ESTEREÓTIPOS RACIAIS E PEDAGOGIAS DA SEXUALIDADE NAS COMÉDIAS ERÓTICAS NACIONAIS (70-80)

Katharine Trajano

Mestranda em História/UFRPE

(kath.trajano@gmail.com)

Resumo: Como produto audiovisual, propagador e receptor de ideais na cultura, o cinema passa a ter uma posição de legitimação sobre lugares de gênero, raça e sexualidade através de sua narrativa. A difusão das imagens em movimento perpassa o seu contexto histórico, reconstruindo e moldando corpos e discursos às prerrogativas de cada período. Assim, o cinema assume uma posição de legitimar lugares sociais através de suas experimentações estéticas e narrativas. Durante a ditadura civil-militar, no Brasil, as produções não seguiram um caminho diferente, apresentando interessantes características. No presente trabalho, nos voltamos às produções das comédias eróticas, popularmente conhecidas como 'Pornochanchadas', concebidas durante os anos de 70 e 80, nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, explorando a representação das personagens mulheres e os estereótipos raciais nestas representadas. Destarte, buscamos problematizar numa análise histórica tais figuras sobre os aportes de Marc Ferro e Pierre Sorlin, que contemplam a linguagem cinematográfica como tomada por diversos elementos externos socioculturais e o conceito de 'Representação' para Stuart Hall; ademais, retomamos à ideia do cinema enquanto 'pedagogia da sexualidade' proposta por Guacira Louro Lopes e os estudos das teóricas feministas Laura Mulvey e Bell Hooks (pautando a 'male gaze' e a oppositional gaze' nos filmes, respectivamente) para investigar o constructo das produções 'Histórias que nossas babás não contavam' (Oswaldo de Oliveira, 1979) e 'A gostosa da gafieira' (Roberto Machado, 1981).

Palavras-chaves: História; Cinema brasileiro; Gênero; Sexualidade.

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

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

A relação cinema-história inserida nos permite, então, apreender como as películas fílmicas trabalham a representação do mundo social, concebidas nos

discursos e nas imagens apresentam diferentes formas de inscrição cultural, como aponta Colling (2010, p.36). Analisando as pornochanchadas, retomamos tais discussões sem necessariamente nos voltarmos as discussões da História do Cinema, mas perpassando desde preceitos políticos aos discursivos presentes em sua narrativa.

Em contraposto a estética do *cine udigrudi*[1], universitário e 'politicamente engajado' do cinema novo, trabalhando a sexualidade pela via do deboche há uma atualização da chanchada – ao termo originário na palavra italiana *cianciata* "significando um discurso sem sentido, uma espécie de arremedo vulgar, argumento falso" vinculado ao cinema sonoro (VIEIRA, 2005, p. 46) se agrega o 'porno' em alusão ao conteúdo obsceno, tido como pornográfico.

> O sexo estava na cabeça de todo mundo nos anos 70 e esses filmes refletiam e comercializavam esse clima excitante, atuando na vida brasileira pela via do deboche (que apareceu como biscoito intelectual mais fino na rebeldia estética do chamado Cinema Marginal). Os filmes traziam para o universo das representações populares a chamada "revolução sexual" em curso desde os anos 1960, e nela a liberação feminina, o elogio do erotismo e do prazer, as modificações na esfera dos costumes e dos comportamentos- atitudes liberadas quanto ao sexo, moda, drogas etc. (ABREU, 2006, p. 93).

Os filmes que Abreu nos fala são as pornochanchadas – comédias de costumes que se traduziam para ele como uma "tematização da revolução sexual à brasileira" (2006, p. 75), influenciada pelo cinema italiano. Sua linguagem e conteúdo estavam intrinsecamente relacionados aos limites impostos pela censura do governo militar, ao espaço geográfico marginal que ocupara na Boca do Lixo paulista e ao seu público consumidor. Nos anos 70, auge da ditadura civil-militar, a nossa 'Hollywood doméstica' correspondia a 40% do mercado nacional cinematográfico; neste momento, "gemidos e sussurros: nos porões da ditadura, os dos presos políticos. No escurinho das salas de cinema, os dos amantes" (del PRIORI, 2011, p. 186).

[1] Termo retomado pelos cineastas experimentais e marginais brasileiros para demarcar as suas apropriações do *underground* - filmes marginalizados dos circuitos padrões - com diversas abordagens, mas algumas características em comum, tais como: reinvidicar a marginalidade para se colocar 'fora' da ordem econômica e pautar temáticas e modos de vidas minoritários, contra ideológicos. Cf: AUMONT, J.; MICHEL, M. Dicionário teórico e crítico do cinema. Campinas: Papirus, 2003.

Ao contrário de sua precursora, as chanchadas (comédias cariocas produzidas desde a década de 40), as pornochanchadas assumiam uma faceta mais arrojada, popular e sexual de temas do cotidiano. As primeiras, se aproximavam ao cinema norte-americano e já representavam, entre comédias e musicais,

> mesmo sem o erotismo marcante da década de 1970, sem mulheres com poucas roupas, elementos que viriam estar presentes nas comédias eróticas: o malandro, a paquera, a comédia de costume, títulos de filmes com duplo sentido, piadas de duplo sentido, cartazes com representação feminina em situação de sedução, em trajes curtos. (NASCIMENTO, 2015, p. 61).

Apesar de constituir um marco em produções e bilheterias no cinema nacional, classificar a pornochanchada ainda é algo alvo de discussões – alguns teóricos atentam para seu engendramento como gênero fílmico, enquanto outros revogam a ideia de tolher a produção dessas comédias eróticas a uma lógica que não as cabe e ainda as marginaliza. Posto que tomasse o cinema norte-americano e o neorrealismo italiano de influência, tais produções se inscreveriam enquanto subgênero frente aos cânones.

Para Abreu, este tipo de filme é continuamente analisado por um viés classista, onde o prefixo *porno* serve para denotar depreciação e mediocridade. As ressalvas de Abreu se pautam na condição popular da Pornochanchada, desde sua produção até o seu alcance de público; segundo o autor,

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

Em perspectivas mais recentes, a pornochanchada é considerada um gênero, um ciclo do cinema brasileiro, como expõe o livro *Pornochanchando,* (BERTOLLI

FILHO; AMARAL, 2016, p.24); aqui, tomamos de empréstimo a definição de gênero cinematográfico proposta por Nogueira (2010, p. 3), de que

> um género cinematográfico é uma categoria ou tipo de filmes que congrega e descreve obras a partir de marcas de afinidade de diversa ordem, entre as quais as mais determinantes tendem a ser as narrativas ou as temáticas. Dito isto, podemos acrescentar três ideias: em primeiro lugar, que, virtualmente, a partilha de uma dada característica implica a pertença de um filme a um género; em segundo, que toda a obra pode, em princípio, ser integrada num determinado género; e, em terceiro, que uma obra pode exibir sinais ou elementos de diversos géneros.

Destarte, são as semelhanças ou os elementos de reconhecimento que constituem a ordenação genérica dos filmes. No que concerne as produções da Pornochanchadas, as aproximações se dão por meio de elementos estéticos, estereótipos, temáticas latentes e uma negociação cultural constante. No que tange as representações presentes nestas obras, rememoramos Hall para trata-las sob um viés racializado, atentando à construção da imagem da mulher negra em alguns filmes produzidos no período aqui estudado.

Hall nos adverte sobre as práticas de estereotipagem que perpassaram e ainda perpassam obras culturais; estas, reduzem, essencializam, naturalizam e fixam a diferença através de marcadores sociais estabelecido desde a exploração e a colonização da África, no processo de 'racialização do outro', sendo modificados e intercambiados ao longo do tempo, mas responsáveis por implantar uma cisão que ao contrapor os corpos, se torna excludente. Sob etapas de 'fechamento' e 'exclusão' se normatiza e define aquilo que é 'normal' e aceitável, excluindo o que for diferente, tornando sua contraparte algo negativo, malquisto (2016, p. 191).

Estereotipar, para o autor, também é "parte da manutenção de uma ordem social", que tende a ocorrer, principalmente, "onde existem enormes desigualdades de poder", e ele continua a afirmar que:

> Na estereotipagem, então, estabelecemos, uma conexão entre representação, diferença e poder. (...) O poder, ao que parece, tem que ser entendido aqui não apenas em termos de exploração econômica e coerção física, mas também em termos simbólicos ou culturais mais amplos, incluindo o poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira – dentro de um determinado 'regime de representação'. Ele inclui o exercício de poder

> simbólico através das práticas representacionais e a estereotipagem é um elemento-chave deste exercício de violência simbólica. (Ibid, p. 192-193).

Ao escrever sobre o cinema e sua relação com o meio social, Lauretis enfatiza que se constrói o gênero como produto e processo da representação e da auto representação, o que pode ser percebidos nos estereótipos. Nos discursos fílmicos ou noutras manifestações artísticas, a sexualização do corpo feminino é pungente. Porém, a sexualidade feminina, sob conceitualização androcêntrica, é o oposto complementar da masculina, sendo projeção saturada desta. Rememorando os estudos althusserianos, a autora coloca a produção fílmica e o seu vínculo com a plateia como a concretização da problemática de gênero, a forma mais perceptível de compreender como o discurso é produzido ideologicamente e apropriado, recebido, pelos sujeitos, e também observado por estes. Destarte, discorda de Althusser ao pautar a exterioridade da ideologia, a percepção que o público detém para com o sistema sexo-gênero subjetivamente.

> Pois, se o sistema sexo-gênero (que prefiro chamar simplesmente de gênero para conservar a ambiguidade do termo, tornando-o eminentemente suscetível ao alcance da ideologia, e também da desconstrução) é um conjunto de relações sociais que se mantém por meio da existência social, então o gênero é efetivamente uma instância primária da ideologia, e obviamente não só para as mulheres. Além disso, trata-se de uma instância primária de ideologia, independentemente do fato de que certos indivíduos se vejam fundalmentalmente definidos (e oprimidos) pelo gênero, como as feministas culturais brancas, ou por relações de raça e classe, como é o caso das mulheres de cor. (...) Ao afirmar que a representação social de gênero afeta sua construção subjetiva e que, vice-versa, a representação subjetiva do gênero - ou sua auto-representação - afeta sua construção social, abre-se uma possibilidade de agenciamento e auto-determinação ao nível subjetivo e até individual das práticas micropolíticas cotidianas que o próprio Althusser repudiaria. (1987, p. 216)

Dessa forma, a tela do cinema também pode ser percebida para além de um espaço de representações imagéticas que se encerram depois dos créditos finais; criam-se significantes e significados, discursos e polaridades que dialogam com o social, o cultural e o político de onde se produz e se insere. Nesse intermeio, o cinema, como coloca Louro (2008, p. 82) se torna um espaço pedagógico, onde as identidades, as subjetividades, as normativas sociais e suas dissidências se cruzam. Através da história e da cultura as identidades sociais (sexuais e de gênero, raça, nacionalidade e classe) tomam corpo, ao mesmo passo que educam os corpos e as sexualidades.

> (...) podemos entender que a sexualidade envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções... Processos profundamente culturais e plurais. Nessa perspectiva, nada há de exclusivamente "natural" nesse terreno, a começar pela própria concepção de corpo, ou mesmo de natureza. Através de processos culturais, definimos o que é — ou não — natural; produzimos e transformamos a natureza e a biologia e, consequentemente, as tornamos históricas. Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros — feminino ou masculino — nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade — das formas de expressar os desejos e prazeres — também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade. (Idem, 2000, p. 6)

Assim como Lauretis, Mulvey, em meados da década de 70, retorna à Lacan e Althusser, ao escrever seu texto-manifesto *Visual pleasure and a narrative cinema*, lançado em 1975. A autora, uma das principais expoentes da teoria feminista do cinema (TFC) analisa que nos filmes a mulher é posta enquanto significante do outro masculino, presa numa ordem simbólica onde ela é portadora, mas não produtora de significado (1988, p. 835).

> Para Mulvey, o cinema coreografa três tipos de “olhar”: o da câmera, o das personagens olhando-se umas às outras e o do espectador, induzido a identificar-se voyeuristicamente com um olhar masculino sobre a mulher. O cinema dominante reinscreve as convenções patriarcais favorecendo o masculino tanto na narrativa como no espetáculo. A “interpelação” de Mulvey, tem caráter de gênero. O masculino é instituído em sujeito ativo da narrativa e o feminino em objeto passivo de um olhar espectatorial definido como masculino. O homem é o condutor do veículo narrativo, sendo a mulher o seu passageiro. (STAM, 2003, p.196)

Esse olhar voyeurístico está inter-relacionado aos ideais freudianos de fetiche que algumas autoras da TFC recorrem; para a psicanálise, o fetichismo é o substituto do ‘falo ausente’, canalizando “a energia sexual, poder e desejo que não conseguem encontrar expressão no objeto para o qual realmente são dirigidos” (HALL, 2008, p. 206-207). Aqui, é interessante notarmos que, se o cinema é uma ferramenta pedagógica no que diz respeito às sexualidades, como se dá a apropriação desses diversos símbolos sobre os corpos? Sobretudo no nosso caso, os de corpos femininos negros?

Durante a ditadura civil-militar, as produções das Pornochanchadas, ou comédias eróticas, ganhavam cada vez mais espaços nas exibições nacionais. Seu público era fortemente masculino e de diferentes raças, idades e origens e pertenciam,

principalmente, às classes C e D (FREITAS, 2004, p. 5). Nas telas, o ideal de liberação feminina, o furor sexual, os métodos contraceptivos, o movimento feminista e LGBT em voga na década de 70 se manifestam, no cinema, sob uma dependência falocrática, no sentido que muitas obras representavam a sexualidade das mulheres ainda sob a satisfação de desejos e fantasias masculinas – numa lógica dúbia de "liberação conservadora" que imprimia uma releitura da "'revolução sexual' à brasileira" (ABREU, 2006, p. 190).

No fim dos anos 70 e meados dos anos 80, a pornochanchada reitera a influência de filmes norte-americanos através de releituras, ao pesar o erotismo nos filmes. Em paralelo, caminhava por vias tortuosas de produção e estabelecimento no mercado. O obsceno promissor da década de 70, que operou um importante sistema de produção-distribuição-exibição no cinema brasileiro, se desestabilizava com o fim do milagre econômico, a liberação de materiais pornográficos no mercado e o esgotamento dos modelos da comédia de costumes.

Todavia, a exploração dos corpos femininos serviu à tais obras como um chamariz – os estereótipos e caricaturas revelam naturalizações racistas e sexistas, que criavam estigmas sobre mulheres negras, afetando a sua construção identitária racial e sua sociabilidade. Para Hooks, em geral, "representations of black female bodies in contemporary popular culture rarely subvert or critique images of black female sexuality wich were part of the cultural apparatus of 19th-century racism and wich still shape perceptions today." (1992, p. 62).

O olhar-fetiche apontado pela TFC também é, sobretudo, racista, e pensando no caso das comédias eróticas nacionais, envolve os ideais de democracia racial (em voga no período); a noção de fetiche apontada por Hall, nos diz que este "envolve a rejeição, estratégia por meio da qual um poderoso fascínio, ou o desejo, é satisfeito e, ao mesmo tempo, negado. No entanto, é também a forma pela qual aquilo que é considerado tabu consegue encontrar uma forma deslocada de representação" (2008, p. 207).

Para exemplificar a discussão teórica aqui colocada, tomando a representação da sociedade em espetáculo como objeto, e seguindo uma das propostas de Pierre Sorlin, buscamos evidenciar "os sistemas de papéis ficcionais e de papéis sociais, os

esquemas culturais que identificam os 'lugares na sociedade'. (VANOYE; LETÉ, 2002, p.56); faremos uma breve apresentação e análise socio-histórica de dois filmes: ‘Histórias que nossas babás não contavam’ (Oswaldo de Oliveira, 1979) e ‘A gostosa da gafieira’ (Roberto Machado, 1981).

As obras escolhidas retratam duas personagens negras marcadas pela sexualização de seus corpos: em ‘Histórias’, temos uma sátira ao conto de fadas da Branca de Neve, sua personagem-chave é a Clara das Neves, interpretada por Adele Fátima; já em ‘A gostosa’, Julciléa Telles co-produz e dá vida à Maria Rita, frequentadora assídua da Gafieira Abrantina que se envolve em diversas tramas sexuais durante o filme. Ambas as personagens são protagonistas, caracterizadas como mulatas, predadoras sexuais; tal representação cinematográfica se aproxima ao lugar ocupado por tais figuras na literatura nacional, remontando ao imaginário colonial, sejam nas descrições de Freyre ou nas mocinhas de Jorge Amado.

> Abafada pelo discurso que tem o poder de representá-la, a presença da mulata é escamoteada em benefício de uma lógica que tem origem no estereótipo. Na realidade, é o 'outro', o homem branco, que a vê (ou a oculta?) e a descreve 'mulata'; o respeito pelo cânone moral determinado pela burguesia branca, associado à ingenuidade, à submissão e à ausência de consciência crítica, conduziram-na a aceitar esse papel de mulher-objeto que a marginaliza. (HANCIAU, 2002, p. 9).

A personagem Clara das Neves é uma princesa, disputada no longa pelos ‘filhinhos da floresta’, como se definia o grupo de anões da trama. A antagonista de Clara era a Rainha, interpretada por Meiry Vieira, que encomendou a morte da princesa a um caçador (o humorista Costinha) por sentir inveja, mas não obtém sucesso. A protagonista foge e passa a viver entre a turma de anões composta por seis héteros e um homossexual. Além de figurar atividades domésticas, os diálogos trazem um forte teor sexual sobre a personagem e sua relação com os demais. No início do enredo, o tema musical da abertura anunciava: “Se você já desconfiava das histórias que a babá contava, tinha toda razão! Ela lhe contou uma outra versão. O lado que você conhecia era só fantasia, história de príncipe e princesa sempre acaba em safadeza.” (OLIVEIRA, 1979). Lançado à época da lei da anistia, a película apresentara, também, um momento mais politicamente polido, fazendo menção à ‘anistia ampla, geral e irrestrita’ numa discussão com a princesa Clara.

Em ‘A gostosa da gafieira’, Julciléa Teles, interpreta Maria Rita, personagem que personifica a ideia da ‘mulata gostosa’, potência sexual; a atriz, musa de Roberto Machado, co-produziu, construiu o argumento, o roteiro e o figurino do filme. No enredo da comédia musical ambientada entre a casa de massagem *'Relax for Men ao Folclore Brasileiro*' onde trabalhava e a gafieira Abrantina, no Rio de Janeiro, as aventuras sexuais de Maria Rita se dão não apenas pelo erotismo comedido ou disfarçado em deboches, mas com cenas mais explícitas e diretas. Conhecida por não repetir parceiros, a protagonista se envolve em diversas situações que resultam na prática sexual com diferentes parceiros ao longo da trama. Contudo, acaba tendo um final trágico e solitário, falecendo por leucemia.

Nas pornochanchadas, os estereótipos mais comuns sobre os corpos de mulheres giravam em torna da virgindade, a sexualidade feminina em si, tendo

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

As duas personagens aqui apresentadas, se inserem no ideal de *mulata sex symbol*, intensificando as características supracitadas e trazendo outras problemáticas, e a esse respeito Nascimento (2015, p. 203) afirma que:

> A construção desse estereótipo, por sua vez, fez com que as atrizes encontrassem dificuldades em conseguir papéis no cinema e na televisão, logo após o fim da pornochanchada. Temos razões para afirmar que isto decorre do tipo de desempenho feminino em filmes que exploravam a relação mulher/cor/sexo. Além, é claro, do próprio preconceito do setor audiovisual em relação às atrizes e atores da pornochanchada, que carregavam a marca indelével do “pornô” em suas carreiras. Em outras palavras, as atrizes negras identificadas com o símbolo da “mulata enlouquecedora” tiveram suas chances limitadas, possivelmente em virtude dessa identificação de seus personagens com esse estereótipo racial.

Dessa forma, é importante nos questionarmos: se o cinema detém uma função pedagógica sobre a sexualidade, como essa produções essencialistas e racistas se

estabeleceram? Sob o constructo do olhar-fetiche onde a imagem da mulher negra estava arraigada na sexualização de seus corpos e práticas, o olhar voyeurístico característico do cinema popular sobre estas não era 'regulamentado' e, segundo Hall (2008, p. 209), tal estereotipagem servia como "uma estratégia para ter tudo ao mesmo tempo: tanto para representar, quanto para não representar o objeto de prazer e desejo que é considerado tabu, perigoso ou proibido".

Considerações finais

Popularizado, o cinema ritualiza a representação de mulheres, tomando por base a construção sociocultural identitária dos sujeitos, filmando-os sob lentes ideológicas. Se a estrutura do Cinema tende a fomentar uma leitura do mundo, logo, engendra arquétipos – o corpo feminino e negro é retomado em diversas narrativas, mas ainda se inscreve nas limitações do olhar-masculino na mise-en-scène, que apesar das conquistas das mulheres entre os anos 60 e 80, não conseguia escapar a objetificação, apenas criando novas formas de mantê-la.

As teorias feministas do cinema, propostas na década de 70, abordam uma superação do fazer cinematográfico, se distanciando da *male gaze* (olhar masculino) que se daria com cineastas mulheres, por uma cinematografia não sexista. Na contramão desse ideal, as pornochanchadas exploraram fortemente a sexualidade, criando diversos arquétipos, entre os anos 60 e 80, período de tensão no campo das produções culturais brasileiras, devido à ditadura civil-militar aqui instaurada. A questão da estereotipagem, principalmente ao se referir às mulheres negras, demonstra que o olhar-fetiche da TFC também deve compreender para além da objetificação dos corpos, a racialização destes.

Segundo a análise de DENNISON e SHAW (2004, p. 157) sobre o cinema popular no Brasil, o período da ditadura civil-militar é um dos momentos mais efervescentes de nossa produção fílmica. Além de contar com a produção de quase cem películas/ano (SILVEIRA; CARVALHO, 2015, p. 29), entre 1970-1980. Algumas pornochanchadas, incluindo as que retomamos em nossa análise aqui, atraíram um número significativo de público, se mantendo até os diais atuais em posições

privilegiadas em balanços de bilheteria organizados pela Agência Nacional do Cinema (Ancine)[2].

Enquanto possibilidade pedagógica da sexualidade, o cinema da pornochanchada constrói uma visão sexista e racista sobre os corpos das mulheres negras, reiterando o mito da mulata aos seus espectadores. Concordamos com Hooks (1996, p. 256) que as audiências femininas negras constituíram e ainda constituem uma forma de resistência à essas visões fetichistas – a *oppositional gaze* (o olhar opositivo); levando em consideração os estudos de Hall da construção identitária inerente a representação e não exterior a esta, ela nos diz que "looking and looking black, black women involve ourselves in a process whereby we see our history as countermemory, using it as a way to know the present and invent the future (Ibid, p. 264)

Compreender o lugar do cinema na construção dessas imagens subjetivamente no seu público consumidor, como espaço de saber em meio a ditadura civil-militar no Brasil, é reconhecer a como os estereótipos raciais se colocaram e ainda se colocam no cinema dominante nacional. Além disso, atentar para a necessidade de criar imagens mais positivas sobre as mulheres, sua sexualidade e sua relação com o seu próprio corpo – faz-se necessário rever diversos posicionamentos estabelecidos durante este percurso historiográfico do cinema brasileiro, pensando não apenas as relações de gênero sobre o binarismo masculino-feminino, mas indo além, perpassando a construção dessas relações com as sexualidades à margem, à performance, as questões raciais, econômicas, políticas e de poder.

[2] Cf. ANCINE. Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2017. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105_0.pdf (acesso em 10 de dezembro, 2018).

Referências bibliográficas

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

BERTOLLI FILHO, C.; AMARAL, Muriel E. P. (orgs). **Pornochanchando**: em nome da moral, do deboche e do prazer. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

COLLING, A. A construção histórica do feminino e do masculino. In: STREY, M.N.; CABEDA, S. T. L.; PREHN, D.R. (orgs.), **Gênero e Cultura: Questões Contemporâneas**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

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

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

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

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

FREITAS, M. de A. **Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns**: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. Porto Alegre: Intexto, v.1, n.10, p.1-16, jan./jun. 2004.

HALL, S. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HANCIAU, N. A representação da mulata na literatura brasileira: estereótipo e preconceito. Rio Grande: Cadernos Literários, vol. 7, 2002.

HOOKS, B. **Black Looks**: Race and Representation. Boston: South End Press, 1992.

_____. *The Oppositional Gaze: Black Female Spectators*. In: **Movies and Mass Culture**. BELTON, J (org.). New Jersey: Rutgers University Press, 1996.

LAURETIS, T. Technologies of gender. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

LOURO, G. L. O corpo educado: Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2000.

_____. *Cinema e sexualidade.* Porto Alegre: **Educação & Realidade**, vol. 33, 2008.

MULVEY, L. Visual Pleasure and a Narrative Cinema. In: Feminism and Film Theory. PENLEY, C. (Ed.). New York: Routledge, Chapman & Hall, Inc, 1988.

NASCIMENTO, J. C. **Erotismo e relações raciais no cinema brasileiro**: a pornochanchada em perspectiva histórica. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Salvador, 2015.

NASCIMENTO, J. C. **Erotismo e relações raciais no cinema brasileiro**: a pornochanchada em perspectiva histórica. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Salvador, 2015.

NOGUEIRA, L**. Manuais de Cinema II** - Géneros Cinematográficos. Lisboa: LabCom Books, 2010.

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

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

VANOYE, F. GOLIOT-LÉTÈ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papirus, 2002.

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

Filmografia

HISTÓRIAS QUE NOSSAS BABÁS NÃO CONTAVAM. Direção: Oswaldo de Oliveira. Produção: Aníbal Massaini Neto. São Paulo: Cinedistri - Companhia Produtora e Distribuidora de Filmes Nacionais; 35mm, COR, 97min, 2.662m, 24q, Eastmancolor, Westrex, 1979.
A GOSTOSA DA GAFIEIRA. Direção: Roberto Machado. Produção: Julciléa Telles; Nelson Moura. São Paulo: Roberto Machado Produções Cinematográficas; 35mm, COR, 90min, 2.545m, 24q, 1980.