas.

O terceiro episódio é claramente o que melhor delimita a figura de Tadeu, pois Calmon nos permite acompanhar os pensamentos do personagem quanto aos seus atos, o que não foi feito nos episódios anteriores. Notamos também como Tadeu constrói sua identidade por meio do trabalho que ele exerce, sobretudo a sua relação servil.

Começamos apontando que Tadeu é contratado por uma socialite para ser “dado” de presente para sua amiga, o que torna a postura do personagem mais descontraída, como na cena no início do filme em que ele se senta no banco de trás do carro de Íris e espera que o motorista lhe abra a porta. Tadeu apresenta aqui uma postura de superioridade em relação a um empregado como ele.

A servilidade do ato talvez seja o aspecto mais interessante, pois apresenta de forma aberta como aquelas pessoas se relacionam. Na cena em que Tadeu anda junto a Íris, Calmon faz questão de incluir o motorista, que olha com raiva para Tadeu, que segundo o motorista é um “micheteiro”.

No frame destacado abaixo vemos que Tadeu dá um tapa no ombro do motorista, em um gesto de leve zombaria quanto à situação entre eles, o que leva mais adiante o motorista apresentar a seguinte frase: “se tem coisa que me deixa invocado é empregadinho viajando no banco de trás do meu carro”.

Imagem 7: Tadeu tratando com deboche o motorista de Íris em *Gente Fina é Outra Coisa*



Fonte: *Gente Fina é Outra Coisa*

Outro ponto que nos chama a atenção é a cena em que Elvira questiona a postura de Tadeu, pois ela complementa a transição na qual Tadeu passa e vê Carlinhos beijando calorosamente Elvira. Notamos que Calmon fecha o plano no rosto da personagem feminina, sugerindo que ela também se sente atraída e deseja Tadeu.

Na cena Tadeu está realizando a limpeza da piscina da casa enquanto Margarida e Íris estão em uma sacada observando o rapaz limpando. Ao se retirarem da sacada entra em cena Elvira de forma afrontosa e provocativa quanto à postura de Tadeu para com ela.

A forma como Tadeu trata Elvira é quase como se fosse uma rejeição, ele não mostra o menor interesse em ter um contato amoroso com a personagem, por conta de serem ambos da mesma classe social e da condição servil que ela ocupa naquela casa. Interessante destacar a frase que Tadeu dirige a Elvira: “quando você se tornar patroa aí a gente conversa”.

Sua preocupação é, para além dos serviços domésticos, com o serviço sexual que oferece às patroas. Tadeu não busca recompensas e bens materiais em suas aventuras e sim possuir o corpo feminino, ele não precisa de dinheiro ou mostrar que tem dinheiro. Em momento algum é insinuado que Tadeu queira utilizar sua condição de amante para extorquir as mulheres burguesas. Até mesmo quando tem a oportunidade de obter algum dinheiro, ele de pronto prefere ter relações sexuais com Iris.

Ao apresentar Tadeu como um empregado conquistador, Calmon coloca em primeiro plano a visão de que as relações entre patrões e empregados vão muito além das práticas contratuais. O interessante é notarmos que o diretor constrói um “herói” que deixa em aberto inúmeras situações para que as mulheres que o desejam conquistar venham até a ele, nunca o contrário. Ele é um homem que persuade por sua beleza, mas sobretudo pela lábia e postura diante do mundo dos ricos. A música de Odair José, *Tadeu, O Rico Pobre*, que faz parte da trilha sonora do filme, diz: “O Tadeu é pobre, pobre do Tadeu, mas por alguns momentos o mundo dos ricos é seu”.

Já apresentamos alguns aspectos que demonstram a forma como Calmon tentou identificar o filme com um grupo popular majoritariamente masculino, pois Tadeu é o herói que não apresenta o estereótipo de machão bruto, mas um sujeito sagaz que se aproveita das brechas geradas, o personagem é apresentado pela perspectiva de “gente como a gente”. Notamos que o filme mobilizou referências aos dois maiores times de futebol do Rio de Janeiro, Flamengo e Vasco, apresenta linguagem informal, além de em vários momentos seus personagens aparecerem lendo revistas ou jornais populares.

O recurso é uma estratégia muito inteligente da parte de Calmon. Ao mobilizar tais elementos, o diretor não somente aposta no processo de verossimilhança como se dispõe a reforçar a possibilidade do real daqueles personagens. Ao destacar em cena itens do cotidiano de

um centro urbano, Calmon torna o universo ficcional mais crível e identificável para o público por utilizar-se de recursos que poderiam ser comuns para aqueles consumidores.

Imagem 8: Jornal O Dia na imagem de uma cena do filme *Gente Fina É Outra Coisa*



Fonte: *Gente Fina é Outra Coisa*

Note-se que na imagem acima a notícia que está estampada no jornal é de um crime que foi cometido, notemos que os títulos se utilizam do sensacionalismo para tratar casos policiais e chamar a atenção dos leitores. O que Calmon ganha colocando um jornal assim em cena? Ao mobilizar um assunto que provavelmente ganhou evidência no período, ele insere um marco temporal nas histórias de Tadeu, apontando que essas estão inseridas na década de 1970, ou seja, no presente de produção do filme.

Em *Gente Fina é Outra Coisa*, Calmon propõe colocar em evidência as relações servis e as tensões entre classes sociais, por meio de uma narrativa cômica e irônica, ressaltando as diferenças e sobretudo as similaridades entre mundos que a priori estão distanciados.

O filme proporciona um herói comum das narrativas de pornochanchadas, um homem comum da sociedade brasileira, que se utiliza de estratégias para conquistar seus objetivos, bem como destaca o íntimo das famílias de classe alta e seus problemas e ausências, destacados sobretudo por conta dos interesses econômicos que direcionam as relações sociais desse grupo.

1-6 O Bom Marido

O segundo filme que iremos analisar não apresenta a mesma estrutura de divisão em episódios como *Gente Fina é Outra Coisa*. A estreia de *O Bom Marido* ocorreu no ano de 1978 e sua história é dividida em dois momentos bem demarcados, mas não são episódios totalmente autônomos como os do filme anterior.

O Bom Marido narra a vida de Afraninho (Paulo César Pereio), um empresário que usa sua esposa Malu (Maria Lúcia Dahl) como moeda de troca em seus empreendimentos, ela é objeto de “empréstimos” sexuais aos parceiros de negócios do marido. Dessa prática surgem situações inusitadas para o casal e sua classe social.

O enredo se inicia fazendo uma piada quanto ao fato do Brasil ser um país colonizado e o primeiro contato entre os povos originários e os europeus ter se dado sobretudo na lógica do escambo, no entanto, na perspectiva da “nova” sociedade brasileira, que estava vivenciando as últimas tendências da década de 1970, sobretudo o discurso de milagre econômico. Um dos assuntos comuns era a libertação sexual e o amor livre, que tem origem nos debates construídos nos Estados Unidos pela Revolução Sexual, sobretudo a forma como o cinema relata essas experiências (WILLIANS, 2016, p.28). Nessa lógica, a narrativa apresenta que os produtos comerciais não eram mais itens como tecidos ou espelhos, as relações comerciais ocorrem agora por meio do dinheiro, mas se não houver dinheiro os corpos femininos seriam uma moeda de troca, o texto de introdução do filme é:

No dia 22 de abril de 1500, alguns silvícolas boquiabertos e assustados viram a chegada das primeiras caravelas trazendo os colonizadores portugueses. Desde então adquiriram o costume de se reunir nas praias à espera de novas caravelas para trocar espelinhos e bugigangas por suas riquezas. Esse foi um hábito que resistiu por quatro séculos, pois os nativos até hoje costumam se reunir nas áreas à espera dos novos colonizadores e continuam comprando espelinhos e bugigangas. Só que agora pagando em dinheiro vivo...

Quando o dinheiro falta, alguns bons maridos costumam incluir a digníssima esposa na troca, desde que ela seja do agrado do colonizador é claro...478 anos depois de nosso descobrimento a mudança foi essa, eles decididamente não aceitam mais pau brasil como forma de pagamento. (CALMON, 1978)

É interessante destacarmos que Calmon apresenta um humor ácido quanto à temática do desenvolvimento na sociedade brasileira, há comentários sobre a industrialização do país no início do filme. Em uma das primeiras cenas de *O Bom Marido*, um representante do industrial alemão Otto Fassbinder (Renato Coutinho) diz que a indústria de penicos do estrangeiro trará progresso e tornará o Brasil em... e deixa em aberto, pois parece não ter certeza de que tipo de

futuro o país apresenta. O tão aguardado desenvolvimento industrial brasileiro nesse caso é representado pela produção de penicos, item que demonstra a precariedade e aponta que existe uma carência no saneamento básico do país, uma vez que se sua produção ocorre é notória a falta de atenção quanto à saúde pública nacional.

O filme apresenta, assim, indiretamente, questionamentos do discurso de progresso e desenvolvimento pela industrialização, O Brasil não produz máquinas ou tecnologias, o País necessita de apoio estrangeiro para desenvolver penicos para a própria população, colocando em evidência uma incoerência, por meio do humor a situação do desenvolvimento industrial brasileira.

Na primeira parte da história é interessante a forma como as relações entre grupos sociais ocorre, sobretudo as diferenças entre os empregados domésticos e seus patrões. Diferentemente de *Gente Fina é Outra Coisa*, os empregados apresentam uma postura mais insubordinada. O interessante é que tal insubordinação é apresentada por meio da carnavalização do momento. Dois itens são mobilizados por Calmon para ressaltar esse recorte: a feijoada e o samba.

A feijoada se apresenta como a comida que será oferecida por Afrânio (Paulo César Pereio) e Malu (Maria Lúcia Dahl) ao empresário alemão, na sua casa de veraneio em Petrópolis. Esse prato típico serve como uma estrutura simbólica que apresenta uma potencialidade. Podemos a priori apontar que feijoada por ser um prato típico e tradicional brasileiro seria algo que não existe uma mensagem aparente.

No entanto, o prato faz parte do intuito de assimilações, sincretismos e miscigenações, presentes também na carnavalização. Ou seja, um prato que em sua origem seria realizado por escravizados, poucos séculos depois marcaria, o traço multiétnico que faz parte do processo formativo social brasileiro. Às misturas raciais em um único “caldeirão”, culminou em um país multicultural que é o Brasil.

Vinculado à feijoada, temos o segundo item, o samba. No enredo do filme, o empresário alemão e sua esposa irão para a casa de Afraninho e Malu, em Petrópolis. O local é onde eles farão negócios e o empresário alemão aproveitará do corpo de Malu, como parte da negociação. No entanto, o contratempo de uma barreira cair e fechar a estrada faz com que os planos sejam modificados e Otto e sua esposa Helga tenham que subir a serra de Petrópolis a pé.

Malu e Afraninho não sabem do paradeiro do casal alemão e autorizam seus funcionários a comer a feijoada feita. O que a princípio é uma autorização restrita ao consumo do alimento

torna-se catalisadora de uma festa na casa dos patrões. O interessante é que a festa que deveria ser organizada para o empresário alemão torna-se um baile de carnaval, no qual a totalidade do público é formada pelos empregados da casa e seus amigos.

Imagem 9: Empregada sai do carro como se fosse uma patroa em O Bom Marido



Fonte: *O Bom Marido*

A imagem acima reforça a ideia de carnavalização ao colocar papéis e máscaras em indivíduos que não apresentam a expectativa que deveria estar sendo apresentada. Por exemplo, notamos uma empregada recebendo o mesmo tratamento de uma pessoa da aristocracia. O chofer a retira do carro com toda a pompa de seu serviço, toda essa cena com uma trilha sonora extradiegética de samba.

Nesse caso o samba seria o elemento que se associa a brasilidade e que de pronto é um instrumento que remete diretamente ao carnaval. Conceito que baliza a perspectiva de subversão de valores, de desordenamento e de ruptura da expectativa estipulada. Tanto é que a festa seria somente para os empregados domésticos, a princípio. Os alemães, ao chegarem, são estranhos, uma vez que estão vestidos de tirolês, gerando o estranhamento por parte dos funcionários em saber quem eles são. Dado que os patrões não iriam para Petrópolis, muito menos os seus convidados.

Imagem 10: Contato entre empregados e o empresário alemão em O Bom Marido



Fonte: *O Bom Marido*

O que mais nos chama atenção são as expressões que ambos os grupos apresentam no contato inicial que estabelecem. Notamos que Calmon utiliza-se de um enquadramento em plano geral, no intuito de apresentar ao mesmo tempo as reações dos funcionários – que, seminus, aproveitavam a festa – e o estranho europeu, completamente vestido.

Trazemos um frame dessa cena como apontamento de uma possível releitura galhofeira feita por Calmon do primeiro contato entre os colonizadores portugueses e os povos nativos, referência já apresentada no início do filme. Aqui, ao invés de seguir uma narrativa de que os nativos se assustaram com o estranho europeu, o diretor mostra os funcionários indo ao encontro daqueles indivíduos e os inserindo no meio daquela festa, ideia da malandragem presente na brasilidade para contornar uma situação que provocaria a suposta demissão daqueles funcionários.

Em *O Bom Marido*, as relações servis são apresentadas de maneira bem distintas do primeiro filme, como dito anteriormente. Um aspecto comum a ambos é a forma como os empregados domésticos são astutos ante as diversas situações que ocorrem ao seu redor. Se vemos o protagonista Tadeu (*Gente Fina é Outra Coisa*) se aproveitando das brechas ocasionadas pelos conflitos familiares para realizar sua insurgência, em *O Bom Marido* os funcionários insurgem contra a situação apresentada de maneira escancarada sem ter de apresentar determinados recursos.

Direcionamos as análises desses filmes para funcionários domésticos, pois é o grupo ao qual Calmon dá mais destaque, todavia atentemo-nos para Petrarca (Helber Rangel), funcionário de Fassbinder, o personagem incumbido de cuidar de uma maleta que contém o dinheiro do investimento que será feito pelo empresário alemão. Petrarca não é um empregado doméstico, ele é um funcionário que usa “black-tie”.

Pelo que é indicado inicialmente, ele não apresenta nenhuma ambição de tomar posse daquela maleta de dinheiro, que segundo a narrativa entrou ilegalmente no Brasil. No entanto, ao ter contato com uma das empregadas da casa que sabe o conteúdo da maleta, ele é instigado a fugir com a quantia.

A empregada em questão é Tiana (Cynthia Muller), que é a força motriz de toda a festa que ocorre na casa de Malu e Afraninho. Notamos que toda a inversão da ordem e carnavalização do local é proporcionada por ela. A sua sagacidade é de a todo momento se beneficiar com as situações adversas que são apresentadas. O interessante é que a ideia de alpinismo social não é evidente por parte desse grupo, Tiana não tenta ser algo diferente do que é esperado de sua classe social. Notamos que quem procura se beneficiar socialmente, ou melhor, financeiramente, é Afraninho, usando o corpo de sua esposa como item de negociação.

Assim como em *Gente Fina é Outra Coisa*, Calmon faz uso de referências ao futebol para se aproximar do público. Dessa vez a escolha é o Clube de Regatas do Flamengo e a cena em questão se dá quando Afraninho e Malu, após subirem pela serra de Petrópolis a pé, desbravando no meio do mato e do barro, conquistam a glória de chegarem na sua casa.

A chegada é marcada pela introdução do hino do Flamengo, em forma de marchinha de carnaval. Ao subirem a escadaria, o casal encontra madame Fassbinder com um funcionário, vestido com a camisa rubro-negra, dançando como se fosse um casal de mestre-sala e porta-bandeira, como podemos notar na imagem abaixo.

Ao realizar tal movimento Calmon alegoriza e coloca em evidência a experiência de vida social brasileira, sobretudo pelo tom cômico ao qual utiliza-se para colocar duas realidades sociais e raciais em um contexto que beira ao absurdo, a patroa e o funcionário bailando de modo íntimo, além de colocar em evidência lado a lado, ou melhor frente a frente o “lixo e o luxo”, mas não de maneira conflituosa, mas em uma harmônica coexistência ressaltada por meio da dança.

Enquanto o homem negro traça sua roupa casual e modesta, ressaltando as cores do Flamengo, um forte símbolo popular. Enquanto sua patroa está trajada com um elegante vestido branco. Não é despropositado ou aleatoriamente que Calmon assim estabelece a cena, mas evidencia o choque cultural bem como a complexidade que é a sociedade brasileira.

Imagem 11: Alusão a mestre sala e porta bandeira em *O Bom Marido*



Fonte: *O Bom Marido*

Novamente o futebol é um recurso de assimilação ao popular, quem representa o Flamengo no filme é um homem negro que trabalha na casa. Se analisarmos a composição da cena de maneira geral, não existe uma lógica harmônica para que tal cena se encaixe no contexto do filme. O que parece ser um desleixo do diretor, em supostamente aglutinar gags e tornar o filme mais cômico.

Calmon abertamente trata da relação dos gêneros e classes sociais nesse filme, coisa que ocorre de forma mais velada no primeiro filme que analisamos. Dessa vez notamos que o personagem apresentado como uma ruptura na ordem normativa é o filho do casal Malu e Afraninho: o rapaz apresenta traços afeminados, o que ocasiona insinuações feitas por seu pai.

O personagem nos é apresentado três vezes: a primeira em uma cena no início do filme, quando o filho surge ajudando sua mãe a se arrumar para cortejar o empresário alemão. A cena carrega em si um ar bastante emblemático, uma vez que existe uma tensão entre pai e filho. Aparentemente ocorre um complexo de Édipo por parte do jovem, pois notamos que ele deseja o corpo de sua mãe e parece disputar o local de referência da casa, de quem é mais “macho”.

Nessa cena são interessantes os elementos utilizados por Calmon para falar da construção do gênero da juventude. A música que Malu e seu filho ouvem neste momento é de David Bowie, visto que saímos de um *close-in* do álbum *Changesone Bowie*. O artista britânico sem dúvidas é um marco na questão da representatividade sexual e de gênero na década de 1970 e apontá-lo como uma influência na construção de um personagem abre precedente para supomos os grupos sociais e os debates que cercavam tal indivíduo.

A cena trata por reforçar isso, já que o rapaz maquia a mãe enquanto Afraninho manda que ele estude para o vestibular de engenharia. Carlinhos responde que não quer trabalhar com cimento e operário fedido, pois é de outra enfermaria. Afraninho reforça que “quando essa mulher se junta com esse veado, é um porre!”. O pai parece não aceitar os caminhos que o filho quer seguir na vida, mas segue sua vida, pois o que mais importa na sua jornada é conseguir fechar negócio com o empresário alemão.

Algo que nos chama a atenção é a opinião de Carlinhos sobre a vida conjugal dos pais: “Vocês comem a feijoada e o alemão come a mamãe de sobremesa, acho isso uma pobreza...”. O filho faz um julgamento das atitudes que supostamente não são esperadas de uma burguesia na qual eles estão inseridos.

A segunda aparição se dá quando Afraninho pede que Malu coloque uma roupa “mais generosa” e Carlinhos afirma que “papai quer uma roupa que apareça mais peito e bunda”. Afraninho então fala: “te arrebento de porrada, sua bichona!”, desferindo um tapa no rosto de seu filho, que retribui com um soco.

A terceira cena em que Carlinhos aparece é quando Malu e Afraninho estão trocando carícias e são observados pelo filho. O diálogo que o casal troca é interessante, pois Afrânio está preocupado com o paradeiro do empresário alemão, já que, segundo ele, no Brasil está cheio de piranhas que podem acabar com os negócios entre eles. No caso, a fala aparentemente é sobre alpinismo social, sobretudo praticado por mulheres que poderiam seduzir o empresário – exatamente o que Afraninho levará sua esposa a fazer.

Carlinhos entra em cena vestindo uma camisa do musical *Boy Meets Boys*, que apresenta temática LGBT. A entrada do personagem é para novamente apresentar essa ideia de negócios de seu pai como uma pobreza. Afraninho aponta que “enquanto tiver gente sem lugar para fazer cocô, seu filho poderá viver sem fazer nada ouvindo discos de americanos vedados”, provavelmente referindo-se ao disco de Bowie mostrado anteriormente – no entanto, o cantor em

questão era britânico. Afraninho continua com uma afirmação interessante: “a tua vagabundagem depende da merda de milhões de pessoas”. Ou seja, a desigualdade social é algo necessário para o bem-estar e a manutenção de um status quo. Sendo assim, o progresso só seria em benefício de um lado, pois ele somente enriqueceria e privilegiaria determinado grupo social.

Notamos que o escatológico é algo associado também às obscenidades que a burguesia brasileira estaria disposta a fazer para se beneficiar, como usar suas esposas como objeto de troca, com o único objetivo de garantir o financiamento do capital estrangeiro. Tal ideia é reforçada na segunda parte do filme, quando Afraninho realiza negócios com um empresário japonês. Nesse momento da história, notamos o aparecimento de um novo casal que realiza as mesmas práticas: Borba Gato (Nuno Leal Maia) e Raquelita (Sandra Pêra). As tensões entre os maridos são voltadas para a área empresarial, de quem consegue garantir o negócio com o empresário estrangeiro, enquanto as mulheres disputam entre si questões de cunho pessoal, como uma acusar a outra de “piranha” ou “rameira”. Nesse trecho do filme, as tensões são mais voltadas para o conflito dentro da própria burguesia. Calmon abandona a ênfase nos personagens de classes sociais mais baixas.

A segunda parte de *O Bom Marido* começa logo após as negociações entre Afraninho e Otto Fassbinder darem errado. Afrânio, em busca de crescer financeiramente, procura um novo empresário para expandir seus negócios. A tentativa é agora com o Shimijo Murokai (Marcos Nilo Matstani)¹¹.

A ideia é que os maridos conquistem o empresário japonês de inúmeras formas, incluindo com suas esposas. Nesse desafio, quem ganha é Afraninho. O interessante aqui é que Malu não realiza sexo com o empresário japonês, mas com os dois filhos dele. O sexo que ela faz está dentro da negociação empresarial, mas não é o que seria consentido pelo marido.

Algo que nos chama atenção é a temática nipônica no decorrer da história, que pode ter sido influenciada por um filme que causou uma grande agitação no cenário cinematográfico da época. *O Império dos Sentidos*, de Nagisa Oshima, havia estreado internacionalmente em 1976. O filme é uma produção erótica e conta a história de um homem que se apaixona por uma gueixa, no Japão da década de 1930. Os sentidos humanos são explorados sobretudo por meio do

¹¹ Aparentemente o nome do personagem japonês é uma piada feita por Calmon, pois vemos no decorrer do filme que o empresário japonês apresenta um órgão genital avantajado. Portanto, Calmon aqui brinca com o estereótipo popular do tamanho do pênis dos japoneses, em vez de corroborar com o senso comum de órgãos pequenos, Antônio Calmon atribui um significado de potência e grandeza à genitália de um japonês.

sexo, que foi filmado de forma explícita. Mas tais imagens não são agressivas como os conteúdos estritamente pornográficos: o sexo em *O Império dos Sentidos* é apresentado como algo que proporciona um êxtase que se manifesta de inúmeras maneiras na relação carnal entre dois seres humanos.

O Império dos Sentidos foi proibido pela censura brasileira na década de 1970, o que impediu que o público geral assistisse ao filme num primeiro momento. No entanto, notamos que algumas características desse prazer hedônico do filme de Oshima aparentemente influenciaram Calmon. Ao realizar sexo com Rosa, Afraninho descobre que ela é uma mulher insaciável e que tem domínio de inúmeras técnicas sexuais, que buscam o prazer. Um ponto muito recorrente em *O Império dos Sentidos* é a apresentação do sadomasoquismo, sobretudo a relação de dominação. Notamos uma similaridade na cena entre Rosa e Afraninho: ela o domina e o direciona no sexo, bem como ao finalizar o ato sexual ele aparenta estar fragilizado, pois não tem controle da situação que está vivendo. De forma cômica, a cena reitera essa agonia do personagem, vemos Rosa apagar um cigarro na pele de Afraninho, o que aparentemente a apraz e a faz dar risada da reação dele.

Como salientado anteriormente, essa história não apresenta muitos ícones populares, no entanto, o último desafio estipulado por Murokai é que Borba Gato e Afraninho vendam o produto que querem industrializar, como camelôs em São Paulo. O produto que eles devem vender é um vibrador. É interessante que o primeiro ícone popular que vai ser destacado na cena está na reclamação de Afraninho: “eu virei um Silvio Santos ao contrário...”. O apresentador é um ícone popular com seu programa homônimo e um empresário de enorme sucesso, tendo iniciado sua vida profissional justamente como camelô.

Calmon novamente se utiliza do futebol para dialogar com a classe popular: Afrânio, ao se passar por camelô, está trajado com uma camisa do Corinthians, clube considerado no senso comum e por jornalistas esportivos como o mais popular de São Paulo, muito associado, pelas torcidas rivais, a situações sociais de penúria e malandragem.

Imagem 12: Afraninho vestido com a blusa do Corinthians vendendo vibradores em O Bom Marido



Fonte: *O Bom Marido*

Ao colocar a blusa do time paulista, Afraninho quer ser visto como alguém que é “do povo”, que é malandro. A abordagem de venda de Afraninho é apontar que o vibrador japonês é “contrabando legítimo” e veio do porão de um navio, o que dá a entender que as camadas sociais mais baixas se aproveitam de produtos ilegais ou que não são taxados, mais baratos, mas ilícitos. Há que se destacar também a ousadia de se vender, no meio de uma rua movimentada de São Paulo, um produto como um vibrador.

Um aspecto notório é que Calmon fez as filmagens utilizando populares, como pode ser visto na imagem abaixo retirada de uma das cenas. O olhar de curiosidade dos transeuntes é destacado em um rápido take.

O que nos interessa é a mobilização de imagens de populares participando da cena, o que apresenta um processo identitário com o público que consome, de uma aproximação temporal dos personagens do filme com o Brasil do momento. Talvez o mais interessante é que na quebra da quarta parede a população brasileira participa ativamente do filme, ao ser figurante, colocando na mesma cena o ficcional e o real.

Nesse “real” brasileiro vemos um personagem rico que não mede esforços para enriquecer cada vez mais, mesmo que tenha que fingir e se misturar no meio da população para vender determinado produto como camelô. Produto esse que pode ser visto como um tabu, pois trata-se de um item que é usado como estimulante sexual.

Imagem 13: Participação popular em *O Bom Marido*



Fonte: *O Bom Marido*

Notamos nas duas partes da história uma direção mais leve e cômica, dando ênfase na ambição de grupos sociais mais elevados em cada vez mais usarem de recursos para permanecerem ricos. O ponto abordado em *O Bom Marido* é um questionamento que apresenta o escambo como um instrumento de barganha que ainda está presente na sociedade brasileira, no entanto o que no passado era por meio de objetos, agora é feito principalmente por meio de favores sexuais, sobretudo das mulheres desses empresários.

Podemos apontar que Calmon está dizendo que a tentativa de se dar bem ante as oportunidades, fazendo coisas que não seriam apontadas como éticas, perpassa as diferentes camadas sociais brasileiras. Notamos um representante burguês brasileiro capaz de oferecer sua esposa como moeda de troca, lembrando que no filme essa prática aparentemente é comum entre os grandes empresários brasileiros, e parece não se importar com as acusações difamatórias, seu único interesse é o dinheiro.

De forma ácida e bem elaborada, Calmon introduz piadas que apontam que a sociedade brasileira até aquele momento perpetuava traços latentes da colonização: uma burguesia subordinada aos seus próprios interesses e fechada em si, e outros grupos sociais que se aproveitam das brechas para sobreviver à sua maneira.

1-7 Nos Embalos de Ipanema

Produzido e lançado no ano de 1978, *Nos Embalos de Ipanema* apresenta uma estrutura diferente dos outros filmes, pois mescla os estilos ficcional e documentário para investigar a trajetória do protagonista Toquinho (André de Biase).

A história tenta nos apresentar a vida desse rapaz, um surfista que mora no bairro de Marechal Hermes, zona norte do Rio de Janeiro, com sua mãe viúva. Como muitos surfistas, o protagonista tem como grande sonho surfar nas ondas do Havaí. Diferentemente dos surfistas de Ipanema, que são de famílias ricas, Toquinho não tem dinheiro algum para realizar seu sonho. Aproveitando-se da sua beleza física, o jovem encanta alguns moradores da região e é aliciado por um proxeneta local, o ex salva-vidas Das Bocas (Roberto Bonfim), que lhe promete dinheiro fácil por meio da prostituição.

Nesse ínterim, Toquinho encontra André (Paulo Villaça), que promete patrocinar o jovem caso ele fosse seu michê, o que leva o protagonista a ser questionado por várias pessoas que participam do seu meio social. É o caso da sua namorada Verinha (Angelina Muniz), que ao saber que Toquinho se prostitui para conseguir alcançar seu sonho, rompe o namoro e encontra um novo amor, que a usa como um produto, tal qual o rapaz estava sendo. O filme apresenta, assim, como as relações sociais e sexuais são movidas pelas necessidades econômicas.

A narrativa de *Nos Embalos de Ipanema* tem início com os seguintes versos da música *Sossego*, de Tim Maia:

Ora bolas, não me amole
Com esse papo, de emprego
Não está vendo, não estou nessa
O que eu quero?
Sossego, eu quero sossego. (MAIA, Tim. 1978. *Tim Maia Disco Club*)

Após esses versos, vemos uma cena da mãe de Toquinho dando um depoimento acerca do filho. O interessante da cena é que somos indicados que algo ocorreu com o personagem e as cenas seguintes vão apontando e apresentando o contexto no qual a história está inserida. Somos apresentados à realidade de um jovem surfista que não quer um emprego formal, mas vive um sonho de uma boa vida. No entanto, a barreira econômica o faz encontrar dificuldades para que seu sonho seja alcançado.

O caminho mais fácil para que Toquinho consiga ter dinheiro é pedindo ou se prostituindo. Calmon aproveita o cenário do surf e da orla da praia de Ipanema/Arpoador para

dialogar sobre o amor livre, o uso de entorpecentes, as relações homossexuais e como as relações entre classes sociais nesse espaço ocorrem.

O choque cultural entre classes é bem exemplificado nas cenas em que Toquinho está com Patrícia (Zaira Zambelli). A personagem é uma jovem de classe alta, moradora da região de Ipanema e encantada pela beleza de Toquinho. É no ambiente da praia que eles se encontram e desenvolvem suas relações afetivas.

Na cena em que Patrícia e Toquinho se conhecem, ela questiona em qual bairro ele mora. Toquinho aponta que mora na Barra e sua tia mora em Ipanema. A mentira de Toquinho é tão somente para que ele não seja rejeitado por ser pobre. Um dos amigos de Patrícia aponta que Toquinho é um suburbano, que mora em Marechal Hermes. Por sua vez, Patrícia parece não se importar com tal revelação.

O que nos chama atenção é que o primeiro discurso de Toquinho fala de seu desejo veemente de viajar até o Havaí, mas, ao conhecer Patrícia, sua ênfase parece estacionar no prazer momentâneo com ela. Quem financia esses encontros é André, um homem rico que, até esse momento, não foi apresentado de maneira detalhada aos espectadores. Sabemos que o personagem é homoafetivo e se apaixona por Toquinho.

André é um homem elegante e discreto, notamos que é cliente de Das Bocas, que lhe indica os seus meninos para que ele possa se deleitar daqueles corpos. A princípio André não realizou pagamentos em dinheiro para Toquinho. Ele explica ao jovem que tal atitude iria contra a sua conduta e seus princípios. Ao invés disso, André dava presentes caros a Toquinho.

Verinha vê Toquinho junto a André, a princípio ela não realiza nenhum julgamento e vai cumprimentá-lo, que finge não a conhecer, o que a deixa brava e triste. A relação de Toquinho e Verinha é de constante cobrança da moça por um emprego formal. Ela consegue um emprego em uma imobiliária, no entanto, a sua função é de panfletar. O que nos chama atenção são as vestimentas que as meninas usam para tal atividade, pois remetem a uniformes escolares de colégios femininos, só que de maneira hipersexualizada, saias curtas e camisas brancas justas.

Na cena em que vemos Verinha em seu primeiro dia de emprego, observamos que as meninas que ali trabalham sofrem ou já sofreram algum tipo de importunação sexual. Uma das jovens aponta que alguns homens deixam o braço para fora do carro para passarem a mão no corpo delas. O patrão de Verinha, Maurício (Stepan Nercessian), tenta minimizar tal comentário

e a ocorrência de tal ato. No decorrer do filme ele vai se aproveitar do momento de fragilidade de Verinha, quando ela rompe com Toquinho, para se aproveitar do corpo da jovem.

No final do filme vemos uma Verinha que entende a postura de Toquinho de aproveitar do seu corpo para conseguir benefícios financeiros em troca de conforto e luxo, pois em um trabalho formal a pessoa sofre e não apresenta o estimado sossego, como diz a música de Tim Maia no início do filme.

Sem dúvidas podemos afirmar que esse título, entre os outros dois analisados, é o que apresenta temas tabus de forma mais explícita. Nele vemos a juventude de classe alta fazendo uso de maconha, como também vemos uma relação homoafetiva ser narrada de forma não preconceituosa ou ridicularizada. Calmon trata esse tema com muito cuidado e delicadeza, na única sequência em que Toquinho e André apresentam relações sexuais.

O diretor trata da relação entre homens, mas o que nos chama atenção é o close-in na cena em que André supostamente beija Toquinho. Como podemos ver na imagem abaixo, André de Biasi, está segurando uma edição da *Hustler*, revista estadunidense de cunho pornográfico voltada para o público masculino heterossexual. O que nos chama a atenção é que a revista provavelmente havia sido importada, uma vez que a edição apresentada, dezembro de 1975, está completamente em inglês e apresenta nudez frontal completa tanto masculina quanto feminina, o que acarretaria uma provável censura dos órgãos federais.

O que nos chama mais atenção ainda é que Calmon seleciona uma edição que apresenta uma matéria chamada "*Butch: A Black Stud and His Georgia Peach*" tratando de um relacionamento interracial entre um homem negro e uma mulher branca. A matéria descreve o sentimento que a mulher tem do seu namorado, e mais, a mulher entrevistada fala de como é ter uma experiência sexual com um homem negro, o que gerou uma tentativa de homicídio ao dono da revista *Hustler*, Larry Flynt¹².

Podemos, novamente, inferir que tal revista não foi comercializada pelas bancas de jornais brasileiras, ou foi adquirida no exterior ou de maneira "ilegal" aqui no Brasil, por conta do conteúdo apresentado. Sendo uma espécie de item imoral para época. O mais interessante é que Calmon trata por apresentar essa revista em uma cena emblemática onde somos sugeridos que dois homens estão se beijando.

¹² Disponível em: <<https://melmagazine.com/en-us/story/when-white-supremacy-came-for-larry-flynt>>, acesso em: 01/02/2024.

Imagem 14: Toquinho e André se beijam escondidos pela revista Hustler em Nos Embalos de Ipanema



Fonte: *Nos Embalos de Ipanema*

Qual mensagem podemos observar nessa cena? Sobretudo a liberação sexual seja pela orientação sexual ou raça, cremos que a colocação específica dessa edição da revista *Hustler*, é uma forma de apresentar assuntos que são espécie de tabu para a sociedade. A revista no contexto apresentado tem como mensagem a exposição de que a pornografia explícita circulava em determinados meios, vide sua presença em um membro da aristocracia carioca, bem como a mensagem de aventuras sexuais de pessoas, e nesse caso representando por meio de relações homossexuais.

O interessante é que em momento algum Toquinho é questionado nos meios em que vive por ter relações sexuais com homens, pelo contrário, é algo que parece ser natural e recorrente entre aqueles jovens. Novamente a revista pode ser mencionada, um item para estimular sexualmente os jovens que iam à casa André.

Notamos que além da prostituição de jovens que frequentavam a praia existem discursos paralelos que são apresentados na narrativa do filme, como por exemplo a solidão do homem homossexual. André vive uma vida sofisticada, porém solitária. Os meninos da praia são uma forma dele burlar essa solidão. Tanto é que o que supostamente o atrai em Toquinho é o jeito inocente do jovem. Esse ar de inocência é aproveitado pelo jovem surfista, que começa a tirar vantagem e furtar valores na casa de André.

Um aspecto muito interessante é como o corpo masculino é valorizado por Calmon em *Nos Embalos de Ipanema*. Normalmente notamos uma forte exploração do corpo feminino nas pornochanchadas, o que não deixa de ocorrer nesse filme, porém Calmon faz questão de apresentar também o corpo dos atores homens. Por ser ambientado na praia, o longa-metragem apresenta algumas cenas em que os personagens estão em trajes de banho ou estão sem camisa. Mas é evidente um enfoque no corpo de André De Biase constantemente.

Ao analisarmos notamos que a ênfase de Calmon é ambientar e narrar uma história sobre a prostituição masculina de jovens na Zona Sul carioca. Se costumeiramente as pornochanchadas apresentavam a prostituição sendo praticada por mulheres, aqui vemos essa prática sendo exercida por um homem. Interessante reforçar que uma das frases de divulgação publicitária do filme é: “Pela 1ª vez o cinema brasileiro mostra toda a verdade sobre a prostituição masculina!”.

Tal perspectiva ocasionou que Calmon explorasse o corpo masculino, desprendendo em alguma medida da ênfase de somente evidenciar os corpos femininos. Em *Toquinho* vemos uma ruptura de um machão sisudo, que apresenta uma masculinidade frágil e que retifica a postura de macho. O personagem não apresenta nenhuma característica que costumeiramente era atribuída a personagens gays, como histéricos ou com roupas chamativas. A todo momento Calmon parece indicar que *Toquinho* não é gay ou bissexual, ele topa estar ali, vendendo seu corpo por questões econômicas. Mas todo o contexto apresentado pelo diretor é construído de forma a não julgar e de não existir preconceitos, quanto a figura do personagem.

O ponto anterior é evidenciado em uma cena em que *Toquinho* e seu amigo *Peixinho* (Ronaldo Santos), que assim como ele vive no subúrbio carioca, estão conversando e ambos estão sem dinheiro. *Peixinho* olha um jovem deitado na areia fumando um cigarro e vai até o rapaz pedir um cigarro. O jovem deitado na areia aparentemente é gay, pela construção de toda a sua caracterização, Calmon não o retrata de forma preconceituosa ou zombeteira, mas como um ser como qualquer outro que está ali na praia, mas é atraído por homens, a ponto de dar dinheiro para *Toquinho*, quando o jovem lhe pede e fala sobre sua situação financeira.

Notamos ainda que a relação que Calmon constroi com o corpo masculino se dá pela câmera. Temos como exemplo a cena em que *Toquinho* sai do mar após um mergulho, a câmera vem fechando no ator e detalhando seu corpo, colocando-o como o centro do desejo, tornando-o uma espécie de ideal. Na mesma cena vemos *Paulo Villaça* em um pedra somente de sunga de banho, desejando o rapaz, como podemos ver na imagem abaixo.

Imagem 15: André observa Toquinho em *Nos Embalos de Ipanema*



Fonte: *Nos Embalos de Ipanema*

A valorização do corpo masculino não significa que Calmon deixa de lado a exploração dos corpos femininos. Tanto é que notamos a presença de três belas atrizes no filme: Angelina Muniz, Zaira Zambelli e Selma Egrei. As três são apresentadas ao público em cenas de sexo, porém o pivô das cenas sempre é Toquinho. Ou seja, reforça a mensagem de que os corpos femininos nesse filme são secundários, ante todo o charme e poder de atração presente em Toquinho.

Diferentemente dos dois filmes anteriormente analisados, nos quais notamos como o diretor dá ênfase a cenas que destacam os corpos e a beleza das atrizes, numa espécie de estímulo e provocação sexual ao público masculino, em *Nos Embalos de Ipanema* não existe essa questão. Aparentemente o filme não se preocupa com, a todo momento, apresentar como as personagens femininas são belas, enquanto essa preocupação é evidente nas cenas em que Toquinho está presente.

Sobre a questão da presença em cena do elemento popular, geralmente vemos nos filmes de Antônio Calmon uma exposição de times de futebol, o que não ocorre em *Nos Embalos de Ipanema*. O popular aqui é retratado por meio do universo suburbano.

Em uma das cenas que está no início do filme, vemos Verinha pedindo que Toquinho arrume um emprego, mas o jovem pouco se importa com o pedido de sua namorada. Na cena, o jovem, junto a sua namorada e seu amigo Peixinho, estão na estação de trem, o que é interessante

pois, enquanto as pessoas estão indo para seus empregos, os dois rapazes estão com suas pranchas de surf e calções de banho, rumando para a praia.

Imagem 16: Toquinho, Peixinho e Verinha no trem em Nos Embalos de Ipanema



Fonte: *Nos Embalos de Ipanema*

Analisando a cena, vemos que Toquinho e seu amigo parecem seres incompatíveis com aquele meio social, pois aquelas pessoas olhavam com estranhamento para aqueles jovens surfistas. O surf é apresentado aqui como um esporte incomum entre as classes sociais mais baixas. Mas o futebol continua sendo algo presente no universo de Calmon. Em uma das cenas no meio do filme notamos Toquinho e seu amigo jogando “altinha”, uma atividade que consiste em não deixar a bola de futebol cair no chão usando os pés. Os jovens estão praticando tal atividade e no decorrer da cena um outro jovem, a quem não somos apresentados, chama os dois rapazes e vão para um terreno baldio usarem maconha, isso no bairro de origem deles, ou seja, o entorpecente era algo naturalizado no meio social de Toquinho. Ao que tudo indica, o primeiro contato do jovem com a maconha se dá por meio de Patrícia, quando no carro ela oferece um cigarro ao protagonista.

A oposição social que Calmon tenta nos apresentar é o contraste que Toquinho aceitou e superou para sobreviver, se estabelecendo no seguinte apontamento: enquanto os moradores de uma região periférica enfrentam condições ruins para trabalharem e ter seu sustento, os ricos podem apreciar a vida sem se preocupar com questões trabalhistas. A praia é o elemento que justifica esse argumento, uma vez que quem a frequenta em dia de semana não foi trabalhar,

como é o caso de Toquinho e seu amigo Peixinho, bem como dos vários jovens de Ipanema com os quais os dois rapazes suburbanos interagem.

Dentro dessa perspectiva, os jovens pobres que estavam na praia estariam expostos à prostituição, uma vez que não teriam condições financeiras e na região muitos homens e mulheres estariam dispostos a ter um momento de prazer por um corpo jovem disponível.

Uma observação muito comum nas cenas em que estão Patrícia, André e Das Bocas é a de que na região existiam muitos meninos como Toquinho. Esse apontamento serve para constantemente reforçar que toda aquela experiência vivenciada pelo protagonista era temporária e que ele seria substituído brevemente por outro menino.

Aparentemente Toquinho não dá a menor importância para esses apontamentos feitos pelas pessoas ao seu redor. Ele vive sua vida de maneira hedonista e desregrada, um exemplo é a cena em que Patrícia e Toquinho vão para um motel, o jovem esbanja bastante dinheiro para satisfazer seus desejos, no entanto ele não tem o suficiente para pagar suas dívidas. Ao ser cobrado pelo gerente do motel (Flávio São Thiago), notamos uma expressão de desespero e insegurança. No decorrer da cena, milagrosamente a dívida de Toquinho é sanada, pois ele é o cliente número 10 mil do estabelecimento, o que funciona como um momento de alívio cômico na narrativa.

O relacionamento de Toquinho e Patrícia a princípio pode apresentar o mesmo sentido produzido na história de Tadeu em *Gente Fina é Outra Coisa*, ou seja, que por um breve momento Toquinho está vivendo e fazendo parte de um mundo que não é a realidade original dele. A diferença é que Tadeu se aproveitava das brechas e fragilidades familiares para atuar, sem vender seu corpo, já Toquinho literalmente se prostitui para ter essa vida

Ambos são pobres, mas um aceita um emprego formal para tirar vantagem para si da condição de famílias de classe média-alta, satisfazendo seu desejo de ter relações sexuais com suas patroas. O outro vive de aparências, pois não está disposto a se submeter a ordens e cobranças. Em suma os dois prostituem seus corpos em busca de seu ideal, sendo que Tadeu mantém determinadas aparências por conta do formalismo de seu emprego enquanto Toquinho abertamente se realiza na prostituição.

Toquinho acredita que está vivendo o auge da sua vida ao compartilhar momentos com Patrícia. Destacamos uma cena em que Toquinho vai com a jovem até sua casa, mas André os segue e assim que chegam na portaria do prédio são abordados pelo homem, que faz questão de

subir junto para contar aos pais de Patrícia quem é a filha deles. André começa dizendo que Patrícia é uma oportunista que esbanja dinheiro e faz com que Toquinho gaste o que não tem. A mãe de Patrícia (Jacqueline Laurence) questiona seu marido (Mauro Mendonça) sobre o que está acontecendo e quem são essas pessoas. André se apresenta como o responsável de Toquinho e que tem cuidado do jovem e sua família. A mulher questiona enfaticamente se ele é “veado” e o mesmo responde: “veado é a mãe!”.

No decorrer da cena, Patrícia se joga em cima de Toquinho e os dois começam a trocar carícias sexuais na frente de todos que estão naquele apartamento, causando choque com a falta de pudor dos jovens. A seguinte fala na cena mostra-nos que o jovem está sendo usado como forma de vingança por Patrícia. Toquinho a agradece por ajudá-lo em um momento muito difícil, ela responde que “ele é um nada, que é só mais um menino pobre, que como ele há muitos outros rapazes que ela pode usar da mesma forma”. Toquinho ouve esses ataques e parece não se importar, pois está somente aproveitando o momento.

A todo momento somos informados de que ele é só mais um dentre os meninos que se prostituem em Ipanema, no entanto, essa afirmação perde força no final do filme, na cena em que Das Bocas arranja um serviço para o jovem com uma mulher mais velha, Dona Flora (Gracinda Freire), que, segundo Das Bocas, arranjaria um bom dinheiro para eles. Ao chegar ao hotel, Toquinho confunde os quartos e bate na porta da bela e jovem Bia (Selma Egrei).

Durante a cena, a mulher aparenta estar triste e amargurada com a solidão provocada por seu marido, enquanto Flora está em seu quarto nervosa, pois o jovem contratado não chegou. Das Bocas oferece a ela todos os seus meninos que fazem programa, mas a personagem quer a todo custo Toquinho, o único capaz de satisfazer seu desejo. Enquanto isso, o jovem está com Bia, por quem se apaixona.

Ao descobrir que está no quarto errado, Toquinho vai até Flora, eles têm relações sexuais e Toquinho lhe ensina como surfar, o que faz com que Flora suba nas costas do jovem, que está deitado no chão, como podemos notar na imagem abaixo.

Imagem 17: Flora fazendo Toquinho de prancha quando Bia chega no quarto em Nos Embalos de Ipanema



Fonte: *Nos Embalos de Ipanema*

Estar deitado com alguém sobre suas costas indica uma humilhação que o jovem deve passar para satisfazer sua cliente, sendo mais uma vez constrangido. Na sequência da cena, Bia entra no quarto, vê esse acontecimento e fica chocada, pois descobre que Toquinho é garoto de programa. Nesse momento as duas mulheres começam a disputar o rapaz e Das Bocas, notando que pode tirar vantagem da situação, faz uma espécie de leilão do protagonista. A ganhadora é Bia, que dá o maior lance. Toquinho fica a sua disposição, ela dessa vez pede que ele a trate como um profissional do sexo faria, o jovem não consegue e não tem uma ereção, indo embora e deixando Bia sozinha no quarto.

A cena em que Toquinho vai até Das Bocas é um momento que deveria ser dramático, mas acaba por proporcionar uma cena cômica, pois ele avisa que não recebeu o pagamento, porque não conseguiu realizar o serviço. Das Bocas, revoltado, agride o protagonista, uma vez que, segundo ele, o jovem “brochou”. Na cena vemos André de Biase dando leves risadas em sua atuação, até mesmo quando Roberto Bonfim o acerta com alguns tapas.

Enquanto isso, Verinha sai com seu patrão, pois supostamente ele daria para ela um conforto de vida e financeiro, caso eles namorassem. No entanto, Maurício apenas tem interesse em ter relações sexuais com a jovem. Dessa maneira, ao levá-la na casa que está construindo, se aproveita e faz sexo com Verinha. Ao finalizar o ato sexual seu patrão assina um cheque para a jovem que segundo ele é uma “ajudazinha de custo”. Ao se separar dela, Maurício diz que não

ficaria bem se as pessoas da imobiliária os vissem juntos. Verinha se sente decepcionada, pois sente que foi usada como prostituta por seu chefe.

Acontecido isso, Verinha procura Toquinho, que questiona se ela ainda está brava, por conta da postura dele da última vez que se viram. A jovem diz que não é interessante notarmos como a imagem que Verinha tem de Toquinho é outra, pois ela entende que o que ele faz é um ato de coragem numa sociedade moralista, mais que isso, ele apenas está tentando sobreviver e se sustentar sem fazer mal a ninguém.

Assim o filme termina com eles se reconciliando e se beijando. Ao ser questionada por Toquinho sobre a origem do cheque que carrega, ela responde que vem de um amigo. Seria de se esperar que Toquinho julgasse negativamente a moça, mas ele faz o contrário: fica feliz pela quantia que Verinha conseguiu sem muito esforço e sugere que eles poderiam ganhar muito dinheiro assim.

1-8 A negação

Calmon nos apresenta uma estrutura interessante que remete a documentários investigativos, quando “entrevista” alguns personagens aparentemente após os eventos narrados, questionando-os se conhecem Toquinho. A maioria dos personagens nega que tiveram contato ou que conhecem o protagonista. Essa estrutura também remete ao clássico *Cidadão Kane* (1941), cuja narrativa é construída a partir da investigação de um jornalista sobre um mistério envolvendo o protagonista já morto, e tal investigação é apresentada a partir de conversas com pessoas que o conheceram em vida.

A temporalidade do filme é um tanto confusa, já que nesses momentos próximos do documentário o filme se apresenta num período aparentemente posterior a todos os eventos ocorridos, mas a narrativa em que Toquinho participa parece estar num passado não tão distante. Notamos que na parte documental Toquinho é quase uma figura mítica, que ninguém sabe do seu paradeiro.

Ao serem questionados se conheciam Toquinho, os personagens desconversavam ou diziam que não. Uma figura cômica é Das Bocas, que do mesmo modo que enfatiza que não conhece o jovem, aponta que Toquinho lhe deve dinheiro.

Patrícia nega que conheceu o jovem e aponta que na região sempre algum emergente tenta ter uma boa vida, vendendo o corpo ou dando golpes. Ela ainda destaca uma fala moralista sobre o uso de maconha, apontando que nunca usou e que rejeita o uso.

Talvez a fala mais intrigante dos personagens apresentados seja a dos pais de Patrícia. A câmera está posicionada de modo que capte os dois e notamos que atrás deles existe um quadro de uma favela. A mãe de Patrícia reclama que atualmente a Zona Sul está poluída, pois desde a abertura dos túneis os emergentes têm ido mais às praias.

Essa ida de classes sociais inferiores aparentemente gera uma grande revolta na socialite que apresenta um apelo para as autoridades, que é a seguinte. “Que pelo menos as praias da zona sul sejam pagas”. A piada apresentada por Calmon se dá pelo fato da fala além de ser absurda não condizer com o quadro que está exposto nas costas do casal como podemos notar na imagem abaixo.

Imagem 18: Quadro de favela ao fundo de um casal aristocrático em *Nos Embalos de Ipanema*.



Fonte: *Nos Embalos de Ipanema*

Nos Embalos de Ipanema é a tentativa de Calmon de abordar a prostituição masculina, tema sério, mas ainda assim o filme apresenta inúmeras situações inusitadas, pois se trata de um filme cômico e não de um drama. Notamos que a prostituição é tratada de forma leve e sem que o personagem principal seja julgado pelo diretor, ainda que outros personagens o julguem.

No entanto, notamos que a ambição presente em um jovem suburbano carioca o faz expandir limites de aceitações sociais e éticas para obter o que deseja. Enquanto o mundo ao seu redor vive num falso moralismo, Toquinho é aquele que não tem vergonha de ser e fazer o que tem desejo para alcançar seus objetivos.

A prostituição aqui não é relatada como algo vergonhoso, mas como um caminho a ser seguido, para que sonhos sejam alcançados. No entanto, não vemos Toquinho enriquecer, sendo uma indicação de que tal caminho é uma aspiração muito frágil a ponto do personagem não realizar seu sonho, no contexto do filme. *Nos Embalos de Ipanema* mostra, ao final, que a possibilidade real de ascensão social para jovens suburbanos é muito pequena.

1-9 Por fim, Pornochanchadas

Nesse capítulo vimos três pornochanchadas dirigidas por Antônio Calmon, as três têm em comum a utilização da comédia como elemento que proporciona uma leveza na estrutura narrativa, bem como em todas o sexo é um assunto presente e debatido. São esses elementos que, afinal, nos permitem classificar tais filmes como pornochanchadas.

Nos três, no entanto, o uso do sexo enquanto elemento narrativo não é gratuito. Os debates sexuais estão disponíveis nos filmes questionando assuntos do período, como o moralismo e as relações entre classes sociais, o que nos permite apontar que tais filmes apresentem estrutura do que vimos anteriormente como comédia de costumes.

Em *Gente Fina é Outra Coisa*, a burguesia carioca vive de aparências e em constante recalque, como podemos ver em Magali, que espontaneamente vai até o quarto de seu empregado Tadeu, em busca de sexo, mesmo a personagem afirmando que esse seu ato falho seria por conta de Tadeu tê-la drogado.

Em *O Bom Marido*, o sexo é uma moeda de troca, um item comercial muito importante uma vez que decisões são tomadas após a realização de atos sexuais. A ambição pelo dinheiro faz com que empresários se desmoralizem perante a sociedade, que considera sagrada a união matrimonial, para obterem capital ou parcerias comerciais. As aventuras de Malu e Afraninho justificam nosso argumento.

Já em *Nos Embalos de Ipanema*, o sexo é um caminho para transformação e ascensão social, no entanto vemos que não é apenas isso, tem a ver com grupos sociais reprimidos, frustrados. A família de Patrícia é um bom exemplo de frustração, as posturas rebeldes da jovem

são uma resposta ao distanciamento paterno, uma vez que ele vive para o trabalho. Em Toquinho notamos que o sexo é a esperança de ir para o Havaí, o vislumbre de um mundo que não será acessado através de um emprego formal num subúrbio da cidade. Em André, o sexo é liberação da repressão quanto a sua orientação sexual. Ele pode ser verdadeiramente quem é ao se deleitar em um corpo masculino.

Mesmo sendo filmes comerciais e voltados para o agrado do público geral, eles não deixam de apontar mensagens que questionam a sociedade brasileira. De certo podemos notar que algumas vezes as narrativas são dotadas de algumas questões distorcidas ou preconceituosas, mas abordam temas sensíveis na sociedade, mesmo tentando desconstruir certos preconceitos, como no caso da questão da homossexualidade em *Nos Embalos de Ipanema*.

Aqui, Calmon nos mostra a solidão de um homem de meia idade que procura satisfazer seus desejos, mas que também procura em jovens o amor verdadeiro. Ele vive num apartamento na zona sul do Rio de Janeiro, mas de forma solitária, talvez abandonado por familiares e parentes por conta de sua orientação sexual. Calmon não aprofunda a narrativa envolvendo o personagem, mas vemos que ele é uma figura sóbria e triste.

As características dos funcionários domésticos são outra questão muito interessante. Notamos tanto em *Gente Fina é Outra Coisa* quanto em *O Bom Marido* como os empregados são distintos, Tadeu é apresentado como um personagem dissimulado, que age sempre decidido a completar seu objetivo, mas que em momento algum aparenta um tom de insubordinação: ele mantém uma postura impassível, mesmo não sendo do seu agrado os desmandos de seus patrões.

No segundo filme, notamos como cada personagem tem uma característica. Enquanto as empregadas aproveitam que seus patrões não irão a Petrópolis, para fazer uma festa, há um empregado em específico, Fonseca, contrário à ideia, pois se mostra sempre subserviente a Afraninho, mesmo quando esse o ofende.

Por meio da comédia, Calmon nos apresenta uma sociedade contraditória e ambígua, sobretudo atribui duras características aos personagens de classe média-alta. Nos três filmes as figuras das elites são orgulhosas, prepotentes e soberbas, e sempre são também ludibriadas por personagens de classes inferiores quando a oportunidade surge. Predomina aqui a lógica da malandragem, caracterizada pela perspicácia para entender o momento correto de agir. Todos os personagens burgueses são enganados e todos os personagens pobres obtêm alguma vantagem, mesmo que momentânea.

A zombaria da burguesia brasileira é algo comum nos três filmes, analisados. Essa questão provavelmente é a mais interessante, pois parece ser a tônica dos filmes de Calmon, nos quais essa elite está apodrecida em suas relações sociais básicas e não consegue identificar-se enquanto parte da sociedade. As produções, que investigamos neste primeiro capítulo, fazem parte de um cinema popular que tem como intuito agradar as massas e atacar a moral e os bons costumes da “High Society” brasileira, apontando sua mesquinhez e hipocrisia.

Os filmes não atacam diretamente a ditadura militar brasileira, muito menos tem o intuito de serem propagandas políticas, mas notamos que cada um dialoga com algum assunto que permeia o momento e apresenta seu posicionamento. Apontamos tal perspectiva baseados na entrevista que Calmon concedeu ao blog *Estranho Encontro*, da crítica de cinema Andrea Ormond. Em uma de suas falas, o diretor afirma que seus filmes aqui analisados apresentavam:

Sempre roteiros do Leopoldo e do Armando [Costa]. O Armando era um gênio e o Leopoldo, outro. Ambos haviam pertencido ao Centro Popular de Cultura da UNE, havia esse lado político forte neles. Também tive formação marxista e subversiva. Só que, mais do que anarquista, me defino como “anarco-conservador” (ORMOND, 2012).¹³

Talvez o comentário final de Calmon na entrevista supracitada muito diz sobre seus filmes, uma vez que seus enredos apresentam por meio de estranhamentos, polêmicas e questões subjetivas que tornam seus filmes únicos. Contraditórios e peculiares, com a característica em comum de serem dirigidos por Antônio Calmon.

Notamos que, em seus filmes, Calmon faz piada com o suposto desenvolvimento apresentado no discurso oficial, apontando que o Brasil era um ótimo mercado consumidor de penicos. Sutilmente apresenta questionamentos quanto à suposta grandeza de um país subdesenvolvido apresentando por meio do pastiche, personagens que desmentem e fazem o público sorrir, bem como refletir acerca do contexto vivido.

Outro ponto nos mostra como as leis trabalhistas não são tão favoráveis para os empregados. Quando o chofer de um empresário rico infarta em serviço, o desconto do uso da clínica, na qual é levado para ser internado, é de seu FGTS, ou seja, o patrão não considera fazer um ato de reconhecimento a uma pessoa que prestou bons serviços a sua família, sendo a burguesia um grupo mesquinho, nas narrativas do diretor.

¹³ Disponível em: <<https://estranhoencontro.blogspot.com/2012/12/biografia-entrevista-antonio-calmon.html>>. Acesso em 20/03/2024.

Por isso, quando mobilizamos o conceito de ironia é para destacar a capacidade de Calmon utilizar criticamente elementos que caracterizam o momento vivenciado no Brasil. Os seus desdobramentos, bem como as regalias de grupos beneficiados com o momento político, são questionados. Afraninho ser vendido e topar qualquer negócio para ter sucesso é o bom resumo de como Calmon protesta. O personagem carrega o peso de um grupo social que não se importa mais com os laços morais em sua vida.

Em momento algum dos filmes que analisamos até aqui notamos que foram colocados aspectos que direcionavam um cinema engajado politicamente com uma pauta quanto às diferenças ou desigualdades sociais como eixo central. As questões políticas são apresentadas permeando e aglutinando as relações individuais e coletivas.

Notamos, portanto, que não existe uma preocupação direta de levantar bandeiras em prol de uma causa, mas narrar e apresentar que as convivências sociais mediante a uma leitura de realidade que nos apresenta subjetividades e formas de relacionamentos distintos entre os grupos sociais ali representados.

No próximo capítulo iremos investigar até que ponto tal perspectiva já aparecia, ou não, em seu primeiro longa-metragem, *Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil (1970)*, filme que já demonstra esse ar de deboche para com a burguesia. Abordaremos também outros filmes de Calmon da década de 70, apontando e analisando os aspectos que ele deu continuidade no seu cinema ou aqueles que ele provavelmente optou pela ruptura.

2- OS TRAÇOS DO CINEMA COMERCIAL EM ANTÔNIO CALMON

Como apontamos no final do capítulo anterior, a ironia de Calmon não está limitada a suas pornochanchadas, ainda que elas tenham favorecido a mobilização de tal artifício, por conta das ambiguidades e subjetividades que são notórias nas comédias, apresentando a multiplicidade de sentidos em sua narrativa. No entanto, esse humor questionador também aparece em filmes de Calmon de outros gêneros. Na década de 1970, como bem vimos no capítulo anterior, a indústria cinematográfica brasileira buscava ser mais competitiva contra os filmes internacionais, o que gerou um novo fôlego na produção.

Analisaremos neste capítulo os filmes *O Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil* (1971), *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979) e *O Torturador* (1981). Ao mobilizarmos tais filmes poderemos notar como a ironia e os traços cômicos que são marcantes nas pornochanchadas realizadas pelo diretor fazem parte da narrativa fílmica de Antônio Calmon, que se utiliza de piadas ou de personagens caricaturais para fazer chofre com a situação contemporânea brasileira.

Acreditamos que ao mobilizar os filmes dirigidos por Antônio Calmon que não fazem parte das pornochanchadas, enriqueceremos esta pesquisa, uma vez que podemos apontar traços de semelhança e distanciamento em sua trajetória profissional. Bem como podemos observar se existe uma forma mais branda ou severa de narrar o contexto social brasileiro vivenciado na narrativa de seus filmes.

2-1 O Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil

O filme de 1971 marcou a estreia de Antônio Calmon como diretor. Notamos uma caracterização única e expressiva que faz parte da composição e seu estilo de direção. Como o próprio Calmon em entrevista a Andrea Ormond define que *Capitão Bandeira Contra o Dr. Moura Brasil* não é um filme experimental e apresenta características comerciais, algo também ressaltado na dissertação de mestrado de Moema Pascoini Barreto, que tem como ênfase a figura de Torquato Neto e o estilo cinematográfico em super-8¹⁴.

Em seu texto, a pesquisadora, ao realizar uma contextualização entre Torquato Neto e o Cinema Novo, mobiliza uma entrevista dada por Antônio Calmon a Torquato na coluna *Geléia*

¹⁴ Intitulada: *Com o Olho em Punho*: O cinema superoitista de Torquato Neto. A dissertação de Barreto tem como ênfase a trajetória do artista e sua influência no cinema superoitista no início da década de 1970.

Geral, pertencente ao periódico *A Última Hora*. Sobre seu primeiro filme como diretor, Calmon afirma que:

[...] não existe mais a menor possibilidade de se fazer qualquer tipo de cinema experimental no Brasil. Você simplesmente não consegue exibição. Então eu fiz *O Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil*, que é um filme fácil de se conseguir exibição porque é em cinemascope, tem o Cláudio Marzo, eastmancolor, etc. Parti para uma perspectiva em relação ao cinema que é a seguinte: continuo fazendo os mesmos filmes que sempre quis fazer, só que dou o aparato que o consumo pede (CALMON in PIRES apud BARRETO, 2017, p.73).

A estrutura multifacetada e dinâmica do filme faz com que uma classificação seja complexa, mas podemos dizer que ele dialoga e muito se equipara ao cinema marginal em sua construção estética e narrativa. Destacamos as mesclas entre as cenas coloridas e outras em preto e branco, o filme brinca com isso, apresentando um significado de real e surreal para tais escolhas.

Outro ponto que podemos destacar para esse apontamento de que o filme se aproxima mais do cinema marginal do que do Cinema Novo é a opinião que Calmon apresenta a Torquato quanto ao fim do movimento cinemanovista:

Papo antigo: cinema novo já era? Resposta de Antônio Calmon, ex-assistente de Glauber Rocha, Cacá Diegues e Gustavo Dahl: quando tudo começou, bossa nova, cinema novo, havia uma perspectiva de conjunto e a batalha de todos era mais ou menos a mesma. Agora é impossível porque a nova ordem gerou uma dispersão geral. E tem mais: a partir de certo momento o cinema novo passou a se ocupar de coisas mortas. A estrutura latifundiária de Nordeste já era. Cangaço já era. Candomblé também já era. O cinema novo morreu registrando coisas acabadas...O papo de Calmon é tranqüilo, respirado à vontade, curtido de leve quase sem mãos – bem carioca no sotaque praieiro e mastigado em voz baixa ao ritmo do analista. Gostou de dar entrevista ao Plug: “um jornal sem grilos”, sorriu. E foi falando, mais ou menos como segue (NETO in PIRES apud BARRETO, 2017, p.72.).

O argumento de Calmon aparentemente se estabelece em uma contradição do diretor pois existe uma evidente e aparente influência do Cinema Novo, sobretudo a terceira fase do movimento, marcada pela pulsão desenfreada, o antropofagismo e uma sociedade adoentada pelas relações capitalistas, Randal Johnson define essa fase da seguinte forma:

A Terceira fase durou de 1968 por volta de 1972. Durante esse período de dura repressão militar, habeas corpus foi suspenso para os cidadãos brasileiros, a censura havia aumentado, e a tortura se tornou institucionalizada. Isso foi uma dificuldade para os diretores expressarem suas opiniões diretamente. Assim a alegoria se tornou a maneira adotada no discurso cinematográfico (*Macunaima* de Joaquim Pedro de Andrade [1969], *Azyllo Muito Louco* de Nelson Pereira dos Santos [*O Alienista*, 1970],

Pindorama de Arnaldo Jabor [1971]). Em 1973 o Cinema novo já não era mais um movimento unificado e coerente, assim os diretores começaram a seguirem expressões cinematográficas próprias (JOHNSON, 1984, p.3, tradução nossa)¹⁵.

Para Ismail Xavier, o pós-golpe de 1964 gerou no cinema nacional uma movimentação de tentar entender o motivo da relutância do oprimido em fazer revoluções¹⁶. Encontramos no autor um apontamento que complementa a questão de como essa alegoria é mobilizada pelos diretores desse cinema:

[...] é comum se observar no filme brasileiro uma esquematização dos conflitos que articula, de forma bem peculiar, uma dimensão política de lutas de classe e interesses materiais, e uma dimensão alegórica pela qual se dá ênfase, no jogo de determinações, à presença decisiva de mentalidades que, numa ótica psicologista já muitas vezes questionada, porém persistente no senso comum, definem certos traços de um suposto "caráter nacional" (XAVIER, 2012, p.21).

Calmon trata por destacar em *Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil* o desdobramento dessa provável desilusão da união não alcançada pelo cinema novo no personagem Claudio Bandeira, que é um sujeito claramente individualista e egocêntrico, traços que iremos aprofundar mais à frente.

Por isso uma boa classificação para o filme seria não enquadrá-lo num limite estético e estilístico, mas reconhecê-lo como um experimento, que é trazido por meio de um cinema moderno¹⁷, na experiência brasileira. Para melhor construir o que seria esse tipo de cinema Wallace Andrioli aponta:

Sobre o cinema moderno, ele se afirmou sobretudo na década de 1960, em contraposição ao classicismo predominante até então. O modernismo cinematográfico ganhou forma, na verdade, desde os anos 1940, com a emergência do neorealismo italiano no pós-Segunda Guerra Mundial e as experimentações estéticas e narrativas promovidas no interior de Hollywood por cineastas como Orson Welles e Alfred Hitchcock. (GUEDES, 2020, p.44)

¹⁵ A third phase ranges from 1968 until around 1972. During this period of extremely harsh military rule, habeas corpus was suspended for Brazilian citizens, censorship was tightened, and torture became institutionalized. It was difficult for filmmakers to express their opinions directly, and allegory became the preferred mode of cinematic discourse (Andrade's *Macunaíma* [1969], dos Santos's *AzylloMuitoLouco* [The Alienist, 1970], Jabor's *Pindorama* ([1971]). By 1973 Cinema Novo had ceased to exist as a coherent or unified movement, as the filmmakers began to follow individual paths in their cinematic expression.

¹⁶ XAVIER, 2012, p.20

¹⁷

O filme não é nem cinema novo, tampouco cinema marginal. Essa concepção está na entrevista Calmon concedeu a Andrea Ormond em 2012, onde o diretor aponta como foi a construção do filme:

Pior: eu já havia enlouquecido, virado um maluco, drogado. Carvana e eu fizemos esta firma chamada “Trópico Produções Cinematográficas Limitada”. Um de nós dois, não sei qual o idiota, disse: “Começamos a construir um império!” [risos]... Alguém descobriu que o Luiz Severiano Ribeiro tinha uma lente Cinemascope. Uma única lente, de cinquenta milímetros. Carvana era praticamente irmão do Cláudio Marzo, os dois se adoravam. Então reunimos um puta elenco e eu, em uma semana, completamente alucinado, escrevi o roteiro. Como todo primeiro filme, era uma mistura de tudo que eu gostava. O Jean Cocteau do “Orfeu”, misturado com a crise existencial de empresário, do Antonioni. Na época eu achava que fazia sentido e que seria um estouro comercial. O dinheiro mal dava. Filmamos em três semanas: uma em São Paulo, uma no Rio, uma em Arembepe, na Bahia. Loucos, o tempo todo. Adoro o filme, de vez em quando revejo, acho que não se parece com nada do cinema brasileiro. (ORMOND, 2012).¹⁸

Em sua estreia cinematográfica, Calmon, mesmo que não fosse seu intuito, acabou por apresentar traços de dois movimentos que estavam em alta no debate intelectual cinematográfico brasileiro: a rebeldia intransigente do cinema marginal e o tropicalismo, também presente no cinema novo, temperado em uma lógica comercial que buscava alcançar um grande público. Para Xavier, o final da década de 1960 é marcado pelo entendimento de mudança na perspectiva artística brasileira, uma vez que os impactos culturais são colocados em evidência como parte do processo formativo (XAVIER, 2012, p.31).

Em *Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil*, notamos a primeira característica generalista do cinema de Calmon, a ênfase no retrato urbano, pois dialogava com a vida cosmopolita e de inúmeras interações sociais multilateralizadas, abandonando o ponto que ele criticou na passagem anterior acerca do Cinema Novo, acerca do sertão e cangaço. Ao relatar a cidade, as relações sociais ali estabelecidas se evidenciam e se tornam próximas ao gosto de seu público consumidor, incluindo uma linguagem informal e abundante de maneirismos.

Outra questão que notamos no filme é o diálogo com o pensamento estatal de país em desenvolvimento, no momento em que o Brasil vivia os anos de milagre econômico¹⁹ e slogans como o famoso: “nunca fomos tão felizes” como um indicativo de desenvolvimento econômico, por parte do governo militar.

¹⁸ Disponível em: <<https://estranhoencontro.blogspot.com/2012/12/biografia-entrevista-antonio-calmon.html>>. Acesso em 20/03/2024.

¹⁹ NAPOLITANO, 2014, p. 152.

Nesse período, notamos a presença de políticas econômicas que beneficiavam apenas uma parcela da sociedade em detrimento de outra, como vemos no argumento de Napolitano (2014, p.154): “Em ambos os momentos históricos, antes e depois de 1964, o principal beneficiário do desenvolvimento foi o grande capital nacional e, sobretudo, internacional”.

Notamos em *Capitão Bandeira contra o Doutor Moura Brasil* um protagonista que é um capitão de indústria, administrador do que na passagem acima entende-se como grande capital nacional. O discurso de Calmon apresenta sua crítica quando aponta que essa industrialização corrompeu a persona verdadeira de Cláudio.

Em *Capitão Bandeira contra o Doutor Moura Brasil* notamos a ocorrência de palavrões, mesmo que com uma frequência menor que outros filmes de Calmon, bem como veremos mais à frente, uma palavra de baixo calão foi censurada por não estar de acordo com a conformidade que se esperava no período. Mas notamos que o primeiro filme de Calmon aborda por meio de um linguajar informal um contato mais direto com seu público consumidor.

Devemos ressaltar que Calmon se utiliza de inúmeras metáforas que ficam no ar sobre o momento de repressão na sociedade brasileira na figura de Capitão Bandeira e ele se utiliza de recursos do gênero de ação, como o posicionamento dinâmico da câmera e algumas cenas de luta para ajudar a constituir esse ar de tensão. Além disso, ele realiza cenas com enquadramentos em primeiro plano, o que algumas vezes torna o filme parecido com as disposições de histórias em quadrinhos, enfatizando expressões de seus personagens.

Antes de continuar os aprofundamentos teóricos devemos apresentar o enredo do filme, sobretudo com enfoque no personagem principal. A história se passa no Brasil da década de 1970, no auge do “milagre econômico”, quando a palavra progresso estava acima de tudo, como destaca uma das personagens em uma das cenas iniciais. O protagonista Cláudio/Capitão Bandeira é um empresário bem-sucedido, mas que vive uma profunda crise existencial, mesmo tendo boas condições econômicas, mulheres e prestígio social.

No decorrer do filme sabemos que ele fez um pacto de sangue com o Dr. Moura Brasil e com o diabo. Moura Brasil é o mistério que cativa todo o enredo. Cláudio, ao longo do filme, não fala diretamente com ele, não sabemos se o personagem é real ou uma alucinação. Mas vemos que o personagem Moura existe.

A priori somos inclinados a considerar que Capitão Bandeira conhece Dr. Moura Brasil, mas ao longo do filme essa certeza se esvai, porque os inúmeros questionamentos levantados

pelo personagem são propositalmente confusos. Esse atributo da narrativa nos coloca em situação de desconforto por diversas vezes. Um exemplo é quando Capitão Bandeira está em uma consulta com seu psiquiatra e, ao terminar de relatar suas angústias, ouve do profissional que lhe atende que ele não era psiquiatra, e sim um paciente do manicômio que viu a porta aberta e foi representar aquele papel, o que coloca em questão como a representação bem articulada faz com que a mentira seja verossímil, a menos que seja revelada como tal. No final da cena, o personagem profere a seguinte frase: “Aqueles que sabem não falam, aqueles que falam não sabem”.

Para deixar-nos mais confusos, Cláudio encontra um amigo no decorrer do filme. Essa figura é dotada da arte da malandragem, cheio de trejeitos, malemolência, bonachão e beberão. Na cena em que eles se encontram, o amigo chama Cláudio Bandeira de Dr. Moura. Depois, o mesmo amigo é apresentado como Dr. Gestalt, durante uma reunião com executivos que parece ser o conselho administrativo da empresa na qual Cláudio trabalha. Na mesma cena, ele é chamado de Coelhão pelo personagem Alisaê, e ambos parecem ser assíduos membros do mundo paralelo da Boca do Lixo, pois um dos personagens aponta que o outro seria da região.

Cabe ressaltar que o filme não relata a região da Boca do Lixo. O filme se passa, boa parte, na região do Rio de Janeiro. No entanto, como veremos mais à frente, o personagem roda no eixo Rio-São Paulo, na sua jornada de autodescoberta.

A partir do primeiro encontro entre os amigos, eles passam a maior parte do filme juntos, em uma espécie de dupla dinâmica que se ligam pela malandragem, mas tem concepções de mundo distintas. Veremos melhor quando realizarmos a análise das personagens à frente. Essa união se finda após a cena em que os amigos se encontram com um taxista em uma montanha e conversam sobre a loucura. Depois de um corte aparentemente muito mal-acabado, vemos Capitão Bandeira sozinho e como se vivesse em uma alucinação e aquele momento foi a ruptura que o trouxe de volta à racionalidade do verdadeiro contexto no qual ele estava inserido.

A partir desse ponto a narrativa fica desconexa, pois os planos não são lineares e os relatos parecem pontos soltos do cotidiano dos personagens, em busca de uma resposta pessoal de Bandeira. Na próxima cena ele está no aeroporto e é anunciado que o Dr. Moura o espera no jato da Sadia. A sequência é confusa, filmada em preto e branco quando no interior do avião.

Carlos encontra com Dr Moura Brasil e seus capangas, a sequência da cena é de um tiroteio e de luta pela vida, em que o desfecho é Bandeira matando todos no avião e pilotando o veículo.

O próximo take volta a ser colorido e traz Cláudio em um plano aberto com o avião da Sadia ao fundo, estacionado em um aeroporto. No desenrolar da cena ele vai se despindo, como se fosse jogando fora toda uma aparência que não é seu verdadeiro eu, e a cena segue mostrando Cláudio se encaminhando para uma praia, que indica ser na Bahia, onde estão acontecendo as gravações de um filme dirigido por Antônio Calmon.

A gravação do filme é uma passagem marcante no enredo, pois vemos como aquele produto é construído de forma prática. Cabe ressaltar que o que nos é apresentado se aproxima da estética dos dois movimentos cinematográficos citados anteriormente, seja nos personagens, na trilha sonora e nos debates que são formulados—daremos uma maior atenção na investigação dessas cenas mais à frente. O fim de *Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil* traz Capitão Bandeira beijando a atriz do filme (Sonia Braga) que está sendo filmado na praia e ocorre o desfecho em plano aberto, nenhuma resposta foi apresentada para o público.

Algo para o que devemos nos atentar são os dois protagonistas do filme, Cláudio Bandeira e Coelhão, pois por meio deles notamos os inúmeros traços da ironia com que Calmon aborda sua maneira de se comunicar.

O protagonista, Capitão Bandeira, trava uma batalha pessoal, inclusive tal aspecto faz com que descubramos seu nome real, Cláudio, pelo qual é chamado por suas amantes, no decorrer do filme. O personagem está em uma profunda crise existencial, pois não acredita de maneira plausível na identidade de Capitão Bandeira. A inteligente escolha de caracterizá-lo com o mesmo nome do ator (Cláudio Marzo) cria uma ambiguidade de colocar a todo momento o filme em um caráter de vacilação identitária entre ficção e realidade.

Ele é um ser que venceu na vida, segundo a lógica capitalista, pois conquistou dinheiro, fama, mulheres, carros e outros bens. O indicativo disso é uma de suas falas que apontam que ele não tinha nada, porém após uma conversa com Dr. Moura Brasil ele teve os “olhos abertos”, uma clara alusão ao colírio homônimo, e assim ascendeu.

No entanto, vemos que essa vida que parece ser plena e repleta dos prazeres mundanos não o agrada mais, com ele apresentando um estado de repulsa quanto a esses deleites, pois aparentemente entende que o materialismo mundano é desnecessário. Essa rejeição remete ao sentimento de náusea, presente no romance homônimo de Jean Paul Sartre, um constante

sentimento de inadequação e incompletude, mais que isso de rejeição ao passado. Mobilizamos a definição dessa náusea por Marcella Prado Ignácio:

A Náusea não é uma doença, ao contrário disso, a Náusea é a angústia sentida por todo aquele que se apercebe responsável e agente de sua própria existência, de todo aquele que se livra da má-fé e que assume da fato a responsabilidade de suas escolhas. (IGNÁCIO, 2019, p.34)

O autoconhecimento na estrutura do filme funciona como parte de uma estrutura ambígua quanto ao eu e a materialidade do mundo ao redor, as cenas que Claudio procura encontrar a si são muito próximas ao questionamento feito pelo personagem Roquentin, do livro de Sartre. A passagem que Henrique José Praxedes Cahet destaca do livro *A Náusea*:

Mais adiante, ele continua: “Em minhas mãos, por exemplo, há algo de novo, uma determinada maneira de segurar meu cachimbo ou meu garfo. Ou então é o garfo que tem agora uma determinada maneira de ser segurado, não sei” (Sartre, 1986, p. 17, apud CAHET, 2020, p.230).

Notamos que muito do que Capitão Bandeira fala em sua crise existencial se aproxima com a postura de Roquentin, Se o personagem de Sartre dúvida de quem é objeto que sofre a ação e quem implica, Carlos Bandeira a todo momento questiona quem é Doutor Moura Brasil, que é o próprio Carlos, nessa crise a ele, que se declara um fascista, é revelado que Doutor Moura Brasil é Hitler, como notamos na imagem abaixo.

Imagem 19: Claudio é apresentado ao quadro de Hitler ao questionar quem seria o Dr. Moura Brasil.



Fonte: *Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil*

Mais a frente notaremos que essa questão identitária será manifesta quando Carlos Bandeira ao conversar com Hugo, falará de sua imagem como um homem de ação, não por quem

ele é, mas pelos itens e objetos que possui. Ele é por que que é ou pelos objetos que possui? Sendo esse questionamento um ponto de ruptura na estrutura do próprio personagem em sua trajetória,

A disrupção temporal, que Calmon opta por abordar, retrata a suposta desorientação do personagem quanto à própria constituição do seu eu, brincando muitas vezes quanto à coloração das cenas. Supomos que aquelas em preto e branco são os sonhos ou surtos psicóticos, enquanto as coloridas são os vislumbres do real. No entanto, nada nos assegura que a lógica inversa não possa ser considerada como válida também, ou seja, estamos no limiar da loucura do personagem.

Calmon não centraliza o protagonista em uma narrativa tradicional, quando na realidade constitui em certa medida o anti-herói zomba dessa estética convencional. Em uma das cenas, a zombaria é notada ao ouvirmos um diálogo entre Bandeira e Coelho:

- Será que você não pode ir mais devagar? (Coelho)
- Não posso bicho, sou homem de ação! Eu tenho relógio de homem de ação, eu fumo cigarro de homem de ação... (Capitão Bandeira)
- Mas eu não sou um homem de ação, eu sou um brasileiro! Cafajeste! Meu negócio é coqueiro, sacou! (Coelho).

A resposta que Bandeira dá para seu amigo remonta à ideia do próprio personagem se ver como uma construção ficcional, como ele se autointitula, “um homem de ação”. Devemos notar que as características que o tornam herói não são características ou traços comportamentais, muito menos ontológicas, mas itens consumíveis, que muitas vezes foram e são usados na indústria cinematográfica a modo de serem quase indissociáveis do protagonista do filme. Como, por exemplo, a marca Aston Martin como referência à excelência britânica automotiva vinculada ao personagem James Bond, ou os revólveres da Smith & Wesson Vinculados ao personagem Harry Callahan de *Dirty Harry*, ou o veículo DMC, da empresa estadunidense Delorean, para Marty Mcfly e Emmett Brown em *De Volta para o Futuro*. Poderíamos citar outros inúmeros exemplos, mas atentemos que o personagem não deixa de ser quem é caso não exista determinado item, mas faz parte de sua construção reafirmar sua identidade por meio deles.

O ponto que temos de trabalhar meticulosamente é a construção do figurino dos personagens. Os trajes usados por eles são semelhantes e, mesmo assim, Coelho não se vê como um homem de ação, pois ele se define como brasileiro e cafajeste. No final da cena, Coelho

questiona Bandeira sobre a pessoa de quem ele estava fugindo, o pretexto da velocidade cria o precedente da dualidade de um questionamento pessoal, após a resposta de Cláudio ao personagem interpretado por Hugo Carvana.

Imagem 20: Cláudio a esquerda dirigindo e Coelho



Fonte: *Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil*

As falas a priori nos apontam para uma cena simples em que um dos personagens acelera o carro enquanto o outro está com medo e pede para que ele reduza a velocidade. Podemos analisar a cena como um questionamento das aparências, o homem de ação, que é Cláudio, na verdade é medido pelos itens que ele demonstra ter, a roupa, o carro, seu relógio, mas não necessariamente ele é um homem de ação como aponta em suas falas. Vemos que ao longo do filme essa percepção vai sendo evidenciada.

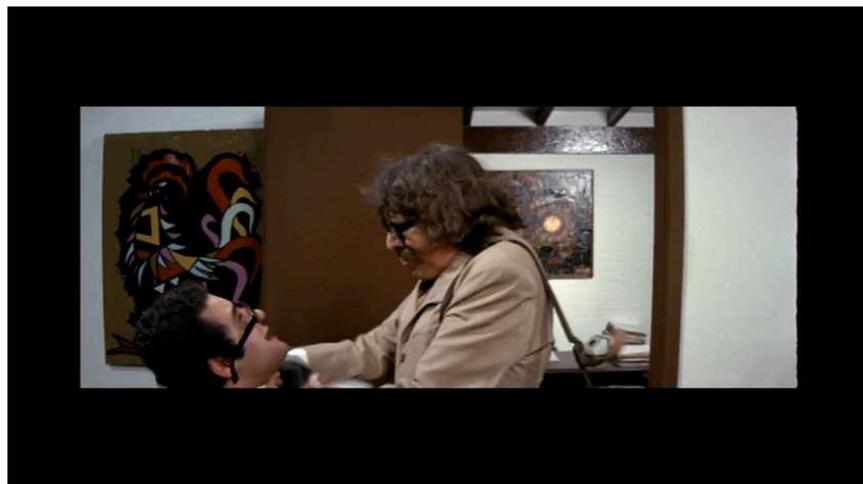
A cena lembra a construção do que Glauber Rocha realiza em *Terra em Transe* (1967). Logo no início do filme, o personagem Paulo (Jardel Filho) acelera seu carro de maneira descomedida, apresentando falas que nos indicam um momento de desespero, o que o motiva a agir de maneira impulsiva, e ao seu lado está Sara (Glauce Rocha), que exclama: “não precisamos de heróis”, mas o personagem se mostra irredutível em sua decisão. O que nos remete ao personagem Cláudio, que apresenta o mesmo afã em busca de uma solução.

Podemos notar no decorrer do filme que Capitão Bandeira é um sujeito solitário e sua jornada é estabelecida por uma trajetória introspectiva e em busca do seu eu, como foi mencionado. Até mesmo com seu companheiro Coelho, que parece ser seu amigo de longo tempo, Bandeira age em sua busca de forma hedonista, sem nenhuma interferência em seus

atos. Por isso cabe o questionamento acerca da realidade em que Coelhão se apresenta. Aparentemente, o personagem é a idealização de um eu de Cláudio, a parte dele que não se interessa pelos problemas sociais, mas se preocupa somente com o seu bem-estar.

O personagem que caminha ao lado de Capitão Bandeira é um caso muito interessante a ser analisado, pois na ficha técnica que foi enviada para a DCDP ele é nomeado como “Hugo”, mesmo nome do ator que o interpreta, Hugo Carvana. Apesar disso, em momento algum ouvimos outros personagens se referindo a ele por esse nome. Ele é chamado de Doutor Moura e Dr. Gestalt por Cláudio Bandeira. Mas nenhum dos dois nomes são reais, ambos são apelidos. O primeiro é referente a uma brincadeira de infância—como nos é apontado no diálogo entre eles— e o segundo faz parte de uma espécie de traquinagem proposta por Bandeira com seus sócios. A personalidade de Gestalt é de um capitão de indústria truculento e cruel, como Cláudio Bandeira aponta para um de seus sócios.

Imagem 21: Coelhão (Hugo Carvana) enforcando o advogado (Otávio Augusto)



Fonte: *Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil*

A imagem acima é um recorte da cena em que o amigo de Cláudio Bandeira age de maneira violenta com o advogado da empresa e, ao realizar tal ato, argumenta que aquele homem é gay e pilantra. A cena é marcante pela pouca seriedade na atuação. O personagem representado por Otávio Augusto está sendo maltratado e parece achar graça, sendo evidente um riso incoerente enquanto Hugo o está sacolejando. Cabe ressaltar que Otávio Augusto realizou outros filmes em parceria com Calmon.

Descobrimos a alcunha “Coelhão” no desenrolar da cena descrita acima. Hugo (Carvana) cerca um dos personagens que tenta se esconder, mas sem sucesso. Na cena descobrimos que aquela pessoa se chama Alisaê (Paulo César Pereio), um proxeneta frequentador da região da Boca do Lixo, todas as informações são levantadas por Coelhão, que questiona: “onde estão as grinfas?”. Esse termo é referente tanto para prostitutas, quanto para entorpecentes. O interessante é que o filme em momento algum faz menção à vida ou experiência cotidiana da região ou da população desse local de São Paulo. O filme aparentemente ocorre, na maior parte do tempo, no Rio de Janeiro.

Coelhão é caracterizado por um estilo boêmio e bonachão. Uma de suas características é estar sempre com uma garrafa de cerveja da marca Brahma em sua pasta. Qualquer oportunidade que o personagem tem de consumir cerveja ele aproveita, como podemos ver na imagem abaixo.

Imagem 22: a figura boêmia de Coelhão como bebedor



Fonte: *Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil*

Esse ar boêmio e cafajeste é destacado desde a primeira aparição do personagem, quando ele assedia uma mulher, no que parece ser um parque. Na realidade, trata-se de um jardim do sanatório do qual Cláudio Bandeira está tentando sair. Ou seja, Coelhão está tentando conquistar uma mulher dentro do espaço de um sanatório.

O que podemos tirar de apontamento dessa cena? Calmon, dentro da lógica ambígua de seu discurso, nos permite inferir que Hugo poderia estar simplesmente circulando naquele espaço e o acaso uniu dois amigos e o que vemos ali é real. Como também podemos enxergar em tal cena a personificação de um alter ego de Cláudio, o que nos permitiria apontar que Capitão Bandeira é Moura Brasil, como possivelmente seria também Coelhão.

Em Hugo vemos o ideal do homem brasileiro para as pornochanchadas, ele não se importa em trabalhar, sua vida é regida pela malemolência e boa prosa, mulherengo e viciado, em seu caso na cerveja. Coelhão é a antítese do herói hollywoodiano, sua figura não é apaziguadora, muito menos constroi um ideal polido de benevolência, é regido pelo prazer e seu egoísmo é o termômetro de seu hedonismo. Nas cenas em que Bandeira está em algum tipo de conflito ou problema, ele assiste a tudo à distância, sem interferir em nenhum momento.

Na já citada cena do escritório em que Coelhão agride o advogado, Bandeira não esboça nenhum tipo de reação quanto aos acontecimentos que ocorrem. Para não apontarmos as interferências como inexistentes, na forma de agir entre os personagens, o único momento em que um interfere no cotidiano do outro é quando Coelhão atende o telefone de Cláudio, que estava tocando incessantemente. As linhas de diálogo entre eles são:

- Alô, quem quer falar com ele (pausa na fala e supõe que alguém fala algo para Coelhão)
- Quem? (Indaga Coelhão)
- Olha eu não sei se você pode atender, mas ela fala que tem um recado muito importante do Doutor Moura Brasil para você! (Coelhão dialoga com Bandeira)
- Alô... Alô... Alô... (Cláudio Bandeira fica em silêncio e podemos ouvir o apito do telefone por não ter ninguém do outro lado da linha)
- Que é, tem mais alguém que sabe dessa nossa brincadeira? (Coelhão questiona Cláudio) uma longa pausa se estabelece no diálogo e Coelhão pergunta: - O que é rapaz!? Você tá branco!
- Nada não, só um grilo (responde Bandeira). Fim do diálogo.

O que nos interessa nessa passagem é a relação que existe entre Coelhão e Bandeira, sobretudo por serem o mesmo, porém em perspectivas diferentes. Enquanto Cláudio é o sujeito introspectivo e vivendo em um ciclo que inicia e termina em si, Hugo é extrovertido, visceral e espontâneo. A passividade na amizade entre ambos, na realidade, demonstra que a inveja não existe, pois os amigos são o mesmo ser.

A imagem destacada abaixo faz parte do término da cena que citamos, é importante salientar alguns aspectos técnicos que nos permitem inferir os pontos que foram destacados anteriormente. O primeiro é a escolha de um enquadramento em primeiro plano. Os dois aparecem em destaque e temos Hugo de perfil, não vemos as expressões dele, a ênfase é total em Cláudio Bandeira. Esse momento é um dos poucos, quiçá o único, em que os atores se encaram, frente a frente como se estivessem encarando um espelho.

Imagem 23: Claudio e Coelhão se encaram como se fosse um espelho.



Fonte: *Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil*

2-2 O popular em cena

Para dialogar com o popular, o filme se utiliza de revistas e jornais. A mobilização de tais itens nos filmes até aqui utilizados era feita de forma meticulosa por Calmon, atentando-se sempre em alocar a revista ou jornal de acordo com classe social ou perfil do personagem que está lendo o material.

Por exemplo, em *Capitão Bandeira contra o Doutor Moura Brasil*, Coelhão está absorto lendo a edição 00078 do ano de 1971 de *O Pasquim*. O jornal era crítico aos governos militares e estabelecia por forma de humor suas críticas ao momento vivenciado. Coelhão, um malandro, estava lendo um jornal que podemos considerar rebelde, o que condiz com sua aparente personalidade.

Chama-nos atenção a capa do jornal: “Estamos aqui, oh” com a imagem da atriz Maria Cláudia de Souza Santos. Tal edição representa e marca a retomada das atividades d’*O Pasquim*, após os seus membros serem “soltos” pelos militares, mas considerados subversivos a ponto de terem que se exilar fora do Brasil. Na segunda página encontramos uma nota com o título “Humor Livre”, em tons irônicos acerca de tal evento, a nota assim nos é apresentada:

Impossibilitados de contar com grande parte de nossa mão-de-obra, devido ao choque provocado por nossa produção no mercado, e conseqüentemente convulsões em nossa indústria, abrimos nossas páginas para o mercado internacional. Jaguar, Fortuna,

Ziraldo, tanto agradaram aqui que agora têm que agradar lá fora mesmo. For Export Only, sorry periferia. (O PASQUIM, 1971)

Imagem 24: Coelhoão lendo O Pasquim



Fonte: *Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil*

A linguagem no filme é recheada de gírias e maneirismos regionais, apela-se para os corpos femininos como um atrativo. Notamos que algumas imagens são questionadas, como por exemplo do modelo estadunidense de construção heroica de histórias em quadrinhos, de um personagem forte e viril que luta contra um mal que assola a normalidade da ordem.

Nesse filme não vemos um destaque para o futebol, como podemos notar em outros filmes dirigidos por Calmon, mas notamos também que nele o aspecto popular escrachado e aberto não é tratado, mas se manifesta por meio do que denominamos carnavalização, no capítulo anterior.

Tal atitude é feita de maneira agressiva e rebelde nas construções dos personagens. Capitão Bandeira, que seria o herói do filme, se vê como um fascista, como um ser sem escrúpulos, mas de qualquer forma ele se veste como homem de ação, tem relógio de homem de ação, fala como homem de ação e tudo mais. O homem de ação do filme não é bem um mocinho, como cria-se a expectativa, quando na realidade é um ser que apresenta inúmeros questionamentos pessoais que o corroem e é constantemente lascivo com o mundo ao redor, sendo o próprio vilão do filme.

Um dos pontos por meio do qual Calmon tenta aproximar o filme de seu público é o notório uso de marcas, como por exemplo em uma cena em que os personagens estão em um

posto de combustível Shell, empresa petrolífera britânica que conta com uma larga rede de abastecimento em alguns países do mundo.

Imagem 25: Divulgação da marca de um posto de combustível Shell



Fonte: Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil

Em outra cena, Bandeira é chamado para embarcar em um avião da Sadia. Essas marcas funcionam como instrumentos que garantem a legitimidade da estrutura composta. Se o diretor articulasse um nome genérico, provavelmente a identificação do público seria realizada de maneira distinta. Além de dialogar com o momento de que o Brasil não somente estava recebendo investimento de capital estrangeiro, como estava se industrializando, de alguma forma corroborando com o discurso de milagre econômico.

Imagem 26: Avião da empresa Sadia



Fonte: Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil

O ponto mais interessante acerca do popular no filme é um personagem que na realidade é mais que tudo um figurante, trata-se de Blackpower (no créditos cedidos à DCDP o nome do ator consta como Black), o personagem que deveria ser uma espécie de mordomo na casa de Cláudio funciona como uma imagem subversiva que, como podemos notar na cena, não serve a bebida ao seu patrão, mas oferece para que o próprio se sirva. Blackpower participa da conversa e se assenta junto ao seu patrão e seu convidado. Logo notamos que existe uma quebra na expectativa de papéis desempenhados pelos personagens.

A trilha sonora é um ponto a ser analisado no filme, uma vez que recorre a artistas integrantes do movimento tropicalista como Caetano Veloso e Os Mutantes, bem como conta com a música de Jorge Ben Jor e uma pontual música de Roberto Carlos. Esses artistas não são mobilizados a esmo no filme. A seleção de suas músicas reforça a boemia, o desbunde e as dores amorosas.

Após a cena em que Cláudio entra no avião da Sadia, é sugerido que o prosseguimento do filme ocorrerá na Bahia. O indicador de que a localização seria tal estado se faz presente pela trilha sonora do filme, mas temos a informação de que a locação do filme ocorreu no Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, de acordo com a ficha técnica disponível nas bases da cinemateca brasileira²⁰. A música *Marinheiro só*, interpretada por Caetano Veloso, é esse indicativo, pois além de remeter a religiões de matrizes africanas, insere-se nas culturas locais, sobretudo de comunidades pesqueiras. A mobilização do artista nos faz crer que o diretor está dando uma dica de onde estão sendo gravadas aquelas cenas.

Imagem 27: Claudio Bandeira chegando na Bahia



Fonte: *Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil*

²⁰ Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/> acesso em 27/03/2024.

Na Bahia é onde Calmon grava um filme dentro de seu próprio filme, estabelecendo a relação metalinguística, rompendo com as barreiras de sua narrativa e se colocando em uma posição de avacalhão pessoal. A todo momento vemos um diretor tenso, nervoso, bravo e muito indignado com as cenas e as atuações.

Ele é apontado como “neurastênico” por estar fazendo uma obra-prima, como é destacado por Irene (Dina Sfat), a única personagem que não leva seu nome real. Notamos pessoas da equipe técnica sendo chamadas no filme que é gravado dentro do filme, como é o caso de Affonso Beato, Diretor de Fotografia.

O filme dentro do filme se inicia mesclando alguns elementos formativos presentes na construção social brasileira, sobretudo na música entoada por Caetano Veloso, como também na ruptura da paisagem urbana em direção à praiana, sugerindo mais uma relação de aglutinação entre elementos no filme, o que também ocasiona a mescla entre o que seria ficcional e realidade. Uma postura que se assemelha ao ideário tropicalista, como aponta Celso Favaretto:

[Os tropicalistas] assumiram as contradições da modernização sem escamotear as ambiguidades implícitas em qualquer tomada de posição. Sua resposta à situação distinguia-se de outras da década de 60, por ser auto-referencial, fazendo incidir as contradições da sociedade nos seus procedimentos. (...) Quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora. Esta operação, segundo a teorização oswaldiana, efetua-se através da mistura dos elementos contraditórios – enquadráveis basicamente nas contradições arcaico-moderno, local-universal – e que, ao inventariá-las, as devora. Este procedimento do tropicalismo privilegia o efeito crítico que deriva da justaposição desses elementos (FAVARETTO, apud, GUEDES, 2011, p. 61).

Evidencia-se, portanto, uma aproximação de Calmon com o movimento tropicalista em *Capitão Bandeira Contra Doutor Moura Brasil*, uma vez que o diretor estabelece aproximações e rupturas. Notamos que o enredo do filme e a elaboração dos personagens concordam com o apontamento de Marcos Napolitano acerca do nascimento do tropicalismo:

Ao contrário das propostas da esquerda nacionalista, que atuava no sentido da superação histórica dos nossos "males de origem" (subdesenvolvimento, conservadorismo etc.) e dos elementos arcaicos da nação (como o subdesenvolvimento socioeconômico), o Tropicalismo nascia expondo e assumindo estes elementos, estas relíquias. Essa nova postura dos artistas por um lado se afastava da crença da superação histórica dos nossos arcaísmos (não só estéticos, mas sobretudo socioeconômicos) base da cultura de esquerda. Provocavam estranheza no ouvinte/espectador, ao brincar com todas as propostas para salvar o Brasil e colocá-lo na rota do desenvolvimento e da modernidade. O Brasil era visto como um alegre absurdo, sem saída, condenado a repetir os seus erros e males de origem. Por outro lado, ao justapor elementos diversos e fragmentados da cultura brasileira (nacionais e estrangeiros, modernos e arcaicos, eruditos e populares), o

Tropicalismo retomava o princípio da antropofagia do poeta Oswald de Andrade, criada no final dos anos 1920, como forma de sintetizar e criar a partir destes contrastes. O artista, neste princípio, seria um antropófago e ao deglutir elementos estéticos, diferentes entre si, aumentaria sua força criativa. (NAPOLITANO, 2014, p.65).

Um dos exemplos que podemos mobilizar, sobretudo quanto aos ares de “modernidade” e “males de origem”, apresentados na fala de Napolitano, é a cena como ator Jesus Pingo, que carrega em sua estética todo o estereótipo de um homem hippie, apresentando uma longa barba, fala mansa e parece ter afinidade a religiões orientais que apresentam práticas de meditação. Mesmo tendo todos esses apontamentos o ator destaca enfaticamente que ele não é hippie e dentro dele bate um coração de menino. A fala contém certo ar de deboche quanto a tudo que nos é apresentado, ainda mais com a réplica que Maria Gladys lhe oferece: “te enxerga, malandro!”.

Algo que reforça essa figura de Pingo como um hippie é a forma como Calmon o retrata na sua vida pessoal:

Aliás, lembrei de uma cena com o Jesus Pingo, irmão do Pereio. “Jesus Pingo”. Eu que dei esse nome pra ele. Uma figura. Compridão, cabelão, tomava tudo que era droga, inclusive uma chamada Rohypinol. Ficava completamente louco (ORMOND, 2012).²¹

Sobre essa questão do filme dentro do filme, o primeiro contato que temos é de Cláudio contemplando e admirando a atriz Sônia Braga. Nessa mesma cena Calmon aparece bastante irritado, pois Bandeira estaria estragando sua filmagem ao ficar parado em uma posição em que a câmera está capturando sua presença. Algo que devemos ressaltar é a quebra de protagonismo de Claudio Bandeira, pois durante algumas cenas ele perde sua posição como tal.

A figura da atriz Maria Gladys é algo a ser destacado, dada a sua postura, pois a vemos apresentar uma rebeldia, tanto com o texto quanto críticas ao diretor. Em uma das cenas em que a atriz está contracenando com Jesus Pingo, suas linhas finais são: “Sigo a estrada que está aberta à minha frente!” A cena que ocorre em preto e branco torna-se colorida e Gladys se dirige diretamente ao diretor apontando: “Calmon, você não acha esse texto meio boçal, não?”. Calmon responde esbravejando enfurecidamente: “Corta!”

Na sequência da cena, Maria Gladys aponta que Calmon é tão maluco quanto ela. Gladys também diz que está insatisfeita com o diretor e supõe que “daqui a pouco ele pediria que ela rodasse uma cena de ‘lesbianismo’, mas com ela é papai e mamãe”. O tom com que ela profere

²¹ Disponível em: <<https://estranhoencontro.blogspot.com/2012/12/biografia-entrevista-antonio-calmon.html>>. Acesso em 20/03/2024.

tal texto é de forma grotesca e pouco crível no que está sendo dito, ainda mais pela forma como Dina Sfat retribuiu a afirmação, com um grunhido e chegando bem perto do rosto da outra atriz.

Podemos apontar mais uma das artimanhas propostas por Calmon, que atribuem ao filme tons debochados ante a moralidade brasileira do momento, tal ideia evidência muito mais no final do take dessa cena quando Gladys, em close-up, afirma que “todo mundo precisa de um pouco de amor”, após comentar com Sfat que o amigo dela, Claudio Bandeira, “está em uma fossa cachorro”. O tom de Gladys é pouco natural e seus olhos se dirigem diretamente para a câmera.

Essa forma comunicativa antinaturalista e metalinguística é um movimento muito caro ao cinema brasileiro moderno, uma vez que faz parte de seu aspecto próprio, no intuito de não se moldar ao que é apontado como padrões de cinemas de países desenvolvidos. Nesse caminho Ismail Xavier nos aponta:

O cineasta quer se expressar e ao mesmo tempo, vê em si projetada uma missão: a de constituir e estabilizar um cinema nacional. Na expressão, levanta-se o fantasma da imitação, que pode "colonizá-lo"; a resposta do espectador é, no seu caso, imperativo de viabilidade econômica que tem uma dimensão política na batalha pela soberania. Isto dá uma conotação muito própria a todo e qualquer cinema que se faz no Brasil. (XAVIER, 2012, p.61).

O modelo proposto por Calmon na sua narrativa imbricada dialogava com o movimento vanguardista brasileiro, exemplos de filmes que corroboram para essa passagem de Xavier são: *Terra em Transe* (1968) de Glauber Rocha, *O Bandido da Luz Vermelha* (1969) de Rogério Sganzerla, *O Anjo Nasceu* (1969) de Júlio Bressane, *Orgia Ou O Homem Que Deus Cria* (1970) de João Silvério Trevisan, *Hitler do 3º Mundo* (1968) de José Agripino de Paula, *Jardim de Guerra* (1969) de Neville de Almeida. Todos eles buscam em si uma originalidade que comporte a realidade vivenciada pela sociedade brasileira do período, assim como as demandas que estavam sendo experimentadas no cotidiano.

Após Calmon terminar as filmagens do filme dentro do filme, sua equipe se retira daquele local. Cláudio é convidado por Dina Sfat a seguir com eles, mas rejeita o convite feito por sua amiga, permanecendo no local. Em uma transição de cena notamos o personagem Moura Brasil retirando sua máscara e revelando sua identidade como Cláudio. Nesse momento entra em cena Coelho apontando “Você não é herói de coisa nenhuma, você se dá de muito importante. Vai viver a vida, rapaz! Pra você, viver ou morrer não faz a menor importância.”

Essa fala apresenta um teor bastante similar à ideia da famosa fala do Bandido da Luz Vermelha: “Quando a gente não pode nada, a gente se avacalha e se esculhamba”. O cerne característico de similitude entre as falas se dá pela experiência de vida hedônica. Se no caso de *O Bandido da Luz Vermelha* notamos um personagem excluído, dada a construção social de um Brasil desigual, em *Capitão Bandeira Contra Doutor Moura Brasil* podemos perceber uma elite brasileira perdida em sua própria ganância, desumanamente fascista, cheia de conflitos internos, que está condensada no personagem de Cláudio.

Em suma, o enredo de *Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil* muito se assemelha com o que Ismail Xavier aponta como características do filme *O Pornógrafo* (1970), de João Callegaro. Segundo Xavier:

[...] trabalha a crise de identidade, as fantasias e frustrações sexuais, a violência, o marginalismo, perambulações sem destino; compõe um desfile de jogos persecutórios, figuras obscenas a encarnar o fascismo tupiniquim. Em sua vertente da Boca do Lixo, resvala para filmes eróticos na linha "cafajeste" ou, em contraste, apresenta a forte parábola política, agressiva no enfoque da pobreza, que investe contra o sonho da loteria e contra a máscara sedutora do "milagre brasileiro" [...](XAVIER, 2012, p.76).

Imagem 28: Sequência de Claudio revelando que Doutor Moura Brasil é ele mesmo



Fonte: *Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil*

Tais indicativos nos apontam que tanto Coelhão quanto Moura Brasil são traços de Cláudio, um ser que está em crise e quer ser herói. Mas herói de quê? Não recebemos essa resposta e toda tentativa de apontar pode cair no campo de suposições interpretativas. Poderíamos apontar que alegorias foram constituídas e o personagem seria uma crítica a alguma questão do período, ou seria um manifesto por parte de Antônio Calmon, apresentando que uma ruptura com determinados ideais artísticos começaria ocorrer em seus filmes, por meio do protagonista. Na tentativa de arriscarmos apontamentos poderíamos responder à pergunta: herói de quê? Vemos que na narrativa de Calmon, não são necessários atos heroicos ou personagens

que remetem a isso, mas de compaixão e amor. O que notamos ser a aparente causa de conflito identitário por parte de Cláudio.

Calmon não busca na figura de Cláudio Bandeira um herói nacional, ele dialoga bastante com personagens principais dos filmes que citamos anteriormente, contestando a falta provocada pela ganância, ou tornando polido o apontamento da perda da humanidade e do bom senso provocado pelo discurso fascista que permeia a sua experiência social.

O que podemos, com ênfase, afirmar é que o término do filme aponta para uma suposta resolução do conflito existencial de Cláudio. Sua crise estava sendo gerada pela falta de amor em sua vida. Em Sônia Braga ele encontra o que estava perdido em si, a aventura de estar apaixonado e de se importar com alguém.

Ismail Xavier realiza um apontamento que nos interessa:

As experiências do cinema de autor dos anos 70 já continham, a seu modo, essa operação de esvaziamento, tal como acontecera com as alegorias aqui analisadas. Reforçando sua oposição às narrativas de fundação em estilo clássico, Joaquim Pedro, em *Os Inconfidentes* [1972], não constroi a celebração de um momento decisivo, mas o compõe como alegoria de um presente problemático e coloca em xeque a figura dos intelectuais. *Triste Trópico* [1974], de Arthur Omar, tematiza a viagem como formação, mas a experiência do protagonista num círculo ilustrado na Europa se desdobra numa peregrinação religiosa nos confins do Brasil, e seu desenlace é catastrófico; sua irônica narrativa de biografia falsa retoma a evocação de Canudos trazida por Glauber, entrelaçada com referências não menos irônicas à experiência colonial. 1974 é também o ano de *Uirá, um índio em busca de Deus*, de Gustavo Dahl, outra reflexão sobre a peregrinação religiosa permeada pelo colapso das referências do índio protagonista tomado pela melancolia e um senso de fim de mundo, dissolução de uma cultura. (XAVIER, 2012, p.14).

Cabe ressaltar como um ponto de comercialidade no filme de Calmon que difere de *Terra em Transe* e *O Bandido da Luz Vermelha* é quanto ao fim do personagem. Em *Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil* Cláudio tem a chance de viver a vida e recomeçar, algo que não ocorre nos filmes de Rocha e Sganzerla, como destaca Xavier:

Como em *Terra em transe*, o desfecho de *O bandido da luz vermelha* traz a morte do protagonista, ponto final de um processo autodestrutivo associado ao fracasso e impotência. Igualmente solitário na hora decisiva, o herói dessa vez morre em cena, é cadáver a ser reconhecido num cenário urbano pouco nobre, de lixo e poluição. (XAVIER, 2012, p.103).

No filme de Calmon o fim não é trágico, apresentando o amor como a solução dos conflitos pessoais de um ser errante. Notamos, portanto, que o que o diretor faz é inspirado em movimentos cinematográficos de expressão no Brasil. No caso do citado *Terra em Transe*,

Calmon fez parte da equipe técnica, convivendo com a genialidade de Glauber Rocha, como ele apresenta em sua entrevista para Ormond.²²

2-3 Considerações finais acerca do filme

O filme é um experimento único nos trabalhos de Calmon, apresentando um drama que se utiliza de ação, comédia, romance, non-sense, entre outros recursos para compor um universo único. De um personagem em crise que está sendo uma alegoria acerca do momento social vivido que está sendo alimentado pelo pessimismo.

Notamos que o filme tem como principal característica ser uma experiência única para os espectadores, mas não deixa de apresentar em seu enredo uma história com um final feliz para o personagem, pois depois de todas as suas situações vividas, ele supostamente encontra as respostas que precisava e aparentemente realiza um novo começo em sua vida.

O que podemos notar como um traço muito importante que *Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil* vai apresentar e dialogar com outros filmes é a ideia de comercialização e de linguagem com o público. Sobretudo o elemento Coelhão, o personagem que seria um típico protagonista de uma pornochanchada é um elemento crucial para a identificação com o público. Se notamos um personagem blasé e apático em Claudio Bandeira, por outro lado temos o carismático Coelhão, caloroso e brasileiro, que de maneira hedonista vive sua vida.

Não basta apenas dizermos que Calmon faz seu primeiro filme como comercial, pelo contrário, é uma espécie de laboratório, para sua vindoura carreira como diretor cinematográfico de sucesso. Notamos determinados continuísmos em seus filmes, como o deboche, pastiche, a constante zombaria com inúmeros elementos, mas rupturas também foram geradas. Como por exemplo a maneira narrativa de se construir o enredo. Se em seu primeiro filme notamos uma linearidade descontinuada em tempos distintos e complexos, nos outros filmes veremos que o diretor trata por estabelecer um modelo mais comercial de cronologia, com balizas temporais mais nítidas.

²² Disponível em: <<https://estranhoencontro.blogspot.com/2012/12/biografia-entrevista-antonio-calmon.html>>. Acesso em 20/03/2024.

2-4 Eu Matei Lúcio Flávio

O filme foi lançado no ano de 1979 pela Magnus Filmes, empresa distribuidora de filmes que tinha como um de seus donos o também ator Jece Valadão, que é o protagonista da obra. Calmon se utiliza de um tema que apresentou bastante sucesso, a violência urbana, sobretudo se aproveitando do gênero policial, especificamente em relatar a história de Lúcio Flávio, um assaltante notório que estampou as capas dos jornais durante a década de 1970.

Se Hector Babenco, em *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia* (1977), relata a vida dessa figura notória que estampou manchetes jornalísticas, humanizando a emblemática vida do personagem, em *Eu Matei Lúcio Flávio*, Lúcio fica em segundo plano. A ênfase de Calmon está em quem diz ter matado o criminoso, o policial Mariel Mariscot. O filme de Calmon complementa o que Babenco realizou anos atrás, por meio de uma outra perspectiva. De um lado um personagem fora da lei que se utiliza da criminalidade para ascender na vida, de outro vemos a narrativa de um personagem que é amparado pela lei, justificando por meio dela o uso de sua violência e brutalidade, sendo que do mesmo modo procura a sua ascensão social.

Não nos são apresentadas as origens do personagem Mariel, mas sabemos que ele trabalha como salva vidas, bem como é leão de chácara, realizando serviços de segurança em clubes noturnos da região de Copacabana. No filme não são aprofundados os conflitos pessoais do personagem, no entanto, vemos os conflitos que a profissão de policial impõe a ele. Mariscot leva uma vida boêmia, sendo uma espécie de celebridade na região onde trabalha, por ser uma referência no combate ao crime.

O filme é ambientado nos primórdios da década de 1970 no Rio de Janeiro, período em que houve uma crescente fama quanto à figura de Mariel. A narrativa nos apresenta um policial que procura por justiça a todo custo e que desempenha a função de limpar a cidade dos criminosos que estavam ocasionando um terror no meio urbano.

A capacidade e habilidade física de Mariscot o fez se destacar entre outros agentes. Sobretudo sua sagacidade de identificar e proteger seus superiores de ações que atentariam contra suas vidas. Temos como exemplo uma cena em que um personagem importante, provavelmente envolvido com política, é salvo de um atentado a bomba.

A união entre a Magnus filmes e Calmon é algo interessante a ser destacado. A empresa criada por Jece Valadão, que é o ator protagonista do filme, nos permite inúmeros caminhos a serem seguidos. O personagem reforça um padrão seguido por outros personagens interpretados

por Valadão, o estereótipo de machão, um homem bruto e rústico que não tem medo de se impor por meio da força, com um único objetivo conquistar mulheres e desfrutar de seus corpos.

Algo que nos chama a atenção em *Eu Matei Lúcio Flávio* é a aparente postura conservadora apresentada no filme. Como por exemplo a ideia do extermínio de bandidos realizada pela polícia carioca e os grupos de extermínios. A violência policial é tratada como uma resposta na mesma proporção e intensidade à violência cometida por criminosos. No entanto, essa leitura é ambígua, pois nos relata como a lei, quando aplicada de forma dúbia, atribui poderes que serão usados de forma equivocada por esses agentes. Então devemos nos questionar se esse filme é realmente conservador.

Existem duas passagens em que Calmon utiliza de um determinado escárnio quanto à repressão realizada por policiais. Uma cena na qual os agentes procuram por Lúcio Flávio, entram em um quarto onde um casal está realizando sexo, os policiais agredem o homem e um dos policiais intimida a mulher. No final, ao notarem que aquele homem não é quem eles procuram, o policial exclama: “Desculpe o mau jeito, dona”. Na cena os policiais quebram o limite da privacidade de cidadãos em um momento de extrema intimidade, o sexo, tratando como algo banal invadir um domicílio de forma truculenta, agredir e apresentar como um simples “mau jeito” um ato criminoso de privação do direito de liberdade e invasão domiciliar.

A outra passagem é quando Mariscot persegue o “bandido da bandeira 2”, seus agentes sequestram um homem e o mantêm sob custódia até serem informados, por Mariel, que o bandido havia sido capturado. Os policiais escarnecem do homem apontando que ele é um babacão, por estar extremamente nervoso com a situação ocorrida.

Todavia a cena que mais pode nos chamar a atenção para essa questão é quando Mariscot e Lúcio encaram-se frente a frente. A construção da cena nos remete a ideais opostos: de um lado das grades um bandido e do outro um policial, ao fundo toca um samba enredo. Lúcio aponta para Mariel, em uma forma de questionamento, que seu nome foi colocado no cartaz da Caveira.²³ Na cena, Mariscot responde da seguinte maneira: “não se mata alguém por diversão, mas tem que ter um motivo.” A questão semântica no trecho citado é algo que devemos destacar, pois o ato de caçar algum bandido e colocar o nome no “cartaz da caveira”, segundo Lúcio, “é a queima de arquivo”, o que arranca uma breve risada de Mariel, um sinal de que ele

²³ Referente à Scuderie Le Cocq, grupo paramilitar conhecido como esquadrão da morte, por conta do emblema de caveira e as iniciais E.M., o que significa Esquadrão Motorizado, mas se popularizou como Esquadrão da Morte.

provavelmente concorda com o apontamento realizado pelo bandido. O que vemos em xeque aqui é a legitimidade de atos e seus atores.

A passagem retirada do filme coloca a lei (policia) e a contravenção (bandido) literalmente face a face. Ao se confrontarem, os personagens veem que seu serviço é parecido, no entanto um é justificado legalmente enquanto o outro é apontado criminalmente. Calmon questiona o senso moral que a atribuição dá para cada um, para os bandidos é chamado de crime, para os policiais méritos e honrarias por assassinatos.

Os esquadrões de extermínio foram uma suposta solução em um Brasil onde os direitos civis foram cerceados e esmagados pelo governo dos militares iniciado em 1964, para Napolitano antes mesmo do Ato Institucional Número 5 os militares agiam pelos seguintes objetivos:

O primeiro objetivo era destruir uma elite política e intelectual reformista cada vez mais encastelada no Estado. As cassações e os inquéritos policial-militares (IPM) foram os instrumentos utilizados para tal fim. Um rápido exame nas listas de cassados demonstra o alvo do autoritarismo institucional do regime: lideranças políticas, lideranças sindicais e lideranças militares (da alta e da baixa patente) comprometidas com o reformismo trabalhista. (NAPOLITANO, 2014, p.71)

Enquanto o segundo objetivo:

[...], era cortar os eventuais laços organizativos entre essa elite policial intelectual e os movimentos sociais de base popular, como o movimento operário e camponês. Aliás, para eles, não foi preciso esperar o AI-5 para desencadear uma forte repressão policial e política. (NAPOLITANO, 2014, p.71).

Cabe ressaltar que os esquadrões de extermínio não eram consensuais com todo o grupo militar, uma vez que a repressão descabida poderia deslegitimar o movimento realizado pelos militares (NAPOLITANO, 2014, p.71). A lógica desses esquadrões de extermínio estava ligada às práticas repressivas do governo militar instaurado no Brasil, sobretudo direcionadas às classes sociais inferiores. A partir de 1968, com o AI-5, o governo, além de oficializar a violência, imputa às classes médias brasileiras a repressão a que elas não estavam habituadas (NAPOLITANO, 2014, p.71).

Voltando ao filme, na cena posterior ao encontro do policial com o bandido, vemos um homem sendo torturado por meio de choques, tendo como peculiaridade a reprodução diegética ao fundo da música *Lady Laura*, composição de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, presente no álbum *Roberto Carlos* (1978). A letra da música é sobre alguém que passa por um momento de

angústia e dor. Uma súplica por ter novamente o carinho de uma mãe e da nostalgia de um retorno para o lar, um local seguro.

Ao associarmos a cena de tortura no contexto brasileiro do final da década de 1970, podemos relacionar com uma provável alusão às pessoas que sofreram a repressão e as torturas realizadas durante a ditadura militar, desamparadas pela violência e truculência impelida aos seus corpos. A ideia de não vermos ao certo quem está sendo torturado nos aponta que qualquer um poderia estar sofrendo nas mãos de um torturador.

Imagem 29: Cena de tortura em um pau de arara



Fonte: *Eu Matei Lúcio Flávio*

Uma questão importante que devemos analisar é: quem é o Mariel Mariscot que Calmon e Valadão nos apresentam? De maneira generalista podemos apontar que o personagem é o típico machão que Valadão sustentou em sua trajetória como ator²⁴ e seguiu sendo em sua vida pessoal por um bom tempo, como podemos notar em entrevistas pessoais e relatos de companheiros de filmagem.

A figura de Valadão é emblemática, pois, com ênfase, retoma a ideia do “machão” conquistador. Em entrevista ao jornalista Alessandro Soares, para o jornal *Diário do Grande ABC*, publicado no dia 25/05/2002, o ator fala da sua trajetória e como a religião modificou sua perspectiva de vida e respectivamente uma mudança nessa postura de homem mulherengo e

²⁴ Podemos citar alguns de seus personagens que fazem o estilo machão como: Jandir de *Os Cafajestes* (1962) Boca de Ouro de *Boca de Ouro* (1963), o Vado de *Navalha na Carne* (1969), Otávio em *O Enterro da Cafetina* (1971), Esmeraldo em *Memórias de um Gigolô* (1971) e José Claudio em *Nós os Caninhas* (1975).

orgulhoso. Mas o ponto de destaque dessa entrevista é a passagem que indica onde se iniciou essa fama de machão:

Seu nome invoca dois adjetivos: cafajeste e machista. O primeiro veio com um papel no filme *Os Cafajestes* (1960) de Ruy Guerra, seguido de outros nos quais o ator fazia ou um malandro, ou um tipo sem caráter que acreditava no tapa ou na bala. O segundo veio com sua participação como jurado fixo no programa de TV de Abelardo Barbosa, o Chacrinha, que o anunciava “Jece Valadão, o machão”. (DIÁRIO DO GRANDE ABC, 2002.).²⁵

Mariel é um homem de princípios e nos apresenta que sua palavra é muito importante. Um dos votos que ele realiza ao longo do filme é cuidar de Margaret Maria (Monique Lafond), filha de um homem que foi salvo por ele após tentar suicídio. Uma das cenas marcantes se dá após Mariscot saber que a mulher pela qual jurou cuidar foi encontrada morta pelo uso excessivo de drogas e seria enterrada como indigente. Mariel, que está sendo perseguido pela polícia por conta de seus excessos como policial, ignora toda as implicações de se expor e vai atrás do corpo a fim de proporcionar um enterro digno para sua amiga, ocasionando sua prisão. O interessante é que não conseguimos avaliar se o ato honroso de conceder um funeral digno tem a ver com o orgulho pessoal ou uma postura de bondade por parte do policial.

A cena citada acima é bastante emblemática, pois vemos Mariscot chorando ao ver o corpo de Margarida Maria (Monique Lafond), demonstrando um ponto de fragilidade nesse invólucro de machão. Outro ponto que nos chama atenção na cena é a exploração do corpo feminino, pois conta com um nu total da atriz Monique Lafond.

Mesmo sendo um personagem quase caricatural, Mariscot é dotado de breves demonstrações de sensibilidade, não sendo um herói, mas uma espécie de anti-herói, um peão que à sua maneira está utilizando de oportunidades com o intuito de ascender socialmente.

2-5 O popular em cena

Algumas características marcantes de um cinema popular em *Eu Matei Lúcio Flávio* podem ser observadas, por exemplo, no uso de palavras de baixo calão, motivo pelo qual censores exigiram a realização de cortes em determinadas cenas, como veremos no próximo capítulo. Outro ponto é a seleção das músicas. O filme conta em sua trilha sonora com algumas

²⁵ Disponível em: <<https://www.dgabc.com.br/Noticia/102768/ex-machista-jece-valadao-fala-sobre-religiao>> acesso em 19/03/2024> acesso em: 19/03/2024.

músicas de Roberto Carlos e Tim Maia, artistas populares à época. O último aspecto que iremos nos atentar quanto ao popular abordado por Calmon é o uso de revistas e jornais no filme.

O uso recorrente de palavrões é algo comum nos filmes de gênero policial de Antônio Calmon. Algo que também nos chama a atenção é a maneira como o ato de violência é apresentado. A agressividade não é algo gratuito, mas ocasionada pelo contexto socioeconômico. A economia influencia e atinge diretamente a realidade daqueles sujeitos. Como apontado anteriormente, mobilizando o exemplo da cena em que Lúcio e Mariel estão conversando, podemos indicar que esses personagens estão cientes que um dos efeitos colaterais de seus empregos é a violência.

A brutalidade dos atos apresentados no filme aparenta-se com as descrições de reportagens sensacionalistas de jornais impressos da década em questão. A forma como as cenas nos são apresentadas muitas vezes exacerbam a violência. Podemos mobilizar como exemplo uma cena do filme em que Mariscot e seu colega de trabalho atendem à ocorrência de um roubo em uma farmácia em Copacabana. As cenas dos bandidos na farmácia nos mostram homens que estão descontrolados e um dos assaltantes abusa sexualmente de uma jovem que trabalha no local, com o cano do seu revólver. Quando os policiais chegam na farmácia, as cenas que são apresentadas são de um sangrento conflito no qual todos os criminosos são mortos. Não seria nenhum absurdo apontar a cena como uma forma de “exploitation”²⁶, dada a quantidade de sangue e a forma sensacionalista como é desenvolvida.

Em *Eu Matei Lúcio Flávio* notamos uma transgressão mais incisiva em algumas representações do que em outros filmes dirigidos por Calmon, como por exemplo no uso de drogas. O consumo de entorpecentes era algo debatido e recorrente em seus filmes. Mas em *Eu Matei Lúcio Flávio*, Calmon vai além e nos apresenta uma cena em que a personagem Margarida está injetando em seu braço uma substância que provavelmente seria heroína, representando de maneira fidedigna como um dependente químico realizava tal ato.

Imagem 30: Margarida Maria fazendo uso de droga injetável

²⁶ O gênero exploitation surge como um cinema de higiene sexual ao combate de doenças venéreas, no século 20 a partir desse momento cria ramificações, contando com maior notoriedade nas décadas de 60 e 70. Tal gênero apresenta inúmeros subgêneros como: blaxploitation, naziexploitation, zombiexploitation, carsploitation, esses segmentos podem contar com narrativas viscerais, apresentando elementos como o kitsch, gore e a perspectiva sádica. A ideia dos filmes exploitation é explorar de maneira grotesca e intensa uma perspectiva de realidade. Ver: Eric Schaefer: *Bold! Daring! Shocking! True: A History of Exploitation Films, 1919-1959*, 1999.



Fonte: *Eu Matei Lúcio Flávio*

O que nos chama a atenção é que existe uma intensa transgressão quanto a aspectos que notoriamente seriam preponderantes para que censores impusessem os crivos censórios em cenas e representações. No entanto, Calmon se arriscou em manter e enveredar-se por narrar de forma verossimilhante ao que ocorria na realidade. A singularidade na sua composição é que o uso do entorpecente não é tratado de forma a ser moralista, mas como uma experiência que estava presente e fazia parte da realidade social brasileira.

Eu matei Lúcio Flávio é uma experiência interessante acerca da narrativa da violência social brasileira, relatando por meio de um registro individual de um agente da lei toda a estrutura truculenta, a desigualdade social e a ganância proporcionada por um modelo econômico que intensifica as diferenças sociais.

A definição acerca dos filmes que relatam os crimes na sociedade brasileira é muito bem destacada no excerto selecionado do catálogo da mostra *No Rastro do Crime*, produzida pela produtora Dilúvio Produções e com curadoria de Pedro Henrique Ferreira, sendo exibida pelo Centro Cultural Banco do Brasil. Entre os textos apresentados, destacamos a seguinte passagem de Andrea Ormond:

Muito mais do que outros gêneros, o cinema de crimes expôs a realidade com uma volúpia surpreendente. Ali estão retratadas todas as classes sociais. Ali está documentado o início desse caos que joga granada, que incendeia ônibus, que hoje produz crônicas de semi-guerra civil como “Tropa de Elite” (2007) e “Salve Geral” (2009). Visionário, nas entrelinhas do policial brasileiro sempre esteve a alegoria do Brasil do futuro (ORMOND, apud CCBB, 2018, p. 52.).

O excerto supracitado é muito acertado quando notamos os personagens que estão presentes no filme, por exemplo, numa das primeiras cenas do filme, Mariel, quando ainda era salva-vidas, evita o afogamento de uma criança que era filha de uma importante família da sociedade carioca. Ele é reconhecido de maneira heroica e seu prêmio é uma noite de sexo com a mãe da criança (Maria Lúcia Dahl).

A mesma Ormond faz um apontamento acerca do filme que devemos ponderar e questionar acerca do que é entendido como fascismo:

Sim, porque fascismo estava no elogio à força em um regime de força, como foi “Eu Matei Lúcio Flávio” (1979). À parte todas qualidades, o fenômeno “Tropa de Elite” é o retrato de uma sociedade que perdeu, que se entregou. Já o petardo de Antônio Calmon – sob a égide do mesmo símbolo da caveira – presta homenagem àqueles que venciam. Comparação entre uma obra e outra rende interessante miríade do que mudou em trinta anos (ORMOND, apud CCBB, 2018, p. 52.).

Ao lermos a passagem e ao analisarmos o filme devemos nos questionar, será que realmente existe um elogio à força, a esse regime de força que é a ditadura militar brasileira, e presta homenagem aos que venciam? O que motiva tal questionamento e argumento é que tanto a primeira quanto a última cena do filme apresentam o suposto herói encarcerado. Colocado na posição de marginal pois excedeu a própria lei.

Discordamos de Ormond, pois existiam grupos que estavam dispostos a combater esses personagens excêntricos. A construção do personagem Mariel se desenvolve em uma escalada que o aponta como um homem de ideal, porém ele vai cada vez mais se associando com aspectos dos bandidos que ele mesmo combate, ficando sob a observação da Polícia Federal, órgão que efetua sua prisão.

A inconsistência no argumento de Ormond é o apontamento de que o filme de *Tropa de Elite*, de José Padilha, retrata a sociedade que perdeu e se entregou, esse apontamento também não pode ser indicado na personagem Margarida em *Eu Matei Lúcio Flávio* ou do casal que tem sua intimidade conjugal invadida?

Nos filmes notamos uma sociedade que está refém da força policial, sendo que em nada se diferem quanto à passividade diante da truculência e das agressões das forças policiais. Ao colocarmos em comparativo a cena que os homens do Capitão Nascimento, protagonista do filme de Padilha, entram na casa de um jovem, sem sua autorização, revistam os cômodos e ainda pegam um par de tênis de maneira truculenta, da mesma maneira é a postura do relato policial no

filme de Calmon. O casal está em um quarto realizando atos sexuais quando a equipe de Mariscotestoura a porta invadindo, agredindo o homem que estava no local.

O retrato da manifestação da violência por órgãos ou agentes estatais são muito similares nos filmes citados, e ambas aparelhadas à polícia. *Eu Matei Lúcio Flávio* pode até ser lido como uma resposta moralista ao filme *Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia*, uma vez que a perspectiva do filme é baseada nos policiais, mas notamos que assim como em Babenco a tentativa não é tornar em herói uma figura controversa, seja ela o bandido ou o policial, mas apresentar uma representação integral de personagens emblemáticos presentes no contexto social do Brasil das décadas de 60/70. Cabe ainda ressaltar que Mariel Mariscot não gostou do filme realizado por Calmon e que, segundo o diretor, o ex-policial o ameaçou de morte (ORMOND, 2012)²⁷.

De toda maneira, *Eu Matei Lúcio Flávio* e *Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia* dialogam e se complementam, partindo de uma lógica em comum: a figura central de um personagem excêntrico e que aguçou a imaginação da população local da época. Os filmes mostram a subjetividade da construção e relação entre mocinhos e vilões, apontando, sobretudo, nas falhas provocadas por suas humanidades, o que ocasiona na recepção do público consumidor a identificação ou a rejeição quanto aos personagens ou o enredo.

Enquanto Hector Babenco explorou o marginalizado, Calmon Explorou aquele que representava a lei, quando colocamos os dois filmes em comparação notamos que os dois personagens são homens comuns que sofrem suas aflições cotidianas e não são somente os brutos, vilões ou heróis que são relatados de maneira superficial. Mas apresentam todo um contexto sobre suas vidas.

Em comparação com outros filmes de Calmon previamente analisados no presente texto, novamente notamos a linguagem como uma via de formulação com o público consumidor. A piada e os personagens cômicos em *Eu Matei Lúcio Flávio* são mais escassos, uma vez que a proposta do filme é narrar o ambiente de violência de uma truculenta metrópole, dando uma menor margem para tais figuras.

Mas notamos que o uso de palavras de baixo calão são mais frequentes, sendo utilizadas para formularem frases de efeito, bem como de maior veracidade com a temática proposta pelo enredo do filme. Outro aspecto que notamos de similaridade é o uso de mulheres atraentes

²⁷ Disponível em: <<https://estranhoencontro.blogspot.com/2012/12/biografia-entrevista-antonio-calmon.html>>. Acesso em 20/03/2024.

enfazando um teor erótico ou sensual em sua aparência, como é o caso da cena em que Valadão carrega Monique Lafond nua em seu colo, mas antes disso notamos cenas em que o personagem se relaciona sexualmente com suas parceiras e nus parciais são oferecidos ao público.

Em *Eu Matei Lúcio Flávio* a narrativa é bastante linear e simples, um filme que apresenta início, meio e fim, com desenvolvimento de fácil assimilação. Nenhum personagem apresenta um nível de complexidade filosófica em seu desenvolvimento ou rupturas cronológicas que tenham caráter complexo.

Talvez o aspecto que mais se afaste de um traço em comum de outros filmes realizados por Calmon seja o uso de elementos de matriz afro-brasileira, como por exemplo em uma cena a música extra diegética é um ponto dedicado a Oxóssi, o que nos remete ao Cinema Novo, algo que aparentemente é contraditório com a fala de Calmon, citada no início do capítulo, apontando que “o Candomblé já era”. Em *Eu Matei Lúcio Flávio* ele faz uso desse aspecto que ele mesmo considerou ultrapassado tempos atrás.

De toda maneira, *Eu Matei Lúcio Flávio* é um filme que se inspira em obras nacionais, como é o caso de *Lúcio Flávio*, *Passageiro da Agonia*, bem como é influenciado por obras internacionais, como comenta Calmon:

Quando fiz o “Eu Matei Lúcio Flávio”, eu joguei tudo. Lá você vê o Mishima, você vê o Pasolini, você vê o William Burroughs, os caras todos que me influenciaram. E também coisas marginais que vivi, porque tive namorado assaltante. Coitado, de padaria, mas assaltante [risos]... Eu guardava a arma dele. (ORMOND, 2012).²⁸

O que faz de Calmon uma figura singular é a ideia de estar sendo influenciado e buscando o contato direto com grupos marginalizados, o que é outro indicativo de uma aproximação com o que de fato se articula como popular, mas sem deixar de carregar as influências de grupos que são destacados como hegemônicos.

2-6 O Torturador

O filme é mais uma parceria entre Antônio Calmon e Jece Valadão junto à Magnus Filmes e foi lançado no ano de 1981. Novamente Calmon investe no gênero de ação policial, pois seu filme anterior *Eu Matei Lúcio Flávio* havia logrado bastante êxito financeiro, como veremos o apontamento do próprio diretor.

²⁸ Disponível em: <<https://estranhoencontro.blogspot.com/2012/12/biografia-entrevista-antonio-calmon.html>>. Acesso em 20/03/2024.

O plot do filme é algo um tanto confuso, uma vez que alguns assuntos são misturados e compõem um enredo um tanto peculiar. Se em *Eu matei Lúcio Flávio* vemos uma descrição de personagens que realmente existiram, em *O Torturador*, Calmon se aventura em um universo totalmente fictício chamado Corumbá. Mas não deixa de apresentar uma ácida crítica à repressão estatal. Novamente o herói é policial, mas apresenta uma descomedida agressividade, bem como uma falta de controle ante aos seus impulsos. Novamente a soberania nacional seria mais importante que os direitos individuais dos habitantes e personagens que ali habitavam.

Dos filmes que analisamos nesse capítulo, *O Torturador* talvez seja o que melhor resume todos os aspectos analisados anteriormente e de maneira magistral feita por Antônio Calmon. O filme é um drama policial com um humor ácido que a todo momento aponta na ficção o contexto de abertura com o seu Brasil contemporâneo.

A história acompanha o ex-capitão Jonas (Jece Valadão), que sai da prisão, não sabemos o motivo de sua reclusão. Na primeira cena ele conversa com seu superior que aponta que homens como ele não são mais adequados para a sociedade do momento. No entanto, seu amigo Xuxu (Otávio Augusto) lhe oferece uma oportunidade de emprego, uma boa forma de ganhar muito dinheiro e que ainda possibilitaria que Jonas reencontrasse Gilda (Vera Gimenez), uma atriz por quem é apaixonado. A proposta de emprego vem de supostos judeus, liderados por um sujeito de nome Herzog, com o intuito de matar um general nazista de nome Herman Stahl, que é apelidado de El Torturador (Rodolfo Arenas). Xuxu e Jonas embarcam rumo a Corumbá, uma ilha fictícia localizada em algum continente tropical, onde a língua nativa é o espanhol, mas todos os habitantes falam somente o português e é governada pelo excêntrico ditador Borges (Ary Fontoura).

Na ilha, os amigos são recepcionados por Diego (Paulo Villaça), um militar da alta cúpula do país. O serviço que eles realizarão é para serem guarda-costas de Gilda, mas o verdadeiro objetivo é a morte do agente alemão. No decorrer do filme descobrimos que a finalidade dessa morte tem a ver com a máfia italiana e o tráfico de cocaína. Jonas, com sua vasta experiência em luta urbana, consegue dismantelar todas as emboscadas e todas as situações que são adversas para sua sobrevivência e cumpre seu objetivo fugindo da ilha e matando todos os seus inimigos.

Segundo Calmon, *O Torturador* deveria ser uma grande produção devido ao sucesso de seu filme anterior, porém o filme não contou com o grande patrocínio de Severiano Ribeiro:

“O Torturador” era para ser uma superprodução, porque “Eu Matei Lúcio Flávio” deu muito dinheiro. O Grupo Severiano Ribeiro iria produzir. Então viajei ao Paraguai, Pedro Juan Caballero, com o Beto. Você atravessa a rua e está no Paraguai. Fomos muito bem recebidos por um grande traficante paraguaio. Fizemos uns contatos de produção, tivemos uma aventura fantástica. Primeiro a viagem de avião, aquela chapada. De repente, o abismo. A geografia maravilhosa, aquele aviãozinho pequeno. Depois, um descampado enorme e aquele casarão, só de um andar. Entramos eu e o Beto, doidaços. Parecia um filme de vampiro. Não tinha ninguém, ninguém, e começou a sair mulher. Era um puteiro [*risos*] Ai foi uma farrá, estávamos bêbados, uma loucura. Quando voltamos, o Severiano tinha pulado fora e o Jece estava com uma merrequinha de dinheiro. Rodamos o filme inteiro na Barra da Tijuca, em duas semanas. Aquela pobreza. (ORMOND, 2012.).²⁹

Vale ressaltar que em um dos documentos que as empresas enviavam à Divisão de Censura de Diversões Públicas para que seus filmes fossem analisados para serem liberados ou não, notamos a sinopse do filme. Destacamos tal documento pela forma que a sinopse foi elaborada pela Magnus Filmes. O texto diz:

Uma caçada feroz a um nazista pela América do Sul.
 Uma ditadura apodrecida.
 O ex-capitão Jonas e seu fiel amigo Xuxu. Um filme de aventura.
 O ex-capitão Jonas e o reencontro com o amor da vida dele: Gilda.
 O ex-capitão Jonas e a queda de um país. A Máfia. Os Nazistas. Os Judeus. Os Católicos. Todos.
 As esquerdas e as direitas.
 Todos vão se irritar com o deboche de “O TORTURADOR” (Arquivo Nacional FIL.34549, filme: O Torturador).

O que nos chama a atenção é como a sinopse aparentemente foi redigida de maneira pouco descritiva e com poucas informações concretas sobre o filme, colocando uma chamada apelativa em um intuito propagandista, uma vez que ao compararmos com as outras sinopses realizadas de outros filmes de Calmon e documentadas ao DCDP foram mais extensas e mais explicativas, como veremos no próximo capítulo.

O Torturador é um filme de ação com inúmeros clichês, sejam os personagens, o plot, os eventos. O filme traz um traço que é marcante aos filmes do período, que é o erotismo. O caráter erotico do não trata apenas das experiências sexuais hetero, relação de exploração do corpo feminino como era frequente, mas nos apresenta relações sexuais entre homens.

Como por exemplo o caso amoroso do General Diego com um rebelde nativo. Algo que podemos indicar como uma espécie de continuísmo, sendo mais um filme junto a Calmon que Villaça interpreta um personagem gay, depois do André de *Nos Embalos de Ipanema*.

²⁹ Disponível em: <<https://estranhoencontro.blogspot.com/2012/12/biografia-entrevista-antonio-calmon.html>>. Acesso em 20/03/2024.

Cabe ressaltar que um aspecto que se faz comum nos dois personagens interpretados por Villaça é um relato de um gay solitário, que vive sua sexualidade de maneira reprimida e triste. Se o personagem de André é um homem culto e abastado financeiramente, sua relação afetiva, aparentemente é vazia e triste, uma vez que ele precisa recorrer aos serviços de garotos de programa para que ele tenha algum tipo de afeto. Já o general Diego, estabelece um tipo de relacionamento com um jovem, que faz parte de grupo revolucionário que era combatido pelo próprio Diogo. Sua caracterização é de um homem sisudo e pouco amistoso.

Outro aspecto que podemos notar no filme é que mesmo colocando Jece Valadão como protagonista, Calmon explora de maneira genial o ator Otávio Augusto, sendo um coadjuvante tão fundamental quanto o personagem principal para o enredo do filme. Se por um lado vemos o machão sisudo que é apresentado por Valadão, notamos no personagem de Augusto um homem bonachão e mais aberto para as experiências da vida, por meio da sua malandragem. Um personagem bem típico do bom jeitinho brasileiro, o malandro.

Enquanto um está sempre emburrado e bravo, o outro faz piadas e age de maneira despreocupada com as situações adversas ao seu redor, mas ambos usando da violência como forma de conseguirem seus objetivos, remetendo à relação entre Cláudio Bandeira e Coelhão em *Capitão Bandeira Contra Doutor Moura Brasil*.

O personagem nazista é um homem que já apresenta uma idade mais avançada e usa de um recurso que fortalece o clichê para caracterizar o vilão, que é o tapa olho. O alemão segue o padrão de uma personalidade megalomaniaca e fortemente narcisista. O diretor ainda resalta a ideia de que aqueles alemães tinham prazer em realizar experimentos genéticos com seres humanos em seus laboratóriosdetortura. Um dos tópicos que Calmon levemente aborda é a temática de nazistas lésbicas, que apresentou grande popularidade nos meados da década de 70³⁰. Não é dado a ela grande enfoque, mas vemos uma das ajudantes do general nazista desejando o corpo de Gilda.

O ditador Borges é uma figura mais emblemática ainda, ele é um líder que aparentemente não tem nenhum carisma, sua esposa o odeia, pois ele não consegue ter relações sexuais com ela.

³⁰ Destacamos essa questão, pois novamente notamos uma forma de Naziexploitation aqui filmes como: *SS Hell Camp (1977)*, *Casa privada per le SS (1977)*, *Salon Kitty (1976)*, *Nazi Love Camp 27 (1977)*, entre outros títulos que tratam do assunto. O tema é explorar o sadismo por uma perspectiva erótica e de degradação do ser humano utilizando como marco o período da II Guerra Mundial, sobretudo personagens ligados ao partido nacional socialista.

Borges sabe que seu filho é fruto de um adultério de sua cônjuge, mas não se importa. O casal constantemente se ameaça de morte e troca ofensas, Borges fala abertamente que tem um caso com Gilda. Sua figura como um político é ridicularizada a todo momento, ainda mais pelo escárnio de sua disfunção erétil que é assunto popular.

O interessante é que o ditador propõe para seu General Diego uma anistia parcial para os rebeldes, como ele destaca no filme, uma “aberturazinha”, para apaziguar os ânimos no país. Diego o adverte que seu governo está por um fio, pois nem mesmo os americanos acreditam mais na ideia de um complô comunista naquele local.

Essas falas nos interessam, pois permitem um evidente paralelismo com o contexto sociopolítico brasileiro, de um governo militar que passa por uma crise estrutural. Mesmo com o campo aberto da suposição de traçarmos aspectos de similitudes, não estamos apontando que Borges seria Geisel ou João Figueiredo, ou qualquer outro militar presidente durante a ditadura militar brasileira. Todavia a representação é de um líder que está procurando uma melhor aceitação da opinião pública.

Sobre a década de 1970, Marcos Napolitano aponta que:

Em primeiro lugar, o apoio direto à cultura “nacional” cresceu à medida que a censura ficou mais branda (a partir de 1975), sugerindo, com isso, uma espécie de corolário da política de abertura “lenta, gradual e segura” do governo Geisel (1974-1979). Lembramos que esse governo tinha uma política de “distensão” em relação aos artistas e jornalistas, como forma de diminuir o isolamento junto à opinião pública de classe média das grandes cidades brasileiras, leitora de jornais e consumidora de produtos culturais. (NAPOLITANO, 2014, p.207).

Cabe destacar em outra passagem de Napolitano que mesmo na flexibilização em prol de uma melhor aceitação da opinião pública a ditadura militar persistia em ser:

[...] um regime autoritário que ainda censurava, reprimia, torturava e matava, essas diferenças ficavam suspensas, mas na medida em que o processo de transição avançava elas tendiam a se tornar mais conflitivas, como a história o demonstrou. A partir de 1974, esboçou-se uma grande frente oposicionista formada por empresários, políticos liberais, políticos de esquerda, movimentos sociais, movimento estudantil. (NAPOLITANO, 2014, p.261).

Quanto a esse segundo excerto notamos em uma cena no início do filme, um ponto que remete ao que Napolitano aponta como as diferenças conflitivas. Vemos Jonas saindo da cadeia e sendo recebido por um membro das Forças Armadas de alta patente. A fala do oficial para Jonas é que homens como ele já não eram mais compatíveis a sociedade, que estava sendo reformatada. O militar sugere que Jonas realizasse o suicídio. Mediante aos apontamentos e as

características levantadas de Jonas, com muita ênfase o personagem de Valadão seria uma figura presente nos porões da ditadura. Seguindo o conselho de seu ex-superiorele brinca de roleta russa na mureta da praia do Flamengo.

Mesmo sendo uma obra fictícia, Calmon explora uma condição social do período de transição que o Brasil vivia. O que nos chama a atenção é que ele realiza a sua narrativa por meio da perspectiva de um ser que não se encaixa mais na sociedade civil, tampouco nos quadros militares.

Nesse período notamos um grande interesse em produzir filmes que debatiam questões políticas, como por exemplo: *Pra Frente Brasil* (1982), *Nunca Fomos Tão Felizes* (1984), *O Bom Burguês* (1983), *Eles Não Usam Black Tie* (1981) e *E agora, José? Tortura do Sexo* (1979). O debate realizado por filmes políticos, em alta no período, muito pode estar relacionado com o que Wallace Andrioli destaca acerca da redemocratização na década de 1980:

A redemocratização da década de 1980, apesar de extinguir o DOPS e a DCDP, repetiu o gesto de anistiar torturadores. A política transicional brasileira tem, desde então, se caracterizado pela lentidão e pelo insucesso das tentativas de rever a Lei da Anistia de 1979, que beneficiou também os agentes do Estado responsáveis por sevícias e assassinatos. (GUEDES, 2019, p.53/54)

Esses filmes seriam uma forma de traçarmos o porquê de determinadas temáticas e estarem sendo produzidas no Brasil naquele contexto. Seja através do discurso aberto ou realizado em forma alegórica, as insatisfações e críticas ao modelo político vigente estavam sendo estabelecidas no campo cultural.

Essas considerações são importantes para a associação entre representações negativas da polícia e críticas políticas no Brasil. O ataque às instituições policiais, sobretudo no período da Ditadura Militar, implicava na condenação de aspectos do próprio regime (GUEDES, 2019, p.54).

Desta maneira podemos perceber que não era a esmo que temáticas e formas estavam sendo abordadas no cinema brasileiro em meados dos anos 70 e início dos anos 80. Em *O Torturador* vemos a construção de um país fictício bem como em outros filmes, como por exemplo no já citado *Terra em Transe* e em *Tensão no Rio* (1982), de Gustavo Dahl. No filme de Calmon a ambientação é dada em Columbaí, já o de Rocha em Eldorado e no de Dahl o país é Valdivia. Além de todos serem fictícios, o que os une é o aspecto alegórico que personifica por meio de outros nomes figuras reais do cotidiano nacional.

Voltando ao protagonista, notamos outra característica na construção de Jonas, em apontá-lo como um homem bruto e que honra sua palavra. Sua forma dura muito se dá pelo seu papel de guarda costas, ele não demonstra medo ou qualquer inconsistência de seu caráter, uma espécie de é o que é. Jonas não tem medo, muito menos escrúpulos, mas ele é movido pela paixão e pela força de seus desejos. Podemos facilmente apontar que ele é um homem caprichoso e obstinado, lembrando o personagem Harry Callahan interpretado por Clint Eastwood na franquia *Dirty Harry*.

A possessividade de Jonas é algo ambígua, ele ameaça dar um tiro na cara de Gilda caso ela não voltasse com ele, mas aceita e vê sem ser reativo sua amada se deitar com outros homens. Algo que era comum nos filmes do período voltado para o público masculino, era frequente a presença de algum gigolô ou de homens que querem aproveitar uma boa vida às custas de suas amadas ou de alguma mulher, como por exemplo o já citado personagem Afraninho em *O Bom Marido*, ou o Das Bocas de Nos *embalos de Ipanema*.

A descrição de Jonas possivelmente nos indica um personagem acometido de psicopatia, pois ele aparentemente não tem medo ou mantém com frequência uma postura linear ante os acontecimentos ao seu redor, nenhuma reação aparente, a não ser a apatia. No entanto, vemos que não é bem assim, já que existem cenas em que o personagem abre seu coração de forma que ele não é um ser totalmente embrutecido. Por exemplo, quando vê seu amigo Xuxu morrer, após ser torturado, ele ouve todo o lamento de seu companheiro e dá dois tapas de afago na cabeça do homem.

Xuxu sem dúvidas é o alívio cômico da história e é justamente a avacalhação observada na construção do personagem. Ele é o típico malandro carioca, cheio de trejeitos e maneirismos regionalistas, sem filtros sociais para expressar suas opiniões, ele está sempre cantarolando ou citando trechos das músicas de Roberto Carlos. Falastrão, Xuxu é o sujeito aparentemente boa praça, ou melhor dizendo, o bom malandro brasileiro. Em uma das cenas, ao conversar com Jonas dentro de um prostíbulo, o personagem aponta para seu companheiro: “eu gosto da sacanagem, de muita sacanagem!”, reforçando a ideia de que não está preocupado em ser correto em sua jornada, mas quer aproveitar e ter prazer. Xuxu, também parece fazer parte de esquadrões de extermínio.

Os diálogos que ocorrem na cena em que Jonas, Borges e Xuxu estão na mesa de um cabaré jogando pôquer nos apresenta a característica da jocosidade como trato social entre os

personagens. Todas as frases são proferidas por Jece Valadão e reforçam esse elemento, por exemplo: “Nasci pelado, estou vestido, estou no lucro”; “todas as mulheres são putas... Exceto, é claro, nossas mães!”.

De toda maneira, Xuxu é o alívio cômico que zomba e faz galhofa de personagens populares. Em um cena com Gilda, ela faz um apontamento em tons de questionamento a Xuxu sobre ele se achar o James Bond, se referindo ao famoso personagem da franquia do espião britânico 007, mas na realidade ele não passava de “James Bunda”. Essa fala lembra o tom jocoso das piadas e comédias que colocavam nosso cinema ao lado de títulos internacionais, como vimos a imagem do leão da MGM e o cachorrinho do filme *Gente Fina é Outra Coisa* no capítulo anterior..

O personagem Diego é outra figura que devemos analisar com mais atenção, uma vez que o debate acerca da sexualidade é realizado por meio dele. Ele ocupa um cargo militar de liderança no governo de Borges, sua função é manter a paz e ordem no país. O personagem é quem recepciona Jonas e Xuxu ao chegarem em Corumbá. Diego é um homem sensato e contido em sua postura, age de forma sorrateira e taciturna. O personagem é zombado por Xuxu, quanto a sua orientação sexual.

Diego tem relações amorosas e sexuais com um rebelde que busca a revolução na ilha. Na cena em que o militar se encontra com seu caso amoroso, ouvimos tocar ao fundo uma música de Cauby Peixoto, algo que nos chama a atenção, pois a orientação sexual do cantor era motivo de constantes questionamentos pela sociedade brasileira. Elemento que o diretor nos apresenta, com o provável intuito de ser realizada a suposição acerca da sexualidade de Diego.

Já o presidente Borges é representado como um líder inseguro, pois quer se manter no poder, mas a sociedade rejeita a sua maneira de governar e o modelo implantado. O período de abertura é algo muito parecido com o que Calmon apresenta de Corumbá. Um país que está no fervor de transformações políticas cruciais, mas existe a insegurança do que acontecerá no futuro desse contexto, sobretudo pela perda de poder e quem assumirá.

A disputa pelo poder de Corumbá é entre Borges, que quer se manter como ditador, os revolucionários, cuja identidade e ideais não estão claros, e o grupo dos nazistas, querendo dar o golpe de Estado. Outro paralelo que podemos realizar é direcionado ao título do filme, que pelo cartaz parece nos induzir que o torturador é Jonas, no entanto, quem realiza as torturas é o militar nazista alemão, que demonstra frieza e uma postura vil.

A tortura é algo comum para os personagens, em uma das cenas o personagem nazista irá ensinar Jonas e Xuxu a torturar um rebelde para que informações sejam coletadas. Xuxu, ao ver a forma como o revolucionário está sendo torturado, apresenta desdém, pois ele aponta a Jonas que aquela técnica estava desatualizada e ele fazia isso nos primórdios de sua carreira, ou seja, é explicitado que aqueles personagens realizavam torturas em suas funções anteriores no Brasil.

Há aqui, portanto, um apontamento por parte de Calmon de que servidores ligados ao Estado estavam atrelados a torturas durante o período da ditadura militar. Por isso voltamos a uma das frases iniciais do filme, quando o Coronel aponta para Jonas que homens como ele já não estavam mais adequados para a sociedade. Ou seja, a sociedade passava por transformações de uma experiência de abusos de autoridade e violência para um momento de retorno à democracia.

Se no filme anterior vemos a “lei” sendo instaurada pelo esquadrão da morte por meio de Mariel Mariscott, agentes como ele, aparentemente, já não eram bem quistos pela sociedade brasileira dado o período de transição. No entanto, em regimes ditatoriais como o de Borges a função de “cão de guarda” de um homem como Jonas ainda era aceita.

O Torturador apresenta inúmeras características que dialogam com a sociedade e a cultura popular do final da década de 1970. Em uma rápida análise, podemos inferir que Xuxu é o personagem mais expressivo do que é colocado como popular, sendo a forma ideal do brasileiro, ou em uma suposição pessimista o personagem seria um indicativo negativo da corrupção que a sociedade brasileira estava vivendo.

Em *A Super Fêmea (1973)*, dirigido por Anibal Massaini Neto, o personagem Onan (Perry Salles) define a brasilidade apontando sobretudo em quem seria o homem brasileiro, ou melhor, o brasileiro. Ele fundamenta sua teoria em um ser apegado a três mitos fundamentais. O primeiro mito desse homem seria a mulher, o segundo o café e o terceiro o jogo. A mulher é apresentada como objeto de desejo e de consumo, a mulher seria um traço de afirmação da masculinidade, tanto que a super fêmea é um prêmio para quem ganhar o concurso, no decorrer do filme. O café tem a ver com a questão da virilidade e de potência, mas também um elemento que se apresenta como basilar para a sociedade brasileira pois é a bebida de preferência nacional e ainda o seu grão retoma a ideia da mulher por conta de seu formato vaginiforme. O mito do jogo é a ideia que o brasileiro é um competidor nato que não se importa em competir e sim ganhar.

Xuxu é a figura boa praça, malandro, viciado e disposto a aproveitar da situação momentânea, em consonância com o apontamento do que é brasileiro segundo o filme supracitado. Seu aspecto quanto à formatação de sua característica popular muito se relaciona com sua postura de avacalhão ante as situações apresentadas. Cabe ressaltar uma passagem do filme que resume a concepção do personagem: Xuxu está sendo torturado pelos nazistas, quando diz “Abaixo o nazismo e viva o Mengo!”. Sua fala mostra toda sua paixão pelo Clube de Regatas do Flamengo.

Outro aspecto popular que notamos é uma esquete que remete ao humor do personagem Mussum (Antônio Carlos Bernardes Gomes) de *Os Trapalhões*, na forma de articular o uso da língua portuguesa. A cena traz o ditador Borges chegando a uma execução, o militar em questão está comandando o ato. Mediante a visita dos estadunidenses em seu país, Borges pede a suspensão dos fuzilamentos. Ao perguntar para o militar onde estaria Leonor, sua esposa, o soldado responde a Borges que ela estava rezando novena na “crips”, ele é corrigido por Borges que salienta a pronúncia correta da palavra “cripta”, que é afirmado pelo soldado: “isso mesmo, na crips”. Essa gag reforça uma questão linguística, que mesmo ocorrendo a correção da fala partindo de Borges, o seu soldado não consegue falar corretamente uma palavra simples como é o caso de cripta.

Em *O Torturador* vemos um filme comercial feito por Calmon que apresenta inúmeros traços que demonstram um continuísmo da maneira debochada e escarnecedora muito comum em seus filmes. Sobretudo na construção dos personagens. Mas especialmente no filme em questão o período de abertura aparentemente o encoraja a realizar um relato com figuras ficcionais, porém muito alinhadas com a realidade do contexto político e social brasileiro do momento.

O Torturador provavelmente é a maior expressão fílmica de Calmon, quanto aos aspectos presentes em sua trajetória até o momento do filme, partindo da perspectiva dramática de grupos marginalizados, dialogando constantemente junto à comédia debochada quanto aos costumes de grupos sociais. Portanto, na narrativa que mobiliza variadas temáticas notamos um grupo revolucionário atuante, porém esmagado pela repressão sistêmica, grupos fascistas assimilados por uma ditadura e um ditador que representa a covardia e indiferença ao próximo. Um filme que apresenta em seu roteiro peculiaridades pontuais, marcando-o como uma experiência artística singular, quanto a um filme comercial, mas também autoral.

Calmon Apresenta personagens debochados, que fazem troça em uma espécie de sinédoque de instituições ou ideais. De maneira alegórica, por meio de todo caos estabelecido, Calmon realiza uma leitura de seu Brasil contemporâneo e o retrata por meio de uma narrativa irônica, mobilizando por meio da piada sua perspectiva dos grupos atuantes na sociedade.

Por mais que *O Torturador* não seja o filme de maior prestígio do diretor, tampouco o de melhores investimentos e retornos, é o filme que melhor condensa as experiências realizadas na filmografia de Calmon e que analisamos até aqui. Escancaradamente aqui questões sociopolíticas nos são apresentadas, mesmo sendo em um país fictício como é o caso de Corumbaí.

2-7 Considerações finais

Neste capítulo analisamos três filmes de Antônio Calmon, com o intuito de investigarmos pontos de aproximações e afastamentos. Notamos, portanto, que os pontos comuns em basicamente todos seus filmes que é a preocupação em apresentar como o discurso moral da burguesia brasileira, ou até mesmo de uma aristocracia de um país fictício estava enfadada a mesquinhez de suas próprias vontades. Ocasionalmente a morte ou o esvaziamento de seu propósito de vida, abrindo espaço para que pessoas se beneficiassem ou sofressem com essa atitude.

Sendo assim, ora explorando por meio da galhofa, ora por meio da violência, seus filmes nos apresentam a contradição como força motriz que gera e move as diferenças sociais presentes no cotidiano da sociedade brasileira. Notamos uma aristocracia dúbia e vacilante quanto a suas relações intrapessoais, uma vida de aparências e uma classe popular que luta para sobreviver.

Os três filmes de Antônio Calmon analisados neste capítulo apontam que o autor nos graceja com uma determinada brasilidade, por meio da disrupção e da avacalhação para questionar a realidade vivida no presente.

Cabe ressaltar que mesmo em seus filmes que apresentam traços cômicos ou até mesmo rebeldes quanto às leis que delimitavam o que seriam as boas condutas, não há um acovardamento por parte de Calmon em falar ou fazer chacota do momento experimentado pela sociedade brasileira e muitas vezes sua narrativa soa como um protesto ou uma resposta mesmo que ambígua, mas opositora ao momento vivenciado.

Nos três filmes analisados aqui isso se mostra como o cerne de suas produções. Novamente, ele aponta como um dos males da violência urbana e social a perspectiva egoísta de

uma burguesia interesseira e sem escrúpulos, que se interessa somente pelo lucro. Sendo a repressão ou o fascismo um aliado justo e válido nessa busca em seus objetivos.

Carlos Bandeira é a concepção do íntimo conflituoso e a representação da lógica egoísta da mentalidade burguesa, ele somente se liberta quando encontra o amor. Já Mariel Mariscott é a representação da força, violência física e truculência do Estado sobre a vida de pessoas comuns. Para Mariel não existem limites ou barreiras para que sua vontade seja imposta. E Jonas, o que significa? O arcaico, aquilo que já não cabe mais em uma sociedade ponderada e que caminha para a sua própria renovação. Ele é a continuação Mariscott, no entanto o policial, mesmo sendo preso, deu certo. Essa violência é uma forma de zelar pela ordem de um local.

Em *O Torturador* a ênfase não é Jonas, por mais que seja o protagonista, e sim todo contexto que nos é apresentado. Os personagens formam uma visão de um país muito parecido com o Brasil durante a ditadura militar, onde notamos que a plutocracia é o modelo vigente, na qual quem tiver mais poder, mais influência no local será o novo governante.

Calmon utiliza da liberdade artística, como diretor, para abordar em seus filmes temas que estão sendo vivenciados como uma realidade social brasileira, por meio da ironia. Questionando se aquela postura apresenta a devida coerência em sua forma e modo.

Algo que une todos os filmes até aqui apresentados é uma crítica à hipocrisia da sociedade brasileira, sobretudo nas relações entre classes, mostrando que elas são de tensão e de constante ruptura. Mas, se a questão econômica tensiona, é no campo da volúpia e do desejo carnal que os seres humanos se aproximam.

Podemos notar uma inclinação por parte de Antônio Calmon de que o sexo seria uma forma de ruptura e subversão da ordem sociocultural brasileira. Nos seus desejos e prazeres, ricos e pobres carnalizariam seus vínculos relacionais, sobretudo os erógenos, e viveriam uma outra lógica de relacionamento.

Notamos a seguinte mensagem nos filmes de Calmon: a oposição entre o dinheiro e o amor, quem busca a todo o custo pelo enriquecimento ou por ter um melhor status social, comete ações consideradas irracionais e violentas, abrindo margens para que inúmeras intercorrências sejam experimentadas.

Até aqui notamos que a filmografia de Calmon não é algo despropositado de uma mensagem crítica. Ao apresentar seus personagens, mesmo que em roteiros que aparentemente

são apologias ao conservadorismo e ao machismo, notamos um tom de deboche e uma mensagem que é passada de maneira ambígua e multifacetada.

Entendemos o cinema de Antônio Calmon como um conjunto complexo e estruturado, porém de uma forma muito particular, que conta com algumas fórmulas que aparentemente o agradavam como diretor, como por exemplo a presença de atores e atrizes como Paulo Villaça, André de Biase, Maria Lúcia Dahl e Otávio Augusto. Outro aspecto que Calmon trazia como questão recorrente em seus filmes era as relações homossexuais, em boa parte dos filmes analisados notamos algum indício da temática, ou o personagem era gay ou apresentava uma característica que nos fizesse apontar para tal expectativa.

Podemos apontar que Calmon não foi um diretor que militou contra a ditadura militar com propagandas políticas ou fez oposição levantando bandeiras partidárias, no entanto, sua forma de estruturar uma crítica foi por meio de questionar pessoas comuns, que estavam sendo caracterizadas de forma caricatural em seus personagens. Podemos apontar que a filmografia de Calmon trata da trágica comédia que estava sendo a hipócrita sociedade no momento, sobretudo a burguesia brasileira.

Por isso é importante analisarmos como os censores receberam alguns dos filmes, que trabalhamos ao longo dessa pesquisa, em sua função de inquiridores de conteúdos e temáticas abordadas nesses produtos.

3- A CENSURA EM CENA

Neste capítulo iremos investigar como os censores articulavam a análise de alguns dos filmes que abordamos nos capítulos anteriores. Para isso, iremos mobilizar como fonte documentos de censores da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), presentes no Arquivo Nacional. Mobilizar tais fontes é muito importante, pois poderemos articular como alguns pensamentos no campo artístico eram parecidos com de censores, ou vice-versa.

Mas mais que isso, esse capítulo tem como objetivo contribuir para a desmistificação a ideia de que os censores seriam pessoas intelectualmente limitadas e por isso censuravam de maneira aleatória ou de modo arbitrário. No decorrer do capítulo mobilizaremos pesquisadores que nos mostram que a articulação para o processo censório era estabelecida por uma lógica estruturada e contava com pessoas que apresentavam instruções acadêmicas.

Analisaremos os processos dos longas *Capitão Bandeira contra o Doutor Moura Brasil*, *Eu Matei Lúcio Flávio* e *O Torturador*, debatidos anteriormente no segundo capítulo. Tais filmes são importantes em serem destacados, pois eles marcam uma determinada mudança no gênero proposto por Antônio Calmon, voltando a realizar filmes policiais.

Antes de apresentarmos qualquer investigação dos documentos referenciados acima, devemos explicar o que foi a censura durante a ditadura militar brasileira e observarmos como ela foi articulada durante o recorte que estamos trabalhando, ressaltando que esse processo censório no Brasil, quanto aos produtos culturais surge, inclusive, anteriormente ao governo de Getúlio Vargas e se intensifica durante o governo dos militares a partir de 1964.

3-1 Pode, não pode?! Um breve panorama acerca dos censores brasileiros durante a ditadura militar

Supor que a censura durante a ditadura militar foi algo homogêneo, apresentando padrões comuns e similares, é um equívoco, e tampouco é correto apontar que as decisões censórias eram arbitrárias e sem fundamento legal. Boa parte das decisões realizadas foi baseada e seguiu critérios para analisar os produtos televisivos, cinematográficos, teatrais, musicais e qualquer outra forma de manifestação artística³¹.

De fato, muitos casos absurdos podem ser citados, como por exemplo:

³¹ CARNEIRO, 2021, p. 205

Na dúvida, proibia-se na íntegra ou solicitava-se do autor os cortes necessários. Uma obra poderia ser proibida por causa do seu título, como ocorreu, por exemplo, com o livro *O vermelho e o negro*, de Stendhal, ou *O cubismo*, de Ferreira Gullar, que nada tinham de comunistas. Na brilhante interpretação dos censores, o vermelho do título fazia alusão ao comunismo (!!!) e o cubismo como, era uma alusão a Cuba, país comunista do Caribe. (NAPOLITANO, 2014, p.100)

No entanto, essa passagem pode ser perigosa, caso tomemos tais exemplos por meio de sinédoques e apontarmos que não existiram elaborações por parte do governo acerca da formação do censor. Temos que reiterar que os censores não seriam pessoas comuns que eram selecionadas de maneira aleatória para julgar e dar o aval de permissão, ou não, de um produto artístico.

A priori o convite seria aberto aos agentes do quadro da Academia Nacional de Polícia (ANP), os quais eram capacitados em um curso de censor, como nos destaca Ana Marília Carneiro³², e mais, deveriam contemplar alguns requisitos para serem censores, como por exemplo determinadas graduações, seguindo a lei 5.536 de 1968. Os cursos de graduação recomendados para ser censor eram: Direito, Jornalismo, Pedagogia, Psicologia, Ciências Sociais e Filosofia³³.

Carneiro nos aponta, em uma citação, que esses agentes também deveriam realizar e se formar em cursos específicos para se tornarem censores. Tais cursos englobavam professores de diversas áreas de conhecimento e disciplinas distintas e de instituições renomadas:

O, curso ministrado por professores da Universidade de Brasília (UnB), Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas) e Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) possuía carga horária de quinhentas horas e, no currículo, constavam as seguintes disciplinas: Introdução à Ciência Política, Introdução à Sociologia, Psicologia Evolutiva e Social, Legislação Especializada, História da Arte, Filosofia da Arte, História e Técnica de Teatro, Técnica de Cinema, Técnica de Televisão, Comunicação em Sociedade, Literatura Brasileira, Ética Profissional, Técnica Operacional e Segurança Nacional (Souza, 1969) (CARNEIRO, 2021, p. 208)

A partir do ano de 1974, que um dos requisitos fundamentais para o candidato que pleiteava a vaga de censor deveria passar pelo processo seletivo por meio da prestação de concurso público³⁴. Essa configuração, aparentemente, significa um processo menos restritivo e que poderia estar buscando um quadro com mão de obra especializada e não mais indicação quaisquer de pessoas que poderiam não ter a formação necessária para realizar tal atividade.

³² CARNEIRO, 2021, p. 208

³³ Idem, 2021, p. 206

³⁴ Idem, 2021, p.209

O início do pensamento do texto de Carneiro é nos apresentar a postura irônica que o cantor Raul Seixas manifesta, ao ver um pedaço de sua música *Carimbador Maluco* ser censurada e em sua carta aos agentes do DCDP coloca em voga a função policial censória. O que gera um incômodo em muitos censores, que não queriam ter seu trabalho referenciado ou vinculado como um trabalho policial, enquanto outros tinham a certeza de que o que tal órgão realizava era uma função policial (CARNEIRO, 2021, p.205).

Essa questão já nos apresenta a complexidade do tema que é a postura dos censores, ou seja, tendo em consideração esse apontamento. Se eles exercem ou não uma atividade policial ou técnica, não é o enfoque desta pesquisa, por entendermos que a atividade censória é uma fiscalização policial, como podemos notar ao longo do texto de Carneiro. Ou seja, a partir do momento que um órgão fiscaliza um padrão aceitável, seu papel é sim policial, pois está inerente a ideia de proteção do equilíbrio social.

Outra questão que muitas vezes somos tendenciosos, por conta de uma opinião realizada por meio de senso comum, é a afirmação de que os censores era um grupo ignorante que nada sabiam. Tal perspectiva, que também é uma sinédoque é explicada por carneiro. Para a pesquisadora tal argumento surge por volta da década de 1960-70, por conta do tipo que era realizada a abordagem desses técnicos, quanto às obras analisadas. Carneiro aponta que tanto a opinião pública quanto os órgãos governamentais, incentivaram um aperfeiçoamento e capacitação técnica desses agentes (CARNEIRO, 2021, p.207).

3-2 Censura um assunto de polícia

Para que possamos dialogar e aprimorar a investigação de como os filmes que Calmon dirigiu eram recebidos pelos censores, devemos contextualizar como esses justificavam os vetos, às liberações e as proibições de um filme para a exibição. Para isso, tais técnicos recorreram às leis. Ou seja, para embasar seu argumento o censor não somente colocava uma opinião, mas baseava-se na lei em sua justificativa.

Para realizarem seus trabalhos os censores seguiram alguns critérios, notamos que muitos censores mobilizaram como referência Decretos leis, leis e cartilhas. Ana Marília Carneiro nos apresenta a figura de Waldemar de Souza, um jornalista ligado à editora Abril que realizava materiais para o curso de formação censória³⁵. Isso significa que o fazer censório não era um

³⁵ CARNEIRO, 2021, p.218.

artigo de opinião a esmo, mas tratava-se de um documento pensado e formulado, pautado em determinadas formas de se fazer e mobilizando o debate anterior, conta com a participação de membros da sociedade civil.

A Lei Nº 5.536/68 é uma justificativa muito comum no argumento e nas citações dos censores que analisamos. Sancionada em 21/11/1968, pelo então presidente Artur da Costa e Silva, a lei apresentava algumas normativas e critérios para que produtos culturais, teatrais e cinematográficos fossem regulamentados para suas exibições.

O decreto lei é o de Nº 20.493 de 24 de janeiro de 1946³⁶ é um documento que expressa com clareza a intervenção estatal sobre a liberdade de expressão e criação artística. O Capítulo III do texto estipula quais seriam os devidos processos legais para que um filme pudesse ser exibido. O artigo 5º reforça a obrigatoriedade dos filmes passarem pela censura:

Nenhum filme poderá ser exibido ao público sem censura prévia e sem um certificado de aprovação fornecido pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas do D.F.S.P.
Parágrafo único - Ficam isentos de censura os filmes produzidos pelo Instituto Nacional do Cinema educativo do Ministério da educação e Saúde e demais órgãos oficiais. (BRASIL, 1946)

Tendo como suporte as leis os censores seriam aqueles que seriam os fiscais que fariam valer a legislação, tendo como atividade garantir que os filmes analisados cumprissem a função educativa e cultural para a sociedade³⁷.

O artigo 3º da lei 5.536/68 caminha na mesma direção do artigo 41 do D.LNº 20.493, apresentado anteriormente, e se apresenta como uma espécie de atualização dele, uma vez que o decreto anterior foi formulado para a mídia radiotelefônica. O item 3º estabelece que:

Para efeito de censura classificatória de idade, ou de aprovação, total ou parcial, de obras cinematográficas de qualquer natureza levar-se-á em conta não serem elas contrárias à segurança nacional e ao regime representativo e democrático, à ordem e ao decôro públicos, aos bons costumes, ou ofensivas às coletividades ou as religiões ou, ainda, capazes de incentivar preconceitos de raça ou de lutas de classes. (BRASIL, 1968)

Já o artigo 41 apresentava que:

Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a). contiver qualquer ofensa ao decôro público;
- b). contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes;
- c). divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d). fôr capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;

³⁶ Decreto revogado pelo decreto Nº 11 em 18 de janeiro de 1991.

³⁷ LUCAS, 2015, p.226

- e). Puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f). fôr ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g). ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interêsse nacionais;
- h). induzir ao desprestígio das fôrças armadas. (BRASIL, 1968)

Devemos agir de maneira cautelosa até mesmo nessas afirmações uma vez que a censura muitas vezes não apresentava críticas quanto à política, mas a conduta e postura dos personagens. Notamos que mesmo que algumas vezes os filmes apresentassem um discurso político em seu enredo, eles eram algumas vezes negligenciados em prol de uma observação quanto a postura de um ou dos personagens do filme.

Notamos que a moralidade era uma questão muito mais evidente e relatada nos registros dos censores que analisamos nessa pesquisa. Mais a frente essa questão ficará mais evidente quando mobilizarmos nos documentos dos pareceres dos censores para o DCDP. Notaremos como esses técnicos apresentavam uma evidente aversão ao palavreado de baixo calão, o que muitas vezes eles recomendavam que houvesse cortes na faixa de áudio.

O trabalho censório não era algo que estava sendo realizado de maneira aleatória ou arbitrária, pelo contrário, os censores eram amparados por lei e faziam parte desse ciclo avaliativo. Os censores seriam, no seu imaginário, a última barreira para que o desbunde não atingisse e maculasse a sociedade brasileira por meio de seus produtos culturais. Para isso, como qualquer outro agente que tem a função de garantir a ordem e o bom funcionamento social, os censores utilizavam dos recursos legais que a eles eram disponibilizados para exercerem seu papel de fiscalização.

3-3 Como os filmes foram avaliados pelos censores

Devemos apresentar ao público como foram as recepções dos censores a alguns dos filmes que trabalhamos ao decorrer da pesquisa. Essa apresentação nos permitirá a inserção de como se formulava e era articulado o pensamento dessas pessoas que estavam avaliando e tecendo considerações acerca dos filmes apresentados.

Ao realizarem suas gravações e ter os rolos dos produtos filmicos, os produtores encaminhavam cópias, do roteiro, dos negativos, e rolos dos filmes para o DCDP, para que os censores realizassem, a avaliação da classificação indicativa, qualidade e a autorização para que o filme fosse rodado no cinema, em sessões específicas, e na televisão.

Geralmente os filmes eram apresentados a três técnicos censores para ser realizada a análise. Caso alguma questão apontada pelos censores quanto cortes ou vetos fossem

reivindicadas pela equipe do filme, o filme voltaria para ser analisado por outros censores analisarem e por fim receberia o crivo do Diretor do departamento de censura.

Pelos exemplos que analisamos, os censores, por mais que apresentem discordâncias e pontos distintos, seguem os mesmos direcionamentos. Logo, os apontamentos pareciam tornar-se homogêneos quanto às avaliações. O que nos permite concordar com Meize Lucas e Ana Marília Carneiro, quando afirmam que o processo censório seguia uma determinada lógica.

Segundo Lucas, os filmes seriam analisados da seguinte maneira:

De maneira geral, três vetores orientavam a avaliação dos filmes: a qualidade técnico-artística, daí as inúmeras referências à atuação dos atores e atrizes, fotografia, direção, movimentos de câmera, roteiro; a mensagem, pois se entendia que o filme teria uma função a cumprir, o que originou as classificações “positiva”, “negativa” ou “sem mensagem”; a adequação ao sistema de classificação etária (livre, 10, 14 ou 18 anos), classificação está remanescente da Constituição de 1946. Ainda segundo esta Carta, cada certificado que todo filme deveria receber para exibição no cinema ou na televisão teria a validade de cinco anos. (LUCAS, 2015, p.230)

Outro ponto que Meize Lucas apresenta é que ao decorrer dos anos o processo censório vai apresentando uma melhor qualidade na forma descritiva do que estava sendo analisado. Ocorrendo uma espécie de padronização nos textos³⁸ censórios. Para isso avaliaremos como os textos se manifestam a alguns dos filmes dirigidos por Calmon.

3-4 Os pareceres para o filme Capitão Bandeira Contra Doutor Moura Brasil

Para uma melhor organização analítica dos pontos que estamos investigando, colocaremos em subtópicos determinados aspectos que foram avaliados pelos censores. Contabilizamos quatro pareceres assinados, que são de: Maria Luiza Barroso Cavalcante, Manoel F. de Souza Leão Neto, Luiz Carlos Melo Aucelio e Carlos Alberto Milhomem de Souza.

a) Gênero

Os apontamentos que cada censor estabelece em seus critérios acabam sendo aproximados, mostrando que existe um determinado padrão nos métodos analíticos utilizados. Como por exemplo no quesito gênero, todos os censores apontam e entendem o filme analisado como um drama.

b) Argumento

³⁸ LUCAS, 2015, p.230-231

Esse quesito é o espaço que cada censor elabora uma sinopse dos principais aspectos que foram analisados do filme, pelo que podemos notar nos documentos.

Em destaque podemos analisar o trecho do argumento do censor Luiz Carlos, que nos apresenta a lógica pela qual ele avalia o personagem: “Focaliza a vida de um rapaz com dupla personalidade o choque existente entre elas. Uma o Capitão Bandeira, conquistador e irresistível a todas as mulheres, um capitão de indústria, o outro, Dr. Moura Brasil, homem indefinido e inimigo ferrenho do primeiro.”

Outro argumento é o de Maria Luiza, que está na íntegra:

Um homem, que se imagina perseguido por um certo Dr. Moura Brasil. Tem sonhos e visões em que se vê cercado desse misterioso personagem e de uma mulher, também imaginária, que participa da trama contra ele. O filme mostra essas personagens intercaladas com cenas da vida real do homem, seus contatos de negócio e seu encontro com a mulher, de quem vai separar-se. Busca refúgio numa praia baiana, aonde encontra amigos que estão fazendo uma filmagem. Depois de andar e buscar, descobre que o dr. Moura Brasil, que tanto o persegue, é ele mesmo, incapaz de se auto dominar e determinar. (Arquivo Nacional FIL.15014, filme: *O Capitão bandeira contra o Dr. Moura Brasil*).

O primeiro exemplo apresentado nos permite reiterar a afirmação acerca da ambiguidade, que o diretor Antônio Calmon confere em suas críticas, sobretudo a sua existência no campo das subjetividades. Mais à frente conceituaremos tal ato como um recurso da ironia socrática. Na apresentação de Maria Luiza, o que podemos notar é que o personagem está sendo perseguido e não existe um questionamento acerca de sua sanidade mental, porém a causa de sua impulsividade seria ocasionada pelo existencialismo que o cerca e o desespera.

A argumentação estabelecida pelo censor Carlos Alberto se baseia em suposições, mas ele entende que a figura de Bandeira é de um maníaco delirante, ou seja, a sanidade mental do personagem está em xeque, como podemos ver na passagem:

A película gira em torno de um indivíduo, supostamente perseguido, por um personagem também suposto, chamado Cap. Bandeira e com referências a um Dr. Moura Brasil. Encarnado pelo autor principal. Todo o enredo, é apresentado como se narrando a vida de um maníaco e visionário. Sofre de alucinações e ao se apresentar jovens (môças), começa a delirar e vê-se perseguido, ao mesmo tempo com ela mantém relações sexuais. (Arquivo Nacional FIL.15014, filme: *O Capitão bandeira contra o Dr. Moura Brasil*).

Os textos apresentam aspectos que se distinguem entre si, porém nesse caso os apontamentos acabam sendo muito parecidos, se alinhando e tendo critérios que são aproximados. Mas sem dúvida a argumentação mais peculiar é a do censor Manoel F. de Souza

Leão Neto. Além de apresentar a sua interpretação descritiva, ele nos contempla com as palavras de baixo calão e cenas de nudez que estão presentes no filme:

2) Parte:

- a) Diálogos entre personagens: "o negócio está duro... então bota prá fora": CÚ - BOSTA
- b) Jôgo de cenas coloridas apresentando o casal em ato sexual.
- c) Diálogos com palavras: "escrotidão", PORRADA, "Escrôto".

4 Parte:

- a) Mulher com os seios a mostra;
- b) Expressões "FILHO DA PUTA" - "BOSTA".
- e) Mulher deitada com os seios a mostra

5 Parte: Insinuações de práticas lésbicas. (Arquivo Nacional FIL.15014, filme: *O Capitão bandeira contra o Dr. Moura Brasil*).

Essas anotações são muito interessantes, pois a análise feita se estabelece pela moralidade com o intuito de reiterar a ausência de um caráter educacional ou artístico no enredo do filme. Todos os pontos que foram destacados garantiriam, segundo o censor, a afirmação de que o filme não era de boa qualidade.

Se formos considerar que sinopses são textos expositivos que antecipam características de uma obra, podemos concluir que a análise que logra êxito nesse quesito são as da censora Maria Luiza Cavalcante e do censor Carlos Milhomen de Souza, pois todas as outras confundem a atividade com uma resenha de opinião acerca do filme. Os censores colocam suas observações de forma a expor avaliações e conclusões pessoais acerca do filme, fugindo da ideia principal da qual seria aquele espaço.

c) Personagens

O critério em questão abre espaço para que censores discorram e apresentem a personalidade dos personagens que compõem o enredo do filme, no entanto, para os censores de *Capitão Bandeira contra o Doutor Moura Brasil* não parece ser um ponto crucial, pois boa parte dos comentários são generalistas, como o de Luiz Carlos Aucelio de que os personagens são “confusos e indeterminados”. Já o censor Carlos Alberto, aponta que são “incoerentes e tendendo para anormais”.

Mas a análise que mais nos chama atenção é a da censora Maria Luiza Barroso Cavalcante, que expõe: “Um homem cometido de uma psicose, tipo vulgar e descomedido. Mulheres sensuais e alguns homens vagabundos”. A censora ignora completamente que o substantivo está no plural e apenas descreve a personalidade do personagem principal, ou seja,

ela desconsidera todo o universo das personagens secundárias, ao apenas descrever Carlos Bandeira. O censor Manoel Neto, não apresentou uma descrição acerca dos personagens.

d) Mensagem

As respostas para esse campo nos são de extremo interesse, pois permite questionarmos o porquê de um filme como esse conseguiu ser liberado por censores. Os censores Carlos Alberto e Maria Luiza colocam em seus pareceres que o filme apresenta “nenhuma” mensagem para o público, ou melhor dizendo, nada tem a contribuir para a sociedade brasileira. O censor Manoel Neto não apresentou qual seria a mensagem do filme. Já Luiz Carlos argumenta: “Apresenta os aspectos negativos de um libertino”, ou seja, o filme tem uma mensagem.

A “falta” de uma mensagem, supostamente, tornava o filme uma ameaça menor, pois nada tinha a não ser uma história grotesca e de mau gosto, dentro dessa lógica. Mas isso demonstra que os avaliadores do filme em questão pareciam ignorar, ou não abstraíram, que dentro da montagem e do enredo disruptivo mensagens foram transmitidas, inclusive a de degradação de um ser.

A ausência de mensagem, ao mesmo tempo que poderia ser uma aliada, seria também uma ameaça à liberação do filme. Pois, não ter uma mensagem esvazia o sentido de ser daquela produção e sua liberação e exibição seriam irrelevantes, ao passo que o filme a priori não seria uma ameaça à ordem estabelecida.

e) Impressão última

Nesse critério os censores elaboravam se a mensagem do filme para eles era positiva ou negativa. É interessante notar que tanto para os censores Luiz Carlos e Carlos Alberto suas impressões são negativas. O primeiro se justifica alegando: “Por apresentar a negação à verdade”. Enquanto o segundo justifica: “Apresentação e exploração de forma incoerente e não convincente da “picaretagem”. Ambas as afirmações são confusas e não são coerentes com a lógica do resto do documento.

Também incoerente se manifesta o parecer da censora Maria Luiza, que tem uma impressão “boa” do filme, alegando: “pois mostra o homem libertando-se de seu problema psíquico”. Podemos voltar ao tópico anterior e questionar se o filme não tem mensagens a serem passadas, como esse critério pode existir? É contraditório, pois quando os censores tecem suas críticas ao filme acabam apontando as mensagens existentes nele, segundo seus pontos de vista. Tornando

esse critério um bom ponto de justificarmos as contradições analíticas presentes no processo censório. O censor Manoel Neto não apresentou seu argumento de impressão última.

f) **Valor educativo**

Nesse critério os censores são unânimes em apontar que o filme tem valor educativo nulo. Com ênfase: destacamos o argumento de Luiz Aucelio, que apresenta: “Péssimo, enfocando somente nos lados perniciosos de uma dupla personalidade”. Ele justifica a questão de o porquê o filme não é educativo, apontando a causa como a degradação moral do personagem.

g) **Conclusão**

Nesse tópico os censores colocavam em destaque todos os apontamentos que deveriam ser feitos para o filme ser aprovado, caso fosse necessário. Como por exemplo se teria o crivo de boa qualidade, a classificação etária e se era livre para exportação.

Começamos pelo apontamento feito pelo censor Carlos Milhomen de Souza que coloca em seu relatório: “Ante a forma de apresentação da película, dosada de sexo excitante, de palavras de baixo nível e calão, e ainda, por seu enredo não aconselhável para menores de idade, opino seja a mesma liberada para maiores de 18 anos, com CERTIFICADO ESPECIAL”. É interessante notarmos nessa passagem que o censor tem um parecer favorável, por mais que realize críticas severas ao filme, a ponto de destacar que ao filme poderia ser liberado tanto para a exportação, como também ser dado o selo de “boa qualidade”.

As próximas opiniões e destaques acerca do filme não são positivas como foi a de Carlos de Souza, como por exemplo a conclusão de Manoel Neto:

O filme é de péssima qualidade artística, com exploração barata de cenas de nudismo e sexo. Os diálogos são de má redação.
Libero o filme, tão-somente no S.C.D.P para exame mais acurado antes de sua entrada nos circuitos comerciais do País. (Arquivo Nacional FIL.15014, filme: *O Capitão bandeira contra o Dr. Moura Brasil*).

A crítica feita por Souza coloca o filme em uma posição de desprestígio, posicionando-o como uma produção que talvez não devesse ser exibida nas salas de cinema do Brasil. Notamos um cunho conservador e personalista ao destacar o abuso de nudismo e sexo. O que não ocorre em definitivo, ao longo do filme. Devemos salientar, que existem sim cenas de sexo, como também algumas cenas de nudez, sobretudo feminina. No entanto, tais cenas não são desconexas ao enredo e a diegese constituída.

Na mesma torrente de pensamento, podemos notar o posicionamento do censor Luiz Carlos Aucelio: “Sugerimos a essa Chefia liberação com impropriedade para menores de 18 anos sem as

chancelas de BOA QUALIDADE nem LIVRE PARA EXPORTAÇÃO, por apresentarem na 2ª parte propaganda da Brama, 3ª Parte / propaganda da Shell e na 4ª parte propaganda da Sadia.” Tal passagem é menos personalista que a anterior e contém uma crítica mais contida quanto à qualidade do filme. O que nos chama atenção nessa passagem, é o veto do censor quanto à exportação porque o filme fazia propagandas.

A Shell, empresa britânica, aparece no filme na cena do posto de gasolina. Já a Brama (Brahma) é uma marca de cerveja brasileira que aparece em algumas cenas de Hugo Carvana. Enquanto a marca Sadia aparece no final do filme em um avião. O comercial feito não era acerca da empresa do ramo alimentício, e sim, da companhia aérea que no ano de 1972 seria transformada em Transbrasil.

Parece contraditória a ideia de vetar um filme que faz propaganda de empresas reais, bem como seus produtos, sejam nacionais ou internacionais. Aos pesquisarmos nas leis que envolvem a censura, encontramos como justificativa do censor para colocar a característica do filme não ter “boa qualidade” no ART. 27 do Decreto Lei 20.492/46 que aponta:

Os filmes nacionais que contiverem propaganda comercial, industrial ou particular, não serão considerados de "boa qualidade", para os efeitos do disposto no Art. 24, salvo se essa propaganda fôr de interêsse nacional, a juízo do S.C.D.P. (BRASIL, 1946)

O texto da censora Maria Luiza Cavalcante é o mais longo entre todos os outros censores envolvidos, especificamente nesse critério ela discorre de maneira prolixa acerca da sua opinião:

O filme pretende mostrar o problema psíquico de um homem, que vive atormentado por visões e sonhos de uma perseguição imaginária. Ao mesmo tempo mostra sua vida comum, num ambiente de pessoas esquisitas, com situações completamente mirabolantes. A exploração do erótico e sensual é feita largamente, com cenas de nus e relações sexuais demoradas e em "close". Os diálogos são vulgares, com a inclusão de vários palavrões. Sugiro, para que o filme seja liberado, sejam feitos cortes abaixo indicados. Outrossim, com a apresentação de publicidades bastantes claras, não assinalarei os quadros de "Boa Qualidade" e "Livre para Exportação". (Arquivo Nacional FIL.15014, filme: *O Capitão bandeira contra o Dr. Moura Brasil*).

Os pontos apresentados pela censora seguem a postura moralista quanto as aversões ao erotismo e as propagandas que ocorrem ao longo do filme. Um ponto que podemos notar e é muito comum no período, são os pedidos de cortes em cenas que contenham palavrões. Observemos, portanto, que a censura muitas vezes não se estabelecia no campo político, mas na esfera moral das palavras que poderiam ou não ser ditas.

O que podemos concluir das conclusões? No caso específico do filme em que trabalhamos, os censores não se alinhavam totalmente aos pensamentos que apresentaram. São pequenas contradições ao avaliar os filmes e colocarem suas opiniões. A tarefa de censor se fundia com um ar de crítico cinematográfico, a modo de transparecer aspectos pessoais que tornavam o documento menos técnico, por mais que o objetivo fosse formular um registro formal acerca da obra apresentada.

3-5 O parecer final

O chefe responsável pela seção de censura, Wilson de Queiroz Garcia, apresenta aspectos distintos dos que alguns censores apontaram para que ocasionassem os impedimentos para o selo de Boa Qualidade e Livre Exportação. Seu parecer é o seguinte:

Examinando o filme objeto deste processo, recomendo que sejam obedecidos os seguintes cortes: na 3ª parte as expressões "escroto" e "escrotidão"; a cena em que os dois amantes são focalizados na cópula, em tomadas rápidas, com jogo de luz; no final da 3ª parte, toda cena em que o Capitão Bandeira copula a esposa, a partir do momento em que os dois se encaminham para o quarto. Na 4ª parte, a expressão "filho da puta". Ainda embasado no exame que fiz do filme, entendo que mesmo que houvesse impedimento legal para que se desse "Boa Qualidade" ao filme por motivo da inserção no mesmo de publicidade comercial, as cenas citadas pelos Técnicos de Censura nada têm que proíba essa qualidade ao filme e muito menos que se negue a "Livre P/Exportação".

Assim, feitos todos os cortes que recomendo e dada a classificação etária de 18 anos, nada impede que ao filme sejam dados "Boa Qualidade" e "Livre P/Exportação". (Arquivo Nacional FIL.15014, filme: *O Capitão bandeira contra o Dr. Moura Brasil*).

Tal texto foi redigido e enviado para Geová Lemos Cavalcante, chefe do SCDP, que acatou tais recomendações de Wilson Garcia e destaca em seu parecer:

Cortes impostos pelo SCDP:

Cortar: Na 3ª parte, as expressões "escroto" e "escrotidão"; a cena em que os dois amantes são focalizados na cópula, em tomadas rápidas, com jogo de luz; no final da 3ª parte, toda cena em que o Capitão Bandeira copula com a esposa, a partir do momento em que os dois se encaminham para o quarto. Na 4ª parte, a expressão "filho da puta". (Arquivo Nacional FIL.15014, filme: *O Capitão bandeira contra o Dr. Moura Brasil*).

Feitos os cortes, o filme então poderia receber a chancela de "Boa qualidade", assim como "livre para exportação", mas sendo exibido para maiores de 18 anos. O que devemos nos atentar é que o critério dos censores não se estabeleceu nas mensagens contidas no filme e nas ambiguidades ao contexto nacional que estavam presentes ali no filme, e sim em aspectos aparentes como cenas eróticas e palavrões. Com isso podemos apontar que as balizas e critérios dos censores ao analisar *Capitão Bandeira contra o Doutor Moura Brasil* estavam direcionados a aspectos linguísticos e na suposta deturpação moral, por meio do sexo.

Antônio Calmon assina um documento que pede a revisão acerca da censura feita de sua produção e alega que os pontos que foram destacados pelos censores eram equivocados, no entanto sua apelação não logra sucesso e seu pedido é rejeitado. E o filme é liberado mediante aos cortes propostos e para um público maior de 18 anos.

3-6 Os pareceres para o filme *Gente Fina é Outra Coisa*

Como já apresentado, essa produção é a primeira pornochanchada dirigida por Antônio Calmon, com sua marcante narrativa com um debate acerca das diferenças culturais presentes entre as classes sociais, mas que seriam interligadas por meio do sexo.

Cabe ressaltar que a documentação disponibilizada pelo Arquivo Nacional nos apresenta somente um parecer datado de 06 de maio de 1977, assinado por Jeanete Maria de Oliveira Farias. Outro documento que temos disponível é a conclusão do chefe de divisão do DCDP, Carlos A Molinari de Carvalho. Esses documentos serão mobilizados durante essa seção.

Destacamos que os pareceres referentes ao pedido de exibição do filme na televisão aberta são mais profusos, no entanto não iremos pesquisá-los, uma vez que eles são datados de 1987, dez anos depois do ano de exibição do filme nos cinemas.

Como no documento que estamos trabalhando não houve uma divisão de critérios, passaremos para a análise do documento sem seguirmos a estrutura que apresentamos anteriormente. O que nos proporciona uma observação de que tais critérios avaliativos, aparentemente sofrem uma transformação estrutural entre a década de 1970 e 1980.

Enquanto os documentos encaminhados pelos censores do DCDP, dos filmes datados no início da década de 1970 apresentavam um padrão mais dividido, pautado como uma resposta a itens observados e os pareceres censórios que observamos no final de 70 apresentavam um padrão de texto corrido com uma maior articulação do técnico de censura que fez o parecer daquele filme.

A censora Jeanete Farias claramente destaca o filme como uma pornochanchada, ao dizer: “o filme segue a linha das conhecidas pornochanchadas, sem qualquer mensagem positiva ou valor artístico-cultural”, reforçando o pensamento de um cinema de qualidade inferior.

No texto elaborado por Jeanete, o argumento apresentado soa mais como uma espécie de opinião da censora acerca do filme, é interessante como ela resume de maneira simplória o argumento de sua fala na frase:

Produção nacional, composta de três atos: “A GUERRA DA LAGOSTA”, “CHOCOLATE OU MORANGO” e “O PRÊMIO”, onde se relatam as investidas amorosas de um humilde copeiro às mulheres de Society. (Arquivo Nacional FIL.27331, filme: *Gente Fina é outra coisa*).

Notamos que o desdém, ou melhor, que a observação da censora é superficial e pouco técnica, uma vez que o personagem Tadeu, somente atua como copeiro no primeiro episódio do filme em questão. De fato, a trajetória do personagem é de determinadas investidas amorosas, no entanto essa postura muito se dá em relação à postura de uma Society que está degradada em suas relações internas.

Nos documentos analisados não temos profundidade de argumentos que apresentem como os personagens são notados. O mais próximo que temos encontra-se na passagem anterior que a censora aponta que o copeiro supostamente seria o centro das atenções na tentativa de obter sucesso nas suas investidas amorosas. Tampouco cita como essa Society é apresentada de forma grotesca e caricatural.

Por ser tratado como pornochanchada, a censora trata de apontar que não existe nenhuma mensagem positiva no filme, mesmo assim aprova sua liberação. A censora aponta que deverão ser realizados cortes, sobretudo em cenas de palavrões e insinuações sexuais. Ao realizar tais ajustes, o filme poderia ser aprovado para maiores de 18 anos.

3-7 Parecer final

O parecer assinado por Carlos A. Molinari de Carvalho aponta que as seguintes alterações deveriam ser realizadas:

- 1 ROLO: - Cortar as cenas em que aparecem os pelos pubianos da mulher ao se levantar da banheira;
- Retirar a expressão: “Ah! puta!”
- 2 ROLO: Retirar a expressão “filho da puta” e a palavra “puta”.
- 3 ROLO: - Cortar as cenas em que Alfredinho faz um gesto obsceno;
- Retirar as expressões “filho da puta” e filhos da puta”;
- 4 ROLO – Retirar a expressão “filho da puta”, dita duas vezes;
- 5 ROLO – Cortar duas tomadas intercaladas em que se vê o casal de amantes nu, sentado na cama, com as pernas entrelaçadas. (Arquivo Nacional FIL.27331, filme: *Gente Fina é outra coisa*).

Notamos que o conteúdo cortado é totalmente voltado para a ideia de moral e bons costumes, não há sequer um item dessa lista que tenha alguma referência a uma postura política, o que nos apresenta que a censura estava preocupada em censurar palavrões ou insinuações sexuais. O moralismo em suprimir palavrões ou cenas sexuais, acaba por tomar a atenção dos

censores para representações que apresentam posturas que seriam mais politizadas, como por exemplo: a luta de classes e críticas sociais, presentes em argumentos e nas relações entre personagens. O filme por ser de baixa qualidade, segundo os censores, provavelmente isentou o olhar mais atento e rígido a tais questões em detrimento aos palavrões e nudez.

Podemos inferir que a produção por ser uma pornochanchada, sendo objetivamente pensada para um determinado “tipo” de público, sofreria um menor rigor analítico quanto a outros tipos de produções, seja pelo filme ser “despudorado”, nos critérios dos censores, ou pela suposição da incapacidade de camadas populares conseguirem realizar qualquer tipo de processo interpretativo quanto a mensagens, sem ser as sexuais.

Adicionando uma informação à questão da censura como um instrumento moralista, notamos que as observações realizadas pelos censores em 1987, quando a produtora pediu autorização para a transmissão do filme na televisão aberta, os motivos pelos quais o filme foi proibido, estavam baseados nos argumentos de nudez e palavrão de baixo calão. Mesmo o período não constando como ditadura militar, os censores ainda apresentavam critérios moralistas como justificativa para vetar o filme.

3-8 Os pareceres para o filme *O Bom Marido*

O terceiro filme dirigido por Antônio Calmon e abordado aqui foi analisado por 6 censores. As observações seguem uma lógica que não estabelece uma dissecação esquemática como fora feita no primeiro filme. A estrutura textual realizada pelos censores é um texto expositivo-opinativo, que ao seu decorrer vai apresentando os pontos destacados.

As primeiras observações foram realizadas pelos censores Maria Livia Fortaleza, Domingos Sávio Ferreira e Yeda Lucia Netto Peles. Eles argumentam que a postura do pseudo empresário, ao tentar obter capital financeiro, permite que sua esposa seja utilizada como “moeda de troca” e observam que esse comportamento seria uma forma de satirizar determinada classe social. Dentro dessa perspectiva, a continuação do texto nos chama bastante atenção:

O tom de deboche se sobrepõe ao erotismo das cenas de relacionamento sexual apresentados. O que mais se destaca na obra é a baixeza dos diálogos, com permanente emprego de expressões chulas. (Arquivo Nacional FIL.27331, filme: *Gente Fina é outra coisa*).

A ideia de que o deboche se sobrepõe ao erotismo é algo que merece ênfase, dado que o deboche se relaciona com a avacalhção de grupos sociais ou de indivíduos que participam da

sociedade sem perceber suas práxis. Como já foi apresentado, o deboche pode ser um instrumento para que o questionamento irônico ocorra.

O ponto de corte que nos interessa é o seguinte: “- Cena ofensiva à imagem da Santa Ceia. Cortar desde que focalize a mesa, em plano geral, no jardim, até quando aparece a criada olhando as algemas de Petrarca”. Esse ponto de corte está inserido no 3º artigo da lei 5.536/68. O corte vem justificando uma vez que a reformulação da Santa Ceia, seria o ponto de tal cena ser “ofensivas às coletividades ou às religiões”. No artigo da lei o filme poderia ser classificado etariamente ou de receber aprovação total ou parcial, como notamos nesse caso.

A segunda observação realizada pelos censores supracitados segue a estrutura de texto corrido e tem uma avaliação mais severa que a primeira, uma vez que os primeiros censores optam pela liberação do filme, desde que seja em exibição para maiores de 18 anos, e a dupla Hellé e Raymundo sugere que o filme não seja liberado, uma vez que é contrário ao artigo 3º da lei 5.536/68.

Notamos que os censores observam que o enredo do filme é a narrativa de um alpinismo social de um empresário:

Carente de recursos para subsistir, por manter um padrão de vida superior às reais possibilidades, pretensão industrial, inescrupuloso indivíduo, entrega sua própria mulher a luxuriosos industriais estrangeiros, objetivando uma associação salvadora. (Arquivo Nacional FIL.27331, filme: *Gente Fina é outra coisa*).

A perspectiva dos censores é interessante, uma vez que destaca a seguinte questão: “manter um padrão de vida superior às reais possibilidades”. Não somos indicados a temporalidade exata do filme, no entanto sabemos que ocorre nos anos 70. Momento em que o Brasil vivia o discurso de milagre econômico.

O padrão de vida da família de Afraninho é a melhor possível dentre as classes sociais, claramente é uma família abastada de classe alta. Mesmo sendo rico, o personagem a todo custo procura enriquecer cada vez mais, procurando o domínio de determinados setores da indústria brasileira. O que é um ponto importante a ser destacado se dá pela observação dos censores aparentemente preocuparem-se mais com os aspectos morais dos personagens presentes no filme do que a observação social e política presente no filme.

A ganância de Afraninho muito relaciona com o discurso de Brasil do desenvolvimento e olhando para o futuro, mas como fora apresentado, Calmon trata de modo jocoso que o

desenvolvimento brasileiro é um discurso contraditório, uma vez que o negócio com o empresário alemão é no ramo de penicos.

O filme está inserido nos anos do slogan “Nunca fomos tão felizes”, que segundo Marcos Napolitanos apresenta um teor ambíguo (NAPOLITANO, 2014, p.152), pois seu intuito seria o de exprimir um clima de desenvolvimento, no entanto o termo nunca estabelece uma representação de que não houve felicidade, ou seja, a sociedade não vivenciava o tal milagre. O historiador ainda nos apresenta o seguinte apontamento quanto à forma como a sociedade vivenciou esse período bem como os críticos tratam por descrever esse momento:

Apesar do desenvolvimento inegável e da expansão capitalista, a maior parte da sociedade brasileira não pôde desfrutar os resultados materiais deste processo de maneira sustentável e equânime. O fato é que a economia ainda é um tema sobre o qual tanto os defensores quanto os críticos do regime gostam de medir seus argumentos. Para os nostálgicos da ditadura, o grande serviço dos militares ao Brasil foi o desenvolvimento econômico. Era comum ouvir discursos laudatórios das autoridades, dizendo que em 1964 o Brasil tinha o 64o PIB mundial, e em menos de dez anos já era a décima economia do planeta. Os críticos de primeira hora da política econômica do regime denunciavam que este salto impressionante, na verdade, tinha sido feito à custa de arrocho salarial, reforço dos laços de dependência estrutural do capital internacional e brutal concentração de renda, até para os padrões capitalistas. (NAPOLITANO, 2014, p.152-153)

A indústria de penicos, incentivada pelo capital estrangeiro, reflete a situação defendida de que a o milagre econômico ocorreu por conta de arrochos salariais e políticas que centralizavam as rendas, uma vez que se não existe um desenvolvimento socioeconômico, mas uma concentração de renda para as elites, que na representação de Calmon eram altamente gananciosas.

Novamente notamos que pelo filme ser percebido pelos censores como uma pornochanchada, o debate que se fazia deveras político, ao fazer troça plano econômico desenvolvido no país, não foi enfoque dos censores quando ao conteúdo que deveria ser vetado, novamente aspectos moralistas se evidenciaram, como por exemplo no parecer dos censores na passagem:

O filme em questão, com temática bastante adulta, demonstra a intenção de comediar o procedimento pervertido dos seus personagens, Amor Livre, troca de casais e adultério é uma preocupação única, e os enfoques dos relacionamentos sexuais, não obstante tratamento grosseiro e devasso, portam exagerado erotismo, por outro lado, o vocabulário utilizado nos diálogos é por demais vulgar, predominando, devido sua constância, o emprego das palavras reles e obscenas. (Arquivo Nacional FIL.27331, filme: *Gente Fina é outra coisa*).

Os censores não tomam de maneira generalista o tema sexual apresentado no filme para realizarem suas críticas, de fato que a produção utiliza de uma narrativa e de recursos eróticos durante a sua construção narrativa, no entanto, essas articulações é uma forma de contestação, que se estabelece de maneira objetiva e com um propósito. De apontar que a ganância de um empresário, que representa a burguesia, era capaz de fazê-lo ter atitudes que não seriam ortodoxas para a sociedade de modo geral, supostamente fugindo dos padrões de etiqueta e éticos de seu grupo social ou os limites éticos que a burguesia estava disposta realizar para a manutenção de seu status quo, uma vez que não somente o casal Afraninho e Malu permitem vivenciar situações inusitadas para obterem capital.

Novamente notamos a presença da censora Jeanete Maria de Oliveira Farias. O interessante é destacarmos que a censora identifica que o caráter promíscuo do empresário muito se alinha com questões econômicas:

Com pretensão de demonstrar a degradação de certas camadas da sociedade, o filme apresenta o comportamento permissivo de casais no afã de obterem vantagens financeiras. (Arquivo Nacional FIL.27331, filme: *Gente Fina é outra coisa*).

A censora realiza a primeira observação quanto ao filme ter questões econômicas, no entanto sua atenção a determinada temática finda-se nesse limite. Como mote de todas as outras análises realizadas anteriormente, a censora, seguindo a mesma lógica, destaca uma perspectiva moralista ao apontar o filme, uma vez que mesmo o liberando, deva obedecer às sugestões de cortes:

Opinamos pela liberação da película para maiores de 18 (DEZOITO) anos, com os cortes sugeridos no parecer de nº 2326, desde que se proceda a uma remontagem, diminuindo o excesso de termos de baixo calão e, eliminando-se, inclusive as situações que mostram o relacionamento degenerado da família de Afraninho (os diálogos do filho homossexual com a mãe e com o pai), bem como todas as tomadas de relacionamento sexual constantes no trailer. (Arquivo Nacional FIL.27331, filme: *Gente Fina é outra coisa*).

Ao destacarmos a passagem supracitada, podemos assegurar o caráter moralista no que estava sendo solicitado nos cortes feitos. É interessante que a censora faz questão de apontar que o filho é homossexual e que isso seria um indício de uma família degenerada, o que era digno de ser cortado. Ou seja, uma forma de silenciamento e mais a observação de que a orientação sexual de alguém estaria estabelecida mediante a degeneração ou não de sua família, o que é um apontamento arraigado de preconceito.

No capítulo acerca de como a homossexualidade era abordada pelos militares, Benjamim Cowan nos apresenta que:

As forças de segurança, portanto, monitoraram e policiaram a homossexualidade por várias razões nas duas décadas após 1964. Seguindo tendências históricas, nacionais e internacionais, ideólogos segurança nos anos 1960 teorizaram o homossexo como parte de uma série de ameaças degenerativas à segurança nacional anticomunista. Nos anos finais do regime autoritário, estas ansiedades sobre a homossexualidade chocaram-se e recombinaram com a oposição reacionária à abertura e aos movimentos sociais em si. (COWAN, 2018, p.29)

A representação do homossexual nas pornochanchadas muito dialoga com o espaço que esse grupo era alocado segundo a visão que os policiais estatais colocavam essas pessoas. Para Cowan os militares alocavam os grupos homoafetivos em:

[...] um submundo obviamente estigmatizado e degenerado, povoado por "pederastas", alcoólatras, prostitutas, deficientes mentais e vários desviantes e inconformados. No contexto da Guerra Fria e do anticomunismo esmagador, pertencer esta comunidade de delinquentes parecia uma ameaça à segurança nacional. (COWAN, 2018, p.32)

Nos enredos de pornochanchadas comumente notamos a presença de integrantes do submundo, o que nos coloca em evidência que o submundo não estava em nada afastado do cotidiano social brasileiro. Diferentemente de enredos que usaria da negação do outro, Calmon em seus filmes, sobretudo nas pornochanchadas, tentava ir em grupos que seriam negligenciados e retirados do discurso hegemônico nacional.

O pedido realizado pela censora em suprimir as falas do filho homossexual de Afraninho e Malu muito destaca a postura moralista dos policiais estatais de suprimir ou até mesmo sufocar o um padrão “anormal”, o que ressaltamos é que nesse aspecto é que a censora não faz menção ou evoca quaisquer artigos em lei acerca de subversão ou algo do tipo, até mesmo sendo favorável à liberação do filme, mesmo que devendo ser realizado os devidos cortes.

3-9 Parecer final

O parecer assinado por Carlos A. Molinari de Carvalho aponta que as devidas alterações deveriam ser no 2º rolo, quanto a Santa Ceia, e contar com a supressão dos palavrões proferidos por Afraninho. A cena do núcleo familiar que fora sugerido o corte, por Jeanete Farias, aparentemente foi ignorada e não teve prosseguimento.

O interessante é que os censores apontam que fossem retiradas as expressões de baixo calão, no entanto não indicam quais são. O que faz com que o representante da Eletro Filme envie uma carta com a seguinte mensagem:

“Com vistas a perfeita execução dos cortes determinados no filme “O BOM MARIDO”, solicitamos o obséquio de indicarem quais as expressões de baixo calão cuja retirada é exigida por essa Divisão.” (Arquivo Nacional FIL.27331, filme: *Gente Fina é outra coisa*).

3-10 Os pareceres para o filme *Nos Embalos de Ipanema*

O filme foi analisado por 6 censores e seguiu a lógica dos dois últimos processos, texto corrido que aponta qual seria a história em um resumo generalizante que posteriormente citava alguma questão que necessitava ser cortada, e por fim o parecer final acerca do filme sobre ser liberado ou não para a exibição ao público.

Por ter algumas cenas de consumo de drogas, como a maconha, supostamente o filme deveria encontrar maiores dificuldades para ser liberado.

Em seu parecer, os censores apresentam uma breve sinopse, apontando que tanto Toquinho como Verinha tentam ascender socialmente e o caminho que eles encontram para que esse plano ocorra seria a prostituição. Essa observação é incoerente, uma vez que o único que desde o início da narrativa filmica se prostitui é Toquinho. A postura de Verinha é se enquadrar nos moldes estabelecidos como corretos pela sociedade.

Os censores apontam e reconhecem a existência de uma crítica social no filme: “Crítica social explorando principalmente personagens que vivem à margem de luxo da zona sul carioca.” Realmente isso é algo visível, uma vez que a narrativa realiza o contraponto entre zona sul e subúrbio carioca.

Notamos novamente uma postura moralista quanto aos termos empregados pelos personagens. Os pedidos de cortes ocorreram sobretudo nas linhas de áudio do filme, nas cenas em que os personagens apresentavam palavras de baixo calão, como podemos ver:

1º rolo – fala de Toquinho: “diz que eu sou o dono do teu cabacinho”.

2º rolo – fala de Verinha: “você não é mais o dono do meu cabacinho”.

3º rolo = cena que mostra Patrícia e Toquinho em relação sexual – do momento em que ela abre a calça do rapaz, até a cena seguinte, que mostra Patrícia jogando champanhe sobre o corpo.

3º rolo – fala de Toquinho: “porra, tô fudido”. (Arquivo Nacional FIL.8647, filme: *Nos embalos de Ipanema*).

O que nos chama atenção é que existe uma constante preocupação em cortar os termos que são considerados de baixo calão, mas a cena que é referente ao 3º rolo, em que Patrícia está jogando champanhe no corpo de Toquinho, foi usada como arte para o cartaz do filme, sendo uma referência à vida de prazer que o jovem estava experimentando.

No entanto, uma postura contraditória dos censores está presente na seguinte passagem:

2o rolo – cena entre Patrícia e Toquinho – do momento em que ela começa a procurar o cigarro de maconha na bolsa, até a cena seguinte, onde Patrícia aparece dando entrevista sobre Toquinho. (Arquivo Nacional FIL.8647, filme: *Nos embalos de Ipanema*).

A contradição desse veto é que os censores não realizaram nenhum comentário com o intuito de corte em uma cena posterior, em que Toquinho e seu amigo Peixinho, juntos a outro jovem, fazem uso de maconha, como apresentamos no primeiro capítulo. Os censores somente solicitam o corte na cena da primeira experiência de Toquinho com a maconha, quando uma jovem de classe média alta oferece a droga ao rapaz suburbano.

A outra cena em questão é quando Toquinho e seus amigos se reúnem para fumar maconha em uma casa abandonada no subúrbio carioca. Evidentemente que os jovens fazem uso de entorpecente, pois vão para um local sem movimentação para realizarem o consumo. O que gera estranhamento quanto ao critério utilizado pelos censores quanto a representação do uso de drogas. Pois, aparentemente essa permissão gera a interpretação que no subúrbio o uso de entorpecentes era algo frequente entre as pessoas dali. Enquanto, quando uma jovem burguesa oferece o cigarro para o jovem essa prática não deveria ser representada no filme.

Notamos, portanto, que a ambiguidade em suprimir uma representação do uso de maconha em uma cena e em outra não, abre o questionamento, quanto a representação do consumo de substâncias ilícitas poderiam ocorrer, mesmo que não apresentassem o determinado fim moralizante, para justificar sua existência no filme.

Suprimir a cena a qual uma jovem burguesa realiza o uso de entorpecente e não realizar apontamento algum para a cena dos jovens no subúrbio utilizando maconha, aparentemente nos revela uma perspectiva moralista na análise censória, que muito se demonstrava nos julgamentos aos filmes considerados pornochanchadas.

Por serem apontados como filmes que apresentavam linguagem grosseira e destinado para o público adulto, poderia ser inferido que aquela realidade não estaria distante do público que iria consumi-la, pois em um pensamento preconceituoso, pessoas que apresentariam bom gosto cultural não estariam interessadas em assuntos “bobos” como aqueles.

O que nos encaminha para o seguinte pensamento, segundo a perspectiva dos censores, se quem consome pornochanchada são pessoas de menor rebuscamento cultural, logo, o retrato do cotidiano suburbano que representam essa realidade por meio de indivíduos que apresentariam maiores tendências aos vícios, vadiagem e a prostituição era algo tolerável. Enquanto tal representação não seria bem aceita ao representar as camadas sociais mais elevadas, basicamente existe um preconceito onde se vê as classes mais baixas pela perspectiva da barbárie, enquanto a burguesia é higiênica e civilizada.

Dessa situação apresentada notamos o movimento de Fernando Almeida que estava representando a Eletro Filmes no processo que o longa estava sofrendo as análises e vetos por parte dos censores. Ele articulou seu discurso na perspectiva de que a narrativa proposta e os elementos mobilizados estavam caminhando na tendência do cinema brasileiro da época de apresentar uma problemática moderna, contendo na linguagem, como também pela estrutura do filme, uma maneira de aproximação do público com a realidade, destacando que:

“NOS EMBALOS DE IPANEMA” não possui uma postura abertamente artístico-cultural, sendo mais um documento quase jornalístico sobre formas de comportamento da juventude urbana. (Arquivo Nacional FIL.8647, filme: *Nos embalos de Ipanema*).

Fernando esvazia de uma maneira incisiva a perspectiva mimética presente no filme que ele está realizando a defesa, sua tática aparentemente apela para a exposição de uma verdade, que ocorre na sociedade brasileira. Cabe salientar que o filme apresenta uma estrutura que se assemelha com as características de documentário, como vimos anteriormente.

Para que a cena que a personagem Patrícia oferece o cigarro de maconha para Toquinho seja permitida, Fernando ainda apela para o período de abertura que fomentava que assuntos tabu viessem à tona. Para isso ele argumenta:

Temos sentido por parte da Censura Federal uma compreensão e um interesse cada vez maiores em relação ao cinema nacional, fruto do próprio progresso da nossa cinematografia e da inegável abertura política que estamos todos vivendo. Foi confiando nesse melhor entendimento Arte-Censura que nós e outros realizadores de filmes passamos a abordar temas até o momento considerados “proibidos” e a ousar mais no nível de falas e diálogos. (Arquivo Nacional FIL.8647, filme: *Nos embalos de Ipanema*).

O apelo feito por Fernando Almeida, quanto as cenas de droga, começa da seguinte maneira:

As poucas vezes em que foi permitido a nosso cinema a aparição da maconha, ela sempre esteve associada ao banditismo e aos setores marginais. Compreendemos

perfeitamente a preocupação da Censura em não mostrar a disseminação deste entorpecente mas V.Sa, sabe, como nós sabemos, que é bem outra a realidade. E nas camadas superiores da sociedade que a maconha, juntamente com outras drogas, tem provocado estragos irreparáveis. (Arquivo Nacional FIL.8647, filme: *Nos embalos de Ipanema*).

Ele ainda constata qual seria a origem da disseminação do vício:

Lembramos a V. As. Que na cena cortada Toquinho, em pleno processo de decadência, é viciado no uso da maconha por Patrícia, menina de alta classe de Ipanema. Uma das razões maiores para a disseminação do vício é sua glamurização, ou seja, o sentido de sofisticação que ele passou a ter de dez anos para cá, quando antes ele era somente usado nos meios marginais. (Arquivo Nacional FIL.8647, filme: *Nos embalos de Ipanema*).

A explicação do porquê a cena do uso de maconha deveria ser mantida Fernando argumenta da seguinte maneira:

Não nos consideramos moralistas, nem somos nós cineastas os guardiões dos valores maiores da sociedade, mas é inegável que na cena em questão a maconha é mostrada de forma inteiramente negativa. O que queremos ressaltar é que esta cena é um elemento indispensável no quadro de crítica de costumes de “NOS EMBALOS DE IPANEMA” e totalmente defensável na medida em que é desmistificadora. (Arquivo Nacional FIL.8647, filme: *Nos embalos de Ipanema*).

O interessante é vermos que supostamente existia um ar de que alguns temas e temáticas que antes seriam vetados, agora poderiam ser permitidos. No entanto, Almeida estava vivenciando que a situação ainda não era como ele esperava de uma absoluta liberdade. Tanto que estava travando uma batalha quanto às permissões para que o filme não sofresse determinadas censuras e se descaracterizasse.

Quanto à linguagem, Almeida aponta de forma muito perspicaz que a sociedade brasileira é uma sociedade nova e que o palavrão está contextualizado em uma língua que está vivenciando um processo de ressignificação constante dos seus valores culturais. Segundo ele, uma linguagem informal, além de ser uma forma de aproximação com o público, é uma forma de realçar o realismo proposto.

As cenas de sexo que os censores indicam o corte são indispensáveis para a mensagem que o filme procura apresentar, segundo Fernando. Já que o sexo entre Toquinho e Patrícia é a representação da conquista de um mundo que o jovem almeja, mas não pode ter. A prática sexual é a consagração momentânea dessa fantasia, dessa Ipanema mítica. Almeida coloca como contraponto que a perda de Toquinho à Verinha mostra que o que é real na vida do jovem suburbano é perdido, quando ele vive na sua fantasia burguesa.

O argumento apresentado por Fernando apelava sobretudo para que as cenas fossem observadas por um aspecto técnico e crítico acerca dos acontecimentos apresentados, com o que concordamos. Todavia, as cenas do consumo de entorpecentes muito mais naturalizam o uso de determinadas substâncias, sem necessariamente apresentar um valor moralista teleológico, num sentido de causas e consequências.

Após as recomendações feitas pelos censores em suas críticas individuais e a carta com o pedido de revisão, enviada por Fernando Almeida, para que determinados aspectos fossem reavaliados para que o filme não fosse prejudicado, notamos essa revisão feita em um parecer final realizado em conjunto pelos censores que analisam o filme.

Os censores concordam que palavreados de baixo calão deveriam ser mantidos para compor a lógica de determinados grupos narrados, pois os caracterizariam social e moralmente. De acordo com os censores, não seria prejudicial a manutenção de tais termos ou gírias, uma vez que o filme seria exibido para um público adulto. Da mesma maneira, os censores apontaram que a cena de sexo entre Toquinho e Patrícia não deveria ser retirada, como foi sugerida no parecer individual que os censores escreveram. No parecer final que é assinado em conjunto pelos três censores que avaliaram o filme, o argumento utilizado por eles é que a cena é escura, que é bastante curta e não há um detalhamento específico que a torne pornográfica, não sendo considerada libidinoso.

Já a cena em que Toquinho e Patrícia utilizam maconha dentro do carro não é vista de forma positiva, o que determina a manutenção do pedido de corte da cena em questão. Os censores apontam a cena como indutiva, pois mesmo o jovem tendo uma reação negativa ao tragar o cigarro ele continuou fumando e Patrícia diz que a maconha é um forte estimulante sexual. Segundo os censores, no filme a personagem argumenta que a substância remove as barreiras morais e psicológicas.

O ponto mais marcante é que os censores indicam que Patrícia é uma jovem fútil e inconsequente, mesmo assim a cena em que ela profere tais palavras e consome a droga com Toquinho deveria ser cortada. O que, destacamos novamente, em momento algum ocorre para a cena em que os jovens suburbanos se reúnem para fumar o cigarro de maconha em um terreno baldio.

Em 12 de janeiro de 1979, saiu a decisão final quanto ao filme, permitindo seu lançamento nos cinemas. As alterações quanto às palavras de baixo calão e a cena de sexo entre

Patrícia e Toquinho foram suprimidas, mas a cena da maconha foi mantida. Ou seja, vemos que nesse momento, por mais que ainda houvesse uma censura moral, alguns aspectos estavam apresentando pequenas transformações, como por exemplo o palavreado utilizado no filme.

3-11 Os pareceres para o filme *Eu Matei Lúcio Flávio*

Eu Matei Lúcio Flávio, produzido pela Magnus Filme, foi enviado para a análise censória em setembro de 1979. A documentação disponibilizada pelo Arquivo Nacional referente ao filme é profusa e farta quanto ao processo de análise do filme. O processo conta com a observação individualizada dos censores e com um parecer que é escrito coletivamente por eles após analisarem o filme.

O filme segue a lógica dos filmes de Antônio Calmon, palavreado chulo e um relato que busca a realidade dos acontecimentos, por isso muitas vezes notamos o consumo de drogas ilícitas, bem como inúmeros palavrões e constante violência. Os temas foram abordados e tratados pelos censores no decorrer de suas análises.

O comentário realizado pela censora Maria Aurineide Pinheiro estabelece uma narrativa que trata por concordar com a sinopse do filme que apresenta a vida do policial Mariel. A ponderação mais efetiva que a censora realiza se dá quanto ao corte no 2º rolo, no qual está a cena em que um assaltante violenta uma jovem na farmácia inserindo um revólver em sua vagina. A censora recomenda que seja suprimida “a tomada que focaliza o marginal retirando o revólver da vagina da moça...”, posteriormente ela estabelece o prosseguimento da cena.

A censora Maria Lucia F. de Holanda, por sua vez, aponta que o enredo do filme que foi apresentado em sinopse é coerente com o longa-metragem. O interessante é que a censora destaca que o linguajar é forte e muitas cenas de violência são apresentadas ao público consumidor. Mas tais características são condizentes com a narrativa de um filme policial.

Mesmo ressaltando e destacando que a postura agressiva está coerente com a violência do cotidiano retratada, a censora também aponta que a cena em que o assaltante estupra uma jovem com o revólver não deveria estar no filme, pois ressalta uma violência sexual com crueldade.

A censora destaca que no filme há cenas de assaltos, tiroteios, torturas, espancamentos e sexo gratuito, mas não tece nenhuma observação que condene tais expressões, pois parece ser de entendimento que no submundo do crime no Rio de Janeiro isso é cotidiano. Entretanto, não notamos uma postura moralista como notamos em análises anteriores.

O parecer do censor Luiz Pedro de Souza apresenta uma análise mais detalhada que os dois anteriores, sobretudo, destacando os pontos que ele quer ressaltar. Além de concordar com as observações das censoras supracitadas, ele destaca que “existe um extremo realismo cênico” nas relações entre policiais e marginais. A tão citada cena do abuso sexual é apresentada pelo censor como “realismo total”.

Porém, o censor destaca que as cenas de sexo são feitas única e exclusivamente para apontar a “potência” sexual do policial. O censor apresenta que essa visão está relacionada à ascensão social que Mariel vai galgando no desenvolvimento do filme.

O censor destaca que o filme apresenta inúmeras palavras de baixo calão e é regido pela exaltação da violência e do sexo, o que segundo sua opinião, seria desnecessário, mas suportável para um público adulto. Da mesma maneira feita nos documentos anteriores, ele pede a supressão da cena na qual a jovem é violentada sexualmente com um revólver.

O parecer da censora Maria Angelica R. de Resende reitera os pontos abordados anteriormente. Novamente é apresentado o argumento acerca da violência, que é realizada por alguns agentes da polícia, os membros do esquadrão da morte. A censora aponta que tais homens abusavam do poder para obterem suas respostas e alcançarem seus objetivos. O que a censora aponta como algo que aparentemente Calmon tenta desatrear é a ideia de desumanidade em Mariel.

No terceiro parágrafo a censora aponta que o filme apresenta cenas de sexo e violência, sendo algo que ressalta e destaca o cotidiano daquela realidade. Destacamos a passagem final da observação da censora nesse trecho, ela apresenta:

Além disso, são proferidos em todo o decorrer da obra termos chulos que, a nosso ver, podem permanecer no contexto, levando-se em conta o nível dos personagens – marginais – bem como o público a que se destina o espetáculo. (Arquivo Nacional FIL.26805, filme: *Eu matei Lúcio Flávio*)

Dada a frase da censora podemos apontar com um evidente desdém do público consumidor de *Eu Matei Lúcio Flávio*. Realmente ela pode estar se referindo somente à faixa etária, mas devemos apontar que tal fala possa ser um apontamento de que determinadas classes sociais falam mais palavrões ou não, assim como no exemplo acima em *Nos Embalos de Ipanema*, notamos que algumas questões são toleradas, pois de forma preconceituosa o filme é entendido como realizado para um público ignorante.

Dos relatos censórios analisados até o momento, esse é o único que apresentou a questão do uso de entorpecentes. A censora aponta que é algo que ocorre, mas não é uma temática centralizadora e que não apresenta caráter indutor. Da mesma forma que os censores realizaram nos pareceres anteriores, Maria de Resende pede o corte da cena em que a jovem é estuprada pelo bandido na farmácia.

A censora Yeda Lúcia Netto Peles inicia seu parecer apresentando que a produção analisada é estabelecida por duas características basilares: a violência e as experiências sexuais que circundavam o mundo de Mariel. Do mesmo modo, a censora pondera que o tema central do longa-metragem estabelece a vida do policial, o antes, o meio e o fim de sua carreira.

Cabe ressaltar que a censora quando faz referência a violência do policial se estabelece pela participação de Mariel na Scuderie Le Cocq, ou como era chamado no período de esquadrão da morte. O grupo agia nos porões da ditadura, como podemos ver no artigo de David Maciel de Mello Neto, intitulado: *'Esquadrão da morte'*: Uma outra categoria da acumulação social da violência no Rio de Janeiro, publicado pela Revista de Estudos de Conflitos e Estudos Sociais.

A ideia de que Mariel seria um mau policial por ser “matador” é evidente na fala da censora e a ideia de matar não é empregada à morte daqueles que são considerados marginais, pois em uma perspectiva moralista ele estaria limpando a cidade de criminosos, mas é ver como a arbitrariedade de seus atos influenciavam pessoas que não estavam relacionadas com algum tipo de prática ilícita.

A censora apresenta que a violência ressaltada no filme chega a um nível quase intolerável de sadismo, por conta de cenas violentas e de crueldade. Havendo torturas, sangue, partes dilaceradas das vítimas, assassinatos a sangue frio. Também nos é evidenciada a apresentação do uso de drogas, prostituição, nudez total, corrupção e “homossexualismo”, nas palavras da censora. Segundo ela, tais aspectos seriam para: “provocar forte impacto através do realismo cênico, já que argumento tem sido bastante explorado pela imprensa em geral”. Para a censora, o filme poderia ser exibido, no entanto a cena em que a jovem é sexualmente abusada com o revólver deveria ser suprimida.

A análise da censora Eni Martins França Borges corrobora todos os argumentos que foram apresentados até o momento. Mas em especial um trecho nos chama a atenção. A censora apresenta que:

O personagem central caracteriza a imagem do policial brasileiro: indivíduo que entra para a polícia com a finalidade exclusiva de satisfazer seus maus instintos e como consequência é apresentado o alto índice de corrupção no meio policial, no qual impera a ação arbitrária e indiscriminada. (Arquivo Nacional FIL.26805, filme: *Eu matei Lúcio Flávio*)

Na passagem que destacamos anteriormente é interessante o apontamento feito pela censora que aponta a corrupção no meio policial. Mas ainda ressalta as seguintes palavras: “caracteriza a imagem do policial brasileiro...”. Em sua afirmação, nos cabe a interpretação de que Eni Borges, está fazendo uma crítica a imagem do policial brasileiro e conseqüentemente uma crítica à instituição, uma vez que essas pessoas que fazem a instituição ocorrer.

Nos documentos os quais realizamos nossa pesquisa, que contam com os pareceres dos censores, em nenhum outro notamos uma fala de um censor que expresse uma opinião por uma instituição estatal como a censora em questão, outro ponto que devemos observar é que no parecer a censora aponta que a polícia, ou melhor dizendo, agia de forma arbitrária e indiscriminada. Argumento que está longe de ser um apelo apologético quanto às forças policiais, sendo peculiar uma vez que parte de uma censora.

3-12 O parecer final das censoras: Maria Lucia F. de Holanda, Maria Angelica R. de Resende e Yeda Lúcia Netto Peles

As três censoras assinam um documento, em conjunto, que cita cenas que seriam comprometedoras ao filme, segundo elas. Os cortes propostos pelas censoras estão no campo da questão moral, sobretudo quanto ao uso de palavras de baixo calão. As cenas destacadas por elas são: fala do instrutor da polícia: “Porra, excelência” e “O Mariel é foda, excelência”. As censoras recomendam a supressão da cena em que Margarida Maria aplica uma seringa com droga em si e Mariel retira do seu braço a seringa, bem como, recomendam a retirada da cena que aparece um nu frontal masculino.

3-13 Parecer final

Assinado por José Vieira Madeira, diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas e por Eliel José de Sousa, responsável pelo Serviço de Censura, o filme é aprovado, mas deverá realizar os seguintes cortes:

- A cena de estupro da jovem;
- A cena em que Margarida está aplicando a droga com a seringa;
- O nu masculino frontal;

- E as falas “Porra, excelência” e “O Mariel é foda, excelência”. (Arquivo Nacional FIL.26805, filme: *Eu matei Lúcio Flávio*)

Notamos que todas as indicações das cenas que deveriam haver cortes foram acatadas pelos diretores da censura. Jece Valadão, em resposta a tais apontamentos, afirma que realizará os cortes devidos, no entanto em sua carta ele não cita que realizará o corte nas cenas em que ocorrem a violência sexual do bandido, bem como a cena em que Margarida Maria faz uso da suposta droga e está com a seringa pendurada no braço, sendo a representação do uso da aplicação de uma substância alucinógena injetável.

3-14 Os pareceres para o filme *O Torturador*

Os documentos do filme foram encaminhados para análise censória em abril do ano de 1980, sendo mais uma produção da Magnus Filmes. Notamos uma boa documentação acerca dos pareceres que foram descritos para o filme. A produção foi analisada por 3 censores como era algo normalmente realizado pelos órgão censores.

A abordagem do censor Gilberto Hortêncio de Souza inicia-se com um resumo bastante econômico quanto à descrição do enredo do filme, apresentando aspectos generalizantes. O que nos interessa nessa análise são as considerações realizadas sobre a construção política que é articulada por Calmon. O censor apresenta que não há uma crítica a quaisquer governos sul-americanos, e a causa desse argumento ocorre pelo gênero apresentado pelo filme, que, segundo o censor, é aventura. Notoriamente esse apontamento é bastante questionável uma vez que o filme é sim de aventura, como apresenta o censor, mas em seu enredo há inúmeros tons de deboche e ironia, contextualizados historicamente em um marco temporal contemporâneo ao que vivia na política internacional e intranacional dos países sul-americanos.

O censor ainda aponta que o gênero aventura suaviza, bem como justifica as cenas de “tortura, fuzilamento, relações sexuais, insinuações de homossexualismo e impotência masculina”. A fala do censor apresenta uma forma eufêmica, com o intuito de justificar pontos do filme que poderiam ou teriam grande possibilidade de ser censurados em anos anteriores.

Sobretudo notamos uma permissibilidade, mais generosa ao filme uma vez que o censor realiza comentários acerca da exibição do filme, para o cinema, sendo o público consumidor estipulado, maiores de 18 anos. Mas notamos que o censor não fala sobre as cenas de consumo de drogas ou de nudez que constam no filme.

A censora Maria das Dores de Oliveira Freitas inicia seu argumento apresentando o enredo do filme que está sendo analisado. Tratando por uma perspectiva generalizante o enredo do filme, sendo muito mais detalhista nos aspectos apresentados que o relatório apresentado anteriormente. Notamos que a censora trata os personagens pelos seus nomes e faz uma descrição teleológica dessa narrativa.

A censora destaca que a abordagem política proporcionada pelo diretor no longa não transpõe níveis éticos, nas palavras dela própria. O motivo seria que aquela obra não passava de uma narrativa ficcional. Mas segundo a censora tal questão não reduziria o aspecto que o filme deveria ser direcionado ao público adulto, uma vez que as ideias criminosas poderiam induzir a ideia de que o crime seria uma solução eficaz.

A censora conclui sua observação apontando que o filme deveria ser permitido de forma integral, porém, sendo direcionado somente para o público maior de 18 anos de idade. Novamente notamos que os critérios para as permissões estarem um pouco mais permissivas quanto aos usos de palavrões e insinuações sexuais.

As observações do censor Carlos Pereira de Oliveira são bem superficiais e reiteram as informações da sinopse do filme, indicando quem é Jonas e os personagens que estão ao redor no enredo apresentado. O que destacamos de mais proeminente na fala do censor é o apontamento de que o filme apresenta cenas de consumo de drogas. Mas, segundo o censor, tais cenas não induzem o público ao consumo desses entorpecentes. Por isso o filme deveria ser liberado e permitido para um público maior de 18 anos.

Como o filme não obteve nenhuma observação de censura, não vemos nenhuma recomendação ou apontamento quando cenas censuradas, ele foi autorizado para exibição, sendo impróprio para menores de 18 anos.

3-15 Um panorama acerca dos pareceres censórios

Notamos na análise dos documentos analisados a existência de uma certa permeabilidade em aspectos que outrora foram questionados e bloqueados. Como, por exemplo, a utilização de palavrões. Percebemos que ao longo dos anos analisados os censores começaram a ser menos rigorosos com o conteúdo avaliado.

Ao retornarmos aos três primeiros filmes, notamos que os censores agiam, sobretudo, pedindo o corte em cenas que constassem palavras consideradas ofensivas, como vimos no caso

do primeiro filme pedirem para retirar palavras como escroto. Ao progredirmos notamos que já em *O Bom Marido*, os censores apenas cortam cenas que contém palavrões. Em *Eu Matei Lúcio Flávio*, notamos que existem solicitações de cortes para as cenas de palavrão, já em *O Torturador*, o último filme produzido e pesquisado neste trabalho é o que menos sofre interferências, mesmo apresentando conteúdos sexuais, uso de substâncias ilícitas e palavras de baixo calão.

3-16 Observações finais

Durante o processo investigado podemos notar que a postura dos censores gradualmente vai permitindo e liberando itens que antes seriam vetados. Devemos ainda pontuar que os filmes eram direcionados para um público adulto e separados em exhibições em salas e horários específicos, o que provavelmente ocasionou uma “tolerância” para com determinadas questões como por exemplo cenas com determinados tipos de nudez, palavreado de baixo calão e representações sociais.

Antônio Calmon não pode de maneira alguma ser apontado como um diretor somente de pornochanchadas e filmes policiais. Calmon realizou novelas entre os anos 90/2000, bem como os filmes juvenis na década de 80. Sua atividade é profusa, sólida e multifacetada.

Notamos ao longo dos três capítulos que os filmes apresentavam questões em comum. Na filmografia de Calmon aparentemente sua preocupação é o relato de como a impunidade brasileira é regida pelas regras e condutas de classes sociais. Permissões e negativas foram enfatizadas mediante as condições financeiras. Com boa frequência o instrumento que Calmon utilizou, para apresentar sua mensagem, foi a subjetividade questionadora e rebelde presente na sua narrativa irônica mediada pela comédia.

Assim sendo, temas que estavam sendo vivenciados na sociedade brasileira contemporânea foram tratados por meio de diversas narrativas e geralmente explorados por meio do grotesco e pastiche quando em comédias e da violência e ferocidade quando os filmes policiais ou ação. Talvez o filme que melhor apresenta um equilíbrio entre os dois pontos é *Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil*, filme que o próprio Calmon entende como um exemplar de cinema autoral. Um filme extremamente alegórico que critica a burguesia brasileira e apresentando a suposta origem de sua violência, o egoísmo.

De toda forma notamos que o cinema brasileiro que ainda sofre com ferozes críticas, muitas vezes maldosas, não é lido de maneira justa com o que é proposto por seus diretores ao relatar o momento e a sociedade vivenciada. Calmon é um entre muitos outros diretores que brilhantemente captou e retratou em seus filmes as contradições socioculturais de um Brasil afetado e turbulento. Mas não deixando de evidenciar algumas das suas opiniões e protestos quanto ao momento.

O ato de fazer política não necessariamente é explícito, mas parte de uma escolha, ou melhor dizendo, de personagens ou grupos sociais. A escolha crítica de Calmon, mesmo com filmes polêmicos como *Eu Matei Lúcio Flávio* e *O Torturador*, considerados conservadores por críticos, jornalistas e cineastas do período, ainda assim propunham críticas e escárnio acerca do cotidiano desses personagens.

Notamos ao longo das análises feitas que os filmes de Calmon trabalhavam com elementos linguísticos que estavam presentes na sociedade e pretendiam se aproximar do contexto vivido. Os filmes chamados de pornochanchadas foram os que, com maior ênfase, tentaram dialogar com a realidade do subúrbio e seus integrantes, sobretudo apresentar o que era entendido como algo popular, naquele período.

Calmon é uma importante figura para o cinema nacional, pois de maneira única busca estabelecer uma identidade pessoal e marcante em seus filmes, sejam eles de ação, comédias ou policiais. Apresentando com maestria um enredo inteligente, mas de fácil compreensão, crítico, mas ambíguo, detalhista, mas fluido. Mesmo que muitas vezes sua postura ao relatar integrantes da sociedade, como por exemplo homossexuais fosse arraigada de estereotipação.

Podemos apontar que o cinema de Antônio Calmon é uma boa referência ao cinema brasileiro, por ser criativo, dinâmico, potente e capaz de articular debates com uma malemolência e sagacidade tipicamente brasileiras. O cinema de Calmon é algo volátil que conseguiu superar os crivos moralistas em um período conturbado de nossa sociedade.

As pornochanchadas que Calmon dirigiu, bem como seus outros filmes, são produções que apontam e direcionam uma perspectiva da concepção de cinema comercial e popular. Uma de suas características é ser escrachado e avacalhar com grupos sociais que estão sendo apresentados, mas sem menosprezar a criação artística, para atender ao seu público consumidor. A mediação de forma detalhista e inteligente é a marca que define a genialidade dos filmes e do diretor que mobilizamos nessa pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Nuno César Pereira de. **Boca do lixo**: cinema e classes populares. 2002. 3v. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284244>>. Acesso em: 04/04/2023.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- BARRETO, Moema Pascoini. **Com o Olho em Punho**: O cinema superoitista de Torquato Neto. 2017. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de São Carlos.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte no tempo de sua reprodutibilidade técnica
In: _____. **Magia e Técnica**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. Cinema brasileiro: Propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. Gostos de Classe e estilos de vida. In: **Pierre Bourdieu**: sociologia. São Paulo: Ática, 1983
- CAMPOS, R. de. **Cinema Brasileiro na Época da Embrafilme**: Penetração de Mercado Através da Ação do Estado. Revista Brasileira Multidisciplinar, v. 9, n. 1, p. 157-165, 2005. Disponível em: <<https://revistarebram.com/index.php/revistauniara/article/view/292>> Acesso em: 05/06/2023.
- CAHET, Henrique José Praxedes. **A angústia em A Náusea de Sartre, à luz de Heidegger**. Revista Filosofia Unisinos. v. 21, n. 2, 2020. Disponível em: <<https://revistas.unisinos.br/index.php/filosofia/article/view/fsu.2020.212.12>>.
- CARNEIRO, Ana Marília. A incrível arte de criar um censor: a formação política dos censores cinematográficos na ditadura militar brasileira. In: FICO, Carlos & GARCIA, Miliandre (orgs.). **Censura no Brasil republicano**: Governo, teatro e cinema (1937-1988). Salvador: Sagga, 2021.
- CARVALHO, Jairo. Tese: **Erotismo e relações raciais no cinema brasileiro**. Salvador: UFBA, 2015. Tese de Doutorado. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/23336>>
- CASTELO BRANCO, P. V.; SOARES DE SÁ ALVARENGA, J. E. **Cinema e consumo popular de pornochanchadas**. Faces da História, v. 7, n. 2, p. 160-175, 18 dez. 2020.

Disponível em: <<https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/1750>> Acesso em: 21/05/2023.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

DIAS ALIMONDA, Julia. Históricas, Ordinárias e Loucas: o Erotismo Conservador das Pornochanchadas. *Lex Cult Revista do CCJF*, v. 3, n. 1, p. 48-58, maio 2019. Disponível em: <<http://lexcultccjf.trf2.jus.br/index.php/LexCult/article/view/197>>. Acesso em: 09/06/2023.

COWAN, Benjamin. Homossexualidade, Ideologia e “Subversão” no Regime Militar. In GREEN, James N. & QUINALHA, Renan Honório (orgs). **Ditadura e Homossexualidades**: Repressão, resistência e a busca da verdade. 2ª reimpressão. São Carlos: EDUFSCAR. 2018.

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

FICO, Carlos. *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. In: **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/rbh/i/2004.v24n47/>> Acessado em: 16/06/2023.

_____. **Prezada Censura**: cartas ao regime militar. Topoi (Online): Revista de história, v. 3, 2002. Disponível em: <<http://revistatopoi.org/site/topoi5/>> Acesso em: 16/05/2023.

_____. **Ditadura militar brasileira**: aproximações teóricas e historiográficas. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 20, 2017. Disponível em:

<<https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180309202017005>> Acesso em: 16/06/2021.

FREITAS, Marcel de Almeida. **Entre Estereótipos, Transgressões e Lugares Comuns**: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. v., n.10, 2004. Disponível em:<<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/3639/4440>> Acesso em: 20/05/2023.

GATTI, André Piero. **Embrafilme e o cinema brasileiro**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª edição. São Paulo, Paz e Terra. 1996.

GOMES, Rômulo Gabriel de Barros. **Muito prazer, pornochanchadas**: relações entre moral e bons costumes na construção da censura às produções eróticas brasileiras (1975 – 1982). Recife: UFPE, 2017. Dissertação de Mestrado. Disponível em:

<<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/24121>> Acesso em: 20/05/2023.

GUEDES, Wallace Andrioli. **Brasil Canibal: antropofagia e tropicalismo no Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade**. Niterói: UFF, 2011. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/stricto/td/1529.pdf>>.

_____. **Política como produto: Pra frente, Brasil, Roberto Farias e a ditadura militar**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2020. v. 1. 247p.

HEFFNER, Hernani. **O Cinema Popular Acabou?**. In: Cinema Brasileiro Anos 90: 9 Questões. CCBB-RJ, 2001. Disponível em <http://www.contracampo.com.br/26especial/frames.htm>

IGNÁCIO, Marcella de Prado. **A Náusea: Um estudo sobre a angústia em Jean Paul Sartre**. Coimbra: FLUC, 2019. Dissertação de Mestrado. Disponível em:

<<https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/93364?locale=pt>>

JOHNSON, Randall. **Cinema Novox5 Masters of Contemporary Brazilian film**. Firstedition, Austin, University Texas Press. 1984.

LIMA, André Luiz Machado de. **A chanchada brasileira e a mídia: o diálogo com o rádio, a imprensa, a televisão e o cinema nos anos 50**. São Paulo, USP. 2007. Disponível em:

<<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-21072009-201256/publico/5033980.pdf>>.

LUCAS, Meize Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. Projeto História, São Paulo, n. 52, pp. 220-244, jan.-abr. 2015

MARTINS CORDEIRO, Janaina. **Milagre, comemorações e consenso ditatorial no Brasil, 1972**. Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani, v. 4, n. 2, p. 82–102, 2012. Disponível em:

<<https://confluenze.unibo.it/article/view/3432>> Acesso em: 07/06/2023

NAPOLITANO, Marco. **1964: a história do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2013.

_____. A História Depois do Papel. in: Pinsky, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

OLIVEIRA, Vanessa Rodrigues de. **Desigualdade social e redemocratização no Brasil: o debate sobre a distribuição de renda e a crise do regime militar (1964-1980)**. São Paulo: USP, 2018. Dissertação de Mestrado. Disponível em:

<<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-21022019-125136/pt-br.php>> Acesso em: 26/06/2023.

- PUPPO, Eugênio (ed./org.). *Cinema Marginal Brasileiro e Suas Fronteiras*. Filmes produzidos nos anos de 1960 e 1970. São Paulo: Heco Produções, 2001.
- RAMOS, José Mario de Ortiz. *Cinema Estado e Lutas Culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.
- REIS, Gabiana Clamer Fonseca Falavigna dos. **A pornochanchada deve ser hedionda: o estudo desse gênero cinematográfico por meio das críticas especializadas**. Rio Grande do Sul: PUC-RS, 2018. Dissertação de Mestrado. Disponível em:
<<https://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/8250/2/Vers%C3%A3o%20Final%20Gabbiana.pdf>>
- RIDENTI, Marcelo, **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV** / Marcelo Ridenti. – 1.ed. – São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017
- ROCHA, Simone Maria; FRANÇA, Renné Oliveira. *Chanchada, pornochanchada e comédia da retomada: a transformação do gênero no cinema brasileiro*. Ícone, n.1, v. 1, 2009. Disponível em:
<<https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230152>> Acesso em: 07/06/2023.
- SALES FILHO, V. V. **Pornochanchada: doce sabor da transgressão**. Comunicação & Educação, n. 3, p. 67-70, 1995. p 67-70. Disponível em:
<<https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36159>> Acesso em: 20/05/ 2023.
- SELIGMAN, Flávia. **O Brasil é Feito Pornô: o ciclo da pornochanchada no país dos governos militares**. São Paulo: USP, 2000. Tese de doutorado. Disponível em:
<<https://repositorio.usp.br/item/001092131>>.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria de cinema**.Campinas: Papirus, 2003.
- TELES, Angela Aparecida. **Cinema, cidade e memória: a rua do Triunfo**. Aurora (PUCSP. Online), v. 5, 2009. Disponível em:
<<https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/4534>> Acesso em: 20/04/2023.
- TRILLING, Lionel. *Sinceridade e Autenticidade. A Vida em Sociedade e a Afirmação do Eu*. São Paulo: É Realizações. 2014.
- XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- WILLIAMS, Linda. Screening Sex Revelando e dissimulando o sexo. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 38, p. 13–51, 2016. Disponível em:
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645032>.

